UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E
LITERATURA ALEMÃ

PRISCILLA LOPES D' EL REI

LUSTSPIEL –
O mundo desvendado através do riso

(Versão corrigida. Original encontra-se no CAPH da FFLCH)

São Paulo
2011

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA
ALEMÃ

LUSTSPIEL – O mundo desvendado através do riso

Priscilla Lopes d' El Rei

Versão corrigida da
Dissertação apresentada ao programa de
Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã
Do Departamento de Letras Modernas da
Faculdade de filosofia, Letras e Ciências Humanas
Da Universidade de São Paulo (USP), para a
Obtenção do título de mestre.
Orientadora: Profa. Dra. Eloá Di Pierro Heise.
(Original encontra-se disponível no CAPH da FFLCH)

Banca examinadora:
Prof. Dr. Mario González
Profa. Dra. Karin Volobuef

São Paulo
2011

Agradecimentos

Esta página não seria suficiente para agradecer a todos aqueles que passaram por minha vida e que, de alguma forma, seja ela positiva ou negativa, me impulsionaram para onde estou agora. Logo se por ventura seu nome não estiver na lista obrigada mesmo assim.

Vamos então começar do começo: Agradeço da forma mais especial a Sra. Rosa Lopes d' El Rei, minha progenitora que me inseriu na arte das letras antes mesmo de iniciar meu período letivo, que me apoiou e acompanhou por todos esses anos jamais duvidando de que eu fosse capaz de concluir meus projetos. Obrigada!

Agradeço a todos meu professores, os bons e os ruins, pois na vida aprendemos o que fazer com uns e também o que não fazer, com os outros. Mas gostaria de fazer um agradecimento especial a Maria das Graças, minha primeira professora do ciclo básico que de uma forma muito especial me alfabetizou e também a minha atual tutora Eloá Heise. Para esta, além do agradecimento, gostaria também de me desculpar por todos os atrasos e erros de redação e pelas confusões nesse percurso tão turbulento que foi meu mestrado e ressaltar que nunca poderia pedir uma orientadora mais paciente e competente. Obrigada!

Gostaria de agradecer a equipe do departamento que sempre me atendeu com muita atenção e eficiência e a CAPES, cujo auxílio possibilitou a conclusão deste trabalho. Obrigada!

Agradeço também aos meus amigos de curta e longa data, que durante meu mestrado e alguns durante boa parte da vida, aguentaram meu estresse, minhas crises, meu mau humor e que ajudaram a aliviar a tensão com boas risadas e copos de cerveja. Obrigada! (P.S.: Paula Ito, eu acabei.)

Agradeço a meu irmão que nunca se interessou pelas letras e sempre me chamou de nerd e ao meu cachorro que com seus olhos ternos sempre mostrou seu amor, se ele soubesse o que é mestrado tenho certeza que estaria feliz por mim. Obrigada!

Agradeço também a meu pai, que em sua ausência ensinou-me a força que tenho para progredir. E aos estranhos que sem entender o porquê, sorriram ao cruzar meu caminho. Obrigada!

Dessa forma concluo meus singelos agradecimentos.

“O palco é o mundo e os atores são as pessoas.
A peça, que está sendo apresentada, é a vida.
Quando ela acaba, a morte tira os atores do palco”
Calderon de La Barca.

Resumo

Pesquisa realizada com o propósito de levantar uma discussão sobre o caráter pedagógico da comédia e em especial da comédia barroca alemã. Através de um levantamento teórico e uma breve análise do *Schimpfspiel* do autor Andreas Gryphius, intitulado *Absurda Comica oder Herr Peter Squenz*, no qual são investigadas sua linguagem e figuras cômicas, procura-se comprovar o valor moralizante do texto, utilizando-o como exemplificação da comédia no período, a fim de evidenciar, acima de tudo, seu papel como disciplinador social.

Palavras chaves: Barroco alemão, Andreas Gryphius, comédia barroca, pedagogia da comédia.

Abstract

The research was carried out to raise a discussion about the pedagogical nature of comedy and, in particular the German Baroque Comedy. A survey and a brief theoretical analysis of Andreas Gryphius' *Schimpfspiel*, which is entitled *Absurda Comica Oder Herr Peter Squenz* were my starting point. Its language and its comic figures were isolated, in order to pursue the moralizing value of the text, used as an example of comedy presented in the Baroque period. The goal was to highlight above all the comedy social role as a disciplinarian.

Keywords: German Baroque, Andreas Gryphius, baroque comedy, comedy pedagogy.

Sumário

Introdução.....	08
Capítulo 1: Contextualização histórica.....	11
Aspecto socio-econômico-cultural	12
Aspecto religioso.....	14
A Reforma (1517-1555) e a Contrarreforma (1545-1563).....	15
Guerra dos Trinta Anos (1618 – 1648).....	18
Capítulo 2: Literatura Barroca.....	20
1. O Barroco	20
1.1 O Barroco e suas teorias.....	21
1.1.1 O Barroco e seu caráter pedagógico	26
1.1.2 Teorias acerca do tema.....	27
1.1.3 A retórica como base.....	30
1.1.4 Da forma de expressão.....	32
1.2 O Barroco Alemão	34
1.2.1 O Surgimento da Literatura barroca alemã	35
2. O Teatro Barroco.....	37
2.1 Teatro Mundi	38
2.2 O Drama e a Comédia	41
Capítulo 3: A Comédia.....	43
1. Cômico e comicidade, algumas discussões e definições.....	44
1.2 Conflito cômico	50
1.3 O cômico nas formas e nas palavras	51
1.3.1 Sobre a natureza do cômico nas formas	51
1.3.2 A fala ou o diálogo cômico	53

1.3.3 A figura cômica	55
1.4 O riso	57
2. A comédia e seu caráter pedagógico.....	59
Capítulo 4: Comédia Barroca Alemã e uma análise de caso.....	63
1. Andreas Gryphius... Breve introdução biográfica	63
1.2 <i>Lust- e Schimpfspiel</i>	65
2. <i>Absurda Comica oder Herr Peter Squenz</i>	67
2.1 Trama dramática e contexto	67
2.2 Formas do cômico	72
2.2.1 Figuras cômicas	72
2.2.2 Linguagem cômica	74
2.3 Erros poetológicos	77
2.4 Transposição errada do uso da metáfora	79
Considerações finais.....	84
Bibliografia	88
Anexo I: Absurda Comica oder Herr Peter Squenz	I

Introdução

A estética barroca, apesar de ser extremamente rica, foi durante muito tempo considerado como arte de mau gosto e de baixo valor. A denominação de “barroco” era empregada em relação a vários fenômenos e não designava um conceito estilístico, mas algo fora do comum, que se diferenciava do gosto artístico clássico. Nesse sentido, basta lembrar que o termo “barroco”, em espanhol e em português, é usado para nomear uma pérola irregular, de forma assimétrica, que foge ao usual. Alguns estudiosos como Benedetto Croce e Jacob Burckhardt vêem barroco apenas como atitude generalizante presente em qualquer período que se contraponha à ideia de clássico, como ressaltado por Wölfflin ou Eugênio D’Ors. Com o decorrer do tempo, esse juízo de valor mudou radicalmente. No Brasil, por exemplo, nota-se um crescente interesse pelo barroco, (HANSEN, 2008, p. 172), esse aumento é uma prova incontestável da afirmação de seu valor artístico. Esse despertar de novos interesses e interpretações ocorreu, em grande parte, graças ao entusiasmo com que os impressionistas, levados pela preocupação de fugir dos preceitos realistas dominantes na época e na busca por novas formas, voltaram sua atenção para a estética barroca, como menciona Severo Sarduy (1974) em sua obra *Barroco*. Essa retomada foi uma das releituras que tornou possível a revalorização dessa estética.

Na Alemanha há, atualmente, um grande interesse pela arte e literatura barrocas e também um amplo material de pesquisa acadêmica sobre o tema, material esse ainda inédito no Brasil. Em nosso país existe um número muito pequeno de trabalhos direcionados ao barroco alemão e também pouquíssimas traduções das obras desse período. Foram encontradas por mim apenas algumas dissertações e teses sobre o assunto, dentre os trabalhos acadêmicos defendidos na USP, como os trabalhos de mestrado e doutorado de Antonio Jackson de Souza Brandão *A literatura Barroca na Alemanha. Andreas Gryphius, representação, vanitas e guerra*, de 2003 e *Iconofotologia do Barroco alemão*, de 2008 e a tese de doutorado de Maria do Carmo Fleury Malheiros *O político e o teológico em Grimmelshausen*, de 2002.

Levando em conta a pequena produção acadêmica no Brasil sobre o tema pretendemos com esse trabalho transportar para o debate na academia um pouco dessa época tão rica e ainda tão distante de nossos estudos. Para tanto pretendemos com a essa dissertação realizar um estudo e análise de uma obra do barroco alemão que ainda não mereceu a atenção

dos estudiosos de germanística no Brasil, ou seja, a interpretação da *Absurda Comica oder Herr Peter Squenz*, de Andreas Gryphius, uma das poucas comédias barrocas escritas na Alemanha.

Para chegar-se à análise da obra mencionada, fez-se mister uma abordagem do contexto dessa época, tão multifacetado e de difícil conceituação e delimitação, além de um estudo teórico sobre a comédia, premissa fundamental para que se possa analisar essa obra como uma das formas desse gênero dramático.

No capítulo1, como parte introdutória à temática do trabalho, são expostos os principais aspectos sociais, políticos e religiosos desse período tão atribulado. Para tanto foi consultada uma bibliografia sobre história européia e história da literatura.

O segundo capítulo foi dedicado a discorrer sobre a literatura barroca e as polêmicas discussões a respeito de sua classificação traçando, de uma forma diacrônica, um breve panorama das teorias mais relevantes desenvolvidas por diversos estudiosos. O intuito de tal enfoque foi o de ressaltar o que se entende por barroco. Discute-se também nesse capítulo os padrões culturais existentes nesse período, uma cultura dirigida, com o objetivo de doutrinação e contenção social. Aspectos importantes como a influência da retórica no pensamento e na arte desse período também são explorados, assim como as formas de expressões das quais os escritores se serviram para atingir seus objetivos: o desenvolvimento da arte pictórica como a emblemática e o estudo e uso da alegoria. Essas serão as teorias-base para o desenvolvimento argumentativo do trabalho, que culmina na análise da peça satírica supracitada. Nesse capítulo são ressaltadas ainda algumas particularidades que marcam o Barroco Alemão e, mais especificamente, o drama (teatro) alemão.

O capítulo três do trabalho segue afinando ainda mais o enfoque. A fim de alcançar o objeto desejado e basear a argumentação em um instrumental teórico, segue-se uma discussão sobre o cômico, a comicidade e sua função. Para isso são consultados teóricos como Bergson, Jünger e Propp. Contudo, no que se refere à teoria do cômico, dedica-se um enfoque especial ao texto de Emanuele Tesauro *Tratado dos Ridículos*, escrito no século XVII. Esse texto baseia-se em Aristóteles e traz a visão específica sobre o cômico existente no período barroco. A partir dessa base de reflexão argumentativa obtêm-se o material sistematizado para a análise de um texto cômico do barroco alemão.

O quarto e último capítulo do trabalho, além de especificar algumas características da

comédia, dedica-se à análise e interpretação do *Schimpfspiel*¹ de Andreas Gryphius, autor escolhido por sua importância dentro da literatura Barroca Alemã. Iniciando essa parte do estudo com uma breve apresentação desse poeta com o propósito de demonstrar em que medida Gryphius é um autêntico representante de seu tempo, é realizada a análise de sua peça satírica mais conhecida *Absurda Comica oder Herr Peter Squentz*. Essa análise realiza-se a partir dos pressupostos teóricos apresentados e dedica-se ao estudo das figuras e da linguagem cômica, dos símbolos e das alegorias inseridas no texto.

O objetivo principal da presente dissertação é o de levantar uma discussão sobre o caráter pedagógico dessa arte, conhecida por barroca, e em especial da comédia barroca na Alemanha protestante. Através de uma pesquisa teórica e uma breve análise do *Schimpfspiel* de Andreas Gryphius, suas alegorias e símbolos, assim como também de suas figuras cômicas e linguagem, pretende-se comprovar o valor moralizante e sócio-pedagógico desse texto, evidenciando, acima de tudo, seu papel disciplinador como característica principal dessa arte. Destarte, poder-se-á aproximar o *Schimpfspiel*, uma forma teatral menos reconhecida nesse período, ao *Trauerspiel*, observando que o primeiro se serve da mesma intenção moralizante do drama barroco, com a diferença precípua de que no caso da comédia lança-se mão do riso, do sarcasmo e do ridículo para alcançar esse fim.

¹ *Lustspiel* ou *Schimpfspiel* é o termo utilizado para a comédia do século XVII, assim como o termo *Trauerspiel*. A diferença entre *Lustspiel* e *Schimpfspiel* ou *Scherzspiel*, outros termos para designar o gênero cômico da época, é que o primeiro corresponde a comédia em si e o segundo a uma sátira, ou seja, uma caricatura com intenção de crítica. (retirado da página: <http://www.protranscript.com/show/cd89d5b0-1382-4a89-8f46-ebae336ff5ee> sobre o Lustspiel em 02 de novembro de 2011)

Capítulo 1

Contextualização histórica

Para uma melhor compreensão desse conceito estético, localizado em um período entre os séculos XVII e XVIII, que se convencionou chamar de Barroco, faz-se essencial tanto uma abordagem da literatura em seus aspectos formais, ou seja, as características internas ao texto, foco principal do presente trabalho, como também, da perspectiva histórico-social da época, explicitando os fatores externos que influenciaram o modo de vida e de pensar o mundo. Obviamente não cairemos no velho historicismo, que por muito tempo norteou as interpretações literárias com uma ideia de verdade absoluta, pressupondo o pensamento literário como a expressão das superestruturas sociais. Essa postura, como única, diante da abordagem dos estudos literários já foi há algum tempo abandonada pelos teóricos; esse trabalho, portanto, não irá se ater unicamente às explicações históricas para definir o texto, mas também às estruturas intrínsecas ao mesmo, ambas as perspectivas são importantes para a análise, pois como afirma Ávila, “jamais entenderíamos a arte sem a sua vinculação mais íntima à essência da experiência humana” (1994, p. 24). Dessa forma, o homem ou artista intui a arte diante do mundo de forma dialética, correspondendo e, ao mesmo tempo contrapondo-se aos fatores sociais e existenciais. Desta maneira, não se fala apenas da arte “de determinado período”, mas sim das “formas de arte assumidas pela arte numa dada curva do devir humano” (1994, p. 24).

O Barroco é considerado por muitos teóricos, de forma geral, como a arte da Contrarreforma. Além disso, há outros fatores determinantes que atuam como elementos geradores de sua existência, como por exemplo, o desenvolvimento sócio-cultural ocorrido durante a “era moderna”; o início das navegações, a revolução comercial e o surgimento da burguesia; o progresso nas ciências exatas e biológicas (Copérnico, Newton, Leonardo da Vinci, entre outros); a Reforma Religiosa (1517-1555) e a Guerra dos 30 anos (1618 - 1648).

Todo esse panorama instável contribui para a formação do conturbado sentimento barroco: esse tenso contexto de guerras e inquietação resulta, no âmbito social e privado, em um sentimento de inconstância, uma atitude espiritual complexa, carregada de elementos renascentistas, evoluídos ou alterados, que surgem de uma crise filosófica e ideológica com repercussões universais.

Esse contexto em que o homem barroco estava inserido, marcado pela inquietação, o leva a uma renovação da linguagem, com diferente repertório de figuras de estilo e de temática. Assim, de um lado, o barroco pode ser visto como fruto das tensões ideológicas, que mais tarde iriam ajudar a compor o mundo moderno, burguês e industrial e, por outro lado, como um regresso pós-renascimento à concepção pessimista de mundo, mas sem negar por completo o otimismo deste (HOFFMEISTER; 1987, p. 172).

Nesta parte do trabalho faremos uma breve exposição dos principais aspectos políticos, sociais e religiosos contemporâneos à época, como também lançaremos mão, quando necessário, de informações anteriores ao período barroco com o intuito de melhor contextualizar e embasar os argumentos que servirão de apoio para a nossa explanação.

1. Aspecto sócio-econômico-cultural

Por volta do século XIII, a Europa inicia um período de enorme progresso social e cultural que se estende até meados do século XVII, período esse que abrange o assim chamado Renascimento, passando pelo chamado Maneirismo, tendências artísticas que precedem o estilo barroco. Dentre as inúmeras características do Renascimento, cabe salientar, em nosso contexto argumentativo, a passagem da Idade Média para a Era Moderna e, principalmente a transição do feudalismo para o capitalismo. Essa passagem gerou inúmeras mudanças no modo de vida da população geral e, conseqüentemente, no modo de ver e entender o mundo, o que posteriormente vai ser considerado por vários teóricos a causa da formação de mentalidade barroca.

Com as grandes navegações iniciam-se as descobertas oceânicas na América e dos caminhos marítimos para o Extremo Oriental. Com isso, as sociedades, cujo predomínio econômico se baseava na agricultura, acabam perdendo, por causa das navegações e das novas descobertas, sua importância econômica para as colônias marítimas. O domínio social, que até esse período ainda era mantido pelos proprietários de terras, e o domínio político, que era exercido pela nobreza, aos poucos começam a ser controlados pela burguesia recém surgida, que está em plena ascensão. Esse fato provoca um grande abalo nas estruturas sociais há muito fixadas. A economia é dinamizada com o surgimento de casas bancárias com ênfase no comércio livre e na concorrência. O sistema de produção desenvolve novos métodos com uma progressiva mecanização, dispensando aos poucos a atividade artesanal. Concretiza-se, assim,

a transição do feudalismo para o capitalismo e iniciam-se crises comerciais em toda a Europa.

Paralelamente, há também nesse período um enorme progresso das ciências exatas e biológicas (Copérnico, Newton, Leonardo da Vinci, entre outros), diversos instrumentos científicos são inventados e a própria face do planeta se modifica nos mapas devido às descobertas marítimas.

Dentre as ideias norteadoras do Renascimento, merece ênfase especial a ruptura em relação à tradição medieval. Com a revalorização das referências culturais da Antiguidade clássica: redescobriram-se os *Diálogos* de Platão e obras de dramaturgos e poetas gregos. Tal estudo tinha por objetivo a emancipação dos dogmas eclesiásticos, e da mentalidade ascetista medieval. Um grande progresso científico e cultural trouxe uma nova atitude, fazendo com que fosse abandonado o excesso de espiritualidade do gótico.

Todo o otimismo inicial em torno do Renascimento, moldado durante os séculos, confronta-se com crises econômicas e com a conscientização da fragilidade do homem frente ao mundo e à natureza que o cercam. Essa sensação faz crescer um sentimento de insegurança que, dentro do século XVI, será impulsionado pelos movimentos religiosos da Reforma e Contrarreforma, o que, de certa forma, gera uma retomada do misticismo da Idade Média, com o ressurgimento da visão teocêntrica do mundo. Contudo, o Renascimento também deixa alguns traços nessa época, ou seja, não se pode entender esse período apenas como a retomada do fervor cristão, pois, após o Renascimento, o ser humano conquista uma consciência de si e de seu valor e não mais coloca tudo exclusivamente na mão de Deus. Entretanto, essa tomada de consciência também é uma consciência da crise vivenciada pelo homem e transforma-se em um fator crucial para a mudança de seu comportamento diante do mundo. Segundo Maravall, “ocorreram alterações na esfera daquilo que os homens desejam, do que esperam, do que fazem, impulsionados por esse mesmo sentimento de que as coisas mudaram” (1997, p.66), ou seja, há, concomitantemente, a herança renascentista e a retomada do cristianismo medieval sentimentos que acabam por gerar esse “homem com consciência de crise”.

Inicia-se um período de dualidade de ideias que pende entre o indivíduo e o humano, no qual não há mais certezas: a dúvida rege esse período e conduz o homem, seu pensamento e as suas manifestações artísticas. Nesse ponto cabe ressaltar que dentro das manifestações artísticas coexistem várias correntes, como afirma Hauser (1982, cf), ou seja há uma superposição parcial de Renascença e do Barroco, e ainda um outro fenômeno conhecido por

Maneirismo, em relação ao qual não nos aprofundaremos, não porque não seja importante, mas por não pertencer ao nosso viés argumentativo.

2. Aspecto religioso

Política e religião são inseparáveis nessa época, já que os poderes, a princípio, eram divididos entre a Igreja (poder eclesiástico) e a nobreza (poder civil), passando depois a ser, como já dito, influenciado pela burguesia ascendente.

O cidadão europeu típico do início do séc. XVI vivia dividido entre “esse mundo” e o “outro mundo” (Randell, 1995, p. 13), sua expectativa de vida não excedia aos quarenta anos e, como possibilidade de ascensão no plano social ainda era pequena, “as pessoas prestavam atenção ao que fosse necessário para manter a vida eterna” (Ibidem). Segundo os preceitos dominantes, alcançar a vida eterna não parecia ser tão complicado, pois se o indivíduo fosse batizado, fosse à igreja regularmente e recebesse a extrema-unção na hora de sua morte, o céu lhe estaria garantido.

Segundo um dos poderes dominantes, o eclesiástico, uma maneira de expiar as culpas terrenas e alcançar mais facilmente o céu poderia ser a prática de boas ações durante a vida, o que incluía, entre outras, a compra de indulgências. Tal prática passou, desde a Idade Média, a ser um dos artifícios utilizado pelo Papa para obter rendimentos. Outra prática lucrativa do papado consistia na venda de postos elevados da Igreja para filhos de nobres: “o maior interesse do clero parecia ser a aquisição de riquezas, e não o bem estar espiritual da população” (idem, p. 18).

Essas e outras práticas não condizentes com a postura de um poder que deveria reger a vida espiritual, tais como: a exploração financeira do papado, a falta de respeito pelas normas eclesiásticas, bem como a preocupação com a própria satisfação pessoal dos prelados e práticas sexuais por parte de alguns componentes do clero, acabam por enfraquecer a Igreja, propiciando terreno para futuros ataques.

Outro fator importante que contribui para as mudanças religiosas é, como visto acima, a forma de pensar o mundo e a arte provinda dos humanistas da Renascença que, interessados no estudo de textos greco-romanos e preocupados em pesquisar ideias dos autores da antiguidade, rejeitam as explicações do clero e aprofundam seus estudos nos textos clássicos

originais.

Um nome importante dentre os que iniciaram o questionamento à soberania da Igreja é o de Desiderius Erasmus de Rotterdam². Este douto não aceita a interpretação imposta pelo clero, tanto nas traduções quanto nas explicações durante o culto religioso; publica o *Novo Testamento* em grego (1516), obra muito próximo do original, texto posteriormente utilizado pelos letrados para a tradução da Bíblia para o vernáculo próprio de cada país.

Esses fatores servem para abrir o caminho para a grande Reforma Religiosa que dividiria definitivamente a Europa, há muito unida pela hegemonia católica.

3. A Reforma (1517-1555) e a Contrarreforma (1545-1563)

Existem inúmeros estudos sobre a Reforma, e vários caminhos a se seguir para o seu entendimento. A explicação mais aceita para suas causas tem como pano de fundo as questões religiosas, mas não podemos nos esquecer das motivações políticas, sociais e econômicas que a envolveram. Dessa forma podemos enumerar outras alavancas que a impulsionaram como:

- a adesão à reforma por parte da população que queria se livrar das rígidas normas católicas.
- os governantes locais, que viram na Reforma a chance de se livrarem das influências externas de Roma sobre seu território e, conseqüentemente, a possibilidade de lucro.
- a era das descobertas e das ciências na qual se procuravam novas respostas para antigas perguntas.

Embora seja incontestável que vários fatores históricos, a curto e longo prazo, criaram um ambiente propício para a Reforma, sempre existe, por uma necessidade histórica, um fato

² “Um dos representantes mais importantes do humanismo europeu foi o filólogo holandês e filósofo; Erasmus Desiderius de Rotterdam (1466-1536) considerado como precursor da Reforma por ter antecipado (a Lutero e sua reforma) suas críticas à Igreja como teólogo, defendendo uma tolerância religiosa. Como escritor, entre outras obras, projetou-se com sua sátira ‘Encomion Moriae’, título com o qual criticava os escolásticos e as injustiças da Igreja.” (www.usinadasletras.com.br, 07 de setembro de 2005).

ou personalidade que ficam conhecidos como o marco inicial do acontecimento.

Em 31 de outubro de 1517, Martinho Lutero (1483-1546), membro do clero, revoltado com as condições da Igreja da época e contrário ao abuso praticado com a cobrança de indulgências, afixa, como era de praxe na época, na porta da catedral de Wittenberg, um panfleto com as suas 95 teses que contestam, entre outras coisas, a infalibilidade do Papa e a validade moral das indulgências. O texto queria afirmar, entre outras coisas, que “o perdão só está na mão de Deus e que só a contrição, e não o dinheiro, o merece” (Drijard, 1972, p.47).

Lutero foi chamado em Roma pelo Papa que exigia sua retratação, mas, como ele se nega a revogar suas afirmações é excomungado pela Igreja e só consegue sobreviver graças ao apoio de alguns príncipes alemães, em especial Frederico, o sábio³, que viu em Lutero a chance de se livrar do jugo do Papa, já que, como todo governante de estado na Alemanha não exercia, até então, poder soberano.

Lutero acredita que seu único guia deveria ser a Bíblia, por isso ele a traduz direto do hebraico e do grego para o alemão (*Novo Testamento* em 1522 e o *Antigo Testamento* em 1534) unificando assim sua língua natal, que até então não existia como algo uno, para que todos pudessem ler o livro sagrado e se tornar senhores de sua própria fé.

Em 1525, abandona seu hábito monástico e funda sua própria Igreja, casa-se e tem seis filhos tornando-se assim o “primeiro presbítero protestante”. Mas logo a Igreja nascente enfrentaria outra ameaça. Pequenas rebeliões locais em 1525 se transformam em uma Revolta geral dos camponeses, cujo propósito era transformar a reforma religiosa em reforma social. Embora essa revolta também tenha sido apoiada por alguns intelectuais da época e por alguns membros do clero, as principais ações dos revoltosos concentram-se na pilhagem de castelos e igrejas. Contudo, como não havia nenhum objetivo real fixado pelos rebeldes, não foi difícil para os príncipes conterem a revolta. Lutero, que a princípio se mostra compadecido com a situação dos camponeses, sente-se indignado com os seus excessos, indignação essa que

³ Frederico III, também conhecido como Frederico, o Sábio, (17 de Janeiro de 1463 a 5 de Maio de 1525) foi o Príncipe-eleitor (um membro do colégio eleitoral que tinha a função de eleger aos imperadores da Alemanha) da Saxônia entre 1486 e 1525. Foi o filho de Ernst, Príncipe-eleitor da Saxônia e da esposa Elizabete, filha de Alberto, duque da Baviera. Sucedeu ao pai como eleitor em 1486. Em 1502 ele fundou a Universidade de Wittenberg, onde Martinho Lutero e Melanchthon ensinaram. Foi também o candidato do Papa Leão X para santo imperador romano em 1519, mas ajudou a eleger Carlos V. Frederico conseguiu a isenção da Saxônia do Édito de Worms e assegurou que Lutero fosse ouvido perante a Dieta de Worms em 1521. Protegeu Lutero do imperador e do Papa ao ordenar que o abrigassem no castelo de Wartburg após a Dieta de Worms. Frederico teve no entanto pouco contato pessoal com Lutero, tendo permanecido católico romano. (Portal da história alemã. http://www.arqnet.pt/portal/teoria/alemanha_reforma.html, última consulta: maio de 2011)

manifesta em um dos seus escritos mais conhecidos – *Contra as hordas de camponeses que matam e roubam* – onde deixa bem clara sua posição conservadora a respeito da instituição social. Nesse texto Lutero critica as atitudes violentas dos camponeses e incita os governantes a punirem severamente os rebelados, deixando claro que as desigualdades sociais devem permanecer, porque esses são os designios de Deus. Durante a revolta, mais de cem mil camponeses morrem.

Os príncipes que apoiam Martinho Lutero tornam-se bispos luteranos exercendo, dessa forma, o poder absoluto sobre seu povo por direito divino e sem o jugo de Roma.

Após a Reforma Protestante a Igreja Católica Romana toma medidas para impedir o avanço das concepções protestantes e realiza, então, o Concílio de Trento no período entre 1545 e 1563, cujo resultado concretiza-se sob o signo da Contrarreforma, com propostas de medidas drásticas como a censura e a Inquisição, evitando, assim, a divulgação de ideias reformadoras em alguns países hoje católicos. O Concílio reafirma também alguns elementos essenciais do catolicismo como: a verdade absoluta dos dogmas católicos, a comunhão com os santos, a crença no purgatório e a autoridade absoluta papal. Mas também se empenha em por fim aos abusos do clero, confirmando o celibato e melhorando sua formação intelectual. Outra ação importante promovida pela Contrarreforma é a obrigação dos párocos de ensinar a catequese às crianças e fornecer instrução religiosa aos fiéis. Institui-se, paralelamente, a retomada do Santo Ofício e da Inquisição com o intuito de punir e condenar os acusados de heresias.

Após inúmeras disputas entre a Igreja católica e a nova Igreja, em 1555, cinco anos após a morte de Lutero, é assinado o tratado chamado “Paz de Augsburg”, segundo o qual fica determinado que cada estado pode adotar a religião escolhida pelo governo local, sendo que nenhum estado deveria interferir no outro. O tratado consente apenas a existência das duas religiões (catolicismo e luteranismo), mas nem o povo e nem a Igreja teriam direito à escolha.

Apesar do tratado, vários incidentes envolvendo católicos e protestantes continuam ocorrendo, mas a paz continua a reinar enquanto o poderio era dividido entre a Igreja católica e a luterana. O fortalecimento do calvinismo, que foi uma das vertentes protestantes não luterana de maior força, complica um pouco o cenário com a adesão de diversos soberanos em países como a Inglaterra, a Escócia e os Países Baixos. Com a Contrarreforma e a larga ação

jesuítica, o catolicismo ganha aos poucos forças, até que em 1618 um decreto imperial tenta, sem muito êxito, proibir as reuniões protestantes. Em 23 de maio de 1618, protestantes invadem o castelo real em Praga e lançam dois ministros e um secretário católico pela janela. Esse ato é conhecido “Ato de defenestração de Praga” e é considerado hoje como o marco inicial da Guerra dos Trinta Anos.

4. Guerra dos Trinta Anos (1618-1648)

Embora tenha envolvido toda a Europa, o palco principal dessa guerra foi o território alemão e quem mais sofreu com os conflitos foi sua população. Cerca de dois terços da população alemã pereceu. Mas não se pode dizer que todas as perdas e mortes dessa época tenham como causa apenas dos conflitos ocorridos durante a guerra. Maravall argumenta em sua obra que a crise começou muito antes, logo, a situação não pode ser entendida sem que se leve em conta o amplo contexto europeu de crise, fome e doença, que envolve toda essa época (Maravall, 1997, p.74).

As crises econômicas explodem em toda a Europa no período anterior e posterior à guerra. Esta é uma época repleta de miseráveis, com um alto índice de mortalidade por doenças e desnutrição, na qual o capitalismo dá seus primeiros sinais de vida, as navegações buscam riquezas e a nobreza inepta visa ao lucro fácil por meio da exploração e a expansão colonial.

A Guerra dos Trinta Anos, apesar de ter sido uma guerra religiosa, é também uma variante política que acaba por absorver outros interesses do estado: é uma crise geral do século XVII, que representa, de uma forma extrema, o rumo de mudanças sócio-política da Alemanha e do resto da Europa. A tensão principal dos conflitos fica dividida entre o Sacro Império Romano católico dominado pelos Habsburgos, e vários principados protestantes alemães que foram apoiados por alguns países como os Países Baixos e a Suécia e posteriormente pela França. Essa guerra é considerada, até hoje, uma das mais sangrentas de toda a Europa.

Entre o período de 1618 e 1624 as tropas protestantes tiveram alguns êxitos, fazendo com que o conflito se alastrasse pelo império da Boêmia, domínio dos Habsburgos. A coroa que até então pertencia a Fernando, que havia exigido que o catolicismo fosse o único credo

na Boêmia, passou a Frederico V, chefe da União Evangélica e calvinista. Por esse motivo várias secções regionais se retiram do conflito, fator esse que causou um enfraquecimento da União. A Liga Católica, liderada agora por Fernando, tirou proveito desse enfraquecimento e em 1620 venceu os protestantes no conflito conhecido como Batalha da Montanha Branca. Após muitos êxitos dos bávaros católicos, inicia-se uma nova fase com a duração aproximada de cinco anos (1624-1629). Nessa fase o conflito atinge um caráter internacional; os estados germanos começam a procurar aliados no exterior e encontram na Dinamarca e no príncipe Cristiano IV um grande aliado. Após 1630 a Suécia se alia também aos estados alemães protestantes e, em 1635, ocorre o apogeu do conflito quando a França, após relutar um pouco, entra na guerra com um exército de quase 100 mil homens. Nesse período final da guerra os assuntos religiosos deixaram de ser os mais importantes. Com a declaração de guerra da França a Espanha, que nessa época faziam parte do domínio Habsburgo, o conflito deixa de ser uma guerra religiosa e passa a ser uma luta por hegemonia e atinge seu maior domínio estendendo-se por quase todo continente.

Após trinta anos de conflitos religiosos e políticos e depois de três anos de negociações, em 1648, o “Tratado de Vestifália” é assinado, confirmando a paz. Desta vez, o calvinismo é aceito ao mesmo nível que o luteranismo e as terras tomadas pela Igreja durante a guerra são devolvidas, ficando com aqueles que as tinham em janeiro de 1624. Esse tratado assinala o fim dos conflitos religiosos armados, e também o princípio de uma disputa “pacífica” por fiéis. A partir desse momento as Igrejas católica, luterana e calvinista agregariam novas terras e fiéis através de acordos políticos.

Capítulo 2

Literatura Barroca

1. O Barroco

A definição do Barroco sempre foi uma questão polêmica. Desde que se convencionou classificar algumas representações artísticas compreendidas em torno dos séculos XVII e XVIII por essa nomenclatura, uma gama imensa de teóricos e historiadores se ocuparam em tentar explicar, classificar, depreciar ou enaltecer esse período. A intenção do presente trabalho não é a de tentar criar uma nova teoria sobre o barroco e nem estabelecer qual teoria é a mais correta, mas sim ressaltar o aspecto formal pedagógico da época e aplicá-lo à comédia barroca. Portanto, como abordagem introdutória, o presente capítulo apresentará apenas um esboço da vasta discussão levantada em torno do conceito Barroco. Para isso serão expostas as ideias principais de alguns dos teóricos de maior destaque sobre o tema; nessa abordagem pretende-se manter uma relativa ordem cronológica na exposição dos debates, indo até as discussões mais recentes.

As investigações acerca do barroco têm uma tendência à polarização, ou seja, as teorias quase sempre giram em torno de tensões por vezes opostas, por vezes discrepantes. A tensão principal dos debates recai sobre o enfoque a partir do qual se deve estudar esse fenômeno, ou a arte em si; nesse ponto os teóricos se encontram divididos entre os conceitos de categorias históricas ou estéticas.

De um lado encontramos a teoria genético-formal representada por alguns teóricos, como principalmente Heinrich Wölfflin. Esse estudioso afirma que a origem do movimento reside num contraste estilístico entre o Barroco e a Renascença. Para Wölfflin (*Conceitos Fundamentais da História da Arte*, 1915) a evolução das formas é completamente independente do contexto histórico, pois sua necessidade de mudança não vem de fora, mas sim de dentro, ou seja, os sentimentos das formas se esgotam segundo suas próprias leis. Recentemente também Hansen (*Barroco, neobarroco e outras ruínas*, 2008) afirma que a representação seiscentista é retórica, negando sua existência histórica. De outro lado encontra-se a teoria genético-social, defendida, por exemplo, por Werner Weisbach (*El Barroco, arte de la contrareforma*, 1948) ao enfatizar que a oposição em relação à Renascença se dá mais no

campo ideológico do que no estético, ou seja, o contexto social impulsiona a vontade estética, logo, a situação social da época, abalando o mundo ocidental, pedia uma forma expressiva estética que não podia ser suprida pela linearidade e simetria clássica. Essa forma de pensar a arte barroca é também compartilhada por Arnold Hauser e Eugenio D'Ors.

Outras divisões ocorrem também dentro das teorizações do período, como a citada por Edson Costa Duarte em seu texto *Dos barrocos vários ou o barroco em questão*, 2008 no qual divide as representações literárias do barroco em “alto barroco”, que inclui as obras mais rebuscadas “da volúpia, do excesso, da excrescência, da teatralização ou dramatização” (Duarte, 2008, p. 86) representando a vivência divina além de si mesma e remetendo-a ao divino; e o “baixo barroco” “um barroco explícito, excremental, obsceno, que se ocupa da carne, das escatologias, do aquém-humano” (Ibidem). Outra divisão conhecida é a realizada por Hauser em *História Social da Literatura e da Arte* (1982, cap. V). Em seu livro o autor divide e classifica vários barrocos: “barroco eclesiástico”, “barroco palaciano”, o “barroco burguês” e além dessas duas formas básicas, distingue ainda o barroco católico do barroco protestante. Todas essas inúmeras divisões proporcionam uma gama imensa de reflexões sobre o período, logo, para que possamos nos inteirar dessa discussão retomaremos no decorrer do capítulo esses teóricos supracitados e ainda outros autores.

1.1 O Barroco e suas teorias

O estudo do barroco desenvolvido na primeira metade do século XIX é abordado pelos teóricos a partir de uma perspectiva de rejeição e desprezo. Segundo Hauser, isso se deve à orientação purista classicista destes estudiosos, que enxergavam a arte barroca como “extravagante”, “confusa” e “bizarra”. Nessa linha podemos ressaltar os historiadores Jacob Burckhardt e Benedetto Croce. Croce categoriza o barroco em sua obra intitulada *Storia della età barocca in Italia*, de 1929, e o classifica como uma arte de “mau gosto” com “categorias do disforme”. Já Burckhardt em *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens* de 1855, embora veja a arte barroca como uma manifestação artística com formas degeneradas que enganam a visão através de delírios de exagero e orgias, resalta também que essa arte não pode ser excluída e que merece atenção, classificando o barroco como um “dialeto selvagem” da linguagem renascentista.

Somente após a metade do século XIX iniciaram-se novos caminhos para o estudo sobre

o barroco; essa abertura de novos interesses e interpretações ocorreu em grande parte graças ao entusiasmo dos impressionistas. Essa corrente artística conhecida por Impressionismo preocupava-se em fugir dos preceitos realistas e da academia, o que os levou a pesquisar outras formas de expressão não lineares, o que os conduziu aos artistas barrocos, proporcionando assim uma releitura, dessa vez positiva, das características comuns da época.

Outro estudo que contribuiu para a releitura do barroco, embora bem anterior à época mencionada, é o de Heinrich Wölfflin, um dos mais influentes teóricos da arte barroca e o primeiro a estabelecer critérios para analisá-la em seu livro *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, de 1915. O sistema apresentado neste livro tornou-se bem eficaz para a compreensão dos modelos artísticos do Renascimento e do Barroco. Wölfflin traça um esquema de análise dicotômico entre as obras do barroco e as da renascença e coloca o barroco como um dos polos necessários para a arte. Ele utiliza o método formalista da teoria da “visualidade pura” que parte do princípio de que a arte deve, prioritariamente, ser analisada através de um olhar artístico e não através de reflexos sócio-políticos, bibliográficos ou qualquer outro. O autor atém-se apenas às obras visuais como: a pintura, o desenho, a escultura e a arquitetura e, partindo da observação, desenvolve um esquema de polarização, com cinco pares opostos que se tornam a base para diferenciar as obras renascentistas das barrocas. Nesses pares, os primeiros elementos correspondem à caracterização da arte do Renascimento e os segundos destacam o caráter da arte barroca. Tais elementos são: linear e pictórico; plano e profundo; forma fechada e forma aberta; pluralidade e unidade; clareza e obscuridade. Desses pares, Wölfflin deixa entrever que o linear e o pictórico seriam os polos principais da arte, nos quais ela se alterna, ou seja, desde os primórdios a arte tenderia hora mais para o estilo linear, hora para o mais pictórico.

Um diferencial também importante entre Wölfflin e outros teóricos do barroco, além do modo investigatório, está no fato de não colocar julgamento de valor em sua análise e por isso, seu sistema serviu, posteriormente, para a revalorização e reinterpretação da arte barroca. Contemporâneo a Wölfflin, Alois Riegl, também pertencente à escola da “visualidade pura”; trabalha, assim como Wölfflin, com o método da confrontação entre períodos. Mas ao contrário dele, Riegl, em sua obra *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* de 1908, argumenta no sentido de achar conexões estilísticas mais amplas, associando ao estilo a sociedade e os padrões de pensamento de uma época.

Outro teórico responsável pela revalorização desse período é Eugênio D'Ors com sua obra *O Barroco*, de 1944, na qual reinterpreta o barroco de uma forma muito criativa. Para o autor, o barroco é uma categoria supratemporal constante, ou seja, faz parte do constante universal

humano, como um espírito que alterna sua encarnação com o clássico, fenômeno esse que ocorre desde a pré-história. Esse princípio de alternância é o mesmo encontrado em Wölfflin. O princípio de alternância torna-se o responsável pelo fim do preconceito contra o barroco, já que sua existência passa a ser encarada como um processo normal da humanidade.

Em 1921 o historiador Werner Weisbach, seguindo a linha de Riegl sobre a relevância do contexto social, mas, aprofundando-se na questão, publica *O Barroco, a arte da Contra Reforma*, 1948, cuja teoria já se encontra resumida no título. Para Weisbach o barroco é a expressão do povo católico pós Concílio de Trento e, ao aplicar o termo barroco a toda expressão artística católica desse período, ele também atribui o conceito barroco da história da arte e da literatura aos campos da política, da sociedade e da religião.

Essa tendência de análise histórico-social foi e continua sendo a mais utilizada pelos teóricos e, dentre eles, ainda podemos destacar Arnold Hauser (*História social da literatura e da arte*, 1951). Sua teoria reconhece vários barrocos, com várias formas, cuja pluralidade só poderia ser definida através de diversidade cultural dos locais onde se desenvolveram. Helmut Hatzfeld (*Estudos sobre o barroco*, 1964) observa que podemos encontrar o barroco em cada período da história da arte; esse estilo é caracterizado por esse autor como o gosto pelo extravagante, pelo exuberante e pelo exagero. Para Hatzfeld, cada período teria seu início, maturidade, apogeu, saturação e por fim o declínio, e essa saturação e declínio corresponderia ao Barroco. Por fim podemos ainda ressaltar, dentro dessa linha, Severo Sarduy (*O Barroco*, 1974) e Afonso Ávila (*O Lúdico e as projeções do mundo Barroco*, 1971), autores que associam o barroco diretamente aos problemas e às descobertas dos séc. XVI e XVII. Ambos acreditam que o barroco está intimamente ligado a essas situações críticas e afirmam que, contemporaneamente, estamos vivenciando o retorno do barroco. Um sistema de analogias entre os fatos do período barroco e do nosso presente é estabelecido por esses autores, instituindo-se a seguinte equivalência: as grandes navegações, as ideias do humanismo corresponderiam à conquista do espaço e aos avanços da técnica; a Contrarreforma, a inquisição e o absolutismo seriam equivalentes ao risco da guerra nuclear, ao subdesenvolvimento das nações pobres, ao sistema cruel das sociedades altamente industrializadas. Ávila afirma que tanto o homem contemporâneo, quanto o barroco, exprime esse instante existencial e social.

De forma geral esses autores acima citados classificam o barroco como fruto de uma atitude espiritual complexa, carregada de elementos renascentistas, evoluídos ou alterados,

surgido de uma crise filosófica e ideológica com repercussões universais: “seu homem, seu artista, a sua arte, impregna-se da agonia do instante estigmatizados pelo dilaceramento existencial, pelo estremecimento metafísico.” (Ávila, 1971, p.33). Para eles o contexto no qual o homem barroco estava inserido o leva a exprimir-se de uma forma *sui generis*, que representa uma renovação na linguagem, com diferente temática literária e peculiar repertório de figuras estilísticas. Dessa forma, o barroco pode ser visto como fruto das tensões ideológicas que mais tarde iriam ajudar a compor o mundo moderno, burguês e industrial. O Barroco é então encarado não apenas como um estilo artístico, mas sim como uma expressão sublimadora da arte, um estado de espírito, uma forma de vida, uma visão de mundo.

Essa visão do mundo barroco oscila na tensão entre o Renascimento e da retomada de algumas ideias da Idade Média, como a volta do espírito religioso e místico, numa espécie de ressurgimento da visão teocêntrica do mundo. Essa mescla dicotômica caracteriza o texto barroco através de duas ideias principais contraditórias; o poeta barroco vive angustiado, perdido entre ideias opostas, sem optar por uma: o *Carpe Diem*⁴ e o *Memento Mori*⁵ este último está ligado também à ideia do *Vanitas*⁶. Esses são os fantasmas que assombram os pensamentos do homem barroco, resquícios do humanismo renascentista e das reformas religiosas, teocêntricas e estão refletidos em toda sua produção literária. Ao explorar essas ideias, criando assim um dialogo paradoxal, o poeta por vezes exalta a vida e a necessidade de senti-la em sua magnitude, postura que reflete resquícios do humanismo renascentista, e por vezes reprime todas as vontades e desejos em função de algo maior, de uma espiritualidade inatingível, uma certeza sem provas, na esteira das reformas religiosas teocêntricas.

As inconstâncias desse período transformam o poeta barroco em inimigo de qualquer

⁴ Em Latim significa “colha o dia” ou “aproveita o dia”.

⁵ “Memento Mori” é um termo em Latim que significa “lembra (que há) de morrer”. Esta expressão é utilizada para lembrar que em algum momento se vai morrer. Este tipo de pensamento é muito utilizado dentro da literatura, principalmente na literatura barroca.

⁶ “As VANITAS (vaidades) são as expressões artísticas que traduzem, de maneira simbólica e num registro eloquente, sibilino, a nossa relação conflituosa com a morte. São formas artísticas históricas, datadas no tempo (e no entanto de sentido atemporal), que nos confrontam com a maior doença coletiva da humanidade, que é a angústia que resulta da consciência aguda da mortalidade. O significado direto e último das vanitas, explícitas que são na sua referencialidade óbvia, é sobretudo o de uma advertência séria, severa, um verdadeiro aviso, uma repreensão lapidar sobre a ignorante leviandade das vaidades mundanas, a inconsciência alheada dos excessos e finitudes várias do Homem - os seus vícios e horrores, as suas paixões desonestas, desvairadas e cegas, funestas, os seus apetites venais insaciáveis, as suas perigosas irracionalidades, as suas pulsões inconfessáveis; e, em geral, uma distância circunspecta por tudo o que se aprecia, sem freio e pudor, com desbragado hedonismo, neste mundo de carnalidades e materialismos primários, doentamente consumista e fetichista, inundado pelos prazeres mais desatinados. In: Entradas para um dicionário de estética. http://www.ipv.pt/millennium/pers13_4.htm. 19 de julho de 2006.

forma estável. Ele se move contra a arte acabada; explora as metáforas em todas as suas virtualidades: alternância de foco, indeterminação de limites, impressões sensoriais e aberturas, além do uso frequente de antíteses, paradoxos, oximoros, hipérboles, eufemismos, entre outros. Todos esses traços o afastam da tradição clássica e o aproximam mais da modernidade e das tradições de rupturas de nosso tempo, ao buscar a síntese, a palavra exata, anulando tempo, espaço e movimento com verdadeiros labirintos verbais.

Diametralmente oposto a essas ideias, João Adolfo Hansen, coloca-se contra a terminologia “barroco”, dizendo ser essa uma categoria vaga e equívoca. Afirma que o barroco, como categoria, nunca existiu historicamente, sendo esse apenas um termo inventado posteriormente e que, com suas extensões e usos, foi perdendo sua precisão. Essa tese é afirmada em seu texto *Barroco, neobarroco e outras ruínas* de 2008; para Hansen o barroco não existe separado do *corpus* que o acompanha e as características aceitas hoje para defini-lo são generalidades vagas, já que as séries classificadas como barrocas são bem diferentes, de lugar para lugar, de autor para autor, de arte para arte e até mesmo de obra para obra de um mesmo autor. Logo afirma que as noções atribuídas a tais obras: “informalidade, irracionalismo, pictórico, fusionismo, contraste, desproporção, deformação, acúmulo, excesso, exuberância, dinamismo, incongruência, dualidade, sentido dilemático, gosto pelas oposições, angústia, jogo de palavras, niilismo temático, horror do vácuo” (Hansen, 2008, 47) são genéricas e poderiam ser aplicadas a qualquer época. O autor critica toda essa teoria moderna que utiliza uma estilística que se restringe a uma “elocução psicologicamente subjetivada” para classificar e unificar todas as artes visuais, a política, a economia e a literatura desse período. Diz então ser discutível o fato de se atribuir a essas representações que produzem “formas dinâmicas, curvas, serpentinadas, enrugadas, confusas, confundidas, enroladas, quebradas, dobradas, espelhadas, acumuladas, ornamentadas, antitéticas, opostas, contrapostas, hiperbolizadas, labirínticas, deformadas, anamorfóticas, alegóricas, claro-escuras, herméticas etc.” a “qualquer espécie de irracionalismo, dilaceramento e angústia” (idem, 178), ou seja, o autor critica a contínua aproximação de toda forma artística que apresente algumas das características acima citadas, a uma atitude supostamente irracional e angustiante, atribuindo, dessa forma, um psicologismo as tais representações artísticas. Para Hansen a representação seiscentista é puramente retórica:

Elas são versões neo-escolásticas do *Livro III* da *Retórica* e das novas conceituações de “dialética” e

“retórica” feitas no século XVI, em Roma, em Florença, na França, em Castela, quando se atribuiu à dialética a tarefa de definição e contra-definição das tópicos até então exclusivas da retórica, modificando-se esta como doutrina renovada da elocução ou do ornato dos temas e subtemas obtidos pela análise dialética das matérias. [...] como *Artificio y Arte de Ingenio*, de Baltasar Gracián (1644), *Il Cannocchiale Aristotelico*, de Emanuele Tesauro (1654), *Nova Arte de Conceitos*, de Francisco Leitão Ferreira (1718), recorrem ao *Organon* e ao *De anima*, propondo as dez categorias e as especificações aristotélicas acerca do juízo silogístico como esquemas de definição e ordenação dialéticas dos temas e dos argumentos das representações; ao mesmo tempo, recuperam neo-escolasticamente a doutrina aristotélica da metáfora, feita no *Livro III*, da *Retórica*, e as leituras do mesmo feitas por Cícero e Quintiliano, para tratar da ornamentação das dez espécies de temas obtidos pela aplicação dialética das categorias às matérias das representações. (ibidem)

Ou seja, essas características usadas hoje para descrever o barroco como, “excesso”, “artificialismo” e “afetação”, estariam desassociadas do seu tempo real; tais classificações não teriam efetivamente esses valores em seu tempo. Logo, segundo Hansen, a leitura e o entendimento dessa arte devem ser realizados unicamente através dos códigos linguísticos ou retóricos poéticos existentes na época, realizando um trabalho basicamente diacrônico sem pré-supostos posteriores ao período em questão.

Levando em conta os argumentos de Hansen, pretendemos lançar um olhar diacrônico à obra a ser analisada, evitando assim um julgamento valorativo posterior. Para tanto recorreremos aos fatores históricos da época e aos requisitos estéticos formais em vigor nesse período. Seguiremos agora com o levantamento desses requisitos.

1.1.1 O barroco e o seu caráter pedagógico

Além das discussões teóricas em torno do barroco já levantadas, há ainda uma questão que se faz relevante ao presente trabalho: o caráter didático da arte barroca como meio de ensinamento e opressão, veículo de contenção necessário à época para a estabilização e a preservação social absolutista. Serão apresentadas algumas teorias mais recentes que ressaltam esse caráter dentro da expressão artística desse período. Em seguida, será ressaltado o pensamento retórico, que foi utilizado durante todo esse período como forma de entendimento do mundo, propiciando, de forma natural e segundo seus preceitos, esse didatismo. Por último elucidar-se-á algumas formas de expressão literária que refletem da

melhor forma esse objetivo.

1.1.2 Teorias acerca do tema

A questão da arte barroca como uma arte direcionada é apontada por vários teóricos e, mesmo que esse viés não faça parte do núcleo central de suas teorias, ele se mostra recorrente sempre que se versa sobre a forma literária desse período. Hauser, por exemplo, caracteriza o barroco como uma cultura autoritária com o “desejo de influenciar o mais vasto público possível” (1982, p.). Em meio a essas indicações do caráter didático do barroco ocorre, com frequência, a sua constante associação com a arte sacra e jesuítica, como ressalta de forma ilustrativa Werner Weisbach (1948).

Contudo, o caráter que pretendemos destacar aqui não está ligado apenas a esse plano jesuítico de evangelização exercido por padres contrarreformistas, e sim a uma estrutura doutrinadora que abrange todos os âmbitos da sociedade desse período, um vasto programa que faz da arte barroca um instrumento operativo de condução. Para exemplificar citaremos o texto da historiadora e socióloga Carla Mary S. Oliveira publicado em 2004, intitulado *Arte, Religião e Conquista: os sistemas simbólicos do poder e o Barroco na Paraíba*, com o intuito de elucidar essa questão didática dentro da arte barroca de uma forma generalizada.

No artigo, a pesquisadora aplica a teoria de Pierre Bourdieu e suas categorias como: “*sistemas simbólicos, habitus, mercado simbólico e capital cultural*”, para discutir o sistema de símbolos em seus aspectos político-institucionais e para explicar o jogo de poder político e religioso no barroco da Paraíba colonial, no qual, segundo a autora, a Igreja católica utiliza certos artifícios com o objetivo de manter a ordem. Carla Mary Oliveira diz, baseada na teoria de Bourdieu, que a dominação simbólica estabelece, em geral, um acordo entre aqueles que participam de seu meio; é o universo social que delimita as relações de poder e a estrutura do capital simbólico a ser aceito e o seu valor, ou seja, esse símbolos ou “sistemas simbólicos” ao mesmo tempo que denunciam uma relação de poder, são definidos por ela.

(...) É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e conhecimento que os ‘sistemas simbólicos’ cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, (...) para a ‘domesticação dos dominados’. (Bourdieu, 1989, apud OLIVEIRA p. 3)

Os instrumentos de poder simbólico são, para Bordieu, essencialmente instrumentos de conhecimento e de construção de mundo que se manifestam através dos meios de comunicação. Contudo, sua manifestação age de uma maneira que não pode ser percebida conscientemente, permitindo assim traduzir tanto a visão do dominado quanto do dominador. Esse sistema simbólico de opressão é aplicado em todo o período conhecido como barroco.

Outro autor, que discute amplamente essa temática é José Antonio Maravall em seu livro *A cultura do barroco* de 1983. Na primeira parte do livro, Maravall disserta sobre a sociedade barroca, suas crises e tensões. Para ele toda essa estrutura de crise é a chave motora para o desenvolvimento da mentalidade do homem barroco, ou seja, após o Renascimento, com seu novo dinamismo crítico e os constantes questionamentos sobre o mundo, a política e a religião, que resultaram nos movimentos de Reforma, Contrarreforma e na guerra dos 30 anos, redundaram em um sentimento de dúvida e insegurança, que por fim resultou em uma necessidade de controle e direcionamento. Na segunda parte do livro o autor ressalta as características sociais da cultura barroca como uma cultura dirigida, massiva, urbana e conservadora.

Maravall afirma que as condições, políticas, econômicas e religiosas que regem um povo são as mesmas que influenciam a cultura, ou seja, para esse pesquisador são essas condições que oferecem as “linhas fundamentais da sociedade e do homem” (p. 119); portanto, segundo Maravall, pode-se, através da cultura, reconhecer as diretrizes que regem a sociedade na qual tal cultura está inserida. Ele reconhece na arte barroca uma espécie de condutismo, pressupondo certa psicologia social que se empenha em conhecer e dirigir a conduta do indivíduo como parte de um todo, não esperando reações diretas aos estímulos, mas preparando respostas aos questionamentos. Sob este aspecto, retoma-se a questão levantada acima que vê a arte barroca como instrumento de conhecimento e de construção de mundo, ou seja, pressupõe-se um conhecimento prévio do homem e de seu comportamento para em seguida usar esse conhecimento para dirigi-lo de forma adequada. Dessa forma o autor classifica a cultura barroca como um “instrumento operativo”; fruto de uma sociedade mecanicista, com o objetivo de atuar sobre certos homens que devem se acomodar a uma visão determinada, com o objetivo de fazê-los comportar-se de maneira a conservar a sociedade conforme os princípios da época.

Em resumo, o barroco é simplesmente o conjunto de meios culturais de tipos muito variados, reunidos e articulados para operar adequadamente com os homens, tal como são compreendidos, eles e seus grupos, no âmbito do período que determinamos, a fim de, prática e satisfatoriamente, conduzi-los e mantê-los integrados no sistema social. (Maravall, 1983, p. 120)

Como já mencionado, Maravall acredita que o século XVI, devido à divisão da Igreja e a aparente abertura religiosa, representou uma época utópica, na qual alguns grupos acreditavam na capacidade de mudança e, por isso, o século XVII desenvolve uma necessidade de manter a sociedade sob controle. Uma das maneiras de exercer esse controle seria através da prevenção contra revoluções e comportamentos perturbadores, assim “os poderes sociais serviram-se 'da arte' para montar mecanismos de contenção e coerção sociais” (ibidem, p. 273). Para isso torna-se necessário uma atitude voltada para aspectos da convivência humana, pois o objetivo não está voltado a eliminar os males como a miséria, a dor, a guerra e a morte, mas sim entender como o homem se adapta a eles, logo, “todo o comportamento barroco tende a ser uma moral de acomodação” (ibidem, p. 259). Coexistem, portanto, uma preocupação eminente com o conhecimento e uma tentativa de condução voltada para a identificação com os costumes e a conduta moral. Esse fim moral, presente na arte desse período, serve para “reformular, reparar e corrigir os costumes dos homens”; essa moral pode ser encontrada na pintura, na poesia, na novela e, sobretudo, no teatro.

Mesmo que se tenha ressaltado acima, segundo Bordieu, o aspecto da cultura barroca como uma cultura dirigida, isso não significa atribuir a todos os artistas do período uma total consciência desse direcionamento, já que esse sistema de direcionamento é intrínseco ao pensamento da época e faz parte de uma longa tradição filosófica. Segundo Maravall, esse comportamento corresponde ao pensamento dos racionalistas de seu tempo, influenciados diretamente pelo estudo da retórica da antiguidade clássica retomada pelos humanistas. Nessa linha, o homem é visto como originalmente neutro, portador de elementos simples em sua constituição essencial, logo se faz necessário imprimir uma doutrina para formar e corrigir-los. Isso fica bem explícito pela metáfora de Saavedra Fajado, estendida por Maravall, que diz “o homem nasce ‘rasas as tábuas do entendimento’; sobre elas se imprime a doutrina eficazmente, mas, para conseguir isso, ‘é mister observar e conhecer e perceber seus naturais’ e adequar-se a esses dados para formar o homem, corrigindo-o com a razão e com a arte” (apud. MARAVALL, p. 136-137).

Outro elemento que caracteriza o direcionamento da arte é o fato de os escritores desse período, em grande maioria, precisarem do apoio da corte. Torna-se hábito frequente durante o barroco a escrita por encomenda para apresentação em festivais, com a função de entretenimento social. Dessa forma muitas vezes o caráter político, social ou religioso dos escritos é determinado pelo “senhor” fazendo com que o poeta perca boa parte de sua liberdade, ou seja, a arte barroca que por muitas vezes é encarada como obra livre, segundo o gosto do autor e de seu público, sofre influência direta dos governantes que direcionam e por vezes proíbem certos aspectos da obra.

1.1.3 A retórica como base

Assim como já mencionado acima, a literatura dos séculos XVI e XVII foi diretamente influenciada pela retórica. Nesse período é realizado um amplo estudo da retórica desde suas raízes clássicas até a sua retomada na Idade Média e sua ampla valorização proporcionada pelos humanistas. Entre os anos de 1500 e 1700 foram publicadas diversas obras sobre retórica e manuais de decore e boas maneiras embasadas nas obras de Aristóteles, Cícero, Quintiliano, Sto. Agostinho entre outros. Assim, pode se dizer que as artes chamadas barrocas são representações da retórica.

Essa compreensão de alguns princípios retóricos se mostra importante nesse debate, já que há uma estreita relação entre essa e a arte de educar e direcionar, pois para a retórica o objetivo do discurso é “persuadir pela energia do dizer” e para isso é necessário que o discurso ensine, comova e deleite (*docere, movere e delectare*), ou seja, a obra precisa atingir o entendimento, estimular os sentidos e mover a vontade. Assim, o pensamento retórico proporciona um veículo capaz de decodificar os comportamentos sociais para depois induzi-los ao que na época se conhece como apropriado. Essas decodificações foram documentadas nos muitos manuais publicados nesse período dedicados às boas maneiras, à conversação e ao decore, e estão também presentes nas formas de constituição literária do barroco.

Segundo a visão aristotélica, o homem é composto por uma esfera pré-racional formada pelos sentidos e pelos afetos; neste plano o ato de deleitar atinge a sensibilidade despertando um nível intencional capaz de mover esses afetos e a vontade do homem, atingindo, dessa forma, a esfera racional que envolve o entendimento e o livre-arbítrio. Para isso as quatro partes da retórica são necessárias: *Inventio, dispositio, elocutio* e o *actio*.

Os dois primeiros, *inventio* e *dispositio*, estão na competência do orador em escolher e dispor as palavras de forma racional e adequada ao público, o que envolve a potência cognitiva, o *docere*. O *elocutio* é o que vai mobilizar as potências afetivas e sensoriais; esse processo irá conceder cor à linguagem, está ligado ao *delectare* e se realiza através da valorização de alguns componentes sensoriais, ou seja, a criação de imagens através de processos analógicos. Mas o *elocutio* deve não só cuidar da palavra do ponto de vista estético, mas também do ponto de vista moral; deve penetrar nos ânimos para atingir essa moral, conduzindo assim à ética; nesse sentido também está relacionado ao *movere*. Por último está a *actio* que envolve a voz e o gesto, considerados também como canais importantes de comunicação.

Embora Aristóteles se refira diretamente ao discurso, esses atos retóricos são facilmente aplicados às formas literárias, principalmente à poesia, que na época era escrita, em grande maioria, para o deleite oral, e para o teatro, no qual a ação dramática possibilita o desenvolvimento de todas as partes da retórica.

Assim, todo o fazer artístico, bem como as relações sociais, eram regidos por normas rígidas. Através de manuais eram estabelecidas regras de conversação civil e de comportamento decoroso. Para a época o tipo humano que melhor representava a racionalidade era o *discreto*, que deveria ser portador dos ideais humanos cujos padrões eram: “o engenho, a prudência, a agudeza, a dissimulação honesta, o conhecimento de retórica, da poesia, de história e filosofia antiga” (BRANDÃO, 2008, p. 308). O decoro deveria estabelecer o que era natural, impondo limites inclusive para a criação artística, na medida em que cada gênero teria seu próprio léxico; tudo estava determinado na fonte retórica dos autores, que buscavam sempre a superação através da imitação⁷. Essa técnica era conhecida como emulação⁸.

O autor deveria mostrar *engenho* em suas obras, demonstrando perspicácia e versatilidade, resultantes da *agudeza*, que consiste nos “modelos cultural do uso dos signos coletivos, adequando-os à grande variedade de tópicos, situações ou comportamentos.”. (ibidem, p. 309), para Aristóteles a agudeza esta ligada também arte de ensinar: “Agudas, pois, são as expressões do pensamento que permitem um aprendizado rápido” (apud HANSEN, 2002, p. 58), assim a retórica e a dialética seriam capazes de influenciar seus

⁷ *mimeses*

⁸ *aemulatio*

ouvintes.

1.1.4 Da forma de expressão

Dentro das expressões artísticas desse período, gostaria ainda de ressaltar algumas formas e técnicas importantes para a propagação dos ideais artísticos e ideológicos. Uma das formas desenvolvida e difundida pelo barroco foi a arte da emblemática. O emblema é composto pela associação de uma imagem pictórica com uma legenda ou um epigrama⁹, cuja composição alegórica torna muito claro o objetivo didático e doutrinador. A questão da imagem junto com a palavra, aludindo a uma situação, tem um papel importante na constituição da arte barroca; essa junção também ocorre no teatro. Assim, a alegoria seria uma das formas de expressão predileta dos escritores da época, um método interpretativo usado por muito tempo, principalmente durante a Idade Média, para determinar o significado de textos sagrados. Esse grande entusiasmo pelo “símbolo alegórico” no barroco pode também ser explicado pelo fascínio dos humanistas pelos hieróglifos egípcios, com suas formas ao mesmo tempo imagéticas e conceituais. Para eles os egípcios encontraram a forma de sintetizar as ideias por meio de imagens. Tal entusiasmo acabou por criar um exemplo propício para que o escritor barroco buscasse a relação imagem-palavra: surge, assim, o gênero emblemático. Desta forma, durante todo o período barroco, a contemplação artística acontece através da criação de imagens e figuras. Graças à “egiptomania” do século XV e XVI, os enigmas passam a ser produzidos como “expressão mística”, dando origem, por exemplo, aos poemas numéricos, nos quais os sentidos alegóricos são montados a partir dos números significativos a serem decodificados através da contagem dos algarismos romanos e do jogo engenhoso de letras e seus sons. Ocorre também a manipulação do desenho da letra para refletir na intenção e reforçar sentidos e explorações paradigmáticas de sentido.

Hansen define a alegoria, no glossário de sua obra *Alegoria*, da seguinte forma: “Alegoria: Retoricamente, metáfora continuada que diz b para significar a, baseando-se numa relação de semelhança entre a e b.” (1987, p. 110). Mas essa definição geral da forma constitutiva da alegoria não dá conta de precisar seu conceito e importância para época.

⁹ “Epigrama: Dito espirituoso, breve e incisivo, que pode ter forma poética. Esta composição poética era comum entre os escritores da antiga Roma, incluindo Catulo e Marcial...” “Os epigramas têm muitas vezes um caráter satírico.” (Enciclopédia Universal on-line, www.universal.pt/ 13 de setembro de 2005.)

Baseando-se na *Oratória* de Quintiliano¹⁰ do século primeiro d. C., o próprio Hansen aponta duas formas alegóricas que se distinguem não exatamente pela forma constitutiva alegórica, mas sim pelo modo de interpretá-la: essas são a “alegoria dos poetas” e a “alegoria dos teólogos”. A alegoria dos poetas pressupõe a técnica de escrever metaforicamente para representar construtiva e retoricamente abstrações. Essa é a forma alegórica pensada pela época greco-romana, nesse sentido a alegoria era vista apenas como ornamento do discurso, sendo sua interpretação exclusivamente linguística; a segunda forma de alegoria, a dos teólogos, consiste em um modo interpretativo usado por muito tempo, principalmente durante a Idade Média, como método de interpretação de textos sagrados; essa alegoria era uma forma artística voltada para aludir à transcendência, cujo sentido está fora dela; esse texto alegórico, do ponto de vista essencialista cristão, revelaria a verdade sob a forma de enigmas.

Para Hansen, embora a interpretação mística alegórica também tivesse relevância nesse período, a base da constituição alegórica no barroco está na “alegoria dos poetas”. Por essa razão, o autor faz uma minuciosa descrição da alegoria dos poetas (1986, p. 12-42) de suas formas de aplicação e de interpretação, que segue aqui de forma resumida. A alegoria dos poetas é um “procedimento de ornamentação” e partindo de suas considerações etimológicas, “diz uma coisa em palavra (res) e outra em sentido”. Nela está contida também uma aparente incompatibilidade semântica entre “microtexto” (palavra) e o “macrotexto” (o resto do texto) que força o leitor a fazer uma “transposição” do signo em presença (S1) para um signo em ausência (S2), ou seja, o tropo. Essa relação entre S1 e S2 pode ocorrer através da metáfora, sinédoque, metonímia e por meio da ironia. Logo a alegoria seria um tropo contínuo, funcionando como transposição contínua do sentido próprio pelo figurado, e “por isso é também uma espacialização prevista do inteligível (ou próprio) no sensível (figurado). E quando essa substituição é bastante recorrente recebe o nome de “lugar-comum alegórico”, no qual o leitor já estaria acostumado com a associação pretendida.

Segundo a Retórica, a inversão e disposição seguiriam regras simples para uma boa

¹⁰ “Marco Fábio Quintiliano (35-96). Orador e escritor romano nascido em Calagurris Nassica, hoje Calahorra, Espanha, famoso retórico e crítico literário e considerado a *honra da magistratura romana*. Estudou retórica em Roma com os maiores mestres de seu tempo, retornou à Espanha (57) e transferiu-se definitivamente para Roma (68), onde fundou uma escola particular de ensino de retórica, transformada depois em escola pública pelo imperador Vespasiano, que o manteve como professor remunerado de *Retórica*. Professor por cerca de vinte anos, pioneiro como mestre do ensino oficial, aposentou-se (91) para se dedicar exclusivamente à escrita, sendo então nomeado preceptor dos dois sobrinhos-netos do imperador Domiciano e morreu em Roma. Um de seus alunos mais famosos foi Plínio o Jovem e sua mais significativa obra foi *De institutione oratoria* (95), publicada em 12 volumes, onde o autor apresentou diretrizes para a formação cultural dos romanos, da infância à maturidade.” (www.sobiografias.hpg.ig.com.br, 8 de setembro de 2005).

mimese, como brevidade e clareza, conveniência ou adequação discursiva, assim como regras do gênero poético, como o metro. Dessa forma a alegoria seria o *Ornatus*, ou seja, ornamento do discurso, ela funcionaria como metalinguagem, “uma glosa que se integra ao texto existindo apenas nele, em sua literalidade.” Além da brevidade e da clareza, outra qualidade do bem dizer e bem fazer é a verossimilhança, a qual dependeria explicitamente das outras qualidades para existir. Mas Hansen deixa claro (1986, p. 19-20) que as questões de “obscuridade, enigma, extensão e até mesmo da inverossimilhança podem ser acionadas no registro da ‘licença poética’” para uma finalidade específica. Como exemplo, o autor menciona os sermões barrocos e suas intrincadas combinações sintáticas.

Retomando, a Alegoria na Renascença deixa de ser pensada como a antiga tradição retórica da Idade Média, ela ganha um sentido inefável, é um dispositivo de criação onde se valoriza o engenho do artista. Mas durante o período barroco a questão do divino e da ordem natural faz com que a proposição mística seja retomada no método alegórico, pois se acreditava que “o ser divino se revela de várias maneiras, [e] tarefa do erudito poeta é rastreá-las em todas as suas manifestações demonstrando a unidade na diversidade” (Hansen, 1987, p.67). A contemplação artística, durante esse período, passa a se realizar através da criação de imagens e figuras. O poeta barroco opera através de “procedimentos retóricos rígidos”, para produzir metáforas e alegorias rígidas. Em meio a esses “procedimentos rígidos”, o que conta é o “engenho do poeta”, que explora ao máximo as virtudes da analogia. (ibidem)

1.2 O barroco Alemão

Um dos acontecimentos mais marcantes para os países de língua alemã do século XVII foi, como já visto, A Guerra dos 30 Anos, que deixa como herança, em relação aos outros países, um quadro de desestabilização, dispersão e caos político. É exatamente sob esse quadro de estilhaçamento que ocorre o desenvolvimento artístico dessa época. A arte, devido a essa dispersão e a dificuldade de comunicação do período, desenvolve-se de forma não homogênea, tornando-se provinciana, não apenas no sul, onde a guerra teve maior repercussão, mas também ao norte. Outro fator que contribui bastante para essa diferenciação foram as influências diversas recebidas por essas regiões; os países de língua alemã tornaram-se uma região fértil para a recepção da arte da Itália, da França, da Inglaterra e dos Países baixos. Essa variada gama de influências acaba por resultar em um estilo marcado por

contrastes.

Um contraste evidente entre os estilos barrocos instituiu-se entre o sul da Alemanha que se agregou à Áustria e o norte da Alemanha. Na região sul estabeleceu-se uma definitiva cultura barroca católica propiciada, em parte, por grandes projetos de obras públicas, principalmente ligadas a Igreja e com a colaboração de arquitetos e trabalhadores da Itália,. Essa influência fez com que as tradições locais também tomassem novos impulsos, desenvolvendo um estilo barroco parecido com o de Roma em torno de 1600. No norte da Alemanha, na Saxônia e na Silésia, desenvolveu-se um barroco com espírito protestante: em Hamburgo e na Silésia um barroco de cunho burguês; em alguns ducados do norte, em Brandemburgo, na Prússia e na Saxônia um barroco como arte da Corte, mas ambos influenciados, em grande parte, pelos Países Baixos. Essa influência foi crucial para o desenvolvimento de uma forma de linguagem barroca que negou a exuberância emocional do sul católico.

Além das influências estrangeiras e do isolamento geográfico, algumas características foram também definidas através do interesse cultural da corte ou da burguesia em ascensão. Logo, o desenvolvimento das artes do século XVII nas diversas regiões alemãs, é heterogêneo, apresentando variações dentro da época que se nomeia barroca e ao mostrar também um perfil regional com direcionamento específico social e religioso, “que resulta do andamento da história política e da realidade da estrutura social desse tempo” (Brauneck, 1996, p.334)

O drama artístico alemão desenvolveu-se, então, a partir do drama jesuítico e do teatro escolástico protestante. Esses contrastes, no entanto, não serão aqui aprofundados, já que o foco principal do trabalho é a comédia. As raízes dessa forma dramática serão retomadas na segunda parte desse capítulo, no qual abordaremos o desenvolvimento do teatro.

1.2.1 O Surgimento da Literatura barroca alemã

Nessa época de pós-guerra, a Alemanha estava com uma população reduzida e com um nível cultural e linguístico baixíssimo. O desregramento da língua e pobreza intelectual enchia de vergonha os alemães mais cultos, filhos de aristocratas que tinham a possibilidade de estudar e viajar para outros países e conhecer sua literatura (Carpeaux, 1994, p.30-31).

Em uma tentativa de reverter essa pobreza cultural foram fundadas as *Sociedades linguísticas*¹¹, termo cunhado para designar academias linguísticas, cujos objetivos eram o estudo e o fomento da própria língua e literatura com o propósito de inseri-las dentro do contexto literário europeu. Dessa forma, essas academias serviam-se de traduções das principais obras da literatura mundial para o alemão, com o objetivo de enriquecer o nível cultural do país que se encontrava estagnado literariamente em relação a outros países, como por exemplo a França, a Inglaterra e a Espanha. Para isso foram traduzidos e imitados grandes mestres como Petrarca, Tasso, Aristóteles, entre outros. Por outro lado essas academias buscavam manter a língua alemã distante da influência de estrangeirismos, que eram muito frequente na linguagem popular, com o objetivo de manter a língua alemã em seu estado puro. Inicialmente essas academias somente permitiam a presença de nobres, mas tal preceito foi, aos poucos, modificado e começaram a aceitar também eruditos burgueses e literatos.

Essas sociedades foram responsáveis por toda a construção cultural da época, período tomado por uma onda nacionalista que impulsionou o desenvolvimento da língua alemã e de toda a história de sua literatura. Essa é a época em que Andreas Gryphius inicia sua produção em língua alemã. Essas academias foram responsáveis por formalizar a língua alemã e as normas poéticas representantes do estado cultural desse período.

A primeira e maior Sociedade Linguística foi fundada um ano antes do final da guerra, em 1647, e se chamava “Die Fruchtbringenden Gesellschaften”. A iniciativa para a criação de tais sociedades foi inspirada no exemplo da Itália e da Holanda, onde já existiam modelos de sociedades linguísticas desde o século XV e XVI. Desta sociedade alemã faziam parte, entre outros: Opitz, Birkenm, Gryphius, Logau, Hardörfeer. Como sociedades fundadas posteriormente, podemos ainda citar: “Die Deutsch gesinnte Genossenschaft”, fundada em 1643 por Philipp von Zesen; “Der Elbschwanenorden”, fundada em 1656 por Johenn Rist e “Pegnesische Blumenorden”. (Brandão, 2003, p. 24 e Brauneck, 1996, p. 334).

Membro assíduo da sociedade linguística, Martin Opitz (1597–1639) é considerado o pioneiro dessa nova literatura; foi ele o principal responsável pelo novo modelo de escrita literária da época e é tido por muitos teóricos, em muitos aspectos, como o “pai da literatura alemã”. Embora Opitz nunca tenha alcançado o devido apreço entre seus contemporâneos, ele

¹¹ *Sprachgesellschaften*

foi, com certeza, um grande teórico; sua obra *Buch von der deutschen Poeterey*¹², escrita em 1624, acabou por inspirar outros poetas. A obra, baseada na poética de Aristóteles e nos manuais latinos, contém claras instruções para o correto uso da língua e para um bom discurso. Ainda muito influenciado pelas ideias do renascimento, esse manual poético era, no momento, o modelo ideal de uma alta literatura, procurado pelos alemães. Opitz foi o grande divulgador das normas dessa nova literatura; em sua obra ele relaciona e explica todos os princípios retóricos e, baseando-se nos clássicos, ressalta a necessidade da retórica para a elaboração de um discurso, como por exemplo as subdivisões em: *Elocutio*, *Perspicuitas*, *Ornatus* e *Decorum*. Tanto o drama quanto a comédia, assim como outras obras de cunho literário, deveriam seguir as ordens do discurso ditadas pela antiguidade. Dessa forma pode-se dizer que o barroco alemão é uma tentativa de levantar a arte poética alemã ao patamar dos escritos clássicos, trata-se, como alguns autores dizem, de um renascimento tardio em relação à literatura de outros países.

A maioria dos grandes nomes dos escritores barrocos é natural da Silésia. Esse é o motivo pelo qual os manuais didáticos escolares costumam dividir essa época em primeira e segunda “Escola Silesiana”, expressão essa que só deixou de ser aplicada com a revalorização do Barroco alemão em meados do século XX. Hoje em dia essa nomenclatura está totalmente ultrapassada. Alguns dos maiores nomes da literatura barroca alemã que recebem hoje o devido reconhecimento são: Andreas Gryphius, Daniel Casper von Lohenstein, Friedrich von Logau, Kasper Stieler, Johann Jakob Grimmelshausen, Johannes Scheffer (pseudônimo: Angelus Silesius), Christian Hofmann von Hoffmannswaldau, entre outros.

2. O Teatro Barroco

A Alemanha promoveu um desenvolvimento do teatro profissional com certo atraso em relação a seus países vizinhos como a Itália, a Holanda e a Inglaterra. As trupes italianas visitaram o sul da Alemanha e a Áustria com o repertório da “Commedia dell' arte” desde o último terço do século XVI. As companhias inglesas estiveram no país pela primeira vez entre 1586/87 e, ao contrário das companhias italianas, apropriavam-se rapidamente da língua ao mesclar a língua inglesa com algumas expressões em língua alemã; posteriormente, começaram a assimilar artistas locais à companhia. Contudo, apenas no final da Guerra dos 30

¹² Livro da poesia alemã

anos é que se tem registro comprovado da existência da primeira trupe alemã independente.

Essas trupes apresentavam-se pelas cidades e nos pátios dos palácios. Elas apresentavam um forte estilo de interpretação que jogavam com cenas fortes e chocantes e com um realismo drástico onde,

“não faltavam nem interlúdios artísticos, nem os diálogos rudes e brincadeiras obscenas, mobilizando o público alemão, que estaria até então mais acostumados às declamações secas e retóricas de um drama escolástico, ou seja, das correspondentes peças de apresentação”¹³ (ECKER, 2000, p. 97).

Ao contrário do que acontecia na Inglaterra, o teatro de rua tornou-se mais grosseiro; suas apresentações eram mais corporais do que verbais, em outras palavras, lançava-se mão mais da mímica do que das palavras. Baseados nessas apresentações, poetas de renome na época, como Andreas Gryphius, compuseram as chamadas comédias “limpas” para o mundo erudito, ou seja, peças cômicas com um texto mais elaborado, jogos de palavras mais trabalhados, sem a necessidade da utilização de palavras chulas ou gestos obscenos. Através da reformulação dessas peças, os autores tentaram colocar em prática os conceitos literários e retóricos prescritos pelas poéticas: o conceito de teatro mundi e o caráter pedagógico da encenação.

No caso específico da comédia, os poetas, então, ao despertarem a recepção favorável através do riso acabam, por linhas indiretas, a incutir no público uma “determinada” verdade. Essa forma dramática exerce, assim, seu valor utilitário ao refletir o moral e a estabilização hierárquica vigente. Tal forma de recepção também constituía o drama barroco. Esses conceitos serão explicados a seguir nas próximas partes do trabalho.

2.1 Teatro Mundi

“O palco é o mundo e os atores são as pessoas. A peça, que está sendo apresentada, é a vida. Quando, ela acaba, a morte tira os atores do palco. Deus é o mestre da encenação, mas emite a

13 „[...]es weder an artistischen Einlagen noch derben Reden und obszönen Scherzen fehlen ließ, mobilisierte das deutsche Publikum, das bislang nur an die eher trocknen rhetorischen Deklamationen eines Laien getragenen Schuldramas bzw entsprechender Ausstattungstücke gewöhnt war.“

sentença. Aqueles que fizeram a sua coisa certa, ele convida para a celebração divina – o grande teatro do mundo” (ideia de Calderon citada por ALEWYN, p. 15 1952)¹⁴

Os barrocos procuravam um sentido para a vida, e a resposta encontrada é: O mundo é um teatro. O Teatro não era apenas representação, mas sim o símbolo do mundo. Todo o mundo terreno tinha no barroco o caráter de ilusão (TOSCAN, p. 76), a existência mortal era apenas um papel, o valor real estava ligado com a existência eterna. A existência terrena era apenas aparência e mentira. Por isso todos deveriam representar seus papéis, e embora a perfeição fosse algo inatingível, todos deveriam se esforçar ao máximo para atingi-la. “Só na *Constantia*, está o caminho para a superação da instabilidade e da inconstância da vida, como bola no jogo da Fortuna. A *constantia* é a única ligação – ética e intelectual – entre o espírito humano e os planos divinos.”¹⁵ (ibidem, p. 77)

A literatura dessa época apropriou-se da metáfora do *teatro mundi*, que foi a base teatral do drama, para demonstrar a transitoriedade da vida terrena. Nesse teatro o espectador aprende a conhecer-se a si mesmo com a encenação sobre o mundo. A ideia principal propagada em cena era sempre a crença de que o homem só estava na terra por um tempo restrito e que ninguém poderia superar a efemeridade terrena. O bem material não seria algo perene, só pompa vazia, já que a “roda da fortuna” não presta atenção na posição da pessoa no mundo, pelo contrário, quanto maior é a posição da pessoa no mundo, maior é o risco da queda. Ninguém pode se retirar do jogo do mundo, enquanto ele durar, todos precisam representar seu papel no teatro do mundo. “Deus é o autor, diretor e espectador ao mesmo tempo, só ele garante o sentido e a evolução do teatro do mundo”¹⁶ (BARNER p. 91)

Sob esse aspecto a vida poderia parecer sem sentido, mas não é esse o pensamento evocado pela época. Segundo Mauser (1976), apontar para a nulidade da humanidade é um caminho para lembrar que toda a vida terrena é vontade de Deus e cheia de significado. Para os barrocos, este fato não seria trágico, mas sim consolador, pois todo o caráter representado

14 „ Die Bühne ist die Welt, die Schauspieler sind die Menschen. Das Stück, das gespielt wird, ist das Leben. Wennes zu Ende ist, ruft der Tod die Spieler von der Bühne ab. Gott, der Spielmeister, aber hält Gericht. Diejenigen, die ihre Sache gut gemacht haben, lädt er ein zur himmlischen Festtafel – das große Welttheater.“

15 „Einzig in der Constantia liegt aber der Weg zur Überwindung der Wechselhaftigkeit und Unbeständigkeit des Lebens als Spielball der Fortuna. Die Constantia ist die einzige Verbindung – ethisch und intellektuell – zwischen dem menschlichen Geist und dem göttlichen Plan.“

16 „ Gott ist Autor, Spielleiter und Zuschauer zugleich, er allein garantiert Sinn und Ablauf des Welttheaters“

pela vida, enfatizaria em si a eternidade e remeteria, ao mesmo tempo, ao seu valor. O teatro barroco vai sempre ao encontro da verdade e da redenção da existência terrena.

O teatro barroco interessou-se também pelo desenvolvimento dos bastidores; pela primeira vez foram utilizados painéis pintados como cenário, o que também facilitava a locomoção das trupes, substituindo a antiga decoração feita de madeira e pedra. O próprio cenário era a representação da representação, e demonstrava a representação da vida; o que o público via como um luxuoso castelo, não passava de um pedaço de pano pintado pendurado em uma moldura de madeira. O cenário e a decoração do palco representavam o mundo visível e apresentavam, por si mesmos, a qualidade do mundo que representavam: a aparência e o caráter ilusório. Mas a diferença entre o fingimento do mundo e o do teatro está no fato de que no teatro fica claro que se trata de uma representação, já no mundo, o fingimento é perigoso, pois deve-se tentar trocar o que é fingimento pelo que é verdadeiro. No teatro, sabe-se de antemão que se trata de uma mentira, de uma ficção e não se faz segredo a respeito disso (ALEWYN, 1952, p.18). Nesse caso, a ilusão não é perigosa nem prejudicial, já que se pode reconhecer o fingimento. O cenário surge então em seu caráter de aparência; por analogia; o espectador deveria perceber que, assim como o palco representa um engano dos sentidos e da mente, também o mundo real é só aparência e ilusão.

A impressão da fugacidade da existência terrena e da aparência da vida cunhou a metáfora do *teatro mundi* utilizada no período Barroco. Dessa forma o teatro exerceria uma função catártica à pressão da vida, “representação real da aparente realidade”. O teatro utiliza-se então de símbolos e também de alegorias, que obedecem a uma ordem de apresentação, a fim de evocar no palco a representação do símbolo, para que o espectador possa entender os símbolos do mundo diário. “Em primeiro lugar os símbolos teatrais valem como representações desses significados e em segundo lugar transportam ainda os significados diários.”¹⁷ (NIEFANGER, 2000, p.141)

O barroco encontra no teatro uma forma alegórica para transmitir seus ideais teológicos, sendo um desses ideais, principalmente, a contenção social, por vontade divina. Isso justifica a função sócio-pedagógica desse teatro, que será abordada mais minuciosamente no capítulo 2 desta dissertação.

17 „in erster Linie gelten die Theaterzeichen als Repräsentationen dieser Bedeutungen, aber in zweiter Linie transportieren sie noch die Alltagsbedeutungen.“

2.2 O drama e a comédia

Dentro dos gêneros literários desenvolvidos durante esse período, o drama desempenha um importante papel e adquire um alto prestígio dentre os escritores e admiradores devido seu caráter imagético e representativo. Contudo, o barroco também abriu espaço para a comédia, sem que essa desempenhe no contexto um papel tão relevante quanto o drama. As duas formas do gênero dramático foram desenvolvidos pela dramaturgia alemã: o *Trauerspiel*¹⁸ e o *Schimpfspiel* ou *Lustspiel*¹⁹.

O desenvolvimento do *Trauerspiel*, ou seja, do drama barroco alemão, não encontra nenhum modelo dentro da própria cultura literária; ele não se origina nem de uma variante de modelo dramático, nem do desenvolvimento de uma antiga forma teatral (BRAUNECK, 1996 Cf.), mas sim recebe, em sua forma e conteúdo, influências de peças holandesas, inglesas, italianas, espanholas e francesas; e segue, como nesses países, a tradição humanística da retórica e da dramaturgia aristotélica. O *Lustspiel*, a comédia, ao contrário, origina-se da linguagem teatral popular que, como já visto, também sofre influências das trupes estrangeiras; essas foram adaptadas por alguns dramaturgos para se adequarem às suas funções pedagógicas.

Alguns autores como; Heinrich Julim von Braunschweige, Andreas Gryphius, Christian Weise e Christian Reuter, tentaram se aventurar nesse gênero, mas a aceitação inicial não foi fácil. Andreas Gryphius, que é posteriormente muito elogiado por sua produção satírica, a princípio retardou a publicação de algumas comédias. Christian Weise (1642-1708), mais arrojado, alegou desde o princípio o valor terapêutico da comédia, dizendo que esta “é o medicamento dos leigos, pelo qual eles se alegram para irem ao trabalho depois” (MANNACK, 1985). Contudo, Christian Weise chegou até a passar um tempo na prisão por causa de uma comédia que debochava da corte. A comédia de autores eruditos não estava diretamente relacionada às apresentações das trupes de rua. Enquanto o repertório cômico do teatro mambembe acentuava as cenas obscenas, a encenação erudita caracterizava-se pela seriosidade didática das apresentações, mas essas, embora reconhecidas como forma de arte, ainda conservava o status de inferior, assim como nos ensinamentos de Aristóteles repassados por Opitz em sua poética.

18 Tragédia

19 Ambos nomes, *Schimpfspiel* und *Lustspiel*, referem-se à comédia, embora a tradução literal do primeiro termo seja “peça de xingamento”, esse nome faz referência direta ao teatro de rua, que como mencionado acima, utilizava uma linguagem vulgar com muitos xingamentos.

Transmitir uma visão de *vanitas* era o objetivo claro do drama barroco; a comédia tinha por objetivo realizar essa mesma tarefa: apresentar uma visão religiosa do mundo. As peças cômicas enalteciam virtudes cristãs, ao advertir o público a abandonar toda a soberba e a se dedicar, de agora em diante, à humildade. Nesse sentido, tanto a tragédia quanto a comédia se equivalem: ambas tinham a função de tornar visível a realidade do mundo e promover sua estabilização. Legitimavam, assim, a utopia da ordem espiritual através da retórica, da emblemática e da alegoria.

As teorias sobre a comédia e seu caráter de cura e disciplinação do espírito será explorado de forma específica no próximo capítulo da dissertação.

Capítulo 3:

A Comédia

A comédia é tão antiga quanto a tragédia, antiga também é a discussão sobre o valor de uma e de outra. A base de toda discussão clássica sobre a comédia e o seu valor remonta a Aristóteles, que em seu livro *A Arte Poética*, diferencia os diversos gêneros da “arte da imitação” (ARISTÓTELES, 2007, p. 23). Para este autor, o que estabelece a diferença entre os gêneros da epopéia, poesia trágica, comédia e poesia ditirâmbica é o fato de os meios de imitação não serem os mesmos, “nem os objetos que imitam, nem a maneira de os imitar” (ibidem). Em relação à comédia e à tragédia, essa imitação está relacionada aos atos das personagens que se dividem em bons ou maus, seguindo os princípios retóricos da virtude e do vício; assim, na tragédia as personagens são representadas “melhores do que elas são” (ARISTÓTELES, 2007, p. 27), ela só permite a imitação de homens nobres e heróis enquanto que na comédia são representadas “piores do que são” (ibidem), com a imitação de homens inferiores, ou seja, pessoas comuns da polis e serviçais. No capítulo V de sua poética, Aristóteles descreve a comédia como “imitação de maus costumes, não contudo de todas sortes de vícios, mas só daquela parte do ignominioso que é o ridículo. O ridículo reside num defeito e numa tara que não apresentam caráter doloroso ou corruptor.” (idem, p. 33). A partir dessa citação, pode-se desenvolver toda a base argumentativa sobre a comédia desde nosso berço literário até os dias atuais. Veremos a seguir que o ridículo, na forma de imitação dos maus costumes, dos vícios e do defeito, será o ponto de partida para a definição do que é cômico; já o limite da comicidade sempre será medido por aquilo que não cause dor ou sofrimento.

Cito aqui Aristóteles para relembrar sua concepção de comédia, pois durante a era barroca suas ideias clássicas estavam em vigência e eram discutidas e ampliadas. Nesse capítulo serão levantadas algumas teorias sobre o cômico, o riso e suas formas. Embora na presente dissertação o foco principal de discussão das teorias sobre o cômico seja baseado na ideia clássica aristotélica, tal como apresentada no texto de Emanuele Tessauro *O Tratado dos Ridículos* (TESSAURO; EMANUELE, 1992), escrito no período barroco, utilizaremos também outros textos de teóricos modernos e contemporâneos que mantêm a mesma linha argumentativa, a fim de elucidar e comprovar a linha teórica escolhida. O objetivo não é o de

encontrar um novo conceito de cômico, mas sim recapitular o essencial sobre a matéria para tornar possível a análise do texto de Gryphius. Para tanto devem ser abordados aqui aspectos necessários para a análise da sua comédia.

1. Cômico e comicidade, algumas discussões e definições

Existem múltiplas tentativas de definição do cômico em diversos ramos de pesquisas, como na teoria literária, filosofia e psicologia; essa variedade aponta para a complexidade do problema de sua definição. Segundo o texto de Daniela Toscan (2000, p.15), baseada na teoria de Friedrich Gorg Jünger *Über das Komische* (1948), um dos motivos para essa dificuldade de definição reside no fato de o cômico ser entendido, por um lado como uma questão do intelecto, na medida em que o espectador precisa entender o conflito existente entre o mundo apresentado e o mundo que o cerca, por outro lado, o cômico precisa desencadear, no sujeito que o percebe, um gozo, que, ligado ao emocional, se manifesta através do riso. Visto sob esses dois aspectos, o cômico não é apenas um fenômeno nem de nível emocional nem de nível racional: nele coexiste uma ligação dessas duas esferas. O intelecto e o emocional atuam de forma significativa na apreensão da comicidade. Quando, contudo, o emocional toma conta por completo do espectador, comovendo-o, o resultado provocado é o da catarse, o que irá afastar a percepção intelectual para um segundo plano. Nesse caso ocorre a falta de distância necessária para rir (Jünger 1948, p.71). O riso em si é incontestavelmente prazeroso e libertador, ele apresenta forte ligação com o emocional, o cômico por isso, como dito, não é para o autor nem um fenômeno do sentimento, nem do intelecto, ele requer uma ligação dessas duas esferas.

A maioria das teorias sobre o cômico, como a dos teóricos que serão utilizados nesse capítulo (Emanuele Tessauro, Henri Bergson, Vladimir Propp e principalmente Friedrich Georg Jünger) parte do preceito de que o cômico resulta basicamente de um conflito de princípios contraditórios, um choque entre normas e a infração destas. O ponto básico em comum de todos os teóricos aqui citados no fato de que o cômico sempre parte de um conflito. Para Jünger esse conflito resulta do choque entre dois partidos e/ou pessoas: é a colisão entre uma norma e a transgressão da mesma (1948, p. 9); o teórico afirma que sem o conflito não se pode imaginar o cômico. Vladímir Propp (1992, p.19) também sustenta essa afirmação, através da ideia de Schopenhauer, ao afirmar que o riso surge quando se descobre

que os objetos que temos por reais a nossa volta não correspondem aos conceitos e representações que fazemos deles (apud PROPP, p. 19). Bergson (1991, p. 18) trata essas normas no sentido de percebê-las como automatismos da vida. Quando esses automatismos se rompem, forma-se o riso, que é propriamente humano, assim como o ridículo. O autor enfatiza o caráter humano do riso ao dizer que uma paisagem pode ser bonita, feia, sublime, mas nunca ridícula, essa é uma característica humana que atribuímos às coisas apenas através da aproximação com o ser humano. Assim, “poderemos rir-nos de um chapéu; mas aquilo de que nesse caso nos rimos não é o pedaço de feltro ou de palha, é a forma que lhe deram os homens, o capricho humano que lhe serviu de molde.” (BERGSON, p. 14). As pessoas sempre se apoiam em normas e o cômico brota exatamente através do desvio dessa norma. Uma manifestação do cômico, por exemplo, pode surgir na contradição entre a forma e o conteúdo. Estamos acostumados que um determinado conteúdo corresponda a uma determinada forma, como em uma canção consagrada com melodia e letras conhecidas. Quando a melodia aparece com outra letra, o estranhamento que brota do conflito entre a melodia e a letra de conteúdo desconhecido pode despertar um efeito cômico, através do artifício da paródia.

Emanuele Tessauro se atem exatamente a essa problemática do conflito para classificar o ridículo, termo utilizado pelo autor para referir-se à comédia. Começaremos agora a delinear o pensamento tessauriano sobre “o ridículo” que parte, segundo sua teoria, das deformidades simples e/ou comparativas.

Seguindo o pensamento aristotélico de que a comédia é a representação do homem inferior e de seus vícios, e que o tema da comédia contém a matéria para o “pior, Tessauro reafirma que matéria do ridículo é o **torpe**, que, por sua vez, compreende a torpeza física, na qual está subentendida outra torpeza, a moral, (1992, p. 33). Ambas as torpezas, a física e a moral, são coisas vis, traços convenientes aos artesões servos e parasitas. Assim, segundo Tessauro, o efeito cômico brota da exploração de características que extrapolam a norma; dentre essas características o autor aponta as **deformidades simples**, que podem ser físicas ou morais. As deformidades físicas, por seu turno, podem ser percebidas pela: **substância**, a qual o cômico daria preferência, por exemplo, ao mencionar o elemento lama em vez do ouro; **quantidade**, quando aborda as peripécias de um camundongo em lugar de um touro, ou de um anão ao invés de um gigante; **quantidade do apreço**, onde o elemento que mais deve ser levado em conta é o de menor valor; **qualidade visível**, como o obsceno, o degradado e o

maculado; **audível**, ao representar o zurro do asno e o canto da rã, em lugar do canto do rouxinol. Dentre as deformidades morais que despertam comicidade, Tessauro cita características que propiciam o efeito cômico como: a **fortaleza**, é mais ridículo apresentar o homem preguiçoso ou imprudente ao invés do corajoso, já que esse despreza o perigo e o primeiro foge dele; a **amizade** dá a entender nobreza, mas é risível a adulação do bajulador, que não deve ser confundido com o traidor, já que este não provoca apenas riso, mas o horror; a **fortuna**, o ridículo se manifesta no ladrãozinho furtivo que causa um dano pequeno e não o predador de cidades, esse causa aversão.

Na enumeração das características que despertam o cômico, Tessauro cita também as **deformidades comparativas** que consistiriam na falta de relação e proporção entre a nomeação do objeto e o objeto propriamente dito, criando, assim, um efeito irônico como, por exemplo, um **nome** que não se encaixa em uma pessoa. Para elucidar o conceito, Tessauro cita o exemplo da Dama de Marcial que, sendo negra, leva o nome de Neve, ou o caso do anão que mesmo sendo tão pequeno leva o nome de Atlas. Dentro das deformidades comparativas tem-se também a desproporção entre a parte e o todo, quando **uma parte não corresponde ao todo**, como, por exemplo, as orelhas de burro do rei Midas; essas deformidades podem também estar relacionadas a um **som**, uma voz fina em um homenzarrão ou a um **gosto** desproporcional, quando uma princesa se interessa apenas por criados, a um **valor**, como na situação na qual um soldado ameaçado foge de uma mulherzinha e sua roca, ou ao **saber** que não corresponde ao nível de uma profissão, como no caso de um mestre ignorante. Em todos esses casos, percebe-se uma relação de efeito ou ação desproporcional.

Esses aspectos, que Tessauro denomina deformidades e que Jünger chamaria de conflito cômico, seriam a matéria e o fundamento para o ridículo. No caso de uma denominação tão carregada de sentido grotesco, como “deformidades”, cabe ressaltar que Tessauro, seguindo o conceito aristotélico, diz que o efeito ridículo, que brota dessas deformidades, não pode apresentar caráter doloroso ou corruptor. Emanuele Tessauro levanta a questão sobre as deformidades sem dor e resalta a relatividade do que é doloroso, já que muitos riem de coisas dolorosas, pois devido à disposição dos ânimos, o que é doloroso para um pode não ser doloroso para outro. O autor conclui essa questão com um julgamento moral e afirma que um ânimo bem educado e gentil não rirá das deformidades que causem dor ou desonra a alguém, enquanto um ânimo mal formado e sem compaixão fará com que qualquer deformidade seja matéria do riso e do divertimento, esse ânimo é o ânimo corrompido pela

barbárie que desemboca no **riso sardônico** (idem, p. 45), um riso com ironia maldosa. Essa seria então a diferença entre o ridículo e a maledicência: o ridículo não ri de coisas dolorosas e é matéria da comédia, a maledicência é matéria da sátira.

Retomando a questão do julgamento moral acima levantado, a ação cômica, como foi ressaltada por Aristóteles (2007, p.33), deve sempre permanecer inofensiva. Sob este aspecto não só Tessauro e Jünger concordam com Aristóteles; Propp em seu livro *Comicidade e riso*, está também de acordo com essa teoria. “Já sabemos que cômicos justamente são os defeitos, mas somente aqueles cuja existência e aspecto não nos ofendam e não nos revoltam e ao mesmo tempo não suscitem piedade e compaixão.” (PROPP, 1992, p. 60) O crítico afirma nessa oração, que a limitação aristotélica continua válida até os dias de hoje e apesar de confirmar a identidade entre o cômico e o disforme, alerta sobre a necessidade de o ato cômico não causar identificação ou dor. Outro teórico que partilha dessa ideia de distanciamento do ato cômico em relação ao público é Henri Bergson; em sua obra *O Riso* (1991), o autor diz que o riso precisa ser acompanhado de insensibilidade, não podendo haver envolvimento emocional com o espectador. Bergson, contudo, não concorda com a afirmação de Jünger apresentada no início do capítulo, que afirma que o riso está ligado tanto ao intelecto quanto ao emocional, para esse autor o riso dirige-se apenas à inteligência pura (BERGSON, 1991, p. 15 e 16). Para ele o riso surge de algo involuntário e acidental, ou seja, o inesperado e brota através do choque entre o esperado e o desvio, limitando-se apenas ao exterior da pessoa (ibidem, p. 18). Para explicar seu conceito, o autor cita vários exemplos nos quais alguém, levado pelo automatismo cotidiano, tenta executar uma ação corriqueira e por alguma razão não consegue executá-la, como no caso um homem que tenta sentar em uma cadeira que julga, pelo hábito, ser rígida, mas se estatelada no chão. O cômico está no fato de que não se espera algo fora do normal; através da rigidez do mecanismo da ação cotidiana, não é esperado uma quebra do habitual, que no caso seria apenas o ato de sentar na cadeira, é essa expectativa e a quebra desta que promovem a comicidade da ação. Mas essa quebra de expectativa está limitada à superfície mecânica da pessoa; e até mesmo quando o incomum for uma deformação física, será inofensiva se fizer apenas parte da ação mecânica em si, pois se não fizer parte só da ação, mas também da alma de que a representa, ela não será mais superficial e portanto sairá do âmbito da comédia. Para explicar sua teoria Bergson divide os “vícios”, termo que o autor utiliza para denominar as deformidades da alma, em trágicos e cômicos. Aqueles vícios que se instalam profundamente na alma são os trágicos, por isso são representados por pessoas e não apenas por si só; os vícios cômicos, em contraposição, são

aqueles que nos chegam de fora, como um quadro completo, formado por estereótipos já prontos para serem inseridos em qualquer indivíduo, sem complicações e profundidade. É aí que, segundo o autor, encontra-se a diferença essencial entre o drama e a comédia.

“Um drama, mesmo quando nos pinta paixões e vícios que têm nome, incorpora-os de tal maneira na personagem que os nomes (dos vícios) são esquecidos, os seus caracteres gerais se apagam, enquanto nos deixamos por completo de pensar neles para pensarmos nas pessoas que os absorve; é por isso que dificilmente o título de um drama deixará de ser um nome próprio. Em contrapartida, numerosas comédias têm um nome comum: *O Avaro*, *O jogador*, etc. Se nos pedirem uma peça que possa chamar-se, por exemplo *O Ciumento*, ocorrer-nos-á ao espírito Sganarelle ou George Dandin, mas não Otelo; um título como *O ciumento* só pode ser um título de comédia.” (idem, p. 21)

O que Bergson tenta mostrar é que o vício cômico não se incorpora totalmente à pessoa, este vício, por si só, seria uma espécie de personagem central, e não a pessoa que o incorpora; é ele que permanece em destaque e por isso distante e inconsciente, pois sem a identificação com a personagem, não causa comoção. Esse fato cria o distanciamento necessário requerido pela comédia.

Todos teóricos supracitados concordam com a teoria do distanciamento que o cômico requer do observador; o cômico não pode ser pessoal e, para causar o efeito desejado, é preciso que se instaure certa distância entre o observador e a cena observada. Apenas o que é pequeno e impessoal pode ser cômico, daí o porquê de um ladrãozinho furtivo ser objeto do cômico: ele não é capaz de causar estragos dignos de comoção, já um predador de cidades é capaz de causar estragos em grandes proporções, causando assim o pânico e dor.

Quanto ao gênero cômico propriamente dito, Tessauro, atendo-se à retórica, aponta as diferenças entre as categorias cômicas. O crítico distingue dois tipos de comédia: a Urbanidade e a Bomolochia²⁰ e menciona as peculiaridades de cada uma: o bomoloco caçoa “por ambição de ganhos vis”, não tem o freio de modéstia, usa obscenidades e maledicências nas palavras; o urbano, por sua vez, atua por livre exercício de seu engenho e suaviza “o

²⁰ Segundo Aristóteles o vício pelo excesso é o gracejo atrevido – bomolochia – que podemos entender no sentido de bufonaria, zombaria.

pudor do ânimo com a vivacidade do engenho” (TESAURO, p. 47). O autor ainda ressalta que essa é a mesma diferença que se faz na retórica de Aristóteles entre ironia e bomolochia, na medida em que se entende ironia por um mote civilizado e por bomolochia a bufonaria desavergonhada e infame. A forma cômica artística seria para Tesauro o ridículo urbano, que consiste em apresentar o mordaz de modo que pareça inocente e o obsceno de maneira modesta, podendo-se chamar esse processo de *Deformitas minime noxia*²¹, ou seja, não se deve nomear as coisas com nomes sujos, mas as revestir como enigmas, cobrir o mote maledicente e obsceno com o “véu modesto”, o termo figurado e “arguto”, a metáfora. Tessauro desloca o conceito de metáfora de simples figura de elocução e ornamento, para origem da invenção dialética, nesse sentido ela conserva dupla função: a de operador do engenho e operador do juízo: “como operação do engenho, aproxima e funde conceitos num único gênero ou espécie comuns e, como operação do juízo, divide e opõe as semelhanças em diferenças, oposições e antíteses quando as interpreta” (HANSEN, 1992, p.11). A metáfora não é apenas um recurso estilístico para decorar o discurso, ela é a figura matriz da escrita.

Tesauro apresenta então dois exemplos de metáfora. O primeiro quando ao invés de dizer ao inimigo “Lembra-te, que teu pai foi um linguiceiro, e cala-te”, Causídico disse, “Lembra-te, que teu pai limpava o nariz na manga da camisa, e cala-te.” E César, que não disse, “Este servo é um ladrão”, mas sim “Este é o único servo para o qual nenhuma coisa está guardada”. Em ambos os casos a maledicência se torna ironia figurada, não se diz diretamente o mal que se critica, deixando, contudo, a crítica implícita (TESSAURO, 1992, p.47).

Logo a metáfora serve como mediadora entre o que se quer dizer e o que é dito; essa diferença, portanto, não é encontrada no conteúdo, que se mantém o mesmo, mas sim em sua forma. Segundo Hansen (1992), Tesauro leva em conta o pensamento de Aristóteles que diferencia, na Ética, “as comédias antigas, que faziam rir com a obscenidade, claríssima, e a comédia nova, que julga mais civilizada, por que nela o riso é o resultado de subentendidos metafóricos.” (HANSEN, p. 15, 1992) Tesauro enaltece então o uso de “figuras engenhosas” para camuflar temas sórdidos e vis através do uso da metáfora; para o autor, são essas palavras honestas que encobrem o vil, os ridículos.

Há então, como visto, uma diferenciação entre o alto e o baixo cômico, mas na maioria das discussões teóricas, como por exemplo em Aristóteles, Schopenhauer e Hegel, o cômico é visto como um gênero inferior. Isso acontece pois em tais teorias o cômico é estudado em

oposição ao sublime e ao belo, o que o joga em um patamar de inferioridade. A partir do século XIX, o cômico deixa de ser analisado em contraposição ao belo e passa a ser mais analisado em seus dois aspectos: o cômico alto e o baixo. O cômico baixo é então o que Aristóteles relacionou à bufonaria: ao grosseiro, ao apelativo e ao obsceno. Como exemplo pode-se citar ações que se referem à expulsão de fezes e urina, ao suor e a tudo o que está relacionado ao corpo humano (Exemplos da Estética J. VOLKELT citados por PROPP, p. 21) e também termos vulgares como os palavrões. O cômico alto está relacionado a diálogos mais requintados e sutis, como já especificado por Tesauro: o vil encoberto pelas analogias e metáforas.

Até esse ponto da discussão, concluímos que o cômico só pode ser humano ou relacionado ao humano, que parte de um conflito de normas, ou seja, da dissonância entre aquilo que se espera e o que se realiza. As situações cômicas são encontradas ou reconhecidas através das deformidades que podem ser simples, por elas mesmas, ou comparativas. Para despertarem esse efeito cômico, essas deformidades precisam estimular certo distanciamento emocional, têm que apelar mais ao intelecto do que ao emocional, já que se causassem comoção provocariam a catarse, tornando-se assim matéria do drama e não da comédia. Ambos os gêneros tratam basicamente dos mesmos elementos, mas com profundidades distintas. Vimos também que existem dois tipos de cômico: o bomoloché, que se utiliza um palavreado chulo, obsceno e vulgar para suscitar um riso apelativo e o urbano (irônico) que utiliza a metáfora através de analogias e comparações como forma de amenizar o impacto crítico, preservando o sentido do mote, mas trabalhando sua forma de modo engenhoso.

Tanto Tesauro, como os outros teóricos, baseiam-se nos conceitos aristotélicos para fundamentarem suas teorias. Essa primeira parte do segundo capítulo apresentou, pois, uma contextualização geral do conceito de comicidade a ser utilizado na análise da peça. Partiremos agora para o detalhamento de alguns itens importantes para o estudo da comédia.

1.2 Conflito cômico

Jünger (1948, p.9) apegase à teoria do conflito para explicar a base do cômico: nesse sentido nomeia 4 condições básicas necessárias para que o conflito seja essencialmente cômico. A primeira condição para a ocorrência do conflito entre dois partidos pressupõe o enfrentamento entre forças desiguais. O autor especifica que nesse caso o que conta é a

desproporção, na medida em que a força desigual se torna visível. O cômico está na evidência da inferioridade de um e na superioridade de outro; o segundo elemento desse conflito reside no fato de que a provocação para o choque deve partir daquele que representa a força inferior. Jünger afirma que o inferior não deve nunca ser o alvo do superior, já que um ataque sem motivos do mais forte sobre o mais fraco despertaria revolta e não riso. Em terceiro lugar, a provocação precisa ser inconveniente, uma provocação oportuna também não seria cômica; a briga entre ambos partidos não pode ser tomada por séria, ela precisa ser entendida como um conflito que não deveria acontecer. Toscan complementa: “O cômico, assim como já deixado claro por Jünger, mostra-se paradoxal [...] ele é o que em verdade não pode ser.”²² (TOSCAN, 2000, p. 20); Em quarto lugar, a provocação precisa ser respondida pelo superior, mas a réplica não pode ser maior que a provocação, para agir de forma cômica. A provocação precisa ser inofensiva e a reação também não deve trazer maiores consequências. Jünger retoma novamente o princípio aristotélico de que a comédia deve permanecer inofensiva, logo a fronteira para o conflito cômico consiste na inofensibilidade desse conflito.

Mas, obviamente, o conflito cômico, voltado apenas à ação, não abarca por si só todas as facetas do cômico. Para uma análise mais abrangente da questão, precisamos nos aprofundar em outros aspectos de gênero conflituoso como: o ser e o parecer, o meio e o fim, a inadequação entre a forma e a massa e entre o motivo e os fatos.

1.3 O cômico nas formas e nas palavras

Tentaremos aqui, especificar melhor a questão da natureza do cômico e quais são os casos que produzem o cômico e o que o diferencia do trágico. Começaremos então pelas formas externas e físicas do cômico e partiremos a seguir para o diálogo cômico e a figura cômica.

1.3.1 Sobre a natureza do cômico nas formas

Qual é a natureza do cômico? Já vimos que o cômico parte de um conflito que, segundo Jünger, é explicado através de uma situação que apresenta um confronto com a

²² „Das Komische, soviel wird schon bei Jünger klar, scheint paradox – darauf wird noch zurückkommen sein – es ist das, was eigentlich nicht sein kann.“

normalidade e se caracteriza por seu caráter inofensivo. Embora o cerne do assunto permaneça sobre a questão do conflito, alguns teóricos se atêm a outros aspectos para explicar a natureza do cômico. Henri Bergson, por exemplo, em sua teoria preocupa-se com a aparência física do risível e com o elemento que faz com que uma deformidade seja cômica e não trágica. Para o autor, existe uma questão muito sutil na diferença entre cômico e trágico. O cômico está ligado ao feio e a fealdade que está diretamente ligada ao disforme e este, por sua vez, ao ridículo (BERGSON, p. 25). Certas deformidades têm, segundo Bergson, o triste privilégio de, em certos casos, provocar o riso.

Uma pessoa normalmente constituída é capaz de imitar uma disformidade e, assim, pode tornar-se cômica. Mas, para que essa imitação nos desperte o riso, temos que olhar o quadro apenas com os olhos, sem refletir ou raciocinar sobre a situação. O riso só pode brotar a partir de uma impressão ingênua, imediata e original, como, por exemplo, uma corcunda, que é fácil de imitar e nos dá a impressão de que um homem não sabe andar direito. A deformidade poderia estar também na expressão do rosto, como no caso de uma careta. Ainda segundo Bergson, uma expressão risível é a que nos faz pensar que algum instante se cristalizou na expressão da personagem, impedindo a mobilidade normal da fisionomia, como por exemplo, um rosto que parece estar sempre a chorar sem descanso, a rir ou a assobiar (idem, p. 26). O cômico, de acordo com o crítico, é compreendido como caricatura e está mais ligado à rigidez, à falta de maleabilidade; seria, pois, um jeito adquirido e mantido e não uma marca de fealdade em si. Rimos então de manifestações exteriores corpóreas ou faciais, mas esse efeito ganha mais intensidade se o ligarmos a causas interiores ou à personalidade, ou seja, para o autor essas características exteriores serão realmente cômicas quando refletem características interiores; nesse caso a deformidade simboliza uma qualidade da personalidade do indivíduo, como se alma tivesse deixado marcado no corpo físico suas impressões. Em outras palavras: cômicas são as manifestações do aspecto físico da personalidade, quando o problema, que diz respeito ao aspecto espiritual, manifesta-se exteriormente.

Seguindo essa linha, Vladímir Propp também define o cômico como a manifestação repentina de defeitos; ele os liga tanto à situação como às características físicas. Para Propp esses “defeitos” estão, a princípio, ocultos e, por isso, imperceptíveis. Como exemplo o autor cita o caso de um discurso ou ato que, em seu final, nega repentinamente a lógica aparente, demonstrando que o discurso não era sério. Isso também ocorre quando uma intenção interior não corresponde ao exterior, frustrando, desta forma, a sua perfeita execução. Como exemplo

de caso o autor retira uma situação de um conto de Gogól, no qual o personagem Ivan Nikívorovitch, por ser muito gordo, fica entalado ao tentar atravessar uma porta (PROPP, p. 43). Nesse exemplo, a simples intenção do ato, que consiste em atravessar uma porta, é frustrada pela impossibilidade de sua execução, já que a massa corpórea da personagem, muito acima do que se considera normal, o impede de executar esse simples ato. Para o autor, o cômico se realiza através da quebra ou impossibilidade da intenção ou vontade, é o desvio que provoca o riso e a forma do cômico.

Propp também explica a relação entre o espírito e o corpo, mencionada acima por Bergson, ou seja, o exterior que corresponde ao interior, como o exemplo da obesidade. Geralmente o gordo é visto como uma figura cômica, mas o gordo, que sofre com sua obesidade, não é engraçado, já que o exterior não corresponde ao interior. Uma barriga avantajada, só é cômica quando simboliza uma vida preguiçosa, de uma personalidade sedentária que se aproveita do trabalho de outros. É esse desvio de conduta do espírito que se reflete no corpo e que constrói a comicidade do disforme. Um exemplo clássico de deformidade que comove é a personagem de Victor Hugo, Quasimodo. Sua deformidade física não corresponde à sua bondade, generosidade e integridade de espírito; sua figura disforme não desperta no público o riso, mas sim a piedade e simpatia. Para esclarecer essa relação entre corpo e espírito Propp afirma: “A comicidade, portanto, não está nem na natureza física nem na natureza espiritual do doente. Ela se encontra numa correlação das duas, onde a natureza física põe a nu os defeitos da natureza espiritual.” (PROPP, p. 46) O autor esclarece que, para ser cômico, o exterior da pessoa tem que corresponder ao interior, a característica precisa expressar a essência do espírito. Neste caso a característica ressaltada passa a ser simbólica.

1.3.2 A fala ou o diálogo cômico

O diálogo também pode se transformar em um elemento de extrema comicidade, principalmente quando nos referimos a um texto teatral: ele é um dos mais completos elementos, pois pode estar expresso tanto através do texto escrito, quanto através da interpretação falada do texto.

Bergson apresenta três processos cômicos da fala. O primeiro é a *inversão* que, segundo o autor, é o processo menos interessante, e consiste em colocar o complemento no

lugar do sujeito ou o sujeito no lugar do complemento com o intuito de rejeitar uma ideia, ou seja, é a distorção ou inversão de uma ideia²³ (p. 78). O segundo processo apresentado pelo autor é a *interferência*, considerada como uma fonte inesgotável: a interferência consiste em dois sistemas de ideias que criam um efeito jocoso para dar dois sentidos que se sobrepõem na mesma frase. Esse sistema também é conhecido como *trocadilho*. O trocadilho também é um aspecto analisado por Vladímir Propp que o vê como a principal característica da linguagem cômica. Ambos os autores definem o trocadilho de duas formas: como uma frase que joga com os sons das palavras, criando, aparentemente, outros sentidos; e também no sentido de uma frase, cujas palavras podem assumir diversos sentidos, sobretudo um sentido figurado. Para Bergson, a matriz do jogo de palavras é a metáfora poética ou a comparação instrutiva. “Inversão e interferência, em suma, não passam de jogos de espírito que desembocam em jogos de palavras.” (BERGSON, p.80).

O terceiro processo apontado por Bergson é a *transposição*. Esse é o processo favorito da comédia clássica e consiste em dispor acontecimentos em uma cena que irá se repetir novamente entre as mesmas personagens em diversas cenas, ou entre outras personagens em situações idênticas. Como exemplo desse processo o autor cita o caso da repetição de uma cena apresentada, inicialmente pelos senhores, e que depois é reproduzida com os criados. A regra é: “Obteremos um efeito cômico transpondo a expressão natural de uma ideia num outro tom.” (ibidem).

Além dos efeitos acima citados, faz-se necessário mencionar ainda outros mecanismos apontados por Propp: o *paradoxo* e a *ironia*. O paradoxo é a sentença onde o predicado contradiz o sujeito. “Todos os inteligentes são tolos e apenas os tolos são inteligentes.” (p. 124) essa é uma frase que a primeira vista parece desprovida de sentido, mas que, na verdade, demanda um sentido a ser perscrutado. Propp diferencia o paradoxo da ironia explicando-os da seguinte forma:

“Se no paradoxo conceitos que se excluem mutuamente são reunidos apesar de sua incompatibilidade, na ironia expressa-se com as palavras um conceito que se subentende (sem expressá-lo por palavras) um outro, contrário. Em palavras diz-se algo positivo, pretendendo, ao contrário, expressar algo negativo, oposto ao que foi dito” (PROPP, p. 125)

²³ “uma personagem grita para o inquilino do andar de cima, que lhe suja a varanda: « Porque é que despejas os seus cachimbos na minha varanda?» Ao que a voz do inquilino do andar de cima responde: «Porque é que vc põe a sua varanda debaixo dos meus cachimbos?»” (BERGSON, 1991, p. 79)

Esse efeito irônico tem mais valor expressivo na linguagem falada, do que na linguagem escrita, pois sua utilização requer uma entonação especial.

Ainda dentro das expressões cômicas, gostaríamos de ressaltar a questão do uso do nome; esse também pode ser um recurso da linguagem cômica. Tesouro lembra esse aspecto quando ressalta que o signo também é capaz de se transformar em objetos do ridículo, como, por exemplo, os nomes que podem lembrar algo vergonhoso: Asinio (asno) e Porcia (porco), por exemplo. Ampliando essa ideia, Propp também apresenta algumas utilizações de nomes para despertar efeito cômico. Para o autor são engraçados os nomes dos tipos negativos porque assim reforçam os defeitos – como alguém cujo sobrenome “Simples” represente seu nível intelectual. A comicidade também ocorre em um processo inverso, quando uma personalidade negativa tem um nome que exprime uma qualidade positiva – como uma pessoa iletrada intitulada como “o sábio”. Outro tipo de nome cômico são os que estão relacionados com animais ou coisas – em Shakespeare há personagens que se chamam Flauta, Traseiro, Cotovelo etc. Mas o cômico não recai apenas no significado do nome, às vezes o conjunto de sons do nome o faz cômico em si, como por exemplo o efeito cômico dos nomes estrangeiros difíceis de serem pronunciados, ou dois personagens com nomes quase idênticos. Cabe lembrar que os nomes também não são cômicos por si só, eles “são um procedimento estilístico auxiliar que se aplica para reforçar o efeito cômico da situação, do caráter ou do drama” (PROPP, p.131).

1.3.3 A figura cômica

Em uma comédia denominamos as personagens típicas, atuantes dentro da história, de figuras cômicas, ou seja, por princípio tem-se a fixação de uma determinada figura estereotipada. O personagem-tipo é definido como uma personagem plana, que pretende caracterizar um grupo social ou profissional; seu comportamento não o individualiza, dado que o objetivo é expressar as qualidades e/ou defeitos do conjunto ao qual pertence²⁴. Propp relembra, mais uma vez, a conceituação de Aristóteles ao afirmar que a comédia representa as

24 Glossário on-line: e-português. Link: <http://sites.google.com/site/eportuguesrsn/Home/recursos---apoio/apoio-recursos/personagem-tipo> . Consultado em maio de 2011.

pessoas piores do que elas são (Propp, p. 134). O crítico explica que, para criar o efeito cômico, é necessário recorrer ao exagero; sob este aspecto retornamos a representação de uma caricatura, cujo princípio “consiste em tomar-se qualquer particularidade e aumentá-la até que ela se torne visível para todos. Na concepção cômica se escolhe uma proposta negativa do caráter e amplifica, permitindo com isso que a atenção do espectador seja dirigida a ela:” (ibidem) Ou seja, para criarmos as figuras cômicas, precisamos pegar características negativas da personalidade humana e exagerá-la para criarmos uma caricatura. Nesse sentido vale mencionar novamente a regra aristotélica de que esse defeito não pode despertar piedade, logo: apenas os defeitos pequenos são cômicos. Dentre esses defeitos, Propp destaca tipos de personagens como o covarde, o fanfarrão, o capacho, o bajulador, o pedante, o vaidoso, o convencido, o marido submisso, entre outros (p. 135).

As personagens-tipo cômicas eram o traço característico da *Commedia dell' arte* muito conhecida no século XVI, XVII e XVIII; nessa forma de teatro popular a tipificação era tão marcada que levava os intérpretes a se especializarem em uma personagem em particular. Essas personagens representavam as classes sociais; os *zanni* representavam a classe social mais baixa, ou seja, os servos; os *vecchi* representavam a classe social mais rica. Havia também os *innamorati*, que representavam os amantes que querem se casar. Os personagens-tipo pertencentes à *Commedia dell' arte* mais conhecidos são: O *Arlecchino*, também conhecido por arlequim e *Polichinelo* em sua versão napolitana, faz parte dos *zanni*: é um palhaço acrobata, amoral e glutão. Sua personagem costumava sofrer algumas variações dependendo do país: na França tem um caráter de anti-herói, na Inglaterra representa a típica figura do malandro e na Alemanha assume o papel de bobo, geralmente é servo do Pantalone e apaixonado pela Colombina, que sempre o faz de idiota; a colombina é também uma *zanni*, uma serva inteligente e habilidosa; o Pantalone faz parte dos *vecchi*, muito rico e avarento, é o arquétipo do pão-duro, possui uma filha que quer se casar ou é ele próprio o casador tardio; *Il Capitano* é um tipo forte e imponente cheio de pompa, mas não necessariamente corajoso; *Dottore* é um homem que sempre é visto como intelectual, mas essa é uma falsa impressão, na verdade é um pseudo-intelectual pedante, faz parte também dos *vecchi*; *Brighella* é o típico trapaceiro de pouca moral, dissimulado e egoísta; o *Pierrot* é um servo fiel, confiável honesto e devotado ao mestre; os *Innamorati* são os amantes, são jovens e perdidamente apaixonado um pelo outro.

Essas personagens já são suficientes para criar um leque imenso de situações cômicas

a serem apresentadas, elas personificam os caracteres básicos da comédia, a elas pertencem todos os vícios necessários para provocar o riso. Por esse motivo tais personagens são vistas representadas nas comédias até os dias atuais e continuam a produzir o efeito cômico esperado.

1.4 O riso

Em princípio, o riso é uma das reações que o cômico desperta, mas a intensidade do cômico não está diretamente ligada à intensidade do riso; também aquilo que não nos provoca um sorriso sequer, pode ser cômico. Contudo, existem também risos que nada tem a ver com o cômico, como, por exemplo, o riso provocado por cócegas, ou o riso que brota de uma situação alegre; por sua vez, a forma pela qual a pessoa reage a cada situação também depende de fatores sociais e culturais. Bergson ressalta que nem tudo que nós estimula a rir é cômico, mas o cômico nos estimula a rir. (1991). Gostaríamos de deixar claro que todas as facetas psicológicas do riso não são importantes para o presente trabalho, logo nos ateremos aos pontos condizentes à nossa análise.

Daniela Toscan em seu trabalho (2000, p 44-51) ressalta dois aspectos na manifestação do riso que são pertinentes ao nosso estudo, já que contemplam o fator social em torno da situação cômica. Segundo a autora, nessa situação cômica temos um observador, que se reconhece como superior, e o observador que exprime, através do riso, o desabafo ou a libertação da pressão existente; essas duas variantes de observador orientam-se pelas normas e convenções em vigor na sociedade e balizam suas reações de acordo com a intenção da linha de encenação. No primeiro caso, manifesta-se o chamado **riso de superioridade**, o riso daquele observador que entende a si mesmo como pertencente à norma válida; ao detectar a infração à norma, ele reage através do riso em resposta à discrepância entre a norma estabelecida e sua transgressão. No segundo caso, temos o **riso de liberdade**, o riso do observador expressa a simpatia com aquele para quem a norma não satisfaz, pois ele próprio nem sempre pode se identificar com a norma válida. (2000, p.44). Ao nosso estudo interessa mais o primeiro caso mencionado. Contudo faremos uma breve exposição de ambas as manifestações do riso, para melhor contemplarmos a complexidade do caso.

Quando o riso está ligado ao ridículo, então ele pode ser entendido como zombaria; nesse caso teríamos o chamado riso de superioridade. A distância entre o observador e a situação observada, que serve de mola propulsora ao riso, nesse caso não é mais neutra, não atua de uma forma horizontal, mas sim eleva o espectador a uma dimensão vertical. Assim, poder-se-ia entender o riso como um sentimento pessoal de superioridade, que ocorre quando se reconhece a inferioridade do próximo. Toscan cita em seu texto o filósofo Hobbes que em sua obra *Natureza Humana* diz que o riso significa o triunfo sobre alguém, reconhecendo-o como inferior. O cômico expressaria então uma imperfeição que não preenche a norma existente, essa imperfeição é então corrigida através do riso, que é então um gesto social. No riso o erro anunciado passa a ser repellido e, com isso, promove-se um ajuste que leva à integração à norma social. Jünger e Bergson também compartilham dessa forma de entender o cômico. Esse aspecto será tratado de forma mais minuciosa na próxima parte desse capítulo.

O riso de libertação é aquele que se apresenta como expurgação das obrigações sociais do dia-a-dia. Frequentemente, o caráter eruptivo resultante do riso redundando em um intenso sentimento de prazer que não pode ser esclarecido através do sentimento de superioridade. Para que a libertação aconteça, o observador tem que se reconhecer de alguma forma no objeto cômico e, ao mesmo tempo, encontrar uma desculpa possível para que a norma não seja seguida. Assim alcança-se a descarga da pressão social. Nesse caso o avesso da norma não é negado, mas sim aceito como redenção de uma ordem demasiadamente rígida. O que se define nesse caso como cômico não é algo negativo por excelência, mas sim pertencente à vida como essencial e positivo. O sério da vida perde, por um momento, o seu rigor e por um breve espaço de tempo elegem-se alternativas e outras formas de pensar. O riso de libertação seria, então, uma atitude oposta à do riso de superioridade. Toscan ressalta que nesse caso,

“não se ri mais então sobre o contraste entre a norma válida e o objeto cômico da variante da norma estabelecida, mas sim sobre a discrepância entre representações estereotipadas de um comportamento normal e a complexa individualidade humana como realidade²⁵.” (2000, p. 49)

Assim o espectador não percebe o efeito cômico como mantedor da norma, mas o

25 „Es wird dann nicht mehr über den Kontrast zwischen der gültigen Norm und der im komischen Objekt festgestellten Normabweichung, sondern über die Diskrepanz zwischen stereotypisierenden Vorstellungen eines Normalverhaltens und der komplexen menschlichen Individualität als Realität gelacht“

percebe em seu caráter revolucionário.

Como mencionado anteriormente, esse aspecto do riso não será objeto de nossa análise; nosso principal foco é o riso opressor, ou seja, o aqui nomeado riso de superioridade, usado na comédia com o intuito de contenção e manutenção da sociedade do período barroco. É sobre ele que dissertaremos agora na segunda parte desse capítulo.

2. A comédia e seu caráter pedagógico

Como já visto no primeiro capítulo, o pensamento absolutista abrangia toda a estrutura da era barroca, o que inclui os poetas dessa época. Os autores eruditos do barroco interessavam-se por manter a respectiva ordem na hierarquia social, agiam, assim, como propagandistas do centralismo e da ampla regulamentação social em sentido da soberania absoluta.

A sociedade do séc. XVII era constituída pelo sistema de “pirâmides de classes”. Na base dessa pirâmide encontravam-se os camponeses, soldados e serviçais. Como explicado anteriormente, o conflito cômico das peças barrocas ocorre geralmente através de personagens tipos (o fanfarrão, o parasita, o falso intelectual, o empregado desonesto, o parvo etc.) provenientes dessa classe. Esses personagens ambicionam altas posições ou reconhecimento por uma competência que não possuem e por isso acabam sendo ridicularizados e se frustrando. Essas figuras cômicas representam a moldura da sociedade barroca e assumem uma função disciplinar sobre espectador pressionando-o ao encontro do processo de civilização e do comportamento ideal. O aspecto satírico-pedagógico da peça reside exatamente nesse ponto: através da desordem provocada ao transgredir a norma estabelecida, almeja-se fazer a crítica, a fim de preservar a ordem instituída.

Partindo do princípio de que todo efeito cômico origina-se de um conflito, Jünger define-o a partir de um relacionamento de poder; em outras palavras, o conflito cômico é ao mesmo tempo histórico e político (1948, p.50). Segundo o autor, o cômico tem sua função política na media em que é utilizado como arma na luta para conduzir as pessoas a um determinado rumo; os atos cômicos detectam o adversário que é transferido para uma posição cômica, transformam-no em uma figura risível para melhor ser utilizado como arma em um embate político. O objetivo desse ato é fazer com que o aquele que foi inferiorizado no

conflito cômico sofra uma perda de poder: “não se teme mais aquele sobre o qual se ri”²⁶ (ibidem). Onde se quer estremecer e enfraquecer uma força superior, nesse lugar o cômico assume sua função;

“A amenização da ação do cômico, o gozo do riso, estão inseparavelmente ligados a uma consciência de superioridade, que imbui interiormente cada um que se mantém na regra. Também o mais benéfico e ameno sorriso aponta para essa superioridade.”²⁷ (idem, p.72)

A superioridade da qual Jünger fala está ligada a já citada quebra da norma. O espectador identifica-se com a norma geral, aceita e constata que o objeto cômico não é adequado a essa norma. Ou seja, ele tem a si mesmo como normal, isso significa que o objeto observado é tomado como anormal ou avesso à norma (TOSCAN, 2000, p. 45). É essa circunstância que causa o sentimento de superioridade que pode ser gozado através do riso; um grupo de pessoas aceita as normas estabelecidas como válidas para si próprio, quem se nega a seguir essas normas é motivo de escárnio e com isso volta ao caminho certo. Através do riso, que para Jünger sempre é zombaria, a ordem válida é apoiada.

Como já se afirmou, Bergson também leva em consideração a função social do riso. “O riso deve dar respostas a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social.” (BERGSON, 1991, p. 23) A primeira característica que revela a função social do riso para o autor é o fato de o riso ser um ato coletivo, ele exige um eco, necessita de cumplicidade e por isso para entender o riso é necessário repô-lo em seu meio natural que é a sociedade (idem, p. 22), ou seja, é apenas na sociedade que se encontra o que é risível, o cômico só é cômico graças ao conceito cultural no qual está inserido, o cômico não pode existir se não houver um grupo de pessoas que compartilhem os mesmos valores; o riso para Bergson é um gesto social que castiga os costumes. Para o autor o riso é o mecanismo utilizado para manter o equilíbrio da sociedade onde os indivíduos precisam ser flexíveis. O sentido de flexível para Bergson está em conseguir se encaixar nas normas sociais estabelecidas. A rigidez de espírito e do corpo constitui um sinal que isola o indivíduo, afastando-o do centro comum. Nesse ponto a sociedade deve reagir para conter esse

26 „Man fürchtet den nicht mehr, über den man lacht;“

27 „Die aufheiternde Wirkung des Lachens, der Genuss des Lachens, sind untrennbar verbunden mit einem Bewusstsein der Überlegenheit, das jeden innig durchdringt, der es mit der Regel hält. Auch das gutmütigste und mildeste Lächeln hält diese Überlegenheit fest.“

indivíduo, mas, por outro lado, não pode intervir por meio de uma reação ou repressão material, já que não foi atingida materialmente. Nesse contexto entra o riso como gesto social.

“Pelo receio que inspira, reprime as excentricidades, mantém constantemente despertadas e em contato recíproco certas atividades de ordem acessória que corriam o risco de se isolar e ou adormecer, flexibiliza por fim tudo o que poderia restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social. O riso não releva por isso a estética pura, uma vez que visa (inconscientemente) um fim útil de aperfeiçoamento geral.”(BERGSON, 1991, p. 23 e 24)

O riso exprime, antes de tudo, “certa inadaptação particular da pessoa à sociedade” (idem, p. 87), essa, por sua vez, exige que seu membro esteja sempre atento ao mundo ao seu redor e que se molde de acordo com a realidade que o circunda. Ela, a sociedade, pressiona seus membros com um castigo, a humilhação. “Tal será a função do riso. Sempre algo humilhante para quem é o seu objeto, o riso constitui uma espécie de reprovação social” (idem, p. 89).

É importante ressaltar também, que o defeito, do qual aqui se fala, não corresponde sempre a um desvio de caráter moral, ele é mais uma não-adaptação à sociedade e às normas vigentes. Por isso o cômico está relacionado com as idéias e costumes de um local, ele reflete os “preconceitos sociais”, ou seja, um caráter pode ser bom ou mal, mas isso não é o importante, o importante é ser aceito pela sociedade ou não; se ele for insociável, então ele próprio pode se tornar alvo do cômico.

Nesse ponto nos deparamos com outro fator importante para alcançar o caráter pedagógico do riso: o espectador. Para o cômico funcionar, o espectador tem que estar hábil a sentir o efeito cômico, ele também precisa estar inserido nesse contexto social; é necessário ter um público treinado para esse fim.

Assim, através do cômico o espectador está sujeito a uma coerção, essa coerção induz as pessoas a se comportarem como é exigido pela norma. Quem arrisca se retirar da massa do senso comum para gozar a vida segundo sua individualidade, é castigado. Agora, quem se atém às normas do seu grupo e permanece integrado, esse não corre o risco de ser objeto de escárnio. O riso é o castigo social imposto a aqueles que não se encaixam na sociedade

vigente, um mecanismo para o controle usado pela sociedade seiscentista para contenção do indivíduo com vistas à manutenção do mecanismo social.

Capítulo 4:

Comédia Barroca Alemã e uma análise de caso

No presente capítulo aplicar-se-á toda a teoria levantada nos capítulos anteriores à leitura e análise da peça cômica de Andreas Gryphius: *Absuda Cômica oder Herr Peter Squenz*. Nesta etapa do trabalho será apresentada também uma pequena biografia do autor com o intuito de apresentá-lo. A análise da mencionada comédia abordará aspectos da linguagem, das figuras cômicas e demais recursos, formas artisticamente empregadas com o propósito de, através do riso, colaborar para a manutenção do *status quo*.

1. Andreas Gryphius, breve introdução biográfica

Entre os autores barrocos, o mais conhecido, tanto em sua época como nos tempos atuais é Andreas Gryphius (02/10/1616* em Glogau, Silesia; 06/07/1664†). Ele escreveu diversos *Trauerspiele* como: *Catarina von Georgien*, *Papinian* e *Cardenio und Celinde*, mas além de seus dramas demonstrou gosto e talento também para a comédia; elas possuem uma intenção moralizante e um aspecto pedagógico satírico. Suas três peças satíricas são: *Absurda Comica oder Herr Peter Squentz*, *Horribilicribrifax* e *Verlibtes Gespenste / Die gelibte Dornrose*.

Gryphius nasceu em 2 de outubro de 1616 em Glogau. Esse principado era uma parte da Silésia, região queimada pelos católicos um ano antes de seu nascimento (28 de julho de 1615). Assim, o poeta passou o início de sua infância entre ruínas e casas queimadas.

Em 1618, teve início a Guerra dos Trinta Anos, quando Gryphius tinha apenas 2 anos, episódio que trouxe grande penúria para a região. Seu pai, Paul Gryphius, era diácono da Igreja protestante e faleceu por causa da guerra, em 1621, época em que o filho tinha apenas 5 anos. Sua mãe Anna Erhard tinha então 32 anos, casou-se novamente com o professor Michael Eder. Anna morre em 1628 de tuberculose deixando Gryphius com o padrasto. Por causa da exigência da troca de religião imposta pelo conde de Oppersdorf à cidade, Michael Erder muda-se para outra cidade tendo que se separar de Andreas Gryphius, que tinha apenas 11 anos. Pelas leis da época, crianças com menos de 15 anos não podiam deixar a cidade, o

que ocasionou a separação do menino Andreas de seu padrasto, mas eles puderam se reencontrar anos mais tarde em Dreibitz.

Em 24 de junho de 1631, Gryphius retorna a Glogau que estava totalmente devastada por incêndios e pela peste. A morte e a devastação dominaram os anos de juventude do poeta. Em 16 de maio de 1634 ele conclui seus anos escolares e parte para Danzig a fim de frequentar o ginásio acadêmico. Essa cidade representou para Gryphius, agora com 18 anos, a inserção no grande mundo. Foi nesse ano também que foi publicada a poética de Optiz, fato esse que faz aumentar o interesse pela poesia alemã e, em especial, o interesse de Andreas por essa forma literária. É nesse momento que Gryphius deixa de redigir suas poesias em latim e passa a compô-las em alemão. Em 1636 ele vai para as proximidades de Fraustadt (hoje Wschowa na Polônia) para trabalhar como professor, onde teve a oportunidade de ampliar seus conhecimentos e também de escrever. Com 21 anos, Gryphius publica seu primeiro livro de sonetos, que contém a poesia “Vanitas, vanitatum et omnia. Es ist alles ganz eitel.” Um dos seus sonetos mais famosos.

Em 1638 vai para Universidade de Leiden, onde estuda direito, anatomia, metafísica e poética. No período de 1644 até 1646 visita, juntamente com um grupo de sua universidade, várias cidades da França e Itália. Em 1647 retorna à Silésia, dois anos depois casa-se com Rosina Deutschänder, com quem tem quatro filhos e três filhas, mas seu casamento segue cheio de infortúnios já que 4 de seus 7 filhos morrem já na primeira infância e apenas um, Christian Gryphius, consegue chegar a idade adulta e seguir os passos do pai. Em 1650 Gryphius é eleito Procurador supremo da cidade de Glogau, cargo que ocupa até sua morte em 16 de junho de 1664.

Sua trajetória de vida plasma toda a prática e o sofrimento desse período: o sentir-se abandonado com o falecimento prematuro dos pais, a vida em meio às ruínas causadas pela guerra e a perseguição religiosa. Dessa forma o sofrimento e a decadência moral tornam-se a temática principal de seus dramas e suas poesias assim como a inquietação, a solidão e o desequilíbrio da humanidade, típicos da temática barroca. Andreas Gryphius utilizou em suas comédias a mesma temática empregada em suas tragédias; ele tem como objetivo, assim como todos acadêmicos e literatos desse período, a intenção moralizante da arte. No caso específico de suas comédias, utilizou-se do riso, do sarcasmo e do ridículo como meio estilístico para esse fim. Esses são os pontos que veremos na sequência do capítulo.

1.2 *Lust- e Schimpfspiel*

A utilização da comédia como forma didática durante o período barroco é bastante comum, principalmente no âmbito católico-jesuítico. Já o uso da comédia nos ciclos protestantes é menos comum, mas segue o mesmo princípio, pois como existia uma ampla conexão no ensino acadêmico e constantes intercâmbios entre as universidades, o que resulta em uma quase padronização dos preceitos poéticos dessa forma dramática. Outro fator que aproxima a temática do mundo católico ao âmbito protestante é o fato de que os topoi utilizados não são apenas de ordem religiosa, mas também teológico-política e refletem a mentalidade absolutista predominante em toda Europa. Por esse motivo cabe aqui iniciar essa parte da nossa análise com algumas ponderações extraídas do texto de Hansen, *O positivo/natural – Sátira barroca e anatomia política* (1989), que consideramos pertinentes para reforçar a compreensão do pensamento do período. Gostaríamos, paralelamente, de deixar claro que o texto de Gryphius não corresponde a uma sátira tal como entendida na perspectiva atual, como uma crítica ou ironia com o intuito de oposição contra instituições e idéias da época. A intenção da comédia barroca, ao contrário, pretende legitimar o estado e a hierarquização do *status quo*. Assim como a sátira seiscentista descrita no texto de Hansen, a comédia protestante conserva a intenção de ridicularizar os vícios e as imperfeições, mas apenas daqueles que poderiam ferir a ordem pré-estabelecida pelo estado e pela instituição religiosa, instâncias de representação divina.

Em seu texto Hansen divide a concepção do que é lei nesse período em: lei natural, que é a lei divina já presente em todas as almas e que faz com que as pessoas entendam seus desígnios; e a lei positiva, que é ordenada pelos homens para si mesmos em função do governo e do bem comum. Essa última, por sua vez, recebe os parâmetros das leis naturais, ou seja, da lei divina, correspondendo também, dessa forma, às leis divinas (1989, p. 73). A partir dessa compreensão da ordem estabelecida como base para análise das obras artísticas desse período, podemos então classificar o “espetáculo barroco como a proliferação retórica ordenada em função da unidade de sua causa primeira implícita” (idem, p. 66), no qual se acha necessário reduzir o indivíduo a uma unidade comum, anulando a diversidade e os apetites individuais, controlando as paixões para um bem comum.

Para Hansen, a sátira, e no nosso caso podemos aplicar essas normas à comédia protestante de Gryphius, tinha por objetivo denunciar as ações que infringem as leis positivas existentes e que, por sua vez, exprimem a lei natural (idem, p. 74), criticando publicamente

reprimindo e desestabilizando aqueles que ousam infringirem a ordem; logo, essa prática artística está integrada à “ortodoxia teológico-política” da época (idem, p. 78).

A intenção moral do cômico do *Lustspiel* é, portanto, a de apontar a ferida causada na ordem terrena assegurada por Deus (ECKER, 2000, p.100). No caso da comédia que será aqui analisada, a quebra da norma perpetrada pelo protagonista cômico da peça, Peter Squenz, concretiza-se em relação a duas esferas da ordem social, que estão extremamente ligadas nesse período: a estética, como representação cultural; e a política, no sentido de um estado hierárquico rigidamente centralizado (idem, p. 101). Essa infração será detalhadamente mostrada na próxima parte deste capítulo.

Dar uma lição sobre a *vanitas* e a ordem divina é então o claro objetivo do drama e também da comédia barroca. Ao final da encenação deve prevalecer sempre o conceito cristão de virtudes e vícios e a advertência ao público para deixar toda a soberba de lado e se dedicar, de agora em diante, à humildade. (MANNACK, 1985, p. 298).

Como já ressaltado, não existem muitos poetas barrocos protestantes alemães que ousaram se aventurar no gênero da comédia; além de Andreas Gryphius, pode-se mencionar Heinrich Julius von Braunschweige, considerado o precursor dentre os poetas a escrever comédia, Christian Weise e Christian Reutter ao lado de alguns Jesuítas. O pouco interesse por esse gênero pode estar diretamente ligado à poética de Opitz, de caráter canônico e que remete à estrutura da poética aristotélica, ao mostrar-se rigorosa e ao ainda avaliar a comédia como um gênero inferior. Apesar disso, as obras cômicas de Andreas Gryphius tiveram uma repercussão muito positiva nos ciclos acadêmicos da época, chegando a inspirar outros autores.

2. Absurda Comica oder Herr Peter Squenz.

2.1 Trama dramática e contexto

Essa peça foi publicada pela primeira vez em 1657 e estima-se que sua concepção tenha ocorrido entre 1648 e 1650. Esta é a primeira comédia de Andreas Gryphius. As personagens são divididas em dois grupos: as personagens encenadoras, formadas pelos artesãos e o bobo, personagens essas que irão encenar uma peça dentro da peça; e as personagens espectadoras, grupo composto pela corte que representará o público que assiste a essa encenação. Essa forma de estrutura dramática, que apresenta uma peça dentro da peça, é um recurso muito usado no barroco.

As personagens são:

Personagens encenadoras

Peter Squenz: escritor e sapateiro de Rumpelskirchen - prólogo e epílogo.

Pickelhering: o engraçado conselheiro do rei - Píramo.

Mestre Kricks Überundüber: ferreiro - a lua.

Mestre Bulla-Butän: fazedor de fole - a parede.

Mestre Klipperling: marceneiro - o leão.

Mestre Lollinger: tecelão e mestre cantor - a fonte.

Mestre Klotz-George: faxineiro - Tisbe.

Personagens espectadoras.

Theodorus: o rei.

Serenus: o príncipe.

Kassandra: a rainha.

Violandra: a princesa.

Eubulus: o marechal.

A peça é constituída por três atos. A ação do primeiro ato da comédia se passa na corte onde Peter Squenz, sapateiro e “escritor”, um homem simples do povo, engendra algo inusitado para conquistar o rei: ele deseja honrar o rei, que é conhecido por ser grande amante do teatro, com a encenação de uma peça. Dessa forma Peter reúne-se no pátio do castelo com vizinhos e conhecidos para expor seus planos. O grupo conta com cinco artesãos e o bobo da

corte, trupe que se reúne com o intuito de propor a montagem da “lastimavelmente bela comédia²⁸” (Gryphius, 2006, p. 14) de Píramo e Tisbe, personagens do mito grego que, em lugar de realizarem seu amor, encontram a morte. Essa encenação deveria ser apresentada à Corte em homenagem à família real, com o propósito de conseguir não apenas honras, mas também um pouco de dinheiro.

Nesses planos já se entrevê a ignorância dos artesãos-atores, e principalmente de Peter Squenz, que se propõem a encenar a fábula grega com um enredo eminentemente dramático, como comédia. A fábula, originalmente escrita por Ovídio, conta a história de dois amantes que não podem ficar juntos por causa de suas famílias. Por serem vizinhos, conversam através de um buraco no muro; um dia decidem fugir juntos e combinam se encontrar à noite em uma determinada fonte ao pé de uma amoreira. Tisbe chega antes ao local; de repente um leão, com a boca cheia de sangue, vem beber água na fonte. Tisbe foge assustada e deixa seu manto cair; o leão o rasga com a boca ensanguentada. Quando Píramo chega, encontra apenas as pegadas do felino e o manto de sua amada esvaído e cheio de sangue; em desespero decide que não pode viver sem sua amada e enfia a espada em seu próprio peito. Quando Tisbe retorna ao local, encontra seu amado morto e, ao entender a situação, resolve morrer junto a ele apunhalando seu coração. Na cena original a cena da morte dos amantes tem como símbolo uma amoreira branca, essa é tingida pelo sangue dos amantes, originando a primeira amoreira vermelha. Essa metamorfose representa a consolidação do amor que transcende até a morte.

A partir desse enredo trágico, o “versado” sapateiro, Peter Squenz, pretende extrair uma comédia e separa os papéis entre os artesãos: Meister Klipperling, o carpinteiro, será o leão; Pickelhering, o bobo da corte, será Píramo, embora ele queira ficar com o papel de leão, já que não consegue lembrar as falas e o leão só precisa rugir. Sem levar em conta essa dificuldade, Squenz dá-lhe o papel principal, com a aprovação dos outros, sob a alegação de ser ele o mais elegante e distinto da trupe. Squenz, por sua vez, enunciará o prólogo e o epílogo, já que para esse papel é necessário “um homem corajoso, sério e de boa aparência²⁹” (idem, p. 15). Neste ponto surgem algumas preocupações sobre o figurino, como a pele do leão, e sobre alguns requisitos cênicos como a fonte e o muro. Por fim fica decidido que o ferreiro Kricks assumirá o papel da lua; o “fazedor de fole³⁰” Bulla-Butän será a parede; o

²⁸ „eine jämmerlich schöne Komödie“

²⁹ „ein tapferer, ernsthafter und ansehnlicher Mann“

³⁰ Do alemão Blasebalgmacher

tecelão Lollinger a fonte; e o serviçal Klotz-George será Tisbe.

Os artesãos combinam mais algumas “patacoadas” para impressionar a corte, como a intensidade da luz na hora da morte de Tisbe e a altura que o rugido do leão deve ter para impressionar, mas não aterrorizar. Estando tudo combinado, os artesãos vão embora com o plano de elaborarem a peça.

No segundo ato, o rei Theodorus retorna contente pelo fim das negociações no parlamento e deseja uma distração. O Marechal Eubulus o informa sobre a proposta de apresentação de Peter Squenz e diz que a trupe está preparada para se apresentar à noite. Para suggestionar o rei a aceitar a encenação proposta, o marechal apresenta uma longa lista que supostamente conteria o vasto repertório de possíveis peças já apresentadas pela trupe; ao final da lista se encontra, de forma proposital, a peça realmente ensaiada pelo grupo. Príncipe Serenus lê a lista e eles decidem chamar Squenz para esclarecer as peças. O sapateiro encenador é então colocado diante da família real e indagado em pormenores sobre sua formação e procedência. De forma arrogante e vaidosa Squenz fala todo tipo de disparates: inicialmente trata o rei com formas de tratamento inadequadas como “fidalgo rei³¹” (idem, p.24), depois afirma ser um universal, experiente em todas as ciências³² (ibidem) e se autodenomina o homem mais distinto de todo o mundo³³ (idem, p. 25). Impressionado, o rei pede então que ele represente a primeira peça da lista. Em uma esdrúxula ousadia Peter Squenz acha sempre pretextos que explicam porque as diversas peças, uma a uma, não poderão ser encenadas, até chegar à décima segunda e última peça, “Píramo e Tisbe”.

O terceiro ato é quase todo tomado pela diletante apresentação da trupe de artesãos para a corte e traz consigo um linguajar vulgar; Peter Squenz e outros personagens, além de continuamente utilizarem formas de tratamento errôneas, como “Seu rei³⁴” (idem, p.30), dirigem-se a corte de forma desrespeitosa: “Peter Squenz: Eu desejo a vocês todos uma boa noite³⁵” (idem, p. 39) ou então quando o mestre Kricks fala “mas fechem a matraca e ouçam³⁶” (idem, p.40), formas de linguagem extremamente coloquiais ou vulgares. A análise das formas de expressões vulgares utilizadas será ainda aprofundada na parte do capítulo na qual será discutida a linguagem cômica.

³¹ „Junker König“

³² „ich bin ein Universalem, das ist: in allen Wissenschaften erfahren.“

³³ „ich bin der vornehmste Mann in der ganzen Welt(...)“

³⁴ „Herr König“

³⁵ „ich wünsche euch allen eine gute Nacht“

³⁶ „aber haltet die Fresse und höret,“

A encenação ainda apresenta diversas falhas, como o esquecimento das falas pelo bobo: “O que eu devo dizer agora?”³⁷ (idem, p.34), pergunta ele ao Peter Squenz, já em cima do palco; ou quando os atores param a encenação para responderem à corte; Violandra, a princesa, faz uma observação que é imediatamente respondida pelo ator que representa a parede:

Violandra: Essa deve ser uma parede muito piedosa, que não deseja nem um pouco se justificar.

Bulla-Butän: Sim, eu não tenho mais nada na minha anotação, também não posso dizer mais nada, se não fosse isso, eu provavelmente iria esfregar no nariz dele³⁸. (idem, p.35)

Após essa fala inicia-se uma troca de desavenças malcriadas entre os atores, que culmina em uma pancadaria em cima do palco.

Píramo: Seu ladrão ranhento, fazedor de fole ! Você vai me chamar de “Tu”? Não sabe que sou um criado do rei? Veja lá, isso é para tal malandro!

(Pickelhering bate na garganta de Bulla-butän, esse, por sua vez, bate de volta a parede em sua cabeça; eles se pegam pelos cabelos e puxam-se rapidamente pelo palco, a parede quase se despedaça. Peter Squenz tenta separá-los)³⁹ (ibidem)

A apresentação segue dessa forma com inúmeras insinuações obscenas e disparates de todo tipo cômico, sem contar com a inadequação em relação ao o tema e ao estilo, através das falas grosseiras e versos pobres. Nesse sentido instaura-se o grotesco contraste em relação ao ideal trágico que se espera da história de Píramo e Tisbe.

Na cena final o rei Theodorus profere suas palavras sobre o valor da apresentação e dita sua recompensa. Sua crítica à peça baseia-se no fato de que os atores não serão recompensados por seu desempenho, mas sim pelo número de chulices apresentadas. Peter

³⁷ Was soll ich nunmehr sagen?“

³⁸ „Violandra: Daß muß eine fromme Wand sein, daß sie gar nicht zu verantworten begehret.

Bula-Butän: Ja, ich habe nichts mehr auf meinem Zettel, darf auch nichts mehr sagen, ich wollt‘ es ihm sonst wohl unter die Nase reiben.“

³⁹ „Piramus: Du rotziger, blasebalgmacherischer Dieb! Sollst du mich duzen? Weibst du nicht, daß ich ein königlich Diener bin? Schau, das gehört einem solchen Halunken?

(Pickelhering schlägt Bulla-Butän an den Hals, dieser schlägt ihm dagegen die Wand um den Kopf; sie kriegen einander bei den Haaren und zerren sich hurtig auf der Bühne herum, worüber die Wand fast ganz in Stücke geht. Peter Squenz sucht sie zu trennen.)

não identifica a ironia nesse tipo de reconhecimento, mas entende a crítica, embora não se importe muito, já que a vantagem material é para ele mais importante do que a comprovação artística:

Squenz: Muito obrigado, muito obrigado, amado senhor rei! Se soubéssemos disso, teríamos feito mais porcarias. Sim, eu ouço perfeitamente que nós receberemos gorjeta pelas porcarias e nada pela comédia. Mas não faz mal. Com isso nós estamos totalmente satisfeitos. Boa noite senhor rei, boa noite senhora rainha! Boa noite, fidalgo, boa noite, solteirona, boa noite aos senhores todos! Contentem-se com as nossas porcarias, numa próxima vez nós faremos mais disso e tão grandes como o maior camponês, que se encontra debaixo da grande cambada⁴⁰. (idem, p.52).

Desta forma, o nível baixo dos representantes do povo é posto em contraste com o alto nível da corte. Em ambas as cenas em que a Corte aparece, ela comprova sua superioridade cultural sobre os artesãos e camponeses. O rei Theodorus se mostra diante da situação de forma generosa, como o ideal que se espera de um monarca.

Com o desfecho vergonhoso da ação no que diz respeito à trupe, Andreas Gryphius reafirma a ordem pré-estabelecida, na qual os sapateiros deverão permanecer sapateiros e os escritores, escritores.

A família real funciona como uma representante da norma positiva e se destaca em relação às figuras dos trabalhadores-atores (MANNACK, 1986, p.84). A corte, superior e magnânima, assume na estrutura da peça o papel de instância julgadora e antecipa o julgamento do público ao suscitar identificação entre as duas categorias; assim, o veredito do espectador real coincide com o do público fictício e sua superioridade perante os artesãos é reforçada (TOSCAN, p. 89). Ao mesmo tempo, os artesãos são constantemente provocados por esse público fictício da corte e são conduzidos a caírem em ciladas que os tornam mais ridículos. Através da ridicularização dos artesãos e do enaltecimento da corte é feita uma valorização e um julgamento não só hierárquico, mas também religioso em relação a cada

⁴⁰ „Squenz: Großen Dank, großen Dank, lieber Herr König! Hätten wir dieses gewußt, wir wollten mehr Säu‘ gemacht haben. Doch ich höre wohl, wir bekommen nur Trinkgeld für die Säu‘, und für die Komödie nichts. Aber es schadet nicht. Wir sind hiermit wohl vergnügt. Gute Nacht, Herr König! Gute Nacht, Frau Königin! Gute Nacht, Junker, gute Nacht, Jungfer, gute Nach, ihr Herren alle miteinander! Nehmet für dieses Mal mit unsern Säuen vorlieb, auf ein andere mal wollen wir deren mehr machen und so große wie der größte Bauer, der unter dem ganzen Haufen ist.“

uma dessas personagens, representantes das diversas camadas sociais: cada indivíduo deve assumir seu papel, sem almejar algo diferente; se a nobreza permanece firme no papel a ela destinado e o representante do povo se conserva eternamente humilde, estes irão merecer a benevolência e o amor do senhorio e, por extensão, de Deus. Dessa forma fica bem também evidente o partido assumido de Andreas Gryphius: o do centralismo absolutista, assim sua peça ajuda na disciplinação social do estado absolutista consolidado (MANNACK, p. 85)

2.2 Formas do cômico

Como já discutido no capítulo três, o cômico só pode existir quando há uma norma como pano de fundo para ser infringida. Andreas Gryphius, ao elaborar uma comédia na qual a Corte faz parte da trama na qualidade de público, integrou a norma da sociedade vigente dentro da peça. Com isso, contudo, o autor também infringe a norma da poética clássica, com a inserção de pessoas de alta posição como personagens de uma comédia. Para Toscan (2000, p.89), essa infração aos códigos estabelecidos não é tão grave como se possa pensar, pois a intenção é a de confrontar os artesãos com a corte e a inclusão destas pessoas de alta posição tem por objetivo deixar clara a posição de cada um desses integrantes da escala social; em nenhum momento a Corte é ridicularizada ou colocada em xeque. Partindo dessa oposição chave, corte *versus* artesãos, Andreas Gryphius utiliza-se de vários métodos para criar o efeito cômico, conforme veremos a seguir.

2.2.1 Figuras cômicas

Como exposto anteriormente na abordagem da trama dramática, o autor engendra a ação ao contrapor personagens que representam várias figuras da corte e do povo. Contudo, só algumas dessas personagens podem ser encaixadas dentro do rol das personagens-tipo. Seguindo a definição de personagem-tipo apresentada no terceiro capítulo, pode-se dizer que Peter Squenz classifica-se dentre elas. Ele incorpora a figura do falso intelectual, convencido e por vezes pedante; demonstra um excesso de vaidade, autodenominando-se culto e “senhor das artes universais”, como se fosse alguém altamente instruído. O excesso de vaidade, além de compor um dos pré-requisitos dessa personagem-tipo, é, segundo Bergson, uma característica ideal para o estabelecimento do cômico. Ao tornar-se, dessa maneira, ridículo, o

riso provocado pode servir como um importante meio de correção (BERGSON, p. 21), já que toda pessoa vaidosa é risível enquanto não adquire a virtude da modéstia (TOSCAN, p. 102).

A única personagem dessa comédia de Gryphius a se encaixar dentre os tipos da *commedia dell'arte* é a figura do Pickelhering, um bobo da corte. Em sua figura original, ele é definido como um homem esperto que observa tudo e se faz de bobo com a intenção de expor os outros como verdadeiros bobos. Kaiser (1968, p. 110), ao comentar essa obra, afirma que essa era a intenção de Pickelhering ao assumir o papel principal. Já Toscan (2000, p. 91) discorda da afirmação de Kaiser ao argumentar que a personagem não escolheu seu papel de forma voluntária, mas sim foi impelido a essa atribuição pelas outras personagens. No decorrer da ação, não fica claro se a personagem do bobo está apenas se fazendo de ignorante, já que a fala desta personagem não se diferencia de nenhuma forma das outras; logo, não se pode comprovar se a personagem realmente corresponde à ideia original da figura dentro da *commedia dell'arte*.

Típico para a figura do bobo é também o fato de ele estar constantemente bebendo e comendo; seu prazer em beber e comer tem origem na comédia do século XVI; essa característica foi transportada à personagem de Gryphius. Durante a encenação, Pickelhering deixa o palco várias vezes para beber; uma das vezes essa atitude é comentada pela personagem Tisbe:

Tisbe: Píramos não está aqui. Ele desceu e só queria beber um pouquinho. O seu corpo pedia por isso⁴¹.
(Gryphius, p. 45)

Até na hora da morte de Píramo, a personagem não consegue pensar em outra coisa:

Píramo: [...] Então que Deus te abençoe. Beber e Comer,
Vocês peras e vocês maçãs, eu preciso esquecer vocês! [...] ⁴² (idem, p. 46)

A escolha exacerbada desses traços da personagem típica parece ter sido proposital, já que as características da gula e da bebedeira servem apenas para ampliar a situação ridícula através do exagero. O fato de o bobo da corte ser originalmente uma pessoa sagaz é deixado

⁴¹ „Thisbe: Píramus ist nicht hier. Er ist hinuntergegangen und hat nur einmal trinken wollen. Dazu riß es so sehr im Leibe.“

⁴² „Píramus: [...] Nun gesegne dich Gott, Trinken und Essen, Ihr Birnen und Ihr Äpfel, ich muß euer vergessen! [...]“

de lado: nenhum serviçal deve parecer esperto; na peça essa qualidade é reservada à corte, que detém o saber.

2.2.2 Linguagem cômica

Como já ressaltado na primeira parte do capítulo 3, Squenz sempre utiliza formas de tratamento que soam exageradas e desproporcionais. Estas formas são empoladas e bajuladoras.

Logo no início do texto ele cumprimenta os artesãos de forma lisonjeira com o intuito, talvez, de auferir vantagens:

P.S.: Laborioso e de braço potente mestre Kricks Überundüber, ferreiro!

Kricks: Esse sou eu.

P.S.: Virtuoso, soprador e quebrador dos ventos, mestre Bulla-Butän, fazedor de fole!

Bulla-Butän: Esse sou eu.

P.S.: Venerado, cortador e igualador, mestre Klipperling, requisitado marceneiro da amplamente conhecida aldeia Rumpels-Kirchen!

Klipperling: Esse sou eu.

P.S.: Afinadíssimo, o de mais rápida e clara voz, mestre Lollinger, tecelão e mestre cantor!

Lollinger: Esse sou eu.

P.S.: Dedicado, operante, retentor dos panos, mestre Klotz-Georg, faxineiro!

Klotz-Georg: esse sou eu. (Gryphius, p. 13)⁴³

Os adjetivos usados para os artesãos provêm da profissão que esses artesãos exercem, mas como título enobrecedor, eles não têm o menor sentido, são apenas nomeações de atividades do povo; elas só ajudam na descrição da profissão. Squenz só as utiliza como forma de prolongar o título e prestigiar o artesão de quem quer obter alguma coisa, sem se

⁴³ „P.S.: Arbeitsamer und armmächtiger Mester Kricks Überundüber, Schimied!

Kricks: Der bin ich.

P.S.: Tugendsamer, aufgeblasener und windbrechender Mester Bulla-Butän, Blasenbalgmacher!

Bulla-Butän: Der bin ich.

P.S.: Ehrwürdiger, durchschneidender, und gleichmachender Mester Klipperling, wohlbestallter Schreiner des weitberühmten Dorfes Rumpelskirchen!

Klipperling: Der bin ich.

P.S.: Wohlgelehrter, vielgeschwinder und hellstimiger Meister Lollinger, Leinwand und Mestersänger!

Lollinger: Der bin ich.

P.S.: Treufleißiger, wohlwirkender, tuchhafter Mester Klotz-Georg, Spulenmacher!

Klotz-Georg: Der bin ich.“

preocupar realmente com o conteúdo de suas falas. Por exemplo, a expressão “braço potente”⁴⁴, para a profissão de ferreiro; essa característica é muito importante para tal ramo, mas, no fundo, demonstra apenas a força dos braços. Paralelamente acrescenta certo grau de pedantismo e afetação a seu discurso.

Mais peculiar, porém, é a forma de tratamento usada por Squenz para Pickelhering: para essa personagem ele utiliza adjetivos dignos apenas de nobres, cada adjetivo segue em forma crescente em uma linha inflacionada, que, aparentemente, não corresponde a nenhuma intenção declarada: “P.S.: Nobre, muito nobre, altamente nobre, nascido bem nobre Senhor Pickelhering da casa dos Pickelhering e Salznasen!”⁴⁵. Aqui a fala da personagem demonstra uma inadequação e insuficiência no uso da linguagem, limitando-se a repetir sempre a mesma expressão de nobreza de maneira variante. Essa faceta da linguagem deve ser ressaltada, pois no século XVII atribuíam-se grande valor à correta forma de tratamento; manuais eram elaborados para ensinar o adequado uso de titulações. O título utilizado no tratamento de uma pessoa refletia sua classificação social e representava com isso, para época barroca, não só a graduação hierárquica em si, mas também a ordem desejada por Deus (TOSCAN, 2000, p. 95). Dessa forma a escolha incorreta das titulações por Squenz soa de forma grotesca para a época. Escolhendo formas de tratamento totalmente incorretas essa personagem demonstra, segundo Toscan, sua incapacidade em alcançar a norma. Para este público, que tinha os manuais como algo tão importante, não era difícil diferenciar entre as tentativas de corresponder às normas e o respectivo malogro. Dentre as palavras eleitas por Squenz, essa tentativa frustrada também pode ser demonstrada através da aproximação com palavras semelhantes, mas com outros adjetivos e que não seriam, no caso, compatíveis com titulações de artesãos: a palavra “armmächtiger”, por exemplo, tem uma semelhança sonora com a palavra “allmächtiger” que significa onipotente ou todo poderoso; ou “tuchhafter” que se assemelha a “tugendhafter” que significa virtuoso. A sonoridade semelhante entre as duas palavras só aumenta a discrepância entre os artesãos e os adjetivos suscitados para designá-los: um ferreiro não poderia ser “onipotente”, como também um faxineiro não seria necessariamente caracterizado como “virtuoso”.

⁴⁴ No alemão “armmächtiger”, o recurso utilizado pela personagem Peter Squenz torna-se mais claro e eficiente em língua alemã através do processo adjetivação que é passível de ser realizado com quase todas as palavras de outras classes e também pelo fato de a língua alemã ser uma língua sintética e não analítica como a língua portuguesa. Por esse motivo a tradução não demonstra plenamente o processo.

⁴⁵ „ P.S.: Edler, wohlledler, hochedler, wohlledelgeborener Herr Pickelhering von Pickelheringsheim und Salznasen!“

Peter Squenz utiliza também, como já visto, formas de tratamento errôneas em relação à corte. Quando se refere ao rei, por duas vezes, ele utiliza a forma “fidalgo rei”⁴⁶ e três vezes “Seu rei”⁴⁷. Todas as formas não correspondem, obviamente, à norma formal de tratamento a corte. Para contraste, o marechal Eubulus dirige-se ao rei e ao príncipe da forma adequada: “Sua majestade”⁴⁸. Mesmo assim, Peter Squenz não percebe ou corrige seu erro.

Além das formas de tratamento incorretas, ressaltamos também o uso de expressões que vão contra todas as manifestações de decoro e polidez durante a apresentação dos diletantes. Peter Squenz se dirige ao rei com a palavra “bobo” por duas vezes, uma delas, na página 45, quando se dirige a Píramo; “[...] Continue, nós não podemos deixar o rei esperando como um bobo⁴⁹.” e ainda, quando pergunta diretamente ao rei: “Ei, seu rei, o que estão vocês tanto a fazer troça^{50 51}”. Mestre Kricks também se dirige de forma indecorosa aos integrantes da Corte quando se dirige à rainha: “ [...] mas fechem a matraca e ouça o que eu vou dizer.⁵²”(idem, p. 40)

Esses erros na forma de tratamento e grosserias podem levantar a pergunta: a forma inadequada não seria proposital para ridicularizar ou criticar a família real? Esse questionamento seria cabível, pois se a peça tivesse sido escrita nos tempos atuais, essa seria a posição mais comum tomada pelos escritores e interpretada pelo público. Mas essa suposição pode ser descartada, não apenas pelos fatores históricos e formais da época, como também pelo fato de que em nenhum momento a família real ou alguém da corte deixam transparecer que se sentem atingidos por alguma ofensa; pelo contrário, eles agem com soberania, ironizando cada erro apresentado pelos artesãos e acentuando ainda mais a ignorância expressa pelos erros. A corte não toma os erros como ofensa, mas sim como insuficiência.

⁴⁶ „Junker König“

⁴⁷ „Herr König“

⁴⁸ „Ihre Majestät“

⁴⁹ „[...] Machet doch weiter, wir müssen den König nicht warten lassen wie einen Narren“

⁵⁰ „[...] Ei, Herr König, was narret Ihr Euch viel?“

⁵¹ O verbo utilizado em alemão foi “narren”, cujo a raiz “narr-“ guarda o significado de bobo. Não Há uma correspondência exata para esse verbo em português que contenha a mesma raiz, logo na tradução perde-se um pouco o sentido ofensivo da expressão.

⁵² „[...] aber haltet die Fresse zu und höret, was ich sagen werde!“

2.3 Erros poetológicos⁵³.

Logo no início da peça, os artesãos discutem os conceitos de gênero. Lollinger parece, a princípio, conhecer o conceito dos gêneros; ao ser indagado por Peter Squenz se a peça deve ser classificada como comédia ou tragédia, responde: “O antigo, famoso poeta alemão e mestre cantor Hans Sachs escreve: se uma peça acaba de forma triste, então é uma tragédia. Porque aqui os dois se apunham, então termina triste. Então!”⁵⁴ (Gryphius, p. 21). Esse argumento recebe uma réplica direta de Pickelhering que diverge dele com a seguinte argumentação: “Contra! A peça vai terminar de forma engraçada, já que os mortos vão viver de novo, sentar juntos e tomar um bom porre; logo esta é uma comédia.”⁵⁵ (ibidem). Pickelhering faz seu discurso seguindo também o conceito “poetológico” sobre desfecho, mas sua fala ao invés de referir-se ao final da peça, refere-se à reação dos atores e do público ao final do espetáculo: por terem terminado a atuação e acabado de assistir uma peça teatral ambos irão festejar (TOSCAN, 2000, p. 99-100). Essa réplica absurda, contudo, não é contestada por Lollinger, o que indica que seu argumento anterior não é fruto de uma reflexão ou conhecimento, mas sim mais uma repetição superficial de algo que ele realmente não entende.

O valor trágico da cena final do mito, quando ocorre a derradeira morte dos amantes, é anulado já no prólogo na apresentação; nesta Peter Squenz anuncia uma ação inofensiva e sem dramaticidade, o que transforma o suicídio trágico em uma farsa. Toda essa inversão de conceitos serve apenas para mostrar, tanto para o público real, quanto para o público fictício, a insuficiência de Peter Squenz no que concerne a conhecimentos poéticos e reafirma a superioridade da corte. Em contraposição à falta de conhecimento desse pseudo-intelectual cabe lembrar que, no período barroco, era de extrema importância para um verdadeiro poeta o domínio das regras formais que envolvem o poetar. Outra demonstração da falta de domínio das regras poéticas foi a escolha da forma versificada para a construção da peça.

O sapateiro-escritor coloca em cena a fábula de Ovídio, que, como já dito, tem uma forte carga dramática, com *Knittelvers*. Essa forma de verso, apesar de já ser conhecida desde

⁵³ Essa é uma livre tradução da palavra alemã “poetologisch” que deriva do termo “Poetologie” que é a ciência que estuda as diferentes doutrinas da arte poética. Em literatura, fala-se de conceitos “poetológicos” que são subjacentes a cada obra. Se um autor utiliza conhecimentos científicos em sua prosa, esses podem ser analisados através dos conceitos “poetológicos”.

⁵⁴ „Der alte berühmte deutsch Poet und Meistersänger Hans Sachse schreibet: Wenn ein Spiel traurig ausgehet, so ist es eine Tragödie. Weil sich hier nun zwei erstechen, so gehet es traurig aus. Ergo!“

⁵⁵ „Contra! Das Spiel wird lustig ausgehen, denn die Toten werden wieder lebendig, setzen sich zusammen und trinken sich einen guten Rausch; so ist es denn eine Komödie.“

o século XVI, afirmou-se apenas na época barroca, mas de forma depreciativa, pois esse conceito servia para classificar a precariedade artística da poesia pré-barroca. *Knittel* é o diminutivo de *Knoten* (nó), ou seja, o sentido de um *Knittelvers* deve ser entendido como um verso *verknötete* (amarrado), grosseiro (BREMER, 2008, p.69-70). O *Knittelvers* era a forma usual do drama e da lírica do século XV e XVI, especialmente nos dramas didáticos e satíricos. Por esse motivo os poetas barrocos consideravam essa rima não artística e durante muito tempo ela só foi usada em poesias populares e sátiras. A corte, na peça que estamos analisando, demonstra, logo no início da apresentação, sua reprovação aos versos utilizados:

Serenus: O verso tem muitíssimos pés⁵⁶. (GRYPHIUS, p. 30)

Ou ainda:

Serenus: Que Deus ajude, mas esses são versos perfeitos!

Kassandra: Ao estilo das velhas rimas de mestres matraqueiros⁵⁷.

Theodorus: Se eles fossem melhores, nós não iríamos rir tanto deles⁵⁸. (idem, p.31)

Os *Knittelverse* são sempre formados por 2 versos rimadas subsequentes, ou seja por rimas emparelhadas. Existem dois tipos de *Knittelvers*: os versos rimados rígidos, cuja cadência se encontra de oito a nove sílabas por verso; e os versos rimados livres, ou seja, aqueles nos quais as rimas podem variar. Peter Squenz utiliza em seus versos a segunda forma, a menos trabalhada:

Peter Squenz: Thisbe zeucht aus in schnelle Eil'
Dem Pirus seinem Liebespfeil
Und Klaget ihm, daß ihr die Lieb
Gekrochen in den Bauch so Trüb
Als sie geschlafen unter dem Baum faul

⁵⁶ „Serenus: Der Vers hat schrecklich viel Füße.“

⁵⁷ Do alemão Pritschmeister, esse termo tem origem no século XVI, quando nas festas urbanas nas cidades ou nas cortes, surgiam poetas ocasionais, junto com os Wappen- ou Haroldsdichter (poetas que louvavam brasões ou armaduras desde os torneios da idade média) vinham pela rua portando uma matraca (Pritsche), com a qual tentavam chamar atenção para si e seu discurso. Eles utilizavam frequentemente Knittelvers. (RUPPRICH, 1973, p. 245-247)

⁵⁸ „Serenus: Hilf Gott, das sind Treffliche Verse!

Kassandra: Nach Art der alten Pritschmeisterreime.

Theodorus: Wenn sie besser wären, würden wir so sehr nicht drüber lachen.“

Und aufgelassen ihr großes Maul⁵⁹. (Gryphius, p. 31)

Assim, pode-se concluir que Peter Squenz utiliza um estilo considerado baixo e transforma a trágica fábula em uma péssima farsa escrita em *Knittelvers*.

Todos esses erros poetológicos inseridos propositalmente por Andreas Gryphius em sua obra e reafirmados pela percepção do público palaciano fictício, serve para reforçar ainda mais a superioridade da Corte sobre os serviçais.

2.4 Transposição errada do uso da metáfora

A escolha errada da forma dos versos e da representação cômica, tornam impossível para o público real e fictício o reconhecimento do sentido metafórico profundo da fábula de Ovídio dentro da farsa representada, isso porque a representação dos artesãos não reconhece em sua execução nenhum caráter metafórico existente na história original; eles ocupam-se exclusivamente da representação material da realidade. Esse caráter materialista pode ser analisado de forma mais efetiva através da representação do amor entre Píramo e Tisbe. Esse sentimento, na encenação de Squenz, perde todo o caráter transcendental e resume-se a puro desejo carnal, como exemplifica a fala de Píramo:

Píramus: [...] “Ei, ei, como o meu corpo formiga
Por uma bela e jovem fêmea!”⁶⁰ (Gryphius, p. 34 – 35)

Uma perspectiva semelhante também acontece na fala com Tisbe:

Tisbe: [...] “O amor se apoderou totalmente de mim
E quer devorar meu pulmão e fígado.
Eu não sei como ele fez minha barriga
Tão curva e tão disforme.”⁶¹ (idem, p. 36)

⁵⁹ Os versos não foram traduzidos para não perderem as forma da rima utilizada pelo autor no texto original, que está sendo analisada na presente questão.

⁶⁰ Píramus: „Ei, ei, wie kribbelt mir der Leib
Nach einem schönen jungen Weib!“

⁶¹ Tisbe: „Die Liebe hat mich ganz besessen
Und will mir Lung‘ und Leber fressen.
Ich weiß nicht wie sie mir den Bauch
Gemacht so bucklicht und so rau.“

O desejo amoroso não consome sua alma, mas sim somente seus órgãos internos e faz com que “sua barriga inche”, através dessa clara alusão à gravidez. Também aqui o amor do casal é reduzido ao aspecto corpóreo. Nesse ponto Serenus comenta: “Eu pensei que ela era virgem⁶²” (idem, p. 38). Através da fala do príncipe é possível notar o estranhamento despertado no público fictício diante da inadequação da abordagem oferecida pelos artesãos e o ideal esperado para a representação da personagem Tisbe de Ovídio. Mas não é apenas a questão do amor entre o casal que é materializada na apresentação, toda a metáfora contida na fábula é reduzida ao nível do real e do material. A metáfora do amor, que queima como fogo, também é aludida de forma material, quando Píramo grita por água por estar queimando de amor: “Oh água, água! Estou queimando, estou queimando,[...]”⁶³ (idem, p. 34).

Outra metáfora muito tradicional em relação ao amor, a metáfora da “flecha do Cupido”, interpretada pelos artesãos ao pé da letra (TOSCAN, p. 105). Na apresentação, ela se transforma em uma flecha de verdade que causa aos atores grande problema, porque, como coisa material existente acaba fincada em Píramo, não no peito, como seria de se esperar, mas sim no traseiro. Tisbe precisa, através do muro, retirá-la do corpo do amado:

“Píramo: Eu estou tão quente como a neve de março.

O amor toma estranha posse de mim,

Ele até atirou em meu coração.

Ach, retira de mim a dura flecha,

Se não morro em rápida pressa.

Tisbe: Claro! Claro! Venha apenas para frente do buraco

E levante seu garboso traseiro.

Aí está uma flecha! Veja amor, veja!

Piramus: Ei! Ei! Como dói! Ai! Ai!

Tisbe: Calma! Logo estará fora.

Agora está curado, minha boquinha de mel?

Veja, a flecha do amor, você está orgulhoso[...]”⁶⁴ (Gryphius, p. 37)

⁶² „Ich meinte, es wäre eine Jungfrau.“

⁶³ „O Wasser, o Wasser! Ich brenn, ich brenn, [...]“

⁶⁴ „Piramus: Ich bin so heiß wie Märzenschnee.

Die Liebe macht mich wunderliche Possen,

Sie hat mich gar ins Herz geschossen.

Ach zieht mir aus den harten Pfeil,

Sonst sterbe ich in geschwinder Eil“.

Thisbe: Wohl! Wohl! Tretet nur vor das Loch

Und hebt den Hintern wacker hoch.

Das ist ein Pfeil. Schau, Lieber, schau!

Piramus: Ei! Ei! Wie schmerzt es mich! Au! Au!

Os artesãos não entendem o uso metafórico da expressão “a flecha do Cupido” e acreditam que se trate mesmo de uma flecha de verdade.

A prática teatral dos artesãos sempre aponta para a concreticidade material e realista. Esse é mais um artifício usado por Andreas Gryphius para a criação do cômico. Segundo Bergson, “Obtém-se um efeito cômico quando se toma em sentido próprio uma expressão utilizada em sentido figurado. Ou ainda: a partir do momento em que a nossa atenção se concentra na materialidade de uma metáfora, a ideia que ela exprime torna-se cômica.” (1991, p.76), ou seja, é na materialidade que o cômico melhor se manifesta. Se o poeta trágico deve evitar o materialismo, então o contrário é válido para a comédia: a metáfora mal interpretada é um ponto ideal para o gênero cômico: quanto mais o texto se ocupa da matéria e do corpo, mais fácil se torna a manifestação do riso. Para os artesãos só faz sentido o lado literal, as falas são interpretadas em seu sentido ao pé da letra para que se possa despertar o efeito cômico. Dessa forma eles comprovam mais uma vez sua ignorância diante da norma literária que diz como uma metáfora deve ser entendida. Os espectadores instruídos entendem, naturalmente, o correto sentido da expressão e podem, através do riso, colocarem-se em um patamar superior ao dos artesãos.

A materialidade também é representada através da inserção de vários objetos na apresentação, o resultado desse exagero torna a apresentação mais estranha e ridícula; esse é outro fator que demonstra a pouca noção que estes pseudo-atores têm sobre a arte da encenação. Alguns artesãos são escalados para representar alguns objetos; o método de representação de objetos através de pessoas corresponde totalmente à prática teatral do século XVII. Quando os artesãos colocam Mestre Bulla-Butän como muro, eles querem lambuzá-lo com barro para que fique idêntico a um muro real. Mais uma vez a trupe cai no erro de querer imitar a realidade como tal, não entendendo o princípio teatral da representação alegórica. Para eles tudo deve ser o mais próximo do real possível e essa preocupação de representar a materialidade física dos objetos, simbolizados por pessoas, é mais uma demonstração da falta de conhecimento da prática teatral da época.

Na fábula de Ovídio alguns objetos são de extrema importância para o desenrolar do

Thisbe: Geduld! Es wird bald draußen sein.
Seid Ihr nun heil, mein Zuckermündlein?
Sieh lieber Pfeil, bist du zu stolz [...]“

drama: o muro, por exemplo, assume um papel fundamental pois os amantes conversam através de uma brecha do muro; ele é a representação da impossibilidade da concretização do amor entre Píramo e Tisbe. Já na encenação de Squenz o buraco é “tão grande quanto uma porta⁶⁵” (Gryphius, p.36). O amor de Píramo e Tisbe é, dessa forma, mais uma vez tomado ao nível corporal, já que a abertura do muro permite o contato físico, o que em Ovídio não se realiza graças ao muro.

Na apresentação, os artesãos dão grande importância ao leão e à lua, mas descartam totalmente a presença da árvore, a amoreira, que carrega um significado muito importante dentro da fábula original. A árvore apresenta o centro da metamorfose que carrega a simbologia que dá o sentido principal à fábula. Nela a cor vermelha intensa da amora é atribuída ao sangue dos amantes que espirra na árvore; é a lembrança do amor do casal. A árvore representa o amor imortal, a constatação de que duas pessoas, através do amor, transcendem a morte; como símbolo desse amor a árvore é objeto principal da fábula. E justamente esse objeto é deixado de fora da encenação superficial dos artesãos. Para eles só pode existir o que eles vêem, o que é material ou possível de ser reconhecido de forma tátil.

Outro ponto interessante da representação diletante é a alerta dirigida ao público a respeito da cena do leão. Os artesãos consideram de extrema importância a necessidade de alertar o público de que a cena não é real, isso porque parecem extremamente convencidos da realidade da cena ensaiada, mas sua explicação sobre a irreabilidade do leão soa absolutamente supérflua e ridícula:

Klipperling: (como leão)

Caras pessoas, não se assustem!

Embora eu tenha agora uma face de leão,

Eu não sou um leão de verdade, acreditem!

Embora eu agora tenha uma longa garra. (Mostra suas mãos)

Eu sou apenas Klipperling, o marceneiro, [...]”⁶⁶ (Gryphius, p. 42)

⁶⁵ „So groß wie eine Tür.“

⁶⁶ „Klipperling (als Löwe).

Ihr lieben Leut“, erschreckt nicht!

Ob ich gleiche habe ein Löwegesicht,

Ich bin kein rechter Löwe, traun!

Ob ich gleich habe lange Klau’n. (zeigt seine Hände)

Ich bin nur Klipperling, der Schreiner, [...]“

O real problema dos artesãos-atores na apresentação da metáfora em toda a sua materialidade, reside no fato de não conseguirem distinguir a realidade da ação do palco da vida real. Outra comprovação desse fato é a já comentada e constante interação dos atores com a platéia, atitude essa inconcebível na prática teatral da época.

Andreas Gryphius utiliza nessa comédia uma quase inesgotável variação de formas cômicas, a maioria encontra-se no âmbito da linguagem cômica. Peter Squenz utiliza sempre formas de tratamento absurdas e não compreende como deve se dirigir ao rei e à corte. No que tange à teoria poética, a teoria dos gêneros e ao uso das metáforas, os artesões demonstram não compreenderem nada a respeito; eles não conseguem sequer perceber quando devem se comportar como figuras da apresentação. A comédia origina-se, então, principalmente da tentativa frustrada dos artesãos diante das exigências de uma representação teatral e dessa forma, eles oferecem a oportunidade aos espectadores de serem por eles ridicularizados. Os atores-artesãos permanecem até o final sem perceber a aberta censura que está implícita na recompensa por suas “porcarias”. Eles, ao contrário, estão convictos de que tiveram um bom desempenho e consideram o dinheiro recebido como uma recompensa ao seu trabalho. Com isso os artesãos se ridicularizam mais uma vez, já que não conseguem enxergar, por causa de sua vaidade, onde se encontram suas limitações e acabam, dessa forma, por avaliar de forma errônea a sua classificação dentro da sociedade pré-estabelecida.

A clara intenção da peça reafirma a autoridade político-cultural-religiosa da época, como exposta no capítulo 1 e na primeira parte deste presente capítulo, e com isso defende uma ordem social entendida como direito divino para a conservação de uma frágil hierarquia (ECKER, 2000, p. 107) .

Considerações finais

À guisa de considerações finais devemos aqui recapitular os resultados extraídos do presente trabalho, cujo objetivo foi analisar o *Schimpfspiel* de Andreas Gryphius *Absurda Comica oder Herr Peter Squenz*, que, por ser um texto satírico, se diferencia da maior parte dos trabalhos dos poetas barrocos alemães. Ao levar em conta a diferença e as peculiaridades da comédia, modalidade pouco explorada pelos escritores alemães da época, a presente dissertação também aponta para a semelhança entre as formas dramáticas, sua característica pedagógica, semelhante a utilizada nos dramas barrocos.

Para tanto foi necessário uma extensa trajetória a fim de situar e embasar os argumentos em aspectos importantes deste período, abordagem que proporcionou um melhor entendimento de nosso objeto de pesquisa.

Iniciamos o trabalho com uma breve contextualização histórica na qual foram apresentados momentos históricos no âmbito social, político e religioso da época, conjuntura importante para explicar o pano de fundo da formação cultural e filosófica do “homem barroco”. Dentro desse contexto, a Guerra dos Trinta Anos, ocasionada por motivos inicialmente religiosos, mas também principalmente por motivos políticos, resultou na quebra da hegemonia religiosa, até então regida pela igreja católica soberana, e impulsionou um sentimento que deixava entrever a possibilidade de mudança. Esse sentimento, porém, precisava ser coibido em prol da manutenção do estado absolutista, que, na esfera religiosa, apesar de estar dividido entre católicos, luteranos e calvinistas, ainda conservava os mesmos princípios governamentais e necessidades de estado. Esses segmentos religiosos, por serem todos baseados em concepções cristãs, compartilhavam vários dogmas. As mudanças ocorridas nos estados protestantes e calvinistas baseavam-se na liberdade política adquirida perante a Igreja católica e na forma de interpretar alguns de seus dogmas. Já o dogma principal, relativo à ordem hierárquica ditada por Deus e a respectiva necessidade de manutenção do estado, seguiu intocado em cada uma dessas vertentes religiosas. A doutrinação que levaria a tornar perpétuo esse dogma serve de base para toda a filosofia didática aplicada na produção artística do período.

No capítulo 2 foi feito um levantamento das discussões mais importantes em torno da

arte barroca que foi vista durante muito tempo como uma arte de mau gosto. A maior parte das teorias iniciais sobre o período estava voltada principalmente para as artes visuais. O movimento impressionista reacende o interesse por essa arte e dessa forma inicia-se o reconhecimento do barroco como uma arte de valor, principalmente no que se diz respeito ao âmbito da Literatura. Mas essa questão valorativa sobre a arte barroca não entra mais em discussão na teorização moderna e contemporânea da arte; hoje a arte não é mais vista de forma canônica e passa apenas a ser uma questão pessoal de avaliação artística. Outra questão importante ressaltada no segundo capítulo é a discussão de como se deve avaliar a arte: através da interferência ou influência histórica, ou apenas através de requisitos estéticos formais? A conclusão a que se chega sobre a linha de análise a ser seguida para a interpretação do barroco nesse trabalho, principalmente no que diz respeito à arte escrita, é a de que se torna quase impossível uma avaliação completa atendo-se apenas a uma corrente interpretativa, já que essa arte, como arte didática, está rigidamente ligada aos conceitos filosófico-religiosos e religioso-culturais do período e esses conceitos são, por sua vez, representados pelos princípios retóricos formais, ou seja, o texto barroco necessita transmitir os conceitos de sua cultura através uma forma artística culturalmente pré-estabelecida.

Esses conceitos giram em torno do dogma regido pelo desejo da ordenação e pela preocupação primeira em manter a ordem social hierárquica estabelecida. O embasamento de argumentação para esse princípio estabelecido reside no preceito teológico que prega o reforço do sistema hierárquico terreno, que deve ser mantido como é, por ser um reflexo da vontade divina. Paralelamente a esse pensamento prega-se a admoestação de que cada indivíduo deve seguir corretamente os desígnios divinos, sem almejar nada mais do que já lhe foi dado. Desta forma ele alcançará a graça do céu. Esse princípio de alcance moral é claramente transposto pela metáfora do teatro-mundi: o mundo é um palco, nós somos os atores e Deus é o grande diretor; para agradá-lo devemos então executar o nosso papel com perfeição. Com essa doutrinação, era esperado que os ânimos fossem controlados e a ordem social fosse mantida, evitando assim novas rebeliões. Para manter o estado foi preciso controlar as paixões e aspirações individuais e um dos meios utilizados para esse fim foi a arte.

Através de seus temas principais como a perecibilidade, a transitoriedade e o controle da vaidade, as letras barrocas foram utilizadas como uma forma de manutenção do estado absolutista; esse viés é perceptível na poesia, no drama e também na comédia. Essa última, a comédia, foi bastante trabalhada nos países católicos, principalmente pelos jesuítas, mas,

como já ressaltado, nos países protestantes e em especial na Alemanha teve poucos adeptos.

Para entendermos a comédia, forma dramática tomada como objeto principal nesse estudo, fez-se necessária a delimitação de seus pressupostos. O capítulo três foi dedicado a esse fim.

Primeiramente foi feito um levantamento teórico sobre comicidade e riso; concluímos que o cômico consiste em uma deformidade que é gerada pela quebra da norma esperada, seja ela física, moral, social ou linguística, desde que essa quebra não ultrapasse o lado superficial: o limite do cômico encontra-se na superficialidade da infração. A partir do momento que essa deformidade é interiorizada, causando comoção e piedade, ela deixa de ser cômica e passa a ser dramática. No capítulo delimitaram-se ainda duas formas de riso: o riso de liberdade, que gera simpatia por aquele que transgride a norma, e o riso de superioridade, no qual o espectador se coloca como modelo do correto e mantedor das normas; essa segunda modalidade de riso é a forma preconizada pelos poetas barrocos com o intuito de correção e manutenção da ordem social. As representações teatrais, por exemplo, demonstram que aqueles que ousam desrespeitar as normas estabelecidas serão punidos através do riso.

No quarto capítulo, através da análise da comédia de Gryphius, detecta-se a intenção do autor por trás da constituição de seu texto. *Absurda Comica oder Herr Peter Squenz* baseia sua comicidade ao ridicularizar a figura de um protagonista que não consegue preencher uma norma válida, sendo dessa forma motivo de riso. O poeta utiliza em sua comédia personagens que representam as pessoas da classe social mais alta, como imagem da norma válida, e os artesãos, como infratores da mesma. Gryphius se orienta fortemente no modelo e nas regras retóricas de seu tempo para a construção de seu texto e rompe com essas normas quando quer alcançar um determinado propósito. Esse desvio das normas poéticas é sempre proposital e utilizado, no caso, para demonstrar a insuficiência dos artesãos perante a Corte. A forma de representação do cômico, além da utilização da quebra das representações retóricas, se faz através da provocação de um inferior e, como explica a teoria de Jünger⁶⁷, essa provocação não gera uma forte punição, ela é apenas respondida pelo superior em uma réplica, o que demonstra sua superioridade em relação ao provocado. As estúpidas ousadias de Squenz e de sua trupe não são nunca punidas, mas somente ridicularizadas. Dessa forma, o riso utilizado nessa comédia é exclusivamente o riso de superioridade; os públicos, tanto real quanto fictício, identificam-se como representantes positivos das normas válidas, riem-se das figuras

⁶⁷ Apresentada no capítulo 3 do presente trabalho.

cômicas da peça.

Gryphius utiliza como tema central para construção dessa comédia a questão do ser e do parecer; esse tema nos joga diretamente na vaidade do ser humano e na transitoriedade de tudo o que é terreno. Esse tema é conhecido das inúmeras tragédias desse período; ele cunha a literatura de forma intensa e é também a temática central de inúmeros sonetos e dramas de Andreas Gryphius. A discrepância entre o ser e o parecer é levada à cena pela atitude dos artesãos que simulam sabedoria, embora não tenham a competência necessária para preencher nenhum requisito uma realização teatral, falhando constantemente diante das normas e teoria da prática teatral. Eles se apresentam como conhecedores da arte, mas só conseguem provar sua vaidosa estupidez.

A configuração cômica da peça analisada elucida a intenção do poeta, que não quer apenas proporcionar diversão e entretenimento, mas também intermediar valores de sua época, de instruir seu público. A temática de sua comédia não se distancia dos temas de suas poesias e dramas. Gryphius aceita a ordenação estabelecida como uma representação divina e utiliza todo seu engenho e arte como meio para consagrar essa idéia.

O texto demonstra que a arte barroca, e nesse caso, a comédia, era construída não apenas para entreter, mas sim com o claro intuito de transmitir uma idéia, uma lição. Tal lição deveria oferecer ao homem barroco as certezas esvanecidas pelas condições históricas de seu tempo, um tempo de dissoluções, com os sentimentos de perda ocasionados pelas vivências da Reforma e Contrarreforma, um mundo sem significado e que precisava ser revalorizado. Esse tempo de ruína e marcado pela busca, aproxima o Barroco da Modernidade. Essa base comum pode ser transportada para entendermos a nossa própria época e transforma a visão barroca da história como algo muito próximo a nós.

Bibliografia

ALEWYN, Richard. Der Geist des Barocktheaters. In: **Weltliteratur. Festgabe für Fritz Strich zum 70. Geburtstag**, hrsg. von Walter Muschg und Emil Staiger, Bd. ,Bern: 1952. S. 14 - 38.

ARISTOTELES, **A Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2007.

ASMUTH, Bernhard: Lust- und Trauerspiele. Ihre Unterschiede bei Gryphius. In: **Weltgeschick und Lebenszeit: Andreas Gryphius, ein schlesischer Barockdichter aus deutscher und polnischer Sicht**. Hrsg. Von der Stiftung Gerhart- Hauptmann- Haus. Düsseldorf 1993. S. 69- 93.

ÁVILA, Afonso. **Barroco: Teoria e Análise**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. **O Lúdico e as projeções do mundo Barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sergio Paulo Rouanet São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERGSON, Henri. **O riso**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991

BRANDÃO, Antonio Jackson de Souza. **A literatura Barroca na Alemanha. Andreas Gryphius, representação. vanitas e guerra**. São Paulo: 2003.(dissertação de mestrado USP)

_____. Sistemas de Representação na Arte Barroca. **Eutomia**, 2008. Disponível em: http://www.revistaeutomia.com.br/volumes/Ano1-Volume2/literatura-artigos/Sistemas-de-Representacao-na-Arte-Barroca_Antonio-Jackson-de-Souza-Brandao.pdf Acesso em: 15 de abril de 2010.

BRAUNECK, Manfred. **Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters**. Bd. 2. Stuttgart/ Weimar 1996.

BREMER, Kai. **Literatur der Frühen Neuzeit: Reformation - Späthumanismus – Barock**. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2008.

CARPEAUX, Otto M. **História da literatura ocidental**. São Paulo: Ática, 1997.

_____. **Literatura alemã**. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

CATHOLY, Eckehard. Aristoteles und die Folgen. Zur Geschichte der deutschen Komödie. In: PAULSEN, Wolfgang (Heraus.) **Die deutsche Komödie im zwanzigsten Jahrhundert**. Heidelberg: Lothar Stiehm, 1972, p. 11-26.

DANIEL, Claudio. **A escritura como tatuagem**. Retirado da página: <http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/cdnbaroc.htm>, dia 12 de fevereiro 2006

DRIJARD, André. **Alemanha: Panorama histórico e cultural**. Lisboa: Dom Quixote, 1972.

D'ORS, Eugenio. **Lo Barroco**. Prólogo de Alfonso E. Pérez Sánchez. Madrid: Tecnos, 1993

DUARTE, Edson Costa, Dos barrocos vários ou o barroco em questão. **Revista Percursos**, 2008. Disponível em: <http://periodicos.udesc.br/index.php/percursos/article/viewFile/1564/1394>. Acesso em: 23 de janeiro de 2010.

ECKER, Hans-Peter. Absurda Comica oder Herr Peter Squenz. Schimpff-Spiel. In: **Dramen von Barock bis Aufklärung**. Stuttgart, Reclam: 2000. S. 93 - 112.

ELSNER, Roland. **Zeichen und literarische Praxis. Theorie der Literatur und die Praxis des Andreas Gryphius im Peter Squentz**. München 1977.

EMMERLING, Hans. **Untersuchungen zur Handlungs- Struktur der deutschen Barockkomödie**. Diss. Saarbrücken 1961.

HEISE, Eloá e RÖHL, Ruth. Humanismo e Reforma. e Barroco. In: **História da Literatura Alemã**. São Paulo: Ática, 1986. p 10-16.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: Construção e interpretação da metáfora*. 2ª ed. São Paulo: atual, 1987.

_____. Agudezas seiscentistas. In: **Literatura e Pensamento entre o Final da Renascença, o Barroco e a Idade Clássica**. Orgs. PEREIRA, L. F. e ROSENFELD, K.H. 2002.

_____. **Barroco, neobarroco e outras ruínas**. Destiempos, 2008. Disponível em: <http://www.destiempos.com/n14/hansen2.pdf> - Acesso em 23 de novembro de 2010.

_____. Uma Arte Conceptista do cômico: O Tratado dos Ridículos de Emanuele Tesauro. In: **Referências**, CEDAE – Centro de documentação cultural alexandre Eulálio. Campinas: 1992.

_____. Positivo/natural: sátira barroca e anatomia política. In: **Estudos avançados**. Vol.3 nº6 São Paulo Maio/Agosto. 1989. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141989000200005&script=sci_arttext . Ultimo acesso em 19 de outubro de 2011.

HATZFELD, Helmut. **Estudos sobre o barroco**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. Trad. Walter H. Geenen. 4. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982. V. I.

HOFFMEISTER, Gerhart. **Deutsche und europäische Barockliteratur**. Stuttgart: 1987.

JÖNS, Dietrich. **Das Sinnen-Bild. Studien zur allegorischen Bildlichkeit bei Andreas Gryphius**. Stuttgart, 1966.

JÜNGER, Friedrich Georg. **Über das Komische**. Vittorio Klostermann: Frankfurt A. M., 1948.

KAISER, Gerhard. Absurda Comica. Oder Herr Peter Squentz. In: **Die Dramen des Andreas Gryphius. Eine Sammlung von Einzelinterpretationen**. hrsg. Gerhard Kaiser, Stuttgart, 1968. S. 207 - 225.

KAYSER, W. **O grotesco: configurações na pintura e na literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KAMINSKI, Nicola: **Andreas Gryphius**. Reclams: Stuttgart, 1998.

MANNACK, Eberhard: **Andreas Gryphius**. 2., vollst. Neubearb. Aufl. Stuttgart 1986. (Sammlung Metzler. 76).

MANNACK, Eberhard. Lustspiel. In: **Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte**. hrsg. von Horst Albert Glaser, Bd.3, Reinbek, 1985. S. 294 - 309.

MARAVALL, José Antonio. **A cultura do Barroco. Análise de uma estrutura histórica**. São Paulo: Universitária de São Paulo, 1997.

MARTINI, Fritz. Do Humanismo ao Barroco. In: **História da Literatura Alemã**. Vol. 1. Lisboa: Estúdios Cor, 1971. p. 113-172.

MASSIMI, M. Delectare, movere et docere: retórica e educação no Barroco. **Revista Per Musi**, 2008. Disponível em: http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/17/num17_cap_07.pdf Acesso em: 20 de novembro de 2009.

MAUSER, Wolfram. **Dichtung, Religion und Gesellschaft im 17. Jahrhundert: Die Sonnete des Andreas Gryphius**. München, Wilhelm Fink Verlag, 1976.

NIEFANGER, Dirk. **Barock**. Stuttgart: Metzler, 2000.

OLIVEIRA, Carla Mary S. Arte, Religião e Conquista: os sistemas simbólicos do poder e o Barroco na Paraíba. **Revista Mneme**, 2004. Disponível em: <http://www.cerescaico.ufrn.br/mneme/pdf/mneme12/111.pdf> Acesso em: 11 de fevereiro de 2010.

PIRES, Julia de Moraes. **A Função social da comédia. A arte sem sofrimento**. Trabalho de conclusão de pós-graduação, CELACC – Centro de Estudos Latino Americanos sobre Cultura e Comunicação – USP, 2010.

PROPP, Vladimir Iakovlevtch. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992.

RANDELL, Keith. **Lutero e a Reforma Alemã**. São Paulo: ática, 1995. (série princípios)

ROLLESBROICH; Ivonne, Andreas Gryphius – Der Vanitas-Gedanke. Norderstedt: Grin, 2007.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. Humanismo e Reforma. e Barroco. In: **Introdução a literatura alemã**. Rio de Janeiro: Buriti, 1968. p. 35-51.

RUPPRICH, Hans. Vom später Mittelalter bis zum barock. Zweiter Teil: Das Zeitalter der Reformation. 1520 – 1570. In: **Geschichte der deutschen Literatur. Band IV/2**. Orgs. DE BOOR, Helmut und NEWALD, Richard. München: C. H. Back, 1973.

SARDUY, Severo. **O barroco**. Lisboa: Vega, 1988.

SCHIMITD, Georg. **Der Dreissigjährige Krieg**. 7. Aufl. München, 2006.

SCHINGS, Hans-Jürgen. Consolatio Tragoediae zur Theorie des barocken Trauerspiels. In: **Deutsche Dramentheorie**. hrsg. von Reinhold Grimm. 3. Aufl. Wiesbaden, 1980. S.1 - 45.

SCHLIENGER, Armin: **Das Komische in den Komödien des Andreas Gryphius. Ein Beitrag zu Ernst und Scherz im Barocktheater**. Bern 1970. (Europäische Hochschulschriften. 28.)

SCHMELING, Manfred: **Das Spiel im Spiel. Ein Beitrag zur Vergleichenden Literaturkritik**. Rheinfelden, 1977. (Deutsche und Vergleichende Literaturwissenschaft. 3.)

SALLES, Vanessa Madrona Moreira. **Teoria Benjaminiana da alegoria a partir do Trauerspielbuch**. São Paulo: 2001 (tese de doutorado USP)

TESSAURO, Emanuele. Tratado dos Ridículos. Trad. Claudia de Luca Nathan In: **Referências**, CEDAE – Centro de documentação cultural alexandre Eulálio. Campinas: 1992.

_____. Argúcias humanas (1654). Trad. Gabriella Cipollini e João Adolfo Hansen. **Revista do IFAC**, Ouro Preto, IFAC-UFOP, dez. 1997, n. 4.

TOSCAN, Daniela: **Form und Funktion des Komischen in den Kömodien von Andreas Gryphius**. Zürich, 2000

VIEIRA, Marcílio de Souza, As categorias estéticas da Commedia Dell'Arte. Revista Vivência, número 36, 2011. Página 51- 65.

WEISBACH, Werner. **El Barroco, arte de la contrareforma**. Madrid: Espanha-Calpe. 1948.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Renascença e Barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. **Conceitos fundamentais da história da arte**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

Andreas Gryphius
Absurda Comica oder Herr Peter Squentz
(1658)

Spielende Personen.

Herr Peter Squentz / Schreiber und Schulmeister zu Rumpels-Kirchen / Prologus und
Epilogus.

Pickelhäring / deß Königes lustiger Rath / Piramus.

Meister Krix / über und über / Schmied / der Monde.

Meister Bulla Butäin / Blasebalckmacher / die Wand.

Meister Klipperling / Tischler / der Löwe.

Meister Lollinger / Leinweber und Meister Sänger / der Brunn.

Meister Klotz-George / Spulenmacher / Thisbe.

Zuschende Personen.

Theodorus, der König.

Serenus, der Printz.

Cassandra, die Königin.

Violandra, Princeßin.

Eubulus, der Marschalck.

Vorrede

Erster Aufzug

Der Ander Aufzug

Der Dritte Aufzug

Großgünstiger Hochgeehrter Leser.

**DER nunmehr in Deutschland nicht unbekannte / und seiner Meynung nach
Hochberühmbte Herr Peter Squentz wird dir hiermit übergeben. Ob seine Anschläge
gleich nicht alle so spitzig / als er sich selber düncken läst / sind doch selbte bißher auff
unterschiedenen Schauplätzen nicht ohne sondere Beliebung und Erlustigung der
Zuseher angenommen und belachtet worden: Warumb denn hier und dar Gemütter
gefunden / welche sich vor gar seinen Vater auszugeben weder Scheu noch Bedencken
getragen. Worinnen er weit glückseliger gewesen / als so nicht wenig Kinder dieser Zeit /
die auch leibliche Eltern / wenn sie vornehmlich etwas zu frühe ankommen / vor die
ihrigen nicht erkennen wollen: Damit er aber nicht länger Frembden seinen Ursprung
zu dancken habe / so wisse; Daß der umb gantz Deutschland wolverdienete / und in
allerhand Sprachen und Mathematischen Wissenschaften ausgeübete Mann / Daniel
Schwenter / selbigen zum ersten zu Altdorff auff den Schauplatz geführt / von dannen
er je länger je weiter gezogen / biß er endlich meinem liebsten Freunde begegnet /
welcher ihn besser ausgerüstet / mit neuen Personen vermehret / und nebens einem
seiner Traurspiele aller Augen und Urtheil vorstellen lassen. Weil er aber hernach / als
selbter mit wichtigem Sachen bemühet / von ihm gantz in vergessen gestellet: Habe ich**

**mich erkühnet / ihn Herrn Peter Squentz aus gedachten meines Freundes Bibliothec
abzufordern / und durch öffentlichen Druck dir / Großgünstiger und Hochgeehrter
Leser / zu übersenden / wirst du ihn mit deiner Begnügung aufnehmen / so erwarte mit
ehistem den unvergleichlichen Horribilicribrifan, von dessen Pinsel abgemahlet / dem
Herr Peter Squentz die letzten Strüchle seiner Vollkommenheit zu danken / und bleib
hiermit gewogen deinem stets Dienst ergebenen**

Philip-Gregorio Riesentod.

Erster Aufzug.

**Peter Squentz, Pickelhäring / Meister Kricks über und über / Meister Bulla-Butän,
Meister Klipperling / Meister Lollinger / Meister Klotz-George.**

P. Squentz.

EDler / Woledler / Hochedler / Woledelgeborner Herr Pickelhäring / von Pickelhäringsheim
und Saltznasen.

Pickelhäring.

Der bin ich.

P. Sq.

Arbeitsamer und Armmächtiger Mester Kricks / über und über / Schmied.

M. Kricks über.

Der bin ich.

P. Sq.

Tugendsamer / aufgeblasener und windbrechender Mester Bullabutän / Blasebalckenmacher.

Bullabutän.

Der bin ich.

P. Sq.

Ehrwürdiger / durchschneidender und gleichmachender Mester Klipperling / Wolbestelter
Schreiner des weitberühmten Dorffes / Rumpels-Kirchen.

M. Klipperl.

Der bin ich.

P. Sq.

Wolgelahrter / vielgeschwinder und hellstimmiger Mester Lollinger / Leinweber und Mester
Singer.

Loll.

Der bin ich.

P. Sq.

Treufleissiger / Wolwürckender / Tuchhaffter Mester Klotz-George / Spulenmacher.

M. Klotz-George.

Der bin ich.

P. Sq.

Verschraubet euch durch Zuthuung euer Füße und Niederlassung der hindersten
Oberschenckel auff herumgesetzte Stühle / schlüßet die Repositoria ewers gehirnes auff /
verschlisset die Mäuler mit dem Schloß des Stillschweigens / setzt eure 7. Sinnen in die

Falten / Herr Peter Squentz (cum titulis plenissimis) hat etwas nachdenckliches anzumelden.

P. H.

Ja / ja / Herr Peter Squentz ist ein Tieffsinniger Mann / er hat einen Anschlägigen Kopff / wenn er die Treppen hinunter fällt / er hat so einen ansehnlichen Bart / als wenn er König von Neu-Zembla wäre / es ist nur zu bejammern / daß es nicht wahr ist.

P. Sq.

Nach dem ich zweiffels ohn durch Zuthuung der alten Phoebussin und ihrer Tochter der großmäulichen Frau Fama Bericht erlanget / daß Ihre Majest. unser Gestrenger Juncker König ein grosser Liebhaber von allerley lustigen Tragoedien und prächtigen Comoedien sey / als bin ich willens / durch Zuthuung euer Geschicklichkeit eine jämmerlich schöne Comoedi zu tragiren / in Hoffnung nicht nur Ehre und Ruhm einzulegen / sondern auch eine gute Verehrung für uns alle und mich in specie zuerhalten.

B. b.

Das ist erschrecklich wacker! ich spiele mit / und solte ich 6. Wochen nicht arbeiten.

P. H.

Es wird über alle massen schöne stehen! wer wolte nicht sagen / daß unser König treffliche Leute in seinem Dorffe hätte.

M. K. über und über.

Was wollen wir aber vor eine tröstliche Comoedi tragiren?

P. Sq.

Von Piramus und Thisbe.

M. Kl. G.

Das ist übermassen trefflich! man kan allerhand schöne Lehre / Trost und Vermahnung drauß nehmen / aber das ärgeste ist / ich weiß die Historie noch nicht / geliebt es nicht E. Herrlichkeit dieselbte zu erzehlen.

P. Sq.

Gar gerne. Der Heil. alte Kirchen-Lehrer Ovidius schreibet in seinem schönen Buch Memorium phosis, das Piramus die Thisbe zu einem Brunnen bestellet habe / in mittelst sey ein abscheulicher heßlicher Löwe kommen / vor welchem sie aus Furcht entlauffen / und ihren Mantel hinterlassen / darauff der Löwe Jungen außgehecket; als er aber weggegangen / findet Piramus die bluttige Schauben / und meinet der Löwe habe Thisben gefressen / darumb ersticht er sich aus Verzweiffelung / Thisbe kommet wieder und findet Piramum todt / derowegen ersticht sie sich ihm zu Trotz.

P. H.

Und stirbet?

P. Sq.

Und stirbet.

P. H.

Das ist tröstlich / es wird übermassen schön zu sehen seyn: aber saget Herr P. Sq. Hat der Löwe auch viel zu reden?

P. Sq.

Nein / der Löwe muß nur brüllen.

P. H.

Ey so wil ich der Löwe seyn / denn ich lerne nicht gerne viel auswendig.

P. Sq.

E y Nein! Mons. Pickelhering muß eine Hauptperson agiren.

P. H.

Habe ich denn Kopff genug zu einer Hauptperson?

P. Sq.

Ja freylich. Weil aber vornemlich ein tapfferer ernsthafter und ansehnlicher Mann erfordert wird zum Prologo und Epilogo, so wil ich dieselbe auff mich nehmen / und der Vorreder und Nachreder des Spiles / das ist Anfang und das Ende seyn.

M. Kr. über und über.

Jn Warheit. Denn weil ihr das Spiel macht / so ist billich / daß ihr auch den Anfang und das Ende dran setzt.

M. Klip.

Wer sol denn den Löwen nu tragiren? Jch halte er stünde mir am besten an / weil er nicht viel zu reden hat.

M. Kricks.

Ja mich düncket aber / es solte zu schrecklich lauten / wenn ein grimmiger Löwe hereingesprungen käme / und gar kein Wort sagte / das Frauenzimmer werde sich zu hefftig entsetzen.

M. Klotz-G.

Jch halte es auch dafür. Sonderlich wäre rathsam wegen Schwangerer Weiber / daß ihr nur bald anfänglich sagtet / ihr wäret kein rechter Löwe / sondern nur Meister Klipperl. der Schreiner.

P. H.

Und zum Wahr-Zeichen lasset das Schurtzfell durch die Löwen Haut hervor schlenckern.

M. Loll.

Wie bringen wir aber die Löwenhaut zu wege? Jch habe mein lebtage hören sagen / ein Löwe sehe nicht viel anders aus als eine Katze. Wäre es nun rathsam / daß man so viel Katzen schinden liesse / und überzüge euch nackend mit den noch bluttigen Fellen / daß sie desto fester anklebeten?

M. Kr. über und über.

Eben recht. Es wäre ein schöner Handel / sind wir nicht mehrentheils Zunfftmässige Leute? werden wir nicht wegen des Katzenschindens unredlich werden?

M. B. B.

Es ist nicht anders. Darzu habe ich gesehen / daß die Löwen alle gelbe gemachet werden / aber meine lebetage keine gelbe Katze gefunden.

P. Sq.

Jch habe einen andern Einfall. Wir werden doch die Comoedi bey Lichte tragiren. Nun hat mich mein Gevatter Mester Ditloff Ochsen-Fuß / welcher unser Rathhaus gemahlet / vor diesem berichtet / daß Grüne bey Lichte gelbe scheine. Mein Weib aber hat einen alten Rock von Früz / den wil ich euch an stat einer Löwenhaut umbbinden.

M. Kr.

Das ist das beste so zuerdencken / nur er muß der Rede nicht vergessen.

M. Kl. G.

Kümmert euch nicht darumb lieber Schwager / Herr Peter Squentz ist ein gescheidener Mann

/ er wird dem Löwen wol zu reden machen.

Mester Klipperl.

Kümmert euch nicht / kümmert euch nicht / ich wil so lieblich brüllen / daß der König und die Königin sagen sollen / mein liebes Löwichen brülle noch einmal.

M. P. Sq.

Lasset euch unterdessen die Nägel fein lang wachsen / und den Bart nicht abscheren / so sehet ihr einem Löwen desto ehnllicher / nun ist einer difficultet abgeholfen / aber hier wil mir das Wasser des Verstandes schier die Mühlräder des Gehirnes nicht mehr treiben / der Kirchenlehrer Ovidius schreibt / daß der Monde geschienen habe / nun wissen wir nicht / ob der Monde auch scheinen werde / wenn wir das Spiel tragiren werden.

P. H.

Das ist / beym Element / eine schwere Sache.

M. Kricks.

Dem ist leicht zu helffen / wir müssen im Calender sehen / ob der Monde denselben Tag scheinen wird.

M. Kl. G.

Ja wenn wir nur einen hätten.

M. Loll.

Hier habe ich einen / den habe ich von meines Groß-Vatern Muhme ererbet / er ist wol 100. Jahr alt / und derowegen schier der beste. Ey Juncker Pickelh. verstehet ihr euch auff's Calendermachen / so sehet doch ob der Monde scheinen wird.

P. H.

Je sollte ich das nicht können / Lustig / lustig ihr Herren / der Mond wird gewiß scheinen / wenn wir spielen werden.

M. Kricks.

Ja ich habe aber mein lebetag gehöret / wenn man schön Wetter im Calender findet / so regnets.

M. Kl. G.

Drumb haben unsere lieben Alten gesaget; du leugest wie ein Calendermacher.

P. Sq.

Ey das ist nichts / der Mond muß darbey seyn / wenn wir die Comoedi spielen / sonst wird das Ding zu Wasser / das ist die Comoedi wird zu nichte.

M. Kricks.

Hört was mir eingefallen ist / ich wil mir einen Pusch umb den Leib binden / und ein Licht in einer Latern tragen / und den Monden tragiren, was düncket euch zu der Sachen?

P. H.

Beim Velten das wird gehen / aber der Monde muß in der Höhe stehen. Wie hier zu rathen?

P. Sq.

Es sollte nicht übel abgehen / wenn man den Monden in einen grossen Korb setzte / und denselben mit einem Stricke auff und abliesse.

M. Kricks.

Ja! wenn der Strick zuriesse / so fille ich herunter und bräche Hals und Bein. Besser ist es / ich stecke die Laterne auff eine halbe Picken / daß das Licht umb etwas in die Höhe kommet.

P. Sq.

Nec ita malè. Nur das Licht in der Laterne muß nicht zu lang seyn / denn wenn sich Thisbe ersticht / muß der Mond seinen Schein verlieren / das ist / verfinstert werden / und das muß man abbilden mit Verleschung deß Lichtes. Aber ad rem. Wie werden wir es mit der Wand machen?

M. Klipperl.

Eine Wand aufzubauen für dem Könige / das wird sich nicht schicken.

P. H.

Was haben wir viel mit der Wand zu thun?

P. Sq.

Ey ja doch / Pirus und Thisbe müssen mit einander durch das Loch in der Wand reden.

M. Klipperl.

Mich düncket / es wäre am besten / man beschmierete einen umb und umb mit Leimwellern / und steckte ihn auff die Bühne / er müste sagen daß er die Wand wäre / wenn nun Pirus reden sol / müste er ihm zum Maule das ist zum Loch hinein reden / Wenn nun Thisbe was sagen wolte / müste er das Maul nach der Thisbe kehren.

P. Sq.

Nihil ad Rhombum. Das ist: nichts zur Sache. Thisbe muß dem Pirus den Liebespfeil durch das Loch ausziehen / wie wollen wir das zu wege bringen?

P. H.

Lasset uns dennoch eine Papierne Wand machen / und ein Loch dardurch bohren.

M. B. b.

Ja / die Wand kan aber nicht reden.

M. Kricks.

Das ist auch war.

M. B. b.

Ich wil mir eine Papierne Wand an einen Blindrähmen machen / und weil ich noch keine Person habe / so wil ich mit der Wand auff den Platz kommen und sagen / daß ich die Wand sey.

P. Sq.

Appositè das wird sich schicken / wie / eine Härings-Nasen auff einen Schwaben Ermel / Juncker Pickelhäring ihr müsset Pirus seyn.

P. H.

Birnen Most? Was ist das für ein Kerl.

P. Sq.

Es ist die vornemste Person im Spiel / ein Chevalieùr Soldat und Liebhaber.

M. Kl. G.

Ja Pickelhäring ist die fürnemste Person im Spiel / er muß das Spiel zieren / wie die Bratwurst das Sauerkraut.

P. H.

Ein Soldat und Buler / so muß ich lachen und sauer sehen.

P. Sq.

Aber nicht beydes auff einmahl.

P. H.

Das ist gut! denn ich kan nicht zugleich lachen und weinen / wie Jehan Potage. Es stehet auch einer so vornehmen Person / wie ich bin / nicht an / sondern ist Närrisch nicht Fürstlich. Nur ich bitte euch umb Gottes Willen / machet mir nicht viel Lateinisch in meinem Titul / die Wörter sind mir zu Cauderwellisch / und wir verwirren das gantze Spiel. Denn ich weiß / ich werde sie nicht behalten.

P. Sq.

Es wird sich wol schicken. Ja nun wil mir das Hertze gar in die Hosen fallen.

M. Kl. G.

Ey warumb Ehrenvester Herr Peter Squentz.

P. Sq.

Wir müssen eine Thisbe haben / wo wollen wir die her nehmen?

M. Loll.

Das kan Klotz-George am besten agiren, er hat als er noch ein Knappe war / die Susanna gespielt / er machte ihm die Augen mit Speichel naß / und sah so barmhertzig auß / daß alle alte Weiber weinen musten.

P. Sq.

Ja und das gehet nun nicht an / er hat einen grossen Bart.

P. H.

Ohne Schaden: Er mag ihm das Maul mit einem Stücke Specke schmieren / so siehet er desto glätter aus umbs Mundstück / und kan mit einer schmutzigen Goschen zum Fenster aus kucken.

M. Kricks.

Freylich! nehmet die Personen an zu gutem Glück / man weiß doch wol / daß ihr die rechte Thisbe nicht seyd.

Bullabutäin.

Jhr müsset fein klein / klein / klein reden.

M. Kl. G.

Also.

P. Sq.

Noch kleiner!

M. Kl. G.

Also denn?

P. Sq.

Noch kleiner.

M. Kl. G.

Nun nun / ich wils wol machen / ich wil so klein und lieblich reden / daß der König und Königin an mir den Narren fressen sollen.

M. Loll.

Was soll denn ich seyn?

P. Sq.

Beim Element / wir hätten schier das nötigste vergessen / ihr müsset der Brunnen seyn.

M. Loll.

Was der Brunn?

P. Sq.

Der Brunn.

M. Loll.

Der Brunn? des muß ich lachen / ich bin ja einem Brunn nicht ehlich.

P. Sq.

Ey ja verstehet eine Wasser-Kunst.

P. H.

Freylich / seydt ihr euer lebenslang nicht zu Dantzig gewesen / oder zu Augspurg / die Maister-Singer reisen ja sonst zimlich weit / habt ihr nicht gehöret / daß der Käyser zu Augspurg auff einem Brunn stehet / und zu Dantzig Clinctunus.

M. Loll.

Aber wie sol ich Wasser von mir spritzen?

P. H.

Seyd ihr so alt und wisset das nicht? ihr müsset vornen.

P. Sq.

Holla! Holla! Wir müssens Erbar machen für dem Frauen Zimmer. Jhr müsset eine Gießkanne in der Hand haben.

P. H.

Recht recht! so mahlet man das Wasser unter den 9. Freyen-Künsten.

P. Sq.

Und must auch Wasser in dem Mund haben und mit umb euch spritzen.

M. Kl. G.

Wie wird er aber reden können?

P. Sq.

Gar wol / wenn er einen Vers geredet hat / so muß er einmal spritzen. Nun zu dem Titul dieses Spieles / wir sollen es heissen eine Comoedi oder Tragoedie.

M. Loll.

Der alte berühmte deutsche Poët und Meister-Sänger Hans Saxe schreibt / wenn ein Spiel traurig ausgehet / so ist es eine Tragoedie, weil sich nun hier 2. erstecken / so gehet es traurig aus / Ergò.

P. H.

Contrà. Das Spiel wird lustig außgehen / denn die Todten werden wieder lebendig / setzen sich zusammen / und trincken einen guten Rausch / so ist es denn eine Comoedie.

P. Sq.

Ja es ist noch in weitem Feld. Wir wissen noch nicht ob wir bestehen werden / vielleicht machen wir eine Sau und kriegen gar nichts / darumb ist es am besten / ich folge meinem Kopff und gebe ihm den Titul ein schön Spiel lustig und traurig / zu tragiren und zu sehen.

M. Loll.

Noch eines. Wenn wir das Spiel tragiren werden / wollen wir dem Könige ein Register übergeben / darauff allerhand Comoedien verzeichnet / und diese zum letzten setzen / daß er außlesen mag / was er sehen wil. Jch weiß / er wird doch keine begehren / als die letzte / unterdessen werden wir für geschickte und hochgelehrte Leute gehalten werden.

P. Sq.

Gut gut! ihr Herren lernet fleissig / morgen mache ich die Comoedi fertig / so krieget ihr die Zedel über morgen / ich wil unter dessen M. Lollingern den Meister-Sänger zu mir nehmen / der wird mir schon helffen einrahten / wie ich die Endungen der Syllben / wol zusammen bringe / unter dessen seydt Gott befohlen.

P. H.

Ehren / Wolehren und Hochehrenvester / tieffgelehrter / spitzfindiger Herr P. Squentz grossen danck / eine gute Nacht.

Die andern nehmen alle mit allerhand Cerimonien von einander ihren Abscheid / Pickelhäring aber und Peter Squentz nötigen einander voranzugehen / so bald aber Squentz voran treten wil / zeucht ihn Pickelhäring zurück / und laufft selbst voran.

Der Ander Auffzug.

Theodorus. Cassandra. Violandra. Serenus. Eubulus. P. Squentz.

Theodorus.

Wir erfreuen uns höchst / das wir den nunmehr vergangenen Reichs-Tag glücklich geendet / auch anwesende Abgesandten mit guter Vergnügung abgefertiget / mit was Kurtzweil Herr Marschalck passiren wir vorstehenden Abend?

Eub.

Durchläuchtigster König / es hat sich verwichene Tage ein Seichtgelehrter Dorff-Schulmeister nebens etlichen seines gleichen bey mir angemeldet / welcher willens vor ihrer Majestät eine kurtzweilige Comoedi zu agiren, weil ich denn dieselbe sehr annehmlich befunden / in dem ich dem Versuch beygewohnet; habe ich die gantze Gesellschaft auff diesen Abend herbeschieden / und zweiffele nicht / ihre Majestät werden sich ob der guten Leute Einfalt und wunderlichen Erfindungen nicht wenig erlustigen.

Cassandra.

Wir sehen sehr gerne Comoedi und Tragoedien. Was Inhalts deß Spieles lassen sie anmelden.

Eub.

Durchlächtigste Princessin sie haben mir ein groß Register voll überreicht / aus welchen Jhrer Majestäten frey stehet auszulesen / was sie am angenehmsten düncket.

Seren.

Leser uns doch die Verzeichnüß.

Eub.

Ein schön Spiel von der Verstörung Jerusalem. Die Belägerung von Troja. Die Comoedia von der Susanna. Die Com. von Sodom und Gomorrha. Die Trag. von Ritter Petern mit dem Silbernen Schlüssel. Vom Ritter Pontus. Von der Melusina. Von Artus und dem Ostwind. Von Carolus quinque. Die Comoedie von Julius unus. Vom Hertzog und dem Teuffel. Ein schön Spiel lustig und traurig / kurtz und lang / schrecklich und erfreulich von Pirus und Thisbe hat hinten und vorn nichts / niemals vor tragiret und noch nie gedrucket / durch Peter

Squentz Schulmeistern daselbst.

Seren.

Es scheint die guten Schlucker können keine als die letzte / darumb sie denn solche sonderlich außgestrichen / ruffet nur den Principal selber herein / ich muß mich was mit ihm unterreden.

Eub.

Durchlächtigster Fürst / es ist ein schlechter guter Mann / er wird sich zweifels ohn entsetzen / und damit kommen wir umb die Comoedi und verhoffte Lust.

Seren.

Fodert ihn herein / wir wollen schon wissen mit ihm umbzugehen.

Eub.

Dieses ist die bewuste Person / Durchlächtigster Fürst.

Seren.

Seyd ihr der Author der Comoedi?

P. Sq.

Ja mit züchten zu melden Juncker König.

Theodor.

Von wannen seydt ihr?

P. Sq.

Tugendsamer Herr König ich bin ein Ober-Länder.

Theodor.

Wo habt ihr studiret?

P. Sq.

Jm Mägdeflecken auff der Neustad.

Theodor.

Was habt ihr studiret?

P. Sq.

Jch bin ein Universalem, das ist in allen Wissenschaften erfahren.

Theodor.

Wo haltet ihr euch auff?

P. Sq.

Vor diesem bin ich wolbestelter Glockenzieher deß Spittelglöckleins gewesen / weil ich mich aber aber diese massen auff die Music deß Glockengeklanges verstanden / bin ich nun mehr zu Rumpel-Kirchen wolbestelter Handlanger des Wortes Gottes / das ist Schreiber und Schulmeister auch Expectant deß Pfarr-Ampts / wenn die andern alle werden gestorben seyn.

Theodor.

Seyd ihr denn auch tüchtig darzu?

P. Sq.

Ja freylich / in der gantzen Welt sind 4. Theil / Europa, Asia, Africa und America, unter diesen ist Europa das vornembste / in Europa sind unterschiedene Königreiche / als Spanien / Portugall / Franckreich / Deutschland / Moschkau / Engelland / Schottland / Dennemarck und Pohlen / unter allen aber ist Ober-Land das vornembste / weil es über Niederland / Oberland wird getheilet in Groß- und Klein-Oberland. Groß-Oberland hat den Vorzug / dannenhero

heist es auch groß. In groß Ober-Land sind unterschiedene Creisser / als der Niesische / Gryllische / Würmische mit ihren vornehmsten Städten / als Fortzenheim / Narrenburg / Weißfischhausen / Kälberfurtz / Mägdeflecken. Diese letztere ist die trefflichste / denn die Mägdlein oder Jungfern haben wieder den Vorzug / denn sie gehen voran. Zu Mägdeflecken gibt es unterschiedene Gassen / als die lange / die breite / die enge / die rechte / die krumme / die Rosmarin-Gassen. Die Graupen-Gasse. Die Kerbe-Gasse. Die Lilien-Gasse / welche andere mit Verlaub aus Haß und Neyd die Dreck-Gasse nennen / unter allen ist die Lilien-Gasse die trefflichste / denn auff derselben wohnten vor Zeiten viel vornehme gelehrte Leute / als Meister Girge Hackenbanck / Matz Stroschneider / Meister Bulla-Butän / Meister Kricks über und über und Meister Klipperling / unter allen aber war ich der vornehmste. Ergò kan es nicht fehlen ich bin der vornehmste Mann in der gantzen Welt / das ist in Europa, Asia, Africa und America, ist mir niemand gleich.

Theodor.

Wir nehmen mit höchster Verwunderung an was ihr vorbringet / und erfreuen uns / daß wir so statliche und treffliche Leute in unserm Lande haben.

Seren.

Aus so vielen Comoedien, die ihr zu agiren willens / begehren Ihre Majestat die erste zu sehen / von der Verstörung Jerusalem.

P. Sq.

O potz tausend felten.

Seren.

Was sagt ihr dazu? nun wie stehet ihr so / was krümmert ihr lange im Kopffe?

P. Sq.

Die wolten wir wol tragiren, aber ihr müst uns zuvor Jerusalem lassen bauen / da wolten wir es zustören und einnehmen.

Seren.

Wie stehets denn mit der Belägerung von Troja?

P. Sq.

Es ist ein Ding.

Seren.

Und was macht denn die schöne Susanna?

P. Sq.

Wir wolten die wol tragiren, aber es werde übel stehen vor dem Frauen Zimmer / wann sich die Susanna nackend baden solte.

Seren.

Was sagt ihr denn zu Sodom und Gomorrha?

P. Sq.

Die wolten wir wol tragiren, aber es werde viel Feuerwerck dazu gehören / wir möchten vielleicht den Teuffel gar anzünden.

Seren.

Was sol man denn mit Rittern Peter machen?

P. Sq.

Die wolten wir wol tragiren, aber ihr müsset noch 14. Tage darauff harren.

Seren.

Wie stehets denn mit Ritter Pontus?

P. Sq.

Die wolten wir wol tragiren, aber Ritter Pontus ist uns daraus gestorben.

Seren.

Können wir die Melusinen sehen?

P. Sq.

Das hat Meister Lollinger wider mein Wissen und Willen dazu gesetzt / den lasse ichs verantworten.

Seren.

Sol denn Artus und der Ostwind mit einander fechten?

P. Sq.

Die wolten wir wol tragiren, aber der / der den Ostwind tragiret, ist itzt zu Schlieren Schlaff nach Wolle gezogen / könnet ihr geduld haben / biß er wieder komt / so wollen wir sehen / wie wir das Spiel zuwege bringen.

Seren.

Was ist denn Carolus quinque vor einer gewesen?

P. Sq.

Er ist seines Namens der Erste gewesen / Julius unus der Andere / aber zu dem ersten mangeln uns die Kleider/ und in der andern Comoedi ist zu viel Lateinisch. Es wurde dem Gestrengen Frauen-Zimmer nur verdrüßlich fallen.

Seren.

Könnet ihr denn den Hertzog und den Teuffel einführen?

P. Sq.

Das könten wir wol thun / aber es würde erschrecklich seyn / wenn der Teuffel kommen solte / die kleinen Kinder würden so drüber weinen / daß man sein eigen Wort nicht vernehmen könnte.

Seren.

Nun ich sehe / ihr seyd sehr wol ausgerüstet / es mangelt nun nichts mehr als die letzte von Pyramus und Thisbe.

P. Sq.

Die wollen wir euch den Augenblick hermachen.

Seren.

Ihre Majestät verstehen den Titul nicht wol / könt ihr uns denselben nicht etwas erklären?

P. Sq.

Das kan ich besser als der Cantzler.

Theodor.

Bey Gott P. Sq. düncket sich keine Sau zu seyn.

P. Sq.

Ein schön Spiel / schön wegen der Materie, schön wegen der Comoedianten und schön wegen der Zuhörer / lustig und traurig / lustig ists weil es von Liebes-Sachen handelt / traurig weil zwey Mörde drinnen geschehen / kurtz und lang / kurtz wird es euch seyn / die ihr zusehet / uns aber lang / weil wir es auswendig lernen müssen. Schrecklich und erfreulich / schrecklich weil ein grosser Löwe / so groß als ein Affe drinnen ist / dahero es auch wol Affentheuerlich

heissen mag. Erfreulich / weil wir von Jhr Gestr. eine gute Verehrung gewertig sind / hat hinten und vorn nichts / ihr sehet wie die Comoedi gebunden ist / sie hat vornen nichts und hinten auch nichts. Niemals vor tragiret und noch nie gedrucket. Ich bin erst vor 3. Tagen mit fertig worden / derowegen ist nicht glaublich / daß sie zuvor tragiret oder gedruckt sey.

Theodor.

Sie wird ja aber in künfftig gedrucket werden.

P. Sq.

Ja freylich / und ich wil sie Jhrer Majestät dediciren, durch P. Sq. der bin ich / Schulmeister daselbst / das ist zu Rumpels-Kirchen.

Cassandra.

Wer wolte das errathen?

P. Sq.

Wer es nicht kan / dem steht es frey / daß er es bleiben lasse. Ich richte mich nach dem Cantzley Stylo. Neulich bekam ich einen Brieff / der war unterschrieben datum Kunrathsheim durch Peter Aschern / Stadtschreibern daselbst. Bin ich nicht so gut als er?

Seren.

Jhr habt euch sehr wol verantwortet / Herr Marschalck man lasse sie in dessen tractiren. Nach vollendeter Abendmalzeit stellet euch mit euren Gehülffen auffs fertigste ein.

P. Sq.

Ja / ja Juncker König / ja.

Serenus.

Bey Gott Herr Marschalck / ihr habet statliche Kurtzweil angerichtet / wo die Tragoedi so anmütig / wie sich der Anfang anlässet / wird unter den Zusehern niemand eines Schnuptuches zu Abtrucknung der Threnen bedürffen.

Cassandra.

Es wäre denn daß sie im Lachen hervor dringen.

Eubul.

Jhre Majestät werden Wunder sehen und hören / ich hätte selbst nimmermehr vermeinet / daß so vortreffliche Geschickligkeit in Herren Peter Squentz vergraben.

Der Dritte Aufzug.

Die Personen alle.

Theodorus.

Unsere Comoedianten verziehen ziemlich lange.

Cassandra.

Gut Ding wil Zeit haben.

Serenus.

Ich zweiffle / daß bey ihnen das erste / derowegen halten sie sich an das letzte / vielleicht wird auß der Tragoedi von Pyramo und Thisbe der Carolus quinq; oder Julius unus.

Violandra.

Herr P. Sq. schiene sonst ziemlich leichte: Wo ihm die andern nicht Gegenwage halten /
dürffte ihn der Westwind so weit hinwegführen / daß er von Ritter Arto nicht leicht zu
ereylen.

Eubul.

Mich bedaucht sie kommen. Ich höre ein gepolter vor der Thür.

Seren.

Es ist nicht anders / Herr Peter Sq. beginnet sich zu reuschpern.

Violand.

Die Morgenröte bricht an / die Sonne wird bald auffgehen.

Theodor.

Man schau und wundere sich. Wenn man deß Wolffes gedencket so kömt er. Was wil der
alte Lappe mit dem höltzernen Ober-Rocken?

Eubul.

Den trägt er an stat deß Zepters / weil er sich zum Vorreder deß Traur-Spiels auffgeworffen.

Seren.

Es ist kein Kinderwerck / wenn alte Leute zu Narren werden.

Peter Squentz beginnet nach gethaner altfränckischen Ehrerbittung sein traurig Lust-Spiel.

P. Sq.

Ich wünsche euch allen eine gute Nacht.

Dieses Spiel habe ich Herr Peter Sq. Schulmeister und Schreiber zu Rumpels-Kirchen selber
gemacht.

Seren.

Der Vers hat schrecklich viel Füsse.

P. Sq.

So kan er desto besser gehen. Jhrer werden noch mehr dergleichen folgen: nun stille! und
macht mich nicht mehr Irre.

Doch mangelts wol umb einen Birnenstiel.

Fünff Actos hat das schöne Spiel.

Daran hab ich drey selber erticht

Die andern 2. hat M. Lollinger der Leinweber in die falten gericht.

Jst ein Meister Sängler und kein OX,

Versteht sich wol auff Equifox,

Wir haben gesessen manche liebe Nacht /

Eh' wir die fröliche Tragoedi zu wege bracht.

Nu was deß Spiels Summiren summarum sey.

Sag' ich euch hier mit grossem Geschrey.

Hierauff verstummt er und kratzt sich im Kopff.

Cassandra.

Vor diesem Geschrey kan man noch wol bleiben.

P. Sq.*(Nach langem Stillschweigen.)*

Je du diebischer Kopff! hastu den Dreck denn gar müssen vergessen! Nun das ist die erste Sau
/ der Comoedianten sind 7. Wenn ein jedweder eine macht / so haben wir ein halb Tutzend
weniger zwo. Ey hertzer lieber Herr König / habet mir doch nichts für übel / ich habe es zu

Hause schlappermentsch wol gekönt / ich wils mit meinem Weibe und allen Mitgesellen
bezeugen. Ey. Ey. Ey. Ey.

*Er suchet eine lange weile den Zettel / als er ihn zuletzt in dem lincken Ermel funden / da
setzt er die Prülle auff / und sihet auff's Papier darnach fährt er fort.*

Ein kühner Degen heist Piramus.
Der Tragiret den ersten Actus.
Die Liebe / der reudichte schäbichte Hund /
Hat ihm seine 5. Sinnen verwundet /
Er klaget über die liebliche Pein /
Und wolte so gerne erlöset seyn.
Die Thisbe find sich bey der Wand /
Und redet durch das Loch mit Verstand.

Serenus.

Hilff Gott das sind treffliche Vers.

Cassandra.

Nach Art der alten Pritschmeister Reymen.

Theodorus.

Wenn sie besser wären / werden wir so sehr nicht drüber lachen.

P. Sq.

Thisbe zeucht auß in schneller eyl
Dem Piramus seinen Liebes-Pfeil /
Und klaget ihm daß ihr die Lieb
Gekruchen in den Bauch so trieb /
Als sie geschlaffen unter dem Baume faul /
Und auffgelassen ihr grosses Maul.
Piramus verspricht ihr zu helffen /
Sagt / sie sollte nicht so gelffen /
Bestellet sie zu einem Brunnen /
Bey dem Mondenschein / nicht bey der Sonnen.
Als sie dahin sich nun begeben
Kommet ein grimmiger Löwe eben
Sie erschrickt und lässt den Mantel fallen /
Jn dem thut Piramus auch herwallen /
Und weil sich der Löwe auff den Mantel gestreckt
Und Jungen droben außgeheckt /
Findet er den bluttigen Mantel /
Das macht ihm gar einen bösen Handel /
Er meint der Löwe habe Thisben gefressen /
Darumb wil er nicht mehr Brod essen /
Er ersticht sich und bleibet tod /
Genade ihm der liebe Gott.
Thisbe läst sich dadurch betrügen /
Denn als sie ihn findet todt liegen /
Fällt sie in sein Schwerdt auch
Und ersticht sich in ihren Bauch.
Jhr dürfft euch aber nicht entsetzen /
Wenn Thisbe sich so wird verletzen /

Sie ersticht sich nicht / es ist nur Schimpff!
 Wir wollen schon brauchen Glimpff.
 Auch lasst euch gar nicht diß betrüben
 Wenn der schreckliche grimmende brüllende Löw wird einher schieben.
 Im übrigen sag ich euch diß für wahr /
 Es sol nicht fehlen umb ein Haar /
 Wo ihr das Lachen nicht werdet lassen /
 So werde ich euch schlagen auff die Taschen:
 Jch sag euch das / ihr Alten und Jungen
 Jch werd euch schlagen auff die Zungen.
 Speyet auß und räuschpert euch zuvor /
 Und gebet uns denn ein liebeiches Ohr.
 Ihr werdet hier schöne Sachen fassen /
 Wenn ihr euch nur wollt lehren lassen;
 Nun mangelts nur an diesem allein /
 Daß ich euch weise die Comoedianten mein.
 Kompt herauß liebe Comoedianten,
 Die liebe Zeit ist nun verhanden /
 Daß wir unsere schöne Gedicht /
 Mit der Zeit bringen an das Licht
 Nun gehet dreymahl auff und nieder
 Stellt euch an diese Seite wieder.
 Nun tretet noch einmahl herumb /
 Meister Mondschein ey gehet nicht so krumb!
 Meister Bullabutän kommet zur hand
 Und vertrit in dem Spiel die Wand /
 Denn kommt Pirus unverdrossen
 Auch Thisbe macht ihm WunderPossen.
 M. Kricks über und über ist der Mond /
 Er scheint und leucht im höheren Thon.
 Der Löwe aber stehet noch in jener Ecken /
 Damit ihr ja nicht dürfft erschrecken /
 Er wird aber zu rechter Zeit wol kommen
 Eh' ihr es meint / hört ihr ihn nicht schon brummen?
 Meister Lollinger wird Brunnen seyn /
 Schaut nur wie fein er geht herein!
 Nun tretet nur wieder an euren Ort
 Und sprecht hernach wol aus alle Wort /
 Jch habe itzt nicht mehr zu verrichten /
 Als / daß ich sitze in diesem Winckel tichten /
 Und gebe wol acht in meinem Büchelein /
 Ob sie das Spiel tragiren fein.

*Peter Sq. setzt sich auff einen Schemmel / nimt die Prülle / setzt sie auff die Nasen / als er
 aber sein Exemplar ansehen wil / stösset ein Hofediener an den Schemmel / daß Peter Sq.
 über und über fällt / als er aufgestanden / spricht er wider den König.*

P. Sq.

Herr König / es giebet leider viel Narren auff eurem Hofe.

Eubul.

Gott lob! da kommt die Wand.

Cassand.

Treffliche Erfindungen!

Serenus.

Lasst uns hören / ob diese Wand auch reden werde?

M. Bullabut.

Jhr Herren höret mir zu mit offnen Ohren /
Jch bin von ehrlichen Leuten gezeuget.
Mein Groß-Vater ward gefangen und gebunden
Und wie man saget / so ist Er abgezogen /
Mein Vater war der Bettler König /
Er hat mir warhafftig gelassen nicht gar viel /
Meiner Mutter hat es wol gelückt /
Daß man sie hat nach Fischen gesand.
Jch habe in meinen jungen Jahren
Warhafftig sehr viel und mancherley gelernet /
Meine Schwester hat eine schöne Stirn
Und darauff einen Flecken wie ein Apffel.
Es wolte sie schier keiner nehmen /
Jch darff mich meines Geschlechtes nicht verdriessen.
Als ich nun herumb lieff wie ein Pracher /
Thet man mich zu einem Blasebalcke-Erfinder /
Als ich da gelernet in meiner Jugend /
Weißheit / Verstand und grosse Kunst.
Hat mich Herr P. Sq. tüchtig erkant /
Daß ich sol sein in diesem Spiel die Maure /
Nun steh' ich hier auff diesem Plan
Jhr dürfft nicht so ansehen mich /
Jch bin die Maur das solt ihr wissen
Und solt es euch allen mit einander leid seyn.

Piramus gehet etliche mal stillschweigend auff und nieder / endlich fraget er P. Squentzen.

Piram.

Was sol ich mehr sagen?

P. Sq.

Das ist die andere Sau.

Pir.

Das ist die ander Sau. Aber nein / es stehet nicht so in meinem Zedel.

P. Sq.

Gleich wie.

Pir.

Ja / ja / ja / ja / Gleich wie / Gleich wie /
Gleich wie die KühBlum auff dem Acker
Verwelckt / die frü gestanden wacker
So trucknet aus der Liebesschmertz
Der Menschen ihr gar junges Hertz.
O Wasser! O Wasser! ich brenn ich brenn!

Daß ich mich selber nicht mehr kenn /
Ja Cupido, du Beerenhäuter /
Du hast verderbt einen guten Reuter /
O süsse Liebe / wie bistu so bitter /
Du sihest auß wie ein Moßkewitter
Ey / Ey wie krübelt mir der Leib /
Nach einem schönen jungen Weib!
Die Thisbe ist / die mich so plaget /
Nach der meine arme Seele fraget /
Jch weine Threnen auß / wie Flüsse
Wie ungeheure Wassergüsse /
Und kan sie doch nicht sprechen an /
Die Wand hat mir den possen gethan
Du lose Gotts verfluchte Wand
Jch wolte daß du wärest verbrannt.
Du leichtfertige diebische Wand
Warumb bist du nicht in Stücken gerandt?

Violandr.

Daß muß eine frome Wand seyn / daß sie sich gar nichts zu verantworten begehret.

M. Bullab.

Ja ich habe nichts mehr auff meinen Zedel / darff auch nichts mehr sagen / ich wolt es ihm
sonst auch wol unter die Nasen reiben.

Pir.

Du lose ehrvergessene Wand.
Du schelmische / diebische / leichtfertige Wand.

M. Bullab.

Ey Pickelhäring / das ist wider Ehr und Redligkeit / es stehet auch in dem Spiel nicht / du
kanst es aus deinem Zedel nicht beweisen. Jch bin ein Zunfftmässiger Mann. Mache / daß es
zu erleyden ist / oder ich schlage dir die Wand umb deine ungewaschene Gusche.

Piram.

Du rotziger Blasebalckemacherischer Dieb! Solst du mich dutzen? weist du nicht / daß ich ein
Königlicher Diener bin? Schau / das gehöret einem solchen Holuncken.

*Pickelhäring schläget Bullabutän in den Hals / Bullabutän schläget ihm hergegen die Wand
umb den Kopff / sie kriegen einander bey den Haaren und zerren sich hurtig auff dem
Schauplatz berumb / worüber die Wand schier gantz in Stücken gehet. Peter Squentz sucht
sie zu scheiden.*

P. Sq.

Daß müsse GOtt im Himmel erbarmen! das ist die 3. Sau. Je schämet ihr euch denn nicht für
dem Könige? Meinet ihr / daß er eine Hundsfutte ist? höret auff in aller Hencker Namen /
höret auff / höret auff / sage ich. Stellet euch in die Ordnung / sehet ihr nicht / daß Thisbe
herein kömpt?

Bullabutän tritt mit der zerrissenen Wand wieder an seinen Ort.

Thisbe.

Wo sol ich hin / wo komm ich her?
Jch sinne bey mir die länge und quer
Mein gantzes Hertz' im Leibe bricht /

Vertunckelt ist mein Angesicht /
Die Liebe hat mich gantz besessen
Und wil mir Lung und Leber fressen /
Jch weiß nicht / wie sie mir den Bauch
Gemacht so pucklicht und so rauch!
Ach Piramus du edles Kraut
Wie hast du mir mein Hertz zuhaut /
Ach! Ach! könnt ich doch bey dir seyn
Mein hertzes liebes Schätzelein.
Ach / daß ich einmal bey dir wär!
Ja wenn die lose Wand nicht wär.

Cassand.

Itzt wird es wieder über die arme Wand gehen.

Seren.

Jch möchte die Wand nicht sein in diesem Spiel.

Thisbe.

Doch schau / was seh' ich hier vor mir /
Ein Loch so groß als eine Thür.
Du liebe holdselige Wand!
Gebenedeyet sey die Hand /
Die ein solch Loch durch dich that drehen.
O könt ich doch nun Piramum sehen
Doch schau! doch schau! er kommt gegangen
Mit einem Degen gleich einer Stangen /
Jch höre seine Sporne klingen
Die Music thut so lieblich singen
Ach seht sein schönes kleines Maul /
Das grüsel wie ein Acker Gaul.

Piramus.

Potz! hör' ich da nicht Thisben sprechen?
Jch muß das Loch noch grösser brechen.

P. Sq.

Brecht den Teuffel eure Mutter / es ist ja vor zu stossen und zu brochen genug.

Piram.

Liebste Thisbe sehet ihr mich nicht?

Thisbe.

O ja! du Königliches Angesicht.

Piramus.

Wie gehts doch / mein tausend Schatz?

Thisbe.

Sehr wol nun hier auff diesem Platz

Piramus.

Ach aber ach! ich bin so kranck /

Thisbe.

So legt euch nieder auff die Banck.

Piramus.

Ach Thisbe helfft eh' ich verderb /
Und gar vor lauter Liebe sterb!

Thisbe.

Was schadt euch doch / wo thuts euch weh?

Piramus.

Ich bin so heiß als Mertzen Schnee.
Die Liebe macht mir wunderliche Possen /
Sie hat mich gar ins Hertz geschossen.
Ach ziht mir auß den harten Pfeil /
Sonst sterb ich in geschwinder Eyl.

Thisbe.

Wol! wol! tretet nur für das Loch
Und hebt den Hindern wacker hoch /
Das ist ein Pfeil! Sich / Lieber / sich!

Piram.

Ey! ey! ey! wie schmertzt es mich!

Thisbe.

Geduld! Er wird bald haussen seyn.
Seyd ihr nun heil mein Zucker-Mündelin?
Sich lieber Pfeil bistu zu stoltz
Und reuchst doch wie Cypressen Holtz.

Piram.

Ich fühle warlich nicht viel Schmertzen;
Ey blaset auff die Wunde sonder Schertzen.

Thisbe.

Wie ist euch nun genung gethan?

Piram.

Ey setzt noch einen Kuß daran.

Thisbe.

Nun wol / ich hab es auch verricht.

Piram.

Nun fühl ich weiter Schmertzen nicht.

Thisbe.

Wer aber heilet meine Pein?

Piram.

Ich / ich mein Turteltäubelein.

Thisbe.

Ich habe geschlaffen mit offnem Mund
Und Cupido der schlimme Hund
Jst mir gekrochen in den Leib
Ach weh! mir armem jungem Weib!

Seren.

Ich meinte es wäre eine Jungfrau.

P. Sq.

Es ist generaliter, das ist in lata significatione geredet.

Piram.

Gib dich zu frieden meine Seel /
So bald der Mond auß seiner Höl'
Wird mit blutgelbem Angesicht
Auffpfeiffen sein durchläuchtig Licht
So wolln wir beym Brunnen allein
Zusammen kommen und reden fein
Ich wil euch euren Schmertz vertreiben /
Jhr sollet meine Liebste bleiben.

Thisbe.

Beim Brunnen hinter jenem End?

Piram.

Bey Nachbar Kuntzen Hoffgewend

Thisbe.

Gott geb' euch unterdessen gute Nacht

Piram.

Mein halbes Hertz im Leibe lacht.

Thisbe*(gehet wieder zurücke und spricht).*

Ey Piramus / last euch nicht verdrüssen /
Daß ich euch anfänglich nicht konte grüssen.

Piram.

Verzeiht mir auch hertzliebe Magd /
Daß ich euch keinen guten Tag gesagt.

Thisbe*(kommt noch einmal zurücke).*

Was mach ich in dessen mit dem Pfeil?

Piram.

Steckt ihn in Schmeer in schneller eyl
So geschwillet nicht die Wunde mein.

Thisbe*(kehret wiederumb).*

Wie lange muß er drinnen seyn?
Jsts gnug ein Tag zwey oder vier?

Piram.

Drey ist genug / das glaubet mir.

Thisbe.

Nun gutten Abend biß auff die Nacht:

Piram.

Schlafft Liebste / biß ihr aufferwacht.

Eine Person siehet eine ziemliche weile durch das Loch nach der andern / biß sich Piramus zum ersten verleuret.

Bullab.

Ade ich zieh' nun auch dahin.

Gott lob daß ich bestanden bin.
Ade / Ade zu gutter Nacht;
Nembt unter dessen eu'r in acht.
Ich bitte den König mit seinen Knaben
Er wolte mir nichts für übel haben.

Serenus.

Blasebalckmacher / hütte du dich / daß du darinnen nicht Handel mit dem Piramus anfangest /
die Comoedianten irre machest / und das Spiel verderbest / sonst wird der Thurm nach dir
schnappen.

Bullab.

Ich habe nichts mehr zu sagen / Herr Peter Squentz hat nichts mehr auff meinen Zedel
gemachtet.

Bulla Butän tritt ab / Meister Kricks komt gegangen.

Cassandra.

Behüt uns Gott / was sol dieses bedeuten?

P. Sq.

Tugendsame Frau Königin / dieser ist der Monde.

Theodor.

Jst dieser der Monde! und sihet so finster aus?

P. Sq.

Ja Herr / er ist noch nicht in dem ersten viertel.

Theodor.

So wolte ich wünschen den Voll-Mond zu sehen / sage mir doch mein lieber Monde /
warumb hastu keine grössere Kertzen in die Laterne gesteckt?

M. Kr. über und über.

Das Spiel ist kurtz / darumb muß das Licht auch kurtz seyn / denn wenn sich Thisbe ersticht /
muß das Licht ausgehen / denn das bedeutet / daß der Monde seinen Schein verlohren / das ist
verfinstert worden.

Seren.

Wir sind aber berichtet / der Monde könne nicht verfinstert werden / er sey denn gantz voll.

M. Kr. über und über.

Das mag Herr Peter Squentz verantworten / denn diesem hat es also beliebt.

P. Sq.

Ja ein Narr kan mehr fragen / als hundert weise Leute antworten.

Violand.

Dafern dieser Mond verfinstert wird / wird es ein erschrecklich Schauspiel seyn.

M. Kr. über und über.

Freylich / aber haltet die Fressen zu und höret was ich sagen werde.

Jtzund kom ich herein gehuncken /
Ach lieben Leut ich bin nicht truncken /
Ich bin geboren von Constant /
Tinopel ist mein Vaterland /
Ich fürchte es werd' mir immer gehn /

Wie meinem Vater ist geschehn.
Derselbe hatt böse Füße
Und bieß nicht gern harte Nässe.
Die Augen werden mir so tunckel
Sie sehen aus wie zwey Carfunckel /
Jch schmiede wacker früe und spat
Und sage / Gott gibt guten Rath /
Jch schmiede und schlage tapffer zu /
Was ich thu muß mein Knecht auch thun /
Nun nehm ich an ein neuen Orden /
Und bin der heilge Mondschein worden /
Bey diesem Glantz sol Thisbe sich /
Erstechen dencket nur an mich /
So schein / so schein du lieber Mon /
Der frische Brunn kommt einher gohn.

Jch habe so gelauffen
Pur / pur / pur / pur / pur /
Es möchten all ersauffen.
Jhr könnt hier alle trincken /
Habt ihr nur gute Schincken /
Jhr konnt euch alle laben
Jhr sollet Wasser gnug haben
Pyr / pyr / pyr / pyr / pyr / pyr.
Aus meinen Crystallen Röhren
Per / per / per /
Könnt ihr Wasser lauffen hören
Jhr könt Wasser hören springen
Nach meinem süßen singen /
Wie ich singe nach den Noten
So fallen die Wasser-Knoten.
Per / per / per / per / per / per.
So lauff du helles Wasser
Lyri / lyri / lyri / lyri / lyri.
Jch bin fürwar kein Prasser.
Der Wassermann im Himmel
Macht kein so groß Getümmel
Die Wasser-Lüß auff Erden
Mag nicht so schöne werden.
Lyri / lyri / lyri / lyri / lyri.

Theodor.

Diesen Wassermann solten billich alle Calender-macher ad vivum in ihre Wetterbücher setzen lassen.

Seren.

Jhr Liebden? der Herr Vater kan ihm pension an praesentiren, vielleicht lāsst er sich in unsern Lustgarten verdingen.

Cassand.

Was ist das für ein Thier mit der grünen Decke?

P. Sq.

Das ist der grimmige Löwe.

Eub.

Fy / man hätte ihm billich einen Zettel sollen anheften / daß er zu nennen wäre gewesen.

M. Kl.

Jhr lieben Leute erschrecket nicht.

Ob ich gleich hab ein Löwen Gesicht

Jch bin kein rechter Löw bey traun

Ob ich gleich habe lange Klaun.

(monstrat manus.)

Jch bin nur Klipperling der Schreiner /

Ey Lieber glaubts ich bin sonst keiner

Hier ist mein Schurtzfell und mein Hubel.

(monstrat praecinctorium.)

Macht doch nicht einen solchen Trubel.

Jch bin doch ja ein armer Schinder

Und habe das Haus voll kleine Kinder /

Die mir mit ihren Brodtaschen

Das Geld in zwölf Leib vernaschen;

Die grosse Noth hat mich hieher getrieben /

Es wär sonst wol unter wegen blieben /

Drumb hoff' ich unser Herr König /

Der werd itzund angreifen sich.

Und uns armen Comoedianten

Dafern wir nicht bestehn mit Schanden /

Ein kleine Verehrung geben

Deßwegen tragir' ich den Löwen.

Theodor.

Der Löwe kan bey Gott seine Nothdurfft wol melden / wir hören in dieser Comoedi, was uns unser lebenslang weder vor Gesichte noch Ohren kommen / sage Löwe hast du noch viel zu reden?

M. Kl.

Nein / ich muß nur brüllen.

Thisbe.

Gott lob / die süsse Nacht ist nun kommen!

O hätt' ich doch nun meinen Piramus vernommen /

Wo find ich ihn? wo ist er hin?

Nach ihm steht all mein Hertz und Sinn.

Ey Piramus mein Auffenthalt /

Ey bleib nicht lange! kom nur bald /

Bey diesem Brunnen wird er erscheinen /

Noch eher als man sol vermeinen /

Jch wil mich hier was niedersetzen

Und mich mit stiller Ruh ergetzen.

Hilff Gott / was seh ich hier vor mir

Ein grimmer Löw ein böses Thier!

Der Löwe fänget an zu mauen wie eine Katze.

Thisbe.

Hier bleib ich nicht / es ist Zeit lauffen!

O Himmel / ich fall über den hauffen

O lieber Löwe / laß mich leben!

Jch wil dir gerne meine Schauben geben.

Sie wil die Schauben wegwerffen / kan aber nicht / weil sie zu feste angebunden / als sie endlich die Binder zerrissen / schlägt sie den Löwen um den Kopff / und laufft davon schreyend.

O weh / O weh! wie bang ist mir /

O hät ich nur ein Trüncklein Bier

Mein matts Hertz damit zu laben /

Mir ist als wer ich schon begraben.

Thisbe entlaufft / der Löwe stehet auff / nimt die grüne Decke gleich einem Mantel um die Achsel / und die Schauben in die Hand und tritt neben den Monden.

M. Kricks.

Löwe du möchtest nun wol hinein gehen. Weist du nicht das Herr Peter Squentz gesaget / es stehe seltsam und Bärenhäuterisch / wenn die Comoedianten auff der Bühne stehen / selber zu sehen / und Affen feyl haben wollen!

M. Klipperl.

Nein schau! was ist dir daran gelegen. Dir zu trotz wil ich hier stehen.

M. Kr. über und über.

Du hast ein Maul / man möchte es mit Säudreck füllen / und mit Eselsfürtzen verbrämen.

Gehe vor den Hencker hinein / oder ich wil dir Beine machen.

Meister Klipperl.

Du Lahmer Frantzösischer Schmied! Du wilst mir Beine machen / ich sehe der Comoedi so gerne zu als du oder ein anderer / trotz dir gesaget!

M. Loll.

Haltet / haltet stille! ihr werdet mich umbstossen und mir das Wasser gar verschütten!

M. Kricks.

Was ist daran gelegen?

Der Mond schlägt dem Löwen die Laterne um den Kopff / der Löwe erwischet den Monden bey den Haaren / in diesem Getümmel werffen sie den Brunnen um / und zerbrechen ihm den Krug / der Brunn schläget beyden die Schärben um die Ohren / P. Sq. wil Friede machen / wird aber von allen dreyen darnieder gerissen / und bekommt sein theil Schläge auch darvon.

M. Loll.

Ey es ist schade umb meinen schönen Topff / er kostet mich 8. weisse Groschen und 3. Hel.

P. Sq.

Friede / Friede / Pax vobis! schämet ihr euch nicht! haltet inn / haltet inn / Meister

Mondenschein lasset gehen / Meister Brunn stehet auff. Haltet inn / sage ich / wer nicht

auffhöret / sol keinen Heller bekommen. Schämet euch doch vor ehrlichen Leuten. Meister

Löwe von hir! von hir. Meister Mondenschein tretet wieder in die Ordnung / Thisbe holet

einen andern Krug heraus. Meister Mondenschein lauffet geschwinde / und zündet das Licht

wieder an / das war eine erschreckliche Sau!

Seren.

Der Mond hat den Löwen ziemlich beleuchtet / ich halte er werde morgen braun und blau außsehen.

Eubul.

Der Monde ist in dem Zeichen deß Löwen gewesen / und wird vielleicht auch nicht leer ausgegangen seyn?

Violand.

Es ist eine erschreckliche Monden Finsternüß in dem Löwen gewesen. Wir möchten wissen was sie bedeuten werde.

P. Sq.

Was sol sie bedeuten? den Teuffel den elenden! und gutte Schläge.

Theod.

Wir stunden in Meynung / der Löwe werde auff der Thisben Mantel junge Löwen gebären / wird dieses nicht auch zusehen seyn?

P. Sq.

Meister Klipperling vermeinte / er hätte keine junge Löwen in dem Leibe / derowegen könnte er auch keine außhecken.

Theod.

Wie ists Herr Squentz. Wo bleiben die Personen? Wird niemand mehr hervor kommen?

P. Sq.

Ho Piramus! Piramus Piramus ho! machet doch fort / wir müssen den König nicht warten lassen wie einen Narren.

Thisbe.

Piramus ist nicht hier. Er ist hinunter gegangen und hat nur einmal trincken wollen. Darzu rieß es ihn so sehr im Leibe.

P. Sq.

Daß wird wieder eine rechte Sau werden. Ey hertzer lieber Herr König / habt mirs doch nicht vor übel / ihr sehet ja / daß es meine Schuld nicht sey / herein Piramus, daß euch der Geyer wieder hinaus fahre.

Piram.

Diß ist die fröliche Stund /
Darvon ich Thisbe deinen Mund
Recht küssen sol hinten und vorn /
Jch mein' sie sitzt bey jenem Born!
Wie werd ich dich mein Schatz umbfangen
Nach dem mich lange that verlangen /
Jst sie nicht hier bey diesem Born
Was hab' ich mich so viel verworn!
Eh diese Stund ankommen ist /
Nun wil ich kürztlich sonder List
Sie fassen in den zarten Arm
Und drücken / daß ihr Hertz wird warm.
Wie ist das nicht ihr Mantel hier /
Was gilts sie ist noch gar alhier?

O lieber Gott was sol das seyn!
Der Mantel blutet wie ein Schwein /
Daß man itzt abgestochen hat
Helfft lieben Freunde / was nun Rath?
Ein grimmes Thier hat sie erbissen /
Mir ist als hätt' ich in die Hosen gesch.
Du grimmiges / böses wildes Thier
Hättest du nur Dreck gefressen dafür /
So wär dirs Maul nicht fedrig worden
Ey! Ey! das ist ein böser Orden /
Ey was werd ich nun erdencken!
Jch werde mich für Angst erhencken /
Ey nein / der Strick ist viel zu teur /
Der Hanff ist nicht gerahten heur /
O hatt' ich meinen Degen bey mir
Mein Bauch den wolt ich geben dir /
Die Liebe hat mich so besessen /
Daß ich mein Schwerdt daheim vergessen.
Jch mag doch länger nicht hier bleiben /
Jch werde mich gewiß entleiben /
Jch lauffe mit dem Kopffe wider die Wand
Oder ersteche mich mit der Hand.

Er laufft und fällt über seinen Degen.

Nein Lieber / sich / was sol daß seyn /
Hab ich doch hier das Schwerdt mein.
Allons! nun ists mit mir gethan
Mein lieber Hals du must daran.
Ey es ist warlich schad umb mich /
Frisch auff mein Hertz und dich erstich.

Er zeucht den Degen aus / wendet sich gegen den Zusehern und spricht.

Erschrecket nicht lieben Leute / ich ersteche mich nicht recht / es ist nur Spiel / wer es nicht
sehen kan / der gehe hinaus oder mache die Augen zu / biß ich die schreckliche That
verrichtet habe.

Nun gesegne dich Gott Trincken und Essen /
Jhr Byrnen und ihr Aepffel / ich muß euer vergessen:
Ade Ade all alt und jung /
Der Tod thut nach mir einen Sprung.
Gesegn' euch Gott klein und groß
Der Tod gibt mir itzt einen Stoß.

*Er ziehlet eine lange weile mit dem Degen / hernach wendet er sich zu den Zuhörern und
spricht.*

Ey Lieber fürchtet doch euch nicht so / es hat nichts zu bedeuten / Seht / ich wil mich nur mit
dem Knopfe erstechen.

*Hernach macht er das Wambst auff / setzet den Knopff an die Brust / die Spitze an die Bühne /
fällt nieder / stehet hernach wieder auff / laufft umb das gantze Theatrum herumb und fanget
an.*

Nun hab ich mich gethan vom Brod /

Seht Lieber seht / ich bin stein tod /
Ach wie wird Thisbe mich beklagen /
Ey Lieber / lassts ihr doch nicht sagen.
Ade mein Leben hat ein End
Hie fall' ich auff Bauch / Kopff und Händ.

*Erfället wieder nieder / heulet eine lange weile / verkehret die Augen im Kopffe / und
schweiget endlich / der Monden leschet sein Licht aus.*

Theodor.

Das ist ein erschrecklicher Tod / wer ihn nur recht beweinen könnte.

Thisbe.

Sage Mond / wo ist dein güldner Schein hinkommen /
Wie hastu so sehr abgenommen?
Vorhin warest du lieblich und klar /
Jtzt bist du finster gantz und gar.
Wo werd ich den Piramus finden?
Jch seh ihn noch nicht dort dahinden /
Jch habe mich so müde gelauffen /
Mich dürst so; möcht ich nur eins sauffen.
Jch wil ihn suchen in dem Graß
Dort bey dem Brunn; was ist das?

Sie fället über Piramum, stehet auff und besihet ihn.

Hilff Gott! es ist mein Piramus,
Jch wil ihm stehlen einen Kuß /
Diewell er schläfft in dieser Ecken
Und sich ins grüne Graß thut sträcken /
So kan ich sagen unverholen /
Daß ich ihm einen Schmäzterling abgestohlen.

Sie küsset ihn / Piramus schnappet nach ihr mit dem Maul.

Thisbe.

Schaut Lieber wie ist er so kalt /
Und hat so eine bleiche Gestalt;
Schaut wie ihm hangt der Hals und Kopff
Ach er ist todt der arme Tropff!
Ey Lieber / er hat sich erstochen
Fürwar ich hab es wol gerochen.
Ach / ach / ach / ach / was fang ich an!
Ach Thisbe was hast du gethan?
Die Haar wil ich ausrauffen mir.

Sie greifft ihm unter die Arme. (ridet.)

Und dich beweinen für und für /
O Piramus du edler Ritter /
Du allerschönster Muscowitter /
Ey Piramus bist du denn todt?
Ey sage mir doch für der letzten Noth /
Nur noch ein einiges Wörtlein.

Piram.

Jch habe nichts mehr in meinem Zedelein.

Violand.

Das gehet noch wol hin / wenn die Todten reden können.

P. Sq.

Beim S. Stentzel / Piramus ihr seyd ja todt / schämet euch für dem Teuffel! ihr müßt nichts sagen / sondern stille liegen wie eine todte Sau.

Piram.

Ja / ja / ja ich wils schon machen!

Thisbe.

Was mach ich denn nu auff der Welt?
Jch achte nun kein Gut und Geld
Jch werde mich wol auch erstechen
Oder mir ja den Hals entzwey brechen.
O hatt ich nur den Pfeil alhie /
Jch stäche mir den in die Knie /
Doch er ist weit daheim im Schmeer
Schaut / hier liegt Piramus' Gewehr.
Gutte Nacht liebes Mütterlein /
Es muß einmal gestorben seyn;
Gute Nacht lieber alter Vater /
Jhr allerschönster grauer Kater.
Mein Piramus ich folge dir
Wir bleiben beysammen für und für
Ade mein liebes Mäuselein /
Jch steche mich in mein Hertzhäuselein.

Sie sticht sich mit dem Degen unter den Rock / wirfft hernach den Degen weg / und fällt auff Piramum, spricht.

Schaut alle / nun bin ich verschieden
Und lieg' allhier und schlaff' im Frieden.

Piram.

Ey Thisbe, es schickt sich nicht also / die Weiber müssen unten liegen.

Cassand.

Erbärmlicher Zufall / ich habe gelacht / daß mir die Augen übergehen.

Violand.

Wer wird denn die Todten begraben?

Piram.

Wenn die Comoedianten abgegangen sind / wil ich Thisben selber weg tragen.

Der Mond und Brunnen gehen stille davon / Piramus stehet auff / Thisbe springet ihm auff die Achseln / Piram. trägt sie mit hinweg.

P. Sq.

Vorhin war ich ein Prològus,
Jtzund bin ich der Epilògus.
Hiermit endt sich die schöne Comoedie,
Oder wie mans heist die Tragoedie,
Darauß ihr alle solt nehmen an

Lehr / Trost und Warnung jederman
 Lernet Heraus / wie gut es sey
 Daß man von Liebe bleibe frey.
 Lernet auch / wenn ihr habt eine Wund
 So ziht den Pfeil hinauß zur stund /
 Und stecket ihn in eine Pechmeste /
 So heilt es bald / ihr lieben Gäste
 Das ist fürwar ein schöne Lehr.
 Ey Lieber sagt / was wolt ihr mehr?
 Doch tröstet euch daß es sey schön /
 Wenn man die Todten siht auffstehn /
 Jhr Jungfrauen nehmet diß in acht /
 Und diese Warnung wol betracht:
 Daß wenn ihr im Graß schlaffen wollt /
 Jhr nicht den Mund auffmachen sollt /
 So kreucht die Lieb' euch nicht in Hals
 Die Liebe die verderbet all's.
 Weiter sol sich auch niemands wundern /
 Das Wand / Löw / und auch Brunn besondern /
 In diesem Spiel haben geredt
 Mit wolbedacht man dieses thät /
 Der Kirchen-Lehrer Aesopus spricht
 Daß ein Topff zu dem Topff sich gericht
 Und ihm Gesellschaft angetragen
 Aber der eine wolts nicht wagen /
 Auch narriret der Löw den Schafen
 Und thut sie umb Muthwillen straffen;
 Derhalben kan es gar wol seyn /
 Daß hier redet / Löw und Brunnen fein.
 Daß wir es so gerichtet haben /
 Daß ein Todter den andern begraben /
 Dasselbe ist geschehen mit Fleiß /
 Mercket hievon was ich weiß /
 Ein Christe trug einen todten Juden /
 Den sie ihm auff die Schulter luden /
 Und als er nun ging seinen Weg
 Kam er zu einem engen Steg /
 Beim selben stund ein tieffer Brunn /
 Der Christ war heiß vom Jud und Sonn /
 Drumb wolt er trincken frisches Wasser /
 Aber der Jud / der lose Prasser /
 Überwug und zog so fein /
 Den Christen mit inn Brunnen nein /
 So hat der todte Jude begraben /
 Den lebendigen Christen-Knaben /
 Drumb glaubt / daß man es wol erlebt /
 Daß ein Todter den andern begräbt /
 Es sey Winter / Sommer oder Lentz /
 Wünscht euch zu guter Nacht der Schulmeister und Kirchsreiber zu Rumpels-Kirchen Herr
 Peter Squentz.

Telos, Amen, dixi, finis, Ende.

Theodor.

So hat nun diese Tragoedie ein Ende.

P. Sq.

Ja Woledelgeborner Herr König / und mangelt nichts mehr als das Tranckgeld.

Theodor.

Wie / wenn wir es mit demselbten Actu machten / wie ihr mit der Geburt der jungen Löwen?
das ist denselbten gar ausliessen.

P. Sq.

Ey das müste der Teuffel haben! Ey Herr König / was Narret ihr euch viel? Jch weiß wol ihr
könnets nicht lassen / ihr werdet uns ja was geben müssen?

Theodor.

Herr Squentz / wir sehen daß euch bisweilen Witz gebricht.

P. Sq.

Vester Juncker König / Geld auch.

Theodor.

Nun wir wollen sehen / wie der Sachen zu rathen. Lasset uns hören / wie viel Säu ihr gemacht
in euer Tragoedie.

P. Sq.

Herr König / ich weiß nicht wie viel ihr gezehlet habet: Jch kam mit der Rechnung biß auff
zehen.

Theodor.

Was kostet eine Sau so groß als ihr in eurem Dorffe?

P. Sq.

Eine Sau? Eine Sau so groß als ich? die kostet / laß schauen / wie viel giebet man vor eine
Sau? zwölfte auch 15. gute Gülden.

Theodor.

Nun saget mir: zehnmal 15. wie viel macht das Gülden?

P. Sq.

Bald / bald / verziehet / ich wil es in die Regul detri setzen / eine Sau umb 15. Gülden / wie
hoch kommen zehen Säue?

Er schreibt mit Kreide auff die Bühne / hernach fanget er an.

Auff den Füßen kommen sie.

Seren.

Es fehlet nicht umb ein Haar / lehret ihr denn eure Schüler nicht rechnen?

P. Sq.

Ja freylich! Wolweiser Juncker / vor wen sehet ihr mich an?

Seren.

Was haltet ihr denn vor eine Weise?

P. Sq.

Wenn sie können 1. mal 1. ist eins / und 2. mal 2. ist sieben / so gebe ich ihnen außgelernet /
und mache sie zu Rechenmeistern / so gut als Seckerwitz und Adam Riese.

Seren.

Diß müssen vortreffliche Leute werden.

P. Sq.

So schlimm als kein Rentmeister.

Theodor.

Wol wol! Marschalck man befehle dem Schatzmeister / daß man den Comoedianten so vielmal 15. Gulden gebe / als sie Säue gemacht.

P. Sq.

Grossen danck / grossen danck lieber Herr König / hätten wir dieses gewüst / wir wolten mehr Säu gemacht haben. Doch ich höre wol / wir bekommen nur Tranckgeld für die Säu / und für die Comoedi nichts. Aber es schadet nicht. Wir sind hiermit wol vergnüget. Gute Nacht Herr König. Gute Nacht Frau Königin: gute Nacht Juncker / gute Nacht Jungfer / gute Nacht ihr Herren alle mit einander / nehmet vor dieses mal mit unsern Säuen vor gut / auff ein andermal wollen wir derer mehr machen / und so grosse / als der grösseste Bauer / der unter dem gantzen Hauffen gewesen.

Theodor.

Kurtzweils gnug vor diesen Abend / wir sind müder vom Lachen / als vom Zusehen. Daß man die Fackeln anzünde / und uns in das Zimmer begleite.

ENDE.