



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

LUCILA VIEIRA

A ENCENABILIDADE DO TEATRO QUINHENTISTA
PORTUGUÊS NO SÉCULO XXI:
DIÁLOGOS ENTRE DOIS TEMPOS

SALVADOR
2015

LUCILA VIEIRA

***A ENCENABILIDADE DO TEATRO QUINHENTISTA
PORTUGUÊS NO SÉCULO XXI:
DIÁLOGOS ENTRE DOIS TEMPOS***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz

SALVADOR
2015

Biblioteca Central Reitor Macêdo Costa

V657e Vieira, Lucila
A encenabilidade do teatro quinhentista português no século XXI: diálogos entre dois tempos/
Lucila Vieira. - Salvador, 2015.
148 f.: il.

Dissertação (mestrado) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.
Orientador: Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz

1. Literatura Portuguesa. 2. Encenabilidade. 3. Dramaturgia Quinhentista Portuguesa. 4. *Auto dos Escrivães do Pelourinho*. 5. Teatro em verso. 6. Teoria Teatral.
I Título II Muniz, Márcio R.C.

CDD 869

LUCILA VIEIRA

***A ENCENABILIDADE DO TEATRO QUINHENTISTA
PORTUGUÊS NO SÉCULO XXI:
DIÁLOGOS ENTRE DOIS TEMPOS***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Data de aprovação:

Salvador, 12 de junho de 2015.

Componentes da Banca Examinadora:

Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz (UFBA)
(Orientador)

Prof. Dr. André Luis Gomes (UnB)
(Membro Externo)

Profa. Dra. Luciene Lages Silva (UFBA)
(Membro Interno)

*Ao Alex Sousa,
pelo amor, pelo amor.*

AGRADECIMENTOS

Aos meus sobrinhos, por terem nascido.

Aos meus pais, pela confiança de sempre.

Aos meus amigos Karina Matos, Leandro Almeida e Wal Moura, pela amizade fraterna, pela prontidão, pelos cuidados e por tudo mais que fizeram por mim durante minha estada na Bahia.

À Gabriela Lopes, Pamela Moura e Renata Reis, pelo companheirismo durante esta empreitada.

À Carol Cachos, Letícia Paulina e Jandson Nunes, pela dedicação e solidariedade.

Ao Márcio Muniz, pela orientação e generosidade.

À CAPES, pela bolsa concedida.

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, que forneceu a infraestrutura para o desenvolvimento da pesquisa.

RESUMO

O Portugal quinhentista foi o espaço de representação de mais de uma centena de peças teatrais, das quais é possível depreender uma rica fonte de produção teatral, não só pelas influências e correspondências criativas existentes entre os autores quinhentistas, mas também pelo profícuo diálogo que a prática teatral daquele tempo estabelece com tendências artísticas mais recentes. Antônio José Saraiva, mais de vinte anos depois de ter declarado que o teatro medieval teria findado com Gil Vicente (1942), repensa seu duro veredito quando vê encenado um texto de Brecht e reconhece uma série de semelhanças estruturais entre a dramaturgia vicentina e a brechtiana (1965). A partir de reflexões críticas e de exercícios comparativos pontuais entre textos dramáticos, este trabalho pretende destacar algumas características coincidentes entre o acervo teatral daquele tempo e outras tradições que marcaram a cronologia das artes cênicas. Além disso, com o intento de promover uma aproximação mais efetiva do teatro português de 1500 aos tempos atuais, estabelecemos o conceito de *encenabilidade*. Isto é, a partir da verificação dos vestígios cênicos presentes nos versos escritos no português clássico, quando expostos à criação e à audiência dos indivíduos do século XXI, este trabalho relata e analisa criticamente a experiência de encenação do *Auto dos Escrivães do Pelourinho*, texto quinhentista português anônimo.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa. Encenabilidade. Dramaturgia Quinhentista Portuguesa. *Auto dos Escrivães do Pelourinho*. Teatro em verso. Teoria Teatral.

ABSTRACT

The sixteenth-century Portugal was the space of representation for more than a hundred plays, of which it is possible to infer a plentiful source of theatrical production, not only by the existing creative influences and correspondences between the sixteenth century authors, but also by the rich dialogue that the theatrical practice of that time establishes with latest artistic trends. Antonio José Saraiva, twenty years after having declared that the medieval theater died with Gil Vicente (1942), rethinks his hard verdict when sees staged a text written by Brecht, and recognizes a lot of structural similarities between Vincentian and Brechtian (1965) dramaturgy. From critical reflections and comparative exercises between specific dramaturgical texts, this paper aims to highlight some matching characteristics between the dramaturgical collection of that time and other traditions that marked the chronology of the performing arts. Moreover, with the intent of promote a more effective approach of Portuguese theater from 1500 to present; we established the concept of “playability”. That is, from the analysis of scenic traces present in verses written in classic Portuguese when exposed to creation and the audience of person from twenty-first century, this paper describes and critically analyzes the staging experience of “Auto dos Escrivães do Pelourinho”, play of anonymous authorship, written in the sixteenth century.

Keywords: Portuguese literature. Playability; Portuguese sixteenth-century dramaturgy. *Auto dos Escrivães do Pelourinho*. Theater staged in verse. Theatrical theory.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 DAS REDUNDÂNCIAS E PARADOXOS: A POLISSEMIA DO SENTIDO	16
2.1 AS <i>PERFORMANCES</i> DA PALAVRA.....	17
2.2 DO TEATRO DO SIGNIFICANTE AO TEATRO DO SIGNIFICADO	38
3 O TEATRO NO SÉCULO XVI E XXI: UM COMPLEXO DE PAREDES INFILTRADAS	50
3.1 O METATEATRO NO SÉCULO XVI.....	57
3.2 A ESTRUTURA DO TEATRO QUINHENTISTA PORTUGUÊS: MODERNAS FISIONOMIAS	73
4 A ENCENABILIDADE DO TEATRO QUINHENTISTA PORTUGUÊS NO SÉCULO XXI: O TEXTO E A CENA	94
4.1 O TEXTO	97
4.2 A CENA	110
4.2.1 Figurino: Cabide para personagens	119
4.2.2 Cenografia: um baú e o que nele couber	125
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
REFERÊNCIAS	132
ANEXOS	137
ANEXO A – Imagem da encenação <i>A Mula, o clérigo, o alfaiate e mais lamentações</i>	
ANEXO B – Capa do livro <i>La mise en scène contemporaine</i> , de Patrice Pavis	
ANEXO C – Capa do livro <i>A Encenação Contemporânea</i> , de Patrice Pavis	
ANEXO D – Fac-símile de trecho do <i>Auto dos Escrivães do Pelourinho</i>	
ANEXO E – Foto do cabide de chapéus usados na peça <i>Auto dos Escrivães do Pelourinho</i>	
ANEXO F – Figurinos	
ANEXO G – Cenografia	
ANEXO H – Cartaz da peça <i>Auto dos Escrivães do Pelourinho</i>	

1 INTRODUÇÃO

Recentemente, em uma conversa amistosa, um estudante de artes cênicas, engajado em pesquisas acadêmicas, relatou-nos que, no núcleo de pós-graduação do qual faz parte, há um grupo de teatro que, procurando inovar em suas criações, decidiu elaborar montagens teatrais que fossem apresentadas a domicílio. Imediatamente, a proposta do grupo ressoou em dois pontos pertinentes a nosso trabalho: o primeiro aponta para uma possível adequação aos costumes da contemporaneidade, tendo em vista que cada dia mais as pessoas têm preferido receber as novidades do mundo, no conforto do seu lar. Estamos falando da popularização dos serviços de *delivery*, que aconteceu ao mesmo tempo em que as pessoas passaram a ter linhas de telefones em suas casas, de forma generalizada, na década de 1990.

Essa situação alcançou maiores proporções com a propagação da comunicação via celular, internet etc. Com todas essas invenções da modernidade, são comuns ocasiões em que as pessoas não precisam ir ao restaurante para experimentar o mais diverso cardápio de comidas, nem tenham a necessidade de ir ao estádio de futebol, pois o plano especial de TV a cabo comporta canais de esporte, com efeitos especiais para esse tipo de programação, também podem abdicar de ir ao cinema, pois encontram recursos em seus novos aparelhos eletrônicos que disponibilizam um grande número de filmes, alguns tirados há pouco tempo das salas de exibição. Possivelmente, foi pensando nesse cenário que aquele grupo de teatro decidiu inovar, oferecendo mais esta opção de cultura para os consumidores que preferem ficar em suas casas.

No entanto, chegamos ao segundo ponto tocante a esta questão e extremamente conveniente para o decurso do estudo que se seguirá. Há cinco séculos, grandes nomes do teatro português da época, tais como Gil Vicente, Luís de Camões e Antônio Ribeiro Chiado, já divulgavam sua arte dentro de residências, tanto nos aposentos reais quanto na moradia de nobres cidadãos que estivessem dispostos a patrocinar a representação dos autos em suas festas ou ocasiões que julgassem aprazíveis. Assim nos informam José Augusto Cardoso Bernardes (2003), Conde de Sabugosa (1917) e o próprio Chiado, no seu *Auto da Natural Invenção*.

Não se pode atestar o desconhecimento, por parte dos atores envolvidos na experiência de agora, da prática que percorria os domicílios portugueses do século XVI, tampouco há uma inspiração pautada nisso ou algum tipo de remissão ao fato. Acreditamos, sim, que as hipóteses de renovação da acessibilidade à cultura, ampliação das possibilidades de

divulgação de suas criações e a adequação aos costumes dos indivíduos contemporâneos são cabíveis à iniciativa tomada pelo grupo.

À luz dos pensamentos de Giorgio Agambem (2009), chegamos, então, a mesma questão proposta por ele em um dos seus ensaios mais conhecidos: o que é contemporâneo? Na medida em que pretendemos alocar nossos estudos também dentro dos limites desse conceito, acredita-se na importância de trazê-lo à discussão já neste momento introdutório, não com intuito de fazer-se conhecê-lo, porque muitos já o conhecem, mas pela necessidade de orientar a futura leitura sobre o ponto de vista adotado, quando estivermos tratando do teatro na contemporaneidade, no arranjo de nossas ideias.

Ao inferirmos que uma possível busca pelo que é contemporâneo foi o que motivou os novos projetos daquele grupo teatral, inevitavelmente lembramo-nos das palavras trazidas pelo filósofo italiano, que, às vistas do tempo presente, propõe uma série de soluções que dão conta de esclarecer do que se trata a contemporaneidade. O contexto no qual se encontra a pesquisa que aqui se propõe encaixa-se plenamente nas respostas oferecidas por Agambem, principalmente no ponto em que o teórico sugere que descobertas que ficam nubladas pelo “escuro do presente” podem ser encontradas a partir de projeções que evoquem o passado.

Então, se contemporâneo é aquele que em diálogo com o tempo “esta à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de ‘citá-la’ segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder” (AGAMBEM, 2009, p.72), podemos considerar que a atitude empreendida pelos artistas daquele grupo está em conformidade com esta contemporaneidade. Ainda que sobre isso possa recair um espectro de inconsciência, possível de ser lido como “escuro do presente” descrito por Agambem, no sentido em que não sabemos se a intenção do grupo é transformar ou citar a história, mas parece atender perfeitamente as necessidades deste tempo, e faz com que o passado, seguindo uma condição que parece independe da vontade de quem quer que seja, possa se presentificar e responder às “trevas do agora”. (AGAMBEM, 2009. p. 72)

Se centralizarmos nossas considerações sobre a contemporaneidade, em um viés voltado exclusivamente para a teoria teatral, encontraremos novamente quem defenda o diálogo inquestionável entre o presente e o passado. Para Jean-Pierre Ryngaert (1998), as rupturas (sobre as quais também comentaremos) compreendidas no teatro contemporâneo não podem ignorar completamente as antigas formas. Isso quer dizer que, ao mesmo tempo em

que se nega uma prática do passado, termina-se por incluí-la no projeto do presente, ainda que por oposição.

Com intuito de estudar o teatro contemporâneo, Ryngaert define este conceito tomando como ponto de partida a vanguarda teatral dos anos 1950, representada por nomes como Adamov, Beckett e Ionesco. Isto é “o absurdo, o teatro metafísico e um certo teatro político, ou um teatro da provocação, por assim dizer, [que] ladearam-se na mesma oposição, expressa de modos diferentes, ao ‘velho teatro’” (RYNGAERT, 1998, XI). No entanto, ele estabelece tal definição ao reconhecer que as práticas desenvolvidas por aqueles teatrólogos continuam em cena quarenta anos depois da empreitada vanguardista. Ou seja, Ryngaert localiza o teatro contemporâneo na década de 1990, quando publica seu estudo, e na mesma década em que a tecnologia modificava a vida cultural dos centros urbanos e adentrava a casa das pessoas, em forma de *delivery*. Sobre o conceito de “velho teatro”, o teórico associa-o à dramaturgia clássica que sobreviveu amplamente na França (e não só lá) para além do século XIX, com frequência até os dias de hoje. (RYNGAERT, 1998, XII-XIII)

Após o conhecimento das premissas do estudioso, podemos, então, tratar de entender as rupturas citadas acima. Enquanto a dramaturgia clássica produzida pelo “velho teatro” preconizava a intriga, o desfecho, as três unidades aristotélicas e o estatuto de “peça bem feita”, o teatro vanguardista que, segundo nos informou Ryngaert, reverbera diretamente no teatro contemporâneo, constitui e tem constituído um acervo de peças cujos sentidos “não se revelam facilmente no ato de leitura, que resistem ao resumo rápido das programações publicadas nas revistas e solicitam do leitor uma verdadeira cooperação para que o sentido emerja” (RYNGAERT, 1998, p.3). Pode-se acrescentar que, em verdade, o teatro que vem ganhando à cena, desde meados do século XX, não é propriamente um almeiante do sentido completo e literal, evidente na dramaturgia clássica. Pelo contrário, o que pretendemos demonstrar, na primeira seção deste trabalho, é que a presença do sentido no teatro está cada vez mais relativa, autônoma e disponível ao gosto do espectador.

Portanto, através de um olhar distanciado, tentamos empreender uma visão panorâmica daquele “escuro do presente”, proposto por Agambem, buscando localizar nossas investigações acerca das condições de encenação de peças teatrais do século XVI na contemporaneidade, a qual, em concordância com Ryngaert, atribuímos datação às imediações do final do século XX, claro, até os dias de hoje.

No caso do teatro contemporâneo brasileiro, há que se considerar a deflagração do regime democrático, ocorrido em meados de 1980, como um divisor de atos da nossa cena

teatral, na qual figuravam grandes nomes do teatro nacional, dentre os quais podemos citar Antônio Araújo, Augusto Boal, José Celso Martinez, Antunes Filho, entre outros que sobreviveram à época repressiva e se inscreveram como alguns dos artistas teatrais que não fugiram às rupturas do teatro contemporâneo.

Tendo em vista que a pesquisa realizada aponta incisivamente para teorias especificamente teatrais, na primeira seção tratamos de estudar alguns dos termos referentes a este campo conceitual, os quais poderão aparecer em outras seções da investigação, nas quais centraremos nosso olhar para o acervo dramaturgico quinhentista português. Dentro do nosso recorte teatral, destacamos o interesse pelos assuntos pertinentes às teorias de encenação, considerando que este conceito será central no cotejo pretendido entre as práticas teatrais dos séculos XVI e XX. Para tanto, buscamos respaldo em duas obras pontuais sobre esse tema específico: *A Linguagem da Encenação Teatral*, de Jean-Jacques Roubine, e *Encenação Contemporânea*, de Patrice Pavis. Essas duas obras enriqueceram grandemente nossas pesquisas, uma vez que abordam de forma plena os principais eventos da história teatral, enfatizando aqueles que são próprios da elevação do texto para a cena. A cronologia proposta pelos dois autores viabilizou o primeiro diálogo entre as duas épocas em questão, quando pudemos atrelar o teatro contemporâneo, permeado pela *performance*, às manifestações teatrais da Idade Média. Assim como conseguimos associar o espaço dado pela atividade teatral destes dois tempos às questões políticas e sociais.

Ainda dentro desta primeira seção, procuramos entender um pouco mais as discussões que opõem o texto teatral e a representação. Partindo da Antiguidade até o romper do século XXI, tentamos reconhecer os dois lados deste embate, para que fosse possível tomarmos posição diante dele, tanto para que encontrássemos um percurso teórico que melhor direcionasse a nossa pesquisa, incluindo nisso, a montagem do *Auto dos Escrivães do Pelourinho*, de autor quinhentista português anônimo, que apresentamos ao final como parte dos resultados alcançados.

Na segunda seção, iniciamos efetivamente análises comparativas entre peças teatrais do século XVI e de momentos posteriores, mais precisamente da primeira metade do século XX. Como nossa intenção foi a de estabelecer comparação entre o teatro de 1500 e o dos dias de hoje, nesse momento intermediário, buscamos construir um percurso que nos aproximasse paulatinamente deste objetivo, por isso escolhemos peças de autores que registraram suas produções artísticas depois do surgimento do conceito de encenação (como conhecemos

hoje), no final do século XXI, e antes da década de 1950, tão importante para o estabelecimento do teatro contemporâneo, como demonstrou Ryngaert.

Da perspectiva da metalinguagem, traçamos similitudes entre as peças quinhentistas *Auto da Natural Invenção*, de Antônio Ribeiro Chiado, e *Auto d'El-Rei Seleuco*, de Luís de Camões, com uma das obras modernas mais representativas para esta técnica teatral – *Seis Personagens à Procura de um Autor*, de Luigi Pirandello, escrita em 1921. Em seguida, buscamos as coincidências estruturais entre a dramaturgia de Gil Vicente, principal nome do teatro português do século XVI, e as obras do teatro épico de Brecht, certamente um dos principais representantes do teatro moderno. Além de apontar as semelhanças entre a construção episódica do teatro brechtiano e a estrutura processional, frequentemente presente nos autos portugueses quinhentistas, atentamos para peças que apresentam argumentações didáticas e revelam a temática sociopolítica no acervo dos dois dramaturgos. Com este objetivo, analisamos o *Auto da Lusitânia* (1532), de Gil Vicente, e a peça *Aquele que diz sim, Aquele que diz não* (1988), de Brecht.

Ao abordar o teatro de Brecht, optamos pelo estudo teórico de Gerd Bornheim (1992), dedicado à estética criada pelo teatrólogo alemão. Reconhecemos a relevante importância das teorias brechtianas para as manifestações teatrais vigentes neste século que, mesmo não priorizando as motivações políticas intrínsecas ao teatro de Brecht, se apropriam dos seus preceitos com fins estéticos. Os efeitos de distanciamento, por exemplo, foram amplamente explorados na montagem que fizemos do auto anônimo citado acima. Nossa intenção em nada coincidia com a quebra da ilusão e o despertar do senso crítico preconizado por Brecht. Pretendíamos, na verdade, revelar os bastidores da pesquisa, expondo o texto como material cênico, convidando o espectador a experimentá-lo conosco.

A última seção do nosso trabalho é constituída de um relato sobre a experiência cênica da montagem do *Auto dos Escrivães do Pelourinho*. No relato, esclarecemos como surgiu a ideia de levarmos à cena um auto do século XVI, os motivos que nos fizeram escolher o *Auto dos Escrivães do Pelourinho* e os recursos e técnicas teatrais que utilizamos para a montagem. Dividimos esta parte em dois tópicos – o texto e a cena. Desse modo, no primeiro momento tecemos considerações acerca das particularidades do auto escolhido, dando ênfase às diferenças morfosintáticas entre o português clássico, no qual são escritos os versos do auto, e o português falado contemporaneamente, pelos brasileiros. Neste âmbito, pudemos demonstrar quais os tipos de soluções cênicas foram encontradas para não comprometer o contato dos atores e espectadores com a obra. Também foram apontados os indícios de

encenabilidade, ou seja, destacados aspectos do texto que ora explícitos, ora implícitos ao conteúdo, potencializaram a construção que empregamos às personagens e ao espetáculo como um todo.

No relato sobre a cena, isto é, sobre o resultado que se apresentou ao público, tratamos de descrever de quais estratégias e artefatos teatrais lançamos mãos para expor as interpretações que depreendemos do auto, e ampliar as significações do texto. Neste processo, a interação que se estabeleceu entre os atores e a plateia, através dos recursos de metalinguagem e dos efeitos de distanciamento, foi de grande importância para as respostas obtidas da recepção. Do conjunto de signos cênicos utilizados, destacamos a função atribuída à composição musical e, principalmente, ao figurino, cujos utensílios/objetos fundamentais eram os chapéus, que vestiam e despiam as personagens que entravam em cena. Por fim, fazemos o relato sobre a concepção cenográfica, baseada na multifuncionalidade de um baú com rodas.

Chegamos ao soar da terceira campainha. Para aqueles que porventura desconheçam o sentido da expressão, esclarecemos que se trata do primeiro contato entre o espetáculo e a plateia, entre o ator e o espectador – é o momento derradeiro que antecede ao apagamento das luzes e o início da peça. Então, começamos.

2 DAS REDUNDÂNCIAS E PARADOXOS: A POLISSEMIA DO SENTIDO

Os antigos costumavam
como lereis nessas rúbricas
representar às repúblicas
por figuras o que usavam.

E ordenavam
dos seis cônsules os quatro
que houvesse aí teatro
onde se representavam

e nos dias feriais
eram tal seus exercícios
pera escusar outros vícios
doutros vícios desiguais.

Que cuidais?
Era esta ãa arte sobida
discreta mas mal sentida
de nécios irracionais

uns lhe chamaram comédias
outros representações
outros arremediações
e outros a soltas rédeas
tinham mil openiões.

Outros, de baixa gramática
que vós tendes cá por cautos
lhes foram pôr nome autos
outros nam senão que é prática

quem tal inventou per regra
achou por saber celeste
a altura de leste a oeste
da cousa que mais alegre.

Foi esta galantaria
perdendo de dia em dia
como mui claro se vê
a qual há mister que lhe dê
outra vez de sesmaria

sabeis a quanto mal veio
esta mui sobida graça?

Que se vende nessa praça
por quaisquer dous réis e meo
mas o bom come-o a traça.¹

O texto acima, extraído do *Auto da Natural Invenção*, de Antônio Ribeiro Chiado, é anunciado pelo Representador, figura recorrente do teatro quinhentista português, que tinha por função apresentar uma peça, dizendo sobre ela o que fosse pertinente. Do trecho é possível ressaltarmos a presença do discurso metapoético ou metateatral, também não muito raros no teatro quinhentista, e refletirmos sobre o ofício artístico. Sobre este aspecto é

¹ CHIADO, Antônio Ribeiro. *Auto da Natural Invenção*. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinheiros.com/autores>>. Acesso em: 23 ago. 2014.

pertinente mencionar também a atemporalidade das ideias proferidas pelo Representador, concebido por Antônio Ribeiro Chiado.

Isto é exatamente o que fizeram, ou ainda fazem, os teóricos contemporâneos, que teorizam sobre o exercício teatral, do ser ou não ser desta arte, tão antiga e tão inquietante. Se coube à personagem de Chiado validar a ordem dos cónsules, a qual autorizava chamar aquilo que seria apresentado de teatro, a uma grande quantidade de teóricos que emergiram, principalmente em fins do século XIX, ficou o papel de debater incansavelmente os conceitos que transformaram esta *n'ũa arte sobida* (numa arte elevada).

Discutiremos, no decorrer deste capítulo, de que forma as manifestações teatrais portuguesas do século XVI podem se relacionar com a delicada e complexa teia de conceitos relacionados à teoria teatral e à teoria literária, principalmente após o advento da encenação como arte autônoma e, por consequência, o surgimento do embate entre os dramaturgos e os encenadores teatrais, inflamados neste confronto por teóricos e críticos. Estes movedores da máquina artística fizeram surgir, abundantemente, novos termos e novos nomes para coisas antigas que, ora afirmando-se, ora contradizendo-se, como numa cena desorganizada em que nem sempre os atores dialogam entre si, mas nenhum deixa o palco sem dizer algo contundente, compuseram a babel teórica e prática na qual nos encontramos neste século XXI. Portanto, o que veremos a seguir pode ser considerado uma oportuna exemplificação das *mil openiões* que se criaram *a soltas rédeas* sobre as concepções terminológicas referentes ao teatro, essa *galantaria* que no decorrer do tempo, por *cautos* e até incautos (afinal, quem se arriscará aqui em classificá-los?), ganhou o *status* de *cousa* que muito nos alegra.

2.1 AS PERFORMANCES DA PALAVRA

A abordagem que se pretende neste estudo sobre os autos quinhentistas portugueses abrange incondicionalmente os mais diversos conceitos referentes à teoria teatral, incluindo nisso as principais escolas dramatúrgicas, as tendências da representação cênica e os papéis desempenhados por cada um dos atores no decorrer da história desta arte. Faz-se necessário um conhecimento panorâmico dos principais eventos que marcaram a atividade teatral, pois foi a partir das transformações ocorridas nestes episódios que nos deparamos com o cenário atual da arte dramática, espaço este no qual procuramos alocar a encenação da peça *Autos dos Escrivães do Pelourinho*, parte integrante do *corpus* em questão.

Por pensarmos que a arte não deve ser uma ciência deslocada da identidade cultural de uma sociedade, acreditamos que um artista ou pesquisador (foi como nos dividimos neste trabalho, uma vez que chegamos ao ponto de experimentar cenicamente o *corpus* de estudo), quando revela o desejo de promover um novo projeto dificilmente o fará distanciando-se da condição de sujeito partícipe desta sociedade e, provavelmente, valer-se-á de anseios e comportamentos do grupo social para manifestar sua arte, seja com a finalidade de contrariar ou reforçar tais hábitos.

O que se quer dizer com isso é que, quando propusemos a encenação de uma peça teatral escrita há mais de cinco séculos, tínhamos, é claro, o desejo de vivificar essa tradição dramaturgica, não só pela qualidade estética, por vezes subjetiva, que reconhecemos em tal *corpus*, mas, também, por entendermos que a cena teatral contemporânea possui nichos de audiência mais ou menos configurados e que isto deveria ser levado em consideração. É fato que, desde as primeiras escolhas na concepção de um espetáculo, os criadores não deixam de vislumbrar o produto, isto é, o resultado a ser exposto – linguagem, concepção cênica, escolha do espaço e do texto a ser representado, por exemplo, dizem muito sobre o possível público que será atingido. Contudo, por mais subjetivo que seja o processo de fruição de uma obra de arte, o que promove o encontro entre o artista e o público é o pacto de identificação que se estabelece entre as partes. Sem identificação não há encontro, sem acontecimentos que lhe pareça interessante, o público não vai ao teatro e, sem público, o espetáculo é só mais um ensaio.

A nossa experiência de ser, simultaneamente, artista, pesquisador e público, afinal, também temos o hábito de frequentar o teatro, provocou a reflexão sobre este processo. Por conta deste múltiplo lugar de observação e motivados pelo estudo que aqui se pretende, fomos invadidos pelo desejo de elaborar e procurar respostas para uma série de questões: Quem se interessa por teatro nos dias de hoje? Qual a concepção que estas pessoas têm sobre esta arte? Na rua? Na sala de espetáculo? Quem gostaria de ouvir em cena um texto escrito em português quinhentista na era da *performance*, um tempo em que a expressão corporal imediata parece mais bem-vinda que a palavra?

Em busca destas respostas e de outras perguntas, iniciamos nosso percurso pelo extenso escopo teórico e dramaturgico, construído ao longo dos últimos séculos, provavelmente com o mesmo propósito de manter o ciclo de perguntas e respostas que fazem funcionar o mecanismo da arte teatral. Com essa premissa, chegamos, enfim, no evento que motivou o estudo e conhecimento dos conceitos que serão expostos a seguir. Grandes teóricos

assumiram posição frente às discussões que foram surgindo em relação à prática do teatro, criaram conceitos, reciclaram terminologias e marcaram fundamentalmente a história dessa arte. Diante de tantos vislumbres teóricos, não era possível que se iniciasse um trabalho que pretende discutir o colocar em cena de um texto teatral do século XVI em plena ribalta do século XXI, sem que se tomasse conhecimento dos acontecimentos presentes neste intervalo de tempo e o quanto alguns deles puderam influenciar decisivamente no nosso “produto cênico” – o espetáculo *Auto dos Escrivães do Pelourinho*.

Um ponto de partida adequado para o estudo desta ampla disseminação de conceitos pode ser amparado pelas perspectivas linguísticas de formação de palavras. A semântica e a morfologia, por exemplo, se tornam grandes aliadas quando uma palavra já não é mais capaz de expressar tudo aquilo que se quer dizer. Recorre-se a uma nova acepção ou, ainda, ao esgarçamento de um conceito preexistente, acrescentando-lhe um afixo, aglutinando-se com outro termo que o suplemente, ou sofrendo qualquer transformação que abarque todas as ideias e reflexões que lhe cabem ou passaram a lhe ser inculcidas.

Inicialmente, podemos lembrar que, nos idos de 1960, Roland Barthes estabeleceu o conceito de *Teatralidade*, isto é, delegou à atividade teatral sua real condição de teatro, de linguagem pautada na prioridade dos signos e das sensações, conectada à “percepção ecumênica de artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior” (BARTHES, 2009, p.21). É preciso ressaltar que os signos descritos por Barthes se encontram em um patamar diferente daquele defendido por Ferdinand Saussure, no campo da Linguística. Os signos teatrais de Barthes são códigos cênicos, visíveis e materializáveis em um palco e devem ser valorizados de tal forma que a palavra, peça chave da principal dicotomia saussuriana, só é interessante quando diluída entre os outros aparatos cênicos, também sob a condição de valor material. Essa distinção entre os conceitos estabelecidos pelos dois teóricos acerca do signo é de suma importância para este trabalho. A rigor, todas as vezes que nos referirmos ao termo, estaremos fazendo menção à nomenclatura estabelecida por Barthes.

Claramente, o teórico francês queria posicionar-se diante da situação, antiga, mas nem sempre acabada, da supremacia do texto em relação à encenação. O tempo de Barthes era realmente outro, pois enquanto ele e seus contemporâneos já gozavam de uma briga relativamente apaziguada acerca da igualdade entre a encenação e a dramaturgia, décadas antes, as vanguardas europeias do início do século XX, encabeçadas por nomes como Appia, Craig e Meyerhold, já reivindicavam a *Reteatralização* do teatro, termo escolhido por Patrice

Pavis (2010) para descrever as experimentações que enalteciam a autonomia estética do palco. São evidentes as similitudes existentes entre a *Teatralidade* de Barthes e a *Reteatralização* de Pavis, ambos ávidos por explicar o cabo de guerra que divide a cena.

A fórmula barthesiana requeria a condição do teatro enquanto teatro, amparada pela etimologia da palavra – derivado do grego *theatron* (thea = visão, tron = lugar), privilegiava o espetáculo enquanto manifestação contemplativa que deveria ser preenchida por artefatos cênicos que carregassem de sentido o que estava sendo exibido. No termo utilizado por Pavis, deve ser destacado não só a preservação do radical de origem grega, mas o prefixo que nele se acrescenta. Em português, o prefixo “re” pode assumir papel de repetição, como em *refazer*, de intensificador, como em *revigorar*, ou de retrocesso, como em *reiniciar*. A *Reteatralização* de Pavis nos permite a aplicação de pelo menos duas destas acepções, uma vez que abarca tanto um sentido de reavivamento do que é propriamente teatral, semelhante ao que defende Roland Barthes, quanto o sentido de que a atividade teatral deveria buscar razão no seu significado genuíno, e promover experiências sublimes através do contato entre o palco e o olhar do espectador.

É importante notar que em nenhum dos termos estabelecidos por esses dois estudiosos se menciona a exclusão do texto. O que é predominante nas duas argumentações é que seja elevada a atenção ao que se apresenta sobre o palco, inclusive o texto. Essa postura é uma reação a grande leva de autores que perpetuaram a ideia de que a prática teatral seria sempre uma devedora incondicional da literatura dramática.

Sobre isso, Jean-Jacques Roubine (1982) ressalta, em *A linguagem da encenação teatral*, a corrente *Textocentrista*, termo com que este estudioso definiu o grupo de teatrólogos que defendia incondicionalmente a elevação do texto frente à encenação dos clássicos e o *status* de “bela linguagem” que eles representavam, e que tão caro custou à reputação tradicionalista dos franceses. Isso porque, se é ali mesmo que nasce o responsável pelo espírito transgressor do Teatro da Crueldade, também é onde surgem os maiores responsáveis pela vitalidade desta frente que conservou a ideia de encenação baseada na palavra dita – Jacques Coupeau, Charles Dullin e Jean Vilar. Na França, tudo o que parecia transgressor tinha traços de resistência ao tradicional. Jean Vilar, por exemplo, foi o diretor que descentralizou a vida teatral francesa, inaugurando, em 1947, o festival de teatro de Avignon, cidade afetada pelo pós-guerra, e desarticulando, em partes, o monopólio burguês e parisiense. Entretanto, ele mesmo defende que

O criador, no teatro, é o autor – na medida em que contribui com o essencial. Quando as virtudes dramáticas e filosóficas de sua obra são de tal ordem que não concedem nenhuma possibilidade de criação, ainda assim nos sentimos, após cada apresentação, *seus devedores*. (VILAR, ano, apud ROUBINE, 1982, p.56)

Dessa forma, o mesmo artista que desloca a geografia teatral da França credita a essencialidade do teatro ao texto, e afirma que as possibilidades de criação são igualmente dependentes das qualidades expressas no momento da autoria dramaturgica. Tal pensamento dialoga fortemente com o que pregava Jacques Coupeau, um dos expoentes do *textocentrismo* francês. Na mesma linha de raciocínio, podemos citar ainda respaldados pelas fontes de Roubine, que mais recentemente Antonie Vitez, na década de 1980, ao declarar querer “fazer teatro de tudo” intencionava dizer, apenas, que poderíamos encenar qualquer tipo de texto, nem de longe ele pensava em se render às novas tendências da *Performance*, ímpeto buscado pelo inglês Peter Brook, com a implementação do *Centro Internacional de Pesquisas Teatral*, que desde a década anterior, já começava a influenciar a cena francesa, com o desejo de inculcar à atividade teatral a ideia de ação performativa.

Quando relembramos, insistentemente, que o teatro quinhentista, ou mesmo o medieval, possui méritos para ocupar um espaço mais valoroso na cronologia da arte dramática, temos de acrescentar, com justiça, que nas raízes do teatro europeu também se encontra referência a estrados decorados, nos quais se representavam pequenas intervenções artísticas compostas predominantemente por canto, dança e gestos, ao que primariamente se designou *Entremez* (REBELLO, 1984). Por julgarem tais representações pouco literárias, críticos e teóricos do teatro, de maneira geral, ofuscaram as manifestações teatrais que exploravam, despreziosamente, a experiência não propriamente de “fazer teatro de tudo”, mas, pelo menos, de “fazer teatro de muita coisa”. Acreditamos, por exemplo, mais factível que se estabeleça uma relação entre este teatro que itinerou pela Europa central e, principalmente, pela península ibérica, durante os séculos XV e XVI, com o nosso teatro contemporâneo, permeado pela ação performativa, igualmente preenchida por canto, dança e gestos e cada vez menos dependente da dramaturgia dos moldes clássicos, isto é, daquela em que a lógica da peça-bem-feita obrigava ao atendimento de uma certa estética literária, inspirada, principalmente, pelos modelos de tragédia (da grega à raciniana, por exemplo), e consagrada pela teoria e pela crítica a partir do século XVII.

Quanto há de contemporaneidade em uma representação que se põe a falar das mazelas da sociedade? O que estabelece através da arte o reflexo, por vezes inconsciente, entre aquele que vê e aquele que é visto? A cena contemporânea não foi a primeira a abrigar

personagens que buscassem menos um enredo heroico e amoroso e mais uma vontade de denunciar situações presentes em sua rotina.

Os dramaturgos portugueses quinhentistas também foram livres criadores que não dedicaram seus escritos apenas ao afinamento de métricas e rimas nobres, mas pintaram verdadeiros retratos de pessoas e do tempo em que viveram. Certamente, não será necessário lembrar-nos dos personagens-tipo consagrados pelo teatro vicentino, tampouco das alegorias sempre presentes e detratoras de comportamentos e instâncias sociais, pois, desta tradição dramática, a obra de Gil Vicente é a mais amplamente conhecida e estudada. No entanto, também podemos citar outros autores que, em seu tempo, corroboraram esta prática, recorrendo cada qual a sua peculiaridade. Vejamos um exemplo.

Anrique da Mota é um escritor português que viveu entre a segunda metade do século XV e meados do século XVI, segundo o estudo desenvolvido por Neil Miller (1992). Deste estudo, podemos destacar um dos pontos de maior relevância acerca da obra do escritor luso – a polêmica sobre a classificação dos gêneros de alguns de seus escritos, que está diretamente ligada à condição de precursor da arte dramática em Portugal, frequentemente atribuída a Gil Vicente. As discussões se estabelecem partindo do fato de que o repertório de Anrique da Mota aparece no *Cancioneiro Geral*, de Garcia Resende, no qual, a rigor, estavam presentes apenas textos do gênero lírico. Neil Miller, ao tomar posição frente a este debate, propõe a divisão entre poemas e “diálogos dramáticos” (MILLER, 1992). Luiz Francisco Rebello, no trabalho dedicado a descrever o primitivo teatro português, já considera a inclusão do poeta entre os primeiros escritores de teatro de Portugal, trazendo consigo a opinião de Leite Vasconcelos, outro estudioso da obra de Anrique da Mota. Segundo as palavras de Rebello (1984, p. 65),

a participação de Henrique da Mota no Cancioneiro de Resende abrange quatro pequenos trechos dialogados que, se os examinarmos de perto, são outras tantas amostras de teatro. Já em 1924 Leite de Vasconcelos ao publicar, sob a sua virtual forma dramática, as 'trovas de Anrique da Mota a um alfaiate de D. Diogo, sobre um cruzado que lhe furtaram no Bombarral', chamou a atenção para a que ele considerava 'uma das mais antigas peças do teatro português', justamente estranhando que, até essa data, nenhum dos historiadores deste houvesse atentado na dramaticidade orgânica dessas trovas. E, ao mesmo tempo, abriu o caminho para que a restante produção de Henrique da Mota fosse abordada de um ponto de vista idêntico

Portanto, respaldados pelos pensamentos de Miller e Rebello, corroborados por estudiosos como Rodrigues Lapa, Andrée Crabbé Rocha, António José Saraiva, que também foram “unânicos em reconhecer a natureza teatral da contribuição prestada por Henrique da

Mota ao Cancioneiro Geral” (REBELLO, 1984, p.65), nos apropriaremos do reconhecimento das qualidades teatrais imbricadas à parte da obra do escritor português, ao qual, conseqüentemente, poderemos chamar de dramaturgo e, sendo dessa maneira, não nos furtaremos de classificar como peças de teatro (ou autos, de acordo com a nomenclatura quinhentista), seus poemas que se apresentam a partir de diálogos.

Destarte, voltando à perspectiva realística da qual falávamos, sabemos que deste dramaturgo, chegou-nos apenas quatro peças, e todas elas provocam no leitor/espectador de qualquer tempo o seguinte questionamento: serão tais peças invenções ou anedotas? No melhor estilo de “fazer teatro de tudo ou qualquer coisa”, Anrique da Mota escreveu peças de curta extensão e com grande teor cômico, em que se viam representadas tanto pessoas comuns quanto figuras conhecidas da sociedade da época, em quadros que mais pareciam histórias que ele viu ou ouviu falar e resolveu, assim, transformá-las em teatro, como nos exemplos que veremos a seguir. Neste caso, tal percepção se acentua porque ele próprio, frequentemente, aparecia elencado entre as personagens ou fazia-se referenciar em algum momento da peça.

Na farsa *Hortelão*, Anrique da Mota trava diálogos rápidos e cheios de trocadilhos com um homem muito pequeno cujo ofício é cuidar das hortaliças da vila de Caldas, por ordem da rainha. A peça é constituída de apenas uma cena, o que modernamente poderíamos chamar de esquete, pela brevidade e graça com que se desenvolve.

Possivelmente, o autor-personagem, e provável ator de si próprio, não pretendia estabelecer qualquer tipo de conflito dramático, ao que nos parece, queria apenas realçar o contraste entre a fertilidade agrícola da vila (que até hoje abastece uma grande parte do comércio de frutas em Portugal) com a avareza do provedor Jerónimo d’Aires, nomeado pela rainha Dona Lianor. A existência deste funcionário real é atestada pelo estudo cronológico realizado pelo historiador português João Bonifácio Serra, professor da Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha, membro do Instituto de História Contemporânea da Universidade Nova de Lisboa e mantenedor de um *site*² dedicado a divulgar os estudos acadêmicos relacionados ao patrimônio histórico e cultural da cidade de Caldas da Rainha.

Este complexo de informações respalda nossa perspectiva de leitura do teatro de Anrique da Mota como fruto de acontecimentos pitorescos do cotidiano, dos quais se podia rir. A qualidade criativa do autor ficava por conta dos jogos de palavras que rendiam uma

² CIDADE Imaginária. Disponível em: <<http://www.cidadeimaginaria.org/>> . Acesso em: 18 jan. 2015.

agilidade propícia à comicidade e pelo tom exagerado que atribuía às personagens arrebatadas por alguma lástima banal, inspirado provavelmente pela poesia palaciana de temática amorosa – predominante no *Cancioneiro Geral*, na qual era recorrente o discurso do sofrimento amoroso. Assim, numa paródia do discurso amoroso cortês, diz um Alfaite, por perder um cruzado:

mas ir-m³-ei por essa terra
 como homem sem ventura
 porqu'a dor que me desterra
 me fará tam crua guerra
 que moira sem sepultura.

Guizerá que grã tristura
 oh quem ante nam nacera
 com tam grã desventura
 pois seis meses de costura
 todos juntos os perdera³

Também recorre à paródia do discurso amoroso um Clérigo, por ver derramada uma pipa de vinho no chão:

ó meu bem tam escolhido
 que farei em vossa ausência?
Nam posso ter paciência
 por vos ver assi perdido.
 Ó pipa tam mal fundada
 desditosa
 de fogo sejas queimada
 por teres tam mal guardada
 esta rosa⁴

Os dois autos, intitulados cada qual pela profissão⁵ ocupada pelas suas personagens principais, ilustram a visão crítica do dramaturgo em questão. Na primeira, a sátira fica por conta da descrição exagerada que comumente associava os judeus à avareza e ao amor pelo dinheiro. O costureiro é um cristão-novo, convertido não pela fé, mas pela nova condição imposta pelo rei D. Manuel, segundo a qual os judeus só poderiam permanecer em território português caso se tornassem cristãos. As lamentações do clérigo, no segundo trecho citado,

³ MOTA, Anrique da. *Alfaite*. Disponível em: < <http://www.cet-e-quinheiros.com/autores>>. Acesso em: 18 jan. 2015.

⁴ MOTA, Anrique da. *Clérigo*. Disponível em: < <http://www.cet-e-quinheiros.com/autores>>. Acesso em: 18 jan. 2015.

⁵ Os autos não recebiam, por parte do dramaturgo, um título, mas como no *Cancioneiro Geral* eram precedidas por uma rubrica explicativa, na qual aparecia o nome da profissão das personagens, com quem Anrique da Mota supostamente dialogaria, o nome era atribuído pelos editores, para a identificação dos autos.

explicitam censura ao comportamento do clero, confessando o vício e amor ao vinho. A luxuriosidade da classe clerical também fora outras vezes representadas no teatro quinhentista português. A ocorrência mais conhecida é a presença do frade no *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente, praticante de diversos hábitos mundanos. A personagem entra em cena acompanhada por uma moça com quem mantinha relação amorosa. O clérigo de Anrique da Mota repete o pecado, visto que este também vive amasiado com uma negra do Manicongo, à qual, entretanto, não dedica o mesmo afeto que demonstra pela bebida, a quem chama de ‘rosa’.

Sobre o pequeno e relevante acervo teatral de Anrique da Mota, gostaríamos ainda de citar a peça cuja crítica sócio-política assume uma expressão mais densa e nos parece mais atemporal, do ponto de vista da temática. *Mula* é o título da obra e o animal escolhido pelo dramaturgo para declamar suas lamentações. À primeira leitura da peça, a interpretação mais comum é a de reconhecermos a figura da mula como a representação da miséria e da fome em Portugal. Contudo, mais do que isso, acreditamos que o discurso do animal é uma alegorização do povo, vitimado pela corrupção. No diálogo entre a mula e Anrique da Mota, novamente personagem dos seus escritos, o animal declara já ter vivido e servido três reinados em Portugal, quando era bem cuidado e alimentado e que, nos últimos tempos, não recebia nem migalhas do Amo que ia nele. Antes de voltar ao trabalho, isto é, prosseguir a caminhada que fazia em direção à romaria de Nazaré, diz a mula:

Senhores do Bombarral
vou-me com vossa mercê
tanta mercê me fazê
que vos lembrés de meu mal.
E a cousa principal
que a Deos peçais

qu’esta fome tam geral
que anda em Portugal
nam dure mais
que se eu sam mal provida
quando a terra é abastada

que farei quando a cevada
a corenta é vendida?
S’eu escapo desta ida
com tal cura
hei de buscar ũa ermida
onde faça outra vida

mais segura.⁶

A racionalidade do animal não se evidencia só na capacidade que lhe é dada de falar, mas no conteúdo proferido. A mula, a caminho do ensejo religioso, adquire a voz de um fiel cristão ao pedir que os senhores de Bombarral rezem pelo fim da fome em Portugal, e faz votos de mudar de vida e se dedicar ainda mais à fé, caso sua graça seja alcançada. A mula caminha em romaria com outras tantas pessoas do povo que possuem cada qual a sua “fome” para salvar. Esta perene condição de povo desmazelado e subjugado por quem governa é desvelada no desfecho do caso da mula – ao encontrar-se com D. Diogo⁷, o animal questionou-lhe sobre a grande ingratidão que este demonstrara, tendo em vista o trabalho sempre prestado pela nação em tempos passados. Surpreendido, D. Diogo retruca-lhe dizendo que sempre cuidou de mandar-lhe comida. Descobre-se, então, que ao amo da mula eram entregues três quartas de cevada diariamente, e que este nunca a servira. Por fim, o amo nega do que lhe acusam, D. Diogo se exime de qualquer culpa, uma vez que sua obrigação era cumprida e a mula se conforma que os “[...] dias mal logrados//serão sempre lastimados//até morte”.

Como se pode observar, encena-se um caso típico de corrupção em que algum suprimento destinado ao uso da população é desviado do seu destino sem que se consiga encontrar ou punir os culpados, tampouco se recupere o que foi roubado. A atemporalidade da peça de Anrique da Mota é um convite para quem quiser encená-la e preenchê-la de signos e metáforas que facilmente encontrarão recepção favorável na plateia.

Em 1993, o grupo Teatro da Cornucópia encenou o espetáculo *A Mula, o clérigo, o alfaiate e mais lamentações*, com o objetivo de apresentar à nova geração a literatura dramática quinhentista portuguesa. A companhia possui grande reconhecimento no cenário artístico luso, tendo produzido algumas dezenas de peças durante seus 42 anos de existência. Portanto, não foi difícil encontrarmos informações sobre a encenação do texto quinhentista, cuja descrição, espécie de sinopse, disponibilizada na página do grupo, na internet, diz o seguinte:

essas ‘Trovas’ que tão pouco valor dramático, ou mesmo artístico, têm e que, está mais que claro, não são os primeiros textos dramáticos portugueses, e talvez até

⁶ MOTA, Anrique da. *Mula*. Disponível em: < <http://www.cet-e-quinientos.com/autores>>. Acesso em: 18 jan. 2015.

⁷ Provavelmente, D. Diogo de Noronha, um dos seis filhos de D. Pedro de Meneses, 1º Marquês de Vila Real (1425-1499). NOTAS Biográficas de D. Diogo de Noronha. Disponível em: <<http://matriadigital.cm-santarem.pt/images/artigos/marquesavagos.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2015

nunca tenham sido escritas para ser representadas, ao contrário dos textos de Gil Vicente, são documentos simpáticos de um tempo cultural distantíssimo do nosso, e que é curioso abordar. [...] Porque não são ‘artísticos’, são despreziosos, são simples, porque talvez nem sequer sejam teatro e deixam que se brinque aos teatros com eles, porque são escritos a falar com o público, porque trazem para a arte as coisas da vida, porque integram a tradição popular⁸.

As palavras acima, são de um dos fundadores da companhia e principal responsável pela concepção artística do espetáculo em questão, Luís Miguel Cintra. O diretor/ator ainda designa de “quase-espetáculo” o trabalho teatral apresentado e defende sua feitura apenas para fins didáticos escolares, com intuito de trazer ao conhecimento dos estudantes parte da obra dos escritores do *Cancioneiro Geral*, da qual, como já vimos, Anrique da Mota é integrante. As considerações feitas pelo diretor acerca do espetáculo nos causaram certa estranheza, primeiramente, por acreditarmos que o repertório de textos quinhentistas levados para a cena pelo grupo teatral tem riquíssimo valor dramático, principalmente se levarmos em consideração o momento em que foram encenados, o final do século XX, em que o conceito de encenação já estava bem flexibilizado e a abertura da cena chegava a tal ponto que dificilmente um texto poderia ser impedido de ganhar o palco ou qualquer outro espaço de representação. Além disso, por qualificar as peças como uma espécie de não-teatro, pois o próprio Luís Miguel Cintra reconhece nos textos a possibilidade do jogo cênico, quando menciona a potencialidade da brincadeira, e quando encontra implícito nos textos referências a um público, aspectos estes que por si só já preenchem boa parte do que o teatro precisa para sê-lo.

Ainda sobre a encenação dos autos de Anrique da Mota pelo Teatro da Cornucópia, encontramos, no *site* do grupo, imagens do espetáculo. Embora seja arriscada a análise de um espetáculo apenas pelas fotografias que se têm do mesmo, decidimos apenas por uma breve especulação sobre as imagens, tendo em vista que conhecemos suficientemente as peças em questão. Acredita-se que a imagem se configura como signo e pode nos oferecer diferentes leituras e interpretações. Dentre as imagens que estão no *site* do grupo, atentamos especificamente para uma. Trata-se de uma cena da *Mula* (Anexo A).

A imagem revela um espaço cênico pouco aparamentado, a proximidade íntima do público e a presença dos atores que encenavam, provavelmente, Anrique da Mota e a Mula. O figurino do escritor era sóbrio e apresentava claramente a intenção de reproduzir algo parecido com o que vestiam os homens, de uma camada social relativamente elevada, no século XVI, provavelmente para se alinhar com os fins didáticos do espetáculo. Seguindo essa

⁸ TEATRO da Cornucópia. Disponível em: <<http://www.teatro-cornucopia.pt/>> Acesso em: 20 jan. 2015.

linha de coerência, a representação imagética da mula é feita por dois atores, um que vem à frente, com o tronco completamente ereto, ornamentado com rédeas e as orelhas do animal, e uma atriz que compõe a parte traseira, da qual visualizamos somente as pernas, pois o tronco está abaixado num ângulo reto, encontrando o corpo do outro ator. Visualmente, é o que era possível para se chegar mais fidedignamente à representação de um animal equino, que precisava se expressar através da fala.

Conscientes de que entraremos em um terreno predominantemente subjetivo, o da criação artística, e tendo em vista as justificativas pedagógicas da encenação, consideramos que a opção de construir realisticamente a figura da mula teria valorizado pouco a riqueza de sentido concedida à personagem pelo texto de Anrique da Mota, a que já tivemos oportunidade de referir. É claro que devemos compreender a liberdade criativa de qualquer projeto artístico, mas também é importante levarmos em consideração que à primeira leitura da peça teatral concebida pelo dramaturgo, acrescida do conhecimento de sua personalidade dramática, impregnada de criticidade, inevitavelmente, identificamos o teor denunciativo associado à personagem Mula.

Os comentários feitos sobre a empreitada dramática de Anrique da Mota são relevantes para que possamos expandir as proporções e perspectivas que podem ser abrangidas pelo conceito de “fazer teatro de tudo” – entender que isso pode resvalar tanto numa tomada de posição do artista, que opta por se tornar uma espécie de tradutor do mundo em que vive – assim como julgamos ter feito Anrique da Mota e como fazem muitos artistas contemporâneos, utilizando do mesmo senso crítico para preencher os espaços cênicos de significado, ou ainda aqueles que possuem apenas um ímpeto criativo de inventar novos limites para arte dramática, transformando o corpo em texto, luz em cenário e guarda-chuva em tempestade. Além disso, os aspectos explorados pela potencialidade dramática da obra original do escritor português e os possíveis diálogos que podem ser estabelecidos entre a tradição teatral a qual ele pertence e a atividade cênica do nosso tempo serão úteis para que localizemos os espaços práticos e teóricos que serviram de abrigo e influência para a realização do nosso projeto cênico.

Todavia, não é preciso que ignoremos a perspectiva de Antonie Vitez, porque fazer teatro de tudo também é fazê-lo de qualquer texto ou pretexto. Tal premissa, inclusive, revalida substancialmente nosso desejo de encenar contemporaneamente os textos do século XVI, acreditando que as particularidades do enredo e da prosódia neles contidas poderão sempre encontrar alternativas de linguagens que lhes deem algum sentido e possibilitem criar

um pacto com o espectador, no processo de recepção. Reside nisso boa parte do desafio da encenação contemporânea, encontrar maneiras inéditas de dizer o que já foi repetido inúmeras vezes, estabelecer conexões entre a tradição e a novidade e entre o público e o objeto artístico – que pode ser a peça em si ou que se faz dela.

O livro *A Encenação Contemporânea*, de Patrice Pavis, apresenta um *paratexto*⁹ inicial inusitado, quase performático: a capa do livro. Contrariando o ditado de que não se deve julgar um livro pela capa, usufruiremos novamente do exercício de ler imagens. Na capa da edição original da obra (Anexo B), publicada em 2007, na França, encontra-se a fotografia de dois atores, aparentemente um homem e uma mulher. O rapaz, ao fundo, como um manipulador de ventríloquo, está segurando faixas de tecido presas ao corpo da atriz, que está ajoelhada no chão, com os olhos vendados pelas faixas que estão presas à mão do ator. Ainda que não saibamos ao certo qual é o enredo da peça que estava sendo representada, ou sequer se tal peça possuía um enredo predeterminado, conseguimos empreender uma série de interpretações, valendo-nos apenas dos signos que nos são apresentados. Haverá quem arrisque dizer que a peça retrata a sociedade machista de qualquer tempo e a submissão feminina simbolizada pela cegueira, pelos movimentos dirigidos por outrem e pela posição inferior no palco. Um espectador que se considere engajado em causas sociais de minorias dirá que a peça trata exatamente do contrário, e que possivelmente acontecerá uma reviravolta no enredo, e a mulher aparecerá no alto vestindo calças e comandando as ações, afinal, esta bandeira combina mais com a contemporaneidade. Independentemente do que se presuma sobre a cena, a primeira afirmação que se pode fazer é que a imagem e a pluralidade de signos nela contida são adequados pretextos para quem pretende tentar definir o que é a encenação contemporânea.

Já na edição brasileira, lançada em 2010, encontramos um artifício semelhante: a capa com o fundo todo preto, com uma enorme letra C (Anexo C), inicial de uma das palavras-título, contornando três corpos nus, como se estivessem por trás do buraco de uma fechadura. A imagem pode remeter aos novos ângulos de visão, atribuídos ao espectador dos séculos XX e XXI, deslocados das poltronas aveludadas de outrora e cada vez mais íntimo dos acontecimentos, às vezes, protegido apenas por um falso anonimato, haja vista que o ator não ignora a sua presença, ainda que ela seja silenciosa. Outra hipótese, um tanto mais abrupta, é a de que se trate do desvendar de uma armadilha – a capa é uma porta na qual se encontra a seguinte inscrição: “encenação contemporânea”. Mas revela, no interior do livro,

⁹ Conceito cunhado por Gérard Genette (2009) que compreende o estudo de elementos verbais e não-verbais que estão ligados a um texto e contribuem para que o leitor lhe atribua sentidos.

já no folhear do índice, o espaço majoritário conquistado pela *performance* no atual cenário artístico. Na tentativa de desfazer qualquer mal entendido que coloque a encenação contemporânea e a *performance* como sinônimos, Pavis trata logo de esclarecer que esta segunda deve ser considerada como a irmã gêmea ou a irmã inimiga da primeira, ou seja, possuem semelhanças que geram confusões e equívocos, e, apesar de apresentarem a mesma genealogia, nem sempre ocuparão os mesmos espaços cênicos.

Essa perda de força da encenação, evidenciada à primeira vista na obra de Pavis, não deve ser lida de modo superficial, afinal, isso inviabilizaria compreender de forma satisfatória o processo que leva ao apogeu do conceito de *performance*, tão novo e tão representativo para a arte dramática a partir do fim do século XIX, e como ele chega a seu relativo apagamento, vítima de seus próprios desejos e revoluções nos dias atuais. O que se pode antecipar, para fins produtivos, é que desmaterialização da cena e o culto ao palco vazio, bem quistos do teatro simbolista, em oposição à riqueza de veracidade, explorada pelo naturalismo, culminou no pecado do excesso. Antes que se enlace este nó, porém, é necessário que compreendamos como se configurou este paradoxo.

Nas últimas décadas do século XIX, a cena teatral foi dividida entre os intelectuais que defendiam a arte como representação de “fatias da vida”, isto é, a partir de uma perspectiva realista, e os que acreditavam em uma teoria idealista, na qual a poesia deveria ser o elemento essencial da obra de arte, revestindo-a de magia e misticismo. Dentro do Realismo encontramos a escola naturalista de grandes nomes do teatro ocidental, como os franceses Emile Zola, André Antoine e o russo Constantin Stanislavski. Zola defendeu o teatro como o encontro entre o homem e a natureza, partindo do cientificismo, em voga naquela época. Dessa forma, Zola acreditava que o desenvolvimento do teatro deveria representar o próprio desenvolvimento do homem, e seguindo essa linha de raciocínio recusou veementemente a artificialidade com que os atores diziam o texto. O teórico requeria dos seus intérpretes que eles não representassem, mas vivessem no palco, ignorando ao máximo a plateia, que deveria estar completamente apagada, de frente para o quadrado iluminado onde as cenas decorriam como um acontecimento da vida real. André Antoine, um dos principais precursores do conceito moderno de encenação, seguiu essencialmente os preceitos de Zola, preenchendo a cena de tudo o que inspirasse a realidade, da cenografia à naturalidade na interpretação dos atores (CARLSON, 1997, p. 270-271). Esta última qualidade foi a mais representativa nas teorias naturalistas propostas por Stanislavski.

Por outro lado, de forma geral, os simbolistas delegavam à palavra o verdadeiro valor do teatro, enfraquecendo claramente a representação material, preferindo o palco neutro. Alguns deles como Teodor de Wyzewa e Théodore Banville reconheceram nesta vertente do teatro particularidades que o transformavam em uma arte para ser apenas lida. Para estes e outros nomes, este era o “teatro na mente”, no qual o melhor espetáculo seria aquele projetado pela imaginação do leitor. Mallarmè está entre os simbolistas que apesar de apreciar esta alternativa, não deixou de reconhecer o teatro como arte representada, desde que os outros elementos da encenação estivessem subordinados à poesia (CARLSON, 1997, p. 281). O grupo dos *ideorrealistas*, que nos interessam, especialmente, pelo diálogo que eles procuraram estabelecer entre as duas tendências. Como o próprio termo sugere, os *ideorrealistas* tentaram combinar aspectos do idealismo e do realismo. Nesse sentido, Camille Mauclair sugere que o palco não precisa ser um espaço vazio como preferiam os simbolistas, nem tão rico de detalhes quanto um cenário realista. Assim, ele propôs que “uma simples sombra de verde dará talvez melhor a impressão de uma floresta do que um papelão recortado imitando a natureza folha por folha. Um fundo púrpura intenso inspirará talvez a alegria de uma aurora triunfante” (MAUCLAIR apud CARLSON, 1997, p. 283). Essa proposição de Mauclair, em partes, alimenta a hipótese de que o simbolismo está intimamente ligado com a ascensão da escritura cênica através de signos.

Dessa forma, os simbolistas implantaram e defenderam uma ideologia que futuramente (de meados do século XX até os dias atuais) sustentaria os alicerces de uma prática teatral que relativizaria consideravelmente a importância atribuída por eles à palavra poética, concedendo à encenação o *status* de escritura cênica, isto é, um teatro escrito por signos, que formavam um sistema de sentido e tornavam “legível” a obra teatral encenada. (UBERSFELD, 2005)

A expansão epistemológica germinada pelo simbolismo modifica radicalmente o *status* de representabilidade de um texto teatral – quer se dizer com isso que a grande disseminação da ideia de representar cenicamente algo abstrato, mais tarde se tornaria uma espécie de fetichismo criativo que instigaria levar à cena o impossível ou inimaginável. A desobrigação do naturalismo e da ilusão realística possibilitava a estilização de efeitos antes “irrepresentáveis” pela escola naturalista, como o estado anímico de um ator/personagem, a personificação de um sentimento, enormes ou minúsculos objetos cênicos, múltiplos planos de cena em um só espetáculo, e o que mais pudesse provocar a imaginação de artistas e plateias, que se disponibilizassem a compactuar com o jogo de significados.

Por exemplo, utilizando-se de tal benefício criativo, era possível que hoje representássemos a farsa do *Hortelão*, citada anteriormente, sem que precisássemos da simulação de um pomar, como se presume ser o local onde se encontram as duas personagens da peça de Anrique da Mota. Em um palco quase vazio, poderíamos fazer crer que haveria uma riqueza infinita de aromas e frutas se o homem muito pequeno trouxesse consigo apenas uma cesta cheia delas, se estabeleceria um pacto entre os atores e a plateia, para a qual seria preciso apenas a afirmação por parte de um dos atores de que ali havia um pomar, e que a cesta cheia e transbordante representaria o pé carregado, em vias de colheita. Essa lógica construída a partir de signos pode representar tanto uma opção estética do encenador quanto uma indispensável solução cênica que viabilizasse partes fundamentais do texto.

Essa perspectiva semiológica foi defendida por Anne Ubersfeld (2005, p. XII), em seu estudo, denominado, oportunamente, *Para Ler o Teatro*. Segundo ela,

a semiologia não tem a pretensão de fornecer a ‘verdade’ do texto, mesmo que essa verdade fosse ‘plural’, mas estabelecer o sistema de signos textuais que podem permitir ao diretor, aos atores, construir um sistema significante em que o espectador concreto encontra seu lugar.

O pensamento de Ubersfeld parece adequado para descrever a tendência do teatro construído por signos cênicos, tão cultivado a partir da metade do século XX. Entretanto, os signos cênicos foram cada vez mais desejados, em detrimento do diálogo literal, e o estado extremo desse processo passou a ser a recusa ao *logocentrismo* e a desobrigação dos sentidos. As pesquisas teatrais passaram a usufruir cada vez mais da potencialidade do corpo e o espaço cênico passou a ser um local para a exposição de processos e experimentações de todos os níveis. Assim, contra predominância do signo, a qual se passou a chamar *cenocracia*, surge a *performance*, uma instância que relativiza o estatuto ficcional da arte dramática, validando com maior veemência a experiência, o enfrentamento físico e emocional do ator (e do espectador), se espelhando nos eventos do mundo, respondendo a questões de ordem política e social que permeiam os locais que as abrigam e dão audiência.

Quanto à relação antagônica entre a encenação contemporânea e a *performance*, proposta por Pavis, pode-se, primeiramente, inferir que se institui a partir do estudo etimológico das palavras, uma vez que *performance* é um termo inglês originado de uma palavra do antigo francês, *parformer*, proveniente de “*parfaire*”, que era utilizada genuinamente apenas com o sentido de “grande feito”, atribuído, por exemplo, a uma

conquista esportiva. Entretanto, essa etimologia familiar não é suficiente para explicar a complexa relação que se estabelece, ao longo dos últimos decênios do século XX, entre estas duas formas de praticar a arte. Isso ocorre ainda como reflexo daquilo que se notou anteriormente sobre a resistência francesa à tradição. No campo artístico, o termo *performance* tem um sentido similar, tanto na França quanto nos Estados Unidos e Grã-Bretanha, isto é, uma prática criativa pautada pela ação e pelo resultado desta. No entanto, os países anglófonos não impuseram obstáculos na aceitação ao declínio da escritura cênica pautada nos signos, que reinava no campo das artes na década de 1960. Os franceses, por sua vez, continuavam engessados ao teatro literário, inclusive as experimentações almejantes da *performance* ainda não dispensavam o texto, como já visto, isso começaria a mudar em um momento próximo à divulgação e conhecimento dos trabalhos de Peter Brook.

Dessa forma, caminhavam simultaneamente, por trajetos diferentes, as pesquisas teatrais na Europa – por um lado a Grã-Bretanha experimentava a passos largos a hegemonia da colocação do corpo no palco; já na França, a encenação pautada primordialmente no texto tentava manter o controle. Nos anos subsequentes, próximo do fim do século XX, é que se pôde alcançar um equilíbrio entre estas duas culturas. Inevitavelmente, a França teve de abrir as portas para o mundo, metáfora que ilustra bem os intentos da pesquisa performática, enquanto a Grã-Bretanha se rendeu à entrada da teoria pós-moderna e pós-estruturalista, nos moldes franceses (PAVIS, 2010).

Portanto, por trás do buraco da suposta fechadura e dos corpos que estão em foco – presentes nas edições francesa e brasileira de *A encenação contemporânea* – encontraremos um cenário que compreende não só as mudanças epistemológicas deste tempo, mas a emergência da *culturalização* da arte. Com o intento de explicar historicamente esse processo, Patrice Pavis (2010, p. 21) afirma que

A experiência do ‘socialismo à francesa’, que vai da chegada de Mitterrand ao poder à queda do muro de Berlim, colocou o teatro de pesquisa, e até mesmo o teatro comum, em inferioridade. Este nada mais significava do que uma prática entre as inúmeras práticas artísticas e culturais. A ideia de encenação parecia dissolver-se tanto mais facilmente na medida em que concorria com a da performance e tudo quanto esse termo inglês veicula de pragmatismo e de infinitas variações culturais.

Não estamos dizendo, nem Pavis o faz, que o teatro deixou de existir autonomamente. O que se constata é um forte enfraquecimento da encenação, ou melhor, certa crise da representação, e a ascensão da atividade performática. As intervenções artísticas em praças públicas, o abandono da sala de espetáculo e o alcance do teatro e das outras artes nas ruas

dos grandes centros urbanos, não são mais casos isolados e inéditos. O trabalho do teatrólogo francês mapeia a arte contemporânea a partir de exemplos práticos, isto é, de espetáculos que circularam pelos palcos do mundo nos últimos tempos. Como raramente se vê, não se trata apenas de explorar as tendências do teatro ocidental, ainda que boa parte dos exemplos se concentrem nesta porção do território mundial, há o empenho em mostrar a “universalidade da matéria humana”, ao se considerar a América e a Ásia. O exemplo do teatro asiático, trazido especialmente pelo teórico, certamente é a busca por evidências de que a globalização da arte e do processo de constituição de identidades culturais fragmentadas não rompe só as fronteiras dos conceitos, que dificilmente deixarão o novo caráter híbrido que lhes é empregado, mas, também, adentra, ilimitadamente, as fronteiras geográficas, revelando o quão universal e coletivo pode se configurar o fazer artístico, e mais, o quão crucial isso pode ser para a formatação da identidade dos sujeitos, principalmente, neste caso, dos sujeitos artistas, pelo mundo a fora.

A fusão entre arte, política e sociedade circunscrita à atividade artística encontra correspondência no mundo contemporâneo, que está passando por constantes e importantes transformações. Se, na França, houve a instalação da doutrina Mitterrand; na Alemanha, a queda do muro de Berlim; o Brasil também vivia um dos seus principais momentos políticos das últimas décadas – o recente processo de democratização, conquistado após 20 anos de ditadura militar. Segundo Silviano Santiago, a década de 1980 retrata o momento do incipiente processo de pluralização cultural que reverbera até os dias atuais nas diversas instituições da sociedade. Em *Democratização no Brasil (1979-1981): cultura versus arte*, o crítico debate com bastante profundidade as relações de transição de um período político para o outro, e de uma geração para a outra. As novidades promovidas pela geração liberta são apenas perpassadas pelos resquícios da ditadura, isso porque, muito mais que comemorar o fim, eles pareciam ávidos por seguir em frente, recomeçar. Sobre isso, Santiago (2004, p. 135) explica:

[...] a luta das esquerdas contra a ditadura militar deixa de ser questão hegemônica no cenário cultural e artístico brasileiro, abrindo espaço para novos problemas e reflexões inspirados pela democratização no país (insisto: no país, e não do país). A transição deste século para seu fim se define pelo luto dos que saem, apoiados pelos companheiros de luta e pela lembrança dos fatos políticos recentes, e, ao mesmo tempo, pela audácia da nova geração que entra, arrombando a porta como impotentes e desmemoriados radicais da atualidade. Ao luto dos que saem opõe-se o vazio a ser povoado pelos atos e palavras dos que estão entrando.

As palavras de Santiago refletem a tomada de posição dos artistas brasileiros que presenciaram a mudança de regime governamental. A retomada da liberdade de expressão, de maneira geral, motivou um tanto mais os desejos criativos que ambicionavam falar de tudo o que estava por vir, do que os pesares dos anos de repressão. Assim fizeram os artistas dessa geração, que também é a nossa, aquela na qual cresceram os jovens universitários de hoje.

De forma semelhante ao processo europeu, aqui despontaram nomes engajados em povoar de atos e palavras a rotina de um Brasil recém-democratizado. Antônio Araújo é apenas um exemplo a ser lembrado dos artistas que saíram do teatro convencional. Araújo se apresentou na igreja, no hospital e no presídio com o Teatro da Vertigem, construído sob várias mãos – atores, dramaturgos e quem tivesse disposição para colaborar e experimentar. Sílvia Fernandes (2009), professora de teatro, em plena atividade na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, dispôs-se a compreender como os artistas brasileiros reagiram a este tempo de *teatralidades*, e favoravelmente utilizou o coletivo de Araújo para exemplificar:

A natureza dos espaços públicos escolhidos para as apresentações, com carga simbólica e política explícita [...] e a agressiva ocupação desses lugares, nos desvãos mais íntimos e nas dimensões mais perigosas, com marcações de movimentos expandidos em largura, profundidade e altura, e um desempenho que agride o espectador pela violenta exposição corporal do ator, mantido nos limites da resistência física e psíquica, dão aos espetáculos a contundência de eventos de risco e de formalização instável, quase fluxos processuais de teatralidade, inacabados e atualizados a partir dos vetores referidos, de ocupação espacial e fisicalidade. (FERNANDES, 2009, p. 168)

As palavras escolhidas pela estudiosa estão marcadas de sensações e de violência, e dialogam incisivamente com o ímpeto revolucionário e com a audácia da geração descrita por Santiago. Tais palavras, nitidamente, são de uma pessoa não somente engajada no estudo do teatro contemporâneo, mas possivelmente de uma espectadora que teve a oportunidade de assistir aos espetáculos e sentir as reações físicas e psíquicas que atingiam os atores e reverberavam nela, enquanto espectadora..

A busca pelo exemplo no teatro brasileiro – que obviamente não é único, outros grandes nomes como Antunes Filho, José Celso Martinez e Augusto Boal são artistas que também marcaram época durante e depois da ditadura militar – nos dá maior segurança para seguir na leitura da obra de Pavis, visto que os espetáculos por ele analisados não contemplam a América do Sul, pelo menos não diretamente, uma vez que já citamos aqui o fenômeno da arte globalizada, aliás, o provável responsável pela perspectiva artuadiana,

brechtiana etc., na cena brasileira. Ademais, é, no mesmo momento histórico escolhido por Pavis para seu estudo, ou seja, a contemporaneidade, que desejamos encaixar nossa experiência cênica.

O livro de Patrice Pavis reflete sobre a arte que as gerações de 1980, 1990 e 2000 conheceram. Muito provavelmente esta é uma geração que não ignora a existência da sala de espetáculo, cujo nome mais usual é Teatro, mas, também, generalizadamente foram estas as crianças e adolescentes que cresceram conhecendo predominantemente o acesso à arte encantatória das grandes telas do cinema e da TV.

Nós somos exatamente os indivíduos que alcançaram a idade adulta preferindo, de forma geral, consumir a arte tecnológica e cinematográfica às experimentações, mais cruas, das artes do instante. E, em muitos casos, somos também a geração de 1980 que entrou arrombando as portas e revolucionando a cultura, amordaçada pelos anos de governo militarista. A trajetória até aqui percorrida favorece o entendimento da perspectiva que será buscada no decorrer deste trabalho. Primeiramente, porque procuramos encontrar nosso lugar dentro dessa complexidade teórica que envolve a arte dramática, para que possamos, inclusive, tomar posição diante dessas polêmicas ideológicas. Até agora, havíamos procurado apresentar os conceitos sem carregá-los subjetivamente de valores, porque independentemente das correntes contrárias ou da divergência de opiniões, a arte dramática dificilmente resiste às rupturas que lhes são propostas no decorrer dos tempos. A intenção fora a de esclarecer a presença de alguns dos principais conceitos que serão utilizados em nossa empreitada investigativa.

O que se pretende nesse momento é, em proveito desse fluxo de novas nomenclaturas, acrescentar o conceito de *encenabilidade*, termo utilizado no título central deste trabalho. Em relação a isso podemos, em primeira instância, utilizar novamente as teorias sobre formação de palavras, e concluir que o acréscimo do sufixo *-bilidade* ao adjetivo *encenável* remete a nossos esforços para qualificá-lo. Isto é, na investigação referente ao *corpus* selecionado para este estudo – o teatro quinhentista português – não pretendemos discutir a possibilidade ou não de encenar os textos deste *corpus*, pois esta é uma condição que, bem ou mal, cabe a todo texto dramaturgico. O que nos interessa, portanto, são os vestígios cênicos revelados nas linhas e entrelinhas dos autos que serão estudados e, principalmente, como tais indícios podem dialogar com o teatro que tem se configurado contemporaneamente. Dessa forma, queremos compreender em que proporção a teatralidade e ação performativa, tão vigentes em nossas rotinas artísticas, podem encontrar referência no

teatro do século XVI – se pela diminuta ocorrência da rubrica, pela presença constante da música e outras manifestações artísticas, pela independência do palco e da sala de espetáculo, pela simplicidade implícita à realização artística, pela alegorização das personagens, pela abertura dos bastidores, pela metalinguagem entre outras possibilidades. Quando nos perguntarmos “qual o grau de *encenabilidade* de determinada peça teatral?” estaremos em busca desses indícios e de outros que subam à superfície do texto, durante nossos estudos.

No âmbito da passagem do texto para a cena, há poucos estudos específicos direcionados para a dramaturgia quinhentista. Utilizamos como ponto de partida *O Elemento Cênico em Gil Vicente*, escrita pelo norueguês Leif Sletsjöe, publicada pela Casa Portuguesa de Lisboa, em 1965. Este trabalho aborda apenas o teatro vicentino, estabelecendo uma breve classificação sobre o elemento cênico presente nas peças do principal dramaturgo português. Entretanto, a classificação sobre a *encenabilidade* estabelecida por Sletsjöe tem como ponto matriz as indicações cênicas flagradas no próprio texto e limitadas a ele, fato este que as torna frágeis, tendo em vista que as peças quinhentistas trazem poucas didascálias ou rubricas, favorecendo, assim, apenas suposições referentes a isso.

Sobre a passagem para o palco, o filólogo detém-se em fazer inferências de possíveis formas de encenação no período em que foram escritas. O procedimento indutivo do autor não deve ser invalidado, contudo, acreditamos que esse pensamento seria enriquecido se não fossem ignoradas as inúmeras transformações sofridas na arte dramática, a partir do conceito de encenação, cujas discussões já estavam bem fortalecidas na época em que seu trabalho fora publicado. Todavia, não fará parte de nosso empenho desconstruir os empreendimentos teóricos de Leif Sletsjöe, pelo contrário, procuraremos caminhos que tornem este *corpus* mais rico em perspectivas de estudos e debates.

Assim sendo, conduziremos a pesquisa a partir de outras questões norteadoras. Por exemplo: qual a potencialidade deste teatro ao ser encenado em nosso ambiente conceitual tão diverso? Abarcando as searas do processo de construção cênica, da comunicabilidade, do entretenimento e da recepção, de que forma é factível a experiência de se colocar este teatro na cena contemporânea? Qual o diálogo existente entre a prática do teatro no século XVI e as teorizações empreendidas nos séculos posteriores? Que tipos de legado e referências foram deixados pela atividade teatral da época de Gil Vicente, Antônio Ribeiro Chiado, Camões e outros tantos nomes? Estas perguntas receberão respostas concretas nas próximas seções, nas quais compararemos, com maior detalhamento, exemplares dramatúrgicos

daquela e de outras épocas, e descrevemos a experiência de encenar um dos autos que compõem nosso recorte investigativo.

2.2 DO TEATRO DO SIGNIFICANTE AO TEATRO DO SIGNIFICADO

E, desde que tenha vida no palco,
o texto preenche seu objetivo primordial.
(MAGALDI, 1998)

As palavras de Sábato Magaldi foram escritas em seu manual de iniciação ao teatro, porém, é provável que um iniciante não dimensione bem seu alcance. Por mais passível de relativização que seja a constatação, pode-se arriscar dizer que Magaldi estava ali, tomando posição, assim como fizera Roland Barthes, sobre o antagonismo entre o texto e a encenação. Cautelosamente, o estudioso brasileiro corrobora a ideia de tantos outros que acreditam no teatro como um conjunto que viabiliza inúmeras possibilidades de realização – lê-lo e encená-lo são duas delas.

Um detalhamento desta discussão faz-se necessário, pois acreditamos que uma pesquisa teatral que almeje discutir a *encenabilidade* de textos escritos 500 anos antes pode apresentar resultados mais produtivos, em perspectiva criativa, e mais responsáveis, em âmbito acadêmico, se partirmos do reconhecimento da relevância histórica e cultural atrelada a tais produtos artísticos, bem como dos eventos teóricos e práticos que separam este e aquele tempo, e modificam as formas do fazer artístico. Entendemos, então, que devem ser alimentados tanto os desejos por novas experiências, como a devida legitimação da tradição, que para o bem ou para o mal, provocou a *evolução*¹⁰ da arte dramática.

Portanto, sobre os debates entre texto e encenação, objetos de estudo com importância equivalente neste trabalho investigativo, procurou-se argumentação satisfatória para uma inevitável tomada de posição – o que parece mais importante compreender é que se trata de duas linguagens diferentes, possíveis separadamente e desejáveis em comunhão. Desse modo, não é prudente que o texto de teatro seja tomado apenas como objeto literário e analisado sem que se considere o parâmetro dramático que o torna tão específico. No entanto, tal especificidade não atinge a obrigatoriedade do palco. É possível ler o teatro pensando em sua verticalidade, isto é, na desenvoltura de um palco, por exemplo, mas sem atrelar a atividade de leitura, de forma dependente, à prática cênica.

¹⁰ O termo evolução é utilizado pela maioria dos teóricos que se propõe a historicizar a arte teatral. A opção por este termo não necessariamente está ligada a juízos de valor que qualificam as modificações sofridas ao longo do tempo, usa-se mais no sentido de movimentação ou decorrência de fatos.

Um bom caminho para se iniciar a compreender as peculiaridades do texto teatral parte de pressupostos levados em consideração para a leitura de qualquer outro texto literário. O principal deles é a ideia já usual de que um texto é uma obra aberta ao olhar subjetivo do leitor. Para Jean-Pierre Ryngaert, na sua obra introdutória à análise teatral, o sujeito leitor tem papel fundamental no processo de atribuição de sentidos. Segundo Ryngaert, um dos propósitos do leitor é “inventar sua relação com o texto [...] imaginar em que sentido os ‘espaços vazios’ do texto pedem para ser ocupados [...] para ter acesso ao ato de leitura e mesmo para sonhar com uma virtual encenação” (RYNGAERT, 1995, p.3). De acordo com a proposição do teórico francês, pode-se supor que este seja o mesmo método despendido por um diretor teatral, de qualquer tempo, que pretende encenar uma peça teatral, cuja concepção textual não seja dele próprio. Logo, o encenador é, antes de tudo, um leitor.

Essa aproximação entre literatura e a dramaturgia continua a ser legitimada, e decerto que assim permanecerá, por maior que sejam as transformações sofridas por essas duas atividades criativas no decorrer dos tempos. Visto que, ambas se reconhecem pelo mesmo objeto de interesse – o texto escrito – ainda que cada qual aponte para finalidades distintas. Se a primeira tende a formatar suas figuras nas páginas de um livro e no imaginário do leitor, a segunda é pensada a ganhar corpo e voz no palco, ou qualquer que seja o espaço de encenação.

O processo de mudança das teorias e práticas teatrais sofre grande impulso com advento do conceito de encenação, ou melhor, com a concepção moderna de encenador. Com a revolução tecnológica, que ameniza as barreiras geográficas, fazendo com que a arte circule pela Europa, e pelo fervor criativo despertado com o surgimento dos recursos de iluminação elétrica, na segunda metade do século XIX, acende-se foco para a figura do encenador, que começa a despregar-se da função de mero representador de um texto e seguidor fidedigno das indicações do autor. Esse projeto emancipatório da arte cênica é um dos principais motivadores das discussões que opõem as figuras do encenador/diretor e do autor/dramaturgo.

Entretanto, não é propriamente nas últimas décadas do século XIX que se inicia o embate entre texto teatral e as suas formas de representação. Pelo contrário, retornando à *Poética* e às primeiras ideias concebidas e sistematizadas por Aristóteles acerca da tragédia, reconhecemos o primeiro alarde desse confronto, quando o filósofo afirma que a parte mais importante da tragédia “é a da organização dos fatos, pois a tragédia é a imitação, não de homens, mas de ações, da vida, da felicidade e da infelicidade (pois a infelicidade resulta também da atividade)” (ARISTÓTELES, 1959, p. 299). Segundo o filósofo grego, a premissa

da ação encontra-se na fábula e na maneira como se constrói seu enredo. A citação acima está no capítulo em que Aristóteles dedica-se a estudar as partes da tragédia, outrossim, ele completa a tese de maior valorização do texto quando se propõe a classificá-las e, com esse objetivo, as organiza na seguinte ordem: a fábula, os caracteres, a elocução, o pensamento, o espetáculo apresentado e o canto. Subentende-se, assim, que o espetáculo não era completamente obscurecido, mas, também, nem de longe se figurava entre as partes mais importantes da tragédia grega.

No capítulo em que Jean-Jacques Roubine se dedica a historicizar este embate entre o estatuto do texto e do espetáculo, com maior ênfase aos períodos que contemplam o teatro moderno, o teórico ocupa-se em relatar principalmente as atividades teatrais do século XX, até a década de 1980, período em que publica seu estudo. Se considerarmos a ordem cronológica dos acontecimentos, ou seja, se levarmos em conta que a revolução tecnológica e o surgimento do encenador acontecem no momento em que as cortinas do XIX já estão por cair, é de se esperar que o teatro do século seguinte estreie com seu prólogo dividido: de um lado, as exigências de originalidade dos dramaturgos, do outro, as reivindicações criativas dos encenadores. Igualmente relevante, *A Encenação Contemporânea*, de Patrice Pavis, se ocupará de nos contar o último ato do século XX e os prólogos do teatro do século XXI.

Ainda que nenhuma das duas obras tenha contemplado diretamente o teatro do século XVI, as informações colhidas nelas tiveram grande relevância para nossa investigação. A partir de estudos paralelos sobre este teatro (os quais serão oportunamente trazidos a debate durante as análises específicas dos textos que compõem o *corpus* de estudo), foi possível aproximar a prática teatral de Gil Vicente e de seus contemporâneos às teorias formuladas em tempos mais recentes, quando do avançar da tecnologia e das facilidades de edição e impressão de textos. A ordem cronológica dos acontecimentos, empreendida pelos dois autores, apesar de demarcar com maior veemência os períodos posteriores à instituição moderna do conceito de encenação, não deixa de explorar a importância dos feitos históricos de figuras como Shakespeare e Molière, que, com o ímpeto inovador que lhes cabia, puderam antecipar-se à teoria.

Bem antes da polêmica declarada de preterimento ou relativização do uso do texto no teatro, Molière já se arriscava a colocar em cena atores mascarados, com habilidades acrobáticas e dotes para cantar, dançar e improvisar os roteiros elaborados “superficialmente”, entrelaçados apenas por um enredo, que se modificava “ao sabor das peregrinações e das sucessivas apresentações” (ROUBINE, 1982, p. 47). Tais atitudes enfrentavam a oposição dos

poderes públicos, que promoviam boicotes da audiência, mas, ainda assim, foram capazes de consagrar um estilo de fazer teatro e impulsionar mudanças que seriam reconhecidas séculos mais tarde, na linha do tempo constituída pela história do teatro ocidental. Sobre isso, Roubine (1982, p. 46) explica que:

Nesse contexto, é bem sintomático que as práticas que não pudessem ou não quisessem inclinar-se diante do predomínio do texto ficassem ao mesmo tempo marginalizadas e admiradas. É o caso, por exemplo, dos italianos que haviam emigrado e difundido por toda a Europa a *commedia dell'arte*. A inimizade de que foram alvo, particularmente na França, é uma boa medida do sucesso que alcançaram.

Os resultados das ousadas empreitadas artísticas dos atores da *commedia dell'arte* permitem refletir sobre a natureza dos processos de transformação da arte dramática. Não só da inquietude viveram os encenadores que despontaram em prol desta linguagem teatral. Pelo contrário, os grandes “transformadores” sempre deixaram uma marca de rebeldia criativa nos projetos artísticos que empreenderam.

André Antonie, por exemplo, já nos idos de 1890, é pioneiro em levantar a voz e advogar favoravelmente à distinção entre o papel do diretor e do encenador, na qual este não deveria mais ser um mero reproduzidor das vontades do autor do texto, condição que perdurou por várias gerações de arte dramática. A respeito disso, há que se lembrar e considerar que esses papéis, antes do século XIX, não estavam claramente definidos como distintos. Gil Vicente, Shakespeare, Molière, entre outros, foram simultaneamente autores, diretores/encenadores e, muitas vezes, atores dos textos que produziam. É quase inevitável inferirmos, por exemplo, que Anrique da Mota, citado anteriormente, além de provavelmente exercer todas estas funções, ainda se inscrevia como personagem das suas próprias peças. Essa profissionalização dos ofícios é algo posterior à revolução industrial e francesa, que atingiu todas as áreas, com a ascensão da burguesia.

Entretanto, como primeiro encenador, assim reconhecido, Antonie assumiu a tarefa da concepção de teatro como conjunto, dividindo este ofício em duas grandes partes: a cenografia tridimensional, fechada pela quarta parede, e que devia cumprir a estética mimética, fidedigna do naturalismo; e uma segunda parte, na qual cobrava dos atores a interpretação do diálogo com uma “realidade crua”. Não era a beleza do texto que o preocupava, mas a construção realista que os atores podiam empregar sobre ele, utilizando movimentações corporais que produzissem esse efeito, não somente a declamação perfeita, que pouca significação dava ao texto.

Em consonância com a perspectiva de interpretação, voltada para o “sentir de verdade”, Constantin Stanislavski é reconhecido até hoje pelos estudos que dedicou às qualidades da atuação. O ator e diretor russo valorizava o trabalho particular e íntimo de cada ator, e as relações construídas entre estes e as personagens interpretadas, baseadas numa perspectiva racional e real, que deveria espelhar a realidade, as emoções e as vivências pessoais de cada um dos artistas.

As normas de interpretação sistematizadas por Stanislavski, propícias à revelação de talentos individuais, que vez por outra poderiam ofuscar a qualidade do texto, produziram um dos primeiros e mais conhecidos rompimentos entre o autor e encenador da história do teatro – a parceria bem sucedida entre o encenador naturalista e Tchecov se encerra quando o autor declara, após assistir a encenação de *O Jardim das Cerejeiras*, dirigida por Stanislavski, que a encenação havia massacrado sua peça. Ainda que este último tenha tentado defender sua fidelidade às indicações do texto, não deixou de assumir suas vontades criativas, imprimindo, assim, sua visão pessoal ao espetáculo. (ROUBINE, 1982, p. 50-51)

Esses exemplos reforçam a tese de que os grandes nomes que despontaram na era da encenação moderna são reconhecidos não só pelos feitos que realizaram, mas pelas recusas que, de alguma forma, instauraram crises e reflexões, as quais, de forma geral, provocavam mudanças de paradigmas.

Na contramão do Naturalismo, o grupo dos simbolistas priorizava o vazio do palco – tanto em relação à cenografia, quanto ao carregamento de emoções na interpretação dos atores. Gordon Craig e Maeterlinck chegaram a defender a ausência de tudo, inclusive dos atores, que deveriam ser substituídos por marionetes. Segundo Maeterlinck, “a representação de uma obra-prima com ajuda de elementos acidentais e humanos é antonômica. Toda obra-prima é um símbolo, e o símbolo jamais suporta a presença ativa do homem” (MAETERLINCK, ano apud PAVIS, 2010, p. 13). Entretanto, essa radicalidade em defesa do símbolo não foi ao extremo, como no caso acima, apesar de ter se configurado por vários discursos contundentes encabeçados por figuras como Aurélien Lugne-Poe e Pierre Quillard, os quais rejeitavam a encenação precisa, mimética e naturalista. “Trata-se da negação da encenação, de sua ‘inutilidade absoluta’ quanto da sua redução a um esquema, a uma síntese que se propõe a reunir [...] todas as artes na sua grande perfeição” (QUILLARD, ano apud PAVIS, 2010, p. 14). Esta tendência à diluição do conceito de teatro e outras artes, reforça as suspeitas antes levantadas de que a corrente simbolista teria demarcado o início das

reivindicações futuras de teatralidade, corporalidade cênica e pluralidade artística, que perdurarão até os dias atuais, próximas ao conceito de *performance*.

Neste jogo entre passado e presente, texto e encenação, procuramos alocar nossa experiência no diálogo entre as extremidades. A escolha do *corpus* contempla explicitamente a vontade de remeter ao passado, enquanto que todos os empenhos empreendidos durante o processo e concepção do espetáculo buscaram referências em uma teia de significações que possibilitassem a comunicação com artistas e espectadores do presente. Esta condição de diálogo fora levada em consideração desde a escolha do texto – *Autos dos Escrivães do Pelourinho*, pensando na carga de sentido e referências embutidas na palavra “pelourinho”, principalmente na capital da Bahia, onde se encontra, até hoje, arraigada essa parte da história, por conta do patrimônio cultural conservado nas ruas do seu centro velho – até a concepção dos figurinos, decisão dos lugares em que ocorreriam as apresentações e, principalmente, que tipo de relação se estabeleceria entre os atores e o público, entre as personagens e a recepção.

É preciso que se faça uma distinção importante entre atores e personagem, pois ambos ocuparam papéis diferentes no espetáculo. Os atores representaram um ponto seguro entre a encenação e a plateia, uma vez que nem sempre o texto conseguia criar esse tipo de intimidade, era lícito aos atores que intervissem na cena e criassem uma zona de conforto para quem estava assistindo. Não era a intenção traduzir o que estava sendo dito pelas personagens, mas esclarecer que se tratava de um jogo, de um exercício lúdico de ler sinais. As personagens, porém, trouxeram consigo a responsabilidade de transparecer a atemporalidade do texto, porque elas são o próprio texto, era através das suas falas que este subia à superfície e se transformava no teatro propriamente dito, mas elas também são a história, primeiro do tempo em que foram escritas, pois trazem uma referência incondicional à sociedade portuguesa da primeira metade de 1500, depois da possibilidade de espelhamento no presente, reveladora de uma genealogia sociocultural que coloca na mesma cena os passantes do pelourinho de outrora e seus atuais ocupantes. A título de ilustração, podemos citar a Velha, personagem presente no auto em questão – inspirada nas mulheres daquele tempo, que não havia de ser tão velha assim, mas que já passava da idade casadoira (mais ou menos 15 anos) e não tinha conseguido realizar as bodas. Dessa forma, tais mulheres eram comumente representadas como senhoras assanhadas, que procuravam a qualquer custo alguém que as desposasse, juravam virgindade, mas não obtinham credibilidade e nem sucesso nas investidas. Lançando mão de todas estas informações

chegamos à conclusão de que a “velha” de nossos dias deveria aparentar mais idade, tendo em vista que não é mais exclusividade da adolescência a idade adequada para casar, e as mulheres da meia idade estão cada vez mais bem cuidadas e mais maleáveis com relação ao estado civil. Tratamos, então, de procurar uma imagem que representasse a mulher de uma geração que envelhece com a saúde em boas condições, e pode gozar da última idade com a autoestima elevada, com a pretensão tanto de se divertir como a de arranjar parceiros que lhe proporcione algum tipo de divertimento.

Em outro momento, nos estenderemos na descrição da montagem da peça. Agora, a pretensão é localizar de que forma reagimos à contenda entre texto e espetáculo, empregando um ponto de vista particular, mas que não deixasse de dialogar com alguns dos princípios teóricos aqui demonstrados.

No despontar da segunda metade do século XX, Bertold Brecht propôs reflexões sobre o fazer teatral, tendo alcançado grande repercussão e reconhecimento pelos profissionais desta área, e até mesmo em outros campos do conhecimento. Ainda que esse não fosse explicitamente seu objetivo, suas formulações, posteriormente foram elevadas a um *status* de teoria – o *Teatro Épico*. Abstendo-se do antigo conflito entre diretor e dramaturgo, Brecht centralizou em si as duas funções, e, mesmo quando decidiu apropriar-se de algumas das obras do cânone dramaturgic, por exemplo, Sófocles ou Shakespeare, reservou-se o direito de criar uma obra nova que pouco (ou quase nada) devia ao original.

Como já fora dito, a ocorrência de dramaturgos que exerciam também a função de diretores ou representantes remonta a tempos bem anteriores a Brecht. Gil Vicente é frequentemente apontado como ator e representante– figura/personagem responsável por apresentar o enredo da peça a ser encenada, papel semelhante ao proposto por Antônio Ribeiro Chiado na epígrafe que abre esta seção.

Este tipo de cena inaugural é recorrente em boa parte das obras pertencentes à tradição do teatro ibérico, e pode, em certa medida, ser aproximada do universo teatral brechtiano, que expõe o texto enquanto artefato de representação, assumindo-o enquanto texto teatral e afastando a ideia de verossimilhança, tão recorrente no teatro realista. Esse tipo de desnudamento, que aproximava de forma mais íntima e decisiva a plateia do espaço de encenação é algo muito caracterizador do modelo teatral brechtiano. Um ambiente que se assemelhasse a uma tribuna e propiciasse ao público compreender o que estava sendo narrado como um processo cênico, político e social, que lhes cabia participação. Assim o define Peter Szondi (2001, p. 135-136) em seu estudo sobre Brecht:

O processo é agora objeto de narrativa do teatro, que se relaciona com ele como o narrador épico faz com o seu objeto: só da contraposição de ambos resulta a totalidade do espetáculo. Da mesma maneira, o espectador não é deixado de fora do espetáculo, tampouco é sugestivamente envolvido ('iludido') nele de modo que deixe de ser espectador, mas é contraposto ao processo como espectador, e o processo lhe é apresentado como objeto de sua consideração.

Afastando-se potencialmente do teatro dramático, que apresentava peças teatrais que tendiam sempre a uma amostragem de cenas interdependentes, que em algum momento atingiriam o desfecho, o teatro épico preconizava escancarar a atividade teatral, de forma que ela revelasse não só o que passou e está passando, mas um devir. O espectador, contraposto à apresentação, vislumbrava igualmente o ator, que fora antes incitado por um diretor, todos construindo e descobrindo a ação ao mesmo tempo, sem a obrigatoriedade de um fluxo temporal, que forjasse uma lógica para o entendimento. “No lugar da direção dramática com objetivos definidos entra a liberdade épica de demorar-se e repensar”. (SZONDI, 2001, p. 136)

Esse tipo de procedimento de encenação sugere obviamente um tratamento diferencial para a linguagem, isto é, para o teatro épico o ato de dizer e o ato de interromper o que está sendo dito, de forma a realçar os significados de um gesto, tornam-se mais representativos que o encadeamento pouco livre de um texto escrito. De acordo com Benjamin, em *Que é o teatro épico – Um estudo sobre Brecht*, o texto toma a forma de um roteiro passível de reformulações, e, pertinentemente, reconhece que

O teatro épico é gestual. Em que sentindo ele também é literário, na acepção tradicional do termo, é uma questão aberta. O gesto é seu material, e a aplicação adequada desse material é sua tarefa. [...] ele é relativamente pouco falsificável, e o é tanto menos quanto mais inconspícuo e habitual for esse gesto. [...] em contraste com as ações e iniciativas dos indivíduos, o gesto tem um começo determinável e um fim determinável. (BENJAMIN, 1994, p. 80)

Este movimento que possui uma intenção que o inicia, e um caráter de finitude que o torna acabado, é um dos dispositivos fundamentais para a comunicação no teatro épico. Portanto, a recorrente e proposital interrupção do gesto, muitas vezes proporcionada pelo proferir de uma palavra ou cântico, tem o objetivo claro de revelar cada vez mais gestos, isto é, quanto mais se interrompe e se reinicia um ato, mais gestos serão disponibilizados para a comunicabilidade teatral.

A interrupção do gesto está na base do conceito brechtiano de distanciamento, do qual trataremos mais detalhadamente em outro momento. Entretanto, gostaríamos de realçar sua importância no processo de comunicação e cumplicidade entre os atores e o texto encenado durante nossas pesquisas. Tendo em vista a grande variação linguística apresentada pelo

auto que tomamos como *corpus* – escrito em versos e em português quinhentista – a comunicabilidade estabeleceu-se a partir da interrupção e da repetição de gestos. Dessa forma, institui-se o código de que colocar ou retirar um chapéu representava vestir-se ou despir-se de uma personagem, que possibilitava ser interpretado por qualquer um dos atores, bastaria que algum deles detivesse o objeto.

Postulando, assim, a importância do gesto em seu teatro, Brecht aproxima-se do que aqui podemos admitir como um divisor de atos na teoria teatral. Isso porque, se num primeiro e longo momento, atribuía-se exclusivamente importância para o que deveria ser dito e como deveria ser dito no palco, o fundador do teatro épico acaba por concretizar a ideia de deslocar a construção do sentido exclusivamente da palavra para outras formas de teatralidade.

Herdeiro do legado deixado pelos seus antecessores, o teatro pós-dramático, termo cunhado por Hans-Thies Lehmann, dedica-se a compreender o quanto há ou não há de dramático no teatro ocupante da cena deste novo século. De antemão, o que se pode aferir é que assim como a pós-modernidade, que recebe o prefixo por configurar-se como algo que vai além do que já se chamou modernidade, mas ainda não deixa de sê-la, visto que reconhece sua nomenclatura, o teatro de Lehmann caminha pela mesma lógica.

O teatro descrito por Lehmann apresenta de forma cada vez mais extrema o desaparecimento do drama tradicional, ou seja, aquele que dá conta das nuances do texto e da configuração explícita de um conflito intermediado por personagens. Fazendo ressoar veementemente aspectos do teatro brechtiano, Lehmann sistematiza seu teatro da seguinte forma:

No teatro pós-dramático, a respiração, o ritmo e o agora da presença carnal do corpo tomam a frente do logos. Chega-se a uma abertura e a uma dispersão do logos de tal maneira que não mais necessariamente se comunica um significado de A (palco) para B (espectador), mas dá-se por meio da linguagem uma transmissão e uma ligação ‘mágicas, especificamente teatrais. (LEHMANN, 2007, p. 246)

Lehmann delega ao corpo e à forma a função de principal veículo produtor do logos, isto é, a partir do jogo corporal que um ator estabelece consigo mesmo, com outro ator, com a plateia, com o espaço e com o objeto cênico será possível construir algum sentido ou estabelecer qualquer relação *lógica*. O teatro pós-dramático é regido, então, por uma espécie de coreografia espontânea, em que a própria “palavra significante pode ser uma dança muda de gestos linguísticos”. (LEHMANN, 2007, p. 246)

Nesse sentido, podemos lembrar novamente do exemplo dos chapéus no espetáculo por nós proposto. No decorrer da encenação do *Auto dos Escrivães do Pelourinho*, os atores repetiam o ato de tirar e colocar um chapéu, ao entrarem e saírem de cena. E da mesma forma que o gesto de colocar e tirar o adereço instituía a chegada de um personagem, também possibilitava o estabelecimento de um código que informava muito sobre a figura a ser encenada, afinal, este era o único objeto representativo acrescido a cada ator, no início de cada cena, o restante do processo dava-se por conta da construção corporal que os próprios atribuíram ao personagem que interpretariam. De tal forma que este conjunto de codificações era fundamental para a nossa coreografia espontânea, enquadrando-nos nos termos de Lehmann, uma vez que o texto não apresentava uma fluência completa de entendimento, isto é, não se acomodava automaticamente aos ouvidos da plateia, em diversos momentos poderíamos reconhecer que se tratava mesmo de uma espécie de “dança muda de gestos linguísticos”, os quais potencializavam a compreensão da plateia.

É necessário, porém, atentarmos para uma diferença entre o que nós produzimos e o que Lehmann descreve – a dissolução do logos configura-se de forma proposital no teatro contemporâneo, há uma tendência criativa que utiliza de tal artifício para explorar outros tipos de teatralidade e que não busca mais instituir um sentido lógico, próprio do teatro dramático, enquanto nosso processo de montagem almejou o contrário, não era nosso propósito que a peça não tivesse sentido, por isso utilizamos dos artifícios recorrentes do teatro pós-dramático para que algum sentido fosse possível de ser atribuído pelo espectador, uma vez que este não certamente teria um entendimento literal do texto. Em suma, pode-se dizer que nossa encenação não é justificada pelo teatro pós-dramático, mas o teatro pós-dramático pode nos ajudar a justificar determinadas opções cênicas.

Nessa linha de estudo, Patrice Pavis, respaldado pelo conceito de desconstrução de Derrida, propõe o entendimento do que ele chama de *jogo da diferença*, para explicar essa mudança de perspectiva no que diz respeito à noção do logos no teatro do século XXI. Não há mais o interesse irrevogável de que o espectador consiga construir uma linha de sentido até o final do espetáculo. O jogo surpreende a plateia, que sente desmoronar, a qualquer momento, toda a lógica construída em torno de um suposto enredo. A única coerência que se admite é a da constante desconstrução-construção, ou vice-versa. Assim sendo, pode-se entender que “a diferença está [...] igualmente encarregada de retardar, até de invalidar qualquer convergência de linha de força, de rede de vetores de signos, de recusar-se a qualquer visão de conjunto”. (PAVIS, 2010, p. 210)

Ainda referente à encenação do auto quinhentista e a relação que isso pode ter com a lógica de desconstrução do teatro contemporâneo, podemos compará-los à imagem de um monte de areia. Sabendo-se que este monte de areia um dia foi um castelo, nosso empenho durante todo o processo foi a reconstrução deste castelo, ainda que não almejássemos sua estrutura original, tínhamos a consciência de que em alguns momentos sequer conseguiríamos dar-lhe formatos concretos ou evitar desmoronamentos, enquanto que para o teatro pós-dramático o monte que se formou com a areia continuava a ser o castelo, sem que se precisasse provar o inverso.

O que podemos constatar ao analisar os espetáculos de nosso tempo, a partir do ponto de vista da desconstrução, é o grande salto conceitual que será dado se compararmos a indissociável premissa textual de antigamente, que requeria a obrigatoriedade de um enredo bem construído, de uma intriga inovadora, ou se voltarmos até os exemplos gregos, de um grande desfecho capaz de provocar uma catarse coletiva no público. Consoante a isso, Lehmann pretende ressaltar que, no teatro pós-dramático, há uma maneira profundamente diferente de utilização dos signos teatrais, o que em parte justifica a apreensão do termo implantado por ele, na tentativa de explicar o lugar desse novo teatro. Entretanto, seguidos os moldes até aqui despendidos, Lehmann não deixa de resgatar o lugar do texto no seu teatro:

o novo *texto* teatral, que sempre reflete sua condição de estrutura linguística, é um texto teatral 'não mais dramático'. Na medida em que alude ao gênero literário do drama, o título 'Teatro pós-dramático' sinaliza a permanente inter-relação de teatro e texto, ainda que o discurso do *teatro* esteja no centro dessa investigação, de modo que aqui o texto será considerado apenas como elemento, camada e "material" da configuração ciência, e não como o regente dessa configuração. (LEHMANN, 2007, p. 19)

O *status* de material linguístico atribuído ao texto na realização cênica contemporânea provoca, inevitavelmente, uma reflexão acerca do percurso histórico realizado pela arte dramática em função deste elemento cênico. É preciso que se diga, antes de tudo, que, ainda que seja legítima a existência de um teatro pós-dramático, de maneira alguma é possível atestar a inexistência do teatro dramático. São, assim, duas vertentes distintas da prática teatral, que se realizam concomitantemente na cena contemporânea, no entanto, com maior ressonância teórica para aquela nova, que mobiliza um interesse semelhante ao propagado pelo advento da iluminação elétrica, que naquele tempo impulsionou a arte do encenador e hoje inquieta os artistas que se propõe a pensar o teatro neste século.

Ademais, nem de longe podemos correr os riscos de dizer que a encenação é uma prática em extinção. Inclusive o próprio Patrice Pavis, por vezes seu algoz, no estudo que pretendia sua legitimação na contemporaneidade, consegue reconhecer a vivacidade desta arte, mesmo nos dias de hoje, nos quais ela foi fragmentada em tantos novos conceitos aparentados:

Seja qual for o círculo endiabrado de metáforas e definições, a encenação atravessou bravamente o século XX: seja representação, teatralidade, performances, comunicação intercultural, prática espetacular, desconstrução ou *performance*, ela se mantém, na medida em que soube adaptar-se e efetuar a regulação indispensável para sua transmissão desde o mundo da arte para o da assembleia pública (PAVIS, 2010, p. 402).

Há que se compreender, portanto, as múltiplas possibilidades que abarcam atualmente a arte dramática, a emergência da criatividade tecnológica, a explosão dos novos espaços de encenação, a instantaneidade da *Performance*, entre outros fatores que mobilizam os artistas da contemporaneidade. O empenho foi, assim, em construir um produto teatral que conseguisse equacionar a importância do texto, como documento histórico, e o espetáculo como experiência estética neste tempo presente.

A compreensão sobre o estatuto do texto dentro da prática teatral, e sobre os inúmeros desdobramentos desta teatral no nosso tempo, foi de extrema importância, tanto na investigação teórica, quanto para o exercício prático de trânsito entre o texto e a cena, apresentando na encenação do *Auto dos Escrivães do Pelourinho*, como já fora brevemente demonstrado acima. Entretanto, sobre os formatos adquiridos pelo texto, na voz e corpo dos atores nos deteremos mais detalhadamente num momento posterior, dedicado somente para esta descrição.

3 O TEATRO NO SÉCULO XVI E XXI: UM COMPLEXO DE PAREDES INFILTRADAS

O teatro contemporâneo é, tendenciosamente, um teatro do novo. Se há uma tendência perseguida pelo artista deste tempo, generalizadamente, pode-se dizer que é a busca pela novidade. Seja pela ruptura de grandes paradigmas ou pela reconstrução revolucionária de alguma tradição, o que parece movimentar com maior potência a máquina criativa deste tempo é o ímpeto desbravador e sem limites para experimentar caminhos desconhecidos ou pouco explorados. Num fluxo generoso e quase inconsciente, a arte dramática vai se modificando a partir da experiência, tanto de quem é o próprio proponente da atividade, ou seja, o artista de teatro, quanto da audiência que valida a outra parte do processo. Deve-se levar em consideração que essa audiência é composta também por outros artistas, que adentram aos espaços nos quais se manifesta a arte, a fim de se transformar com ela. Nessa convivência artística, quem faz e quem assiste ao teatro se revezam nas funções de combustível e comburente, ambas necessárias para a propulsão mantenedora dessa inesgotável vontade de surpreender, de tentar algo inédito.

Esse fenômeno de propagação e transitoriedade, contraditório no sentido em que busca o novo, a partir da repetição transformada do que já tem sido feito, é próprio das últimas décadas, mas, de certa forma, também dialoga com o teatro que era praticado no século XVI (e até antes disso). Era inerente ao teatro daquela época uma propensão à repetição de padrões no desenvolvimento da arte teatral, tanto do ponto de vista dramaturgico (em temática e estrutura), como dos aspectos próprios da representação. Em um dos estudos de Paul Teyssier, dedicado aos feitos de Gil Vicente, ele justifica essa tendência à padronização de acordo com os anseios do que ele chama de “espírito medieval”. Nesse sentido, Teyssier (1982, p. 103) afirma que

A Idade Média é o tempo da glosa. Dizem-se e redizem-se as mesmas ideias de mil maneiras, parafrazeando-as até o infinito. A razão é que o espírito medieval se interessava mais pelo geral do que pelo particular e, para ele, a imensa diversidade dos seres se reduz a alguns tipos definitivos e intangíveis.

É preciso que se diga que mesmo que o estudo de Paul Teyssier tenha sido dedicado exclusivamente à vida e a obras vicentinas, encontramos na descrição de suas ideias caminhos por onde estender algumas de suas considerações, tecidas de forma pontual a Gil Vicente, ao trabalho de outros teatrólogos de quinhentos, principalmente pelo fato de reconhecemos a

mesma lógica criativa, na qual, inclusive, temos embasado boa parte de nossa pesquisa, uma vez que, diferentemente do caso vicentino, não há tantos estudos sobre os demais dramaturgos quinhentistas¹¹.

Nesse âmbito, pode-se dizer que os aspectos medievais são tão reconhecíveis ao teatro de Gil Vicente, quanto às obras dramáticas de seus contemporâneos, o que significa, por exemplo, que a aparição das personagens tipo, que, segundo Teyssier, representavam o “geral” e o “definitivo” de uma diversidade de seres, ocorre na grande maioria das peças teatrais do século XVI, que se tem conhecimento. O estudioso atenta ainda para outra forma de repetir, relacionada especificamente à estrutura, construída “com sequências de cenas paralelas, como ‘sketches’ que não se organizam em entrecos” (TEYSSIER, 1982, p. 104), aspecto este muito predominante naquela dramaturgia e que teremos a oportunidade de constatar, na subseção que abordaremos as características estruturais do teatro quinhentista.

Contudo, o teórico propõe a invenção como contraponto da repetição, alegando que as duas qualidades podem ser vislumbradas na obra de Gil Vicente. Assim, Teyssier afirma que mesmo o dramaturgo partindo do princípio da repetição, podia diferenciar seus autos com surpresas e rupturas de simetria. Portanto, as reflexões propostas pelo teórico suplementam ainda mais o diálogo que temos procurado demonstrar entre o teatro contemporâneo e aquele que era praticado em 1500, uma vez que, de acordo como sugerimos anteriormente, a arte dramática, nos últimos anos, tem se construído também pelo jogo entre inovar e repetir, um modificando o outro.

Essa medida de força entre o repetição e a invenção, também, nos parece uma das principais chaves responsáveis pela movimentação da teoria dramática no decorrer dos anos. Afinal, historicamente, as vozes que destoavam dos coros acabavam por serem ouvidas, algumas de forma mais distorcidas, outras pouco mais ensurdecidas diante do soar da maioria, e outras tantas que se destacaram pela persistência. Sem voltarmos a esse mérito, basta, apenas, que lembremo-nos de Molière, Artaud, Grotowski, Boal e outras vanguardas que sublinharam a arte ao seu jeito, cada qual em seu tempo.

Entretanto, antes que iniciemos o procedimento comparativo, daquele e de outro tempo, método que norteará as análises propostas a seguir, temos de considerar que a grande dilatação epistemológica, que diferencia de forma evidente o fazer artístico da atualidade em

¹¹ O acesso às obras dos dramaturgos quinhentistas tornou-se mais viável recentemente, após a divulgação das pesquisas realizadas pelo Centro de Estudos do Teatro (CET) da Universidade de Lisboa (UL), através do *site* <http://www.cet-e-quinientos.com/>, sob coordenação científica do professor José Camões e do qual retiramos todos os autos quinhentistas analisados neste trabalho.

relação a períodos anteriores, é também perpassada por fatores que vão além da teoria teatral, mas que não deixam de influenciá-la. Estamos nos referindo à pós-modernidade, um fenômeno global e complexo presente em diversos setores da sociedade contemporânea, inclusive no campo das artes.

Em consonância com as afirmações acima, Linda Hutcheon descreve a pós-modernidade como um conceito sustentado pela contradição e pela ambivalência. Dessa forma, a autora propõe que o termo não seja interpretado sob a condição de que é necessário haver a ruptura de uma ordem e, posteriormente, sua substituição. Portanto, o pós-moderno proposto por Hutcheon é “um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia.” (HUTCHEON, 1991, p. 21). Ora, é disto mesmo que estamos tratando, afinal, o que se tem constatado é muito menos uma atitude de segregação ou oposição de tendências criadoras, como aquela que distanciava os nichos de simbolistas e naturalistas, no início do século XX, do que uma indiscriminada disposição para a influência e o diálogo, não só entre os núcleos de pesquisa em teatro, mas entre as diversas áreas do conhecimento, que fazem pulular as tão almeçadas novidades, sem perder de vista o caráter efêmero desta, que já nasce fadada a ser ultrapassada. Sobre isso, Hutcheon (1991, p. 26) afirma:

O importante debate contemporâneo sobre as margens e as fronteiras das convenções sociais artísticas [...] é também o resultado de uma transgressão tipicamente pós-moderna em relação aos limites aceitos de antemão: os limites de determinadas áreas, dos gêneros ou da arte em si.

A transgressão citada pela crítica norte-americana sugere uma acepção que não necessariamente coincida com o sinônimo de subversão, esta, sim, mais adequada aos grandes embates teóricos, que marcaram a história do teatro ocidental, mas como uma “invasão” frenética e ansiosa a novos territórios, cada vez mais híbridos e menos respeitosos das fronteiras científicas e acadêmicas de outras épocas, nas quais as bibliotecas tinha setorizações mais específicas. Não há dificuldade de compreender ou vislumbrar o quão profícuo se configurou este processo no que diz respeito às linguagens artísticas, intrinsecamente mais propensas à liberdade e à criatividade.

Dessa forma, o teatro incorporou pesquisas voltadas para a dança, que por sua vez se inspirou nas artes plásticas, estas inspiraram as películas cinematográficas etc., subentendendo, com isso, a ilimitada possibilidade de combinação dessas variáveis com outras.

Entretanto, o que se busca, neste momento, além de um entendimento sintético acerca das revoluções advindas com a pós-modernidade, é uma reflexão sobre essa emergência do porvir, na qual o presente ganha um *status* de pré-futuro, e os interesses investigativos caminham, de maneira geral, para uma linha de frente que pouco tem acolhido e usufruído do que foi produzido outrora. Essa mesma aflição, provavelmente, habitou os pensamentos de Patrice Pavis, quando ele disparou, em um dos seus recentes trabalhos, o seguinte arsenal de perguntas: “Por que teríamos congelado nosso passado? [...] porque não montamos mais peças do passado? [...] Por que esse culto pelo presente?” (PAVIS, 2010, p. 282). O que se pretende propor a partir disso é que as obras do passado não precisam obrigatoriamente ser vivificadas nos espaços de representação de hoje, contudo, há que se reconhecer o quão pode ser igualmente valioso visitar aquelas páginas amareladas, representantes das nossas primogênicas identidades artísticas e literárias.

Ademais, quem intentar um estudo mais aprofundado ou específico, certamente constatará que se trata de um engodo pensar que o teatro de Gil Vicente e de seus contemporâneos é muito distante do que se encena em pleno século XXI, e que, muito pelo contrário, foram os dramaturgos quinhentistas responsáveis pelo inaugurar de uma série de tradições e pressupostos que séculos mais tarde aferventariam os manuais de prática teatral.

Portanto, foi partindo dessa premissa que se alavancou essa parte de nossa investigação. Isto é, a partir do método comparativo, no qual exporemos para análise, rigorosamente, peças teatrais escritas no século XVI confrontadas com textos dramaturgícos de tempos posteriores (não somente de nosso século, mas também de outros em que encontramos resquícios de empréstimos artísticos legados aos artistas da época de Camões).

Um pouco mais ambicioso será nosso intento em aludir a um método “inclusivo”, no qual, como o próprio nome sugere, através de correspondências e analogias, tentaremos incluir, com maior senso de justiça, aspectos próprios da atividade teatral do Portugal quinhentista, que foram repetidos e reconhecidos em épocas sucessivas, sem a devida reminiscência. Procuraremos, pois, argumentos que legitimem este teatro e alguns de seus legados, pouco reconhecidos pelos principais catálogos de iniciação ao estudo teatral. Isso porque, tem-se observado, no decorrer das nossas sondagens teóricas, que são escassas as referências a este grupo específico de artistas dramáticos, quando são empreendidas construções de algum tipo de cronologia da arte teatral.

Cogitar as particularidades deste teatro (as quais serão estudadas detalhadamente nas próximas seções) como uma possível justificativa para o afastamento das demais grandes

escolas da Europa nos parece um frágil argumento, visto que esta era uma tradição bem aparentada àquela proposta por William Shakespeare, artista coevo aos dramaturgos quinhentistas portugueses. Além disso, ainda que os franceses não lhes incluam minimamente em suas historicizações sobre o teatro, acreditamos ser relevante que nós, apreciadores e estudiosos do teatro e da literatura dramática em língua portuguesa, tomemos consciência do que fez Gil Vicente, Afonso Álvares, Anrique Aires Vitória, Anrique da Mota, Anrique Lopes, António de Lisboa, António de Portalegre, António Ferreira, António Pires, António Prestes, António Ribeiro Chiado, Baltasar Dias. Fernão Mendes, Francisco da Costa, Francisco Sá de Miranda, Francisco Vaz de Guimarães, Gil Vicente da Torre, Jerónimo Ribeiro, João Escovar, Jorge Pinto, Luís de Camões, Sebastião Pires e Simão Machado¹².

Certamente, este trabalho não abarcará um estudo que contemple todos estes nomes, todavia, uma das primeiras afirmações que se pode fazer é que, voltando à temática inicial, os artistas deste teatro estabeleciam diálogos que buscavam muito mais a consonância entre seus projetos artísticos do que a distinção, ou seja, não havia uma explícita ansiedade pelo novo. Obviamente que não se pretende atingir, com essa afirmativa, qualquer tipo de generalização absoluta, mas traçar um panorama representativo do teatro quinhentista.

Para tanto, as análises a seguir empregarão duas perspectivas – a do metateatro e a da estrutura (cênica e dramática) – das quais acreditamos ser possível depreender um cenário que contemple de forma justa as peculiaridades referentes a tal tradição artística, bem como os diálogos e a herança que porventura tenham estabelecido com outras tradições teatrais a *posteriori*. Como já foi citado, para enriquecer nossas observações, trabalharemos cada eixo conjugando com o estudo de peças teatrais mais recentes.

A abordagem do ponto de vista da *encenabilidade* será norteadada pelo trabalho do norueguês Leif Sletsjöe, que dedicou um livro todo para identificar o elemento cênico no teatro de Gil Vicente. O trajeto aqui pretendido, de certa forma, se assemelha ao de Sletsjöe, todavia, almejaremos um dos horizontes preteridos pelo autor – as possibilidades de verticalização do texto, respaldadas pelas teorias de encenação concebidas depois do estabelecimento do conceito como tal, no fim do século XIX. A chegada desta conclusão só

¹² Lista integral dos dramaturgos quinhentistas inclusos nas pesquisas no Centro de Estudo de Teatro da Universidade de Lisboa. Acrescenta-se ao *corpus* de estudo uma série de textos de autores anônimos, dentre os quais abordaremos alguns. Sobre o relativo apagamento, talvez aqui caiba uma nota fazendo uma ressalva quanto ao acesso aos textos desse teatro, ou seja, ao teatro quinhentista português, com exceção para Gil Vicente, acesso só muito recentemente possibilitado pelo trabalho filológico e crítico do Centro de Estudos do Teatro (CET) da Universidade de Lisboa(UL).

foi possível a partir da leitura crítica do texto do estudioso, uma vez que, logo de início, ele menciona algo que nos soa exatamente como o contrário do que ele apresenta como finalidade:

Pretendo lançar uma vista de conjunto sobre um aspecto da obra vicentina que se me antolha assaz importante, mas que nem sempre foi suficientemente posto em relevo: o próprio carácter ‘teatral’ das suas peças, ou seja, o relevo que nelas se dá à trama artística e técnica, (SLETSJÖE, 1965, p. 9)

Não há contradição alguma quando o autor menciona que empreenderá seu estudo sobre a obra do dramaturgo como um todo, porque assim o faz – ele analisa todas as 44 obras, duplicando a análise de duas delas, transformando o número de análise em 46 –, entretanto o que merece um pouco mais de atenção é o que Sletsjöe chama de próprio carácter “teatral” das peças. Com isso ele quer dizer que, diferentemente da grande maioria dos estudos sobre o teatro vicentino, ele não empregará esforços nas questões temáticas e biográficas, e sim para aspectos que sobressaíam na encenação das peças. O que enfraquece relativamente esse empreendimento é que, sobre esse aspecto, nos parece muito mais válido se debruçar sobre compreensões que envolvam a potencialidade cênica dos autos, em qualquer tempo que se pretenda, do que limitar o estudo a uma amostragem de inferências sobre possíveis formas de apresentação no século XVI, a qual o próprio autor classifica como “muito difícil de perscrutar ou de seguir devido aos poucos conhecimentos de que dispomos da forma como suas peças foram colocadas em cena, principalmente as de mais complexa estrutura” (SLETSJÖE, 1965, p. 14). Com isso, a teatralidade que ele parece defender em seu estudo pouco tem a ver com o conceito descrito por Roland Barthes e tão veiculado desde o século XX, pois o apego com a estrutura diz respeito muito mais à cenografia insinuada pelo próprio texto do que a projetos cênicos possibilitados pela criatividade de um encenador, atores, iluminação etc.

O percurso traçado pelo autor não deixa de ser válido, principalmente se pensarmos em todas as subjetividades que vêm impregnadas nos interesses dos indivíduos que se submetem ao estudo do teatro (ou qualquer outra linguagem artística), e mais, se rememorarmos todas as discussões que habitaram a vida teatral dos últimos séculos, possivelmente conseguiremos localizar qual o lugar ocupado por Sletsjöe nesta seara. A exposição de seu posicionamento metodológico acerca da dupla acepção por ele adotada para o conceito de “dramático” esclarece com eficácia essa questão e auxilia a percepção de outras.

- 1) A nervatura p. ex dum diálogo (ou até dum monólogo) resultante do valor e da vivacidade das réplicas, e dos seus elementos contrastantes – elementos estes que podem aprofundar-se e desenvolver-se mutuamente, de modo a fazer com que a peça (embora ainda possua pouca acção) capte instintivamente o interesse dos assistentes.
- 2) Acção movimentada ou variada, seguindo uma intriga aberta, e com entrelaçamentos dos diferentes quadros cénicos num jogo onde geralmente se busca reconstituir uma parcela da vida. (SLETSJÖE, 1965, p. 18-19)

A preocupação com a reconstituição de uma parcela da vida direciona o pensamento do autor para algo consonante ao que pensavam os naturalistas e mais toda uma geração anterior a eles, e posterior também, mas não com a mesma força. A descrição que ele atribui à “nervatura” do diálogo poderia apresentar um novo fôlego para o estudo, uma vez que ele menciona a qualidade das réplicas, o que poderia implicar em considerações referentes ao contato do texto com os atores, contudo, Sletsjöe não dedica grande atenção a esse quesito. Mais adiante, ele chega a confabular sobre a pantomima que pode ter separado uma fala e outra, entre as duas mulheres, na cena inicial do *Auto da Índia*, nomeada por ele como a peça dramaticamente mais rica de Gil Vicente, por conta da estrutura complexa de cenografia (o possível preenchimento do tablado com móveis, a referência a um andar elevado na parte de dentro da casa, portas que levariam a um quarto e à existência de um espaço externo, que inevitavelmente deveria dividir o palco). Para o autor, em decorrência de tal apetrechamento, nessa peça “Gil Vicente demonstra [...] o seu poder cénico e sua visão espetacular”. (SLETSJÖE, 1965, p. 50)

Esta última assertiva revela a tônica do trabalho de Sletsjöe, acrescentando-se a classificação gradual que ele faz para categorizar as peças quanto ao movimento e ao jogo cênico, que, novamente, nada tem a ver com as possibilidades criadas por um diretor ou por outros artistas envolvidos no processo, mas àquelas que pressupõem uma intercomunicação entre os quadros, a determinação de uma trama mais elaborada, o dinamismo no diálogo entre as personagens e a baixa tendência ao texto meramente declamativo, aspecto este que, segundo nosso entendimento, é bem relativo. Entretanto, nos ocuparemos disso na seção em que trataremos da montagem cênica realizada durante as pesquisas. Ademais, apresentamos abaixo a síntese dos graus e os respectivos critérios estabelecidos pelo autor, resultantes da busca pelos elementos cênicos do teatro de Gil Vicente. Assim sendo, a divisão se deu da seguinte forma:

- 1 se é uma peça que tem um mínimo de movimento cênico, 2, 3 e 4 se as peças em questão pertencem a grupos intermediários, com diversas graduações de ‘teatralidade’, e 5 se a produção de que se trata apresenta um máximo relativo (quer dizer: dentro do teatro vicentino) de movimento e de jogo cênico. (SLETSJÖE, 1965, p. 43)

Tendo sido esta classificação atrelada, exclusivamente, ao teatro concebido por Gil Vicente, é necessário notificar que, por conta de uma série de semelhanças (que serão apontadas, quando pertinente) entre aquelas obras e o *corpus* criado pelo precursor do teatro português, não nos furtaremos de fazer uso de uma adequada apropriação da categorização proposta por Sletsjöe, marcando, sempre que necessário, as concordâncias e dissonâncias que parecerem mais proveitosas para o engrandecimento do trabalho.

Em seguida, enfim, iniciaremos efetivamente a empreitada de investigações que, através de um repertório que se julga oportunamente diversificado, tornará mais factível de serem confirmadas as suspeitas que aproximam tão intimamente a atividade teatral do século XVI a outras jornadas artísticas, com uma ênfase assumida nas manifestações apresentadas nos dois últimos séculos.

3.1 O METATEATRO NO SÉCULO XVI

Nesta altura, certamente já se pode constatar que o século XX fora o abrigo para alguns dos maiores acontecimentos que movimentaram o campo das artes como um todo. Não é surpreendente, portanto, que nesse período também se tenha presenciado a guinada autorreflexiva que marcou decisivamente a arte e seu *status* de representação. Na arte teatral, esse processo se configura sob o conceito de metateatro, e significa, com efeito, uma abertura dramaturgica ao discurso crítico e filosófico sobre os bastidores da criação, explorando recursos que promovam os sentidos de ruptura da ilusão teatral e uma tomada de autoconsciência da condição dramática.

No século XVI, ou bem antes, nas comédias clássicas de Aristófanes e Plauto e, mais sutilmente, nas intervenções didáticas do coro, na tragédia grega, já era possível identificar aspectos que rompiam a película entre o espaço da representação e a realidade não-ficcional. A partir da peça quinhentista *Auto da Natural Invenção*, de Antônio Ribeiro Chiado, com breves extensões ao *Auto d'El-Rei Seleuco*, de Luís de Camões, serão enfocadas, especialmente, as ocorrências dos recursos metateatrais no teatro daquele tempo. A peça *Seis Personagens à procura de um Autor*, de Luigi Pirandello, será trazida para cotejo, a fim de realçar os aspectos da metateatralidade, e confirmar as antecipações promovidas pelos contemporâneos de Vicente, referentes à ruptura da ilusão, tão cortejadas desde o início do século passado.

Contudo, há que se demarcar, primeiramente, que os aspectos que pautaram o estudo sobre a metateatralidade nesta e naquela época não são sempre coincidentes, reconhecemos, dessa forma, que as intenções denunciadoras de Pirandello eram, em certa medida, bem diferentes dos manejos dramáticos promovidos por Chiado e Camões (há também evidentes práticas metateatrais no *Auto da Lusitânia*, de Gil Vicente, e no *Auto dos Sátiros*, peça quinhentista, de autor desconhecido), fato este que não nos impediu de encontrar um grande número de similitudes, as quais possibilitaram a análise pretendida. Sobre isso, cabe mencionar que, ainda que não haja formas de certificar o real interesse dos dramaturgos de 1500 ao expor as tecnologias do seu teatro, assim como fizera o próprio Pirandello no extenso comentário que antecede a peça em questão, não é impossível que reconheçamos agora, cinco séculos mais tarde, a potencialidade crítica, histórica e filosófica de tal atitude.

Pelo contrário, a observação daquelas peças sob essa perspectiva, certamente possibilita a revelação de diversos indícios relacionados à prática do teatro português de outrora, tão custosos a Sletsjöe, por exemplo, na exploração acerca dos elementos cênicos da obra vicentina. Da ordem filosófica, isso pode nos revelar o quanto a arte teatral, tão ambiciosa por representar as peripécias da humanidade, tende a repetir padrões e comportamentos, ou, então, reclinar-se sobre os mesmos anseios, ao tomar a si própria como objeto de reflexão e entretenimento.

A compreensão destes fatores pode ser otimizada se tomarmos conhecimento de algumas das acepções atribuídas ao conceito de metateatro. Lionel Abel, em 1963, irrompe em uma engajada reconstrução dos preceitos da arte dramática, colocando em cheque o seu primeiro e mais alto gênero – a tragédia. Abel propõe que o metateatro se estabelece como forma dramática no século XVII, mais precisamente quando William Shakespeare (ou quem quer que o tenha feito) opta por classificar como tragédia um dos seus textos mais célebres. Segundo Abel, a tomada de consciência dramática de Hamlet, manifestada em diversas partes do texto, mais explicitamente no próprio monólogo do “ser ou não ser”, é o que há de essencial, capaz de mudar o destino do protagonista e, do ponto de vista teórico, é o estopim para o surgimento do que ele chamará de metapeça.

O estudioso vai além, apontando para um possível desaparecimento da tragédia motivado exatamente por essa guinada antropocêntrica na criação teatral, que passou a conceder ao homem poder mudar o seu destino. O máximo que ele assume é o título de tragédia moderna ou tragédia do intelectual, que tem a ver com o entendimento, por parte do homem, “de que o mundo é uma projeção da consciência humana [...] que o destino pode ser

superado [...] que não existe mundo senão aquele criado pela luta humana, pela imaginação humana” (ABEL, 1968, p. 149-150). Portanto, para o autor, o metateatro é uma forma dramática em que são aludidas particularidades capazes de qualificar uma obra como drama filosófico, dentro da tradição moderna. Acreditamos ser um pouco radical da parte dele legar a Pirandello apenas o título de epistemólogo do metateatro, recusando ao trabalho do dramaturgo italiano qualquer valor metafísico. Apesar de não ser esse o objetivo específico desta análise, há que se reconhecer, sim, que a tarefa filosófica empreendida por Pirandello possibilita sobrevoos que tocam, sutilmente, a essencialidade da prática teatral. E, ainda que neste momento não seja interessante que discutamos a essência filosófica proposta tanto por Pirandello quanto por Lionel Abel, vislumbramos nela um objeto de estudo deveras aprazível.

Entretanto, outra consideração tecida por Abel acerca do trabalho do dramaturgo nos será de grande utilidade:

Pirandello é sempre interessante quando explora dramaticamente nossa incapacidade de distinguir entre a ilusão e a realidade; êle não está preparado, no entanto, para asseverar o que a ilusão é. A ilusão, para Pirandello, era aquilo que define os limites da subjetividade humana. (ABEL, 1968, p.148)

Esse propósito dramaturgic que torna translúcida a relação entre ilusão e realidade é algo muito presente tanto na peça de Chiado quanto na de Pirandello. Ambas percorrem um traçado paralelo, no que diz respeito à temática, mas com uma estrutura coincidente, neste sentido em que o espectador/leitor não consegue identificar, imediatamente, as conjecturas da intriga, de modo que, no caso da representação, a audiência muitas vezes é tratada como parte do espetáculo.

A peça de Chiado se inicia com a expectativa da personagem Dono da Casa pela chegada dos artistas de um auto, que lá mesmo será encenado. Isso já nos informa sobre o espaço de representação. O trecho a seguir é rico em nos informar aspectos desta natureza:

Autor:

Senhor hão-se aqui mister
duas cadeirinhas rasas.

Dono da Casa:

Mas pedi pera o anjo asas.
E se as aí não houver?

Autor:

Mande logo alevantar
dous de trinta que aí estão
que merecem estar no chão

e é o seu próprio lugar
(CHIADO, v.154-161)¹³.

Segundo a rubrica inicial, a peça foi apresentada a D. João III, o que nos permite, a partir de inferências, presumir que a casa mencionada pode ser a própria residência real, sem que se tivesse precisado preparar um cenário e que a apresentação se daria num grande cômodo onde coubessem em torno de 30 pessoas. Movendo a expectativa de encenação para qualquer outro tempo, pensamos que o humor reside exatamente na possibilidade de tornar o público como parte do espetáculo, e fazê-los apontados pelo ator que interpreta o Autor como um dos 30 espectadores, supondo que alguns deles teriam de sentar-se no chão. A depender do espaço que se escolhe para encenar semelhante auto, algo com o formato próximo de um pequeno teatro de arena, por exemplo, pode ser de grande valia que a personagem, intervindo na plateia, convide-a para escolher outro lugar dentro do espaço cênico, inclusive no chão, criando o mesmo espectro de intimidade que pode haver existido na representação ao rei.

No caso da peça de Pirandello, a derrubada da parede entre público e palco se dá de forma mais discreta. Paradoxalmente, o distanciamento cria uma forjada ilusão. Assim, a sensação é a de que sentados nas poltronas da plateia apagada, os espectadores presenciam um acontecimento do qual não deveriam participar, isto é, eles não eram esperados pelo Diretor, naquele momento, visto que este estava ensaiando o próximo trabalho da companhia. A chegada das Seis Personagens é, neste caso, como uma pane no sistema de iluminação, uma desavença entre atores ou qualquer incidente que não deveria acontecer na frente do público. Nesse âmbito, então, o ator/Diretor não ignora a presença do público, mas a personagem/Diretor presume o teatro vazio, sem qualquer “intruso” sentado no escuro. É um jogo de convivência entre atores e espectadores, pois um reconhece a presença do outro, sendo capazes de dividir o mesmo braço de poltrona (nas ocasiões em que Diretor, Atores e Personagens descem até a plateia para assistir ao ensaio, por exemplo), sem que qualquer aparte se obrigue entre eles. Em suma, é como se nessa peça, em que se encontram representadas as personagens de Atores, Diretores, Técnicos e, inclusive, de entidades Personagens, fosse lícita a presença de personagens Espectadores.

Esse jogo proposto por Pirandello exemplifica e legitima a afirmação feita, com algum amargor irônico, por Abel. Sobre isso, acreditamos, no lugar de público e de pesquisadores, que o senso crítico, igualmente relevante, não deve impedir que deixemo-nos ludibriar pelo

¹³ CHIADO, Antônio Ribeiro. *Auto da Natural Invenção*. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/atores>>. Acesso em: 02 out. 2014. Os próximos trechos citados desta obra serão referenciados apenas com o nome do autor e o número correspondente ao intervalo entre os versos transcritos.

jogo, e que assumamos o papel de personagem espectador, pensando que esta experiência pode ampliar nosso pensamento e repertório de argumentos para reflexão e análise. Afinal, se é a ilusão aquilo que define os limites da subjetividade humana, é de grande valia que nos emprestemos a serviço de tal definição. Quando a personagem Pai lança ao Diretor a pergunta: “Quem sou eu?”, desarmando-o em argumentos que jogam com a ilusão, com o presente e com o passado, a reflexão que se propõe invade tenuamente o discurso filosófico do ser-ou-não-ser, que Abel assevera como ponto inaugural da forma dramática inventada pela moderna civilização ocidental.

No entanto, ao redirecionarmos o foco para a elucidação de algumas ideias que cercam a concepção de metateatro, é necessário complementar que Lionel Abel também admite, junto a esta visada filosófica, a ocorrência da modalidade do teatro-dentro-do-teatro como uma das ramificações da nova forma de drama, muito em voga nos últimos tempos. Essa vertente sustenta com maior conforto nossas proposições analíticas. Além disso, pode-se lançar mão da dupla articulação concebida pelo teórico Manfred Schemling (1982). Segundo ele, esse recurso pode configurar-se em uma peça também como representação dentro da representação (*jeu dans le jeu*), procedimento que ele chama de forma completa de metateatro, ou de forma periférica, a representação da representação (*jeu du jeu*).

No primeiro caso, há a ocorrência de peças por encaixe, tanto no nível em que as próprias personagens da peça moldura, isto é, da peça principal, interpretam as personagens da peça encaixada, quanto no nível em que as personagens da peça interna são interpretadas por outros atores/personagens. Uma forma de ilustrar esse desdobramento de atores na representação é tomarmos como exemplo o momento no qual o Primeiro Ator e a Primeira Atriz assumem as personagens do Pai e da Enteada, respectivamente, na tentativa de contar a história das seis personagens.

No *Auto da Natural Invenção* é mais comum a não ocorrência dessa duplicação de personagens. O que temos mais próximo disso, é a presença da personagem Autor tanto dentro da peça moldura quanto da peça encaixada. O Autor referido no trecho abaixo é o mesmo que aparece na citação anterior, conversando com o Dono da Cada. Vejamos como segue:

Vem o **Ratinho fogindo** de dentro e o Autor após dele com um pau, e diz o **Ratinho**:

Aqui del rei, aqui del rei.

Autor:

Esperai, pagar-vos-ei
o caminho pois falais.

Ratinho:

Ora bem, por que me dais?
Que figi eu?
(CHIADO, v. 257-261).

Há que se ter cuidado ao afirmar que se trata aí do começo da peça encaixe. Isso porque, devido à escassez de referências internas no texto, o que temos é uma nota de comentário na transcrição feita pelo Centro de Estudos de Teatro, da Universidade de Lisboa, na qual, após o término da primeira intervenção do Representador, imediatamente anterior a esta cena, vem discriminado: “Começa aqui a acção do auto comprado pelo Dono da Casa”. É fato que a continuidade da leitura do auto dará indícios de que a estrutura dos próximos quadros parece mesmo confirmar que o trecho acima já faz parte da peça encaixada. Entretanto, ainda nesse campo dissoluto entre a realidade e a fantasia, é relevante destacar que em outra transcrição, publicada e comentada pelo Conde de Sabugosa¹⁴, em 1917, não é apresentado qualquer comentário que reconheça o trecho como o início do auto comprado¹⁵.

Ademais, o prosseguimento de leitura também pode sugerir o contrário, pois a cena que se passa entre o Autor e o Ratinho simula uma discussão referente a um desarranjo pelo serviço prestado, que, ao que parece, é o da própria montagem e carregamento dos aparatos de cena. Tal suposição é corroborada pela intervenção do Representador, que, aborrecido com a patacoada e o descrédito que isso poderia ocasionar à apresentação, pede que o Autor pague o valor exigido pelo Ratinho para que continuem o auto. Entretanto, a cena seguinte detona essa expectativa com a entrada da personagem Duarte, a quem o Ratinho chama de primo. Os dois interlocutores dialogam sobre o desejo cultivado por ambos de namorar a filha de um sapateiro. Ou seja, conteúdo completamente diferente do que fora estabelecido anteriormente. A cena se prolonga até que enseje a saída das duas personagens, as quais não se reencontram

¹⁴ Título de nobreza atribuído a António Maria José de Melo César e Meneses, Bacharel formado em Direito pela Universidade de Coimbra, reconhecido também como escritor. PORTUGAL: dicionário histórico, corográfico, heráldico, biográfico, bibliográfico, numismático e artístico. 2000-2015. v. 6. Edição eletrônica. Disponível em: <<http://www.arqnet.pt/dicionario/sabugosa9c.html>> Acesso em: 19 abr. 2015.

¹⁵ O auto comprado é, neste caso, o que também estamos denominando de peça encaixada. Isto é, a peça que foi comprada por um anfitrião para que se representasse em sua residência para alguns convidados. Tal afirmação se baseia tanto nas informações obtidas pelos próprios versos de Chiado, no qual a personagem Dono da Casa diz *//vou dar de antemão// dez cruzados por ver o auto*. Assim como nos esclarecimentos do Conde de Sabugosa, nas notas que antecedem a sua transcrição, que revelam a existência de notícias acerca da vida teatral e condições cenográficas de representação de autos no século XVI. Um exemplo é “que em certas casas particulares, e, não só nas nobres [...] mas também nas da classe média, havia representações, em que as companhias – isto é os dizidores de *dictos* (papeis) corriam de domicílio em domicílio, levando a sua Farça [...]”. (SABUGOSA, 1917, p. 28)

no decorrer do auto, e tampouco ficamos sabendo se terão ou não sucesso no flerte com a citada moça¹⁶.

Essa proposital confusão que se cria quanto aos limites entre a peça moldura e a peça encaixe reforça a liberdade que descompromete as peças que usufruem do metateatro de delinear perfeitamente os espectros de realidade e de ilusão. É bem factível, por exemplo, que uma aprimorada representação do quadro seguinte, no qual Autor e Representador discutem sobre a continuidade da participação deste no trabalho, a qualquer tempo, devem causar dúvidas no espectador sobre a autenticidade da discórdia e a espera pelo desenrolar do restante dos quadros. A interação que se atribui ao público, com a criação de tais expectativas, se efetiva com as falas do Dono da Casa, e de Inácio Pacheco e, mais tarde, Mateus D'Araújo, exemplos de personagens Espectadores que mencionamos acima.

Dono da Casa:

Não to hei de sofrer eu.
Ó mundo e como és vão.
Senhores podeis-vos ir
que não quero vosso auto.
O homem há de ser cauto
no que se pode seguir
meti-me em boa devassa
trazer roídos a casa
comprados por meu dinheiro
eu adivinhei primeiro
esta redoudice rasa.
A graça está delicada
nam se pode mais cuidar
prazer que m'há de custar
vir polá ponta da espada
vá-o quem quiser comprar.

Inácio Pacheco:

Deixe-os vossa mercê já
fazer pois que cá estão
e mais parece rezão
e também nam ficará
essa gente toda em vão.
Dai por feito o mau recado
pois nam há quem nam dê cinco.
(CHIADO. v. 507-529)

¹⁶ A representação de uma pequena situação, na qual se levantam assuntos que presumem algum desfecho o qual não é alcançado dentro da peça, é um aspecto bem peculiar à anatomia do teatro do século XVI. No próprio *Auto da Natural Invenção*, há uma cena composta por dois vilões, Gonçalo Braz e Pero Gil, na qual aquele primeiro diz estar indo para a festa de casamento da filha de um rapaz da Ilha e o outro diz ter “um engano armado” contra a justiça, no qual pretende subornar o juiz de um pleito em que está envolvido. A situação se encerra com Gonçalo Braz declarando-se interessado em presenciar a peripécia do outro vilão e assim saem e não aparecem novamente.

Portanto, retomando os conceitos de Schemiling, as personagens Espectadores – Dono da Casa, Almeida, Ignácio Pacheco, Matheus Araújo e o Negro que integra um suposto elenco musical – juntamente com a oscilação da identidade dramática do Autor (que, como vimos, pode tanto estar entre os espectadores quanto ter participado de cenas da peça encaixada) são as personagens da peça moldura. A entrada das demais personagens, que compõem os quadros do auto comprado, não possui indicações que tomem de empréstimo, para atuação, qualquer personagem da peça principal. É necessário frisar, porém, que não há qualquer indicação dramática que insinue tal coincidência, todavia, é sabido que, comumente, as companhias podiam repetir atores em mais de uma personagem, na mesma trama.

A dúvida que recai sobre a classificação atribuída à personagem do Representador, neste contexto, nos serve como um dado importante e revelador de certa particularidade no teatro quinhentista, e que dialoga pertinentemente com o que Schemiling chama de formas periféricas de metateatro, as quais devem ser entendidas não como unidades inferiores, mas como vestígios de metateatralidade dispersos no texto. Dessa forma, prólogos, epílogos, apartes ou falas diretamente ao público e outros indícios “que aparecem frequentemente de forma independente [...] e não constituem um teatro dentro do teatro propriamente dito” (SCHEMILING, 1982, p. 12). A fala do Representador funciona, no auto de Chiado, como um marco inicial da representação. Sletsjöe se ocupa de falar de uma figura que exerce papel semelhante – o Argumentador ou Licenciado – que, segundo ele, tem um caráter elucidativo das partes que não podem ser esclarecidas com a ação. Por diversos estudiosos do teatro vicentino, essa função é atribuída ao Autor, como vem nomeada a personagem que o faz.

Márcio Muniz (2014) recentemente se lançou num estudo sobre a obra teatral de Luís de Camões, e parte desta investigação buscou realçar os recursos metateatrais presentes no *Auto d’El-Rei Seleuco*, do canônico escritor português, contemporâneo de Antônio Chiado, mais que isso, admirador deste, a quem se refere elogiosamente neste auto. No trabalho de Muniz, encontramos destacada a figura do Representador, com papel diferente daquele apresentado nos prólogos vicentinos, entretanto, muito parecido com a função desempenhada pelo personagem de Chiado. Assim como hoje temos o cair da cortina ou o soar da terceira sirene, a entrada do Representador, nas duas peças citadas, é uma marca que situa a plateia para o início do auto.

A semelhança entre o Representador e o Argumentador, como figuras iniciais das peças, ambas denunciadoras de aspectos significativos sobre a prática teatral quinhentista, se desloca relativamente quando comparamos os conteúdos expressos por elas. Nas obras de Gil

Vicente, há a clara preocupação de situar o espectador em relação aos acontecimentos que se seguirão, sobre a entrada e a natureza das personagens etc. A inserção dos prólogos, para Sletsjöe, encontra influências em outros dramaturgos de sua época, entretanto, o crítico procura ressaltar que “pelos textos, pode julgar-se que Vicente dava menos explicações que Naharro¹⁷ na introdução das suas peças.” (SLETSJÖE, 1965, p.65). Tal informação nos oferece material para acreditar numa primeira incitação do enriquecimento criativo nas aparições destas figuras, que perderiam o *status* de informantes das ações da peça.

A análise a que se propõe Márcio Muniz localiza a estratégia utilizada por Camões para desvelar os arremedos da obra farsesca, colocando na fala do seu Representador o forjado esquecimento do que haveria de dizer. Segundo Muniz, trata-se de uma proposital quebra de expectativa, visto que o fingido esquecimento do Representador é desmascarado por outra personagem, a qual conforta o público ao esclarecer que tal engodo era próprio de uma tal invenção, que passara a integrar as representações daquele tempo. As pontuações do teórico concluem, ainda, que a artimanha do dramaturgo nada mais era do que uma “metonímia do fingimento farsesco de toda [...] primeira parte¹⁸ do auto camoniano” (MUNIZ, 2014, p. 34). A extensão do trabalho reflexivo do estudioso constata que as palavras de Camões são, além de tudo, um “autoelogio do dramaturgo que aponta a renovação do pacto ficcional proposta pelo ‘teatro dentro do teatro’, estabelecido conscientemente entre autor e público, como ‘melhor invenção’ para representações” (MUNIZ, 2014, p. 35).

Além das proposições reflexivas sobre o fazer teatral, que vêm expressas nas falas iniciais dos Representadores em questão, outra semelhança verificável nas figuras dos dois autores quinhentistas é o efeito cômico atrelado à intervenção promovida por eles. Contudo, a comicidade da personagem de Chiado é evidenciada a partir do prolongamento da ação, a que ela é submetida. Diferentemente do auto camoniano, em que o Representador só possui uma fala, a função dramática deste, no *Auto da Natural Invenção*, é desdobrada em réplicas que demonstram sua condição não de personagem, como fazem as seis personas de Pirandello, afinal, ele não reivindica uma história ou qualquer coisa que comprove a sua tomada de consciência dramática, mas se reconhece como intérprete da função que exerce, exprimindo os melindres da profissão de ator e os desajustes com o mau gênio do Autor:

¹⁷ Bartolomé Torres Naharro, dramaturgo castelhano, contemporâneo de Gil Vicente, e que em alguns de seus autos teoriza, nas apresentações e Prólogos, sobre o fazer teatral.

¹⁸ O *Auto d’El-Rei Seleuco* é dividido em duas partes – a primeira é uma farsa metateatral, na qual, inclusive, temos a fala do Representador, que prepara os espectadores para a segunda parte, um auto romanesco, que trata de um triângulo amoroso entre o Rei Seleuco, a Rainha Estratónica e o Príncipe Antioco.

Representador:

Por que quereis que vos ouça
a gente que já murmura?
Senhor, senhor dai-lhe quanto
vos pedir. Por que bradais?

Ratinho:

Quero trinta reais nô mais
ir-me-ei daqui por entanto.

Autor:

Oh que má hora venhais.

Representador

Dai-lhos e vá-se eramá
estou eu representando
e eles estão bradando
tal COUSA não se crerá.

Autor:

Senhor vinde vós mais brando.

Representador:

Digo que não se há de crer
tam inorme parvoíce
é algũa bebedice
isto ou que quer dizer?
É auto de zombaria
ou é jogo de meninos?
Tem-me morto maus ensinos
e cativa a cortesia.
É muito grande madraço
quem em autos é figura.

Autor:

Como s'ele agora apura
vós vos metestes no laço
e nam vos mostreis tam fero
porque também vimos gente.

Representador:

Vós buscai quem represente
o meu dito que eu nam quero.

Autor:

Eu mesmo não sou contente.
Vós já não representais
sois figura por demais
nem sabeis o que dizeis
pois graça buscá-la-eis
qu'em vós não na há, se atentaís (CHIADO, v. 287-320).

Como se pode constatar, o Representador desmonta sua postura de primeiro enunciador da peça, para interromper a discussão entre as personagens Ratinho e Autor. Há pouco, refletimos sobre a inclusão ou não desta cena na peça encaixe. Há que se confirmar,

com a intromissão do Representador, na briga que: 1) se a cena, porventura, não for parte integrante do auto comprado reforçaria a hipótese de que, nessa ocasião, seria o ator/Representador que se coloca contra a tamanha “parvoíce”, que rebaixa a peça a um “auto de zombaria ou jogo de meninos”, provocando o desmerecimento de quem participa dos autos; 2) no final desta estrofe, o próprio Representador se intitula como figura do auto, isto é, se iguala às demais que aparecerão em seguida, o que nos faz crer que, por essa perspectiva, ele adquire, pela força do enunciado e não da enunciação, um *status* de personagem/Representador, que é corroborado pela sua inserção na cena do auto comprado. Este desencadeamento é comparável ao momento em que as personagens Pai e Enteadada, da obra pirandelliana, interpretam a si próprias, num ensaio demonstrativo para os atores da companhia; 3) finalmente, podemos inferir, conjuntamente, que é possível que não tenha havido uma preocupação muito rebuscada, por parte do dramaturgo, em separar o que devia parecer ilusão e o que devia parecer realidade. Dessa forma, como bem desejasse, incluía as personagens nos quadros, causando propositalmente essa sensação de quem coloca e tira uma máscara para falar seu texto. Enfim, esses aspectos de distanciamento, fortemente dialogáveis com o teatro moderno, serão novamente discutidos em outros pontos da nossa investigação.

Por último, associando todas as funções atribuídas ao Representador, incluindo nisso a aparentada figura do Argumentador, podemos dizer que este mesmo teatro moderno, aqui simbolizado pela obra mais conhecida de Pirandello, possui um elemento teatral com encargo equivalente, em certos aspectos – o Ponto. Não lhe foi atribuído o *status* de personagem, visto que ele sequer é arrolado como tal na listagem feita por Pirandello, que teve cuidado de separar as Personagens/entidade das personagens da companhia de teatro. Vimos nisso, inclusive, um provável descuido, se observarmos que dá o título a todos os outros técnicos que dialogam na trama, inclusive ao contrarregra que, neste quesito, é facilmente igualável ao ponto, se pensarmos nas funções técnicas que eles exerciam. Portanto, devido às circunstâncias da peça, que solicita esse proposital desnudamento dos aparatos técnicos teatrais, acreditamos ser conveniente que o intitulemos assim – a personagem Ponto.

Assim sendo, à personagem Ponto, estão relacionadas funções de esclarecimento, as quais muito se assemelham às primitivas atividades enunciativas do Representador e seus congêneres. É essa personagem que dá início à encenação da peça pela companhia de atores. Apresenta todas as indicações de cena, as personagens presentes em cada uma delas, descreve o cenário, lê as rubricas e sussurra as falas aos atores, caso algum deles não as tenha decorado. Assim como o Representador de Chiado, o Ponto tem a utilidade de situar a plateia,

como uma espécie de narrador. Especificamente na peça de Pirandello, esta personagem trava pequenos diálogos com o diretor – pergunta, recebe ordens, tira dúvidas, faz pedidos – fatos estes que justificam e corroboram a lógica que empregamos para caracterizá-la como tal.

Ao fim, a última categoria de metateatro que queremos mencionar é aquela que presentifica o discurso crítico dentro do discurso ficcional através de referências, alusões explícitas sobre o teatro, costumes cênicos, menções a grandes textos ou dramaturgos etc. Recursos metateatrais desta natureza são encontrados em abundância nas peças aqui utilizadas como objeto de investigação.

Como já fora citado, Camões, além de reconhecer as qualidades da dramaturgia de Chiado, abre sua farsa metateatral com a fala do Mordomo (ou dono da casa), que além de fazer as honrarias ao autor, adverte em seu nome os maledicentes que porventura não se contentarem com “novos fundamentos” buscados por ele para construir a farsa aos modos de Esopo, escritor grego do séc. VI a. C. A peça preserva o *status* de anonimato do mencionado autor. Contudo, de outro ponto de vista, podemos sublinhar que, assim como o Representador, essa figura é apenas citada, não participando, então, do restante do auto como uma personagem, fator que sobrecarrega a fala do Mordomo de valores didascálicos e prologais de outra ordem, que não apenas a de apresentar as sequências da trama. Ademais, respaldados pelas questões metateatrais que vimos debatendo, não ignoramos a hipótese de que se trata mesmo de Camões engajado em externar seu pensamento sobre a crítica teatral da época. Acima dessa suposição, Muniz cerca o texto do dramaturgo lusitano de qualidades que revelam questões importantes sobre a prática teatral quinhentista. Ele destaca as

marcas genológicas de um dos gêneros dramáticos mais profícuos à época, a Farsa, gênero de gosto mais popular, ágil e rápido, alimentado pelo cômico, pela novidade e pelo linguajar e acontecimentos da rua e das praças; provas da permanência das resistências sociais dos ‘praguentos’ aos gêneros literários/dramáticos de extração popular; a relação necessária de cortejamento entre artistas e mecenas; a presença de autores clássicos como autoridades mesmo no âmbito da literatura farsesca; entre outras questões. (MUNIZ, 2014, p. 31-32)

Os indícios de genealogia citados pelo teórico são confirmados no extenso comentário empreendido pelo Conde de Sabugosa, antes da transcrição da peça de Chiado, relíquia herdada por ele pela política de morgadio¹⁹. As palavras de Sabugosa são bastante elucidativas em relação a diversas questões, de natureza conteudísticas, biográficas e estruturais, implícitas nas estrofes criadas por esse dramaturgo. Em diálogo com as

¹⁹ Vínculo hereditário que se transmitia propriedades de uma família, de primogênito a primogênito.

afirmações do estudioso do teatro de Camões, ele pondera que, “onde á falta de comoção dramática e enredo engenhoso, encontrarão comtudo materia interessante para o estudo dos costumes theatraes d’esse período, e motivo de entretenimento intelectual” (SABUGOSA, 1917, p. 26).

A agilidade e a rapidez destacadas por Muniz e a falta de comoção dramática e tramas mais complexas são ambas de ordem estrutural, aspecto que será melhor discutido posteriormente, porém é válido frisar a que fazem referência. No primeiro caso, aludem à composição temporal do auto que, principalmente na representação da peça encaixada, isto é, a história amorosa do *Auto d’El-Rei Seleuco*, desencadeia os quadros (ou cenas) sem intervalos entre as ações, subentendendo, inclusive, a simultaneidade de acontecimentos e cenários. No segundo caso, Sabugosa pretende indicar a desobrigação do dramaturgo com a linearidade da ação e ao atendimento de qualquer linha dramática que solicite imprescindivelmente o desfecho dos microenredos do auto comprado.

Essa dinâmica na sucessão de quadro é imediatamente comparada, por Sabugosa, com uma moderna prática teatral, que em muito interessa e corrobora a tessitura do nosso debate:

[...] pontos de semelhança nos offerece este Auto com as modernas Revistas, taes como a sucessão dos quadros; a comunicabilidade quase familiar entre os espectadores e actores, a preferencia dada á crítica dos acontecimentos desprezando as situações dramáticas ou enredo amoroso. (SABUGOSA, 1917, p. 38)

Do ponto de vista temático referido pelo escritor, é preciso que se mencione que a preterição de Chiado pela temática amorosa pode ser considerada uma exceção, tendo em vista que todos os outros grandes nomes da época não fugiram às empreitadas de amor. Segundo o próprio Conde de Sabugosa esse fato se deve à biografia do autor, ex-frade e um “fraco admirador do coração feminino” (SABUGOSA, 1917, p. 37). Porém, a aproximação que ele promove entre a prática teatral quinhentista e o gênero de teatro *Revista*, em voga do final do século XIX até meados do XX, clarifica ainda mais nosso pensamento de que este teatro se antecipou a muitos costumes artísticos que transbordariam no século XX, com o enfraquecimento do naturalismo e a queda da quarta parede, e no mesmo momento histórico em que Pirandello expunha os bastidores do palco e negava vida às suas Seis Personagens. Ao notar a tendenciosa preferência pelo discurso crítico, tanto no século XVI quanto naquele em que escrevera, o conde já ensaiava reflexões que mais tarde seriam abarcadas pelos estudiosos do metateatro.

A esse discurso crítico deve se incluir tanto a ocorrência de denúncias de acontecimentos sociais, quanto das próprias vicissitudes do fazer artístico. Além da já mencionada possibilidade de extravasamento de Camões, encontramos também na peça de Chiado uma flagrante depreciação pela composição artística dos coplistas²⁰.

Inácio Pacheco:

Não é como outros que vi
digo por alguns coprant

que trazem os consoantes
pelos cabelos ali
e presumem de galantes.
Vós achareis coprador
que vos traz com calçador
o consoante ao balho
no qual leva mais trabalho
que cavar o pecador
mas todavia foi rasa
a obreta de respingo
(CHIADO, v. 958-969)

Esta fala integra a parte final do auto, e acontece imediatamente após o fim da representação encaixada. Quando Mateus D'Araújo, personagem/ Espectador, compara os autos a melões, isto é, há bons e há ruins, diz ter achado a peça que acabara de assistir enfadonha, todavia com opulência discreta e natural (provavelmente fazendo menção ao título). Essa opinião é replicada pela fala de Inácio Pacheco, que bem avalia a peça recém-encenada distinguindo-a das outras já vistas por ele, feitas por “coprantes”, sendo estes compositores de quadras em versos octonários e que, segundo a personagem de Chiado, traziam as consoantes pelo cabelo, isto é, maltratavam as rimas e a metrificacão de tal forma que somente pela obra do mesmo profissional responsável pelo calçamento das ruas, seria possível consertar o verso. No final, num rompante de aparente falsa modéstia, Chiado ou sua personagem, ameniza a crítica, classificando como rasa a obreta de respingo, diminuindo o próprio auto.

Por sua vez, Pirandello também distribui, entre suas personagens, falas carregadas de criticidade e referências a outras tradições teatrais. De forma concentrada, podemos, primeiramente, destacar a reação do Diretor diante do questionamento de um dos atores da companhia em realizar o que estava descrito nas rubricas do texto. Com a mesma ironia,

²⁰ Segundo o glossário do auto, disponível no *site* do Centro de Estudos do Teatro (CET), *coplistas* são pessoas que escrevem coplas, aqueles que compõem as estrofes de canções musicadas, alternadas com o refrão ou ritornelo.

expressa por Chiado, o dramaturgo italiano desfere suas insatisfações disponibilizando a si próprio como parte responsável pela decadência dramaturgica do seu tempo:

O DIRETOR (*saltando, furioso*)

‘Ridículo! Ridículo!’ E o que quer o senhor que eu faça, se não nos vem mais, da França, uma boa comédia e se estamos reduzidos a pôr em cena peças de Pirandello, que só os ‘iniciados’ entendem, feitas de propósito, de tal modo que não satisfazem nem aos atores nem aos críticos e nem ao público? [...] (PIRANDELLO, 1978, p. 356)

Contudo, refletindo de forma generalizada e valendo-se da obra como um todo, inferimos que Pirandello recorre a autocitação não por realmente menosprezar o que ele produz, até porque se configuraria como uma constatação extremamente *non sense*, sem argumentos que a sustente e que, se existirem, não ficam evidentes dentro da peça. É mais factível presumir que Pirandello confiava que sua audiência (críticos e público) compreendesse que a insatisfação provocada por suas obras deve-se mais a uma deficiência deles próprios do que do autor. Por deficiência, quer-se dizer a respeito do cenário que se pintava sobre a arte dramática, na Europa daquela época, que abrigava um público mais educado às convenções (por isso, à referência francesa como polo produtor de boas comédias) do que à expansão da poética da cena, que incomodava os *textocentristas*. Adentrando a superfície do texto pirandelliano nos deparamos com questões que tocam profundamente uma porção da teoria teatral intimamente ligada às qualidades da atuação.

Além da reflexão filosófica, própria da metateatralidade, pode-se buscar neste campo de teorização respostas à crítica estabelecida na peça em questão à inverossimilhança que há entre a verdade das Personagens e a interpretação que os atores fazem dela, ao tentarem reproduzi-la no palco, quase que de improviso. Pirandello escrevia *Seis personagens a procura de um autor* nas mesmas primeiras décadas do século XX, concomitantemente à recriminação de Coupeau ao destaque e à atuação exagerada por parte dos atores e a Stanislaviski, que encontrava cada vez mais adeptos de seu sistema realista de preparação do ator. Enfim, foi nesse ambiente teórico que Pirandello acendeu seus explosivos, atingindo vários agrupamentos ideológicos, convidando a uma futura expansão da pesquisa.

Ainda abordando o multifacetado engajamento crítico do dramaturgo, pode-se identificar, no tocante a um possível descontentamento por parte dos atores em relação a suas peças, outra provocação duplamente articulada – quando o Diretor, após ser convencido pelas Personagens a encenar suas histórias, propõe um breve intervalo aos atores da companhia,

solicitando que retornem ao palco, pouco tempo depois, para que comecem a ensaiar a nova peça. Eles imediatamente reagem da seguinte forma:

O PRIMEIRO ATOR:

Mas está falando sério?...Que quer fazer?...

O GALÃ:

Isso é doidice, e da boa!

O TERCEIRO ATOR:

Quer fazer-nos improvisar um drama, assim, do pé para a mão?

O GALÃ:

Nem mais, nem menos. Como os atores da *Commedia Dell'Arte*.

A PRIMEIRA ATRIZ:

Ah! Se ele pensa que vou prestar-me a semelhante patacoada...

A INGÊNUA:

E que não conte comigo, tampouco (PIRANDELLO, 1978, p. 396).

O efeito dúbio se configura na possibilidade de lermos esta passagem como um aparente desprezo pela forma teatral difundida pelos artistas da *Dell'Arte*, aos virtuosos referidos como atores de “semelhante patacoada”, ou comparados, por conta da improvisação, a uma doidice imediatamente recusada pelos atores da trupe. De prontidão, poderíamos cair na fórmula, até então eficaz, de dizer que ali estaria expressa a opinião do autor sobre aquela tradição de artistas. Entretanto, tal edificação desmorona se ampliarmos o horizonte da análise para o reconhecimento de uma poética pirandelliana, na qual ele abusa de debates que cercam a estética do improviso, tão característica nos tempos do teatro de Molière. Lembremo-nos da última peça da sua trilogia filosófica e metatetral, *Essa Noite Improvisa-se*. Com um pouco mais de criatividade, podemos buscar, na longa descrição feita pelo autor sobre a concepção das máscaras das personagens, fortemente assemelháveis aos acessórios utilizados pelos atores da *Dell'Arte*, mais informações que viabilizem afirmar que, neste caso, os atores eram uma espécie de contraponto da enunciação, ou um recurso desta natureza que o autor disponibilize para afirmar uma ideia contrária.

Com mais esta divagação convidativa para novos estudos, assim como aquele ensejado “entre outras questões” deixado por Márcio Muniz, após o levantamento empreendido por ele sobre a genealogia do teatro quinhentista presente na obra camoniana, ou ainda como o “motivo de entretenimento intelectual” proposto por Sabugosa durante a qualificação da obra de Chiado, encerramos nossas considerações acerca da incondicional presença do metateatro naquele tempo e em outros mais recentes, confiantes de que fomos bem sucedidos no intento de investigar a similitude existente entre estas duas gerações artísticas, no que se refere a este eixo teórico, e convictos de que há uma infinidade de recursos, neste e em outro âmbitos, que não foram explorados, esperando que os convites acima sejam aceitos.

3.2 A ESTRUTURA DO TEATRO QUINHENTISTA PORTUGUÊS: MODERNAS FISIONOMIAS

Aos leitores mais interessados pelos conteúdos teatrais, abrangendo com isso tanto a teoria específica quanto à literatura dramática, provavelmente, é fácil constatar, após uma leitura um pouco mais ampla do repertório teatral quinhentista, que a relação estética e estrutural entre este teatro e as experiências artísticas apresentadas a partir de meados do século XX até os dias atuais pode compor um rico quadro de comparações. A investigação direcionada para os alicerces desta dramaturgia e suas possíveis projeções cênicas tornará mais relativa a visão crítica, de que sobre o teatro português de 1500 recai um estatuto de empobrecimento dramático e cênico, tendo em vista a recorrente utilização de alguns recursos de criação por parte desta geração de dramaturgos.

Para o desmonte de tal visão, aproveitaremos uma reconsideração feita por António José Saraiva. Após ter identificado em Gil Vicente o último expoente do teatro medieval, em sua tese de doutorado defendida em 1942, o historiador da literatura lusa retoma suas reflexões acerca desta assertiva ao assistir à encenação de uma peça escrita por Bertolt Brecht, décadas mais tarde da citada publicação. Ao reconhecer a presença do caráter narrativo e atemporal em *O Círculo de Giz Caucasiano*, Saraiva relembra as peripécias de Inês Pereira, que no desenrolar de muitos episódios compõe uma das farsas mais conhecidas de Gil Vicente. Assim, depois de estar convicto de que este longo texto vicentino, posto em cena, se tornava “qualquer coisa de inacabado, que não era nem carne, nem peixe, nem romance, nem teatro” (SARAIVA, 1972, p. 313), e depois da experiência como espectador da peça brechtiana, decidiu que era necessário repensar a anunciada morte do teatro medieval, levando em consideração a constatação destas e de outras evidentes ascendências.

A construção dramática em quadros é bem recorrente no acervo de textos de Gil Vicente, da mesma forma que marca decisivamente a dramaturgia de Brecht. Entretanto, não será foco em nossa análise a tentativa de forçar um jogo de influências entre este e aquele dramaturgo, pois não acreditamos que o ímpeto criativo que os movia poderia ter alguma convergência. Sabe-se, com clareza, que Brecht sempre explicitou a sua motivação artística, bem como a função política e social que pretendeu atribuir ao teatro, colocando em prática seus preceitos através das peças que escrevia e levava para a cena. Enquanto que Gil Vicente era um escritor da Corte, financiado por ela, intelectual, católico devoto, isto é, porta-voz das

principais instituições detentoras do poder na sociedade da qual fazia parte. Era dentro deste campo condicionado que Vicente produzia a sua arte, porém, com muita pertinência para os nossos estudos, José Augusto Cardoso Bernardes (2008, p. 25) afirma que

O estatuto de ‘artista da corte’ não implica apenas numa apreciação restritiva, envolvendo uma situação de dependência absoluta no plano doutrinal e estético. [...] deve-se ter em conta que embora vinculado ao ponto de vista do Rei, Gil Vicente assume a função de revelador de ‘realidades escondidas’, afrontando, assim, com toda certeza, um sem-número de conveniências instaladas.

Enfim, o que se pretende constatar com a análise comparativa entre algumas obras desses dois dramaturgos é que, independente do compromisso artístico de cada um, perante a sociedade de seu tempo, ambos se dedicaram a uma lógica estética assemelhável, tanto cênica quanto dramatúrgica. E, de antemão, pode-se afirmar sobre essa estética que, nos séculos em que a crítica teatral era dominada pela tradição *textocentrista*, poucos méritos eram atribuídos às peças com essa topografia episódica, atrelando a seus praticantes a incapacidade de produzir uma trama com enredo complexo. Tal tendência mereceu outra visibilidade apenas com a notoriedade do trabalho de Brecht, que trouxe consigo o conceito do teatro *não-aristotélico*, o qual abrange a maior parte dos fatores que abordaremos, e que, mesmo com a aparente obviedade autoexplicativa, não nos absteremos de melhor esclarecê-lo.

Gerd Bornheim (1992), em seu extenso estudo sobre a estética brechtiana, além de procurar relativizar a atitude de recusa do dramaturgo acerca das conceituações do filósofo grego, procura ressaltar que a principal ressalva feita por Brecht em relação à sistematização do gênero dramático, desenvolvida por Aristóteles, tem a ver com a inevitabilidade do joguete emocional atribuído pelo grego à tragédia, que fora mais tarde maximizado para o teatro como um todo, levando em conta que o gênero tem histórico de supervalorização frente aos outros. Bornheim relembra que a formulação aristotélica concebe que o “núcleo mais importante da tragédia está na composição dos fatos, associando a essa composição a suscitação das emoções de terror e paixão” (BORNHEIM, 1992, p. 221). Nisto, por um lado, Brecht concorda com Aristóteles, porque para ambos era a composição dos fatos, baseada na verossimilhança e no perfeito atendimento às três unidades dramáticas (ação, tempo e espaço), a principal promotora da emoção e da empatia no público. Por outro lado, este último era ponto de discordância, uma vez que para o teatrólogo alemão a busca pela empatia propicia o efeito ilusório e alienável. O despertar da emoção não era necessariamente o que este rejeitava, mas a viabilidade desse processo unicamente pelo caminho da empatia. O

desejável era que a incorporação da emoção fosse sempre sujeitada à criticidade e nunca prevalecesse à razão.

A presença da emoção dentro do teatro predominantemente racional de Brecht é algo que merece um estudo mais minucioso, entretanto, para os fins deste trabalho, é importante ressaltar que é a partir da necessidade de romper com a empatia que o autor formula suas práticas de distanciamento, nas quais estão inclusas a concepção fragmentada das suas peças. Segundo ele, o efeito de distanciamento “consiste em reproduzir sobre o palco os acontecimentos da vida real, de tal maneira que justamente sua causalidade se manifeste e ocupe o espectador” (BRECHT apud BORNHEIM, p. 218). Voltamos, pois, aos acontecimentos, privilegiados por Aristóteles e revestidos de senso crítico por Brecht. Acrescenta-se a este processo a emergência de se abrir os bastidores e mostrar a causalidade dos acontecimentos, recurso indesejável no teatro aristotélico, uma vez que a instauração da indagação acerca das causas que levaram aos fatos também representaria um despertar do espírito crítico, e a automática destruição da empatia.

Sobre o desencadear dos acontecimentos, trazemos Gil Vicente novamente à discussão. O pensamento brechtiano que busca, a partir das técnicas de distanciamento, promover o senso crítico e revelar o “acontecimento por trás do acontecimento²¹” pode ser suscitado na leitura de algumas peças do escritor português, principalmente se forem devidamente instrumentalizadas pelos dados históricos que vêm nelas subscritos. Há que se reforçar que não é possível afirmar se a atitude crítica presente na dramaturgia vicentina, apesar de quase sempre identificável aos leitores mais argutos do nosso tempo, era imediatamente reconhecida pelos espectadores de outrora, os quais configuravam, generalizadamente, uma audiência educada pela permissão retórica impressa nos gêneros e na previsão de seus personagens e enredos, deliberadamente voltados para o entretenimento. Sobre essa relação entre o espectador e a obra, é preciso que se diga que o riso, resposta da audiência, quase sempre buscada por Gil Vicente, não poderia ser alcançado sem a cumplicidade inteligente do público. (BERGSON, 1987)

²¹ O acontecimento por trás do acontecimento prevê o contraste entre (pelo menos) duas leituras de uma mesma peça de teatro: “uma que se dá no plano que se poderia chamar de ôntico, com o seus fatos, a sua sucessão de acontecimentos e o desfile de variegados personagens; e o outro, já ontológico, que configura o sentido do mundo que se constitui em medida do plano ôntico” (BORNHEIM, 1992, p. 241). Em termos gerais, pode-se dizer que o ôntico é o superficial que fundamenta o senso comum. É o que todo mundo vê. O ontológico é o que está além do fenomênico. Sair do plano ôntico consiste em sair em busca das raízes dos acontecimentos, das causas de tudo o que acontece na “realidade”.

Ademais, respaldados pela ampliação dos campos epistemológicos referentes à arte teatral, no decorrer dos últimos séculos, é imprescindível, a quem almeje novos estudos sobre os autos vicentistas, o emprego de um olhar (ou vários olhares) que contemple sem ingenuidade seus versos.

Nesse tocante, o que estamos propondo são parâmetros de comparação entre algumas das obras destes dois dramaturgos, ressaltando principalmente os contornos estruturais das peças. É importante explicitar que essa abordagem estrutural será empreendida através de duas perspectivas: a primeira delas dará conta de depreender os aspectos da estrutura anatômica dos textos, isto é, como se dá a construção do caráter episódico, a relativa autonomia das partes, as nuances da ação – continuidade, rupturas etc. De maneira mais objetiva, neste primeiro ponto de análise, nos interessaremos pela visão externa do texto, pelas impressões imediatas obtidas pelo leitor em um primeiro contato ou o folhear das páginas. Num segundo panorama, serão analisadas e comentadas as semelhanças internas entre as peças em questão.

Nesse segundo ponto de vista, buscaremos interpretações voltadas para a construção do argumento e das personagens, a fim de ampliar os sentidos presentes nos textos e fazê-los encontrar mediação com a história, com a sociedade e principalmente com a arte, para que possamos compreender de que modo se aproximam os legados artísticos deixados por estas duas tradições, representadas por dois dos maiores nomes do teatro. E, por último, de que forma este intercâmbio direto entre os séculos XVI e XX influenciaram na postura artística e criativa do nosso projeto cênico, concebido como parte dos resultados desta pesquisa.

Sobre o aspecto anatômico, que estamos chamando de estrutura externa do texto, devolvemos à cena o aspecto que julgamos mais flagrante e, como já foi citado, está presente tanto na dramaturgia vicentina quanto na brechtiana: a construção episódica.

Nas peças de Brecht, esse aspecto constrói-se sobre a base do drama não-aristotélico, ou seja, procura desestruturar a linha dramática consagrada pela tragédia grega, na qual os fatos decorrem de modo desencadeado e de forma dependente, preparando o enredo para que este atinja um clímax e, por fim, o desfecho, necessariamente trágico. Também sabemos que Brecht não pretendia contrariar exclusivamente os preceitos inaugurais do teatro, desenvolvido por Aristóteles, mas toda uma tradição que se desenvolveu a partir das premissas descritas por ele. Em termos gerais, queremos dizer que o teatro aristotélico não se resume apenas à teoria construída pelo filósofo grego, mas também à tradição que se perpetuou a partir dela, ao longo dos séculos, e que encontra, inegavelmente, um ponto de

partida na *Poética* de Aristóteles. Assim, tanto as peças “mais trágicas” ou “menos trágicas” que foram escritas e encenadas desde a antiguidade grega, a rigor, seguiam a formatação naturalista de início-meio-fim, com uma intriga coesa e personagens que se relacionavam entre si e eram responsáveis por tornar a fábula atraente aos olhos do público e da crítica.

Em se tratando de Gil Vicente, não há qualquer evidência que o afaste propositalmente do drama preconizado por Aristóteles. Pelo contrário, no estudo proposto por Stephen Reckert (1977) sobre a estrutura predominante no teatro de Gil Vicente, encontramos na origem de suas explicações acerca da arte teatral, que o teórico coloca intrínseca ao próprio curso da vida, a releitura do antigo provérbio grego “sofrer é aprender”, no qual o teórico aponta o cerne tanto do elemento trágico, no teatro grego, como do ensino didático e moral do teatro vicentino. O estudo de Reckert se apresenta como uma alternativa que diverge do pensamento crítico que comumente desqualifica o teatro escrito pelo português, constituído em grande parte por peças preenchidas por quadros paralelos e nem sempre cumulativos em prol do desfecho.

A relativização proposta pelo teórico é pautada antes de tudo pela premissa de que o bem sucedido esquema trágico composto pela tríade – *póiemā* (ato), *páthēma* (sofrimento) e *máthēma* (percepção) é igualmente utilizado por Gil Vicente na composição de suas moralidades. Numa breve comparação, havemos de concordar que tanto o destino de Édipo, protagonista da tragédia mais valorizada pela crítica, quanto o das personagens que se apresentam à barca do Diabo, no *Auto da Barca do Inferno*, passam igualmente pelo processo triangular descrito por Reckert.

O mais famoso rei de Tebas é fadado a um inevitável sofrimento após ter praticado um ato prescrito em seu destino, o que faz com que ele cometa a autopunição de furar os próprios olhos, para servir de ensinamento não só para a própria personagem, mas para o espectador que podia vivenciar no que resultaria quem tentasse contrariar o destino previsto pelas divindades. Já as figuras que se apresentavam às barcas criadas por Gil Vicente, recebiam o castigo, ou sofrimento, de terem negado o direito à barca do Anjo por terem cometido atos pecaminosos em vida, assim, eram encaminhadas para a gôndola do Diabo, figura que primeiro as havia recebido, mas de quem recusaram qualquer oferta, pois acreditavam terem espaço cativo no reino de Deus. Assim, cada qual com uma justificativa que mais se adequasse para o caso, embarcavam com o Diabo, quando podiam aprender a partir do sofrimento que lhes era imposto.

O bailado cênico que leva todas as personagens (com exceção dos cavaleiros cruzadistas) a se apresentarem ao Diabo, logo após caminharem até o Anjo e depois retornarem ao anfitrião da barca do inferno é denominado por Reckert de *estrutura processional*. Em menor ou maior grau, esta diagramação cênica ocorre em mais de duas dezenas das peças escritas por Gil Vicente. Quem atesta este número e sistematiza uma gradação entre as ocorrências é o professor Márcio Muniz (2003). Em seu estudo, ele propõe dois tipos diferentes de situações em que se pode reconhecer a lógica da estrutura processional. Assim, segundo Muniz (2003, p. 72) ,

[...] no grupo de **Grau 1**, normalmente, as cenas justapostas ocorrem em sucessão, de maneira independente, e, como apontamos, com pouco ou nenhum contato entre as personagens de cada cena. Já nas peças com **Grau 2** é comum que a representação aconteça por adição, ou seja, as personagens desempenham o número que lhes cabe, de forma independente, mas, logo em seguida ou em algum outro momento do auto, elas juntam-se às outras para comporem uma cena final [...].

A partir desta fórmula é simples compreendermos porque o *Auto da Barca do Inferno* aparece arrolado no grupo 1 proposto por Márcio Muniz. Após a completude do trajeto apresentado acima, as personagens entram na barca do Diabo e de lá assistem às cenas subsequentes, com pouca ou nenhuma participação. Entretanto, queremos propor uma reflexão que caminhe paralelamente às proposições desenvolvidas por Reckert e Muniz. Destarte, buscaremos delinear um espaço que abrigue outras peças classificadas segundo a anatomia episódica, porém, por outro parâmetro que não o da interação entre as personagens.

A tentativa de tal empreendimento nos parece uma maneira proveitosa de fazer dialogar, novamente, a dramaturgia vicentina e brechtiana. Para tanto, lancemos mão de dois exemplos, um de cada respectivo autor. De Gil Vicente, gostaríamos de refletir acerca do desencadeamento cênico de uma das suas principais obras: *A Farsa de Inês Pereira*. Voltamos, pois, com algum avanço, às indagações levantadas por Antônio José Saraiva. O fato que leva o historiador português a creditar certa similitude entre as dramaturgias vicentinas e brechtianas é a identificação de “um gênero que [...] supunha para sempre sepultado na Idade Média – a narração através de quadros cênicos” (SARAIVA, 1972, p. 316). O autor cita como exemplos medievais a história de *Amadis de Gaula* e de *Inês Pereira*. Este último nos interessará um pouco mais.

A Farsa de Inês Pereira, segundo o próprio historiador é um “longo romance posto em cena”, isto é, completamente fora dos padrões do drama aristotélico, cuja passagem de

tempo se dá de modo bem fluido, às vezes, com grandes intervalos de tempo entre os acontecimentos, aspectos que são esperados em obras do gênero narrativo. Se nos apropriarmos, porém, de alguns conceitos da despreziosa teoria elaborada por Brecht, concordaremos de que se trata, sim, de uma peça narrativa, um exemplo medieval que encontra semelhanças com a estrutura do tipo de teatro defendido pelo teatrólogo alemão.

O exemplo brechtiano que pode corroborar nossas suspeitas de similitudes estruturais entre as obras dos dois dramaturgos é a peça *Mãe Coragem e seus Filhos*, escrita em 1939. A peça se passa na Europa do século XVII, durante a guerra dos 30 anos, mas isso é apenas o pano de fundo utilizado pelo autor para tecer críticas sobre os acontecimentos da Segunda Guerra Mundial, da qual foi vítima, tendo se exilado em diversos países. De forma semelhante à farsa vicentina, a história da Mãe Coragem é contada em quadros (totalizam 12) com intervalo de anos entre eles. Todas as cenas contam obrigatoriamente com a personagem Anna Fierling, a mãe coragem, que contracena com os filhos e com uma diversidade de figuras presentes nos bastidores da guerra. Na farsa escrita por Gil Vicente, os episódios que narram a longa peripécia amorosa, também são protagonizados pela mulher que dá nome à trama. Esses são exemplos em que é possível encontrar semelhanças na fisionomia dramática ora proposta pelos escritores em questão.

Se voltarmos às teorias de Reckert, originadas do provérbio grego que une sofrimento e aprendizagem, a despeito da sua tentativa de agregar valores estéticos à dramaturgia vicentina, correlacionando-a ao esquema trágico, juízo que acreditamos ser inquestionável, também encontraremos vestígios que permitem equiparar, sob outro parâmetro, a atividade dramática de Gil Vicente à escrita não-aristotélica de Brecht.

De acordo com a formulação de Reckert, tanto nas grandes tragédias gregas quanto nos autos com a temática das barcas de Gil Vicente, é facilmente identificável a bem sucedida fórmula dramática que dispunha, nessa ordem, *póiẽma* (ato), *páthēma* (sofrimento) e *máthēma* (percepção). Nesse sentido, o “fator-surpresa” das duas obras em questão é revelado no final, quando as duas personagens protagonistas reagem de forma diferenciada à regra da *máthēma*. Inês Pereira após amargar a solidão e o cárcere em decorrência da má escolha matrimonial, obtém nova oportunidade e casa-se com o rico lavrador Pero Marques, o primeiro pretendente, esnobado de início. Contudo, revela uma aprendizagem para além dos limites da moral, uma vez que usufrui da liberdade adquirida no segundo casamento com mentiras e adultério. A Mãe Coragem, após ter os três filhos mortos pela guerra, situação na qual ela mesma os inseriu, demonstra um sentimento que vai além da coragem que carrega no nome, e

provoca uma reflexão incômoda no espectador – na última cena da peça, poucos instantes depois de entregar o corpo da filha mais nova ao enterro, ela levanta-se, ajeita a carroça com a qual sempre obteve o sustento e canta:

Com seus trancos e barrancos,
 A guerra vai se arrastando:
 Já está fazendo cem anos,
 E ninguém saiu ganhando.
 Come lama, veste trapo!
 O soldo é de quem apanha!
 Mas talvez haja um milagre:
 Não terminou a campanha.
 É primavera. Acorde, homem de Deus!
 A neve se derrete. Estão dormindo
 Os mortos. Que se aguentem nos sapatos
 Aquele que não está morto ainda!
 (BRECHT, 1991, p. 266)

A atitude da mãe em anestesiá-la da dor e continuar a caminhada à qual se sente predestinada, rompe com a expectativa do público que, provavelmente, autorizado pela natureza da fórmula trágica, esperaria que após a desgraça de ficar sem todos os filhos a mãe se arrependesse e renunciasse à guerra e a sua agudeza mercantil. Mas o espírito crítico do teatro de Brecht convida o espectador a perceber que a mãe é “uma contradição viva, ambulante, se a personagem fincada dentro da catástrofe nada aprende, o público em contrapartida tudo vê”. (BORNHEIM, 1992, p.237)

Assim como *A Mãe Coragem e seus filhos*, outras peças de Brecht refletiram (ou convidaram a refletir) claramente o comportamento da população diante dos acontecimentos da sociedade. Dentre as poucas unanimidades que podemos observar nos vastos estudos sobre a figura do dramaturgo português está a afirmação de que este escreveu um riquíssimo retrato da sociedade portuguesa de 1500. Em alguns casos com revelada ironia, em outros com a agudeza da sátira, noutros tantos, com uma graça que tornava quase imperceptível seus alvos de crítica, Gil Vicente também está inserido no rol dos autores que lançaram mão do ofício teatral para fins didáticos e moralizantes, característica que buscaremos evidenciar a seguir.

A proposital pedagogia circunscrita aos dramaturgos que estamos estudando serve como mote para que reflitamos sobre a estrutura interna das obras literárias que estes levaram à cena. Desse modo, neste segundo momento, nos debruçaremos sobre alguns aspectos que se referem à arquitetura argumentativa presente em parte do acervo teatral dos dois autores. Sobre esta estrutura interna, reservamos especial atenção para a concepção das personagens, por conta das funções que algumas delas desempenham em suas respectivas histórias. Dentre

as qualidades apontadas por Reckert em sua investigação sobre a estética de Gil Vicente, o teórico afirma que

[...] la falta de desarrollo orgánico en esta estructura repetitiva exige una compensación no estructural (y por tanto no dramática, sino más bien teatral o escénica), suministrada por la calculada varación de palabras y personajes, y la introducción de irregularidades y asimetrías igualmente calculadas, que sirven para evitar el tedio de lo previsible em los sucesos. (RECKERT, 1977. p. 71-72)

As palavras de Reckert inauguram de forma satisfatória nossos estudos referentes à gramática interna das duas tradições dramáticas aqui colocadas em comparação, primeiramente, porque concordamos com a diversidade e amplitude alcançadas pela riqueza conteudística apreendida dos versos escritos por Gil Vicente. Como já fora ressaltado, há grande possibilidade de ser mal sucedido qualquer pesquisador que não procure ultrapassar a superfície das palavras cuja autoria é atribuída a Gil Vicente. Deve-se considerar, com prudência, que o dramaturgo não deixou a engenhosa musicalidade de suas rimas dispersas de um contexto político e social que aproximava muito sua arte do espectador. Em relação a Brecht, podemos afirmar que não serão necessários tantos esforços para revelarmos as motivações políticas do seu teatro, uma vez que suas iniciativas criativas foram sempre explícitas.

De antemão, podemos mencionar a própria Mãe Coragem que entre outras interpretações personifica a coragem, refletida na imagem de uma mãe que aceita encarar todas as mazelas de uma guerra para dar sustento à família. A utilização de personagens alegóricas é igualmente frequente tanto no teatro vicentino quanto no teatro épico. Em Brecht, são mais comuns as ocorrências antonômicas, nas quais ele inclui a figura de um grupo social específico, para que esta amplifique a voz e crie identidade com o todo que representa. Assim, é detectável no teatro brechtiano que um general represente toda a força armada, um professor represente a camada intelectual, operários sejam os subalternos e assim por diante. É importante que se compreenda que nenhum desses papéis era escrito sem um sentido específico que revelasse sua função na sociedade.

Sobre a criticidade presente nas personagens vicentinas, não podemos deixar de referir duas das figuras mais representativas do seu repertório – “Todo Mundo” e “Ninguém” compõe uma das cenas mais conhecidas e encenadas isoladamente do teatro português do século XVI. A cena frequentemente desperta o interesse de artistas e estudiosos de teatro, certamente por conta da inegável atemporalidade expressa no diálogo que se estabelece entre

as duas entidades antonomásticas. Parece-nos que, ainda que a escolha de uma encenação não precise ser justificada, fica sempre implícita às novas montagens a mesma inspiração quinhentista, de denunciar a nós mesmos o senso comum do qual fazemos parte. Neste caso, expressa-se por um senso de coletividade negativo, no qual parecemos sempre subjugados por instância que ditam regras – padrões morais e religiosos, condutas políticas, desequilíbrios sociais – as quais quase nunca concordamos, mas dificilmente empenhamos um esforço suficiente para modificá-las ou, ao menos, questioná-las.

A cena compõe um dos mais complexos autos do autor. Trata-se do *Auto da Lusitânia*, um riquíssimo exemplar do teatro quinhentista português, que abriga em sua estrutura uma infinidade de aspectos convidativos a análises de todo tipo, o que faz com que reconheçamos nele um bom exemplo da ocorrência do “acontecimento por trás do acontecimento”, no teatro vicentino. Primeiramente, podemos observar as diversas camadas cênicas que sobrepõem espaços e personagens de tal forma que as situações parecem sempre anunciadas pelo elenco presente na cena anterior, como uma espécie de boneca russa ou expressão numérica na qual não cessam de abrir os parênteses. A interpretação sobre o auto empreendida por Graça Abreu, em 1988²², aborda predominantemente esses aspectos da estrutura, localizando na peça sete camadas que se dividem entre “teatro no teatro” e “autoteatralização”²³, os quais serão trazidos no decorrer da nossa análise para que possamos avolumar as possibilidades de leitura suscitadas pela peça vicentina.

Nossa abordagem partirá da cena mencionada acima, para expormos nosso lugar de observação, que, de antemão, credita ao trecho parte da ressonância das ideias vicentinas em vozes de outros tempos. O que, de certa forma, é confirmada pelo grande número de representações do diálogo entre Todo Mundo e Ninguém, dispersas do restante do auto. Às análises, agregaremos as diversas considerações teóricas relacionadas ao trecho, e que, paradoxalmente, reforçam a importância decisiva dessa passagem dentro da completude do texto. Concomitantemente, acrescentaremos um exemplo do teatro didático de Brecht, assim como já temos feito, para fomentar o cotejo entre os dramaturgos.

²² O estudo de Graça Abreu, sobre o *Auto da Lusitânia*, está presente na coleção *Vicente*, organizada por Osório Mateus, e publicada pela editora Quimera, no ano de 1988, em Lisboa. Entretanto, estamos utilizando o texto publicado em forma de e-book, em 2005, disponibilizado pela mesma editora.

²³ Os conceitos abarcados pela autora dialogam fortemente com as teorias referentes ao metateatro. De acordo com a descrição desenvolvida por ela, “autoteatralização”, quando o teatro se autorrefere, ou quando alguém representa um papel na presença de outro, ou quando alguém assiste “escondido” o desempenho de outro. *Teatro no teatro* é uma forma mais reconhecível, pois se trata de uma parte que é anunciada dentro da peça como teatro. Se voltarmos às considerações tecidas anteriormente acerca do metateatro, podemos dizer que o auto comprado pelo Dono da Casa, e anunciado pelo Representador, na referida peça de Chiado, é um exemplo de *teatro no teatro*.

Diante do exposto, para substanciar a análise, dispusemos abaixo alguns recortes do quadro em que dialogam Todo Mundo e Ninguém, assistidos a certa distância por Berzabu e Dinato, capelães do Diabo e apresentados como sacerdotes de Vênus. Por fim, vamos à cena:

[...]

Ninguém:

Como hás nome cavaleiro?

Todo o Mundo:

Eu hei nome Todo Mundo

e meu tempo todo enteiro

sempre é buscar dinheiro

e sempre nisto me fundo.

Ninguém:

E eu hei nome Ninguém

e busco a consciência.

Berzabu:

Esta é boa experiência

Dinato escreve isto bem.

Dinato:

Que escreverei companheiro?

Berzabu:

Que Ninguém busca consciência

e Todo Mundo dinheiro.

Ninguém:

E agora que buscas lá?

Todo o Mundo:

Busco honra muito grande.

Ninguém:

E eu virtude que Deos mande

que tope co ela já.

Berzabu:

Outra adição nos acude

escreve logo í a fundo

que busca honra Todo Mundo

e Ninguém busca virtude.

[...]

Todo o Mundo:

E mais queria o paraíso

sem mo ninguém estrovar.

Ninguém:

E eu ponho-me a pagar

quanto devo pera isso.

Berzabu:

Escreve com muito aviso.

Dinato:

Que escreverei?

Berzabu:

Escreve que Todo Mundo quer paraíso

e Ninguém paga o que deve.

Todo o Mundo:

Folgo muito d'enganar
e mentir naceu comigo.

Ninguém:

Eu sempre verdade digo
sem nunca me desviar.

Berzabu:

Ora escreve lá compadre
nam sejam tu preguiçoso.

Dinato:

Quê?

Berzabu:

Que Todo Mundo é mentiroso
e Ninguém diz a verdade
(VICENTE, v. 759-856)²⁴.

Já em primeira leitura, notamos o cuidadoso jogo com as rimas, que reveste a cena de ritmo e comicidade. Mesmo sendo possível reconhecer prontamente a crítica escancarada inculcada à fala de Todo Mundo, direcionada, a nosso ver, principalmente aos maus cristãos, “o tom geral da comédia²⁵ nunca deixa de ser o da galhofa e o da fantasia” (TEYSSIER, 1988, p. 181). As palavras de Teyssier não nos deixam esquecer do que dissera Cardoso Bernardes acerca das circunstâncias de produção teatral do “artista da corte”, voltada para o entretenimento das principais festividades e celebrações que envolviam a família real, sem, contudo, abrir mão de um certo propósito que revelava “realidades escondidas”. (BERNARDES, 2008, p. 25)

Este é um ponto que muito nos interessa na comparação que temos feito entre Gil Vicente e Brecht. Primeiramente, porque a cena em questão traz a debate pelo menos duas faces do teatro vicentino – a do entretenimento e a da crítica sociopolítica – que exigiram um engenhoso trabalho dos teóricos que se propuseram a entender a complexidade, especificamente, deste auto. Nos próximos parágrafos, abordaremos com maior detalhamento alguns destes estudos, mas, para fins produtivos, pode-se adiantar que as reflexões, de maneira geral, procuram interpretações que fizessem dialogar plausivelmente o contexto de representação, provavelmente com rei D. João III entre os espectadores, e os expoentes indícios de que Gil Vicente levava ao teatro uma das questões mais polêmicas que pairavam na vida política e social de Portugal, em 1500, que é convivência entre os cristãos novos e os cristãos velhos.

²⁴ VICENTE, Gil. *Auto da Lusitânia*. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinheiros.com/autores>>. Acesso em: 27 abr. 2015. As próximas citações do auto serão referenciadas apenas com o autor e o intervalo entre os versos.

²⁵ Há que se saber que o *Auto da Lusitânia* é dividido em duas partes. A primeira é uma farsa que retrata o cotidiano de uma família judia e a segunda é uma comédia romanesca fantasiosa, na qual se narra, à primeira vista, um mito sobre a fundação de Portugal.

Atestar a presença do tema político ao auto quinhentista nos serve em boa medida para aproximá-lo do teatro brechtiano, pois essa vertente temática sempre fora evidenciada nas peças do dramaturgo alemão, entretanto, há que se acrescentar que Brecht não tinha qualquer tipo de compromisso com o divertimento, pelo contrário, migrou das óperas para o teatro com fins exclusivamente didáticos de modo a ser ver livre da obrigação do entretenimento, ao qual condenava como o principal produtor da emoção e imbecilização da audiência. (BORNHEIM, 1992)

A constatação da suspeita que se levantou entre tais semelhanças dramáticas, partirá, primeiramente, de um melhor entendimento acerca das partes que compõem o auto vicentino, cercado pela *Interpretação do Auto da Lusitânia*, proposta por Paul Teyssier, suplementado pelo minucioso estudo promovido por Graça Abreu, que distribui suas leituras apoiando-se na estrutura multipartida da peça.

Desta feita, acreditamos que será produtivo descrever com brevidade as inúmeras partes de que se compõe o auto ou, reutilizando a imagem de outrora, vamos começar a abertura dos parênteses: a primeira parte do auto mostra uma família de judeus – pai, mãe, filha moça e filhos menores. Fora de cena, a mãe judia conversa com a moça que está organizando o estabelecimento comercial dos pais, quando esta é surpreendida pela visita de um rapaz nobre cristão, que se põe a cortejá-la, sem sucesso, pois a moça resiste a todas as investidas do moço. Com a chegada do pai judeu, o flerte se desfaz e o jovem cristão trata de ir embora. Em um segundo momento, neste ambiente familiar, pai e mãe conversam sobre um cotidiano pacífico, assim como o vivido por qualquer família cristã. Essa representação harmoniosa da família judaica é a desencadeadora do mote principal do argumento presente na peça, ou, pelo menos, será a norteadora do ponto de vista que pretendemos aplicar em nossas análises.

A primeira mudança de ambiente acontece com a chegada de outro judeu, amigo da família, que acrescenta ao espectador a informação de que com a presença da família real na cidade os dois pensavam em criar um auto para bem recebê-la. A justificativa de assistir a uma peça de Gil Vicente para incitar-lhes a inspiração revela a terceira superfície do auto.

A continuação do auto se dá pela representação de uma lenda sobre o surgimento de Portugal. Conta-se que do amor entre a ninfa Lisibea e o Sol nasce Lusitânia. A mãe da moça, que morrera de ciúme por sua beleza, morre ao ver a filha apaixonada por Portugal, famoso cavaleiro advindo da Grécia. Lusitânia, ao perceber-se apaixonada, em discordância da mãe, pede conselhos ao pai Sol, sobre se realizar ou não em matrimônio. Maio, o mensageiro do Pai Sol, traz consigo a aprovação do casamento, e outro pretendente para disputar o amor de

Lusitânia com Portugal – Mercúrio, deus do comércio, que por sua vez vem acompanhado por deusas pagãs, vindas do Oriente, entre elas está Vênus.

A partir de então se inicia um verdadeiro debate de ideias para auxiliar na escolha da moça que está para ser desposada. Como já mencionamos, Vênus vem acompanhada pelos capelães, Berzabu e Dinato. À aparição destas figuras se segue a cena, já conhecida, de *Todo Mundo e Ninguém* e por último, após novo debate entre as deusas e Lusitânia, esta acaba por escolher Portugal e põe fim à peça.

Ao reconhecer a grande diferença que há entre as duas partes do auto, Paul Teyssier demonstra compreender porque a maioria dos críticos que se pôs a debater sobre a obra, dificilmente tenha tentado estabelecer alguma relação entre a farsa realística e a comédia romanescas. Mesmo assim, Teyssier inicia suas considerações nos informando sobre a leitura empreendida por João Nuno Alçada, na qual é atribuída à cena de *Todo Mundo e Ninguém* a função central no auto e, por consequência disso, a ligação entre a primeira e a segunda parte. De acordo com Alçada, a cena revela dois tipos de comportamentos morais – a virtuosidade, na cena da família judaica, expressa na segunda parte pelo *Ninguém*, e do lado oposto, estaria *Todo Mundo*, representando os valores negativos da classe dominante, incluindo a Corte. Paul Teyssier reconhece alguma coerência na sugestão proposta por Alçada, entretanto, desacredita veementemente que Gil Vicente tenha tentado representar ao rei uma família judaica como modelo de qualidades positivas, por conta da harmonia instável que existia entre o Estado e a permanência dos cristãos novos em Portugal.

Não estando completamente convencido, o teórico se lança em sua própria leitura, em busca de uma interpretação mais satisfatória. Na construção da sua argumentação, Teyssier tece conjecturas que levam a crer no contrário do que disse Alçada, isto é, que a comédia romanescas é uma velada crítica que desaprova o comportamento dos cristãos-novos (judeus convertidos) no território português. Com efeito, o teórico desencadeia uma teia de significados que, segundo o seu entendimento, atribui a Gil Vicente o espectro de conivência com as intenções secretas do D. João III em instalar a Inquisição em Portugal. Na leitura de Teyssier,

Mercúrio não é só um ‘rico mercador’: é também o aliado natural das ‘deusas orientais’. E é do Oriente que vêm os Judeus, como é do Oriente, e muito precisamente na Índia, que os cristãos-novos exercem uma parte das suas actividades comerciais. Enfim, Mercúrio tem todos os defeitos que o anti-semitismo tradicional atribuía aos Judeus: a cobardia e a pusilanimidade (que de forma mais completa é a impotência), a cobiça e o amor do dinheiro (como a figura de *Todo-o-Mundo*) e, enfim, o ódio à religião cristã (como os diabos Dinato e Berzabu) (TEYSSIER, 1988, p. 181)

A exemplo do posicionamento de Teyssier em relação às ideias de Alçada, afirmamos que também não estamos completamente convencidos de que a peça podia estar a serviço apenas dos interesses do Estado. Principalmente, se considerarmos o fato, por ele mesmo lembrado, de que Gil Vicente, em 1531, um ano antes da representação de *Lusitânia* envia uma carta ao rei em que se posiciona favoravelmente ao direito dos cristãos novos de viverem em paz, não tendo sido a primeira vez que o dramaturgo praticava semelhante gesto. Sobre essa missiva, enviada ao rei depois de um terremoto ocorrido na região de Santarém, e do discurso aterrorizante que os frades dali fizeram para amedrontar a população e culpar os cristãos novos pela catástrofe, Márcio Muniz (2000) apresenta um rico estudo elucidativo.

Muniz trata de esclarecer tanto os dados históricos que localizam a situação nada apaziguada no convívio entre os cristãos puros e os convertidos e as reações do Estado diante dos acontecimentos. Dentre os eventos descritos, um dos mais importantes certamente é a postura contrária tomada por rei D. João III (em exercício no momento em que a carta foi escrita), que em oposição ao pai, o rei D. Manuel I (que mesmo tendo forçado os judeus à conversão, no final do século XV, nunca os quisera distante do território, por todo o poderio financeiro que detinham), tentava secretamente instaurar a Inquisição no país.

O estudioso também procura demonstrar que tipo de papel ocupava o dramaturgo, para se sentir apto a mandar a carta ao rei, na qual se queixava da ignorância dos frades e, por quais motivos tanto o Estado quanto a Igreja, duas instâncias máximas de poder, naquela época, teriam lhe dado alguma atenção. Muniz explica que o fato de Gil Vicente ser um artista da corte e ter representado tantos autos promovendo a administração real, muitos destes de fundo religioso, teria lhe garantido prestígio e respeitabilidade, junto às duas instituições em questão.

Em síntese, o dramaturgo tentou demonstrar ao rei os efeitos causados pela aparente falta de conhecimento daqueles frades acerca da diferença entre os eventos da natureza e o que era próprio da divindade. Após os tremores de terra, os religiosos aproveitando-se da ignorância da gente humilde daquela região, deram a entender que a catástrofe era uma resposta de Deus, por conta dos pecados cometidos em Portugal, os quais remetiam diretamente à aceitação dos cristãos novos no país. Completaram dizendo que outro terremoto estava a caminho, o que causou grande terror entre os habitantes de Santarém, e que, naturalmente, fez agravar a desavença entre os cristãos e os antigos judeus.

Sobre esse ponto, Muniz acrescenta-nos uma informação de grande valia para nossas análises. O teórico esclarece que a legalização da permanência da comunidade hebraica, reconhecidamente culta, representou certa concorrência com poder letrado dos frades, “que ameaçava o poder de opinião e domínio exercido pelos homens da Igreja”. (MUNIZ, 2000, p. 9)

A reflexão acerca desse ponto traz à pauta as relações de poder entre dominador e dominado, nas quais, evidentemente, aquele que domina representa o grupo com maior influência financeira nas questões do Estado, e dialoga veementemente com os interesses motivadores do teatro brechtiano.

A peça *Aquele que diz sim e Aquele que diz não*, escrita por Brecht entre 1929 e 1930, possibilitará um melhor entendimento sobre os preceitos brechtianos, e ilustrará com maior eficácia como o desenvolvimento de suas personagens está fortemente ligado a uma iniciativa de despertar na população menos favorecida reações proativas contra o poder unilateral que privilegia os mais ricos, aspecto que resvala nas possíveis leituras depreendidas sobre o *Auto da Lusitânia*. Além disso, prolongaremos as análises para as considerações acerca do alicerce argumentativo, de forma a contemplar o último parâmetro comparativo pretendido nesta etapa da pesquisa.

A peça é dividida em dois atos quase idênticos – o momento do sim e o momento do não. Ambos apresentam uma narração da personagem professor, que esclarece ao público o que há de anormal na pequena cidade em que se passa a história:

Eu sou o professor. Eu tenho uma escola na cidade e tenho um aluno cujo pai morreu. Ele só tem a mãe, que cuida dele. Agora, eu vou até a casa deles para me despedir, porque estou de partida para uma viagem às montanhas. É que surgiu uma epidemia entre nós, e na cidade, além das montanhas, moram alguns grandes médicos. (BRECHT, 1988, p. 217)

Na passagem do professor pela casa do aluno cujo pai morreu, o menino decide acompanhá-lo na expedição, levando em conta o fato de que sua mãe também tinha sido arrebatada pela epidemia, ele manifestara a vontade de ajudar na busca pela cura da doença, na cidade onde vivem os grandes médicos. Depois de alguma resistência da mãe e dos aconselhamentos do professor, os dois saem em direção às montanhas, acompanhados de mais três estudantes. Durante a subida, os jovens percebem certa fraqueza e palidez no menino e expõem suas suspeitas ao professor – o menino estava doente. Diante da confirmação da enfermidade, o professor, orquestrado pelo pedido dos estudantes, que falavam sempre juntos

e acompanhados por um coro, decide perguntar ao menino o que deveria ser feito. Assim o faz:

Presta atenção! Como você ficou doente e não pode continuar, vamos ter que deixar você aqui. Mas é justo que se pergunte àquele que ficou doente se se deve voltar por sua causa. E o costume exige que aquele que ficou doente responda: vocês não devem voltar. (BRECHT, 1988, p. 223)

O menino do *Aquele que diz sim* induzido pela pergunta do professor diz estar de acordo, isso quer dizer que os estudantes deveriam jogá-lo no vale para que morresse e continuar a caminhada atrás da cura para a epidemia. Os estudantes atiram o menino no abismo.

Voltando ao exemplo vicentino, é cabível, primeiramente, que encontremos alguma semelhança entre os estudantes e a personagem Todo Mundo, inclusive se levarmos em consideração que o grupo de jovens tem suas falas intercaladas e ecoadas junto ao grande coro, expressando claramente a ideia de coletividade, igualmente intrínseca à figura concebida por Gil Vicente. Sobre o coro, é produtivo que acrescentemos que o mesmo abre as duas partes da peça brechtiana com um prólogo que pode ser sintetizado com a seguinte frase: “O mais importante de tudo é aprender a estar de acordo” (BRECHT, 1988, p. 225). A sentença acima revela as prováveis circunstâncias que motivaram os argumentos da peça brechtiana, e reverberam diretamente na nossa leitura acerca da configuração de um senso comum negativo, expresso pelo diálogo entre Todo Mundo e Ninguém, e também pela ambientação geral que pode ser apreendida a partir de interpretações sócio-históricas do *Auto da Lusitânia*.

No segundo momento da peça, que podemos chamar *Aquele que diz não*, tudo acontece de forma idêntica (esta é uma característica bem particular da obra, em se tratando de estrutura externa), até o momento em que o menino retira o “ninguém” do estado de inércia, e decide contrariar a proposta do professor e de “todo mundo”. O menino diz não estar de acordo e completa:

[...] diante desta nova situação, quero voltar imediatamente [...] E quanto ao antigo grande costume, não vejo nele o menor sentido. Preciso de um novo grande costume, que devemos introduzir imediatamente: o costume de refletir novamente diante de cada nova situação. (BRECHT, 1988, p. 231)

Após esse panorama, exporemos o que, a nosso ver, é o mobilizador argumentativo da peça vicentina. No entanto, antes retomaremos a proposição de Teyssier, na qual ele vislumbra uma relativa concordância entre as ideias expressas pelo dramaturgo no *Auto da*

Lusitânia e os desejos do rei de governar contra os cristãos novos. Todavia, há que se acrescentar que, na última parte do seu estudo, o teórico atribui à atitude de Gil Vicente um valor de amabilidade e tolerância, reconhecíveis pela primeira parte do auto. Quando Vicente escreveu sobre um cortesão que quer se casar com uma judia, desviando a ordem natural, e um pai judeu que quer imitar os cristãos adotando seus gostos e costumes, ele pretendia demonstrar que quem recusa os seus devia ser censurado. (TEYSSIER, 1988, p.184). Então, os judeus que assumissem a fé mosaica, não deveriam ser condenados, pelo contrário, deveriam ser deixados em paz.

De forma menos contraditória, Graça Abreu classifica a atitude do dramaturgo como uma ousada defesa à “assimilação, à intersecção ou a permutabilidade entre judeus e cristãos” (ABREU, 1988, p. 13). Para tanto, a autora também cita o episódio da carta, estudada, como vimos, por Muniz que, inclusive, também afirma que “a preocupação de Vicente em intervir tão rapidamente na ação dos frades de Santarém parece ultrapassar o puro zelo para com as coisas do Estado.” (MUNIZ, 2000, p. 13), corroborando a ideia de que Gil Vicente advogava a favor da convivência pacífica com os cristãos novos.

Temos, então, três olhares sobre a postura de Gil Vicente frente à causa judaica, duas delas pontualmente referentes ao *Auto da Lusitânia*. Apoiados por essas três leituras, também investimos em um ponto de vista que julgamos ser plausível. Pensando numa análise global do auto, encontramos vários pontos em que há a predominância da temática religiosa e de uma possível crítica que Gil Vicente faz aos falsos católicos. Diferentemente do que se pode pensar, a falsidade a qual nos referimos não fica por conta da presença da família judia, mas pela hipocrisia de muitos cristãos-puros, que discriminavam o povo de origem hebraica, e que, segundo fica implícito no drama vicentino, não eram capazes de praticar o cristianismo com a verdadeira devoção preconizada pela bíblia. Com esse intento, então, o autor constrói os versos com a sugestão de uma prosódia típica das entonações litúrgicas, mas substitui os benefícios concedidos aos bons praticantes da religiosidade, descritos no texto da oração original, por adjetivos sobrecarregados de sentidos que revelam os vícios e pecados atribuíveis aos maus fieis. O trecho abaixo ilustra satisfatoriamente a presença desses aspectos na farsa.

Berzabu:

Bento seja o verdadeiro
 avarento per natura
 que pôs alma no dinheiro
 e o dinheiro em ventura
 e a ventura em palheiro.

Dinato:

Bentos sejam os primeiros
 que tomam por devação
avorrecer-lhe o sermão
 e andam trás feiticeiros
 de todo seu coração.
 (VICENTE, v. 743-752)

Graça Abreu propõe um entendimento que, em partes, transborda nossa expectativa de que a crítica teria sido focada apenas aos cidadãos comuns que não professavam adequadamente sua fé. Segundo a teórica,

Quando Dinato e Berzabu, enquanto servidores de Lucifer, rezam em louvor do difamador, do supersticioso, do avaro, é a dispersão em relação à palavra evangélica, a desunião, a falta de generosidade, o fechamento que estão em causa [...]. Crítica talvez perigosamente próxima das que os espíritos mais esclarecidos da época fazem à Igreja, mas subtilmente velada pela comicidade e auto-teatralização atrás referidas, permitindo resolver a violência em riso. (ABREU, 1988, p. 16)

Enriquecidos pela perspectiva da autora, acreditamos que a presença das figuras pagãs, representadas pelas deusas orientais e pelos capelães que figuravam o diabo, nos parece suficiente para aludirmos a uma severa crítica às más práticas cristãs da época, principalmente se acrescentarmos as informações históricas e sociais agregadas à argumentação. Além disso, se dermos especial atenção ao fato de que Gil Vicente era um católico devotíssimo, é mais plausível que acreditemos na sua defesa por hebreus que praticassem com fidelidade suas crenças (o que reforça o segundo ponto de vista exposto por Teyssier) do que cristãos que, mesmo compartilhando de sua religião, fossem corrompidos por maus hábitos.

Enfim, voltando à cena composta pela harmoniosa família judia, podemos inferir que havia ali a intenção de atingir um alvo duplo: aos maus praticantes do cristianismo, que se julgavam superiores pela simples condição de terem nascido em berço católico, e aos próprios judeus, que ganhariam em harmonia se praticassem com a religião, a hebraica ou a cristã, desde que fosse com verdade.

A devida instrumentalização histórica e social, além de enriquecer a leitura da obra vicentina, nos permite aproximar ainda mais incisivamente a postura artística de Brecht e de Gil Vicente. Após todo o trajeto que nos esforçamos em traçar, e as inúmeras leituras suscitadas pelo auto em questão, pode-se compreender realmente de que forma é possível vislumbrar nesta porção do teatro quinhentista o “acontecimento por trás do acontecimento”, tão vivaz na dramaturgia brechtiana. Ao direcionarmos nosso olhar sobre a estética praticada

pelo criador do teatro épico, encontraremos, na essência, a mesma lógica que impulsionou nosso mergulho para além da superfície dos versos vicentinos. Como Brecht nunca escondera os propósitos políticos inerentes a sua obra, nem que seja pelo benefício da dúvida podemos afirmar que ao *Auto da Lusitânia* também se aplica o viés político, com certeza o social.

Em suma, finalizamos a investigação comparativa com a expectativa de que tenhamos conseguido demonstrar algumas coincidências estruturais existentes entre um dos maiores representantes do teatro quinhentista português, a que nos propusemos a estudar, e o outro, bem mais recente e reconhecível na cena contemporânea, por conta da grande aderência, por parte dos artistas de nosso tempo, dos conceitos e práticas inovadoras propostas por ele. E, assim como Antônio José Saraiva que dava por fechado todos os parênteses de uma expressão numérica que refletia a arte teatral herdada das procissões litúrgicas da Idade Média, resolvera reconsiderar suas conclusões, também acreditamos ser esta uma conta em aberto, devido à grandiosidade do legado deixado tanto por Gil Vicente quanto por Brecht.

De Gil Vicente principalmente por causa do tempo que nos separa de sua escrita, algo que a torna um delicado objeto de investigação no qual reside, ao mesmo tempo, a graça de uma sociedade responsável por parte da nossa identidade, a universalidade de temas e abordagens que instigam à cena em qualquer geração e os mistérios deixados por descobrir numa obra vasta de sagacidade criativa. Quanto a Brecht, nos parece cada vez mais viva a estética por ele inventada, nem sempre com os mesmos fins didáticos para os quais nasceu, mas quase sempre presente na cena contemporânea, desejosa de exibir seus bastidores, abrindo mão da ilusão, e almejante de ser efetivamente considerada como um reduto confiável para que realidades escondidas sejam expostas, da mesma forma que intuiu Gil Vicente, alguns séculos antes.

Ao fim deste trajeto, em que tentamos aproximar, a partir de comparações, o teatro praticado do século XVI a formas dramáticas mais recentes, direcionamos o trabalho para o momento derradeiro, no qual pretendemos revelar como se deu nosso entendimento acerca de toda essa complexidade conceitual, que envolve tempos tão distantes e distintos, mas, ao mesmo tempo, tão convergentes em diversos aspectos, como pudemos notar nos exercícios formulados acima. Pudemos compreender, por exemplo, que a perspectiva metateatral, transformada no decorrer dos séculos, pode ser tanto uma apreciação filosófica do teatro, como uma metodologia que expõe seus alicerces e enriquece o seu jogo lúdico. Diante disso, pode-se antecipar que não nos furtamos desta prática, a fim de desnudar ao extremo nosso pontual objeto de investigação desta última parte, tornando-o parte visível da peça e,

usufruindo de métodos próprios do metateatro, tentamos ampliar ao máximo o acesso e a mediação entre texto, atores e plateia. Inevitavelmente, preenchemos os quadros do auto, construído a partir da lógica processional, com signos que remetessem tanto aos personagens tipo, do teatro quinhentista, quanto à estética distanciada preconizada por Brecht. Em síntese, a partir da leitura coletiva empreendida por pesquisadores e elenco, buscaremos descrever os efeitos produzidos pela junção de teoria e prática, traduzida aqui pela montagem do espetáculo *Auto dos Escrivães do Pelourinho*.

4 A ENCENABILIDADE DO TEATRO QUINHENTISTA PORTUGUÊS NO SÉCULO XXI: O TEXTO E A CENA

Em busca de novos caminhos para se estudar o teatro quinhentista português, procuramos traçar percursos teóricos que, de alguma forma, respaldassem nossa hipótese de que a prática teatral desenvolvida nos idos de 1500, pelos teatrólogos lusos, encontraria ressonância com a movimentação artística de tempos mais recentes. Para tanto, recorreremos aos estudos de historiadores, filólogos, críticos e teóricos que se especializaram em abordar os diversos setores que abarcam o exercício teatral.

Entretanto, antes mesmo das investigações teóricas avançarem, o desejo de ver encenada uma das peças do repertório literário em questão era aguçado entre a leitura de uma peça e outra. Particularmente, pode-se dizer que tal anseio vinha sendo alimentado desde tempos mais remotos, considerando que alguns integrantes do grupo de pesquisa Texto em Cena já possuíam envolvimento com a atividade teatral, tendo participado da montagem de espetáculos, tanto em funções de atuação e direção, quanto em outras voltadas para os bastidores. Pode-se concluir, inclusive, que fora deste encontro entre a experiência artística de outrora e a pesquisa acadêmica em andamento que surgiu o primeiro dispositivo motivador do nosso estudo. Isto porque, é muito pouco provável que um indivíduo que já tenha passado por processos de montagens teatrais se exima completamente desta vivência durante a leitura de um texto voltado para o teatro, e que, em consequência disso, não se permita enxergar por dentro das palavras uma sobrevida que revela outros aspectos da obra artística, os quais nem sempre são completamente vislumbrados no horizonte da página do livro, ou têm seus sentidos potencializados, quando desdobrados do papel, ganham corpo e voz no palco.

Antes que se pensasse na morfologia do termo, foi neste ambiente de investigações e divagações que se começou a pensar na *encenabilidade* deste ou daquele auto. Este procedimento foi naturalmente facilitado devido às condições apresentadas pelas peças, construídas a partir de diálogos em verso, corriqueiramente ausentes de rubricas e escritas no português clássico²⁶, propício ao estranhamento de leitores desabituaados a sua sintaxe, ao

²⁶ Diversos linguistas, como Rosa Virgínia Mattos e Silva, preservam a nomenclatura de “arcaico” ao português do século XVI, por considerar que a língua de uma sociedade tem seu ritmo constitutivo, não estando sujeita a delimitações de períodos históricos. Ou seja, o português arcaico não teria terminado com a Idade Média ou em 1500, com a expansão marítima, como apontam linguistas como Maria Carolina Michaëlis de Vasconcelos e Serafim da Silva Neto. Desse modo, a linguista prefere centrar seus estudos acerca da história da língua portuguesa na sociolinguística. (MATTOS E SILVA, 2009, p.12-13). Por outro lado, há autores, como Rodolfo Ilari, que optam por classificar como “português clássico” o idioma luso utilizado no século XVI, pautados no período de grande riqueza decorrente dos descobrimentos marítimos e na efervescência que isto causou na cultura e nas artes do século XVI, frequentemente apontado como século de ouro da literatura portuguesa.

léxico, à ortografia, à ausência de sistema de pontuação, dessa maneira, espontaneamente passamos a especular possíveis sentidos que ficavam ocultos pela carência de aparatos textuais, e que podiam revelar um pouco mais das práticas de representação utilizadas nos idos de 1500, pelos artistas teatrais portugueses. Dentre as dezenas de peças quinhentistas de que se tem conhecimento, escolhemos para trazer à cena o *Auto dos Escrivães do Pelourinho*, de autoria anônima e datada, possivelmente, da terceira década do século XVI. Nesta obra, encontramos um exemplo que evidencia claramente um típico vestígio de *encenabilidade*²⁷ dentro do corpo do texto. O trecho transcrito abaixo faz parte do monólogo proferido pela personagem Moço, o qual se queixa do seu senhor, Escudeiro fanfarrão, desabonado e praticante de pequenos furtos que lhe garantem o sustento.

Moço:

Mui mal aconselhado
fui pôr-me com escudeiro
e mais ainda c'um pelado
que dous vinténs em dinheiro
não tem o triste coitado.

E entam
vê-lo ir para o serão
que vai feito um caracol
e vai-se à Porta do Sol
furtar capas para pão.

Entam ver a simulação
com que vai a casa ter.
Faz: moço tens de comer
porque eu venho do serão
bofé com grande prazer.
Perque lá não me escapa
um bailar do tordião
bailei eu de tal feição
que me deram esta capa
que trouxesse para pão
(ANÔNIMO, v. 324-343)²⁸.

Pode-se observar, no terceiro verso da segunda estrofe, que há um abrupto deslocamento no fluxo da apresentação da personagem. O desvio pode ser percebido de diversas formas que sobrecarregam o trecho de vestígios de *encenabilidade*. Este verso, após os dois pontos que acompanham o verbo inicial, revela, a nosso ver, um inadequado uso do

(ILARI, 2006, p. 28). Escolhemos adotar para este trabalho o termo “português clássico”, por julgarmos mais pertinente aos estudos literários.

²⁷ Ver página 38.

²⁸ ANÔNIMO. *Auto dos Escrivães do Pelourinho*. Disponível em: < <http://www.cet-e-quinientos.com/autores> > . Acesso em; 28 abr. 2015. Nas próximas citações, sinalizaremos a autoria anônima e o intervalo entre os versos.

vocativo, ou seja, no momento em que se diz //*moço tendes comer*//, a ausência da vírgula²⁹ após o substantivo que também nomeia a personagem, nos parece uma evidência de que a partir dali, é a voz do escudeiro que chama o criado para anunciar como fez para conseguir lhes comida. A hipótese de lermos o verso com entonação vocativa configura a fala do Moço como um arremedo a um discurso que, supomos, ele presenciava com frequência. Para fins de encenação, identificar o tom arremedador na estrofe modifica completamente a fala da personagem, que poderia apenas citar os feitos do escudeiro, sem aplicar-lhe qualquer trejeito de imitação.

Por outro lado, e este nos parece mais óbvio, se pautarmos a observação em recursos textuais apropriados à dramaturgia, podemos inferir que a presença do verbo “fazer”, na terceira pessoa do presente do indicativo, não só reforça a suposição do contrafeito praticado pelo Moço, mas aponta a presença de uma rubrica dentro do verso.

A inserção da pontuação por parte dos editores do Centro de Estudos de Teatro (CET) serve para corroborar a possibilidade de transformar parte do verso em rubrica, mas, também, não elimina a hipótese de ser recitada pelo personagem, junto com as demais palavras. Ao contrário disso, acreditamos que a proferição ou não do verbo deixa a critério do leitor/espectador a atribuição da função que pode ser dada ao elemento, que pode encarar o fato simplesmente como um recurso estilístico próprio da oralidade, utilizado por alguém que pretende prenunciar a imitação de outrem (suprimindo em apenas um verbo uma locução que se assemelhe com “assim faz ele”, a qual não seria factível, por conta da metrificação), ou a revelação mais intimista dos procedimentos práticos da arte de representar.

Nas próximas subseções, serão expostas as escolhas artísticas das quais lançamos mão para a concepção cênica deste auto, entretanto, podemos antecipar que, no caso do Moço, preferimos fazer com que ele dissesse o verbo em questão, de forma que não eliminássemos a dupla possibilidade de leitura. Assim, ao mesmo tempo em que o ator enunciava o verbo, como parte de sua fala, o cenário era rapidamente preparado, às vistas do público, para que se colocasse em prática a simulação anunciada, como se pode entrever na fotografia 3. (terceira foto do Anexo G, p. 146).

Este recurso de preparar as cenas e trocar o figurino, às vistas da plateia e interagindo com ela, foi inspirado, obviamente, pelo efeito de distanciamento brechtiano, e se deu de

²⁹ Na versão fac-similada (Anexo D), há de se notar a forma rudimentar com que é feita a pontuação. Do verso que acabamos de citar notamos que não há a sinalização dos dois pontos, inseridos posteriormente pela equipe do Centro de Estudos do Teatro (CET), responsável pela transcrição das peças que estão alocadas no *site* do qual temos retirado as edições das peças quinhentistas que vimos estudando.

forma recorrente em toda a nossa proposição cênica, com o intuito de aproximar o espectador do espetáculo, uma vez que o texto não proporciona uma audição completamente confortável, pelos motivos que já elencamos acima e por outros que trataremos em sequência. Portanto, para a obtenção de maior êxito na encenação realizada, decidimos dividir esta seção em dois grandes grupos, um que tratará especificamente dos diversos setores referentes ao texto e outro no qual descreveremos as camadas que compuseram o conjunto cênico, ou seja, cenografia, figurino e sonoplastia. As questões referentes à atuação e direção estarão diluídas nas duas repartições, uma vez que ambas representam essencialmente o mecanismo humano no teatro e são decisivas na mediação entre texto e encenação.

4.1 O TEXTO

No que diz respeito ao texto, podemos afirmar que o *Auto dos Escrivães do Pelourinho* é um representante fidedigno da dramaturgia do século XVI, e que este fato influenciou decisivamente na nossa escolha de encenar este auto quinhentista, e não qualquer outro, por vezes mais conhecido ou prestigiado entre leigos e estudiosos do teatro. Partimos do pressuposto de que se a intenção era experimentar contemporaneamente o teatro que vigorou naquela época, era necessário que buscássemos um exemplar que representasse plenamente os aspectos que tornam este teatro tão específico. Obviamente, no que tange às particularidades linguísticas, o texto se enquadra no que buscávamos, haja vista que, como os demais, se apresenta no português clássico. Em relação à estrutura, que vimos apontando como uma das principais peculiaridades daquela dramaturgia, o auto se constrói a partir da lógica processional, que demos preferência por julgarmos que mesmo o teatro quinhentista tendo obras com enredo linear, a recorrente construção em cenas justapostas é um fator bem característico da tradição teatral que queríamos encenar. Além disso, o autor anônimo elencou um grande número dos personagens tipo que frequentemente apareceram em obras de outros autores a ele contemporâneos.

Portanto, do ponto de vista da representação daquela tradição, acreditamos que o auto escolhido atendia os principais requisitos. Do ponto de vista da subjetividade, acreditávamos que as histórias trazidas pelos passantes do velho pelourinho de Lisboa poderiam render um bom divertimento, tanto para quem fosse assistir quanto para nós mesmos que estávamos nos propondo a descobrir os joguetes de humor que vinham dispostos nas estrofes do auto.

O auto é composto por nove quadros que, à exceção dos dois primeiros, nos quais dialogam os patifes e os escrivães, independem um do outro, tanto no que diz respeito ao desenrolar da intriga, quanto à sequência cronológica em que ocorrem. Afirmamos, com isso, que as cenas se configuram como esquetes autônomos, isto é, após as duas primeiras cenas, as quais aparentam ter a função de ambientar a história, apresentam a alocação dos acontecimentos, nas do pelourinho velho de Lisboa, e informam sobre o ofício dos escrivães – funcionários do governo que permaneciam em praça pública para redigir petições e documentos de toda ordem, em serviço da população, que também dispunham suas qualidades letradas aos analfabetos, para escrever as cartas que estes endereçariam aos seus respectivos pares amorosos. (MUNIZ, 2009)

Dessa maneira, o auto pode ser dividido em duas partes. No início da primeira parte, há a cena de apresentação do patife Duarte, que se queixa do ofício desempenhado a um escrivão, que naquela ocasião, seria levar a mesa até a praça e organizá-la para que seu amo pudesse praticar seus afazeres. Após o monólogo queixoso, que, de certa forma, ajuda a situar o auto, se junta a Duarte outro patife, Gonçalo. Este segundo também trabalha para um escrivão, mas vem à cena sem a mesa do seu respectivo senhor por tê-la perdido no jogo. Desta feita, aproveita para convidar o colega para apostarem dinheiro em jogos com dados, os quais resultam em trapaça e numa briga que os tiram de cena. Em seguida, entram os dois escrivães, chamados apenas de Primeiro e Segundo, procurando as mesas e os dois criados. Depois de breve diálogo, no qual maldizem a incompetência dos patifes, descobre-se que a mesa que está em cena, trazida por Duarte, é do escrivão Segundo, então, o outro sai à procura dos seus pertences. Assim, este escrivão, que permanecerá em cena durante a passagem de todos os outros quadros, acomoda-se a espera de pessoas que necessitem dos seus préstimos.

A segunda parte do auto se configura pelos quadros das personagens que encomendarão as cartas ao escrivão. No total, são seis as figuras iletradas que entram em cena, nesta sequência – um Negro em busca da sua namorada que trabalha para a comitiva real, a qual, na ocasião do auto, não estava na cidade; um Moço com uma carta escrita por seu amo a uma determinada moça; um Vilão que não recebe notícias da esposa há 3 meses; uma Velha se dizendo grávida de um padre; um Atafoneiro que compartilha de um drama parecido ao do negro, visto que sua esposa também estava em Évora, onde estava o rei; e um Ratinho em posse de uma carta que ele presumia ser de sua amada, mas com medo de más notícias estava reticente em descobrir seu conteúdo.

O desfecho se dá com uma cena que remete ao início do auto, pois ao encontrar com um Parvo, o escrivão, que há pouco reclamava da má conduta do patife, convida-o para ser seu criado, desconsiderando a hipótese de que aquele poderia ser tão preguiçoso quanto Duarte.

A estética processional é constatada a partir do momento em que as personagens transeuntes começam a entrar em cena. De maneira generalizada, a procissão das personagens acontece da seguinte maneira: ao entrarem, declamam um monólogo, no qual se apresentam e contextualizam o mal de amor que lhes aflige, para, em seguida, se encaminharem até a mesa do escrivão, negociarem o valor do serviço que será prestado e, com os trejeitos que lhes são particulares, ditarem o conteúdo da carta. Em seguida, após uma simulada conferência da qualidade do trabalho, levando em consideração que não são letrados, portanto, não possuem atributos para avaliar a escrita da carta, saem de cena. Seguidamente, outra personagem toma a cena e repete a trajetória. Como fora dito, na síntese que fizemos do auto, o escrivão é a figura que interliga as cenas, mas sem criar qualquer jogo relacional entre as personagens que pagam por seus escritos.

Há apenas duas cenas em que se acrescenta alguma variação ao microenredo descrito acima. A aparição do Moço vem com um argumento diferenciado, no qual ele explica durante o diálogo com o escrivão, que precisa criar uma carta-resposta falsa à missiva que seu escudeiro havia mandado para a jovem com quem flertava. Caso retornasse com uma resposta positiva da jovem moça, seria presenteado, por seu senhor, com uma roupa nova. Animado com a oferta, o serviçal decide recorrer aos dotes do escrivão para anotar versos de amor que forjassem uma correspondência de sentimentos entre o casal.

Por sua vez, na cena do Ratinho, antes que se desenrole o fluxo processional – apresentação, negociação, escrita e despedida –, a personagem traz consigo uma carta, que ele até supõe ter sido endereçada por parte de Catalina, sua namorada, fato que o motiva a procurar o profissional letrado. Desvendado o conteúdo da carta, segue-se o ritual dos demais passantes.

O primeiro fato que julgamos relevante sobre as personagens está relacionado a seus nomes. Com exceção dos dois escrivães e do parvo, todas elas têm seus prenomes (em muitos casos acompanhados de sobrenome) citados durante as cenas, entretanto, para efeitos dramaturgicos, se configuram como personagens-tipo e aparecem nomeadas como deviam ser reconhecidas, isto é, primordialmente de acordo com o tipo social que representam ou à profissão que desempenham. Desse modo: Fronando Capado é mais referido como Negro;

Ana Afonso, como Velha; João Lourenço como o Vilão; Afonso Gil, o Atafoneiro; Gonçalo, o Ratinho, homônimo de um dos Patifes; que, por sua vez, era companheiro de outro Patife, Duarte. Assim, a possível plateia que assistiu ao *Auto dos Escrivães do Pelourinho* não se surpreendeu com a ingenuidade simplória do Ratinho ou a rusticidade do Vilão, que, neste caso, não se trata da figura antagônica da peça, como normalmente conhecemos, mas de um morador de uma vila distante da região central da cidade, isto é, um habitante da zona rural.

Como via de regra, quando, de alguma forma, esta cumplicidade entre o dramaturgo, as personagens postas em cena e a plateia é distorcida, pode resultar em outros tipos de reação por parte da audiência. Por isso, quase sempre são propositadamente recorrentes em situações em que se deseja obter efeitos cômicos. Para Márcio Muniz (2012), no auto em questão, a distorção acontece no plano da linguagem, mais precisamente no tipo de discurso que é atribuído a tais personagens e que, possivelmente, foi um dos principais provocadores do riso nos espectadores da Lisboa quinhentista, uma vez que o enredo das cenas está pautado nas cartas que cada personagem remete a seu respectivo par romântico e

Isto motiva o desvelar de uma retórica amorosa calcada na tradição do amor cortês, vazada em falas repletas de fórmulas lírico-amorosas, e eivadas de graça farsesca porque são ditas por personagens postas socialmente abaixo da altura exigida pelo tom elevado do discurso amoroso. (MUNIZ, 2009, p. 120)

Muniz acrescenta que o tom cômico surge a partir do reconhecimento deste contraste, ou seja, versos de amor proferidos por figuras desautorizadas a dizê-los, pelo papel social que ocupam, instaura o ridículo, resultando naturalmente no riso. Em suma, pode-se dizer que, de modo comparativo, causará um efeito de estranhamento e graça, a um espectador assíduo das telenovelas, que o galã seja desprovido de beleza e imponência ou fale com algum trejeito que perturbe a eufonia própria da galantearia que lhe é inerente. Assim como era igualmente risível, ao espectador português de 1500, que se diga prenda e à procura de casamento, uma velha cuja idade já lhe prejudicava até os principais sentidos. A deficiência da velha pode ser inferida pela fala da senhora ao se aproximar do local onde pretendia escrever a carta, a qual anunciara versos antes, o que inviabiliza a hipótese de que ela desconhecesse a presença do escrivão, juntamente a imediata resposta do próprio, o que evidencia a proximidade de ambos e a possível dificuldade de visão da Velha.

Velha:

Ûa carta quero mandar
a um homem de prazer
hei-lha mui bem de notar

que se há de espantar
 verei que me manda dizer.
 Eu, triste, não vejo nada
 onde está o escrivão?

Escrivão Segundo:
 Que mandais dona honrada?

Velha:
Deos vos dê consolação.

Escrivão Segundo:
 E a vós faça bem casada
 (ANONIMO, v. 513-522)

Evidentemente, não ignoramos a possibilidade de ser isto um vestígio de *encenabilidade* que revela um jogo de sedução promovido pela velha, a fim de despertar a atenção do escrivão que, por sua vez, reage com uma resposta dúbia, que nos causa tanto impressão de ironia, por desejar ver bem casada uma mulher que já passara em muito da idade casadoira, quanto de certo oportunismo pelo qual podia valorizar a autoestima da personagem com a intenção de arrancar-lhe algum dinheiro.

Este aspecto, porém, está intimamente ligado ao trabalho de atuação e direção, haja vista que são os sujeitos responsáveis por tais funções que vão encaminhar o sentido que lhes parecer mais pertinente ou aprazível. A encenação oportunizou que demonstrássemos a qualidade teatral que pode ser encontrada nestes versos, e que por vezes pode se tornar irreconhecível aos leitores do presente.

Apropriando-nos, mais uma vez dos estudos vicentinos, a partir das ideias de Paul Teyssier (1982), que comentando sobre a estrutura processional (a qual, neste ponto, já se pôde perceber o quanto é frequente no teatro quinhentista) e a ausência de intriga que vinha ligada a essa construção dramaturgica, atenta para um aspecto que pode distanciar o interesse dos leitores da nossa geração por aqueles autos.

Não há nada mais desconcertante do que esta maneira de fazer teatro, para os leitores modernos. Por isso tanto críticos vêm na técnica dramática de Gil Vicente algo de elementar e primitivo. Para Aubrey Bell, não é 'um grande dramaturgo técnico, mas um maravilhoso poeta lírico e um admirável observador satírico da vida' (BELL, p. 110) (TEYSSIER, 1982, p. 109).

Essa crítica que se faz à dramaturgia quinhentista sobre a subversão ao enredo linear e a falta de continuidade da ação, diz respeito à fuga do realismo cênico que, ao interromper a história das personagens e retirá-las de cena sem lhes alinhar um desfecho interligado com

o restante da trama, rompe com as expectativas tão bem cultivadas pelos leitores/espectadores acostumados com a estrutura do drama aristotélico.

Esta preferência não deve ser deslegitimada, até porque envolve valores de ordem subjetiva. Porém, também nos parece legítimo dizer que tal fato desperta reflexões e o desvelar de pelo menos dois pontos de vista. Jean-Pierre Ryngaert, tratando da preocupação dos dramaturgos clássicos com a continuidade da ação, afirma:

Isto significa que não só a ação, em nome da verossimilhança, deve ser contínua no palco, como o espectador deve encontrar no texto elementos suficientes para imaginar como ela prossegue quando a personagem não está mais em cena. A decupagem em atos e em cenas que organiza a ação e dá ritmo ao texto corresponde ao que é dado a ver. (RYNGAERT, 1995, p. 40)

Corroborando o que diz Ryngaert, não acreditamos que a verossimilhança esteja completamente comprometida nos textos em que não se prioriza a continuidade da ação. E, assim como propõe Teyssier, acreditamos ser conveniente que nos isentemos um pouco da visão moderna e procuremos entender que *outra coisa* aprazia os espectadores e dramaturgos do século XVI. O teórico vicentista creditava à destreza dramática de Gil Vicente, que conseguia extrair a potencialidade das pequenas situações – as quais geralmente versavam sobre temas gerais – arrebatando o espectador de forma que este não se lembrava de integrá-las a uma ação contínua.

Do mesmo modo, reconhecemos no auto que se passa no pelourinho, qualidades que convocam o espectador a criar os seus próprios prolongamentos da história, mesmo que nenhuma delas se confirme efetivamente, uma vez que as personagens não voltarão à cena. Este exercício criativo pode, é claro, ser instigado pelas propostas de encenação, ou seja, com o que é dado a ver, utilizando os termos escolhidos por Ryngaert.

Dessa forma, há que se relativizar aquela visão moderna citada por Teyssier, a qual, de forma geral, prioriza o formato clássico do drama. Não é somente pelo cultivo de uma audiência ociosa, esperançosa de encontrar todas as respostas para a peça dentro do próprio texto, que é possível identificar a sobrevivência das personagens. Tampouco é viável que limitemos à fórmula início-meio-fim o *status* de verossimilhança, no teatro, principalmente se voltarmos nossa análise para as relações sociais que se estabelecem na contemporaneidade. Da perspectiva da efemeridade das relações, pode-se dizer que uma conversa estabelecida entre a decolagem e o pouso de um avião, por exemplo, é tão verossímil quanto à passagem de um transeunte do pelourinho pela mesa do escrivão. A recusa desta constatação, no que se refere às artes cênicas, está muito mais atrelada ao apego que se tem à tradição deixada pelo

teatro naturalista, apoiado pelas regras do drama aristotélico, do que a qualquer tipo de desajuste com a “vida real” e com a abrangência a que se objetiva esta arte de representação.

Voltando para a análise especificamente das personagens do auto, resvalamos novamente na verossimilhança, levando em conta que estamos exatamente defendendo a ideia de que as personagens escolhidas pelo anônimo se configuram tanto pela recorrência estereotipada de tipos que habitavam as cidades e vilarejos portugueses, quanto pelo labor imaginativo do dramaturgo que, naturalmente, empregava à obra particularidades próprias do ato criativo. Aspecto este que nos faz lembrar oportunamente da combinação entre repetição e invenção, que Paul Teyssier desenvolve, na mesma obra citada acima, acerca da estrutura dramática vicentina.

A grande ocorrência das mesmas personagens em peças de outros autores quinhentistas reforça tal proposição. Em maioria, as personagens presentes no auto dos escrivães possuem figuras aparentadas, espalhadas pelo acervo teatral do século XVI. O Vilão, por exemplo, com essa mesma nomenclatura, aparece em quase duas dezenas das obras que compõe este repertório, de acordo com os autos disponíveis no site do CET da Universidade de Lisboa (UL) e, estamos certos de que este índice aumentaria consideravelmente se incluíssemos também aqueles que são caracterizados como tal, mas no decorrer da peça e na descrição das rubricas são apresentados com designação pessoal. Dentre os autores que incluíram esta figura em seus autos, pode-se citar o dramaturgo António Prestes, que deu voz ao tipo morador de vilas em três dos seus sete autos.

Além do “nome social” que lhes é comum, as personagens tipo apresentam também um comportamento coincidente, que em conjunto com diversos trejeitos, linguagem e discurso são responsáveis pela alcunha que carregam, e pela fácil identificação da figura por parte do público. Era por decorrência de tal reconhecimento que a plateia se condicionava, de certo modo, à previsibilidade da participação destas personagens. Por exemplo, à entrada do Parvo, já se esperava algum tipo de tolice ou disparate que provocasse o riso, da mesma forma que as figuras alegóricas, frequentemente utilizadas nas moralidades vicentinas, muito provavelmente despertavam a atenção e o silêncio da plateia.

A partir de estudos dos textos, encontramos alguns exemplos que podem ilustrar com maior eficácia esse tipo de ocorrência. Para tanto, voltaremos à cena da Velha, em busca de compreender que tipo de modulação é pretendida quando um autor decide inseri-la dentro da trama. Primeiramente, partiremos de um trecho contido no *Auto dos Escrivães do Pelourinho*, em seguida observaremos outros dois exemplos presentes na dramaturgia quinhentista, em

que está presente a mesma figura. O primeiro trecho se refere ao momento em que a Velha solicita que se escreva uma carta a seu suposto pretendente e, em seguida, o conteúdo do recado ditado por ela:

Velha:

Quero-o fazer assi:
quero que me escrevais
ũa carta logo aqui
tomai logo esse vintém.
Haveis-ma de escrever
a um padre que me quer bem
ponde tudo por item
como vo-lo eu disser.

Carta que manda escrever a Velha:

A vós Gonçalo da Cortiçada
eu vos mando encomendar
que vos queirais alembrar
como por vós sam prenhada
e quero-me convosco casar.

Por isso vede o que fazeis
tirai-vos desse marteiro
que melhor vos casareis
que andardes por varredeiro
de quem mais que eles valeis
(ANONIMO, v. 513-522)

É preciso que lembremos que eram tratadas por Velha mulheres de meia idade, solteironas, com comportamento impudico e já passadas da idade que se considerava adequado ao casamento (MUNIZ, 2008)³⁰. No trecho citado acima, pode-se perceber que o discurso da personagem neste auto anônimo revela, em boa parte, o comportamento exagerado e luxurioso que frequentemente era a ela associado. Por exemplo, na carta que dita ao escrivão, pode-se descobrir que esta era uma velha que não somente queria casar com um padre, mas também se dizia grávida dele. Mais adiante, ao término da carta, pede que na assinatura venha contida uma expressão em que se intitula como “desperdiçada Ana Afonso”, sobrecarregando o verso de sedução e riso.

³⁰ Márcio Muniz nos informa sobre isso em estudo que dedica à figura das soldadeiras, figuras frequentes das cantigas satíricas medievais. Todavia, a apropriação que fizemos dos dados oferecidos por Muniz se deve ao fato de a dramaturgia quinhentista estar fortemente associada à poesia da Idade Média, e por reconhecermos que a descrição física daquelas mulheres, às vezes diretamente chamadas de “puta velhas”, corresponde em muito à imagem construída para esta personagem tipo em outros autos da mesma época. Ou seja, a imagem da falta de beleza que era relacionada ao fim da juventude ou à chegada da velhice. (em Revista *Literatura em Debate*, n. 2, v. 2, 2008, p. 1-10) – (*Literatura em Debate*, revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da URI/Frederico Westphalen (indexações: Qualis B2, Latindex, M. L. A. Master List of Periodicals, M. L. A. International Bibliography, DOAJ e Portal de Periódicos CAPES).

Entretanto, haverá quem julgue recatada a velha que passou por aquele pelourinho velho, quando tomar conhecimento do que fizeram as outras duas que trouxemos para corroborar a exemplificação. Dos trechos abaixo, temos um retirado do *Auto do Nascimento*, de Baltasar Dias, e outra do *Auto das Regateiras*, de Antônio Ribeiro Chiado.

Análise comparativa da personagem Velha em peças teatrais do século XVI

Velha

Praza a Deos que má doença
e que má dor d'espinhela
mau quebranto de canela
má caganeira e corrença

[...]

e má picada de galo
má dor de ventosidade
e mau quebranto de cu
e má cor e má vontade

[...]

ũa velha amargurada
que andava em dias de parir
com a barriga pejada
diz que por força há d'ir
por tal neve e tal geada
má dor de praga raivada
venha pelo empenador
pois tal costume quis pôr
má corrença abreviada
lhe entrem no salvaror

(DIAS, Baltasar. *Auto do Nascimento*.

Disponível em < <http://www.cet-e-quinientos.com/autores> >

Acesso em 28 mar. 2015, às 13h33)

Velha

Nunca t'ó olho verá
a vós vos porão na cela
cuidais cadela que zombo?
Porque não me tens amor
eu vos darei a senhor
que vos ponha o pau no lombo
e quiçais serês pior.
Quereis-vos vós hoje abalar?
Que madrugada d'Alfama
cadela e em cu na cama
vós pondeis-vos a rezar
não virá por ti má trama?

(CHIADO, Antônio Ribeiro. *Auto das Regateiras*. Disponível em

<http://www.cet-e-quinientos.com/autores> >

Acesso em 28 mar. 2015, às 13h38)

No *Auto do Nascimento*, também encontraremos estrofes proferidas pela Nossa Senhora, pelos três Reis Magos, e por um Anjo, ou seja, figuras às quais compete um nível elevado de linguagem, completamente diferente das palavras pertencentes à fala da Velha, transcritas à esquerda dos trechos citados acima.

A velha do auto de Baltasar Dias também se declara prenha, fato que não se confirma em nenhum outro verso que faça referência à ela. O que se sabe é que, segundo o argumento da peça, o Imperador daquela localidade (região próxima a Belém, em Jerusalém) havia decretado que todos os indivíduos que morassem em sua governança deveriam se inscrever para que ele soubesse de quantos se tratavam, deveriam estar relacionados inclusive os que ainda estavam para nascer. Então, por conta dessa ordem, a mulher estava caminhando por

tanto tempo, a fim de chegar a este lugar onde seriam inscritos, ela e a suposta criança. Contrariando, porém, qualquer cuidado que uma mãe pudera ter com um bebê ainda no ventre, a velha, na cena seguinte, na qual dialoga com um vilão, revela o hábito de beber e a adoração pela bebida, dizendo que beberia uma almude³¹ sem se fartar.

Na Velha representada por Chiado, por sua vez, pode-se observar além dos maus tratos dispensados aos criados, visto que a cadela à qual se refere no trecho demonstrado acima é sua escrava negra, com quem se comunica por gritos, praguejamentos e palavrões. Com a filha Biatriz, que está para casar, fala com tom hostil e repreensivo, mesmo obtendo respostas à mesma altura – tal mãe, tal filha. A única personagem com a qual estabelece contato mais ameno é com a mulher que tem por comadre, e com quem passa boa parte da conversa tecendo maledicências e mexericando sobre as vidas alheias.

Dessa forma, o que se tem são três Velhas, cada qual com o seu registro, mas nenhuma delas despercebida nas histórias de que participam, por conta das ações exageradas e pelo discurso incisivo por elas proferido. As coincidências entre as demais personagens tipo atendem a mesma lógica de correspondências, criando, assim, uma espécie de galeria de personagens (TEYSSIER, 1982, p. 123) para o teatro do século XVI, visitadas obrigatoriamente por todos os dramaturgos desta época, inclusive Gil Vicente, focalizado exclusivamente pelo estudo de Teyssier.

A leitura do texto *o Auto dos Escrivães do Pelourinho*, do ponto de vista de quem pretende compreendê-lo para colocá-lo em cena, apresenta as peculiaridades mais ou menos previstas para um texto escrito em versos e em português clássico. Sobre este aspecto, podemos registrar pelo menos três níveis de interpretação, todas muito pertinentes para a construção cênica que se buscou. No primeiro nível, temos as leituras realizadas durante os encontros do grupo de pesquisa Texto em Cena. Por mais que os integrantes do grupo não fossem profundos conhecedores daquele português e de suas singularidades, as leituras eram um pouco mais fluídas porque o contato com este material era um pouco mais prolongado e tínhamos conosco a mediação do professor Márcio Muniz, nosso orientador, professor de literatura e facilitador no processo de transposição dos obstáculos trazidos pela sintaxe própria da escrita em verso e no português de 1500.

Em um segundo estágio, deparamo-nos com o estranhamento por parte dos atores que encenaram a peça. Propositalmente, os textos foram distribuídos antecipadamente, para que

³¹ Unidade de medida própria para líquidos, aproximadamente 25 litros. DICIONÁRIO da Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/DLPO/>>. Acesso em: 5 maio 2015..

fizessem a leitura, sozinhos, e trouxessem as impressões no primeiro encontro coletivo, no qual reuniríamos todo elenco. Antes de comentarmos sobre sensações causadas com a primeira leitura, faremos uma breve apresentação das pessoas que integraram o elenco, inclusive para que se possa compreender de que lugar teórico elas empreenderam esse primeiro contato com o texto.

Na primeira formação do elenco, que mudou pouquíssimo até o dia em que iniciamos a temporada, contávamos com três estudantes de Letras. Lucila Vieira, a responsável pela direção do espetáculo e outros dois componentes da atuação, Carol Cachos e Davi Filho. Posteriormente, Davi foi substituído por Jandson Nunes, que atuava em um ramo completamente diferente do artístico. Integrou o grupo também, Letícia Paulina, professora de teatro e atriz profissional. Além desta última, que obviamente já mantivera contatos mais duradouros com a arte teatral, os demais eram conhecedores apaixonados e praticantes amadores, com diversos níveis de experiência e modalidades.

Voltando às impressões do texto, de maneira geral, os atores revelaram grande dificuldade com a primeira leitura, tendo sanado algumas dúvidas na segunda passada pelo texto. Entretanto, muitos trechos tinham ficado sem compreensão, mesmo após outras leituras mais demoradas. Estas dúvidas, então, foram dirimidas pelo professor Márcio Muniz, que estava presente neste primeiro encontro.

Assim como os estudantes do grupo de pesquisa, os atores também compartilhavam um objetivo específico que era o de ler e compreender o texto para que se pudesse traçar um projeto artístico de encenação, fato que provoca automaticamente outro tipo de interesse pelo texto e solicita a necessidade de uma investigação mais aprofundada. O pressuposto levantado acima é o que distingue fundamentalmente o terceiro registro de proximidade com o texto. Estamos nos referindo aos comentários provenientes pelos espectadores do espetáculo ou de pessoas que tiveram apenas contatos superficiais com a peça, isto é, fizeram apenas uma leitura, ouviram algum trecho etc.

Dentre os espectadores da peça, em sua maioria, estavam pessoas que frequentaram ou frequentam um curso superior, muitos deles eram estudantes do Instituto de Letras da UFBA, fato que amplia a possibilidade de que tenham tido maior acesso a diversos tipos de suportes e gêneros textuais. A rigor, um dos comentários que mais ouvíamos ao fim da peça era em relação à complexidade do texto. Em alguns semblantes era reconhecível a expressão de que entenderam pouco do que fora dito, outros relatavam que mesmo com as dificuldades impelidas ao texto em rima, tinham conseguido se divertir e compreender as situações que se

passavam, mencionando a importância do corpo, do gesto, dos acessórios e de outros aparatos cênicos utilizados na montagem que auxiliaram o processo particular de construção de sentido.

Acredita-se que para a obtenção dos resultados apreendidos nesta terceira camada de leitura, a que chamamos propriamente de recepção, o conjunto de respostas recolhido nas duas primeiras etapas foi essencial para que pudéssemos traçar estratégias de cena e, igualmente importante, delineássemos qual seria a proposta do nosso projeto artístico, primordialmente, em relação ao trato com o texto. A situação, que se apresentou desde o início dos contatos, sugeria que o texto como fora genuinamente concebido certamente causaria um estranhamento na plateia, fato que poderia influenciar decisivamente no processo de fruição. No entanto, decidimos mantê-lo (com pouquíssimas alterações) de acordo como encontramos nas edições publicadas pelo CET da Universidade de Lisboa.

Este fato se deve à vontade clara que temos de ampliarmos os diálogos da nossa pesquisa central, que é a de investigar o grau de *encenabilidade* do teatro quinhentista neste século vigente. Assim sendo, se a premissa era procurar coincidências entre as práticas teatrais dos dois séculos, preterir aspectos fundamentais de qualquer um dos dois lados certamente enfraqueceria esta proposta. No que diz respeito ao teatro do século XVI, não chegou a nosso conhecimento qualquer outro vestígio que se julgue mais importante que o acervo dramático, do qual se pode atestar a existência de toda uma tradição artística, a partir do complexo de informações nele contidas. Em suma, estávamos convictos de que incluir as dificuldades apresentadas pela dramaturgia enriqueceria os produtos finais buscados por nós, isto é, o espetáculo apresentado e a escrita deste trabalho.

Enquanto no panorama acadêmico havia a declarada intenção de avolumar os dados da pesquisa, do ponto de vista criativo existia o empenho de experimentar algo diferente, pois é bem sabido que não se trata de uma novidade a encenação contemporânea de peças daquela época. Se pensarmos exclusivamente no cenário brasileiro, não será preciso retroceder muito tempo para que encontremos versões atualizadas dos autos de Gil Vicente, sabendo que o mesmo não ocorre com outros dramaturgos portugueses.

Contudo, o objetivo do nosso trabalho era proporcionar outro tipo de experiência estética com o texto quinhentista, na qual, a partir da exposição cênica, se fizesse conhecer de que forma nascera o teatro em nossa língua oficial, revelando, inclusive, os processos de mudanças morfosintáticas. Boa parte desse objetivo certamente se deve ao fato de a pesquisa ter sido idealizada dentro de um grupo de estudos do Instituto de Letras, de onde

receberíamos a maior parte dos nossos espectadores. Artisticamente, nos instigava misturar, em cena, a simplicidade do enredo e a complexidade da linguagem, confiantes de que a grande abertura estética do teatro, advinda com todas as revoluções sofridas pela arte cênica, nas últimas décadas, comportaria as idiossincrasias da nossa experimentação. Apesar disso, nos preocupamos em arquitetar cuidadosamente uma proposta coerente para levá-lo à cena, evitando que a natural complexidade prevista para a encenação ganhasse um indevido espectro de “qualquer coisa” ou “coisa nenhuma”. A desobrigação dos sentidos ou a busca apenas por sensações corporais, frequentemente mais presentes em *performances*, tem preenchido cada vez mais os espaços artísticos contemporâneos. Entretanto, esta não era nossa intenção, gostaríamos que mesmo com as dificuldades evidentes do texto, o público fosse dito e mostrado.

Antes que nos voltemos finalmente para o desvelar da proposta cênica de que vimos falando, retornemos às ideias de Ryngaert que traduzem de forma literal a postura que buscamos sustentar no decorrer do nosso processo de montagem, em relação aos desafios enfrentados com o texto:

[...] Quando um texto apresenta particularidade, ataquemo-las de frente. Procuremos as variantes rítmicas de um texto não pontuado, abrindo a cada vez mais caminhos diferentes entre as palavras; banalizemos o alexandrino ao máximo, como se fosse uma conversa comum, ou tentemos caminhar para o canto, escutando como os versos resistem a estes tratamentos. [...] Escapemos à leitura cinzenta, triste e convencional escolhida por receio de fracasso ou de não pegar o sentido. Não há fracasso possível, já que o único projeto é ‘embocar’ o texto e fazer com que seja ouvido. (RYNGAERT, 1995, p. 50)

4.2 A CENA

Não se pode dizer que os resultados da encenação do *Auto dos Escrivães do Pelourinho*, que descreveremos a seguir, represente o fim do nosso desejo investigativo acerca do repertório teatral quinhentista. No entanto, é legítimo afirmarmos que assumem substancialmente a função de resposta a um relevante desafio, a montagem de uma peça de teatro, por conta das dimensões (teóricas, humanas, logísticas etc.) que a ela aparecem agregadas, particularmente dentro de um ambiente acadêmico que não é propriamente pensado para isso, mas que tampouco parece fechado para tal. Da mesma forma que revelam na prática como se deu nossa percepção acerca do organismo teatral contemporâneo, hospedeiro dessa experiência cênica que propunha fazer dialogar, através do teatro, esses dois séculos tão representativos para a expansão de vários setores da sociedade, inclusive no que tange ao exercício da arte.

As dificuldades organizacionais foram de diversas ordens, desde a formação de um elenco, sincronização da agenda de ensaios, estabelecimento de um local que comportasse as necessidades do trabalho, até a limitação financeira para a aquisição de objetos cênicos, figurino etc. Pode-se acrescentar uma lista deveras extensa de obstáculos ao tortuoso traçado que desenhamos durante estes dois anos de trabalho, contudo, voltaremos nossas atenções ao relato dos eventos que contemplaram intimamente a elevação do texto à cena. Em prol disso, exporemos as principais dúvidas, impressões e inspirações que de uma forma ou de outra sustentaram a pesquisa e tornaram possível a realização do espetáculo, que cumpriu uma pequena temporada³² entre junho e agosto de 2014, no Instituto de Letras da UFBA.

De início, cogitou-se a ideia de apresentarmos apenas leituras dramáticas, o que diminuiria bastante o número de problemas de organização e execução do trabalho. Entretanto, a opção por esta estratégia se configuraria como uma controvérsia em relação as nossas intenções de ampliar a superfície de contato entre o público e a obra. Pois, como já era previsto desde as primeiras leituras brancas³³, privar o público de uma encenação a rigor, isto é, com os atores em pé, figurino, acessórios e sem o texto nas mãos, segundo nosso

³² O espetáculo *Auto dos Escrivães do Pelourinho* foi apresentado sete vezes (07 de junho de 2014, 23, 28, 25, 27, 29 de julho e 01 de agosto de 2014) nas dependências da UFBA – pátio do Pavilhão de Aulas de Ondina (PAF III) e sala-auditório do Instituto de Letras. Recebemos a audiência de um público diversificado, por conta da abertura dos locais de apresentação e pela extensão dos convites, que foram afixados em lugares de ocupação coletiva da universidade, como a Biblioteca Central e o Restaurante Universitário, e também em ambientes virtuais. (Anexo H)

³³ Este termo é muito comum entre os artistas de teatro, refere-se às primeiras leituras feitas de um texto teatral, na qual não se emprega grandes nuances de voz ou entonações que revelem interpretações mais profundas do texto ou das personagens.

entendimento, poderia diminuir ainda mais o acesso do ouvinte à peça, uma vez que limitaria, em partes, a liberdade de movimentação, restringiria a inserção de signos e dividiria a atenção dos atores entre o ato de ler, o que pressupõe segurar o texto, trocar a página, atentar para as pontuações, e interpretar o que estava sendo dito, de modo aprazível, tentando estabelecer a comunicação.

É preciso registrar, contudo, que o êxito de uma leitura dramática não depende exclusivamente dos artifícios de cena que citamos acima, afirmar isso seria reduzir demais a criatividade/habilidade do artista que se propõe a exhibir um exercício cênico desta natureza. O que queremos afirmar, com rigor, é que, segundo nossas percepções acerca do texto escolhido e de todas as suas particularidades, a opção de soltar o texto e inserir aparatos próprios da encenação aumentaria nossas possibilidades de jogo cênico, bem como o conjunto de significações que poderiam auxiliar o espectador na construção de sentidos e, por fim, preencheria nosso desejo de encenar contemporaneamente uma peça repleta de complexidades, que tornaram ainda mais convidativo o desafio.

Deve-se registrar o quão inusitado foi para os atores o exercício de decorar o texto, mesmo os mais experientes relataram os problemas que tiveram com as rimas e com as palavras pouco usuais, as quais dificultaram, de início, a naturalidade do processo. Neste caso, não havia outra alternativa a não ser a de decorar integralmente as estrofes, uma vez que acréscimos ou supressões representavam uma quebra rítmica, nem sempre bem-vindas para o desenrolar do diálogo. Sendo assim, todas as rupturas que se mostraram necessárias foram feitas com transparência, ou seja, sem a intenção de escondê-las do público, pelo contrário, por vezes, eram sublinhadas para tornar vivo o texto (a poesia) dentro da cena, e vivificar as particularidades e qualidades artísticas presentes na obra.

Estas pausas foram cuidadosamente ensaiadas e, ainda que de maneira rudimentar, são inspiradas pelos efeitos de distanciamento propostos por Brecht. Contudo, é preciso se notar que não intencionávamos romper propositalmente com a ilusão, como preconizava o teatrólogo alemão, afinal, nunca foi nosso intento construí-la. A postura que assumimos desde o princípio era a de mostrar a pesquisa como parte do processo cênico, revelando nossas alternativas de sentido e compartilhando, em cena, todos os vãos encontrados no texto, de forma que tornasse a encenação mais honesta e confortável para o espectador, em relação a prováveis embaraços acerca do entendimento literal do que era ouvido.

O melhor exemplo prático que podemos apresentar a respeito deste tipo de recurso cênico é o que situa a cena do Negro dentro do espetáculo. A interpretação desta personagem

foi propositalmente delegada à atriz com mais experiência teatral do elenco. Letícia Paulina é formada em Artes Cênicas pela UFBA e é a componente do grupo que apresentava maior repertório e compreensão acerca da abertura experimental implicada ao teatro contemporâneo. Assim que lhe foi ofertado, o desafio foi prontamente aceito pela atriz, que se sentiu instigada exatamente pela novidade representada pela personagem. O Negro é uma figura recorrente no teatro quinhentista, no qual sempre aparece representado de forma estereotipada, principalmente no que diz respeito à linguagem. Márcio Muniz (2009), explica que a presença desta personagem no *Auto dos Escrivães do Pelourinho* revela

um presente histórico da Lisboa quinhentista das navegações, no qual a figura do negro já é plenamente absorvido pelo corpo social. Ao mesmo tempo, registra linguisticamente o estranhamento produzido pelo falar desse novo habitante da capital do reino. Da junção desses dois elementos surge essa figura ímpar do negro com ‘fala da guiné’. (MUNIZ, 2009, p. 121)

O estudioso afirma que certamente a variante do português falado pelo Fronando proporcionava boas risadas para a audiência daquela época. Todavia, para os fins do nosso espetáculo, a variante linguístico-literária usada pela personagem amplia ainda mais a já complexa teia linguística presente na peça. Temos então, uma variação figurada do português clássico, que por si só nos rendia significativos esforços para a compreensão. Uma semana após a distribuição das personagens, no encontro em que deveríamos conversar sobre cada um deles, e em que os atores trariam as referências e inspirações proporcionadas pelas leituras mais minuciosas, Letícia manifestou sinceridade em dizer que não havia compreendido absolutamente nada do que se passava na cena do Negro. Segundo ela, era possível depreender algumas palavras-chave, supor um contexto, inclusive por conta da estrutura processional que se repetia em todas as cenas do auto, mas nada que a fizesse avançar na construção da personagem.

As duas estrofes abaixo foram recortadas da enigmática cena do falante da guiné, com o intuito de melhor ilustrar as incertezas que afligiram o elenco, mais especialmente a Letícia.

Fronando:
 Ah cotado malo-banturado
cotado mi coração
 como vioer tam penado
 sempre doente nunca são
 sempre mai martorizado.
 Ai cotado que barei
 nunca ter em mi prazer

por isso nunca bom ter
mujer que anda com rei
 porque nunca poder ber.

E por força dezer
burnudo masso que pego
 por que nunca falecer
 outro perro de cão negro
 que para ela querer.
 Contudo mi sacreber
ũa carta a embora
 em que manda rei dizer
alembrai mina siora
 desse bodo que querer
 (ANÔNIMO, v. 244-262).

Naquela primeira reunião de elenco, na qual estava presente o professor Márcio Muniz, pudemos usufruir presencialmente de uma explicação estendida sobre o *status* dessa personagem. Neste momento inicial, porém, nenhum dos atores sabia ao certo por quais personagens ficariam responsáveis e, por mais atenção que fosse dada às palavras do professor, nada se igualaria à experiência prática de tentar dizer o texto, encená-lo, propor uma leitura interpretativa da tal “língua da guiné”, principalmente se a compreensão do conteúdo estivesse tão comprometida. A melhor providência que pudemos tomar foi ampliar significativamente o estudo das falas do Negro, de tal forma que todo o elenco pudesse acrescentar impressões sobre esta parte do texto.

Observando brevemente as estrofes que foram mostradas, podemos reconhecer de imediato a utilização da consoante –b, ora substituindo –v, ora substituindo –f, como nas palavras *ber* (ver) e *barei* (farei). Também observamos a estilização de algumas palavras, como *malo-banturado* (mal aventurado) e *martorizado* (martirizado). Dessa forma, a partir de aproximações, ou mesmo recorrendo às notas da edição disponível no site do CET da Universidade de Lisboa, conseguimos ampliar os campos de entendimento da cena. As maiores dificuldades ficaram por conta da segunda estrofe, por conta de algumas palavras que, mesmo com traduções literais, não produziam um sentido lógico para as expressões.

Por exemplo, a junção de perro e cão, no mesmo verso, a nosso ver, trata-se de uma redundância, primeiramente idiomática, na qual são utilizados termos correspondentes no português e no espanhol, ou também, outra provável ocorrência estilística, que serviria para reforçar a raiva demonstrada pelo personagem, se levarmos em consideração que *perro* é um adjetivo que adquire sentido figurado, sempre com valor depreciativo, portanto, um termo que

atende a expectativa da estrofe, na qual o Negro pragueja injúrias para que a moça não arrume outro negro para ser seu namorado.

Nesse sentido, somando as informações concedidas pelo orientador, às notas referentes à cena, no site do CET de Lisboa, mais os resultados obtidos após o estudo do texto, baseado em um sistema de desconstrução/reconstrução linguístico, demos conta de encontrar um espectro que pudesse representar o negro. Contudo, mesmo com o desvendar de alguns sentidos e a reorganização das palavras nos versos, de modo a torná-las mais logicamente compreensíveis à sintaxe do português falado na atualidade, chegamos à conclusão de que dificilmente obteríamos um entendimento, ainda que mínimo do que a personagem tentou dizer e, justamente neste ponto, encontramos a real necessidade de colocar em prática os recursos de distanciamento.

Sendo assim, ao término do último verso, do trecho mostrado acima, a atriz Letícia, retira o chapéu (peça de vestuário importantíssima para a nossa encenação, da qual falaremos na subseção em que descreveremos a concepção cênica pertinente aos figurinos), configurando o gesto como o ato de se despir do Negro, para, como Letícia, perguntar a alguém da plateia: “E ai, você entendeu o que eu disse? Alguém entendeu o que eu disse?”. E, diante do acanhamento e de alguns esboços de resposta, sempre denunciando de um constrangimento de não ter entendido o que tinha sido dito, a própria atriz conforta os espectadores e compartilha sua íntima insegurança com aquele trecho. Ou seja, ela conhecia cada palavra daquele verso, era capaz de empregar-lhe um sentimento adequado, mas abria mão de tentar traduzi-lo ou explicá-lo ao pé da letra.

Este é o primeiro momento no qual distanciamos da cena e escancaramos os propósitos da encenação, revelando a arte como pesquisa, como experiência e, principalmente, como um convite não para dar sentido, mas para sentir. Acreditamos na premissa de que era praticável que as pessoas entrassem em contato com uma obra que revela substancialmente as origens do teatro em português e aspectos basilares do próprio idioma e, além disso, se divertissem e se deixassem surpreender com a peripécia daquelas personagens que eram tão portuguesas e tão brasileiras, tão medievais e tão contemporâneas. Este era, pois, o propósito máximo desde o início do nosso trabalho – encontrar as correlações entre os dois tempos, algo que poderia ser possibilitado pela formatação que empregamos em cada personagem, e pelo processo de reconhecimento que cada uma delas podia despertar nas pessoas que estavam ali.

A pausa feita por Letícia acontece no exato momento em que a peça passa de um grande primeiro momento – as cenas dos patifes e a cena dos escrivães – para a o desfile das personagens transeuntes e para a escritura das cartas. Estas cenas iniciais, principalmente as duas primeiras, são extensas e com um grande fluxo de movimentação e falas, que servem tanto para situar o espectador no universo linguístico do texto, mas também para pegá-lo de sobressalto, o que certamente cria algum desconforto. Por isso, julgamos que a atitude da atriz acontece em oportuna ocasião, pois servia de uma “permissão” para o riso. Ria-se de si próprio, pelo embaraço com o texto, ria-se da atriz, pelo comportamento inusitado e do outro que compartilhava a mesma incompreensão. Parece-nos que, depois daquele momento, todos estavam preparados para continuar o espetáculo, tanto os atores, que se sentiam mais livres, mais honestos, quanto os espectadores que relaxavam a audição e deixavam se envolver pelos outros sentidos. Assim, continuamos o jogo cênico, sem traduzir o texto, mas demonstrando ao espectador os resultados do nosso longo processo de leitura e construção de significado.

A lógica empregada para a construção dos sentidos foi sempre a mesma – encontrar formas de contar o texto, com o formato que fora concebido, utilizando signos teatrais que propiciassem ao espectador uma via de leitura que o tornasse cada vez mais próximo daquilo que estava sendo mostrado e que, em primeira instância, lhe causava apenas estranhamentos. Partindo do pressuposto que seria inviável, e sequer teria o mesmo efeito, que parássemos a cada ponto enovelado do texto. Nosso projeto cênico transformou-se num engenhoso exercício de sincronização entre o sentido do que fora escrito no século XVI, que seria reproduzido pela fala dos atores, e a coreografia corporal, respaldada por outros signos cênicos, que tornaria a experiência artística mais palpável àqueles espectadores que assistiram à peça em 2014.

Um tópico que ilustra bem esse feito é o da inserção musical. Nos últimos meses de ensaio, passamos a contar com a participação de Karina Matos, a musicista, era assim, inclusive, que nos referíamos a esta participante durante as apresentações. A pesquisa musical enriqueceu grandemente o repertório de informações úteis para que as pessoas pudessem entender determinados contextos ou personagens. Nas músicas inseridas no espetáculo, tanto as que já vinham previstas no texto, como as que achamos por bem colocar, lançamos mão tanto de procedimentos paródicos que remetessem a canções amplamente conhecidas pela cultura popular, das quais se pudesse depreender algum significado a partir de comparações ou aproximações, quanto de estilos musicais que trouxessem alguma referência sobre a natureza das personagens.

A relação entre o som e cena foi o tema central de uma pesquisa desenvolvida pelo professor e encenador Roberto Gil Camargo (2001). As afirmações propostas por ele ajudam-nos a explicar como “essa inter-relação entre o que se vê e o que se ouve estabelece no palco um tal jogo de dependência, que é quase impossível falar de um elemento isoladamente, sem citar o outro” (CAMARGO, 2001, p. 55). No espetáculo que encenamos havia diversas passagens do texto, nas quais identificávamos um nível de complexidade que poderia comprometer diretamente o desenvolvimento da cena e o entendimento por parte do ouvinte, adicionamos, então, elementos musicais que fizessem despertar a memória auditiva do espectador, levando-o a associar aquilo que estava sendo musicado com o seu repertório pessoal e, por assimilação, ao sentido que estávamos buscando para a situação encenada.

Voltando à cena do Negro, por exemplo, nos deparamos com a seguinte canção:

Cantiga:
Siora por que matai
 Fronando deso beicão
 pois tener mi coração?
 (ANÔNIMO, v. 241-243)

Dentre todas as tentativas de atribuir uma melodia para esta canção, levando em conta que se tratava do primeiro contato do público com a fala do Negro e, não só isso, com a tópica amorosa que se seguiria nas cenas seguintes, a maneira mais eficaz que encontramos de representar todo esse complexo de informações foi imprimir a ela um ritmo idêntico ao da canção popular *O Cravo Brigou com a Rosa*.

A seguir, dispusemos a canção presente no auto anônimo, com apenas uma modificação, juntamente com os versos da música que inspiraram a melodia apresentada em nossa encenação.

Siora por que matai
O cravo brigou com a rosa
Fronando deso beicão
Debaixo de uma sacada
Siora por que matai
O cravo saiu ferido
pois tener mi coração?
E a rosa despedaçada.

A forma como aparecem transcritas as duas músicas favorecem a percepção de como ficou arranjada a harmonia entre a voz dos atores e o violão, principalmente porque a canção base faz parte do nosso imaginário infantil. Ainda que a metrificação não seja perfeitamente

coincidente, a famosa melodia ajustou-se de forma satisfatória aos versos da peça teatral e, certamente, cumpriu a finalidade que lhe era imposta, de contextualizar o canto elegíaco do primeiro amante a entrar em cena carente de notícias sobre seu par.

Nos casos em que não preexistia uma canção, foram acrescentados arranjos instrumentais com a mesma função, ampliar a superfície de significado, respaldando as leituras construídas pelo grupo a um determinado personagem ou evento. Na cena da velha, personagem estudada anteriormente, acrescentamos o artifício de pô-la resmungando a melodia de uma música extremamente conhecida pelo grande público e que remetesse à vulgarização da sexualidade. Imediatamente reconhecida, a música (que poderia ser qualquer uma dessas que estouram na mídia durante o verão brasileiro) preparou a plateia para a comicidade da cena, bem como para o espírito jovial e assanhado que seria declamado pela mulher.

Para a personagem do Atafoneiro, cujo discurso amoroso é impregnado de retórica amorosa, com rimas entre amor e dor, que fazem remissão tanto ao cancionero medieval, provável inspiração do nosso autor anônimo, quanto aos protagonistas dos famosos melodramas mexicanos, combinamos sua entrada em cena a um dedilhar de notas que lembrassem o *Pasodoble*³⁴. A música marcava os passos dos atores³⁵, revestindo o gesto de força e imponência, com o intuito de alimentar a imaginação da plateia para o tom romântico e galanteador com o qual seriam interpretados seus versos. A intensidade dos sentimentos provocada por este estilo musical, também foi útil para ambientar à temática do amor exagerado, da paixão que pode causar a morte, expressa em diversos trechos da cena.

No caso específico do Atafoneiro, pode-se dizer que a manobra musical foi fundamental para revelar a construção que empregamos a essa figura. Diferentemente da Velha, ele não possui tantas ocorrências entre as personagens tipo do teatro quinhentista, portanto, não contávamos com um comportamento previsível, que influenciasse na atuação. A entonação imponente foi retirada de um vestígio presente nos versos em que a personagem diz *Eu hei-lhe de escrever/ ãa carta excelente/ que se espante a gente/ que a ler ou ouvir ler/ como homem mui prudente*, aos quais, pelo anunciar da autoconfiança e das qualidades poéticas que ele julgava ter, atrelamos a imagem de herói-galã.

³⁴ *Pasodoble* é um estilo musical e uma dança de origem espanhola, surgido no século XVI. É uma marcha compassada, utilizada em touradas e em desfiles militares. Popularizada como estilo de dança a partir da década de 1920. É dança também bem reconhecida e praticada no México e em Porto Rico. As sequências coreográficas apresentam um caráter apaixonado e arrogante. DANÇA de Salão/Pasodoble. Disponível em: <<http://dancasdesalao.webnode.pt/d20salao/paso-doble/>>. Acesso em: 30 abr. 2015.

³⁵ Neste caso, houve uma mudança no elenco. Por isso, a personagem recebeu duas versões em cena.

Em outras palavras, não eram informações que vinham explícitas no texto, faziam parte exclusivamente de uma interpretação atribuída pelo grupo. Portanto, a inclusão da música que remetia à força da dança latina, bem como as expressões melodramáticas, essas sim oportunizadas pelo próprio texto em versos como *Digo que mouro vivendo/ por vos ver minha senhora/ não sejais vós causadora/ de m'eu estar cá morrendo*, foram de fundamental importância para que pudéssemos representar o Atafoneiro, segundo nossas interpretações.

Desse modo, retomamos as palavras de Roberto Gil Camargo, que julgamos expressar com exatidão o papel exercido pelos efeitos musicais dentro do nosso espetáculo, tão ambicioso de signos cênicos que se juntassem ao texto para contribuir-lhe em forma e sentido:

O ver e o ouvir são processos que se complementam e se explicam entre si. Onde um gesto não consegue ir mais além, há sempre uma nota musical que vem completar o sentido, onde uma palavra não consegue chegar, há um corpo no espaço que é capaz de dizer tudo [...]. É como se fosse um processo de cooperação entre dois códigos, o visual e o sonoro e a conseqüente inter-relação entre seus subcódigos, se é que podemos chamá-los assim (cenário, luz, música, ruído, palavra etc.). (CAMARGO, 2001, p. 55)

Na cena que citamos acima, foi possível visualizar a integração entre a palavra, o gesto e a música. Para efeitos do espetáculo como um todo, acreditamos que o desenrolar das cenas, às quais foram associadas trilhas sonoras, reservou um lugar imprescindível para a composição musical, denunciando sentidos para palavras das quais não se conhecia o significado, reforçando imagens que eram previamente arquitetadas pelos efeitos melódiosos, ou mesmo rompendo com estas expectativas iniciais, preenchendo a cena de graça e ironia. Por isso, afirmamos que os recursos musicais foram de grande importância para nosso processo de significação ou de cooperação entre os códigos, como descreveu Camargo.

A última estratégia a ser mencionada, no que diz respeito à metodologia empregada no projeto de encenação, é a presença da metalinguagem. Distendendo os objetivos que comumente vêm atrelados aos recursos metalinguísticos em montagens teatrais, mais do que abrir os bastidores da pesquisa, referido anteriormente, a oportunidade de transformar o elenco em uma trupe, que supostamente trafega pelas vias públicas a fim de arrecadar algum dinheiro com a sua arte, foi uma alternativa didática que encontramos para nos aproximar ainda mais da plateia, uma vez que os atores-personagens mantiveram seus prenomes e, obviamente, falavam o português brasileiro e contemporâneo. Há, inclusive, uma cena inicial, após a chegada ao espaço de representação, na qual exploramos veementemente a fluidez da comunicação para informar ao público, de forma indireta, do que se trata a representação que

se seguirá. A liberdade de poder transitar entre o português clássico e este com o qual conduzimos naturalmente nossa fala, não só potencializou o êxito da proposta de distanciamento como também garantiu bons jogos de improviso nos momentos de transição de cena, ou seja, entre o tirar e colocar de um chapéu e outro.

A menção, mais uma vez, a essa peça do vestuário, é oportuno para avançarmos à próxima subseção, na qual abordaremos de modo mais detalhado como se deu o diálogo entre a concepção do figurino e a construção das personagens.

4.2.1 Figurino: Cabide para personagens

Há três anos, quando o grupo de pesquisa *Texto em Cena* esboçava as primeiras vontades de experimentar cenicamente um texto quinhentista, ainda que no formato de leitura dramática, e com os próprios pesquisadores responsáveis pela representação dos papéis, já surgira o desejo de utilizarmos apenas adereços para dar corpo às personagens do *Auto dos Escrivães do Pelourinho*, que, desde então, sempre foi a obra escolhida para ganhar a cena.

A proposta de produção minimalista nos parecia mais pertinente, porque coincidia com a atuação dos estudantes, que, de forma acanhada, assumiam improvisadamente a função de atuar e não demonstravam tanto conforto em avançar para outros componentes de encenação. Desse modo, o que estava previsto nos primeiros planos era uma apresentação menos aparatada, com os atores sentados em cadeiras, formando um semicírculo, no qual seria posicionado também um cabide para os chapéus (Anexo E), que deveriam ser vestidos quando alguém iniciasse a leitura da cena referente à personagem simbolizada pelo acessório.

Quando a pesquisa transformou-se neste projeto de mestrado, resolvemos, então, aproveitar o mote inicial, e mantivemos a proposta com os chapéus. O restante das vestimentas é algo com que só viemos nos preocupar quando os ensaios e a pesquisa já estavam bem avançados. Ocupamo-nos tardiamente da criação do figurino não por julgarmos um componente menos importante para a encenação, mas pela grande demanda de tempo que nos exigiu os cuidados no trabalho com o texto.

Ademais, acreditamos que a elaboração de uma montagem teatral não acontece de forma tão direcional ou pautada numa obrigatoriedade lógica. No caso da elaboração dos figurinos, aconteceu conforme a evolução dos ensaios, e das descobertas que fazíamos em vista das possibilidades de interpretar o auto. Decerto, alguns fatores influenciaram decisivamente na formatação dos acessórios que foram levados à cena, principalmente o fato

de sugerimos que a trupe apresentava um auto de 1500, mas na contemporaneidade e dialogando com o que era próprio dela. Isto quer dizer que, em momento algum, pensamos em fazer remissão histórica às vestimentas utilizadas naquela época. Então, o que sempre tivemos em mente é que a escolha do figurino, e nisso perpassa a escolha elaborada dos chapéus, deveria reforçar nossas tentativas de preencher o espetáculo de informações que auxiliassem o contato e entendimento do público para com o que se passava no texto.

Nesse sentido, um dia, na passagem de cena dos patifes, entendeu-se que eles deveriam usar bonés que expressassem um pouco de molecagem e noutra, decidimos que a peça de roupa que melhor representaria o cotidiano urbano da contemporaneidade seria o jeans. Em seguida, fomos descobrindo que tipo de peças de vestuário feitas com este material, cumpriria melhor aquelas funções que tínhamos atribuído ao figurino.

Além da estética aprazível, o jeans é uma peça de roupa de fácil acesso, da qual se encontra uma variedade grande de peças – calças, saias, casacos, jaquetas, sobretudo etc. – portanto, apostamos acertadamente na múltipla possibilidade de composição do figurino, a partir da inspiração neste tipo de tecido tão democrático, que veste do mais ao menos abonado, trabalhadores, jovens, velhos e, por isso, também vestiria adequadamente a diversidade representada pelas personagens que circulavam na praça pública representada no nosso espetáculo.

Em um golpe de sorte, na única visita que fizemos ao brechó, encontramos uma diversidade grande de peças, com as quais pudemos experimentar uma série de combinações, que, por sua vez, até descombinavam, tendo em vista que não nos condicionamos apenas a uma aparência usual. Dessa forma, não nos furtamos em transitar pelos extremos ao compor visuais que não cumpriam qualquer lógica de gênero ou etária, mesmo porque o elenco era majoritariamente feminino na inversa proporção em que o número de personagens masculinos aparece na peça. Assim, na concepção final do nosso figurino, havia homem de saia, menina de calça e velha de shorts (Anexo F).

Tendo em vista que as roupas em si não variavam muito no decorrer das cenas, enfocaremos os próximos comentários na descrição de como se deu a transição das cenas e a construção das personagens, utilizando como ponto referencial os chapéus.

Na chegada da trupe, que decidimos chamar oportunamente de *Cia. do Chapéu*, todos os integrantes do elenco estavam com as cabeças descobertas, este era o primeiro indício revelador da importância que os chapéus teriam para as cenas do auto que seria encenado, pois ajudaria a enfatizar o momento em que os atores colocassem a peça, ou melhor,

vestissem a personagem que na ocasião seria representada. Nesse primeiro momento, apresentávamos um diálogo introdutório, no qual revelávamos as intenções da trupe e dávamos algumas informações sobre a rotina dos artistas itinerantes e da peça que encenaríamos em seguida, no caso, o *Auto dos Escrivães do Pelourinho*. Depois deste trecho de contextualização, os próprios atores retiravam o cabide e os chapéus do baú que os levava até o espaço de representação, pendurava-os de forma que ficassem visíveis durante toda a apresentação. Após o anúncio da peça que seria encenada e o quiproquó provocado pela trupe para que pudessem organizar os aparatos de cena, os dois patifes iniciavam o primeiro quadro do auto já com o boné, que correspondia a cada um, na cabeça. Novamente, o ato de aparecerem com a cabeça adornada era crucial para que a audiência compreendesse a representatividade destes signos.

Durante toda a cena dos patifes, os outros dois atores do elenco que não participavam da cena mantinham-se sentados, assistindo aos colegas. Levantavam-se apenas no momento derradeiro desta primeira cena, caminhavam até o cabide, viravam-se de costas e vestiam o chapéu que caberia à personagem da cena que se seguia. Este é o percurso que foi repetido por todos os outros atores antes de qualquer nova entrada em cena. A partir da terceira cena, na qual se iniciava o desfile das personagens transeuntes, pode-se imprimir ao gesto um valor extensivo à estrutura processional do auto. Ou seja, antes que cada personagem iniciasse o percurso que vai do monólogo de apresentação à despedida da cena, deviam vestir-se de si e colocar o chapéu, na frente da plateia. Ao término da participação, repetiam o gesto ao contrário, com menos ênfase, uma vez que o foco de atenção passaria a ser da cena que estava por iniciar.

Aos poucos, conforme o esquema ia se repetindo, o significado presente nos acessórios de cabeça se tornava cada vez mais explícito e atingia sua função principal, que era a de servir como primeiro ponto de informação e contato entre a personagem e a plateia. Por isso, empreendemos uma pesquisa rebuscada na escolha dos chapéus, para que imediatamente comunicassem indícios reveladores de alguns aspectos da figura, a partir do estilo, do formato ou mesmo de uma codificação estereotipada que fizesse o espectador associar a peça do vestuário a algum grupo social.

No Vilão, por exemplo, utilizamos um grande chapéu de palha, destes que são facilmente associáveis às pessoas mais simples que trabalham no campo. A construção da personagem no imaginário de quem assistia era potencializada pela interpretação dada pela atriz Carol Cachos. Desde que idealizou a personagem como um típico caipira da zona rural, a

atriz se empenhou em tornar retroflexo o som de todos os –r que apareciam nos finais das sílabas, os quais apareciam com abundância nos versos do amante simplório, como veremos a seguir:

Este é um cajo forte
para mim de grão cuidar
não sei em que há de parar
ou ela a tomou a morte
ou a quer, nego, tomar.

Como e não me mandar
a boa de minha molher
ũa carta de escrever
pois que, nego, quer passar
de três meses que vim cá ter.

Não me parece a mim
isso bem, a bem falar
ela carta não mandar
amório novo anda por i
não posso menos cuidar.

Mas se ela assi o faz
não o fará por maldade (mardade)
fá-lo-á por amor da madre
de que é doente assaz.
Enfim hei-lhe de escrever
porque certo é rezão
verei que manda dizer
(ANÔNIMO, v. 421-442).

Este é grande parte do monólogo inicial da personagem. O aspecto franzino da atriz, acrescido do chapéu de palha e a exatidão com que repetia o som retroflexo deram um tom elevado para a comicidade da cena. A aposta parecia arriscada, pois a repetição poderia soar com exagero e tornar a cena enfadonha, mas as respostas que recebemos da recepção apontavam para o contrário, fazendo com que a personagem fosse uma das mais lembradas nos comentários pós-apresentação, quase sempre renomeada como “o caipira”. Este *feedback* confirma, de certa maneira, que foi bem sucedida a proposta dos chapéus como primeiro signo de cada personagem, afinal, antes que optássemos pela configuração do efeito fonético, já havíamos condicionado à personagem ao uso do adereço de palha.

Um exemplo distinto que tivemos no espetáculo, no estabelecimento da relação com os chapéus, está na cena do Parvo. Esta figura é extremamente recorrente nas peças do teatro quinhentista, entretanto, tínhamos de torná-la familiar ao espectador contemporâneo. Esta cena é a última do espetáculo, e remete claramente ao início, quando os escrivães são lesados

pelos patifes e prometem nunca mais confiar neste tipo de malandro. A situação que se passa é o encontro entre o Parvo e o Escrivão, na qual travam o seguinte diálogo:

Escrivão Segundo:

Moço, és muito avisado
segundo meu parecer.
Queres tu ser meu criado?

Parvo:

Mas vós sereis o pelado
que eu não no hei de ser.

Escrivão Segundo:

Queres tu morar comigo?
Dar-te-ei bem de comer.

Parvo:

Se vós me derdes um figo
serei eu vosso amigo
e mais vinho a beber
e cama para dormir
e lume para me aqueantar
botas para eu calçar
e pano para vestir
(ANÔNIMO, v. 734-747)

No teatro quinhentista português, são comumente associados ao parvo adjetivos que remetem à ingenuidade. Entretanto, nesta cena, fica clara a inversão dos papéis, quando o escrivão, traíndo seus próprios dizeres, convida a figura para morar e trabalhar com ele. Afirmamos que há uma inversão de valores porque, na segunda metade da cena, o parvo se recusa a levar a mesa do escrivão embora, fazendo com que o mesmo a carregue, se prontificando apenas a retirar o banco.

A leitura que tivemos da cena, e que obviamente influenciou na construção da personagem e na escolha do chapéu que este usou, remete a um moleque, sem moradia e deveras acostumado com a vida que leva na rua, de onde tira o sustento, provavelmente por métodos escusos. Em paralelo a isso, refletindo um desentendimento ocorrido entre os integrantes da trupe na cena anterior, três dos atores decidem assumir o papel do Parvo, após o comportamento simuladamente malcriado da Carol, a caçula entre os componentes da suposta companhia, que descumprindo o que foi ensaiado, toma o chapéu do escrivão para si e diz que vai representá-lo a partir dali. Então, aproveitando-se da situação dramática do auto, na qual o Parvo ridiculariza o escrivão, fazendo-o trabalhar para o seu próprio criado, em conluio, os colegas de cena de Carol, obrigam-na a tirar todo o material de cena, utilizando o argumento de que é assim que está escrito no texto.

O que se tem é que, em nosso espetáculo, a cena que era um tanto simples, ganha uma dose de complexidade, afinal, era preciso que comunicássemos ao público que a armadilha programada pelos três atores estaria integrada à última cena do auto. A tarefa era encontrar uma solução cênica que possibilitasse atribuir significado à personagem quinhentista, dividindo-a em três vozes e, por fim, fazer com que o desfecho do auto coincidisse com o fim do espetáculo e a retirada da trupe e de todos os aparatos cênicos.

A questão do chapéu foi solucionada com dobraduras de jornal, que significava tanto uma representação material da precariedade de quem dorme nas ruas, quanto à fragilidade da aliança entre as duas personagens, fadada ao fracasso, desde a primeira cena do auto, pois a pilantragem do Parvo é comparável ao comportamento preguiçoso e inescrupuloso dos patifes, levando-nos a crer que o fim da nova sociedade seria o mesmo. O trio adentra a cena vestindo os chapéus de jornal e realizando uma trajetória coreográfica e sincronizada, com intuito de esclarecer que se tratava da mesma personagem, caso a presença do chapéu não fosse suficiente para tal compreensão, fato que não era descartado visto que a estrutura da cena fugia à regra processional, a qual, naquela altura do espetáculo, já tinha sido mais ou menos assimilada pela recepção.

A execução das falas se dava por meio da divisão. Como a cena era relativamente curta e as falas do Parvo possuíam uma arquitetura semelhante – primeiramente ele ditava as exigências do contrato, em seguida todas as atividades que se recusará a fazer – aspecto que facilitou os cortes e a repartição entre os atores. Na parte final, quando ele anuncia que não vai levar a mesa, por ser muito pesada, deixamos que se misturassem os versos rimados do Parvo com o português contemporâneo do elenco, de forma que a armadilha dos colegas de trupe fosse revelada. No entanto, a brincadeira só é efetivamente descoberta quando os companheiros de cena já não se encontram mais visíveis e Carol se vê sozinha no espaço de representação. Inconformada, a atriz chama pelos demais, que reaparecem e explicam: -- *Ué! Você não queria fazer o escrívão? – Está escrito aí no texto, o parvo se recusa a trabalhar e quem leva tudo embora é o escrívão.*

Enfim, a Carol (ou o Escrívão) sai resmungando e empurrando o baú da trupe para o fim do espetáculo, bem como finda nossas explicações acerca da concepção do figurino, e encaminha o estudo para a última parte, quando abordaremos exatamente a criação da cenografia, na qual o baú é a peça fundamental.

4.2.2 Cenografia: um baú e o que nele couber

Um cabide desmontado, quatro bancos encaixados, dois guarda-chuvas, uma corda, uma caixa com pequenos adereços, outra caixa com chapéus, dois figurinos pregados como manequins e uma atriz. Era tudo isso que cabia em nosso baú. Uma caixa de 80 cm², com rodas, uma tampa que abrisse num ângulo de 180° e tivesse dois furos de um lado e uma cavidade no oposto, a qual serviria como puxador e parte do disfarce na cena do Moço.

A decisão de utilizarmos o baú retoma a ideia minimalista que surgiu junto com os primeiros planos de colocar um auto do século XVI em cena. Tínhamos em mente que uma grande caixa com rodas garantiria o aspecto itinerante que buscávamos para o espetáculo. Em primeiro lugar, porque nunca foi nosso objetivo montar um espetáculo que dependesse de qualquer tipo de estrutura fixa ou tecnológica, eliminando, portanto, a necessidade de nos apresentarmos em uma sala de teatro. Pelo contrário, a mobilidade do espetáculo transformava este espaço em apenas mais uma das alternativas de ocupação. Além disso, são muitos os registros, explicitados nas próprias peças do século XVI, que atestam a existência de autos que eram produzidos para serem representados nos mais diversos lugares, inclusive casas particulares, fato que certamente influenciava na concepção cenográfica das representações³⁶.

Ademais, a possibilidade de tornar o espetáculo ambulante era uma das melhores oportunidades de fazê-lo dialogar tanto com a tradição artística do século XVI quanto com as tendências do teatro contemporâneo, não só porque este tem buscado cada vez mais alocar suas manifestações na rua e nos mais diversos espaços, mas, também, pelo fato de estar cada vez menos dependente de materiais cenográficos muito elaborados, priorizando, com isso, a criatividade e a potencialidade imaterial, tão inerente ao teatro, elevando, assim, o trabalho dos atores. O que reforçaria nosso objetivo de provocar a experiência do contato com um texto desconhecido, tendo os atores como mediadores do processo.

No espetáculo concebido por nós, a caracterização de uma trupe mambembe se dá no momento exato que inicia o espetáculo, antes mesmo que qualquer ator diga qualquer palavra. A entrada da companhia acontecia junto com um número musical, no qual se aproveitava a

³⁶ O *Auto da Natural Invenção*, de Antônio Ribeiro Chiado, que estudamos na seção anterior, é um dos textos da dramaturgia quinhentista que evidencia a prática do teatro em residências, quando apresenta logo de início a inquietação do personagem *Dono da Casa*, irritado pelo atraso dos artistas que iam representar em sua casa naquela noite. Quando ele pergunta a um dos criados o porquê de não estarem ali ainda, recebe a justificativa de que representariam o mesmo auto em outras duas casas, antes de chegar naquela que seria o cenário do auto escrito por Chiado. Nesta mesma peça, temos ainda a menção a um aparato de cenografia, trata-se de uma canastra, na qual estaria guardado o figurino.

versão estendida da introdução da música *Voa Bicho*, do Milton Nascimento, que já traz uma ideia implícita de itinerância³⁷, para que o baú, transformado em carroça, chegasse até o espaço de encenação. Enxergar a carroça era o primeiro exercício de imaginação produzido pela montagem, que como bem se sabe, viria preenchida de outros signos. A imagem que se via era a de um ator que puxava uma corda amarrada a uma caixa de madeira, onde havia duas outras atrizes sentadas, cada qual rodando um guarda-chuva nas laterais do cubo, com a intenção de criar duas grandes rodas.

Após o início da fala dos atores, o baú revela aos poucos a sua multifuncionalidade na montagem (Anexo G). Depois de carroça, ele vira tablado para que os atores completem o número musical de entrada e, em seguida, revela a sua função genuína, que é a de carregar os objetos de cena. Assim que os atores terminam de organizar o espaço, o baú se transforma em coxia, ou no esconderijo de um dos patifes que está prestes a entrar em cena e surpreender o outro malandro. Nesta mesma cena, é informada a função que a peça receberá predominantemente no auto – é sobre o baú que o escrivão escreverá as cartas de amor que lhe forem encomendadas.

Em algumas cenas da peça, o baú dispensava a condição de objeto de apoio e se tornava parte essencial para soluções cênicas. Na cena da Velha, por exemplo, ele se transforma no subterfúgio ideal, quando a mulher se joga sobre a suposta mesa do escrivão, tentando beijar-lhe a força e a única saída encontrada pelo rapaz é a de levantar rapidamente a tampa da caixa, fazendo com que a senhora escorregasse para longe dele. Entretanto, a cena em que o baú adquire maior importância é na participação do Moço, já mencionada anteriormente.

Para que se compreenda melhor como se deu a relação do Moço com o objeto cênico, é necessário que esclareçamos qual a leitura utilizada pelo grupo, para que fosse construída uma imagem para a personagem. De acordo com o texto, o rapaz é criado de um escudeiro sem muitas posses. Portanto, antes do monólogo inicial da personagem, o colocamos a mendigar na plateia, em silêncio, com gestos que expressassem fome. Curiosamente, em duas ocasiões o ator recebeu dinheiro e comida³⁸. No entanto, diante do recorrente insucesso na

³⁷ A imagem da andorinha que voa feliz, presente na canção, é apropriada pelo eu-lírico que canta versos como *E lá vou eu como passarinho/ Sem destino nem sensatez/ Sem dinheiro nem pra um pastel chinês*. A correlação que tentamos empreender dialoga com a ideia do deslocamento da trupe, que vai sem destino espalhando a sua arte por onde passa. E mesmo não recebendo retornos financeiros satisfatórios, continuam voando juntos felizes como a andorinha.

³⁸ Quando sugerimos que a ideia da pobreza do Moço deveria ser expressa pela imagem de um mendigo, automaticamente decidimos que a melhor forma de comunicar isso à plateia era colocar o ator pedindo esmolas. Uma das especificidades do teatro reside em possibilitar ao artista receber o retorno imediato do público sobre

mendicância, o Moço passa a investigar os espaços da cena, que bem se lembre é uma praça. Ao avistar o baú, o rapaz se aproxima, abre-o e transformando-o em um contêiner de lixo, começa a revirá-lo, jogando tudo para cima. Dali sai uma casca de banana que o escrivão acabara de comer, papéis amassados e uma série de miudezas que confirmavam a imagem de lixeira, trazida pela personagem.

Durante a movimentação, o famigerado cai dentro da caixa e, ao levantar, dali mesmo começa o discurso inicial. Manter o ator dentro do baú foi providencial para que pudéssemos executar as outras partes da cena, na qual teria de representar outras duas figuras – o escudeiro e sua amada. No início deste capítulo, já havíamos mencionado a possibilidade, autorizada pelo próprio texto, de fazer com que a personagem simulasse as outras duas³⁹. Essa alternativa leva em consideração dois pontos de vista – primeiramente, o fato de a peça não ter tantas nuances na estrutura dramática, solicita maior inventividade por parte da direção e dos intérpretes, principalmente no momento em que as personagens ditam a carta ao escrivão, porque este é um ato repetido por todos eles e se não houvesse um esforço para destacar especificamente cada uma das ocasiões, fatalmente o espetáculo se tornaria enfadonho. A segunda circunstância é que a carta ditada pelo Moço faz parte de uma armação, arquitetada entre ele e o escrivão e possui um aspecto peculiar. Vejamos a carta:

Senhor,
 Cá me mandou um recado
 em que dá a entender
 que eu que lhe dou cuidado
 e que de mi não é lembrado
 e que o deixo morrer.
 Por certo que tudo isso
 se encerra em mim senhor
 que sam presa de seu amor.
 Por ver-lo em seu serviço
 não lhe escrevo mais senhor.
 (ANONIMO, v. 394-404)

Como se pode notar, a carta vem em primeira pessoa e possui uma voz feminina, motivo suficiente para investirmos numa simulação estereotipada da moça que deveria assinar o remetente da carta que as duas personagens criam. Tendo em vista que o Jandson Nunes era

aquilo que está representando, o que certamente causa sensações bastante satisfatórias para quem está em cena. No entanto, para esta encenação, na qual se buscou tão incisivamente a ampliação do contato com os espectadores e meios para fazê-los dar sentido para um texto cuja linguagem não lhe era tão familiar, receber o retorno de que eles tinham compreendido a função desempenhada pelo ator e, mais, tê-los feito interagir com a cena eram atitudes que funcionavam para o grupo como respostas positivas ao caminho que estávamos tentando traçar.

³⁹ Ver página 100-101.

o único homem do elenco, acreditamos que a escolha reforçaria a inversão de gênero, já que todas as atrizes do elenco representavam personagens masculinos. Além disso, acreditávamos que o falsete empregado por Jandson aumentaria a comicidade da cena.

Na prática, a função do baú foi muito importante para que a plateia compreendesse esse jogo que intercalava as três vozes (Moço, escudeiro e mulher). Antes que o ator iniciasse uma das simulações, o baú sofria um giro de 90°, de forma que a cavidade da tampa ficasse virada para o lado que estabelecemos como frente. A tampa era levantada paralelamente ao corpo do ator, que a esta altura já tinha retirado o seu chapéu e encaixado o pescoço na cavidade, restando apenas que fosse pendurado um cabide que alternava entre uma roupa masculina ou feminina, dependendo da situação, e enfim, com todo o aparato montado, o ator efetivava a simulação.

A opção por esta peça cúbica certamente foi um dos grandes acertos da nossa proposta de encenação. Tal afirmativa se valida, principalmente, quando refletimos acerca do enriquecimento que o objeto trouxe para a movimentação cênica. Assim como um ator tem a capacidade de engrandecer uma personagem ou uma cena com uma boa interpretação, este objeto inanimado diversas vezes foi o propositor da nossa criatividade, de modo que o desenrolar das cenas parecia sempre esbarrar na presença sugestiva da caixa, que além de ampliar consideravelmente nossas possibilidades de planos e movimentações, superou de forma bem satisfatória a função inicial para a qual foi concebida, que era a de modestamente facilitar o transporte dos adereços da peça, e acomodá-los no espaço de representação.

Chegamos ao fim do relato sobre nossa proposição cênica com a certeza de que nem tudo foi dito. Em primeiro lugar, porque há, entre as pessoas que viram e encenaram o espetáculo, diversos outros pontos de vista, diferentes formas de perceber as cenas, movimentos que passaram despercebidos e palavras que talvez sejam lembradas por muito ou pouco tempo, não sabemos. Portanto, não é lícito que falemos pelos espectadores, os quais foram priorizados e citados tantas vezes em nossas estratégias cênicas e nas considerações feitas neste trabalho. Podemos, contudo, afirmar que nos causou grande satisfação ter adentrado à cena e conseguido a atenção de algumas dezenas de pessoas, que se dispuseram a compartilhar conosco a vontade de conhecer e experimentar uma das obras inaugurais do teatro escrito em Língua Portuguesa, podendo percebê-la tão perto, no sentido em que traz personagens com histórias e comportamentos reconhecíveis às pessoas que trafegam pelo nosso cotidiano, e tão distante, num português meio “estrangeiro” *mui pouco alembrado*, mas que guarda a origem da nossa história linguística e cultural.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história não é mais uma produção de vida, e a própria ideia do fim do mundo é uma criação da nossa imaginação, ou, melhor, da nossa falta de imaginação. Por isso, convém considerar as criações artísticas do passado como criações vivas que enriquecem um património com o qual podem sempre contar os criadores desejosos de atingirem algo novo. (SARAIVA, 1972, p. 325)

A reflexão acerca das palavras de António José Saraiva foi guardada cuidadosamente para este momento, no qual esta etapa dos nossos estudos se aproxima de um desfecho. O motivo de tanta cautela reverbera, em primeira instância, no fato destas palavras estarem presentes no desfecho de outro episódio teórico, exatamente aquele que citamos no interior deste trabalho, em que Saraiva reabre uma história tida como acabada e reconsidera o final que ele mesmo atribuíra. Trata-se da revisão que o estudioso fizera, em tempo, sobre o fim do teatro medieval, que segundo ele, terminara junto com Gil Vicente. Surpreendido pela imaginação, este que é um dos maiores historiadores de Portugal, reportou-se para o século XVI, no momento em que assistia a uma peça escrita por Brecht em meados do século passado. Pouco tempo depois deste evento, Saraiva reabriu seus arquivos e dignou-se a voltar atrás no que antes afirmara tão incisivamente.

Esta nos parece a postura mais adequada a alguém que decide se ocupar da função de pesquisar qualquer que seja o objeto de interesse, por pouco ou muito tempo, há que se ter prudência e reconhecer que os resultados apreendidos estarão sempre sujeitos a reformulações, críticas, contrapropostas, corroborações, e estas poderão partir de outrem ou do próprio responsável pela pesquisa, que num boníssimo dia se deixará surpreender pela imaginação, assim como fizera o crítico português.

Havemos de crer, sim, que este será um bom dia, pois é mais proveitoso acreditarmos que aquele conceito ou campo do saber que num dado momento aguçou curiosidade e mobilizou nosso ímpeto de conhecê-lo permanecerá por muito tempo vivo, impulsionado por outros estudantes, desejosos para redescobri-lo, inverter os eixos e empregá-lo em novo ponto de visão.

Podemos afirmar, sem receio de termos a tese refutada, que este foi exatamente o movimento que impulsionou os primeiros desejos que motivaram a presente pesquisa, na qual reconhecemos grande esforço, bons resultados e mais uma série de vãos que, já sabíamos, seriam naturalmente inevitáveis. Eis aí a oportunidade de fazer a máquina se movimentar

novamente, por alguém que encontre saída para os espaços que não foram preenchidos, por nós mesmos em um futuro projeto de doutoramento ou num despretenso passeio ao teatro.

Por enquanto é mais conveniente que nos ocupemos de organizar os resultados recém-obtidos, para que se compreenda efetivamente o que guardamos dessa experiência. Analisemos as respostas oferecidas para as questões que foram exaustivamente repetidas durante o trabalho. Enfim, sabemos qual o grau de *encenabilidade* do teatro quinhentista português no século XXI?

A partir dos vestígios que conseguimos perseguir, pôde-se constatar, em termos gerais, que um texto teatral de qualquer outro tempo é encenável, hoje ou daqui muitos anos, desde que haja um sujeito que se responsabilize por fazê-lo e outro que se prontifique a apreciá-lo. Não estamos só falando de tendência, mas de algo um tanto mais subjetivo que é o princípio fundamental da arte e como ele é recebido por cada indivíduo, sem meias verdades, estamos falando de algo tão subjetivo como “gosto”. Com sorte, sempre haverá alguém que queira encenar um verso do século XVI, uma ópera do XIX, reler uma peça do XX etc. Deve-se partir da premissa que um dia tudo já foi novo e tudo será velho, por isso a importância de se resguardar as criações do passado, como patrimônio, à maneira defendida por Saraiva.

De modo mais objetivo, pudemos também verificar que não eram sem fundamento nossas desconfianças de que a arte praticada no século XVI encontra consonância com as práticas criativas de outro tempo; e que a metalinguagem tão em voga nos mais diversos ramos artísticos e tão apregoada nas peças pirandellianas já havia desnudado o teatro de outros tempos, inclusive aquele em que escreveram os quinhentistas. Com o intuito de delegar a estes o valor que muitas vezes foi negado pelos manuais dedicados a descrever a arte teatral, conseguimos verificar que a estrutura episódica, tão recorrente no teatro de Gil Vicente e seus contemporâneos, e depreciado por aqueles que julgavam o estilo como falta de capacidade dramática, é intimamente semelhante aos procedimentos preconizados por Brecht, que são até hoje supervalorizados, provavelmente pelo revestimento político tão audacioso para o período bélico, ou, então, pelo adequado encaixe que pode existir entre a estética épica e o teatro contemporâneo, que parece preferir a arte em carne viva.

Além disso, essa pesquisa nos proporcionou a experiência de poder encenar, em pleno século XXI, um rico exemplar dramático dos primórdios do teatro em língua portuguesa. A montagem teatral do *Auto dos Escrivães do Pelourinho* colocou à prova nossas expectativas de constatar a atemporalidade daquele teatro, dedicado, em partes, a representar

o cotidiano, os costumes, desejos e anseios dos indivíduos que serviram tanto de molde para as personagens tipo quanto de audiência para a criatividade dos dramaturgos.

De certa forma, a questão atemporal depende das qualidades dramáticas na mesma proporção que carece de um olhar particular que assim a reconheça. Afinal, uma arte cujos objetivos e limites parecem acompanhar o fluxo da vida e dos sujeitos abrigados por ela, talvez seja comum reconhecermos semelhanças e coincidências entre as histórias contadas há séculos e aquilo que encenamos hoje. O que é mais factível a mudanças são os aparatos que completam a cena, e são eles que desafiam a criação artística. Foi pensando assim que procuramos conceber o nosso projeto cênico, encontrando códigos que fossem capazes de estabelecer a comunicação entre os dois tempos, entre o texto de outrora e os ouvintes de agora, entre as personagens previamente construídas e o que faríamos delas ao submetê-las a um ambiente completamente diferente daquele em que foram projetadas.

Portanto, o grau de *encenabilidade* nos parece regido por uma unidade de medida controlada por nós mesmos, principalmente se levarmos em conta que a cena contemporânea está cada vez mais aberta a novas propostas. Artistas que estiquem ao extremo seus limites, por vezes se descubram sem fôlego suficiente para tal, quando surpreendidos por revolucionários que ultrapassem o impensável ou por outros visionários que voltem às origens e proponham recombinar as variáveis entre a repetição e a invenção, entre o novo e a tradição.

E, por fim, recorrendo às palavras de Ryngaert que, como Saraiva e como nós, também acredita ser sempre aconselhável que em se tratando de teatro e sua vivacidade perene, não percamos de vista que no jogo entre presente e passado “a matriz primeira continua sendo a troca entre seres humanos diante de outros seres humanos, sob seu olhar que cria um espaço e funda a teatralidade”. (RYNGAERT, 1998, p. 6)

REFERÊNCIAS

Obras Dramatúrgicas:

ANONIMO. *Auto dos Escrivães do Pelourinho*. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/autores>>. Acesso em: 28 abr. 2015.

BRECHT, Bertolt. Aquele que diz sim e Aquele que diz Não. In: _____. *Teatro completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. v. 3, p. 213-232.

_____. Mãe Coragem e seus filhos. Tradução de Geir Campos. _____. In: *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. . v. 6, p. 171-266

CAMÕES, Luis de. *Auto d'El-Rei Seleuco*. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/autores>>. Acesso em: 24 ago. 2014.

CHIADO, Antônio Ribeiro. *Auto da Natural Invenção*. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/autores>>. Acesso em: 23 ago. 2014.

_____. *Auto das Regateiras*. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/autores>>. Acesso em: 28 mar. 2015.

DIAS, Baltasar. *Auto do Nascimento*. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/autores>>. Acesso em: 28 mar. 2015.

MOTA, Anrique da. *Alfaiate*. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/autores>>. Acesso em: 18 jan. 2015.

_____. *Clérigo*. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/autores>>. Acesso em: 18 jan. 2015.

_____. *Hortelão*. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/autores>>. Acesso em: 18 jan. 2015.

_____. *Mula*. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/autores>>. Acesso em: 18 jan. 2015.

PIRANDELLO, Luigi. Seis personagens à procura de um autor. In: _____. *O falecido Mattia Pascal e Seis personagens à procura de um autor*. Tradução de Fernando Correa Fonseca. São Paulo: Nova Cultura, 2003.

VICENTE, Gil. *Auto da Lusitânia*. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/autores>>. Acesso em: 27 abr. 2015.

_____. *Farsa de Inês Pereira*. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/autores>>. Acesso em: 27 abr. 2015.

Obras de Crítica e Historiografia Literária:

ABREU, Graça. *Lusitânia*. Lisboa: Quimera, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Antônio Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1959.

BARTHES, Roland. *Ensaio Críticos*. Lisboa: Edição 70, 2009.

BENJAMIN, Walter. O que é o teatro épico. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política*. 6. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BERNARDES, Cardoso. J. A. *Gil Vicente*. Lisboa: Edição 70, 2008.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

CAMÕES, José. Introdução. In: _____. *Teatro Português do Século XVI*. Lisboa: INCM, 2007. v. 1, p. 7-32.

_____. Introdução. In: _____. *Teatro Português do Século XVI*. Lisboa: INCM, 2010, v. 2, p. 7-37.

_____. Introdução. In: _____. *Teatro Português do Século XVI*. Lisboa: INCM, 2010. v. 3, p. 7-34.

CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO (CET.). *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI*. Base de dados textual. 2010. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/>>. Acesso em: 19 abr. 2015.

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

HUTCHEON, Linda. Teorizando o pós-moderno: rumo a uma poética. In: _____. *Poética do pós-modernismo, história, teoria e ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MATTOS E SILVA, Rosa V. *Como se estruturou a Língua Portuguesa*. Museu da Língua Portuguesa. 2009. Disponível em: http://www.museudalinguaportuguesa.org.br/colunas_interna.php?id_coluna=10. Acesso em: 29 abr. 2015.

MILLER, Neil. *Obras de Henrique da Mota: as origens do teatro ibérico*. Lisboa: Sá da Costa, 1992.

MUNIZ, Márcio R. C. 1531: Gil Vicente, judeus e a instauração da Inquisição em Portugal, *Revista Contexto*, Vitória, p. 95-108, 2000.

_____. A estrutura processional e o teatro de Gil Vicente. *Revista Camoniana*, São Paulo, v. 13, , p. 65-76, 2003.

_____. Vós, que conhecedes a mim tam bem...as soldadeiras. *Revista de Literatura em Debate*, v. 2, n. 2, p. 1-10, 2008

_____. Auto dos Escrivães do Pelourinho: linhas de transmissão do teatro medieval. In: MASSINI-CAGLIARI, Gladis; MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho; SODRÉ, Paulo Roberto (Org.). **Fontes**. Araraquara: ANPOLL, 2009. (Série Estudos Medievais, 2). P. 112-131.

_____. *Teatro de Camões*. Rio de Janeiro: Editora Raquel, 2014.

REBELLO, Luiz Francisco. *O primitivo teatro português*. Lisboa: ICALP, 1984.

RECKERT, Stephen. *Gil Vicente: espírito y Letra*. Madrid: Editorial Gredos, 1977.

SANTIAGO, Silviano. A democratização no Brasil (1979-1981) – cultura versus arte. In: _____. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

SARAIVA, A. J. *Gil Vicente e Bertolt Brecht - O papel da ficção na descoberta da realidade, para a história da cultura em Portugal*. Lisboa: Europa-América, 1972.

SABUGOSA, Conde de. *Explicação prévia do Auto da Natural Invenção*. Lisboa: Livraria Ferreira, 1917.

SLETSJÖE, Leif. *O elemento cênico em Gil Vicente*. Lisboa: Casa Portuguesa, 1965.

TEYSSIER, Paul. *Gil Vicente: o autor e a obra*. 2 ed. Lisboa : ICALP, 1985.

_____. Interpretação do Auto da Lusitânia. In: _____. *Temas Vicentinos: Actas do Colóquio em torno da obra de Gil Vicente*. Lisboa: Ministério da Educação: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1988.

Obras de Teoria Teatral:

ABEL, Lionel. *Metateatro: uma nova visão da forma dramática*. Tradução de Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. 3. ed. São Paulo: Limonax, 1987.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: GRAAL, 1992.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CAMARGO, Roberto Gill. *Som e cena*. Sorocaba: SP: TCM Comunicações, 2001.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

FERNANDES, Sílvia. Teatralidade e textualidade: a relação entre cena e texto em algumas cenas do teatro brasileiro. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.7, p. 167-174, 2009.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao Teatro*. São Paulo: Ática, 1998.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

RYNGAERT, Jean-Pierre. Introdução à análise do teatro (1991). Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *Ler o teatro contemporâneo*. Tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral 1880-1980*. Tradução de Yan Michalsky. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

SCHMELING, Manfred. *Métathéâtre et intertexte: aspects du théâtre dans le théâtre*. Paris: Lettres Modernes, 1982.

SZONDI, Peter. *Tentativas de solução: o teatro épico: Brecht*. In: _____. Teoria do Drama Moderno (1880 – 1950). Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001. p. 53-69.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Outras Fontes:

CIDADE Imaginária. Disponível em <<http://www.cidadeimaginaria.org/>>. Acesso em: 18 jan. 2015.

DANÇA de Salão/Pasodoble. Disponível em: <<http://dancasdesalao.webnode.pt/d20salao/paso-doble/>>. Acesso em: 30 abr. 2015.

DICIONÁRIO da Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/DLPO/>>. Acesso em: 5 maio 2015.

NOTAS Biográficas de D. Diogo de Noronha. Disponível em: <<http://matriadigital.cm-santarem.pt/images/artigos/marquesavagos.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2015.

PORTUGAL: dicionário histórico, corográfico, heráldico, biográfico, bibliográfico, numismático e artístico. 2000-2015. v. 6. Edição eletrônica. Disponível em: <<http://www.arqnet.pt/dicionario/sabugosa9c.html>> Acesso em: 19 abr. 2015.

TEATRO da Cornucópia. Disponível em: <<http://www.teatro-cornucopia.pt/>> Acesso em: 20 jan. 2015.

Anexos

ANEXO A

Imagem da encenação *A Mula, o clérigo, o alfaiate e mais lamentações*

(Imagem encenada pelo grupo teatral luso Teatro da Cornocópia, 1993)

ANEXO B

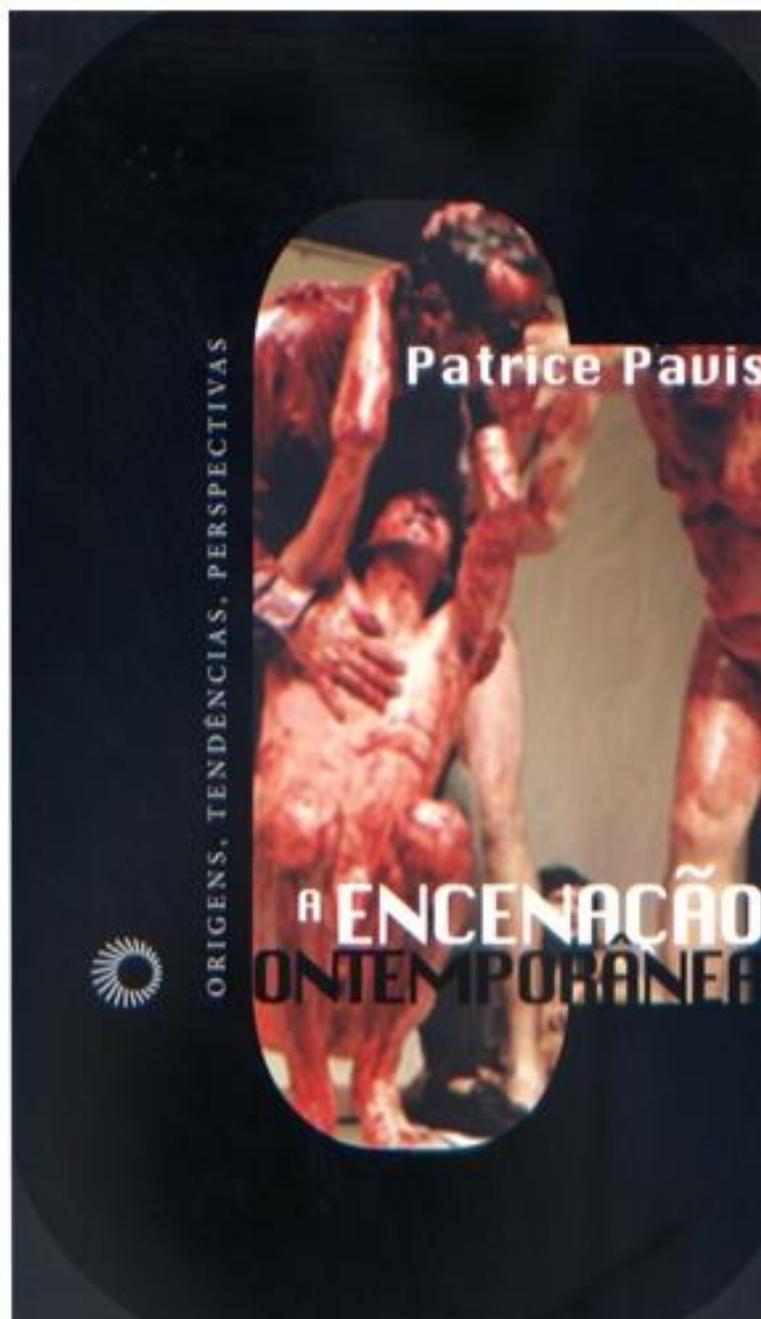
Capa do livro *La mise en scène contemporaine*, de Patrice Pavis



(CAPA, *La Mise en Scène Contemporaine*, 1ª edição francesa, 2007)

ANEXO C

Capa do livro *A Encenação Contemporânea*, de Patrice Pavis



(CAPA, *A Encenação Contemporânea*, edição brasileira, 2010)

ANEXO D

Fac-símile de trecho do *Auto dos Escrivães do Pelourinho*

Escrivão.
 Eyla sy tens acabado
 ve tu que queres agora.
 Negro.
 Sentar bem sacitada.
 Escrivão.
 Toda esta bem concertada
 vayte muito no boa ora.
 Vayse o negro, & entra hñ
 moço de seudeiro.

 Moço.
 Não pode mayor mal fer
 que fer moço de seudeiro,
 que nunca tendes dinheiro
 nem menos bem de comer,
 em fim que vida de martiro,
 may mal aconselhado,
 fuy por me com esudeiro,
 & mais ainda cum pelado,
 q' dous vintéis em dinheiro
 uão tem o triste coyta de.
 E entam
 velo it pars o seião,
 que vay feito hum caracol,
 & vayse à porta do Sol
 furtar capas para pañ,
 entam vera simulação
 com que vay acafatez
 faz moço tens de comoz,
 porque eu vento do seião,
 bofe com grande prazer.
 Perque la não me escapa
 hum bailar do tordião,
 bayley eu de tai feiçam.
 A & que

ANEXO E
Foto do cabide de chapéus usados na peça Auto dos Escrivães do Pelourinho



ANEXO F – Figurinos



Jandson Nunes



Carol Cachos e Letícia Paulina

ANEXO G – Cenografia



Foto 1 e 2 – Letícia Paulina e Carol Cachos – Cena dos Patifes



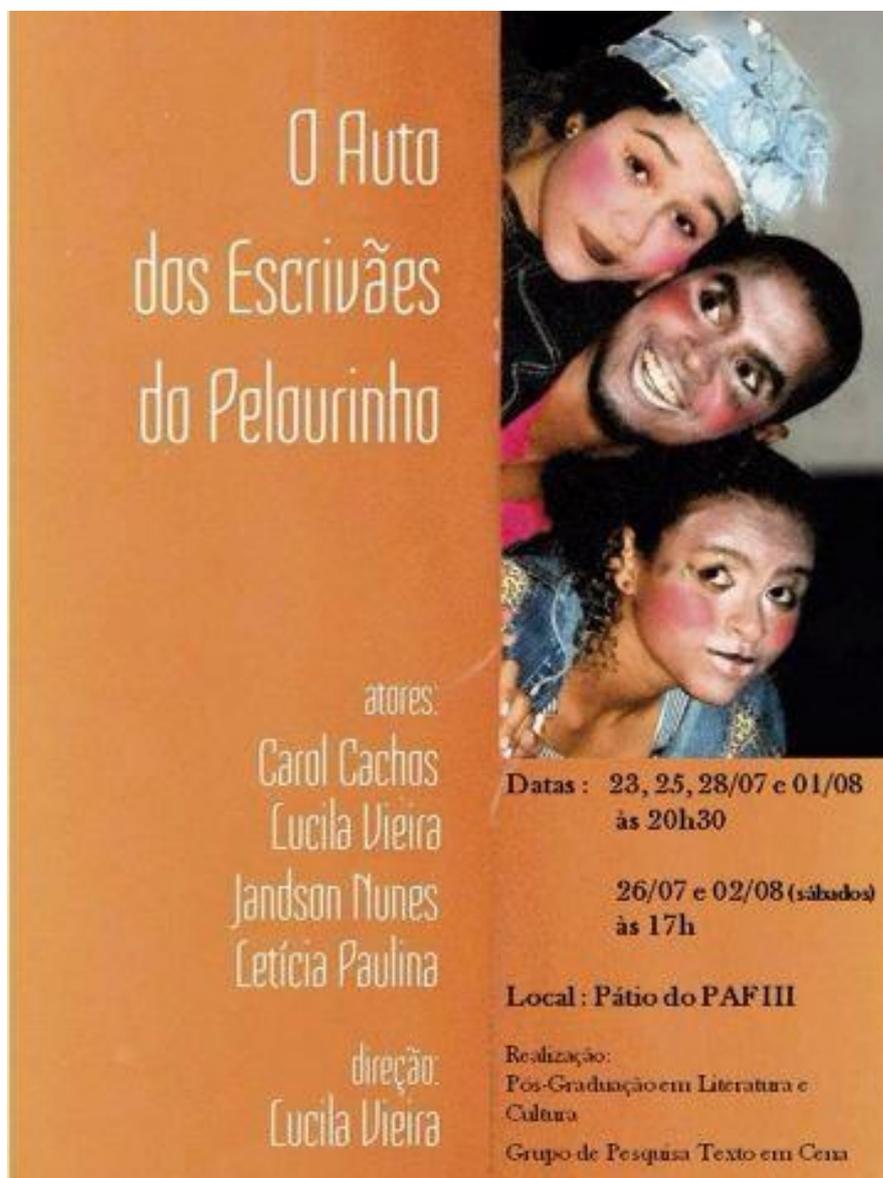


Foto 3 – Lucila Vieira e Jandson Nunes – Cena do Moço



Foto 4 – Carol Cachos e Jandson Nunes – Cena do Vilão

ANEXO H
Cartaz da peça Auto dos Escrivães do Pelourinho



O Auto
dos Escrivães
do Pelourinho

atores:
Carol Cachos
Lucila Vieira
Jandson Nunes
Letícia Paulina

Realização:
Pós-Graduação em Literatura e
Cultura
Grupo de Pesquisa Texto em Cena

Datas : 23, 25, 28/07 e 01/08
às 20h30

26/07 e 02/08 (sábados)
às 17h

Local : Pátio do PAF III

