

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE EDUCAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES  
MESTRADO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE**

**O ENTREMEZ, O AUTO NATALINO E A DRAMATURGIA *EM CORDEL*:  
DIÁLOGOS INTERCULTURAIS NAS OBRAS DE GIL VICENTE  
E LOURDES RAMALHO**

**RODRIGO RODRIGUES MALHEIROS**

**CAMPINA GRANDE - PB**

**2010**

# **Livros Grátis**

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

Milhares de livros grátis para download.

**RODRIGO RODRIGUES MALHEIROS**

**O ENTREMEZ, O AUTO NATALINO E A DRAMATURGIA *EM CORDEL*:  
DIÁLOGOS INTERCULTURAIS NAS OBRAS DE GIL VICENTE  
E LOURDES RAMALHO**

Dissertação apresentada à banca examinadora do Mestrado em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, na linha de pesquisa Comparação Intercultural, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de Mestre.

**Orientador: DIÓGENES ANDRÉ VIEIRA MACIEL**

**CAMPINA GRANDE - PB**

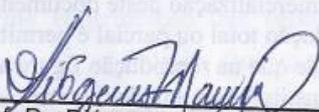
**2010**

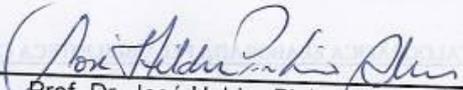
**RODRIGO RODRIGUES MALHEIROS**

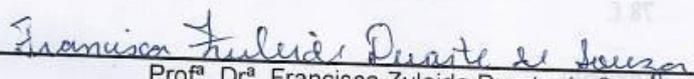
**O ENTREMEZ, O AUTO NATALINO E A DRAMATURGIA EM CORDEL:  
DIÁLOGOS INTERCULTURAIS NAS OBRAS DE GIL VICENTE  
E LOURDES RAMALHO**

Aprovada em 30 / 07 /2010

**BANCA EXAMINADORA**

  
Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel  
Orientador – UEPB

  
Prof. Dr. José Helder Pinheiro Alves  
1º Examinador – UFCG

  
Profª. Drª. Francisca Zuleide Duarte de Souza  
2º Examinador – UEPB

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na sua forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

R672m Malheiros, Rodrigo Rodrigues.  
O entremez, o auto natalino e a dramaturgia em cordel [manuscrito]: diálogos interculturais nas obras de Gil Vicente e Lourdes Ramalho / Rodrigo Rodrigues Malheiros. – 2010.

78 f.

Digitado.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Pró-Reitoria de Pós-Graduação, 2010.

“Orientação: Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel, Departamento de Letras e Artes”.

1. Análise Literária. 2. Cordel. 3. Dramaturgia. 4. Teatro. 5. Cultura Popular. I. Título. II. Ferreira Filho, João Antônio.

21. ed. CDD 801.95

## **Agradecimentos**

Agradeço, antes de tudo, a Deus.

Agradeço a todas as pessoas que congregaram esforços para que este estudo fosse, enfim, finalizado. Há pessoas que sempre merecem ser citadas: minha, painho, meus irmãos e Fabiana, que esteve comigo em todos os momentos, bons e ruins, e foi amiga, acima de tudo, compreendendo minhas noites mal dormidas;

Agradeço a compreensão do MLI que, diante dos acontecimentos que se sucederam, apoiou-me. Agradeço aos meus amigos de estudos sobre dramaturgia: em especial, Danielle Lima e Ana Paula Carvalho;

Agradeço a enorme contribuição das professoras que participaram da Qualificação: Valéria Andrade e Zuleide Duarte, as quais me ajudaram com conselhos enriquecedores. Agradeço ao meu orientador por TUDO: os conselhos, livros, reuniões, exortações, paciência e o respeito com o qual sempre se dirigiu a mim.

## Resumo

Trata-se da análise-interpretação das peças *O auto de Mofina Mendes*, de Gil Vicente e *Presépio Mambembe*, de Lourdes Ramalho, em perspectiva comparada, a fim de investigar como a forma do entremez relaciona-se com a do auto natalino, em diálogo aberto entre o sagrado e o profano, a tradição e o popular. Para tanto, estudaremos o entremez, em suas especificidades enquanto forma híbrida, destacando seu caráter popular – detectável tanto no ambiente em que se passa a peça, quanto nas ações e figurações das personagens no interior da mesma – e o universo carnavalesco re-criado, em suas relações com o processo histórico-social de produção/recepção. No caso da obra de Lourdes Ramalho, destaca-se, também, o recurso à paródia, que marcará seu diálogo, no tempo, com a dramaturgia vicentina. Para tanto, investiga-se, historicamente e esteticamente a forma do entremez ibérico até sua chegada ao Brasil, no século XIX, bem como suas relações, nesta recepção, com a cultura oral da região Nordeste. O entrecruzamento cultural do entremez e da literatura de folhetos nordestina fornecem elementos estético-formais necessários para a interpretação do que se chama, neste estudo, de dramaturgia *em cordel* nordestina.

**Palavras-chave:** entremez; auto natalino; dramaturgia *em cordel*.

## Abstract

The present study concerns in the analysis-interpretation of the plays: *O Auto de Mofina Mendes* by Gil Vicente and *Presépio Mambembe* by Lourdes Ramalho. This analysis was developed in a comparative perspective to investigate how the shape of the interlude is related with the Christmas play, in an open dialogue between the sacred and profane, the popular and tradition. Thus, we will study the interlude in its specificity as a hybrid form, highlighting its popular character - both detectable in the environment that the play is being performed, as in the actions and figurations of the characters within the same - and the carnival universe re-created in their relations with the historical and social process of production and reception. In the case of Lourdes Ramalho's work, there is also the use of parody, which will mark its dialogue in time with the Vincentian dramaturgy. To do so, we investigate, both historically and aesthetically the form of the Iberian interlude until his arrival in Brazil in the nineteenth century, as well as their relationships, during this reception, with the oral culture of the Northeast. The cultural intersection of the interlude and the handout Northeastern literature provide aesthetic and formal elements necessary for an understanding of what is called, in this study, dramaturgy in northeastern *cordel* ('string').

**Key-words:** interlude, Christmas play; dramaturgy *in cordel*.

## Sumário

<b>Introdução.....</b>	<b>2</b>
<b>Capítulo 1</b>	
<b>Do entremez: breve percurso histórico e estético.....</b>	<b>6</b>
<b>Capítulo 2</b>	
<b>Entrecruzamentos: o entremez em cordel e a literatura de folhetos nordestina.....</b>	<b>19</b>
<b>Capítulo 3</b>	
<b>O <i>Auto de Mofina Mendes</i> e suas relações com o entremez: o auto natalino entre o sagrado e o profano.....</b>	<b>32</b>
<b>Capítulo 4</b>	
<b>A tradição e o popular no entrecruzamento de culturas: estudo de <i>Presépio Mambembe</i>, de Lourdes Ramalho.....</b>	<b>51</b>
<b>Considerações finais.....</b>	<b>71</b>
<b>Referências bibliográficas.....</b>	<b>74</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>78</b>

## INTRODUÇÃO

*“Escrever é propiciar a manifestação alheia, em que a nossa imagem se revela a nós mesmos.”*

*Antonio Candido*

A produção da dramaturga Lourdes Ramalho, especificamente a partir de 1990, num contexto em que se travam diálogos interculturais, mediante convênios entre centros culturais de Campina Grande-PB e outros da Península Ibérica, passa a ser reconhecida naquele contexto mediante a possibilidade de montagens de suas peças excursionarem em Portugal e Espanha. Não é novidade afirmar que sua produção dramaturgica apresenta uma proposta estética voltada à re-significação das raízes étnico-culturais do universo popular nordestino, em especial, as que dialogam com a cultura ibérica do século XVI, num movimento de busca e re-construção de identidade, notadamente no que se refere às raízes judaicas de sua própria genealogia.

É assim que obras como *Romance do Conquistador* (1991), *O trovador encantado* (1999), *Charivari* (1999), *Presépio mambembe* (2001) e *Guiomar filha da mãe* (2003), por exemplo, trazem para o cenário da dramaturgia paraibana aspectos dessa ancestralidade ibérica, estabelecendo uma relação a que chamaremos neste trabalho de parodística, por exemplo, com a dramaturgia vicentina do século XVI, no tocante ao diálogo extremamente produtivo de temas e formas.

Márcio Ricardo Coelho Muniz (2007), no texto *Festas e diabruras em Gil Vicente e Lourdes Ramalho*, já comentava esta relação:

Se quase toda aproximação comparatista é frutífera porque ilumina aspectos da obra do autor-receptor que, muitas vezes, escapam a uma leitura de caráter mais individualizado, mais limitado ao próprio texto; por outro lado, a perspectiva comparatista produz resultado semelhante no autor-fonte porque

permite à crítica observar e re-valorizar o que daquele autor ou obra permaneceu, o que efetivamente se transmitiu, o que interessou ao leitor mais despretenso. Ou seja, permite construir e entender a história da recepção daquela obra e, por essa via, entendê-la melhor. Além disso, iluminam-se também os novos sentidos que temas, estruturas, linguagens, opções ideológicas, entre outros dados já tratados por diversos autores, podem assumir dentro de novos contextos sociais, históricos, temporais e estéticos.

Partindo dessa perspectiva, o presente estudo procura estabelecer um diálogo direto entre a dramaturgia de Lourdes Ramalho e o teatro de Gil Vicente, dramaturgo português, em perspectiva comparada, considerando que a relação da cultura ibérica na formação do imaginário artístico de ambos os escritores, o caráter popular em suas obras e a re-significação das convenções formais do auto sacramental para o auto nordestino, são pontos relevantes para o entendimento da dramaturgia ramalhiana “em cordel”, denominação que se refere a certos procedimentos formais adotados pela autora nas obras que compõem o seu segundo ciclo dramático, posterior àquele dos dramas nordestinos – e comédias também – no qual se destaca o paradigmático *As velhas*.

Desta forma, propõe-se o estudo comparado das formas do “auto natalino” e do entremez, tanto em *Auto de Mofina Mendes*, de Gil Vicente, quanto em *Presépio Mambembe*, de Lourdes Ramalho, a partir da compreensão dos recursos parodísticos, em termos da estrutura litúrgica do auto de Natal, das personagens e dos eventos associados ao nascimento de Cristo. Tudo isso, considerando os diferentes contextos de produção, circulação e recepção das obras.

Pela importância da dramaturgia de Lourdes Ramalho para a história do teatro paraibano e sua inegável e forte ligação com aspectos da cultura ibérica, ainda presentes como tradição na cultura do Nordeste, este texto se define como uma busca de afirmar as raízes de uma tradição antiga para o teatro nordestino e, ao mesmo tempo, de negá-las, através do entendimento dos recursos de re-significação por meio da paródia.

Ao mesmo tempo em que a literatura de Lourdes Ramalho se utiliza dos aspectos da cultura ibérica, ela constrói novos significados e estabelece um caráter crítico diante da história da formação da cultura nordestina. Portanto, procuramos discutir a posição afirmadora de que a obra de Lourdes Ramalho é apenas uma repetição de costumes da cultura ibérica, presentes na dramaturgia de grandes

escritores como Gil Vicente, ou da própria cultura popular nordestina. A obra desta escritora possui, segundo propõe-se neste estudo, um caráter crítico e específico no que tange à representação de um universo que dialoga com uma multiplicidade cultural, como é o caso do Nordeste. Todavia, ainda temos que considerar a exigüidade de trabalhos analíticos em torno da afirmação, sempre feita pela própria autora, referente às “raízes ibéricas” de seu trabalho, ou até mesmo no que se refere ao estudo do conjunto de sua obra. Cremos que nosso projeto junta-se a outras pesquisas quem podem começar a preencher esta lacuna.

Assim, adotando a perspectiva comparada para fins de leitura crítica, visando à compreensão das relações entre as formas do auto e do entremez, conforme utilizadas por Lourdes Ramalho e Gil Vicente, problematizamos a utilização destas formas dramáticas em suas relações com a representação do popular – enquanto estratificação de classe e ou cultura. Além dos aspectos formais, a relação entre estes dramaturgos se encontra no aspecto cultural-literário em que a expressão artística, nesse caso a dramaturgia, torna-se uma redução da estrutura social de um momento histórico específico, em cada linha de tempo.

Ao tecer essas considerações, é preciso demonstrar que a fatura da dramaturgia ramalhiana dá-se através do veio parodístico. A discussão sobre o processo da formação de sua literatura, não se encerra em um simples processo de imitação, mas de re-significação baseada no diálogo com a tradição literária e na sua negação mediante um processo crítico, que rompe os limites entre o sagrado e o profano, a tradição e o popular. Devemos considerar, também, que como tratamos de textos do gênero dramático, estaremos nos centrado sobre uma análise-interpretação dos textos, conforme publicados, em suas relações com o suporte e com o contexto de produção, na tentativa de elucidar as questões em torno da dramaturgia *em cordel*.

O nosso trabalho está estruturado em quatro capítulos. O primeiro, intitulado “Do entremez: breve percurso histórico e estético”, tem como objetivo discutir o entremez em suas especificidades enquanto forma híbrida, que marcarão seu diálogo, no tempo, com a dramaturgia de Gil Vicente e Lourdes Ramalho. No segundo capítulo, “Entrecruzamentos: o entremez em cordel e a literatura de folhetos nordestina”, procuramos discutir as relações estabelecidas pelo entremez ibérico, principalmente aquele do século XVIII, com sua divulgação em cordéis,

trazendo à pauta a questão do tratamento do cordel como *suporte* ou *fórmula editorial*. Em seguida, discutimos como essa forma chega ao Brasil e se nacionaliza, no século XIX, a partir da obra dramática de Martins Pena. O terceiro momento desse capítulo pretende esclarecer a formação da literatura de folhetos nordestina, bem como sua desfiliação da chamada literatura de cordel portuguesa, como fonte, origem ou matriz principal daquela. O terceiro capítulo, “O *Auto de Mofina Mendes* e suas relações com o entremez: o auto natalino entre o sagrado e o profano”, é destinado à análise e interpretação de texto vicentino, discutindo-se o conceito de auto e seus diálogos com o entremez, que acabará remetendo à proximidade, enquanto representação social, do auto com o espírito das práticas festivas populares do carnaval da Idade Média, pela via da paródia, abrindo um diálogo entre o sagrado e o profano. No quarto e último capítulo, intitulado “A tradição e o popular no entrecruzamento de culturas: estudo de *O presépio mambembe*, de Lourdes Ramalho”, estudamos a formação da dramaturgia *em cordel*, de Lourdes Ramalho, partindo das formas dramáticas em estudo – o auto natalino e o entremez – em contato com a literatura de folhetos nordestina, em perspectiva intercultural, para elucidarmos o caráter deste diálogo e suas implicações para a constituição formal e, dialeticamente, conteudística do texto ramalhiano.

## CAPÍTULO 1

### **DO ENTREMEZ: BREVE PERCURSO HISTÓRICO E ESTÉTICO**

**N**este capítulo, pretende-se discutir o entremez – peça breve, de caráter cômico, que, somada às burlas, músicas, danças e protagonizada por personagens de baixa condição socioeconômica, buscava encontrar o riso do público –, bem como suas especificidades enquanto forma híbrida, que marcarão seu diálogo, no tempo, com a dramaturgia de Gil Vicente e Lourdes Ramalho. É preciso, para tanto, investigar historicamente esta forma, desde seu desenvolvimento na Península Ibérica até sua chegada ao Brasil, no século XIX, bem como suas relações, nesta recepção, com a cultura oral, da região Nordeste, conforme já nos ensinou Márcia Abreu (1999).

Antonio Candido (2000), em *Formação da literatura brasileira*, demonstra a necessidade de entender a formação desta literatura como um processo histórico, no qual a relação dialética deste com as formas literárias constroem paradigmas para o que compreendemos hoje como literatura nacional. Assim, este capítulo não é apenas um relato histórico, mas uma aproximação de entendimento do processo histórico, conforme propõe aquele teórico, necessário para demonstrar como as formas literárias se relacionam ao processo histórico-social. Portanto, estamos lidando com questões de teoria e crítica literárias e não apenas de história da literatura.

O primeiro ponto a ser discutido diz respeito a uma possível origem do entremez, suas principais características em relação à construção das personagens, bem como seu caráter popular. O segundo momento deste primeiro ponto – ou seja, ainda referente ao universo dos entremezes – refere-se à construção de uma literatura dramática: ou seja, como o teatro e sua performance oral plasmam-se em

código verbal/escrito. Ainda no primeiro ponto, é preciso entender como o teatro chamado “de cordel” português firma-se e como uma de suas formas, em específico o *entremez*, chega ao Brasil.

De acordo com o *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos* (2006), o *entremez* tem sua origem nos banquetes da Idade Média. Durante os intervalos, entre um prato e outro, eram apresentados números cômicos, em tom burlesco e com uma intenção: provocar o riso dos convidados. Foi Lope de Rueda que o elaborou enquanto gênero teatral, colocando-o entre o segundo e o terceiro ato de uma peça mais longa e fazendo-o encerrar sempre com cantos e danças.

Um dos grandes autores deste gênero foi, por exemplo, Miguel de Cervantes, que escreveu vários *entremezes* de grande repercussão entre o público, como *El juez de los divorcios*, *O viejo celoso*, *La guarda cuidadosa*. O *entremez*, em sua composição enquanto forma dramática, é caracterizado pelo seu diálogo constante com outras formas, visto que o auto, a burla, a farsa, as músicas e as danças, em contato com o *entremez*, tornam-se seus constituintes, indicando seu caráter híbrido.

No *Diccionario de retórica, crítica, y terminología literaria* (1986), de Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, o *entremez*, inicialmente, era um nome que, junto ao *momo*, designava um tipo de festa da corte marcada pelos bailes de máscaras. Com o tempo, o termo passa a designar um espetáculo teatral variado e de breve extensão, derivado das formas do teatro de comédia. Em suma, *entremez* é uma peça de personagens populares, preferencialmente humorística, intercalada a uma peça de caráter sério, sem necessariamente haver uma conexão com ela.<sup>1</sup>

Outra definição de *entremez* bastante pertinente para o nosso estudo é a do *Dictionnaire des termes littéraires* (2005), organizado por Hendrik van Gorp, Dirk Delabastita, Lieven D’Hulst, Rita Chesquiere, Rainier Grutman e Georges

---

<sup>1</sup> “Com un nombre que, em La Edad Media, servía para designar (juntamente com El de *momo*) un determinado tipo de fiestas cortesananas em lãs que la representación espectacular ocupaba un lugardominante (véase, Eugenio Asensio, *De los momos cotesanatos caballerescos de Gil Vicente, em Estudos Portugueses*) com bailes, máscaras e y aparatos, se pasa a denominar, em el siglo género muy vario espectáculo teatral breve derivado de la comedia – piezas cortas incorporadas em la línea argumenta mayores, aunque ni por situación ni por personajes tuvieran que ver com ellas , em el momento em que éstos se independe aquélla y empiezan a utilizar-se como intermédios colocado jornadas o actos o al acabar la obra entera, constituyendo ja com ella el espectáculo teatral completo em las representaciones de los siglos XVI y XVII.” (MARCHESE; FORRADELLAS, 1986, p. 125-125)

Legros. Na referida definição, *entremez* é uma pequena peça de teatro com a finalidade de entreter o público, acompanhada de música e dança, ou pantomima, montada entre dois atos de uma peça importante, ou apresentada em banquetes. Esse gênero foi principalmente desenvolvido entre os séculos XV e XVII, na Península Ibérica e Itália.<sup>2</sup>

Outros estudiosos desenvolveram conceitos sobre o *entremez* que vem ratificar o seu viés cômico e popular. Podemos encontrar um importante levantamento desses conceitos no trabalho, que até hoje é referência, *Apresentação do teatro colorido e folgazão contido nos entremezes de cordel do século XVIII* (1978), de Daisy Sardinha Ribeiro da Silva. Dada a dificuldade de recorrermos a muitas das fontes primárias, nos valem das anotações desta autora para recompor tais conceitos.

Cotejando Luciana Stegagno Picchio, afirma-se no significado primeiro do termo *entremez* é “divertimento entre dois momentos de um banquete, enquanto que com o significado de pequena peça cômica, em um só ato, *entremez* confunde-se com *auto*, desde Gil Vicente” (PICCHIO, 1969, p. 325-327 apud SILVA, 1979, p. 14). Silva (1978) também recorre a Luíz Miguel Cintra e Jorge Silva Melo, que definem *entremez* como

[...] pequenas peças em um acto [...] com a única função de animar um pouco os ouvidos dos que tinham seguido os exteriorizadíssimos dramas interiores das grandes personagens, e de lhes dar as conversas, as cantigas e as anedotas dos dias de fora do teatro (MELO, CINTRA, in COSTA, 1973, p. 15).

Já para Aníbal Pinto Castro, *entremez* é *peça*,

[...] geralmente curta, que toma para assunto preferido os pequenos ou grandes ridículos da vida social contemporânea com visíveis intenções satíricas, mas dando-lhes um tratamento deliberadamente burlesco, mediante as situações inventadas, as personagens preferidas e os estilos de linguagem usados. (Castro, 1974, apud SILVA, 1979, p. 16.)

---

<sup>2</sup> “Intermède (lat. Intermedius= interposé, intercalé, syn. lat. interludium; angl. interlude, ital. intermezzo, esp. entremés). Petite pièce de théâtre distrayante, souvent accompagnée de musique et de danse ou de pantomime, montée entre deux actes d’une pièce importante, entre deux pièces ou encore au milieu d’un festin (chez les rhétoriciens de Pays-Bas: tafelspel).” (GORP; DELABASTITA; D`HULST; GHESQUIERE; GRUTMAN; LEGROS, 2005, p.254)

De outro lado, Márcia Abreu define o entremez como

[...] pequenas peças em um ou dois atos, encenada no intervalo ou no final de uma outra apresentação. [...] São peças de atualidade, que retratam o cotidiano da época, em tom satírico e “jocoseiro” – falam de assaltos, de negros que enganam seus donos, de esposas que fazem o mesmo com seus maridos, das intrigas entre cegos pedintes, de viúvas fingidas, de defuntos também fingidos e assim por diante. São peças cheias de graça, de tipos e caricaturas da época, calcadas na crítica social e escritas em tom coloquial, retratando a linguagem popular da época. (ABREU, 1993, p.53-54).

José Augusto Cardoso Bernardes, destacando o contexto da nomenclatura dramática, afirma que esta palavra corresponde à “representação episódica de caráter jocoso” (BERNARDES, 1996, p.91). Fica posta sua definição como representação breve, jocosa ou burlesca, escrita para divertir e alegrar o auditório. De outro lado, para Vilma Arêas, os entremezes são “pequenos atos variados com uma linha de ação central, que se aproveita do teatro popular de improvisação, somados às burlas, músicas e danças” (ARÊAS, 1994, p.45-65).

Depois de feito este breve levantamento, o que se pode concluir é que, além de suas marcas formais, como a brevidade e a redução do número de atos, estas “pecinhas” eram intercaladas aos atos de um drama, em contraposição claramente paródica, utilizando-se do cômico, atingido pela representação de personagens de baixa condição socioeconômica, com vistas ao entretenimento. Essa forma dramática buscava no cotidiano, nos processos histórico-sociais, sua matéria temática. O entremez, portanto, é uma forma representativa dos percursos histórico-sociais e de um grupo social em específico, comumente discriminado pelas formas “mais sérias”, como o drama histórico, por exemplo.

Desse modo, interessa-nos, no momento, pensar nas personagens que mais frequentam os entremezes, a fim de mapear um quadro de tipos que remetem ao cotidiano de uma determinada sociedade, marcada em um tempo e espaço específicos. O tipo é uma personagem que pretende caracterizar um grupo social ou profissional. O seu comportamento não o individualiza, mas expressa as qualidades e/ou defeitos do conjunto a que pertence. Dado esse que enfatiza o caráter popular do entremez, visto que não interessa individualizar a personagem, mas representar um grupo. É comum o próprio nome da personagem dizer

diretamente a que classe ou grupo representa. No *Dicionário de narratologia*, define-se tipo como

[...] personagem-síntese entre o individual e o colectivo, entre o concreto e o abstrato, tendo em vista o intuito de ilustrar de uma forma representativa certas dominantes (profissionais, psicológicas, culturais, económicas, etc.) do universo diegético em que se desenrola a acção, em conexão estreita com o mundo real com que estabelece uma relação de índole mimética [...]. O tipo pode considerar-se uma personagem pré-construída e previsível, assentando seus fundamentos no contexto sociomental que envolve a produção literária. [...] (REIS, LOPES, 1987, p. 391-392).

Partindo deste raciocínio, podemos comentar, brevemente, o teatro já referido de Cervantes. Nestas obras, vemos que as personagens são desenhadas de tal maneira que, só pelo figurino ou pela fala, são facilmente reconhecidas. Na maioria delas, seus nomes as marcam socialmente, conforme a tipologia apresentada por Javier Huerta Calvo, em torno do teatro cervantino (CALVO, 1997):

- a) O *Vejete* desempenha o papel do marido casado com uma mulher bem mais nova que ele. Graças ao dinheiro que possui, consegue se casar com uma mulher mais nova, no entanto, devido à idade, não consegue cumprir com as obrigações conjugais;
- b) O *Bobo/Alcaide* é um dos personagens mais utilizados pelo gênero cômico em toda história. Traz consigo uma simplicidade mental peculiar que beira a ingenuidade e também se destaca por seu raso domínio da linguagem. Parece apresentar uma marca do campesinato, tanto no que se refere aos trajés como na sua expressão verbal;
- c) O *Sacristán* é uma figura que aparece no teatro da primeira metade do século XVI e, no entremez, representa a distância entre o falar e o agir em relação aos princípios religiosos, é corrupto, amante do jogo, cultiva a gula e a cobiça;
- d) O *Soldado* é representado como fanfarrão. Sempre com roupas esfarrapadas, carece de dinheiro, mas detém certo orgulho de suas campanhas militares;

- e) A *Mujer* no entremez, em sua grande maioria é mal-casada, mal-amada. Insatisfeitas com seus casamentos vivem em eterno “pé de guerra” com o marido, que já não aguenta suas lamúrias.

Há, com grande presença na obra de Cervantes, conforme se pode ver nos estudos de Javier Huerta Calvo, personagens marginalizadas que compõem o quadro social do entremez. A presença de ladrões, refugiados, pedintes, mendigos, prostitutas atestam o caráter popular do gênero. Assim, podemos começar a afirmar que o universo representado no entremez, em Portugal do século XVIII, remete ao espírito das práticas festivas populares do carnaval da Idade Média. Para Mikhail Bakhtin (1987), em seu estudo sobre cultura popular neste contexto e no Renascimento, tal universo referia-se ao

[...] mundo infinito das formas e manifestações do riso [que] opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Dentro de suas diversidades, essas formas e manifestações [...] possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, uma e indizível. (BAKHTIN, 1987, p. 3 e 4)

Essas múltiplas manifestações podem dividir-se em três grandes categorias: as formas dos ritos e espetáculos; as obras cômicas verbais, com destaque para a paródia e para o vocabulário familiar, caracterizado pelo coloquialismo e muitas vezes pelas palavras de baixo calão. A concepção carnavalesca do mundo, representada pelo jogo de máscaras, instaura uma inversão da ordem do mundo normativo para outra ordem, dada pela festa. É no universo das comemorações que se torna possível o rompimento com as normas do cotidiano, ditadas pela Igreja e pela religião:

Em resumo, durante o carnaval é a própria vida que se representa, e por um certo tempo o jogo se transforma em vida real. Essa é a natureza específica do carnaval, seu modo particular de existência. O carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua vida festiva. A festa é a propriedade fundamental de todas as formas de ritos e espetáculos cômicos da Idade Média. (Ibidem, p. 7)

É assim que, conforme Orna Messer Levin, em analogia a este universo, “no entremez encontramos a dinâmica dos fingimentos e das caricaturas que derivam dos divertimentos e jogos de mascarada pelos quais se veicula a sátira social” (LEVIN, 2005, p. 9-20). Nestas relações, portanto, seria de grande relevância destacar o vocabulário próprio da cultura cômica popular. A primeira questão relevante é o tipo de comunicação, que deixava em “pé de igualdade” os diferentes estratos sociais, portanto o tratamento é alterado para “tu”, diminutivos, apelidos injuriosos, termos coloquiais, cumprimentos despidos de formalidade, mesmo que a relação fosse entre pessoas de distintos níveis socioeconômicos.

O carnaval, de acordo com Bakhtin, não promove a separação: todos se comunicam e participam do ato carnavalesco. Tudo o que a hierarquização social proibia era aceitável dentro da nova configuração social. O carnaval aproxima, assim, o sagrado e o profano, o alto e o baixo, o sublime e o vulgar, a sabedoria e a tolice. A verdade dominante é adormecida no carnaval e entra em cena o que é popular: uma segunda vida baseada pela via do riso. É o desapego às formas sérias de vida, construídas pelos valores afixados de uma cultura moralista, é o avesso da cultura dominante. As grosserias, típicas de um ambiente familiar, as obscenidades e o caráter cômico de todo um vocabulário marcado pelo jocoso, pelo cotidiano, são, também, marcas do entremez.

De acordo com os estudos de Orna Levin sobre a “rota” dos entremezes no Brasil, é constatado que:

[...] em contraste com certa visão idealista, há uma contemplação realista das desgraças do mundo, permitindo sempre ao espectador popular uma maior identificação com os seus representantes no palco. A linguagem tosca, os gestos marcados, os movimentos cantantes e as danças populares tomam lugar da palavra poética por excelência, conferindo naturalidade aos acontecimentos humanos por meios de efeitos cômicos. (LEVIN, 2005, p. 16)

Mais uma questão que contribui para a relação muito próxima do entremez com as festas carnavalescas, a que se refere Bakhtin, são os finais dos entremezes, que, convencionalmente, terminavam sempre em festa, podendo esta ser sacramental, mitológica ou burlesca. (Ibidem, p. 14)

Visto que o entremez possui uma ligação estreita com o caráter popular, o qual é reforçado pelas festas, não se pode deixar de ressaltar as suas personagens.

Em Portugal, a lista de personagens do entremez revela, como no teatro de Cervantes, uma representação do quadro social. Personagens representativos do cotidiano lusitano, marcados por um forte viés popular: o peralta malcriado, o velho *cismático*, a esposa resmungona, os vendedores de feira, a mulher astuciosa, o soldado, as representações religiosas, o músico, o poeta, os vendedores de cordéis, damas, ladrões (cf. SILVA, 1979, p. 53). Basta vermos o que afirma Cleonice Berardinelli, (1997, p.125 a 138) em estudo sobre o teatro vicentino, maior representante do entremez em Portugal, destacando a grande presença de personagens rústicos, nestes textos, como pastores, lavradores e vilões, sobretudo pastores. Personagens simples, contudo porta-vozes de um teor crítico, principalmente contra o clero.

Sobre esse aspecto do teatro vicentino, já escreveu José Augusto Cardoso Bernardes (1996). Assim, vejamos *O Auto da fé*, apresentado em 1510, exemplifica bem essa dualidade entre *simplicidade e crítica* presente nas personagens. Brás e Benito, pastores, ficam impressionados diante da beleza da capela em que será preparada a celebração de Natal. Observam tudo à volta e dão nome às coisas desconhecidas, fazendo analogias com o que já conhecem: o altar é chamado de mesa, a caldeira de água benta chamam de cesto, revelando-se uma rusticidade peculiar e uma simplicidade diante daquilo que lhes é estranho. No entanto, juntamente com tais descrições, as personagens elucidam um aspecto muito satirizado na época vicentina: a enorme e desnecessária quantidade de clérigos.

Em *O auto da Feira*, apresentado em 1526, há dezessete personagens rústicos. Dentre eles, dois casais se destacam por entender que a feira é um lugar apropriado para vender maridos e esposas. Não se vende nem se troca nada, porém o espaço torna-se propício para discussões cheias de ambiguidades. Na voz das personagens se instala um discurso gracioso e simples, todavia que representa as relações sociais do cotidiano do século XVI.

Na *Farsa dos Almocreves*, de 1527, Pero Vaz (nome de um dos almocreves), figura que se destaca no auto, é contratado por um fidalgo, que não o paga. Todavia, fica clara a confiança que ele depositara em seu patrão, traço de seu caráter honesto. Durante o desenrolar da ação, Pero Vaz dialoga com seu amigo de profissão Vasco Afonso. O assunto gira em torno da mulher de Pero Vaz, que o abandonou, no entanto ele finge não se importar. Depois de algum tempo ele

admite seu sofrimento, que deriva menos do abandono e mais da culpa que lhe cabe: por trabalhar demais, deixou-a só, como se fosse um ornamento de casa a envelhecer, o que a leva a fugir. Através da voz desse personagem rústico, Gil Vicente critica uma prática comum de sua época:

[...] a ambição pretensiosa que faz com que ninguém queira viver dignamente em seu estado, mas prefira afetar o que não é e o que não tem: lavradores estão cheios de presunção, são fumosos, como se dizia na língua do tempo. (BERNARDES, 1996, p.134)

Esta característica marca um sentido de teatro popular, que, segundo Luciana Stegagno Picchio “é aquele que tira os seus temas e as suas formas expressivas de uma realidade local, contraposta estilisticamente pelo fato de sua acentuada caracterização tradicional, à bem mais vasta realidade extra-local, extra-nacional”. (PICCHIO, 1967 apud SARDINHA, 1979, p.49)

No caso dos entremezes, estudados por Orna Messer Levin (2005), é a sociedade portuguesa do século XVIII, ou melhor, a vida do povo e da pequena burguesia de Lisboa desse século, que revive diante do leitor/espectador. É esse teatro dito menor, o entremez, que se encontra com o povo lusitano. Os entremezes portugueses desse período, “compõem o teatro popular apresentado no Bairro Alto, na Rua dos Condes, no Salitre, ou simplesmente lido nos particulares” (LEVIN, 2005, p.15). O caráter popular dos entremezes deve-se, principalmente, ao fato de retirar seus temas do cotidiano, da prática social e por situar suas ações em ambientes conhecidos e frequentados pelo povo, como praças, ruas, feiras e demais lugares públicos de grande circulação social.

Os temas do entremez focalizam acontecimentos contemporâneos, experiências vividas pelo público da época, como atesta Daisy Sardinha R. da Silva: os novos rumos da moda; os divertimentos; a crítica aos pais sem autoridade; escândalos em praça pública; condenação dos que gastam mais do que possuem; os vícios humanos; cenas de casamento; oposição dos pais a namoros e noivados; contrastes entre os costumes da cidade e a mentalidade do homem no campo; as paixões temporãs; criação e venda de entremezes em cordéis pelos cegos; as crendices; discussões em família; namoricos; os ciúmes; declarações de amor; a astúcia feminina; a guerra conjugal; brigas de vizinhos; fofocas; cobranças; intrigas; festas populares; aulas de dança e canto; velho apaixonado; o amor pelo

homem do mar. Além disso, os espaços em que se passam as histórias são conhecidos pelo público, frequentados por todos que compõem o quadro social lusitano: casas, ruas, lugares públicos, feira, praça. (SILVA, 1979, p.53)

Os temas, portanto, focalizam uma realidade local, interessando diretamente às camadas populares daquele contexto por serem a representação de suas experiências. A maneira de ver e sentir o mundo, as práticas sociais de personagens das camadas inferiores, tomam o centro do tablado. Sendo um teatro do cotidiano, os entremezes oferecem ao público uma representação próxima das práticas sociais vivenciadas por ele. É a mesma Daisy Sardinha que, ao tratar da recepção do público, afirma que há uma aceitação popular incontestável, uma vez que o entremez torna-se um meio de comunicação e contestação de “massa”:

Construídos em termos de aceitação popular, os entremezes promovem verdadeira comunicação de massa entre a plateia e a cena. Espectadores e atores confundem-se, pois os atores não fazem mais do que reviver no palco o que os espectadores já viveram. O povo então interessa-se pelo assunto, porque este traz muita coisa de sua própria vivência. (Ibidem, p.52)

Outro ponto a se discutir e que esclarece como o entremez incorpora-se aos processos sociais é seu caráter híbrido.<sup>3</sup> Em sua origem como peça breve de caráter jocoso até sua consolidação, em meados do século XVI, o entremez desenvolveu-se dos diálogos com variadas formas dramáticas.

Seguindo os estudos de José Augusto Cardoso Bernardes (1996) sobre o teatro de Gil Vicente, é possível verificar o processo de assimilação, por parte do entremez, de outras formas dramáticas em sua formação. A partir de meados do século XV, o entremez junta-se ao mistério.<sup>4</sup> O entremez aproximou-se também, como encontramos no *Cancioneiro Geral*, ao momo<sup>5</sup> e ao vilancete cantado.<sup>6</sup> Gil

---

<sup>3</sup> Entende-se, aqui, como híbrida a composição que traz a capacidade de dialogar e se apropriar de procedimentos formais de outros gêneros cômicos e expressões populares, além de parodiar as formas sérias, na realidade, nos limites do sério-cômico.

<sup>4</sup> Segundo Margot Berthold (2003, p. 222), o mistério é “um espetáculo originado no serviço divino e, ao mesmo tempo, firmemente apoiado na interpretação teológica, com o Céu e o Inferno constantemente presentes em cada palavra e imagem. A palavra falada junta aos cânticos e a ação pantomímica caracterizavam a encenação que era apreciada pelo público”.

<sup>5</sup> “No século XV, o vocábulo adquiriu o significado de representação dramática. Como tal, o momo consistia numa encenação de quase pura mímica, numa mascarada. Nessas mascaradas, ‘que constituíam a ocupação noturna dos cavaleiros dedicados durante o dia das justas e torneios, como

Vicente, segundo Bernardes (1996), caracteriza o entremez como peça de pequena dimensão que depende da existência de uma peça maior em amplitude e complexidade, deixando às claras seu caráter híbrido, tornando-se possível afirmar o diálogo com o entremez em vários de seus autos.<sup>7</sup> Voltaremos a isto no capítulo 3.

Já visto, pois, o conceito de entremez, sua filiação ao popular, sua relação com o conceito de carnavalização, desenvolvido por Bakhtin e seu caráter híbrido, é importante entender como acontece a fixação das peças teatrais, em específico o entremez, para a escrita e como essa forma dramática foi divulgada, principalmente no século XVIII, com grande intensidade, via cordéis.

Para esclarecer esse fato e compreender como os entremezes, portugueses, em sua maioria, chegaram ao Brasil no suporte do cordel, como veículo de transmissão, partiremos para um segundo momento deste capítulo: o processo de adaptação do gênero dramático, caracterizado no século XIV e XV essencialmente pela encenação, ao plano textual e como o entremez português, principalmente o teatro vicentino, utiliza o cordel para sua divulgação.

Procuramos, em Roger Chartier (2002), mediante seus estudos em literatura dramática, entender os processos, muitas vezes complexos e variados, de passagem do palco à página. Este autor nos explica que, para demonstrar as modalidades de transmissão oral pautadas no código verbal, é preciso atentar às práticas de oralidade ainda presentes nas representações literárias: récita, canto, leitura em voz alta. Dessa maneira, são índices de oralidade tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua publicação. Assim, é possível um estudo das transformações da pontuação oralizada para uma

---

transparece da forma cortesã ‘justar de dia y momear de la noche’ (Picchio 1961: 44), a parte falada reduzia-se a uns poucos versos ou palavras.” (MOISÉS, 2004, p. 307)

<sup>6</sup> “**VILANCETE** (ou **VILHANCETE**) - Esp. *villancete*; *villano*, vilão, habitante de vila, não fidalgo: cantiga de vilão, ou “cantiga vilã”, como registra a “Arte de Trovar” que abre o CBN. Poema lírico de origem popular galego-portuguesa, surgido na época do *Cancioneiro Geral* de Garcia Resende (1516). Compunha-se de uma estrofe (chamada *mote* ou *cabeça*), que funcionava como a matriz do poema, seguida de um número variável de estrofes (chamadas voltas ou pés ou glosas), em que se desenvolvia a ideia inserida no *mote*. Enquanto este continha no geral três versos, as *voltas* podiam ter de cinco a oito versos, predominantemente de sete sílabas (redondilho maior).” (Ibidem, p. 472)

<sup>7</sup> De acordo com o *Dicionário do teatro brasileiro* (2006, p. 47): o auto pode ser definido como “denominação genérica dada às representações teatrais na Península Ibérica desde do século XIII” em que se “aplicava indistintamente às composições dramáticas de caráter religioso, moral ou burlesco”.

gramatical; quando a pontuação da elocução é suplantada por uma pontuação sintática.

Em relação ao entremez, os pontos abordados são identificados a partir de uma análise comparativa entre as formas cênicas e o texto dramático. Um ponto em específico chama a atenção: transformações da pontuação oralizada para uma gramatical. A partir do século XVII as peças teatrais ganham notoriedade com suas publicações, ou seja, há uma passagem da recepção teatral para uma recepção da leitura, no entanto os textos sofriam alterações/interferências por parte dos tipógrafos. Para agravar a situação, algumas peças eram transcritas apenas pela observação de suas encenações, eram “tomadas de ouvido”, expressão usada para esse tipo de procedimento, o qual desagradava profundamente os dramaturgos.

Em combate às deformações gritantes, tão repudiadas pelos dramaturgos como Lope de Vega e Molière, os próprios autores começaram a vender seus textos para as casas editoriais, a fim de receber os créditos não só pela encenação da peça, mas também pela literatura dramática. Molière, na França, publicava suas peças antes que circulassem as versões “pirateadas”. Assim, tal situação para os dramaturgos não era só um problema econômico, mas estético, já que os textos publicados tinham mudanças na linguagem, acréscimos, substituições e omissões de passagens inteiras.

Em Portugal, tornou-se bem difundido o comércio de textos em cordel, e o surgimento do teatro chamado “de cordel” ligou-se ao teatro vicentino. É sobre esse momento, principalmente nos séculos XVII e XVIII, que podemos discutir o uso da denominação “teatro de cordel”, na medida em que nos interessa averiguar até que ponto essa nomenclatura sustenta-se como uma definição de um gênero de formas específicas.

É comum filiar o surgimento do chamado “teatro de cordel” ao teatro vicentino, visto que em 1562, ano da publicação da *Compilação de todas as obras de Gil Vicente*, editada pelo seu filho Luís Vicente, já havia se estabelecido o comércio da sua obra em “folhas volantes” – outro nome comum para tratar dos cordéis –, suporte que, pela sua facilidade de acesso, principalmente pelo fator financeiro, cresceria cada vez mais. A questão é que Gil Vicente nunca foi um autor “de cordel”, ainda que sua obra tenha sido vendida juntamente com outros textos, de fato, reconhecidos como “de cordel”. A venda de textos que eram impressos

nesse suporte em toda a Europa era grande, sendo vendida uma variedade significativa de tipos de textos, como nos atesta Orna Messer Levin:

[...] textos literários, como romances e narrativas de aventuras, textos religiosos, que serviram de apoio à contra-reforma (vida de santos, orações, livros de horas), obras de aplicação prática como aquelas destinadas à culinária e a educação feminina, e peças de teatro, bem menos frequentes até o século XVIII (LEVIN, 2005, p. 17-18).

Em Portugal, ocorre um número muito grande de peças nesse suporte ou fórmula editorial, instrumento utilizado para comercializar o texto de ordem escrita, como esclarece Chartier. Esse fato promoveu diversas possibilidades de entendimento histórico sobre a produção e comercialização de textos do teatro vicentino em um determinado formato bibliográfico, no caso em folhas volantes, e sobre a tentativa de entender esse suporte ou fórmula editorial como um tipo de forma do gênero dramático, em formação, conforme já nos esclareceram Diógenes Maciel e Valéria Andrade (MACIEL, ANDRADE, 2008, p.105). Este é o início da discussão que será desenvolvida no capítulo seguinte.

## CAPÍTULO 2

### ENTRECRUZAMENTOS:

### O ENTREMEZ EM CORDEL E A LITERATURA DE FOLHETOS NORDESTINA

**S**eguindo o mesmo raciocínio do capítulo anterior, para se falar das relações estabelecidas pelo entremez ibérico, principalmente aquele do século XVIII, bem como de sua divulgação em cordéis, utilizaremos, conjuntamente, a discussão sobre a questão do tratamento do cordel como *suporte* ou *fórmula editorial*, conforme discute Roger Chartier (2002). Para o caso do entremez brasileiro em cordel buscamos entender como essa forma dramática, ao entrar em contato com uma nova cultura, foi reinventada; esclarecendo como se deram essas relações, partindo do universo editorial, de onde eclode uma nova forma literária, a saber, a chamada literatura *de cordel*, bastante presente no Brasil, todavia, já no âmbito das formas épico-narrativas em verso.

Neste caminho, o livro *Histórias de cordéis e folhetos*, de Márcia Abreu (1999), com vistas a discutir a literatura em seus cruzamentos com as artes populares, apresenta dois pontos a serem estudados: (1) a literatura de cordel portuguesa e (2) a compreensão em torno da formação da poética nordestina, em suas relações/oposições com aquela, culminando num outro sistema, a saber, a literatura de folhetos nordestina.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> O segundo tópico, apesar de ser objeto de estudo do presente trabalho, não será discutido nesse momento, pois antes de se falar em literatura de folhetos nordestina precisamos entender como a literatura em cordel e o entremez chegam ao Brasil.

Para Márcia Abreu, em seu estudo, ao contrário do que comumente se encontra, a literatura de folhetos nordestina não deve ser vinculada totalmente à literatura de cordel portuguesa, daí, inclusive, a autora não utilizar a denominação mais corrente (literatura de cordel) pelo simples fato de ambas não convergirem aos mesmos procedimentos estéticos, tradições, processos de produção/recepção, etc. Vejamos o que ela mesma afirma:

O objetivo deste estudo é confrontar duas produções culturais frequentemente associadas: a literatura de cordel portuguesa e a literatura de folhetos do Nordeste do Brasil. A primeira tem sido apresentada como fonte, origem ou matriz principal da segunda. Apesar do equívoco da hipótese, da falta de estudos sistemáticos ou de análises comparativas que buscassem demonstrar tal vinculação, avolumam-se os textos em que ela é sugerida ou afirmada. (ABREU, 1999, p.15)

O primeiro ponto discutido pela autora refere-se à literatura de cordel portuguesa. Márcia Abreu inicia mostrando a dificuldade de defini-la. Características formais, extensão da obra, temáticas, todos os aspectos da literatura de cordel portuguesa são variados e divergem com muita facilidade, não configurando uma forma, digamos, canônica ou com convenções fixas. Não há como definir a literatura de cordel portuguesa de acordo com critérios de gênero e/ou forma, na medida em que não há nada que unifique esse material a não ser a questão editorial, o suporte. Desta feita, entende-se que, no caso, não se trata de um gênero literário, mas de uma fórmula editorial.

Circulavam em Portugal, principalmente nos séculos XVI, XVII e XVIII, folhetos de assuntos variados que, pelo baixo custo editorial, alcançavam boa parte da população letrada. A questão é que realmente tudo era variado: imprimiam-se receitas, autos, entremezes, relações de naufrágios, batalhas e monstros aparecidos, milagres, vidas de santos, novelas de cavalaria, livros de astrologia, de São Cipriano, de feitiçarias, testamentos, palestras de vizinhas, casos prodigiosos, relações de festas, etc. No entanto, especificamente, no âmbito do que chamaríamos de literário, os folhetos se voltavam à impressão/circulação de obras de autores consagrados, já publicadas em outros suportes. Um grande expoente nesse suporte, como já dito, era Gil Vicente, que, em cordel, alcançou grande sucesso comercial e atingiu enorme popularidade, visto sua comercialização em

ruas, feiras livres e praças. Dessa maneira, o público leitor não se limitava apenas à elite letrada, mas se estendia a lavadeiras, moleques de rua e carregadores que, aproximando-se dos cegos, por muito tempo detentores da exclusividade de venda dos cordéis, escutavam as deles e adquiriam os folhetos.

É importante destacar que, no século XVIII, com o reflorescimento da literatura de cordel, a maioria dos folhetos eram traduções de grandes nomes da literatura estrangeira. Abreu, quando fala sobre as adaptações e traduções de clássicos da literatura francesa ou italiana, comparando-as com a criação do folheto nordestino, tece uma crítica a esse processo de tradução e adaptação evidenciando, como oposição a essa prática, o caráter criativo da produção no âmbito da literatura de folhetos nordestina.

Garcia Canclini ressalta as constantes relações entre culturas, os “trânsitos culturais” e define o termo hibridização como um conceito pelo qual o autor raciocina as constantes relações e reinvenções culturais entre o *local* e o *global* (GARCIA CANCLINI, 2003, p.206-281). No processo de tradução e adaptação dos textos estrangeiros para o português, torna-se, por muitas vezes, diálogos entre a linguagem do texto literário e o contexto vivenciado pelo público-leitor. Existe, nesse processo, uma reinvenção, fruto da relação entre o local e o global na produção literária oriunda dos constantes diálogos entre as culturas. Tal procedimento não pode ser caracterizado como imitação, mas se insere no contexto da reinvenção, da criação artística.

Como já foi visto, Gil Vicente não é reconhecido como autor de cordel e seu público não se resume às camadas populares de Portugal, além disso, antes dele, já existia a prática da publicação e comercialização de textos em folhas volantes. Assim, tal expressão designa

[...] os textos teatrais impressos ou manuscritos em cadernos de aproximadamente 20 x 15cm, in-quarto, com 16 páginas (ou 32, raramente mais), que eram postos à venda pendurados em um barbante –o cordel- pregados nas paredes ou nas portas, pelas ruas de Lisboa. (DICIONÁRIO DO TEATRO BRASILEIRO, 2006, p. 97)

Essa forma de publicação se popularizava em toda Europa como suporte literário, na medida em que nela se publicavam obras dos mais variados gêneros e formas. Chega-se, assim, a duas conclusões sobre a inteira falta de unidade no

interior da produção dita “de cordel”: sendo a divulgação do material impresso a baixos custos, havia espaço para uma variedade de gêneros e formas, de tal modo que o único ponto convergente era o suporte e não os procedimentos estético-formais. Em suma, o que temos é um conjunto de textos impressos em folhas volantes, que eram comercializados por cegos, a custo baixo. Dessa forma, seria preferível o termo literatura *em cordel*.

A questão é que graças à publicação de peças em folhetos, o teatro de comédia popular dos séculos XVII e XVIII sobreviveu às imposições da literatura da Arcádia Lusitana e dos primeiros românticos. Segundo Diógenes Maciel e Valéria Andrade (MACIEL, ANDRADE, 2008, p.105), a interação entre a atividade teatral e o movimento editorial impulsionado pela produção teatral peninsular daqueles séculos conservou-se, não só por suas encenações em lugares públicos, mas pelas inúmeras publicações dessas peças em folhetos.

Tendo atestado seu sucesso de veiculação e caindo no gosto do público, o teatro em cordel – na realidade, uma dramaturgia impressa naquele suporte, o que acaba esclarecendo a questão em torno da existência ou não de uma forma dramática específica do cordel, o que resolve a querela sobre tal questão ao tratá-la como suporte – começou a sofrer modificações formais devido à necessidade de estabelecer, no texto dramático, as marcações cênicas. Com o estabelecimento do texto dramático e sua permissão pela Imprensa Régia e pela Santa Inquisição, a publicação dos textos teatrais em cordel, pelos que dominavam os meios de produção, proporcionou o surgimento de autores portugueses como Baltazar Dias, Afonso Álvares e Ribeiro Chiado, que farão parte da chamada “escola vicentina”. Dentre os textos comercializados, um gênero em específico adapta-se ao tipo de publicação e ao gosto do público: o entremez.

Ao atravessar o Atlântico, o entremez chega às terras brasileiras através de um repertório forjado pelas companhias portuguesas e já impresso em cordel. Os textos enviados ao Brasil recebiam a permissão da Real Mesa Censória, à qual cabia a função de julgar se os textos eram adequados ou não para serem liberados para o Brasil. Em anexo, o requerente apresentava a lista dos títulos que pretendia enviar. O requerente podia ser tanto um indivíduo comum quanto um livreiro e os títulos eram variados, versando sobre os mais diversos temas.

O desenvolvimento do entremez em terras brasileiras é ditado pelas relações de recepção com os entremezes lusitanos do século XVIII, quando as formas cômicas populares começaram a ganhar destaque em Portugal. No Brasil, une-se às formas locais de entretenimento, e ganhou ares locais. Um exemplo dessa assimilação pode ser visto na obra de Martins Pena. (Cf. ARÊAS, 1994)

Companhias teatrais portuguesas, como já foi dito, marcaram o início das apresentações desse teatro cômico nas primeiras décadas do século XIX, no Brasil. Entremezes, farsas e imitações do teatro francês e italiano eram apresentados ainda à Corte, vindo da Europa tanto os grupos, figurinos e atores quanto versões de comédias já adaptadas ao vernáculo. Com a fundação, em 1833, da primeira companhia dramática brasileira, composta exclusivamente de atores locais, o teatro nacional começa a se desenvolver e se organizar. Em 1838, graças aos esforços de João Caetano, ator e empresário de renome na época, são apresentadas duas peças: *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição*, tragédia de Gonçalves de Magalhães e *O juiz de paz da roça*, de Martins Pena. Mesmo interessando-se mais pela tragédia, João Caetano não pôde deixar de notar o talento de Martins Pena e começou a apresentar as pequenas peças do comediógrafo, ao lado do título principal da noite.

O ponto culminante das relações entre o entremez ibérico e o que estamos chamando de entremez brasileiro- na verdade, aparecendo como comédia de um ato-, centra-se nesse comediógrafo que soube utilizar, em sua obra, os procedimentos do entremez de Portugal do século XVIII, apesar de não mais associado ao suporte de cordel, e unir à cor local e ao pitoresco características que representam, em alguma instância, aspectos do romantismo brasileiro.

Para melhor explicar o processo de “abrasileiramento” do entremez, no geral, e do teatro de comédia iniciado por Martins Pena, em particular, é preciso retomar o estudo do professor Antonio Candido (2002) sobre o relacionamento da literatura brasileira do Romantismo com a literatura da Europa. Para Antonio Candido, esse processo dá-se em três níveis: transposição, substituição e invenção.

A transposição, para o crítico,

consiste em passar para o contexto brasileiro as expressões, concepções, lendas, imagens, situações ficcionais, estilos das literaturas europeias, numa apropriação (perfeitamente legítima) que se integra e dá ao leitor a impressão de alguma coisa que é

muito nossa, e ao mesmo tempo faz sentir a presença das raízes culturais. (CANDIDO, 2002, p.96)

Martins Pena aborda em sua dramaturgia a realidade local, numa perspectiva literária, e a representa inserindo um grau de brasilidade que situa o leitor numa perspectiva nacional. O seu teatro destaca o cotidiano, sob a ótica de uma crítica pelo riso, mas não dispensando a análise social, como vemos na criação das seguintes peças:

[...] Juizados de Paz (*O juiz de paz da roça*); as festas populares periódicas (*A família e a festa na roça*, *Judas em sábado de Aleluia*); a chegada da triunfal da ópera romântica italiana, representada pela *Norma* de Bellini (*O Diletante*); a novidade introduzida na medicina pela homeopatia (*Os três médicos*); a exploração de esmolas, pedidas em nome de irmandades religiosas (*Os irmãos das Almas*); a falsificação de produtos portugueses (*O Caixeiro da Taverna*); e até mesmo, incidente registrado nos jornais da época, as desventuras por cima de telhados de um candidato a D. Juan (*Os crimes de um Pedestre* ou *O terrível Capitão do Mato*). Sem esquecer, claro está, *O Noviço*, o seu maior sucesso de publicação (inúmeras edições) e de representação (constantes versões cênicas) [...] (PRADO, 2006, p. 57)

O segundo nível é o processo de substituição, considerado por Antonio Candido

um processo mais profundo do ponto de vista da linguagem e da interpenetração cultural. Nele, o escritor brasileiro põe de lado a terminologia, as entidades, as situações da literatura europeia e os substitui por outros, claramente locais, a fim de que desempenhem o mesmo papel. (CANDIDO, 2002, p.97-98)

O ambiente em que se passam as obras de Martins Pena revela personagens típicos de nossa cultura. A poucas horas da Corte situa-se a roça, representada pela variação linguística de suas personagens e hábitos coletivos: sua comida, bebida, festas e vestimentas. Mais distante tem-se o sertão, árido, quente, violento, porém com um senso de justiça ainda não contaminado pelos malefícios da civilização urbana que se formava principalmente no Rio de Janeiro, onde se situava a Corte. O representante dessa longínqua região é o tropeiro paulista, com muito de sulista, que marca a diferença de costumes ao carregar sua viola em oposição ao piano e às óperas.

O terceiro nível a ser considerado, a invenção, dá-se “quando o escritor parte do patrimônio europeu para criar variantes originais” (Ibidem, 2002, p. 99). Embora Martins Pena guarde, em alguns de suas personagens, uma visão lusitana, própria de seu tempo, sobre o brasileiro, foi decisivo para o teatro de comédia seus esforços em incluir traços de nossa cultura representados em músicas e danças e até mesmo nos diálogos das personagens. A fusão entre peça e espetáculo, entre o falado, o cantado e o exibido, junto à música e às expressões populares deu ao teatro de Martins Pena um tom original e representativo de uma realidade local que, mesmo utilizando as formas de composição ajustadas sob o molde da matriz europeia, re-inventa um novo mundo cultural e natural, a saber, na literatura brasileira.

O *entremez*, em sua composição enquanto forma dramática, traz a capacidade de dialogar e de se apropriar de procedimentos formais de outros gêneros cômicos e expressões populares, daí sua perfeita adaptação ao gosto popular, tendo em vista que sua forma democrática de composição aceita aquilo o que melhor se enquadra ao contexto de recepção. Não foi diferente no Brasil: por elaborar situações do cotidiano representadas sob um viés popular, o *entremez* conseguia convergir para si o panorama social e histórico, estes revelados em sua forma.

Após retomar todo este percurso, que tange desde a literatura “de cordel” produzida em Portugal, nos séculos XVI, XVII e XVIII, à formação e produção do *entremez* da Península Ibérica, enquanto gênero dramático, e sua recepção no Brasil do século XIX, no teatro de comédia romântico, o segundo ponto a ser discutido e analisado aqui diz respeito à formação da poética nordestina e à literatura de folhetos do Nordeste, e em seus diálogos com o *entremez* de Lourdes Ramalho.<sup>9</sup>

São de grande relevância para a compreensão do que chamamos de literatura de folhetos nordestina as cantorias, verdadeiros espetáculos que compreendem a apresentação de poemas improvisados e em desafios. O seu caráter oral, tanto na composição quanto na transmissão, é de suma importância para a formação da poética nordestina.

---

<sup>9</sup> Sobre esta autora, trataremos mais apropriadamente no nosso último capítulo.

Atribui-se a Agostinho Nunes da Costa (1797-1858) o título de iniciador dessa poética. Os desafios eram cantorias entre duas pessoas, nos quais, através de rimas e da recitação dos poemas, fazia-se uma *justa*.<sup>10</sup> Os temas eram variados e muitas vezes terminavam em brigas, quando os insultos eram muito fortes. Os temas mais comuns eram os bois, o vaqueiro, a vida no sertão. Por muitas vezes, o narrador, humano, dava lugar ao boi ao reconhecer sua derrota diante da força e vigor do animal. Nesse período, que se estende até o início do século XX, a estrutura de versificação eram as quadras setessilábicas, com rimas ABCB.

Silvino Pirauá de Lima introduz no universo da cantoria a sextilha. No desafio, quatro versos eram poucos para responder ao oponente, a sextilha ajudaria no desenvolvimento da ideia por se estender um pouco mais. Na cultura oral, a memória é importante recurso de preservação, nesse caso, os padrões fixos se tornam ferramentas essenciais para a composição do poema. As sextilhas setessilábicas, de rima ABCBDB, foram a forma mais aceita e regular.

Surgiram algumas outras formas fixas como: martelo, décimas em redondilhas menores; galope à beira-mar, décimas em decassílabos, cujo verso deveria terminar em beira-mar; gemedeira, sextilhas setessilábicas com “ai, ai, ui, ui” introduzido entre o quinto e o sexto versos. Esse relato se faz importante, a partir do momento em que, numa visão crítica, observa-se a preocupação de Márcia Abreu (1999) em descrever o processo de formação de uma estética literária para a literatura de folhetos nordestina.

Ratificando o posicionamento da autora diante da questão da (des)vinculação da literatura de folhetos nordestina à literatura de cordel portuguesa, afirma-se que a literatura de folhetos produzida no Nordeste, no início do século XX, não é fruto de uma imposição ou apenas uma herança cultural, no caso da cultura portuguesa, mas de uma relação estreita entre as práticas sociais de um povo e a representação artística dessas práticas sociais, entre forma literária e processo social.

No final dos anos 1920, os cantadores formaram duplas estáveis, alterando o caráter dos desafios anteriores, pois passaram a ensaiar as apresentações. Alguns dizem que, devido às pelepas fictícias, existia material a ser decorado em folhetos.

---

<sup>10</sup> Fazendo referência aos duelos medievais, nos quais os cavaleiros disputavam munidos de lança e em cima de seus cavalos, os desafios de cantorias tinham como arma a criatividade do improvisado e a viola dos cantadores, unidas na construção do discurso de caráter oral.

Nesse período, início do século XX, algumas cantorias ganham forma impressa, as chamadas “pelejas”, algumas delas extremamente tradicionais, guardando fortes marcas de oralidade. Esse processo é análogo ao do teatro popular do século XVII, já mencionado nesse capítulo, que da mesma forma, em sua passagem do palco (marcado pela oralidade) à página, revela traços da oralidade na fatura dos textos dramáticos.

Utilizando o estudo de Garcia Canclini (2003) sobre as dinâmicas culturais entre o local e global, é possível entender o processo de formação da literatura de folhetos nordestina descrito por Márcia Abreu. Os folhetos que antes serviam para a venda de obras trazidas de Portugal para o Brasil, com narrativas sobre heróis e reis, irão fazer parte da estratégia de publicação de uma cultura fortemente pautada pelo seu caráter oral. O entrecruzamento entre a forma oral das cantorias e suas regras de composição e a forma impressa, a relação entre a temática local e o suporte para a publicação dessa temática são de fundamental importância para o surgimento de uma nova literatura, a saber, a literatura de folhetos nordestina.

Quanto à versificação, o folheto nordestino podia ser feito em setilhas, sextilhas e décimas (com sete ou dez sílabas poéticas). A rima das sextilhas era do tipo ABCBDB, da setilha ABCBDDDB e décimas ABBAACCDDC. Não havendo interesse em inovar na forma, até porque a forma é necessária para a memorização. No que se refere ao suporte, as pelejas e poemas jornalísticos são escritos numa média de 8 a 16 páginas, as narrativas ficcionais de 24 a 56 páginas.

Para atestar o que foi dito sobre a versificação da literatura de folhetos nordestina, tomaremos, como exemplo, o folheto de título *Peleja de Riachão com o Diabo*, de Leandro Gomes de Barros (2001). A história narrada se passa na cidade de Açu. As personagens em destaque são: Riachão e o Diabo, este chamado por Riachão de Negro. Os dois travarão uma peleja em que o Diabo começa a se revelar para Riachão, aos poucos, através dos seus atributos miraculosos.

O primeiro ponto a se observar é a temática tratada no folheto e revelada em suas marcas textuais. A querela entre Riachão e o Diabo representa traços de uma cultura embebida da tradição religiosa, tradição essa que, ao entrar em contato com os valores do sertão nordestino do início do século XX, torna-se singular. Vejamos um trecho que evidencia esse caráter religioso bastante específico da região:

N- Arre lá! Lhe disse o Negro.  
 Você é caso sem jeito!  
 Eu com tanta paciência,  
 Estou lhe ensinando direito  
 Você vê que está errado,  
 Faz que não vê o defeito!

R- É muito feliz o homem  
 Que com tudo se consola!  
 Posso morrer na pobreza,  
 Me achar pedindo esmola  
 Deus me dá para passar  
 Ciência e essa viola! (Ibidem, 2001, p.15)

O diálogo é composto de uma linguagem que marca um dado processo social, uma cultura específica, a saber, a do sertão nordestino. É possível perceber a temática religiosa quando Riachão conta que, mesmo pobre, é abençoado por Deus com o dom da inspiração poética e com a veia musical. No entanto, sua maneira de contar revela o seu lugar. O uso da próclise no início da oração (verso 10) é uma marca do caráter oral das pelejas e cantorias de viola que não foi abandonado pela literatura de folhetos nordestina. O seu instrumento de trabalho, a viola (verso 12), típico do cantador sertanejo, também revela uma tradição cultural construída no século XIX.

O segundo ponto é a estruturação propriamente dita. O texto é composto de sextilhas heptassilábicas (redondilhas maiores). A rima é do tipo ABCBDB e a extensão da obra é exatamente 16 páginas, o que atesta uma forma de versificação seguida a rigor por parte dos poetas de literatura de folhetos nordestina.

Outro representante dessa literatura do início do século XX é João Martins de Athayde. O texto de mote *Como Lampião entrou na cidade de Juazeiro acompanhado de cinquenta cangaceiros e como ofereceu os seus serviços a legalidade contra os revoltosos* (ATHAYDE, 2000) reflete bem um contexto permeado pelas histórias sobre Lampião, figura contraditória do início do século, que se tornou parte da cultura sertaneja nordestina por desafiar as autoridades militares. Vejamos as duas primeiras estrofes a fim de confirmar esse contexto específico da literatura de folhetos nordestina, o sertão do Nordeste, e sua estrutura de versificação, seguida a rigor pelos poetas:

O dia doze de março  
 Foi alegre alvissareiro,  
 Porém para o sertanejo  
 Tornou-se quase agoureiro,  
 A polícia protestou  
 Quando Lampião entrou  
 Na cidade de Juazeiro

Cerca de cinquenta homens  
 Cada qual mais bem armado  
 Trajando roupa de cáqui  
 Tudo bem municiado  
 Desde o mais velho ao mais moço  
 Tinha um lenço no pescoço  
 Preso no laço amarrado. (Ibidem, 2000, p.81)

Nesses versos é possível identificar exatamente o espaço em que acontece a narrativa, Juazeiro do Norte, no cariri cearense. A linguagem típica da região denuncia um grupo social, mencionado também nos versos, que compõem o cenário do sertão nordestino. No que tange à questão da versificação, o texto possui quatorze páginas, sendo as estrofes organizadas em setilhas heptassilábicas e o esquema de rima é ABCBDDB.

Com base no que foi verificado é possível dizer que, embora não haja restrições temáticas, o folheto nordestino sempre esteve falando de questões do cotidiano, da realidade social nordestina. O que se torna importante ressaltar nesse percurso histórico é que, na cultura popular, a dinâmica entre produção cultural e artística se confunde com o cotidiano dos participantes de tal dinâmica. As mudanças histórico-sociais alteram a maneira do fazer poético e já não cabe apenas a transmissão oral, mas a relação e o diálogo entre a oralidade e a escrita na produção da literatura de folhetos nordestina.

Ao longo das relações que vão se estabelecendo entre a cultura oral, as cantorias e a cultura escrita, juntamente com tudo aquilo que representa o cotidiano do sertão nordestino, a literatura local desenvolve-se, reinventa-se e recria-se num contínuo e dinâmico processo artístico. Antonio Candido afirma em “Dialética da malandragem: caracterização das Memórias de um sargento de milícias”, que a obra literária “é uma redução estrutural de um dado processo histórico e social, cuja análise deve pautar-se sempre na articulação entre a forma da obra e sua representação social” (CANDIDO, 1970, p. 17-46). A literatura de

folhetos nordestina revela, em sua forma, todo um conteúdo produzido por um discurso de representação de um lugar, o qual, ao longo do tempo, refaz e altera a própria realidade social e, ao mesmo tempo, é construído por essa realidade.

Segundo Maura Penna (1992), o discurso regionalista precisa ser concebido como uma construção ambígua, que ao mesmo tempo conserva e refaz os conceitos e critérios demarcadores de sua formação. Nesse caso, a literatura de folhetos nordestina do início do século XX não pode ser considerada uma literatura acabada em si mesma, pois ainda não há nela o momento de cristalização de uma cultura, o que existe é um movimento de construção cultural ilimitado e dinâmico que acompanha as alterações e construções históricas.

Enfatiza-se nessa análise a maneira como Márcia Abreu tenta esclarecer a não vinculação da literatura de folhetos nordestina à literatura de cordel em Portugal. Para esse fim, Márcia Abreu remonta todo um processo de formação da literatura de cordel do Nordeste brasileiro, relacionando sempre a construção da literatura de folhetos nordestina ao processo social a ela vinculado.

É importante notar que essa não aceitação desta total vinculação abre um questionamento antes resolvido, por certa ideologia, na medida em que o discurso, sobre o qual descansava esse questionamento, era de que herdamos do sangue lusitano a forma poética do cordel nordestino, tão divulgado e transformado em traço identitário de nossa cultura popular. Obviamente, não estamos esquecendo que uma série de temas circularam entre essas duas culturas, marcando a permanência de muitos deles, na cultura receptora. No entanto, em concordância com Márcia Abreu, afirmamos que a literatura de cordel portuguesa não segue uma forma ou métrica própria – produzida para o povo e pelo povo – que gere a discussão sobre gênero, mas se limita ao suporte, à questão editorial. Além disso, a literatura de cordel portuguesa não alcança o perfil de uma literatura popular, e sim de uma literatura com popularidade, mediante suas condições de produção/circulação/recepção.

O movimento de defesa dos interesses de um segmento da classe dominante está justamente nessa falsa afirmação sobre a vinculação da literatura de folhetos nordestina à literatura de cordel portuguesa. Vimos, através de todo o processo de formação da literatura de folhetos nordestina apresentado nesse estudo, que sua filiação está calcada na tradição oral das cantorias e desafios de viola, uma

manifestação cultural própria do sertão nordestino, quase sempre excluída, como Garcia Canclini (2003, p. 156) afirma:

[...] uma política democratizadora é não apenas a que socializa os bens “legítimos”, mas a que problematiza o que deve entender-se por cultura e quais são os direitos do heterogêneo. Por isso, a primeira coisa que deve ser questionada é o valor daquilo que a cultura hegemônica excluiu ou subestimou para constituir-se.

Uma vez não entendido todo esse processo de formação da literatura de folhetos nordestina e a relação entre a produção histórico-cultural e sua estética, escondemos, através de um discurso simplista, a ideia da literatura de cordel portuguesa como fonte, origem ou matriz principal da literatura de folhetos nordestina, com a qual Lourdes Ramalho travará diálogo bastante franco e produtivo no que se refere a produção de seus, como diríamos, entremezes, ou como ela chamou teatro em cordel.

É trilhando esse percurso que se pode afirmar que esta dramaturgia assume uma forma dramática híbrida que entra em contato com o teatro ibérico do século XVI, em especial com os entremezes, com a literatura de folhetos nordestina e suas temáticas que giram em torno de narrativas específicas da região e com manifestações populares, a fim de reinventar o universo nordestino a partir desses seus pilares formais e temáticos.

## CAPÍTULO 3

### **O AUTO DE MOFINA MENDES E SUAS RELAÇÕES COM O ENTREMEZ: O AUTO NATALINO ENTRE O SAGRADO E O PROFANO**

**E**ste capítulo é destinado à análise e interpretação de *O Auto de Mofina Mendes*, de Gil Vicente (1983, p.81-104), representado ao Rei D. João III, em 1534. A primeira questão aqui é discutir o próprio conceito de auto e como essa forma dramática dialoga com o entremez. Partiremos do conceito geral, tratado no *Dicionário do Teatro Brasileiro* (2003, p.47), de que auto é uma “denominação genérica dada às representações teatrais na Península Ibérica desde do século XIII” que se “aplicava indistintamente às composições dramáticas de caráter religioso, moral ou burlesco.” Sendo assim, é importante entender suas categorias distintas como: o auto da Paixão; o auto de Natal; auto Pastoril e o auto de Carnaval. Para tanto, recorreremos aos estudos de Margot Berthold (2003, p.222-255).

O século XIII trouxe consigo duas inovações para o desenvolvimento do teatro ocidental, principalmente para as práticas teatrais da Península Ibérica. Ainda no âmbito religioso, Jesus Cristo se insere como personagem que fala e atua, e a língua vernácula ganha espaço, em contraponto aos textos litúrgicos de acentuada rigidez de erudição, ainda vazados em latim. Para o auto da Paixão, reconhecido por ter como temática a morte e ressurreição de Cristo, a introdução de Jesus como personagem abre caminho para uma maior elaboração de sua vida. Aparições depois de sua morte como a Maria Madalena, aos discípulos a caminho de Emaús, para o incrédulo Tomé geram possibilidades infinitas ao ponto, como

afirma Margot Bertold, de trazer como cena “a descida ao inferno e a libertação de Adão e Eva do Limbo, primeiro ato de salvação” (BERTOLD, 2008, p.196).

As representações dos autos que mostram a *via crucis* do Cristo, sua morte e ressurreição, rompem com as limitações da Igreja e passam a ser representadas livremente, nas ruas. Nos séculos XV e XVI, o inferno toma enormes proporções, chegando a interessar mais que outras dimensões cênicas. Era importante deixar clara a intensidade vivida por aqueles que ignoraram a retidão, a vida coerente com os dogmas pregados pela Igreja. As personagens que se rebelavam, que transgrediam essa norma- como religiosos hipócritas, usurários, governantes indignos, prostitutas, beberrões, assassinos e alcoviteiras- provavam da fúria do inferno. Uma vez que o auto se desvinculou do cenário localizado na igreja “foi necessário somente um passo a mais para chegar às sátiras seculares das corporações e para as representações profanas da Dança da Morte.” (BERTOLD, 2008, p.198)

Ainda sobre o auto da Paixão, vale salientar que essa representação, desde o século XIV, é revivida no tempo litúrgico da Quaresma, os quarenta dias que separam a quarta-feira de cinzas das comemorações da Paixão de Cristo. O assunto do sacrifício de Cristo, ao sair do cenário limitado pelos muros da igreja, é representado pelo povo simples que “rememora os quatorze incidentes da travessia de Jesus até o Calvário”. (DICIONÁRIO DO TEATRO BRASILEIRO, 2006, p.48)

Outro tipo de auto que representa o caráter sério das representações de temática religiosa é o auto de Natal. Ao tratar sobre o auto de Natal, Margot Berthold (2003) afirma que sua origem vem da pergunta “*Quem queritis*” oratorial, germe do auto pascal: “*A quem buscais?*”, pergunta dirigida a Maria Madalena, no domingo de Páscoa, e também aos pastores que chegavam à mangedoura, na noite de Natal. Margot Berthold, ainda sobre os autos, afirma que estes são exemplos da intromissão do mimo, desde muito cedo, nas solenidades sagradas. As cenas básicas dessa representação eram cada vez mais enriquecidas com detalhes e não se poupava nenhum esforço para se apresentar provas teológicas sobre o milagre do Natal.

Como já foi comentado, com a expansão dos idiomas vernáculos, o caráter dogmático das peças começou a perder espaço para as cenas populares centradas no nascimento do Menino Jesus, e assim sobrevivem até hoje. Com o passar dos

tempos, essas peças vão se re-significando, passando a dialogar com o profano, chegando muitas vezes à zombaria, dessacralizando o tema através das ações das personagens ou da intromissão crescente de personagens populares que ferem o caráter litúrgico sacramental, sério, pela inserção do elemento profano.

O auto pastoril, como afirma Maria José Acioly Paz de Moura (2007, p. 22), é prova do desenvolvimento do tema de caráter religioso. Esse desenvolvimento não diz respeito às disputas teológicas, mas à intromissão do caráter popular nas cenas, mantendo-se a cena da manjedoura de Belém, o nascimento do Menino Jesus, como ponto principal, até hoje representado, só que enriquecido e re-inventado pelos mais diversos costumes populares locais.

*O Dicionário do Teatro Brasileiro* (2006) afirma que o auto pastoril

[...] conserva, nas variantes sacra e profana, o motivo da peregrinação de um grupo de pastores em direção ao lugar de nascimento de uma criança que será adorada nas peças sacras ou louvada nas peças profanas. [...] No Medievo tardio, aproximadamente por volta do século XIV, as cenas de peregrinação se alongam e, em consequência, os pastores tornam-se protagonistas, relegando à Natividade para a função de epílogo ritual. Intrometem-se desse modo, nas celebrações religiosas, temas circunstanciais como a corveia e o duro regime camponês sob regime feudal. [...] (p.50)

É preciso, antes de relacionarmos a forma do auto com o caráter híbrido do entremez, investigar algo sobre o auto de carnaval, visto que o nosso estudo, no capítulo presente, busca as relações entre o sagrado e o profano na obra de Gil Vicente. O auto de carnaval revela a ruptura com o caráter sacramental<sup>11</sup> desta forma, tendo em vista que as personagens são representações do cotidiano que revelam uma inversão moral. O que antes era exposto, criteriosamente, pelos autos sacramentais- a boa conduta, os dogmas religiosos cristãos, o estado contrito do espectador diante da representação do nascimento do infante Jesus- é transgredido pelas representações do auto de carnaval, claramente interessadas em representar o cotidiano dos extratos sociais baixos da época. É assim que

---

<sup>11</sup> O auto sacramental é caracterizado pela temática do sagrado, portanto, tanto o auto natalino como o auto pascoal são autos sacramentais. Nesse estudo, o termo “sacramental” pode aparecer representando ambas as formas.

personagens populares, pertencentes ao universo cômico, ganham notoriedade, como atesta Margot Berthold:

A vitalidade do povo da cidade e o alegre desfrutar da vida violavam todos os tabus, deliciando o público com falas rudes e diretas, tanto no aspecto sexual e fecal quanto no político e moral. As velhas se convertem em jovens donzelas nas rodas dos bufões; juízes da paz matreiros tiram vantagens de seus demandantes, principalmente se forem mulheres; um pai de três filhos promete sua herança ao filho que demonstra ser o mais rematado caluniador e vadio; camponeses lascivos tem de suportar punições cuja obscenidade faria enrubescer um soldado. (BERTHOLD, 2008, p.252)

Nas regiões mais afastadas da cidade, os autos carnavalescos mantiveram uma relação temática mais próxima com os costumes populares, de modo que era apresentado nas representações o universo agrário do camponês que sofria com o trabalho nos feudos, e o riso pautava-se no humor bonachão, o que não descartava a tendência para a alegoria moralizante, como nos comenta Margot Berthold (2008, p.255).

Explorado o conceito e as espécies de auto, o segundo momento é voltado para o estudo das relações entre o auto, enquanto forma dramática, e o entremez. Como já foi dito e explicado, o entremez possui um aspecto peculiar em sua constituição que é seu caráter híbrido. Apropriando-se de outras formas dramáticas e de manifestações artísticas como a dança e o canto, o entremez elabora, re-cria sua estética a partir de uma estreita relação com os processos culturais e históricos de uma dada sociedade.

Nesse ponto retomaremos o estudo José Augusto Cardoso Bernardes (1996, p. 97) sobre a existência do entremez em autos vicentinos, defendendo a sua interferência nas formas mais amplamente aproveitadas por Gil Vicente, de acordo com três modelos distintos de filiação à obra principal:

1. Episódios que formam uma unidade com o corpo principal, demonstrando um pequeno grau de autonomia, como é o caso da “Comédia do Viúvo”;
2. Episódios que possuem certa independência em relação à ação principal, mas que se utiliza de personagens presentes na obra em sua totalidade;

3. Episódios independentes que se relacionam à obra principal de forma arbitrária, como é o caso do “Auto de Mofina Mendes”, a ser discutido adiante.

Exposto o assunto, pode-se concluir que, de fato, o entremez é uma forma dramática que está presente na obra vicentina, devido apresentar-se como recurso de composição dramática que busca sempre a combinação com as outras formas. Portanto, o entremez é uma forma cômica, que se apropria ou se mescla a elementos estéticos de outras formas, configurando, assim, como principal característica, o seu caráter híbrido.

O *Auto de Mofina Mendes*, designado pelo narrador Frade como “Os Mistérios da Virgem”,<sup>12</sup> é um exemplo dessa intromissão do entremez no auto, apropriando-se das formas dramáticas, no caso em questão, o auto pastoril e o natalino. Não só, pelos próprios títulos, já se pode vislumbrar a quebra da centralidade do enredo apenas sobre o assunto litúrgico, tendo em vista que tanto acompanharemos o que se focaliza na personagem de alta patente e estirpe, a própria Virgem Maria, como também, no que refere ao enredo paralelo, cujos personagens são pastores, destacando-se o protagonismo da astuta Mofina Mendes. Tudo isso expresso em uma estrutura dramática sintética e mesmo apressada, descosida, com final celebrativo, como é próprio do entremez.

A primeira cena do auto configura-se na entrada de um Frade que “à modo de pregação” constrói um discurso de apresentação das figuras que irão participar da cena da peça por ele intitulada de “Os mistérios da Virgem”. As personagens em questão são: a Virgem (Nossa Senhora); a Pobreza; a Humildade; a Prudência e a Fé. Observa-se que Nossa Senhora aparece em cena trajada como rainha, seguida pelas quatro donzelas à guisa de aias, o que já indica o seu lugar de destaque. Pelo diálogo da Virgem com essas outras personagens é revelado o mistério do nascimento do Messias, o Deus encarnado, que nascerá de uma virgem sem pecado e pobremente:

---

<sup>12</sup> Para método de estudo, utilizaremos o título “Os mistérios da Virgem” para referir ao episódio de caráter sagrado, próprio do auto natalino, e o termo “episódio de Mofina Mendes” para referir à forma do entremez, construída através do recurso parodístico, no interior do auto, conforme já nos apresentou BERNARDES, 1996.

- Vir.* Que ledes, minhas criadas?  
Que achais escrito aí?
- Pru.* Senhora, eu acho aqui  
grandes coisas inovadas,  
e mui altas para mi.  
Aqui a Sibila Ciméria  
diz que Deus será humanado  
de uma virgem sem pecado,  
que é profunda matéria  
para meu fraco cuidado.
- Pob.* Erutea profetisa  
diz aqui também o que sente:  
que nascerá pobrememente,  
sem cueiro nem camisa,  
nem coisa com que se aquece.
- Hum.* E o profeta Isaias  
fala nisto também cá:  
eis a Virgem conceberá  
e parirá o Messias,  
e flor virgem ficará. (p. 87)

Maria, a virgem já escolhida no plano divino, atesta sua pureza a partir do momento em que não percebe que o Messias, salvador do mundo, nascerá de seu ventre:

- Vir.* Oh! se eu fosse tão ditosa  
que com estes olhos visse  
senhora tão preciosa,  
tesouro da vida nossa,  
e por escrava a servisse!  
Que onde tanto bem se encerra,  
vendo-a cá entre nós,  
nela se verão os céus,  
e as virtudes da terra  
e as moradas de Deus. (p. 89)

Até aqui, a forma do auto sacramental permanece fechada nela mesma, mostrando, por meio da representação das personagens em cena, a temática religiosa própria ao universo do auto natalino: uma virgem, que dará a luz a um filho e esse filho será a encarnação do Pai, Todo Poderoso, e trará a paz e esperança para todo aquele que crê em seu nome. Ao longo da peça, o anjo Gabriel revela à Maria a profecia de que dela nascerá o Messias, salvador do mundo. Humildemente, Maria aceita a vontade divina em sua vida. É interessante notar, nesse momento, como pelas falas das personagens, a ação se desenvolve de maneira bastante inteligente e apoiada nos caracteres. Por exemplo, quando o

Anjo Gabriel entra em cena para anunciar a vinda do Messias, a Virgem pergunta à Prudência o que ela pensa sobre a saudação do Anjo: “Goza-te com alegria, humana e divina rosa, porque o Senhor é contigo” (p.89), já que esse tipo de saudação não é costumeira. Prudência, explicando que a situação vivida pela Virgem revela o Auto do Senhor, aconselha a não ficar conturbada, visto que se trata dos planos de Deus. Quando o Anjo anuncia que bendita é a Virgem, mais que todas as mulheres, ela não consegue entender, visto que reconhece em si, não o merecimento, mas a simplicidade. Nesse momento é Humildade quem confirma à Maria os fatos:

*Hum.* O Anjo que dá o recado  
sabe bem disso a certeza.  
Diz Davi, no seu tratado,  
qu’esse espirito assim humilhado  
é cousa que Deus mais preza. (p. 90)

Mais adiante, o Anjo Gabriel afirma que a Virgem dará a luz a um filho chamado Jesus, o Filho de Deus. Maria avisa ao Anjo que falará com a Fé, pois a notícia, aos olhos humanos, parece impossível:

*Vir.* Anjo, perdoai-me vós  
que com a Fé quero falar:  
pedirei sinal dos Céus  
*Fé.* Senhora, o poder de Deus  
não se há de examinar.

Não deveis de duvidar  
pois sois dele tão querida (p. 91)

Sendo Fé, é necessária a certeza do cumprimento das promessas que, aos olhos humanos, parecem impossíveis. É ela quem adverte a Virgem sobre o Poder incomensurável de Deus. Portanto, não só nesse episódio como em todos os outros em que a Virgem dialoga com a Prudência, a Fé e a Humildade, percebe-se a estreita relação entre os nomes das personagens presentes e os conselhos dados a Virgem.

Ao fechar-se a cortina, como nos informa a rubrica, entram os pastores, indicando a passagem do tempo para o nascimento. É nesse momento que aspectos do auto pastoril se revelam no texto, pois existe uma combinação

temático-estilística entre o tema mariano e o quadro pastoril. Os pastores, como já mencionado sobre a forma dramática em questão, assumem um papel central no enredo. André, Paio Vaz e Pessival são os pastores perturbados com Mofina Mendes, uma criada incompetente aos seus olhos. Dessa maneira, a história do nascimento do Messias através da Virgem Maria é interrompida por outra história, inscrita no interior da peça. Agora o centro do texto gira em torno dos reclames dos pastores à Mofina Mendes.

José Augusto Cardoso Bernardes (1996) chama a atenção, em seu estudo, para o fato de haver, no interior do *Auto de Mofina Mendes*, a intromissão do entremez, enquanto forma dramática, em sua construção. É como se, dentro do auto, entre as duas partes sacramentais ligadas à Virgem e à ida dos pastores para adorar o Menino, tivéssemos um entremez – o episódio de Mofina Mendes – o que, estruturalmente, não só marca a inserção do profano no sagrado, como também opõe as duas protagonistas, cada uma representando uma esfera: o alto, o sagrado e o baixo, o cotidiano, o vulgar, respectivamente. Dentro deste raciocínio, vale salientar que o episódio ligado a Mofina Mendes é curto, apressado. Em cena, a personagem em destaque fala apenas dez vezes, assim, o que marca a ruptura do episódio de Mofina Mendes com o auto é a sua temática.

No auto, a temática gira em torno do nascimento do Redentor através de uma virgem sem mácula. Temática essa que se adequa aos preceitos do auto sacramental. No entanto, o assunto tratado pelo episódio de Mofina Mendes é principalmente as reclamações de Paio Vaz contra a pastora. Nesse episódio há uma discussão entre as duas personagens (Paio Vaz e Mofina Mendes), visto que o gado, as cabras e os porcos de Paio Vaz, os quais eram vigiados por Mofina, perdem-se e a pastora avisa que morreram bois, vacas, cabras e porcos, além dos cabritinhos que foram levados pela raposa e os carneiros e cabras que, respectivamente, morreram de frio e tornaram-se leprosas:

*Pai.* Mofina, dá-me conta tu  
onde fica o gado meu.  
[...]

*Pai.* Dá-me conta rês e rês,  
pois pedes todo teu frete.

*Mof.* Das vacas morreram sete,  
e dos bois morreram três.  
[...]

*Mof.* Dos porcos os mais são mortos

de magreira e má ventura.  
*Pai.* E as minhas trinta vitelas  
das vacas, que te entregaram?  
*Mof.* Creio que i ficaram delas,  
porque os lobos dizimaram,  
e deu olho mau por elas,  
que mui poucas escaparam.  
*Pai.* Dize-me, e dos cabritinhos  
que recado me dás tu?  
*Mof.* Eram tenros e gordinhos,  
e a zorra tinha filhinhos  
e levou-os um e um.  
[...]  
*Pai.* Os carneiros que ficaram,  
e as cabras, que se fizeram?  
*Mof.* As ovelhas reganharam,  
as cabras engafeceram,  
os carneiros se afogam,  
e os rafeiros morreram. (1983, p.94-96)

Podemos atestar, todavia, o concurso da astúcia de Mofina Mendes que, no embate com o pastor que lhe cobra os cuidados com o rebanho, de sua parte cobra, também, o que lhe é direito, como pagamento pelo trabalho:

*Entra Mofina Mendes, e diz Paio Vaz:*

*Pai.* Onde deixas a boiada  
e as vacas, Mofina Mendes?  
*Mof.* Mas, que cuidado vós tendes  
de me pagar a soldada  
que há tanto que me retendes?

De acordo com o que já foi visto, conclui-se que há, de fato, uma ruptura temática e formal promovida pela presença da personagem Mofina Mendes, uma pastora que exerce o seu ofício de forma aparentemente desleixada. O assunto principal não se torna mais o comumente tratado em um auto pastoril, mas questões referentes ao cotidiano dos trabalhos do campo, o que ratifica a ideia de um texto circunscrito no interior do auto em estudo.

A partir disso, é importante que se verifique outra característica do entremez, diretamente ligada ao episódio referente: a presença de personagens rústicos, quase em sua totalidade, como pastores e lavradores que portam uma crítica contra a exploração do trabalho, que, neste caso, é do proprietário de

rebanhos contra a pastora, esta, com astúcia, busca meios- viajando por toda parte- para conseguir mudar de vida, como se verá adiante.

As personagens presentes no episódio de Mofina Mendes são características do universo pastoril. Pessoas simples que trabalham cuidando do gado e lavrando a terra. A maneira que dirigem a palavra é despojada de formalidades, como por exemplo, quando André se dirige a Mofina Mendes, diz a rubrica que ela estava longe. André, sem nenhum tipo de formalidade grita para que ela venha até a presença dele e de Paio Vaz:

*And.* Mofina Mendes! Ah Mofina Men!  
*Mof.* Que queres, André? Que hás?  
*(de longe)*  
*And.* Vem tu cá, e vê-lo-ás;  
 e se hás-de vir, logo vem,  
 e acharás aqui também  
 a teu amo Paio Vaz. (p.94)

É preciso enfatizar que, especificamente, no episódio de Mofina Mendes, os anjos, o frade e a Virgem Maria, personagens cruciais na construção do auto sacramental, não estão presentes. Todo o episódio encerra-se na presença dos pastores e da pastora. Além disso, quando se retoma a história referente ao nascimento do menino Jesus, os pastores, como nos diz a rubrica “[...] *se deitam a dormir [...] e logo se segue a segunda parte, que é uma breve contemplação sobre o Nascimento.*” (p.98) Essa informação deixa clara a separação, no interior da obra dramática, entre o mundo mítico, representado pela alegoria natalina, e as práticas sociais de uma sociedade ainda organizada pela estrutura feudal. Este é um dado que comprova uma característica imprescindível do entremez, que é a presença de personagens rústicas, representantes de um extrato social em específico, comumente discriminado pelas formas “mais sérias” do teatro.

Segundo Cleonice Berardinelli (1997, p.125-138) as personagens rústicas do teatro vicentino são porta-vozes de um discurso crítico. Mofina Mendes se encaixa perfeitamente nesse universo, representa por duas vezes essa voz crítica no interior da peça. A primeira vez remete a quando Mofina Mendes reclama o direito salarial:

*Mof.* Meu amo, já tenho dada  
 a conta do vosso gado  
 muito bem, com bom recado;

pagai-me minha soldada,  
como temos concertado. (p. 95)

A personagem chama a atenção para a sua condição de serva, marcando o seu lugar nas relações sociais, no entanto reclama, como já foi dito, o seu direito salarial, visto que suas obrigações foram cumpridas, de um jeito ou de outro, tendo em vista que o destino dos rebanhos, em tese, não foi de sua responsabilidade. A segunda vez que a personagem assume um discurso crítico é quando Paio Vaz lhe paga com um pote de azeite e fala para ela ir vender na feira. A pastora, como resposta, fala que com a venda do azeite ganhará muito dinheiro. Mas suas especulações não se encerram: pelo contrário, Mofina Mendes afirma que, ao ter muito dinheiro, casará rica e honrada e andará bem vestida:

*Mof.* Vou-me à feira de Trancoso  
logo, nome de Jesus,  
e farei dinheiro grosso.  
Do que este azeite render  
comprarei ovos de pata,  
que é a coisa mais barata  
que eu de lá posso trazer;  
e estes ovos chocarão;  
cada ovo dará um pato,  
e cada pato um tostão,  
que passará de um milhão  
e meio, a vender barato.  
Casarei rica e honrada  
por estes ovos de pata,  
e o dia que for casada  
saiarei ataviada  
com um brial de escarlata [...] (p.96)

As palavras de Mofina Mendes idealizam uma vida que não se coaduna com a sua condição socioeconômica presente, visto que é uma pastora, uma personagem rústica, de um dado extrato social não privilegiado. No entanto, em sua fala, revela-se aquilo que é negado. É elaborado por parte da pastora, uma estratégia para se conseguir dinheiro: Mofina recebe como pagamento o azeite; que trocará por dinheiro; com o dinheiro comprará ovos de pata; dos ovos nascerá os patos; que venderá cada pato por um tostão e passará de um milhão o seu lucro. Ou seja, ela constrói, astutamente, um plano para transformar o mínimo em muito. Esse contra discurso revela, mesmo que em matéria fictícia, um desejo coletivo, representado pela personagem, por uma melhor condição de vida. Mofina

Mendes torna-se, portanto, porta-voz de um anseio coletivo que, de acordo com Antonio Candido (1970, p. 17-46) torna a obra literária “uma redução estrutural de um dado processo histórico e social”.

O último ponto deste capítulo refere-se a um aspecto já mencionado nos estudos sobre o entremez, que remete à proximidade, enquanto representação social, do auto com o espírito das práticas festivas populares do carnaval da Idade Média. Tendo como base o conceito de *carnavalização*, desenvolvido por Bakhtin (1987), é relevante o estudo das personagens, pois revela um universo marcado pelas práticas populares de uma dada sociedade. Mas, antes disso, é preciso tecer algumas considerações sobre o conceito de carnavalização, já que o presente estudo centraliza seus esforços na estreita relação entre o sagrado, manifestado na presença da forma do auto de Natal, e o profano, construído pela presença do entremez, o qual congrega em sua forma traços do referido conceito.

A forma do entremez traz, como componente fundamental de sua formação, a percepção carnavalesca do mundo a que se refere Bakhtin em seus estudos sobre as festas populares do carnaval da Idade Média. Nesse ponto, se faz necessário a exposição das ideias centrais do autor que, sobretudo, dizem respeito à influência determinante do carnaval sobre a literatura em suas formas variadas. Portanto, literatura/cultura carnalizada é aquela que sofreu influência direta ou indiretamente das práticas carnavalescas, que ofereciam, conforme Bakhtin,

[...] uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo e uma segunda vida* aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles *viviam* em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de *dualidade do mundo* e cremos que, sem levá-la em consideração, não se poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média nem a civilização renascentista. [...] (BAKHTIN, 1987, 4-5, grifos do autor)

A paródia tornou-se o recurso de maior destaque nas práticas e manifestações carnavalescas, visto que a carnavalização é, acima de tudo, a inversão de valores ou normas postuladas pela camada dominante da sociedade. A vida comum é suspensa pela prática do carnaval. Essa vida “às avessas” revela-se na estrutura parodística, eliminando as distâncias entre os homens e rompendo

hierarquias impostas pelas leis vigentes, como nos ensina Daisy Sardinha Ribeiro da Silva:

Tudo o que a hierarquização fechava, separava, dispersava, entra em contacto e forma alianças carnavalescas. O Carnaval aproxima, reúne, amálgama o sagrado e o profano, o alto e o baixo, o sublime e o insignificante, a sabedoria e a tolice. O Carnaval é, pois, o triunfo de uma espécie de relaxamento provisório da verdade dominante e do regime existente. Abolição temporária de privilégios, regras e tabus, ele opõe-se a toda perpetuação e dirige seu olhar para um futuro inacabado. (SILVA, 1979, p. 99-100)

Um ponto que merece destaque sobre a carnavalização é a representação de uma segunda vida pelo princípio do riso. Esse riso é coletivo e ambivalente, já que pode representar a alegria como a zombaria e o sarcasmo. Sendo assim, a percepção carnavalesca não pode ser encarada de maneira simplista, mas de forma vasta e popular:

Esta percepção, ao livrar do medo, ao aproximar o mundo dos homens e os homens dos outros homens, com sua alegria das mudanças e seu alegre relativismo, opõe-se ao mundo oficial, sério, moroso, monológico, dogmático, engendrado pelo medo, inimigo do futuro e da mudança, tendente à absolutização do estado existente das cousas e da ordem oficial. A percepção carnavalesca do mundo quebra todas as cadeias, permite jogar um olhar novo sobre o mundo, um olhar despido de medo, de piedade, perfeitamente crítico, mas ao mesmo tempo positivo e não nihilista, pois descobre o princípio material e generoso do mundo, valoriza o futuro e a mudança, a força invencível e o triunfo eterno do novo, a imortalidade do povo. (Ibidem, p. 101)

Outro traço característico da carnavalização é a linguagem familiar imbuída de grosserias e expressões injuriosas que representam traços de um tipo de linguagem não-oficial e que contribui para uma atmosfera de liberdade e de comicidade. Conjuntamente a essa característica temos o princípio do baixo corpóreo, o realismo grotesco, da vida material, com imagens do corpo, do comer, do beber, etc. As preocupações materiais ganham espaço como o salário que não foi pago, as dívidas e gastos excessivos.

Esclarecido o conceito de carnavalização, é preciso tecer um estudo analítico-interpretativo em perspectiva comparada entre dois momentos do *Auto de Mofina Mendes*: aquele que se caracteriza como a intromissão do entremez, já comentado a pouco, e o momento em que revela o auto natalino.

Sabendo que os temas correntes no entremez ibérico dos séculos XV, XVI e XVII, focalizam uma realidade local e interessam ao povo português por representarem experiências vividas por eles, é possível afirmar que o entremez é o teatro do cotidiano. Segundo Daisy Sardinha (1979), o entremez é construído em “termos de aceitação popular” por representar no palco aquilo que é vivido pelo público. O caráter cômico da forma do entremez, em conjunto com as temáticas tiradas do cotidiano, aproxima-o ao espírito das práticas festivas populares do carnaval da Idade Média. Para Bakhtin (1987), o universo das formas e manifestações do riso se colocava como força de ruptura das normas estabelecidas pela cultura oficial, caracterizada pelo tom sério e pela organização pautada no caráter religioso e feudal da época. Esse universo transgressor, construído pelo riso das práticas festivas populares do carnaval da Idade Média, dividia-se em três categorias: as formas dos ritos e espetáculos; as obras cômicas verbais, com destaque para a paródia e para o vocabulário familiar, caracterizado pelo coloquialismo e muitas vezes pelas palavras de baixo calão.

No *Auto de Mofina Mendes* é possível perceber, como instrumento de construção artística, a presença do método parodístico, que se revela no entremez e rompe com as normas do auto sacramental, tanto no aspecto temático quanto no linguístico. É nesse ponto que o estudo estabelece uma tensão dialógica entre o sagrado e o profano. Aquilo que é característico da forma do entremez, revelado pelo episódio de Mofina Mendes, torna-se objeto questionador dos aspectos formais e temáticos do auto natalino. Esse entendimento, que só é possível pelo caráter híbrido do entremez, torna-se congruente com a maneira pela qual se entende o conceito de paródia nesse estudo.

Longe de esvaziar sua utilidade enquanto procedimento artístico, resumindo-a a uma criação imitativa de caráter cômico, a paródia define-se como um recurso de construção textual que retoma um texto inserido na tradição literária sob um viés de reflexão crítica, que abre um processo de diálogo e ruptura com a tradição, ao mesmo tempo, daí seu caráter dialético. Para Linda Hutcheon (1985), a paródia é repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança.

No episódio de Mofina Mendes, a crítica se estabelece na forma do entremez, que questiona os valores do auto sacramental, revelada no episódio da

pastora, e se filia às características da carnavalização, marcadas pela força do riso, construtor e regenerador, para além de sua força desconstrutiva. Ou seja, o carácter híbrido do entremez constrói, pelo viés da paródia, ao se apropriar do espaço temático tradicionalmente ocupado pelo auto sacramental, um discurso de ruptura com o tema sacramental.

Temos, assim, uma mudança drástica, visto que o episódio, até então apresentado em nossa análise/interpretação, é construído tanto em aspectos formais quanto temáticos em oposição ao auto sacramental. Nesse segundo momento da peça encontra-se uma nova proposta dramática. Essa nova forma, que nasce no interior do auto sacramental, é atrelada à tradição do entremez e sua construção é por via paródia.

Em *História do Riso e do Escárnio*, George Minois (2003, p.156), afirma que o riso na Idade Média é representado pela paródia. O homem medieval imita deformando e se constrói a partir dessa inversão de valores, uma visão cômica contrária àquela vinculada às autoridades e às leis vigentes, tendo em vista que fora excluída da esfera do sagrado, da cultura oficial, e se tornou característica oficial da cultura popular. Essa visão cômica é revelada no episódio de Mofina Mendes, em contraste com o carácter sério do auto. Estamos, pois, no universo do riso popular:

Uma qualidade importante do riso na festa popular é que escarnece dos próprios burladores. O povo não se exclui do mundo em evolução. Também ele se sente incompleto; também ele renasce e se renova com a morte. Essa é uma das diferenças essenciais que separam o riso festivo popular do riso puramente satírico da época moderna. [...] Ao contrário, o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem. (BAKHTIN, 1987, p. 10-11)

Sabendo disso, a primeira questão a ser observada é a mudança temática, o que antes girava em torno da anunciação do Messias, agora tem como temática central as queixas feitas à Mofina Mendes, pelos pastores em cena:

*Pai.* Mofina, dá-me conta tu  
onde fica o gado meu.  
[...]  
*Pes.* Paio Vaz, se queres gado,  
dá ao demo essa pastora:

paga-lhe o seu, vá-se embora  
ou má-hora, e põe o teu em recado. (p.96)

O riso dá-se no episódio pela brusca mudança temática promovida pela aparição de Mofina Mendes. Se antes a personagem central, a Virgem Maria, representava a pureza, humildade, fé e prudência, agora temos, na figura de Mofina Mendes, a desconstrução dos valores promovidos pelo auto sacramental antes representado. A partir desse momento, pode-se dizer que se constrói, no interior do auto, um discurso parodístico.

Outro aspecto importante e já mencionado no primeiro capítulo é o entendimento de que as personagens constitutivas do entremez são personagens que representam uma coletividade. Para Bakhtin (1987), o riso não é individual, e sim coletivo. Revela a verdade que liberta do medo do sagrado, do rigor, da proibição. O riso é libertário e questionador. Mofina Mendes não se adequa às regras impostas, mas as questiona quando não demonstra muito interesse em ser uma pastora prudente, exemplar no cuidar dos animais, e se preocupa com os anseios de um bom casamento.

Mofina Mendes se destaca como uma personagem crítica, visto que questiona as regras promovidas e constituídas pela ordem, a partir do momento que não se adequa perfeitamente a elas. A paródia se constrói tanto no discurso da pastora como na ruptura com a temática do sagrado. O episódio de Mofina Mendes caracteriza-se como o profano, na forma do entremez, que promove o riso e marca criticamente o universo pastoril, organizado pela subordinação do empregado ao seu senhor. Segundo Minois:

A visão séria é acompanhada de interditos, restrições, medo e intimidação. Inversamente, a visão cômica, ligada à liberdade, é uma vitória sobre o medo. Na festa carnavalesca, destrói-se, reduz-se, inverte-se, zomba-se de tudo o que faz medo: imagens cômicas da morte, suplícios joviais, incêndio de uma construção grotesca batizada de “inferno”; o sagrado, proibido, os tabus transgredidos só existem por alguns momentos; ri-se daquilo que se tem medo. E esse riso não é individual; para ser eficaz, deve ser coletivo, social, universal. Ele não incide sobre o particular, mas sobre o mundo inteiro, do qual revela a verdadeira natureza. Bakhtine fala da “verdade revelada por meio do riso”, que liberta do medo do sagrado, da proibição autoritária. Mostrando o mundo sob um novo dia, o riso liberta, diante dos interditos e das intimidações do sério [...] (2003, p.159)

É sob a égide desse comentário que se pode afirmar que o riso se faz importante para o entendimento das dinâmicas sociais de uma dada população em um dado momento histórico, visto que sua natureza é de caráter libertário, o que permite dizer tudo o que é silenciado pela seriedade das normas postuladas na sociedade. Na voz de Mofina Mendes, manifesta-se o recurso da paródia como “arma da liberdade entre as mãos do povo”. (Ibidem, p.159)

*Mof.* Vou-me à feira de Trancoso  
 logo, nome de Jesus,  
 e farei dinheiro grosso.  
 [...]
   
 e diante o desposado,  
 que me estará namorando:  
 virei de dentro bailando  
 assim dest'arte bailado,  
 esta cantiga cantando. (p.96)

Um discurso que aparentemente mostra-se ingênuo, manifesta o desejo da pastora por mudança, por libertar-se de uma estrutura social opressora. Mofina não tem direitos, tem deveres. No entanto, ao idealizar uma nova vida, essa personagem sai da esfera do individual e passa a pertencer ao coletivo, pois representa, agora, os anseios de um povo que se vê na personagem. O episódio de Mofina Mendes, através do riso, revela um discurso contrário às normas postuladas, visto que a personagem torna-se protagonista da desordem instalada nas relações de mando entre senhor e servo, por não efetuar o seu trabalho perfeitamente e por manifestar o seu desejo de mudança de vida, deixando clara a sua insatisfação com sua atual condição socioeconômica.

Outro aspecto da paródia, convergente aos estudos bakhtinianos sobre o riso na Idade Média é a mudança do trato com a linguagem revelada nos diálogos do episódio de Mofina Mendes em relação ao episódio inicial, referente ao tema sacramental natalino. O vocabulário despojado de formalidade e os assuntos do cotidiano substituem os temas sacros e a linguagem séria do auto sacramental. Expressões como “dá ao demo essa pastora” (p.96) ou até expressões que circulam no universo popular como “feira de Trancoso”, “dinheiro grosso” (p.96) compõem a cena em que o riso, o cotidiano se fazem presentes.

Por fim, como nos ensina Orna Levin (2005), o entremez é marcado por uma linguagem simples e desfechos marcados pelo canto e pela dança populares que tomam o “lugar da palavra poética por excelência, confirmando naturalidade aos acontecimentos humanos por meio de efeitos cômicos” (p.16). O desfecho do episódio da pastora Mofina é em forma de canto e dança.

*Vai-se Mofina Mendes, cantando.*

*Mof.* Por mais que a dita me enjeite,  
pastores, não me deis guerra;  
que todo o humano deleite,  
como o meu pote de azeite,  
há-de dar consigo em terra? (1983, p.97)

Diante dessas conclusões sobre o *Auto de Mofina Mendes* é possível compreender como é construído, no interior do auto, a forma do entremez: a ruptura com o episódio do auto natalino; a mudança das personagens, antes representativas do auto sacramental, por personagens populares; a linguagem característica do universo popular; o dado cômico; o discurso crítico das personagens rústicas; o desfecho do episódio via canto/dança e, principalmente, o contraste entre o sagrado e profano, este construído pelo recurso parodístico.

Todavia, o episódio de Mofina Mendes não fecha o enredo dramático. O auto natalino é retomado tendo como centro temático o nascimento do Menino Jesus, como a rubrica nos informa: “Neste passo se deitam a dormir os pastores; e logo se segue a segunda parte, que é uma breve contemplação sobre o Nascimento.” As personagens presentes inicialmente na peça, pertencentes ao cenário do auto natalino, como o Anjo, a Virgem, José e as Virtudes retornam à cena. O desfecho do enredo dramático dá-se com as Virtudes embalando o Menino Jesus e o Anjo indo aos pastores anunciar seu nascimento, que é celebrado de maneira festiva: “Tocam os Anjos seus instrumentos, e as Virtudes, cantando, e os pastores, bailando, se vão.” Mas, sem dúvidas, é importante frisar que os núcleos divino e profano só se irterseccionam pela mediação do Anjo. A pastora Mofina e a Virgem não se encontram em cena, visto que as diferenças entre a forma do auto de Natal, representante da temática do sagrado, e a forma do entremez, que

representa a intromissão do profano no interior do enredo dramático pela via da paródia, estabelecem em suas composições clara autonomia.

## CAPÍTULO 4

### A TRADIÇÃO E O POPULAR NO ENTRECruzAMENTO DE CULTURAS: ESTUDO DE *PRESEPIO MAMBEMBE*, DE LOURDES RAMALHO

**S**egundo estamos discutindo, todo o percurso histórico, até aqui analisado, encontra-se na dramaturgia de Lourdes Ramalho. Desde o entremez ibérico, comercializado em cordéis, nas suas formas híbridas e na sua chegada ao Brasil; passando pelo teatro de comédia de Martins Pena de meados do século XIX, que entra em contato com o entremez ibérico, e o conseqüente *abrasileiramento* da dramaturgia por ele cultivada em terras nacionais; e o definitivo cruzamento de tradições que se dá com o surgimento das cantorias e pelejas dos cantadores de viola no sertão nordestino e sua fixação num suporte escrito nos folhetos: tudo isso desemboca na dramaturgia *em cordel* de Lourdes Ramalho.

Entendendo a literatura, como já nos ensinou Antonio Candido (2000), como representação artística de um dado processo histórico e social e sabendo que a obra de arte é reveladora das dinâmicas sociais em que se insere o artista, faz-se necessário traçar diretrizes estéticas e históricas que orientam a produção artística da autora em questão. Seguindo esse raciocínio, para uma melhor lucidez sobre o universo que a cerca e sobre como esse universo é re-inventado sob o signo da tradição ibérica, revelada tanto nos aspectos formais como temáticos, é do interesse de nossa análise-interpretação tecer algumas considerações sobre a obra dessa dramaturga, que se destaca por traduzir, em sua dramaturgia, aspectos do cotidiano nordestino de forma crítica, todavia nunca se desvincilhando da tradição.

Maria de Lourdes Nunes Ramalho nasceu em 1923, no Jardim do Seridó, atual Caicó, região sertaneja, fronteira entre Paraíba e Rio Grande do Norte. Seu bisavô, Hugolino Nunes da Costa, é considerado como um dos grandes cantadores de viola e expoentes da primeira geração de poetas, surgida no sertão paraibano em meados do século XIX, o qual se insere em uma tradição de cantadores que remete a Agostinho Nunes da Costa, considerado o pai da poesia sertaneja nordestina. (Cf. ANDRADE, 2007, p.322)

É na década de 1970, como nos informa Valéria Andrade (2007), que seus textos começam a ser levados ao palco por outros artistas e assistidos por outros públicos, chegando a alcançar não só os palcos de Campina Grande, onde essa autora é radicada, mas de outras cidades da Paraíba e, posteriormente, das regiões Sul e Sudeste, quando na bagagem de grupos locais suas peças ganharam os palcos de importantes mostras e festivais. Concentramos, aqui, em sua obra posterior a 1990, quando já mantém um envolvimento mais próximo com o teatro português e espanhol, a partir de diálogos interculturais,<sup>13</sup> mediante convênios entre órgãos culturais que possibilitam turnês de suas peças por estes países, apresenta uma proposta estética voltada à re-significação das raízes étnico-culturais do universo popular nordestino, em especial, as que dialogam com a cultura ibérica do século XVI, num movimento de busca e re-construção de identidade para esta dramaturgia.

Obras como *Romance do Conquistador* (1991), *O trovador encantado* (1999), *Charivari* (1999), *Presépio mambembe* (2001) e *Guiomar filha da mãe* (2003) trazem para o cenário da dramaturgia paraibana aspectos da ancestralidade ibérica, como a esta se refere Valéria Andrade, estabelecendo uma relação a que chamaremos de parodística, por exemplo, com a dramaturgia vicentina do século XVI. Tal relação, na realidade, se iniciam com a montagem de um dos seus textos mais famosos, *As Velhas* (1975), pelo encenador luso-brasileiro

---

<sup>13</sup> De acordo com os estudos sobre teatro e cultura, Patrice Pavis demonstra a importância de enfatizar a interculturalidade em detrimento dos estudos provenientes do estruturalismo, pautados na intertextualidade. Segundo o autor, “o modelo da intertextualidade, proveniente do estruturalismo e da semiologia, cede seu lugar ao da interculturalidade. Com efeito, não basta mais descrever as relações dos textos (ou mesmo dos espetáculos), entender o seu funcionamento interno; é preciso da mesma forma, e acima de tudo, compreender a sua inserção nos contextos e culturas, bem como analisar a produção cultural que resulta desses deslocamentos imprevistos.” (PAVIS, 2008, p.2)

Moncho Rodriguez, em 1988. Esta montagem faz grande sucesso no Brasil e embarca para Portugal, onde foi bastante bem acolhida. Marca-se, então, em termos de periodização, a produção da dramaturga em dois grandes ciclos, um que se fecha e outro que se inicia: o primeiro é aquele em que “a intenção maior foi tratar, de uma perspectiva crítica, do que fosse especificamente nordestino” (ANDRADE, 2007, p. 212), no qual temos textos importantes, como o próprio *As Velhas* (1975), *A feira* (1981), *Os mal-amados* (1980), *A festa do rosário* (1981). (ANDRADE, 2007, p. 212). Já o segundo é aquele que “privilegia uma proposta estética voltada para o desvendamento e re/significação das raízes étnico-culturais do universo popular nordestino, especialmente as que remontam à cultura ibérica do século XVI” (p. 216).

Tomando, então, o segundo ciclo de sua literatura, cuja estética é caracterizada pela re-significação das raízes étnico-culturais do universo popular nordestino, como descreve Valéria Andrade, é possível entender, de acordo com o que já foi discutido sobre a literatura em cordel portuguesa,<sup>14</sup> de meados do século XVI, e a literatura de folhetos nordestina, a designação teatro *em cordel* para a dramaturgia ramalhiana, conforme ela mesma se utiliza.

É importante frisar a relação intercultural que a obra dessa dramaturga mantém com as diferentes culturas em estudo. Veja-se que, em sua produção, estão presentes os procedimentos estético-formais da literatura de folhetos nordestina do início do século XX: o rigor métrico, com a predominância dos versos heptassilábicos organizados em sextilhas, e as rimas do tipo ABCBDB traçam um diálogo direto com a tradição oral das cantorias nordestinas e sua fixação, no registro escrito. De outro lado, a temática, como já foi ressaltada anteriormente, do sertão nordestino, especificamente do início do século XX, não está formalizada em sua obra apenas no plano espacial, ou melhor, não é apenas o lugar onde se passa a história, mas também é revelada na linguagem, na fala das personagens em cena, e no seu caráter, nos assuntos trazidos ao palco.

---

<sup>14</sup> Como já havíamos comentado, a literatura de cordel portuguesa define-se não por características relativas à forma ou gênero, mas pelo suporte de veiculação das obras. As obras comercializadas em cordel não seguiam um padrão nem características que atestassem a configuração formal de um gênero específico. Eram comercializados em folhas volantes, de formato *in-quarto*, textos variados. Roger Chartier (2002), em seu estudo sobre as edições e circulação de textos dramáticos no século XVI, utiliza, para explicar o processo de comercialização, os termos *suporte ou fórmula editorial*.

No entanto, sua dramaturgia não se encerra apenas no universo do sertão nordestino. Lourdes Ramalho constrói um universo particular, cuja criação remete a um mundo re-inventado em que se apresenta um diálogo entre as formas dramáticas de comédia cultivadas na Península Ibérica, principalmente, nos séculos XVI, XVII e XVIII e a literatura de folhetos nordestina. Daí a importância do percurso histórico e estético para entender a formação da dramaturgia ramalhiana.

A autora se apropria do entremez e do auto, que, ao chegarem ao Brasil, no século XIX, ganharam a predileção de Martins Pena, e os relaciona com a cultura nordestina das cantorias, construída em sua gênese pela via oral e perpetuada pelo estabelecimento da literatura de folhetos nordestina. O que se tem não é apenas uma relação entre textos ou formas de construção literárias, pode-se afirmar que há, na obra da dramaturga paraibana, um diálogo intercultural, uma vez que se revelam em sua dramaturgia, como já falou Valéria Andrade (2007), aspectos da ancestralidade ibérica, no entanto, re-criados e re-inseridos no contexto nordestino.

Em *Romance do Conquistador*, por exemplo, a dramaturga recria a personagem Don Juan, que embora seja de ascendência espanhola, habita no imaginário popular do Nordeste, trazendo para uma feira. João, o protagonista, contracena com personagens de nomes familiares para o universo nordestino, como Joca, Zefa, Zé e Rita, e todos eles se envolvem em variadas situações, como bem esclarecem Diógenes Maciel e Valéria Andrade:

[...] situações calcadas pelo signo da diáspora: o *nosso* burlador, João do Agreste, sai da Baixa da Égua de uma feira, passa por São Bento do Bofete e, depois de atravessar muita lama, acaba chegando em Santa Luzia dos Grudes, daí passando por Barra Funda, até encontrar Santana do Monte Preto. (2008, p. 111)

Essa caminhada, uma verdadeira peregrinação, traduz a tentativa das personagens, em destaque João do Agreste, de sobreviverem aos infortúnios apresentados por um lugar socialmente marcado pela falta, sobretudo, material. Ainda sobre João do Agreste, é importante ressaltar que, mesmo sendo um conquistador insaciável, o que marca sua condição é sempre a questão da baixa venda de seus folhetos, marcada pelas péssimas condições econômicas presentes

no universo habitado pela personagem. Ludibriando homens e mulheres por onde passa, esta versão nordestina de D. Juan, tenta ganhar a vida, ou melhor, sobreviver. Todavia, a grande diferença entre estes conquistadores é que D. Juan Tenório é um trapaceiro movido pela notoriedade, uma vaidade que nada tem de vital para sua sobrevivência. No caso de João do Agreste, o artifício da trapaça é condicional para sua sobrevivência. Como já enfatizamos, o diálogo entre a cultura ibérica e a literatura de folhetos nordestina é marcado por aquilo que difere o texto nordestino do *texto fonte*,<sup>15</sup> tanto pelo caráter estético-formal quanto pela temática.

Dessa forma, para ratificar o que já foi dito, a autora transforma as convenções dos folhetos nordestinos para modo dramático, visto que mesmo encontrando traços do épico/narrativo em sua obra, o que vai caracterizá-la é a presença fortemente marcada do diálogo entre as personagens. Sendo assim, não temos mais a literatura de folhetos nordestina simplesmente, mas uma dramaturgia *em cordel* nordestina, que ao invés de apenas narrar põe personagens em ação. Assim, o diálogo, que marca o modo dramático, rompe por vezes com a interdependência das estrofes. Ou seja, mesmo seguindo procedimentos estético-formais oriundos do universo da narrativa, o que marca sua construção enquanto obra literária é a adequação das formas oriundas de uma cultura oral e de uma literatura pautada pelo gênero épico/narrativo ao gênero dramático.

Sobre isso, Diógenes Maciel e Valéria Andrade, em seu estudo intitulado “A Dramaturgia/Teatro em cordel de Lourdes Ramalho” afirmam que

[...] temos o desvelamento, antes de tudo, da assimilação e aprendizado dos procedimentos estético-formais do folheto nordestino, em sua linguagem, tema e forma [...], somados ao entendimento da forma dramática em versos, desde aquela vicentina até o entremez, relacionada ao suporte cordel. É desse entendimento que se atinge, nas peças acima citadas, uma forma dramática híbrida. Tal forma reelabora o folheto nordestino em chave dramática, não apenas pela utilização dos versos, mas na medida em que utiliza as sextilhas, com metrificacão regular em redondilha maior, como veículo para expressão dos diálogos ou excertos narrativos. Todavia, para construção dos diálogos entre

---

<sup>15</sup> Patrice Pavis discute a relação existente entre culturas distintas na formação de uma nova estética artística. A cultura fonte é, segundo o teórico, aquela de que a cultura local (cultura alvo) irá absorver procedimentos estético-formais de que necessita “para responder às suas necessidades concretas”. (PAVIS, 2008, p.3)

personagens, rompe-se a interdependência das estrofes, visto as falas se dividirem independentemente da constituição das sextilhas, podendo, às vezes, aparecer um refrão em dísticos, quando a situação do conflito ou das relações entre as personagens assim o exige. (MACIEL, ANDRADE, 2008, p.110)

Na literatura de folhetos nordestina, utiliza-se do verso para narrar uma história, muitas vezes dando voz às personagens. No caso do teatro em cordel de Lourdes Ramalho, por mais que se retomem os procedimentos formais desse gênero - como o rigor métrico; a organização dos versos em estrofes de seis ou sete versos, em sua maioria; a linguagem específica e representativa do universo nordestino e a presença do narrador – encontram-se, em sua obra, as características formais da dramática, visto que “as personagens se apresentam autônomas em relação ao narrador- épico, desenhando-se um conflito em torno de uma ação” (Ibidem, p.111), pois na literatura de folhetos nordestina, a história é narrada, enquanto na dramaturgia *em cordel* de Lourdes Ramalho a história é mostrada.

Partamos para a análise-interpretação de *O presépio mambembe* (2005) a fim de demonstrar os seus pontos de convergência com as formas dramáticas do teatro ibérico, já citadas. Considerando em que medida o auto é constitutivo da peça em estudo, quais os pontos que revelam a intromissão do entremez em sua construção e que características do entremez ibérico do século XVI apresentam-se no diálogo com a obra de Lourdes Ramalho.

O enredo se concentra em torno de um grupo mambembe, que apresentará no circo um auto natalino. Como todo grupo mambembe, são aproveitadas pessoas que, mesmo sem serem reconhecidas como atores, completarão as personagens do auto a ser apresentado. Dentre as personagens que completarão o quadro de atores, uma merece destaque: Catirina. Assim como no episódio de Mofina Mendes, estudado no capítulo anterior, Catirina se torna a responsável por desarticular o caráter sagrado do auto natalino, pela via paródica, perceptível tanto nos assuntos tratados como na linguagem utilizada pelas personagens como também nos aspectos estético-formais que a formalizam em analogias àquelas formas ibéricas.

Sobre a forma do auto natalino- peça de caráter religioso que narra o nascimento de Jesus- observa-se no “*Prólogo*”<sup>16</sup> o assunto a ser tratado na peça que se vai encenar:

Zé - Tá chegando o fim do ano  
e vamos comemorar  
a data do nascimento  
de quem devemos amar  
Vozes - Jesus – judeu nazareno  
que nasceu pra nos salvar! (p.2)

Fica claro que se trata de um auto de Natal, cuja principal característica é a representação do nascimento do Menino Jesus. Durante o “*Prólogo*”, que é construído num diálogo alternado entre *Zé*, *Voz A*, *Voz B* e *Voz C* é descrito quem é o Menino Jesus e a sua ascendência judaica – filho de um povo nômade que sobreviveu aos infortúnios da vida para nascer dentre eles Jesus, “Santo mais santo que os santos desde a hora em que nasceu!” (p. 12). Ratificando a forma do auto de Natal, todas as personagens presentes no “*Prólogo*” colaboram para descrever como devem ser as personagens sacras:

Zé - A Maria deve ser  
igual a Nossa Senhora!  
Donzela cheia de graça,  
nova, coberta de glória!  
Todos - Pura! Branca que nem garça,  
como a Virgem da história!  
Zé - José, o santo varão,  
na Virgem não tocará!  
Voz A - No papel de guardião,  
todo respeito terá!  
[...]  
Zé - E o anjo? Um anjo alvinho  
como a flor do algodão!  
Voz A - O cabelo cor-de-ouro!  
Voz B - O olho, o azul da amplidão!  
[...]  
Zé - Então vamos procurar  
um elenco puro e santo (p.4)

---

<sup>16</sup> Este prólogo não consta na edição em livro desta peça, tendo sido escrito, posteriormente, a pedido do encenador Marcos Pinto, para a montagem que ele fez deste texto, e que passará a constar nas próximas edições do texto, conforme vontade da autora. O texto aqui utilizado é a versão inédita, anotada e preparada por Valéria Andrade e Diógenes Maciel. As referências trarão apenas a paginação.

A pureza, castidade, ingenuidade, graciosidade são características diretamente ligadas à Virgem Maria, mãe de Jesus, portanto, no auto dentro do auto, em papel de destaque; José precisa ser honesto e respeitoso, o varão que cuidará da Virgem; o anjo, que anuncia a benção concedida à Maria é descrito como *alvinho*. Portanto, é perceptível, na descrição das personagens que compõem o quadro do auto de Natal, os valores religiosos formadores das normas sociais, na verdade, já impressos nos tipos convencionais e tradicionais.

No entanto, o que mais nos interessa é entender como a forma do entremez se intromete na obra pelo recurso da paródia e, dessa maneira, entender a relação entre o sagrado e o profano no interior da mesma. Ainda no “*Prólogo*”, é possível identificar o profano como contra-discurso que inverte os preceitos morais presentes na forma do auto de natal. O caráter popular dimensiona a esfera do profano e a constrói, sob o signo da paródia, levando em consideração o diálogo entre formas dramáticas em estudo – o auto sacramental e o entremez – e o universo nordestino já plasmado na literatura de folhetos. Para tanto, a análise- interpretação em questão pretende percorrer alguns aspectos já citados anteriormente em relação ao universo nordestino re-criado pela dramaturga paraibana, a saber:

1. O caráter popular, detectado tanto no ambiente em que se passa a peça, quanto nas ações e descrições das personagens no interior da mesma;
2. O caráter híbrido do entremez enquanto forma dramática;
3. O universo carnavalesco re-criado, dentro de um processo histórico-cultural específico no universo nordestino.

Partindo para o primeiro ponto, que consiste em verificar o caráter popular no interior da peça, manifestado seja pelas descrições e ações das personagens, seja pelo cenário da ação, é preciso deixar clara a proposta de análise- interpretação nesse estudo. Antonio Candido (2000, p.4) afirma, sobre a análise literária, que:

[...] só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, nortado pela convicção de que a estrutura é virtualmente

independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*.

Assim, não é proposta desse estudo enxergar o caráter popular como elemento pictórico, “como enquadramento” ou “matéria registrada do criador” (Ibidem, p.5), mas como elemento estético, visto que, para a obra, esse elemento tem valor estrutural. Vejamos. O primeiro fator de cunho popular a se levar em consideração é a figura do palhaço como apresentador do auto que vai ser encenado. Em contraste com o *Auto de Mofina Mendes*, em que o Frade era o apresentador das personagens- o que reforça a temática sacra do auto de Natal-, temos em *Presépio Mambembe* o Palhaço Zé, que simboliza o riso na cultura popular. Desde o início da peça, o recurso da paródia é utilizado para reescrever o universo sagrado do nascimento do menino Jesus em linhas profanas, que representam o universo nordestino via elementos da cultura popular:

Zé - Vamos trazer o Reisado!  
 Voz A - O Bumba-meu-boi também!  
 Voz B - Religioso e profano  
           o Mamulengo aí vem!  
           Tudo o que é espetáculo  
 Todos - a preço de um vintém! (p.2)

Nessa estrofe nota-se a aparição das danças dramáticas populares na composição do universo cultural da peça, como o reisado, o bumba-meu-boi e o teatro de mamulengos. Sobre essas manifestações populares como elementos formadores de uma dramaturgia *em cordel* nordestina, Diógenes Maciel (2009) afirma:

Destas pecinhas, que dialogavam, portanto, com a cultura popular de seu tempo, não é muito difícil chegarmos [...] às produções de dramaturgia/teatro nordestinos que, por sua vez, dialogam esteticamente seja com o entremez ibérico, seja com a tradição das formas do teatro popular dessa mesma região, talvez devedoras daquela outra tradição, por aqui hibridizada, e expressas nas danças dramáticas (barca, cavalo-marinho, lapinha- por exemplo) [...] Somando-se a essas, ainda, temos o diálogo com o teatro de mamulengos – brincadeira popular, com representação dramática mediante bonecos, que podem ter textos fixados em roteiro ou surgidos de improviso. (p. 338)

A partir dessas observações, é importante, além de demonstrar o caráter popular da obra, entender que os elementos aqui expostos – a presença do Palhaço Zé, e as referências ao Reisado, ao Bumba-meu-boi e ao Mamulengo – não são meramente de “enquadramento” ou como dado pitoresco, mas trabalham na estrutura da peça, como elemento estético, visto que é através dos elementos populares que o profano começa a se inscrever no interior da forma do auto, estabelecendo um diálogo crítico através do recurso parodístico.

Na primeira cena da peça, fica bem clara uma das práticas do grupo de teatro mambembe: sair pelas ruas da cidade anunciando o espetáculo que será apresentado e, muitas vezes, completando o quadro de atores com os próprios habitantes. Vejamos:

*(Palhaço Zé e Vozes)*

Zé - Hoje tem espetáculo!

Vozes - Tem, sim, senhor!

Zé - Às oito horas da noite!

Vozes - Tem, sim, senhor!

Zé - Hoje tem um drama sacro!

Vozes - Tem, sim, senhor!

Zé - Nascimento de Jesus!

Vozes - Tem, sim, senhor!

Zé - Hoje tem muita alegria!

Vozes - Tem, sim, senhor!

Zé - E também chororô!

Vozes - Tem, sim, senhor!

Zé - Óia a nêga na janela!

Vozes - Tem, sim, senhor!

Zé - Com a cara de panela!

Vozes - Tem, sim, senhor! (p.5)

Além do anúncio do espetáculo, são de caráter popular as brincadeiras que se fazem em meio aos anúncios. Zé, o palhaço, deixa claro o tema sagrado ao falar sobre o nascimento de Jesus, ao mesmo tempo em que evoca o caráter profano, visto que, durante o anúncio, Zé, por exemplo, já começa a falar de uma *nêga com a cara de panela*, utilizando-se do discurso racista como meio provocador do riso. Nesse contexto, Catirina, personagem referida por Zé, reage às palavras do palhaço:

*(Gritos de júbilo. Catirina, que, de parte, assistia a tudo, dá o dedo e a língua pra Zé e corre.)*

*(Todos, cantando, vão saindo, a pular.) (p. 5)*

Primeiramente, é bom que se esclareça o seu nome. Catirina é a principal personagem do Bumba-meu-boi, normalmente representada por um homem travestido e com o rosto pintado de preto. Esse esclarecimento é importante a partir do momento que verificamos que a personagem advinda de uma manifestação popular, como é o caso de Catirina, é a portadora do discurso crítico, próprio da forma do entremez. Quando estudamos o *Auto de Mofina Mendes*, verificamos que é através das personagens rústicas que o discurso crítico é construído. Aqui podemos ver que Catirina reage contra o racismo, ao não aceitar as brincadeiras de Zé. Em um segundo momento, a mesma personagem comenta a situação crítica em que se encontra a estrutura do circo em que será encenada a peça:

Catirina - Um presépio vão montar  
nessa coisa esbandalhada?  
O pano só tem remendo  
a coberta – esburacada!  
Cuidado que esse presepe  
não vire uma presepada! (p. 6)

De maneira bem-humorada, Catirina aponta os defeitos estruturais daquele espaço. Os buracos e os remendos da lona de circo revelam uma situação precária do grupo mambembe. Catirina se utiliza de uma expressão comum na linguagem popular da região Nordeste para elaborar um trocadilho, tanto cômico como crítico: o *presepe* vira *presepada*, ou seja, o tema do sagrado, presente no auto de Natal, torna-se cômico, rizível, devido à precária estrutura oferecida para a representação da peça. Após criticar a estrutura oferecida pelo circo para a representação, Catirina faz referência, novamente, à discriminação racial, quando os papéis começam a ser distribuídos. A Mulher do Circo é quem distribui os papéis, dando preferência à sua família, entregando os “melhores” papéis para os seus: seu marido será José, sua filha a Virgem Maria e ela a mãe de Maria. Na cena seguinte, fica clara a discriminação racial contra Catirina e a tentativa, por parte da Mulher do Circo, de excluí-la da representação do auto natalino:

Mulher - Você não cabe no quadro  
e nem pode aparecer!  
Catirina - Faço Isabel, que é a prima...  
Mulher - Dessa cor? Não pode ser!

Catirina - Então posso ser o Anjo?  
 Mulher - Preta assim? Tinha o que ver!

Catirina - Ah, é assim? Então me trate  
 com todo amor e respeito,  
 porque, se não, vou dar parte  
 de que estão com preconceito,  
 - racismo – e com engenho e arte  
 o xadrez é que dá jeito! (p.7)

Assim como Mofina Mendes, Catirina parece não se adequar ao caráter sacro da forma do auto de Natal. No episódio de Mofina Mendes, temos uma ruptura clara na estrutura do auto, a qual entendemos ser a forma do entremez, via paródia, construída principalmente pela personagem da pastora; já em *Presépio Mambembe* a paródia se constrói desde o início da peça, principalmente com a construção da personagem Catirina.

No “*Prológo*”, é avisado por Zé que as personagens que representarão o auto de Natal são puras, santas e fraternas e o Anjo será “alvinho como a flor do algodão”. Catirina é justamente o inverso de tudo o que se esperava. A fraternidade começa a se esvaír com a briga entre a Mulher e Catirina, devido ao discurso racista que esta sofre. No entanto, ela se mostra conhecedora de seus direitos quando ameaça a Mulher de “dar parte de que estão com preconceito” (p.8). Não há pureza nem santidade, muito menos fraternidade nas relações entre as personagens. Zé, que fará o papel de José é um bêbado; a Mulher, que fará a mãe de Maria, uma ranzinza e racista; Catirina, sem freios na língua, ironicamente fará o papel do anjo anunciador do Menino Jesus. Nesse momento, já está desenhado o auto natalino, com feição de entremez, peça dentro da peça, denotando o caráter híbrido da forma.

Termo tomado da biologia, o hibridismo, nos estudos de cultura e identidade, sugere a impossibilidade da completa fusão entre os componentes diferentes de uma relação, ainda que em situações de coexistência longa e próxima (ANJOS, 2005). O entremez, em sua composição enquanto forma dramática, tem a capacidade de dialogar e se apropriar de procedimentos formais de outras formas dramáticas e expressões culturais populares, daí o chamarmos de gênero híbrido e, por isso, sua perfeita adaptação ao gosto popular, pois sua forma democrática de composição aceita aquilo que melhor se enquadra ao contexto por ele vivido.

Dessa maneira e se utilizando do caráter híbrido do entremez, *Presépio Mambembe* consegue convergir, conforme observam Diógenes Maciel e Valéria Andrade (2008), para a formação de sua matéria temática: a tradição cristã do auto Natalino, os valores judaicos e o universo nordestino, como se pode observar, por exemplo, logo no “*Prólogo*”, no qual temos referências a hábitos da cultura judaica como “lavar as mãos antes de comer e os pés antes de se deitar ou à dieta que não mistura carne e leite, mas que abunda de frutos secos” (MACIEL; ANDRADE, 2008, p. 124). Essa cultura entra em contato com as formas dramáticas do auto natalino e do entremez, de matéria temática cristã, seja afirmando-a ou parodiando-a.

Como já foi demonstrado, a peça em análise se constrói na relação entre o auto de Natal e a forma do entremez. É perceptível nela características inerentes ao auto de Natal: as personagens pertencentes ao quadro natalino como Maria, José, Menino Jesus e o Anjo anunciador. Além disso, a caracterização das personagens que compõem o auto são respeitadas: a Virgem pura e santa; José, homem obediente à vontade de Deus e compreensível; o Anjo anunciador da vinda do Messias e o Menino Jesus que traz a esperança para um povo humilde e sofrido. No entanto, o que marca o caráter híbrido da peça é a presença da forma do entremez que se alimenta das formas dramáticas sérias para, via da paródia, construir-se.

Em *Presépio Mambembe*, o entremez, enquanto forma dramática cômica, apresenta-se ao se perceber, em sua formação, o universo carnavalesco re-criado, dentro de um processo histórico-cultural específico: o universo nordestino. É esse momento que fecha a peça em tom festivo. Vejamos:

Gaspar - Tinir de sinos tocados!  
 Belchior - Ressonâncias e badalos!  
 Baltazar - Gorjeios! Vozes – cantares!  
 Todos - E sons musicais vibrados!  
 Tradição viva e presente!  
 Rogativas – novas juras!  
 Brancas almas! Cantos! Preces!  
 Dai-nos, Jesus, novas messes  
 – SALVA TUAS CRIATURAS!!

(*Forma-se a lapinha*)<sup>17</sup>

-O galo canta – Cristo nasceu!  
 -O boi pergunta – Aonde?  
 -A ovelha bale – Em Belém!

(*Entra a música. Fogos. Adoração.*)

(p. 15)

Assim, a re-elaboração de elementos populares na peça confirma o seu caráter festivo, utilizado pelo entremez como elemento estrutural, visto que essa forma dramática “se aproveita do teatro popular de improvisação, somados às burlas, músicas e danças” (LEVIN, 2005, p.12), por via da paródia. Segundo Linda Hutcheon (1984), paródia é repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança. Portanto, definiremos paródia como um recurso de produção textual que retoma um texto inserido na tradição literária sob um viés de reflexão crítica que abre um processo de diálogo e ruptura com a tradição, ao mesmo tempo, daí o seu caráter dialético. A paródia, na dramaturgia ramalhiana dedicada aos aspectos de ancestralidade ibérica, explica o que chamamos de processo de re-significação baseada no diálogo com a tradição literária e na negação da mesma ao estabelecer a crítica, mediante a hibridização, que rompe os limites entre popular e erudito.

Além dos elementos que marcam a cultura nordestina através das manifestações populares, o entremez, também se estabelece um diálogo crítico com um contexto próprio dos extratos sociais representados por essa forma dramática. Vejamos como se constrói essa perspectiva crítica na *Cena 5*:

Anjo - Maria, tu fica calma  
 e não conta pra ninguém,  
 vais ganhar a tua palma,  
 vais ser mãe de um neném...

---

<sup>17</sup>Destaque-se, aqui, a presença de figuras que compõem a lapinha, que tanto designa a representação por figuras da cena da Natividade, como também designa, segundo Diógenes Maciel e Valéria Andrade (2008, p. 124), uma dança dramática, “própria do ciclo natalino, representada em tablados ao ar livre e composta por dois cordões de pastoras rumando para Belém, o azul e o encarnado, que tem, cada um, seus partidários: um puxado pela Mestra e outro pela Contra-Mestra.”

Maria - Mãe? - Como posso ser mãe  
se com José não fiz nada?  
Eu durmo dentro de casa  
ele dorme na latada!  
Que José não funciona  
estou até desconfiada!

Anjo - Maria, menina tonta,  
o seu esposo  
é somente um faz-de-conta,  
só para te proteger...  
sua arma não dispara,  
só faz quebrar catolé! ( p.9-10)

Nesse trecho, o anjo anuncia à Maria o nascimento miraculoso do Menino Jesus, todavia ela não compreende, já que não manteve ainda relações sexuais com José, seu marido. É na resposta do Anjo às inquietudes de Maria, conjuntamente a um vocabulário popular e de viés cômico, revelados em trechos como “ele dorme na latada!” e “sua arma não dispara, só faz quebrar catolé!”, que a paródia se constrói, visto que o que marca a cena é a diferença entre a representação pautada na tradição do auto e a re-invenção sedimentada pela utilização desse recurso.

Quando Maria interpela o Anjo sobre a falta de lógica diante da notícia por ele comunicada, utiliza-se de um vocabulário popular para tecer suas inquietudes. Maria não entende como pode ser mãe se ela dorme dentro de casa e seu marido numa latada, termo comum no sertão nordestino para descrever um abrigo improvisado situado fora de casa. O Anjo lhe responde chamando-a de “menina tonta”, o que no auto sacramental seria visto como ingenuidade e pureza, no entremez é visto como tolice e falta de maturidade. Por fim, o Anjo não exalta a compreensão e obediência às ordens divinas, mas elabora outra explicação utilizando-se do mesmo nível de linguagem: José é apenas um “faz-de-conta, [...] só faz quebrar catolé”, ou melhor, é apenas um marido de aparência. Ainda sobre a *Cena 5*, vejamos um trecho que revela o caráter crítico presente no entremez:

Maria - Por que escolheu a mim  
pra ser a mãe deste Menino?  
Pobre, franzina assim,  
para tão nobre destino?  
Por que não um Serafim  
pra cuidar deste Menino?

Anjo - Este ser puro precisa

viver entre pecadores,  
 ver a dureza da vida,  
 conhecer, do pobre, as dores.  
 Vai ser Rei entre os pequenos  
 e sábio entre os doutores!

[...]

(*Anjo, só, consigo mesmo.*)

- Morena da cor segura,  
 tu és demais, Catirina!  
 Pois pobre, preta e mulher  
 tiveste, desde menina,  
 a teimosia de ver  
 mudada a tua sina! (p.10)

Nesse momento da peça o que está sendo questionado por Maria é sua situação socioeconômica: ela é pobre e franzina, portanto não compreende o porquê de tão nobre destino. A resposta do Anjo marca a diferença entre a temática sagrada do auto de Natal e a profana: o Menino Jesus precisa conhecer os infortúnios, viver entre os pobres e conhecer “a dureza da vida”. Essa afirmação demonstra uma visão crítica por parte da personagem Catirina, que representa o Anjo no auto encenado, visto que a própria Catirina sofreu preconceito racial, quando a Mulher do Circo negou-lhe os papéis a serem representados no auto, afirmando que ela era “preta”. No entanto, Catirina não se curva ao racismo e reage contra as ofensas da Mulher do Circo ameaçando dar parte “de que estão de preconceito” (p. 8). Por fim, à revelia de todas as injúrias contra a sua cor, Catirina consegue o papel de Anjo e, como ela mesma afirma, “ver mudada a [sua] sina” (p.10).

Nesse momento, o que interessa não é mais a esfera do sagrado, presente no auto de Natal, mas a crítica feita pela personagem à condição socioeconômica vivida por uma dada sociedade. Isso fica claro quando Catirina deixa de lado o caráter ilusionista para falar de si mesma e, em sua reflexão, assume ser pobre, preta e mulher, o que marca sua classe social, sua etnia e gênero, respectivamente. O discurso, portanto, já não tem como prioridade o nascimento do Menino Jesus, mas a crítica à discriminação ao pobre, ao negro e a mulher, dado esse que é triplamente acentuado na figura de Catirina.

Na *Cena 7*, é narrada, pelo Anjo, a difícil viagem de José e Maria à Belém para o recenseamento:

Anjo - Antes do quebrar da barra  
sai a família a viajar!  
No requebro do jumento  
vai Maria a balançar,  
José, junto, a passo lento,  
vai, calado, a caminhar!

- E assim vão, nessa pisada,  
descansa aqui, acolá,  
peregrinos, pela estrada,  
têm mesmo é que caminhar!  
Como é longa esta jornada,  
como é longe este lugar!

- Passa a noite, passa dia,  
e segue a família, ao léu,  
o mundo se desdobrando,  
Maria, em dores, gemendo,  
o Sete-Estrela correndo  
nos descampados do céu...

- Mais uma curva e, elevada,  
surge Belém, por encanto,  
Maria, mais que cansada,  
suspira e chega o manto  
e a família, apressada,  
vai à procura de um canto... (p. 12)

Levando em consideração o contexto da peça, revelado tanto pelo vocabulário utilizado pelas personagens e seus comportamentos como pelas manifestações populares descritas, é possível tecer duas leituras: uma baseada nas diretrizes do auto de Natal e outra construída pela via da paródia, revelada na forma do entremez.

A primeira leitura diz respeito a uma referência bíblica que se encontra no *Evangelho Segundo Lucas* sobre a viagem que José e Maria fizeram de Nazaré, na Galileia, à Belém, na Judeia, para cumprir um decreto de César Augusto, que convocava toda a população do império para recensear-se. Ao chegar a Belém, Maria, que estava grávida, deu à luz o seu filho, o Messias, enfaixando-o e deitando-o em uma manjedoura, por não haver lugar na hospedaria. A segunda leitura faz referência a um fato vivenciado por uma parcela da população do sertão nordestino: o êxodo rural. O casal é obrigado a viajar por causa das condições de vida, no caso da peça é o recenseamento que provoca a viagem, no entanto, em vários momentos da peça, seja pela descrição das personagens, seja pelo vocabulário nordestino percebemos que o casal representa um extrato social

marcado pela pobreza. Portanto, a dificuldade da viagem narrada pelo Anjo, representa a peregrinação do nordestino que muitas vezes é obrigado a sair de sua terra buscando uma melhor condição de vida.

A última cena a se analisar o recurso da paródia como discurso crítico que marca pela diferença é o trecho da *Cena 8* em que aparecem os Três Reis: Gaspar, Belchior e Baltazar:

Anjo - O pobre só crê no pão  
quando ele pesa no bucho!  
A Fome não tem moral,  
tem a sua maldição  
de sangue, suor e dores,  
de sentimento e paixão!  
[...]

Belchior - Dará alento aos que sofrem,  
Baltazar - fracos – fortalecerá!  
Maria - Sentirá nossa gastura,  
nossa Dor entenderá!

Anjo - Credo! Cruz! Ave Maria!  
Benza-o Deus pra não murchar!  
[...]

Gaspar - Faze da espera – esperança!  
Belchior - Perdoa os nossos pecados!  
Baltazar - Tira o diabo dos corpos  
dos que estão endiabrados!

Todos - Com a tua luz alumia  
Os que no escuro estão!  
- Acrescenta, ó bom Jesus,  
NOSSO MINGUADO FEIJÃO! (p. 14-15)

Vejamos o que falam Diógenes Maciel e Valéria Andrade (2008, p.128) sobre essa cena:

É com a chegada dos Três Reis Magos do Oriente que se estabelece uma reflexão, que tanto diz respeito a uma realidade histórica do povo judeu submisso ao Império Romano e a reis vendidos a este poder, como também à nossa realidade bem brasileira, ou até mesmo a realidade de todo aquele que tem fome e sede de justiça. Discurso messiânico místico e, ao mesmo tempo, discurso messiânico que aponta a necessidade de solução das demandas sociais seja onde for, não importando barreiras de tempo, nem de espaço.

A presença dos Três Reis Magos no nascimento do Menino Jesus é um elemento do auto de Natal que simboliza a grandeza do feito, mesmo que esse

Menino tenha nascido em uma estrebaria. O nascimento representa uma nova esperança para os pecadores, visto que a criança é o Cristo encarnado. No entanto, o caráter sacramental é re-inventado por meio da paródia ao se tecer considerações sobre a condição do pobre em meio a esse acontecimento. É denunciada, na fala do Anjo, a condição do pobre que enfrenta a fome e sofre os infortúnios da vida e, em analogia à forma do auto natalino, o nascimento do Menino Jesus toma outras perspectivas diante dessa denúncia. O povo sofrido vê na figura da criança recém-nascida a possibilidade de uma mudança do quadro social por elas enfrentadas: dará alento aos que sofrem; fortalecerá os fracos; entenderá a dor sofrida pelo povo e acrescentará o “minguado feijão”. No entremez, construído pela via da paródia, o povo é representado: seus anseios, desejos, suas práticas festivas e suas dores vividas diariamente são reconhecidas na peça, visto que nessa forma se buscava no cotidiano, nos processos histórico-sociais, sua matéria temática.

É importante, no estudo sobre a forma do entremez em *Presépio Mambembe*, destacar, numa comparação com o *Auto de Mofina Mendes*, como essa forma dramática se desenvolve ao longo da peça. No *Auto de Mofina Mendes*, primeiramente se identifica o auto de Natal tanto no aspecto formal como temático, até que, no interior do auto, rompendo com a perspectiva sagrada até então desenvolvida na peça, surge o episódio de Mofina, e se torna possível identificar as marcas do entremez, visto que as personagens já não são as mesmas: agora, tomam o centro da cena a pastora Mofina Mendes, os pastores Paio Vaz, Pessival e André. O assunto não é mais o nascimento do Menino Jesus e sim a injustiça, a exploração imposta sobre a pastora, sua astúcia ao lidar com esse fato e a esperança de uma vida melhor, quando ela arquiteta uma possibilidade de fazer de seu pouco, muito. Terminado o episódio da pastora Mofina o texto retoma o auto de Natal e tece um final dentro dos preceitos dessa forma dramática.

Já em *Presépio Mambembe*, a forma do entremez está presente desde o início, em diálogo contínuo com a forma do auto de Natal. O recurso paródico é construído em torno de toda a peça, abrindo um diálogo entre a forma séria do auto de Natal, de temática sagrada, e a forma do entremez, de temática profana. Na peça de Lourdes Ramalho, constrói-se pela metalinguagem/metateatro, uma peça dentro da peça. Primeiramente temos um grupo de teatro mambembe

anunciando a realização de uma peça; depois, a apresentação do auto de Natal. No entanto, o que marca a diferença entre *Presépio Mambembe* e o *Auto Mofina Mendes* é que aquela não retorna mais ao seu início, uma vez que a peça é representada pelas personagens, não sendo mais quebrada a ilusão de realidade cênica, ou seja, as personagens não se despem de suas representações, mantendo o mito antigo como possibilidade de análise crítica e da evasão da realidade circundante. Diógenes Maciel e Valéria Andrade (2008) apontam nesse “caminho aparentemente sem retorno, [...] a mistura definitiva da realidade mítica com a realidade representada”:

Somos, leitores ou espectadores, ao final da ação dramática, público do presépio do circo. Se os mambembes tiveram seu soldo positivo, ou se vão jantar aquela noite, ou se Catirina, realmente, não mais sofrerá discriminações, é algo que fica em aberto. Mas nas falas das personagens tradicionais representadas por eles, ecoa a compreensão da injustiça social e da realidade árida do artista ambulante, compartilhada por todos nós sob diferentes maneiras de ver e de compreender aquele mundo. (MACIEL; ANDRADE, 2008, p.128)

Por fim, analisado o cruzamento entre as formas dramáticas e a literatura de folhetos nordestina, criando-se, a partir desse cruzamento, o que chamamos de dramaturgia *em cordel*, é possível afirmarmos que a dramaturgia ramalhiana, ao mesmo tempo que afirma e critica valores específicos de um determinado grupo social, também, em diálogo com outras culturas, re-inventa o seu lugar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

**A**o chegar ao final deste estudo sobre a dramaturgia *em cordel* de Lourdes Ramalho e suas relações com a forma do auto natalino ibérico, formalizado na dramaturgia vincentina, em diálogo formal com a literatura de folhetos nordestina, podemos retomar algumas considerações.

É com o entremez que a dramaturgia *em cordel* nordestina de Lourdes Ramalho estabelece um diálogo intercultural, re-elaborando esta forma, em outro tempo e espaço. Essa dramaturga utiliza, em sua produção, traços da tradição ibérica já bastante destacados pela sua crítica, visto que a forma do auto sacramental e a forma do entremez, são elementos estético-formais que serão acessados na tessitura do *Presépio Mambembe*, marcando nessa formalização o processo de interculturalidade.

São aspectos dos elementos profanos do entremez, caracterizado como paródia dos autos sacramentais, unidos a aspectos da cultura judaica, traço esse que advém de uma particularidade biográfica da autora, que travam contato com uma literatura representativa do universo nordestino, produzida pela relação da forma verbal/escrita da literatura canônica e a cultura oral dos cantadores de viola. É por esse motivo que, a fim de uma melhor compreensão sobre a dramaturgia *em cordel*, fez-se necessário traçar um percurso histórico e estético, que passou pela origem daquelas formas dramáticas em Portugal e Espanha, suas repercussões em solo brasileiro e o desenvolvimento, principalmente pela via do entremez, de um teatro de comédia nacional.

Estes aspectos tornaram-se de suma importância para o entendimento dessas relações entre a literatura de folhetos nordestina e as formas do entremez

na construção de uma nova forma dramática: a dramaturgia *em cordel* nordestina, no contexto do teatro contemporâneo. Podemos, portanto, afirmar que na dramaturgia *em cordel* de Lourdes Ramalho, assim como já se vira no *Auto de Mofina Mendes*, de Gil Vicente, há características específicas do entremez, tais como a paródia – recurso de produção textual que retoma um texto inserido na tradição literária sobre um viés de reflexão crítica, abrindo um processo de diálogo e ruptura com a tradição, ao mesmo tempo –; os assuntos retirados do cotidiano e das manifestações populares; o vocabulário simples e familiar; o caráter carnavalesco das festividades populares e a crítica através das personagens rústicas a uma organização social repressiva e injusta para com as camadas mais pobres da sociedade.

Em Gil Vicente, no episódio destacável de *Mofina Mendes*, é perceptível uma ruptura com o desenvolvimento linear do auto natalino. As personagens são outras, não mais as mesmas que tem como eixo central o nascimento do Menino Jesus, como o Anjo, a Virgem, José e as Virtudes. *Mofina*, protagonista do episódio, caracterizado como um entremez, insere-se, no interior do auto, como elemento crítico em relação à temática e atmosfera do sagrado. A pastora comporta em seu discurso uma visão desconstrutora diante das relações estabelecidas no ambiente do trabalho e, astutamente, planeja uma maneira de fazer do pouco que ganha seu quinhão para uma vida melhor, como também se pode verificar a formalização temática do nascimento do Menino Jesus, que simboliza a esperança de uma melhor vida para todos os necessitados, que, na esfera do sagrado, é a salvação eterna. Esse dado revela uma estreita relação com os anseios de um extrato social que se mostra insatisfeito com a exploração do trabalho e que marca, dessa forma, o caráter paródico, sob um viés crítico, em relação ao auto natalino, quando desloca o enredo, antes pautado no nascimento do Messias, para uma temática não mítica, mas pertencente a uma realidade dura e injusta, representada em *Mofina Mendes*.

Em *Presépio Mambembe*, a personagem Catirina se destaca, assim como *Mofina*, por sua astúcia, só que, nesse caso, diante dos entraves que se apresentam contra ela. Por ser negra, Catirina enfrenta fortes afrontas, mas, sempre consegue se defender de todas as injúrias. No enredo dramático, assim como na cultura popular, o negro é alvo de discriminação, principalmente quando esse é pobre e

mulher, como é o caso de Catirina, no entanto, a necessidade de comer e de sobreviver, mesmo com o preconceito entre iguais, acaba por irmanar a todos, como se pode notar em dois momentos da Cena 8: “Acrescenta, ó bom Jesus, nosso minguido feijão” e “Daí-nos, Jesus, novas messes” (p.15). Diferente do que ocorre em *Mofina Mendes*, os pobres em Lourdes Ramalho assumem, todos, um discurso crítico, refletindo sobre as próprias apropriações de um Jesus Cristinho, nascido judeu, e que se torna Jesus Cristão, adulto e fundador de outra religião, assim como o clamor pelo Cristo, como discurso mediador também para as necessidades que envolvem o “minguido feijão”. Por outro lado, em *Mofina Mendes*, quando a pastora sai de cena, os pastores, simplesmente, partem para ver a lapinha, sem essa analogia tempo-espço: as dificuldades do pobre, ontem e hoje, presente na dramaturgia de Lourdes Ramalho.

Ambas as peças inscrevem, pelo recurso da paródia, a transgressão às leis estabelecidas pela norma social, aproximando-se dos anseios do povo e contestando uma organização social repressora. Esse fato expõe a forma do entremez, como híbrida, capaz, assim, de assimilar e estabelecer o diálogo com culturas, formas dramáticas diversas, personagens rústicos e pobres, reinventando-se de acordo com os contextos em que surge e é representado, sendo, nos casos em estudo, relevante o suporte do cordel, com todas as suas implicações midiáticas e (inter)culturais.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 1. Bibliografia de Lourdes Ramalho:

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *Teatro popular: três textos. ( A eleição, Guiomar- sem rir sem chorar, Frei Molambo- ora pro nobis)*. [Campina Grande]: [s.n], [1980].

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *Os mal-amados*. In: CORRÊA NETO, Alarico et. al. *Teatro paraibano, hoje*. João Pessoa: A União, 1980, p. 81-150.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *Teatro nordestino: cinco textos para montar ou simplesmente ler (A feira, As velhas, Festa do Rosário, O psicanalista, Fogo-fátuo)*. [Campina Grande]: RG, [c. 1981].

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *O novo Prometeu e Presépio mambembe: dois textos teatrais*. Campina Grande: RG, 2001.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *Charivari: texto teatral em cordel*. Campina Grande: RG, 2002.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *Teatro infantil: coletânea de textos infanto-juvenis*. Campina Grande: RG, 2004.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *Teatro de Lourdes Ramalho: 2 textos para ler e/ou montar. Edição comemorativa do 30º. Aniversário (1975-2005) de As Velhas + O Trovador Encantado*. Organização, apresentação, notas e estudos: Valéria Andrade e Diógenes Maciel. Campina Grande/João Pessoa: Bagagem/Ideia, 2005.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. **Maria Roupa de palha e outros textos para crianças**. Organização e introdução Valéria Andrade e Ana Cristina Marinho Lúcio. Campina Grande: Editora Bagagem, 2008.

### 2. Material teórico e crítico

ABREU, Márcia Azevedo de. *Cordel Português/Folhetos Nordestinos: confrontos – um estudo histórico-comparativo*. (Tese) Doutorado em Literatura Comparada. Campinas, SP. 1993. IEL/UNICAMP. 1993.

ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1999.

ANDRADE, Valéria. Lourdes Ramalho na cena teatral nordestina: sob o signo da tradição reinventada. In: MACIEL, Diógenes, ANDRADE, Valéria (orgs). *Dramaturgia fora da estante*. João Pessoa: Idéia, 2007. P. 207-222.

ANJOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ARÊAS, Vilma. Martins Pena: um crítico social. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate et. al. *O teatro através da história*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, 1994. v.2 (Teatro Brasileiro). p. 45-65.

ATHAYDE, João Martins de. *Como Lampião entrou na cidade de Juazeiro acompanhado de cinquenta cangaceiros e como ofereceu os seus serviços a legalidade*. Literatura de Cordel. Ed. Hedra, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Rabelais*. São Paulo/ Brasília: Hucitec/ Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BARROS, Leandro Gomes de. *Peleja de Riachão com o Diabo*. Rio de Janeiro. Coleção Cordéis Raríssimos. 2001.

BERARDINELLI, Cleonice. O rústico no teatro vicentino. *Semear*, Rio de Janeiro, v.1, n.1, 1997, p. 125 a 138.

BERNARDES, José Augusto Cardoso. *Sátira e Lirismo: modelos de síntese no teatro de Gil Vicente*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1996.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CALVO, Javier Huerta. *Entremeses: Miguel de Cervantes*. Madrid: Editorial EDAF, S. A. Jorge Juan, 1997.

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

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte, Editora Itatiaia Ltda, 2000.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8.ed. São Paulo. T. A. Queiroz, 2000. (Biblioteca de letras e ciências humanas-Série 2ª, Textos; 9)

CASTRO, Aníbal Pinto de. Prefácio ao *Catálogo da Coleção de miscelâneas – teatro*. Coimbra, 1974 apud SILVA, Daisy Sardinha Ribeiro da. *Apresentação do teatro colorido e folgazão contido nos entremeses de cordel do século XVIII*. Dissertação (Mestrado em Letras) – FFLCH – USP, São Paulo, 1979.

CHARTIER, Roger. *Do palco à página: publicar teatro na época moderna – séculos XVI-XVIII*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

DICIONÁRIO do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos. J. Guinsburg, João Roberto Faria, Mariângela Alves de Lima, (orgs.). São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.

GARCIA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2003. p.206-281.

GORP, Hendrik Van; DELABASTITA, Dirk; D`HULST, Lieven; GHESQUIERE, Rita; GRUTMAN, Rainier; LEGROS, Georges. *DICTIONNAIRE DES TERMES LITTÉRAIRES*. Paris; Honoré Champion Éditeur, 2005.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1985.

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

MACIEL, Diógenes André Vieira; ANDRADE, Valéria. A dramaturgia/teatro em cordel de Lourdes Ramalho. *Dramaturgia e Teatro: intersecções*. André Luís Gomes e Diógenes André Vieira Maciel (orgs.). – Maceió: EDUFAL, 2008. p. 101-130.

MACIEL, Diógenes André Vieira. A questão do nacional-popular na dramaturgia/teatro do Brasil. *Cerrados: revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura/UnB, Brasília-DF*, n. 28, v. 18, 2009. p. 329-347.

MARCHESE, Angelo; FORRADELLAS, Joaquín. *DICCIONARIO DE RETÓRICA, CRÍTICA E TERMINOLOGÍA LITERARIA*. Barcelona, Editorial Ariel, 1986 e 1994.

MELO, Jorge Silva; CINTRA, Luís Miguel. Prefácio. COSTA, José Daniel Rodrigues da. *6 entremezes de cordel*. Lisboa: Estampa/Seara Nova, 1973. p.15.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Trad. Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo. Cultrix, 2004.

MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho Muniz. *Festas e diabruras em Gil Vicente e Lourdes Ramalho*. 2007. Disponível em: [http://www.lourdesramalho.com.br/critica/ensaios/FESTAS-E-DIABRURAS-EM-GV-e-LR\\_marcio-muniz.pdf](http://www.lourdesramalho.com.br/critica/ensaios/FESTAS-E-DIABRURAS-EM-GV-e-LR_marcio-muniz.pdf)

MOURA, Maria José Aciolly Paz de. *Morte e vida Severina: um auto singular e plural*. In: MACIEL, Diógenes, ANDRADE, Valéria (orgs). *Dramaturgia fora da estante*. João Pessoa: Idéia, 2007.07-30.

PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PENNA, Maura. *O que faz ser nordestino: identidades sociais, interesses e o “escândalo” Erundina*. São Paulo: Cortez, 1992.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *Ricerche sul teatro portoghese*. Roma, Edizioni Dell`Anteneo, 1969. p.325-327. apud SILVA, Daisy Sardinha Ribeiro da. *Apresentação do teatro colorido e folgazão contido nos entremezes de cordel do século XVIII*. Dissertação (Mestrado em Letras) – FFLCH – USP, São Paulo, 1979. p.14.

PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

REIS, Carlos. LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 1987. p. 391-392.

SILVA, Daisy Sardinha Ribeiro da. *Apresentação do teatro colorido e folgazão contido nos entremezes de cordel do século XVIII*. Dissertação (Mestrado em Letras) – FFLCH – USP, São Paulo, 1979.

VICENTE, Gil. Auto de Mofina Mendes. In: \_\_\_\_. *Obras-primas do teatro do teatro vicentino*. Ed. org. por Segismundo Spina. 4. ed. São Paulo: DIFEL, 1983. p.,81-104.

# **Anexos**

# 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](#)