

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

MARIÁ GUEDES PEREIRA

As personagens cômicas de gênero feminino na obra de Luís Alberto de Abreu

São Paulo

2019

MARIÁ GUEDES PEREIRA

As personagens cômicas de gênero feminino na obra de Luís Alberto de Abreu

Versão Original

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro

Orientador: Prof. Dr. Ferdinando Crepalde Martins

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Pereira, Mariá Guedes

As personagens cômicas de gênero feminino na obra de Luís Alberto de Abreu / Mariá Guedes Pereira ; orientador, Ferdinando Crepalde Martins. -- São Paulo, 2019.
166 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia
Versão original

1. Personagem-tipo feminina 2. Arquétipo 3. Comédia popular 4. Commedia dell'arte 5. Personagem fixa I. Martins, Ferdinando Crepalde II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Nome: PEREIRA, Mariá Guedes

Título: As personagens cômicas de gênero feminino na obra de Luís Alberto de Abreu

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em
Artes Cênicas.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Dedico este trabalho às minhas avós e ancestrais, à minha mãe, à teia feminina que me cerca e me guarda com laços de sangue e de alma. Dedico também ao meu pai, meu irmão e ao meu companheiro, que são os “outros” no meu universo (também) feminino.

AGRADECIMENTOS

Agradecer é algo que aprendi com meus pais, desde muito pequena. Ser grata às pessoas, ser grata à vida e a tudo que nos permeia, pois tudo nos ensina. Sou grata por sair da estatística, por ser mais uma mulher negra que já não sobrevive, vive! Eu agradeço à minha força, que vem de mim, mas que se inspira em muitas outras mulheres. Sou grata à Marlúcia, minha mãe, por deixar de sonhar para que eu vivesse o sonho em realidade, por seu amor maior. Ao meu pai, Waldir, companheiro, que nunca abandonou essa missão, sempre verdadeiramente lado a lado, com seu amor. Ao meu irmão Juan, que me ensina desde menina o que é o outro, o outro ser, o outro ponto de vista, o outro lado, a outra opinião, as diferenças, pois, para amar não, é preciso ser igual. A vocês, meu eterno amor e gratidão. Agradeço ao outro amor, amor que a vida trouxe, Manoel, por estar ao meu lado, por ser meu companheiro de lutas e de aventuras, por toda autoestima resgatada e por me fazer acreditar que eu posso tudo que eu quiser. Sejamos!

Às minhas queridas amigas, parceiras de faculdade, que sempre me incentivaram e acreditaram que era possível: Fernanda, Gabi, Hosana, Júlia, Letícia, Kelly e Mimi. Às queridas Érika, Bianca, Priscila, Ana Paula, Vivi, Adriana Vaz, Fer Lomba e Fabi, por me empoderarem nessa caminhada tortuosa que é a academia. A Ricardo Salem e à Mari Dias, por cederem suas fotos e pela paciência. Sou grata a todas as minhas primas, tias, avós e amigas. Ao meu orientador, Prof. Dr. Ferdinando Crepalde Martins, que me mostrou os melhores caminhos com humor e afeto. À Prof.^a Dr.^a Larissa de Oliveira Neves Catalão, minha orientadora de iniciação científica, que me incentivou quando eu não achava que era capaz sequer de fazer minha primeira pesquisa acadêmica. Sem vocês, eu não conseguiria. Sou grata por fazerem esse processo ser mais tranquilo (ou menos turbulento). Obrigada!

“Tendo rido deus, nasceram os sete deuses que governam o mundo... Quando ele gargalhou, fez-se luz... Ele gargalhou pela segunda vez: tudo era água. Na terceira gargalhada, apareceu Hermes; na quarta, a geração; na quinta, o destino; na sexta, o tempo. Depois, pouco antes do sétimo riso, deus inspira profundamente, mas ri tanto que chora, e de suas lágrimas nasce a alma”.

(PAPIRO de Leyde, século III apud MINOIS, 2003, p. 21)

RESUMO

PEREIRA, Mariá Guedes. **As personagens cômicas de gênero feminino na obra de Luís Alberto de Abreu**. 2019. 166 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

A presente pesquisa analisa as personagens-tipo e fixas cômicas de gênero feminino nas obras compostas pelo dramaturgo Luís Alberto de Abreu no âmbito do projeto Comédia Popular Brasileira: Sacra Folia, Burundanga, O anel de Magalão e O Parturião. Tal projeto foi uma parceria de Abreu com o grupo teatral Fraternal Companhia de Artes e Malas-Artes, no intuito de realizar uma releitura e uma contextualização das personagens-tipo do teatro cômico popular brasileiro, trazendo à cena o tradicional do teatro cômico, os tipos da antiga *Commedia dell'arte* italiana, bem como transportando para a atualidade elementos da cultura popular. O estudo analisa as personagens-tipos femininas do autor em relação aos arquétipos com os quais se pareiam e são elaboradas em seu processo de construção cômica e dramática nas obras; concretiza-se por meio de comparações e análises que se baseiam em conceitos sobre o humor e o riso, a cultura popular, a erudita e a de massa, a construção do inconsciente coletivo, do imaginário comum e de feminilidade e feminismo negro presentes em autores como Henri Bergson, Mikhail Bakhtin, Alfredo Bosi, Carl G. Jung, Angela Davis, Djamila Ribeiro e Chimamanda Ngozi Adichie. A pesquisa, além de contar com entrevistas que trazem o olhar e o lugar de fala feminino em relação às personagens, de acordo com o ponto de vista das atrizes Mirtes Nogueira e Keila Redondo, que participaram do projeto, também se utilizou de outras fontes, tais como teses, artigos e dissertações que contribuíram de forma prática e teórica para o estudo, de modo que este pudesse apresentar características que fazem as personagens femininas em Abreu se estabelecerem de maneira peculiar, acessível ao público e verossímil aos tipos femininos na contemporaneidade.

Palavras-chave: Personagem-tipo feminina. Arquétipo. Comédia popular. *Commedia dell'arte*. Personagem fixa.

ABSTRACT

PEREIRA, Mariá Guedes. **Comical female characters in the works of Luís Alberto de Abreu**. 2019. 166 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

This research provides an analysis of the fixed comical female type characters in the works of playwright Luís Alberto de Abreu within the scope of the Brazilian Popular Comedy Project (Projeto Comédia Popular Brasileira) - Sacra Folia, Burundanga, O anel de Magalão and O Parturião. Such project was the result of a partnership between Abreu and the theatre group Fraternal Companhia de Artes e Malas-Artes; it aims to provide a reinterpretation and contextualization of the type characters from Brazilian popular comedy theatre by bringing back the traditional elements of comedy theatre, such as the type characters from the ancient Italian *Commedia dell'arte*; it also aims to bring elements of the popular culture to the present time. The study analyzes the author's female type characters in the light of the archetypes that they resemble, as well as the way they are built along the process of dramaturgic and comical construction in the works; it takes shape by means of assessments and comparisons based on concepts of humor and laughter, popular culture, erudite culture and mass culture, the construction of the collective unconscious, as well as of the collective imaginary and of black feminism and femininity that can be found in the works of authors such as Henri Bergson, Mikhail Bakhtin, Alfredo Bosi, Carl G. Jung, Angela Davis, Djamila Ribeiro and Chimamanda Ngozi Adichie. The research features interviews that bring the female place of speech and perspective of the characters, based on the views of actresses Mirtes Nogueira and Keila Redondo, who took part in the project; other sources were used, such as theses, articles and essays that contributed both theoretically and practically to the study so that it could provide characteristics that make it possible to introduce Abreu's female characters to the audience in a way that is as accessible and plausible as contemporary female social types.

Keywords: Female type character. Archetype. Popular comedy. *Commedia dell'arte*. Fixed character.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 CONSTRUÇÃO DRAMATÚRGICA DE LUÍS ALBERTO DE ABREU.....	23
1.1 LUÍS ALBERTO DE ABREU E SEU CONTEXTO HISTÓRICO	32
1.2 A FRATERNAL CIA DE ARTES E MALAS-ARTES E O PROJETO COMÉDIA POPULAR BRASILEIRA.....	40
1.3 BUSCANDO A VIVÊNCIA: ENTREVISTA COM AS ATRIZES.....	45
1.3.1 <i>Conversa com Mirtes Nogueira.....</i>	<i>45</i>
1.3.2 <i>Conversa com a atriz Keila Redondo.....</i>	<i>49</i>
1.4 A ACESSIBILIDADE DOS TEXTOS DE ABREU NAS RUAS E ESPAÇOS ALTERNATIVOS.....	54
2 (DES)CONSTRUINDO O TIPO FEMININO	65
3 AS PERSONAGENS FEMININAS DE ABREU	82
3.1 O PODER, A AUTORIDADE, A LIBERDADE FEMININA E A PULSÃO SEXUAL EM BORACÉIA	83
3.2 ROSAURA: A MULHER MOÇA, A JOVEM PATROA – A ERA DAS ENAMORADAS NÃO MAIS “INGÊNUAS” NA CONTEMPORANEIDADE	91
3.3 A PERSONAGEM PREFEITA E A REPRESENTAÇÃO DA MULHER OCUPANDO ESPAÇOS DE PODER	97
3.4 MATEÚSA: NA CORDA BAMBÁ DA MALANDRAGEM: A MARGINALIDADE E A ESPERTEZA DA EMPREGADA FEMININA	99
3.5 TIA BERALDA E A MISCIGENAÇÃO DO MISTICISMO, CRENÇAS E RELIGIÕES BRASILEIRAS	105
3.6 BENEDITA: A RESISTÊNCIA E SABEDORIA DE NOSSAS AVÓS ANCESTRAIS: CRÍTICA SOCIAL E RACIAL PELO HUMOR.....	108
3.7 MARIA: A DIVINDADE E A SANTIDADE NO CORPO DE MULHER	116
3.8 LINORA: A SINA DA MULHER GORDA E SEUS ESTEREÓTIPOS	118
CONCLUSÃO	126
REFERÊNCIAS	133
ANEXOS.....	138
APÊNDICE	146

INTRODUÇÃO

Luís Alberto de Abreu, dramaturgo e roteirista brasileiro, contribui valiosamente para o teatro cômico do Brasil contemporâneo. Com linguagem múltipla, sua obra costura, tal como uma colcha de retalhos, elementos da cultura popular, sacra, erudita e, por vezes, a de massa, efetuando um entrelaçamento dessas categorias culturais, do antigo e do contemporâneo, compondo, assim, releituras. Abreu faz reverência a um Brasil miscigenado, fruto das culturas já existentes, seja dos tantos povos indígenas, da colonização portuguesa, da introjeção do povo negro africano e das demais imigrações que por aqui se fixaram. Essa vasta mistura gerou um modo de ser e de se representar que mescla os principais elementos de muitas características que constituem o povo brasileiro, com seus trejeitos, manias, crenças e identidade.

Porém, atentemos: mesmo homenageando seu povo e sua cultura, Abreu não deixa de lado o humor crítico que questiona, de maneira perspicaz, os pontos negativos presentes em nosso país, em nossa sociedade; ele zela por sua obra e por seu conteúdo, buscando dialogar com o público de forma inteligente, crítica e contextualizada. O dramaturgo não traz um olhar romantizado e ingênuo em relação à cultura tradicional brasileira, tampouco faz uso de uma análise superficial e rasa sobre seu povo, nem mesmo divide a cultura popular por partes, fazendo dela a junção de vários itens apartados.

A partir de um mergulho no universo cômico e crítico proposto por Luís Alberto de Abreu, debruçamo-nos sobre as personagens de gênero feminino da obra do dramaturgo, buscando entender o modo como suas personagens femininas representam uma nova geração de mulheres e o porquê elas encantam, com tanto colorido, os espectadores e os leitores de suas obras.

Tratamos aqui de um dramaturgo de longa jornada ao lado da Fraternal Companhia de Artes e Malas-Artes, grupo teatral do qual participou compondo muitas peças. Não se faz possível, para pesquisa de mestrado, abordar toda sua obra cômica junto à companhia, portanto, um afunilamento da pesquisa foi preciso. Para essa dissertação, fizemos um recorte e elegemos como objeto de estudo quatro obras específicas, quais sejam: O Parturião, que estreou em julho de 1994; O anel de Magalão, com estreia datada em julho de 1995; Burundanga, que estreou em julho de 1996; e Sacra Folia, estreando em dezembro o mesmo ano. Todas essas obras foram escritas pelo autor no âmbito do projeto CPB - Comédia Popular Brasileira, junto ao grupo teatral Fraternal Companhia de Artes e Malas-Artes. Os textos mencionados no projeto CPB foram posteriormente apresentados até 2002.

De maneira sucinta, o enredo de Burundanga se passa em uma cidadezinha geograficamente isolada. Devido a uma forte tempestade na região, a cidade ficou temporariamente incomunicável. Ali vive uma família tradicional e coronelista composta por: Coronel Mané Marruá, que está prestes a morrer; a viúva Boracéia, que tem muito interesse na herança do Coronel; a falsa enteada de Boracéia, suposta neta do Coronel, a Mateúsa, a quem o Coronel deixará sua herança; e uma velha empregada, a Benedita. Boracéia influencia no casamento da enteada Mateúsa com seu amante, o Deputado, a fim de que possa usufruir dos bens ao dar um golpe no Coronel e em Mateúsa. Todos esperam ansiosos a morte do Coronel, pois tal acontecimento trará novos rumos políticos e econômicos à cidade. Aliada à Boracéia está, além do Deputado, a Prefeita.

Na trama, há a presença de dois militares – o General e o Capitão. Ao chegarem na cidade no exato momento da tempestade, João Teité e Matias Cão estão desesperados, com frio e fome; ao avistarem dois militares fardados, roubam deles suas identidades, fazendo se passarem por militares. Infiltram-se na cidade e instauram um falso golpe militar em conjunto com a elite vigente: Boracéia, a Prefeita, o Deputado e o Moribundo Coronel Mané Marruá, que fingia estar doente e “ressuscita” ao ouvir falar na Revolução. Toda a confusão se instaura quando Teité e Matias assumem o poder, ao ponto de Teité chegar a se comportar como um déspota com todos os cidadãos.

Em paralelo, Benedita, a empregada, tenta se vingar dos maus-tratos que sofrera nas mãos do Coronel; descobre em Teité e Matias dois charlatões, pois reconheceu Teité, seu filho de criação que, no passado, vendera sua irmã de sangue e a própria Benedita, uma para o circo e, outra, para uma casa de família, respectivamente. Mateúsa, prometida ao Deputado, apaixonou-se por Matias Cão e por este é correspondida; enquanto isso, Benedita tenta entregar os dois impostores, mas não é ouvida por seus patrões. Por fim, Benedita acaba por descobrir ser Mateúsa a irmã de Teité. A cidade é tomada, então, pelo caos; Teité e Matias perdem o controle dos abusos e regalias, até o momento em que a comunicação volta à normalidade, de maneira que a dupla de farsantes é desmascarada e foge com Benedita e Mateúsa. Benedita consegue, enfim, vingar-se do filho que a abandonou e a separou de sua filha, dando a Teité uma surra.

Em O Anel de Magalão, João Teité – empregado de Mané Marruá e de sua esposa, Boracéia – está cansado de sua vida miserável. Ambos são maus patrões, mas a diferença é que Mané Marruá, quando bebe, fica sensível, carinhoso e faz tudo o que o empregado quer; mas, quando está lúcido, é um poço de mesquinhez e ruindade. Teité, disposto a mudar sua situação de miséria, vai por diversas vezes até a mística Tia Beralda para pedir-lhe consultas

espirituais, a fim de destravar os caminhos da riqueza. Tia Beralda se recusa a consultar João Teité devido à falta de pagamento. No entanto, resolve lhe dar uma última chance: entrega-lhe um anel que contém feitiços de amor. Do outro lado da cidade, Tabarone, o rival de Mané Marruá, chora por saudades de seu antigo amor, Boracéia, fazendo lamentos a seu filho, Fabrício, que também sofre de amor pela filha de Mané Marruá, a Rosaura. Ao passo que Mané Marruá quer se livrar de sua esposa, Tabarone ainda é apaixonado e aceita fazer qualquer coisa para recuperar a antiga namorada. Matias Cão, cúmplice de Teité, sugere ao companheiro que embriague o mal patrão Mané Marruá para se beneficiar de sua fraqueza.

Em paralelo, Rosaura, filha de Mané Marruá e enteada de Boracéia, retorna à cidade e, desta feita, vem acompanhada de sua prima do interior, a Mateúsa. Rosaura e Fabrício se conheceram na faculdade, ambos estão apaixonados, mas Rosaura se irrita constantemente com as atitudes machistas de Fabrício. Matias e Teité organizam, a mando dos patrões Fabrício e Tabarone, o rapto de Rosaura e de Boracéia, para que possam encontrar suas amadas. Mané Marruá fica feliz em se livrar de Boracéia; contudo, Rosaura descobre o plano e coloca Teité para ser raptado em seu lugar. Matias Cão demonstra interesse por Mateúsa. Ela parece estar muito interessada em Matias Cão, mas, por ser orgulhosa, não “dá o braço a torcer”.

Tabarone está infeliz, ele não faz os desejos de Boracéia, não lhe compra vestidos, anéis, brincos e sapatos, o que deixa a amante raivosa. Teité, cansado de ser constantemente humilhado, decide usar os poderes do anel enfeitiçado de Tia Beralda para conquistar Rosaura e dar o golpe do baú. O plano de Teité acaba por ser descoberto, então, Rosaura e Mateúsa providenciam um falso casamento entre Teité e Rosaura, ou seja, elas também trocam o anel poderoso e verdadeiro por um anel falso. Assim, Rosaura finge estar apaixonada por Teité para poder lhe pregar uma lição.

O falso casamento se concretiza; Rosaura se declara sádica, tira um chicote e bate em Teité. Ele descobre, então, que o anel era falso, que foi enganado; furioso, promete vingança afirmando que o anel cairá em mãos poderosas. Eis então que o cavalo do General Euriclens come o anel verdadeiro e se apaixona por João Teité; todos riem de Teité fugindo do cavalo enamorado. Matias e Mateúsa tentam unir Rosaura e Fabrício, mas ambos são orgulhosos e vivem em pé de guerra. Boracéia abandona Tabarone e acaba se envolvendo com General Euriclens.

Ao final, Mateúsa fica com Matias Cão. João Teité, que está cansado dos feitiços de Tia Beralda, resolve vender o anel para Matias Cão e Mateúsa, que usam o objeto enfeitiçado para juntar Fabrício e Rosaura; estes se entregam ao amor, mas todos descobrem que foram

enganados por João Teité: o anel já havia perdido o poder há algumas horas. Os casais acabam por se entenderem, até que Rosaura se recorda do pai, que entra embriagado revelando ter colocado sua herança no nome de João Teité.

Em Sacra Folia, Boracéia é a rainha da Judeia, casada com Herodes. Boracéia obriga sua escrava Mateúsa a ajudá-la a fazer um pacto com o diabo, a fim de conseguir o poder do marido e reinar sozinha na Judeia. Surge, então, um diabo mediano, que revela a Boracéia que não pode lhe dar o trono, pois Herodes tem um pacto com um demônio mais poderoso. O diabo revela ao casal que a profecia se concretizou e que nasceu o Messias. Os três seguem em busca do Messias para matá-lo. A sagrada família foge de Belém da Judeia e vai parar no Brasil. Ali, João Teité e Matias brigam por problemas relacionados à sociedade; Matias promete bater em Teité, que foge. O anjo Gabriel anuncia a Matias Cão que ele é o guia escolhido por Deus para conduzir a sagrada família de volta a Belém. João Teité escuta a conversa e toma a frente de Matias Cão, apresentando-se a Maria e a José como o guia enviado por Deus.

Ao chegarem ao Brasil, Boracéia, Herodes, Demônio, Mateúsa e um soldado encontram-se com Matias Cão e o enganam, alegando que eles é que fazem parte da sagrada família e que estão à procura de José, de Maria e do menino Jesus. Matias os guia até uma estalagem, todos se encontram e Mateúsa convence Matias de que ele está sendo enganado e que ambos estão do lado errado. Matias Cão e Mateúsa resolvem salvar a verdadeira sagrada família, e então fogem e abandonam João Teité, Boracéia, Herodes, Demônio e soldado. Boracéia oferece comida à Teité para que ele rapte o menino Jesus. Teité aceita a proposta e rouba o menino; Maria, junto a Mateúsa, Matias e José, vai atrás de seu filho.

Teité fica em dúvida se deve ser fiel à sagrada família devolvendo o menino ou de deve traí-la por promessas de banquete, mas acaba perdendo o menino para o Demônio, Herodes e Boracéia. Maria, José, Mateúsa e Matias Cão vão atrás de Teité para darem-lhe uma sova, quando descobrem: ele estava negociando um boneco. O menino Jesus está a salvo; é entregue aos pais, mas registrado como filho legítimo de João Teité. A peça termina afirmando que Deus é brasileiro.

Por fim, em O Parturião, Matias Cão é empregado de Tabarone e, João Teité, empregado de Mané Marruá. Tabarone e Mané Marruá são inimigos que se encontram e brigam em praça pública, sempre sendo separados por seus filhos, Rosaura e Fabrício, respectivamente, e também pelo General Euriclênes e o Capitão Aristóbulo. Matias Cão avista de longe Mateúsa e fica encantado com sua beleza; tenta seduzi-la, mas ela não lhe dá bola. Teité espanta Matias Cão, alegando ser o namorado de Mateúsa. Matias Cão, sabendo da fama

de comilão de Teité, propõe-lhe um negócio: ficar com Mateúsa e, em troca, dar a João Teité a cozinheira de Tabarone, Linora. Teité se assusta e menospreza Linora, por esta ser uma mulher gorda; assim, desfaz o trato com Matias Cão. Teité e Matias, a mando dos patrões Rosaura e Fabrício, articulam um encontro às escondidas do casal apaixonado de famílias rivais. Boracéia, esposa de Mané Marruá, combina no mesmo instante um encontro amoroso secreto com seu antigo namorado, o Tabarone.

Teité decide tirar proveito da situação e ir no lugar de Fabrício encontrar-se com a filha do patrão, mas é confundido por Tabarone, que o agarra pensando ser Boracéia. Tabarone e Teité trocam juras de amor, mas logo são descobertos pelos demais. Fabrício e Rosaura são então, obrigados a contar aos pais sobre o encontro ao mesmo tempo em que desmascaram as más intenções de Teité. Mané Marruá acredita estar doente. Para que os encontros possam acontecer, Rosaura, Fabrício e Teité se vestem de médicos e, Tabarone, de mulher grávida. Os falsos médicos enganam Mané Marruá afirmando que ele era o parturião. Marruá entra em trabalho de parto, com algumas contrações.

Ao final da armadilha, Mané Marruá é convencido a deixar que seu filho Fabrício namore Rosaura. Mateúsa, dividida entre Matias Cão e João Teité, escolhe Teité. Rosaura e Fabrício aparecem juntos: Fabrício grávido de Rosaura. Logo em seguida, surgem Mané Marruá e Boracéia de um lado do palco e, do outro, Tabarone, ambos grávidos de Boracéia. Por fim, Linora fica com o General, que também aparece grávido. Teité surge parturião de um filho de Mateúsa. Matias Cão fica sozinho e resolve ir embora, antes que seja o próximo a engravidar.

Após a exposição das quatro peças e de seus respectivos resumos, focaremos aqui nas suas personagens femininas que, ainda que não sejam protagonistas da trama, adquirem grande importância na trajetória da obra, transformando-se em elementos essenciais para a construção cômica do enredo. Mas, de que mulheres estamos falando? As mulheres aqui descritas não são figuras frágeis e delicadas, não vieram da costela de Adão; inclusive, em sua maioria, são descendentes ou até mesmo fazem parte de um legado de mulheres que desde a formação do Brasil foram escravizadas, trabalhando em lavouras ou em serviços domésticos, para, posteriormente à abolição da escravatura, trabalhar nas ruas, em casas de famílias, enfim, sendo sempre exploradas.

São mulheres fortes, resistentes, que nunca foram ou se viram representadas como rainhas – a não ser em seus terreiros e em manifestações populares de suas culturas. Temos aqui o principal objetivo desta pesquisa: instigar diferentes olhares e pontos de vista em relação às personagens femininas na obra de Abreu. Para realizar as análises propostas acerca

da obra desenvolvida pelo dramaturgo, utilizamos os conceitos apresentados por Henri Bergson (2007), filósofo, professor e diplomata francês, que tem em sua obra uma tese sobre as origens, mecanismos sociais e as causas do humor e da comicidade que fomentam o riso no ser humano. Em paralelo, apoiamo-nos em outras referências bibliográficas, tais como: Mikhail Bakhtin (1987) e seus embasamentos sobre a tradição e o popular nas culturas do riso da Idade Média e do Renascimento; Carl Jung (2008) e seu conceito sobre arquétipo, mito e inconsciente coletivo; Alfredo Bosi (1992) e Herbert J. Gans (2014), com suas considerações e pontos de vista sobre a cultura popular, alta cultura ou cultura erudita e a tradição.

Ademais, fizemos uso de artigos, teses e dissertações de outros autores que auxiliaram nas análises dessa pesquisa. Também, procedemos a algumas comparações da obra de Abreu com: a *Commedia dell'arte* italiana, a comédia de costumes de Martins Pena, o circo-teatro, o melodrama e até com o contemporâneo Ariano Suassuna – autores em que o próprio dramaturgo Abreu alega se inspirar.

Mesmo com foco no teatro popular construído com elementos da cultura popular feita pelo povo, e por se tratar de textos cômicos, não é o intuito desta pesquisa fomentar três ilusões, a saber: a primeira, a de que ao povo cabe apenas a cultura popular e não a cultura erudita; a segunda, a de que a linguagem cômica seria a manifestação natural e espontânea mais próxima ou a mais adequada para captar o circunstancial e, por essa razão, mais imediata do povo e da cultura de massa. Assim descreve Mariângela Alves Lima, ao reforçar que a vida do povo também envolve a tragédia, o drama, tal como se faz em momentos felizes e humorísticos:

Basta lembrar, contudo que o teatro, a música e a literatura criados por artistas populares mobilizam, em igual proporção, os temas cômicos e o assunto trágico. Uma prova disto é o circo-teatro, que possui em sua formação textos cômicos e textos Melodramáticos, sendo este responsável por arrancar dos espectadores choro verdadeiros e aquele responsável por levar o público ao extremo riso e gargalhada. Também no romanceiro popular encontramos o destino, os amores contrariados, a vingança, o sangue e a metafísica. Não parece seguro afirmar que o cômico é mais popular do que o trágico. (LIMA, 1997, p. 10)

E, a terceira, a de não atribuirmos juízo de valor às culturas, nem de acreditarmos ser uma superior ou inferior à outra, apenas diversas. Não fazemos aqui, nesse estudo, o dualismo maniqueísta de agregar mais valores a um ou a outro gênero literário e cultural, ainda que o foco dessa pesquisa esteja centralizado no conceito e na linguagem cômica e popular ou tradicional.

Além disso, o trabalho tem o intuito de contribuir para a valorização do gênero cômico e para a desconstrução do preconceito existente em relação a ele. O gênero cômico é descrito por diversos pensadores do teatro como alvo de muito rebaixamento perante os demais gêneros. Roberta Cristina Ninin, em sua pesquisa, resume sucintamente e de forma objetiva tal pensamento:

Antiguidade da arte teatral, muitos teóricos e críticos de arte menosprezam a vertente da comédia popular, denominando-a como gênero inferior, a comédia popular dificilmente é alvo de reconhecimento e muito menos de elaborações aprofundadas cientificamente no âmbito da linguagem cênica. Não por mero acaso, na história das sociedades sempre houve uma classe dominante, detentora dos meios de produção, que ao longo da história oprimiu uma maioria excluída material e espiritualmente. (NININ, 2009, p. 1)

Essa dissertação visa, portanto, abordar qual lugar essas personagens ocupam nas obras do autor, bem como as origens embrionárias de suas máscaras, ou seja, possíveis associações, arquétipos, mitos, inspirações e características sociais e comportamentais que as constituem. Também, a pesquisa busca elencar as várias possibilidades de ser mulher, sob o ponto de vista de Abreu, levando em conta seu lugar de fala e também outras intersecções como raça, gênero e classe social.

Apresentamos, então, as personagens-tipos femininas presentes nas quatro peças supramencionadas: Benedita, Linora, Mateúsa, Maria, Tia Beralda, Boracéia, Prefeita e Rosaura. De forma peculiar, elas constituem personagens-tipos fixas, ou seja, na maioria das peças analisadas, elas são apresentadas com as mesmas características, geralmente mudando a situação em que se encontram. Podem, no entanto, sofrer pequenas modificações quanto a suas características, mas, ainda assim, continuam pertencendo a uma classe social específica, com determinados comportamentos e com o mesmo objetivo e função dentro do enredo. Por exemplo, podemos citar a personagem Mateúsa: ela sempre será de uma classe baixa, esteja ela representando a empregada, a escrava ou a prima da mocinha da história. Por ser uma figura que representa a mulher de classe baixa, espevitada e que veio do interior para a capital, age sempre com a mesma lógica comportamental e possui sempre as mesmas características físicas e culturais (sotaque).

Se compararmos Mateúsa com algum arquétipo semelhante, como por exemplo, a *Commedia dell'arte*, Mateúsa se equipara às servas Colombina ou Ragonda; se compararmos Mateúsa com alguma personagem do circo-teatro¹, encontraremos semelhanças com a personagem-tipo sobrete, isto é, as empregadas das casas de família. É possível verificar que tanto a sobrete, Ragonda, Colombina e Mateúsa são jovens, vivazes, gaiatas, de tom alegre ou cômico, que se envolvem nos quiproquós dos enredos. Essa representação e reutilização faz com que as personagens, além de serem classificadas como personagens-tipos, sejam também variações de um mesmo arquétipo que simboliza tipos sociais existentes em nossa sociedade.

As personagens-tipo possuem um conjunto de características físicas, comportamentais e morais que são de fácil reconhecimento para o público. O tipo opõe-se ao indivíduo justamente por representar um círculo social com comportamentos comuns, não tendo em sua estrutura uma construção psicológica, um trauma ou um passado. Ela está no mundo, sua existência é, portanto, no aqui e no agora; sua moral, seus gestos e sua atitude estão no presente e se repetem como um carma, dando a falsa sensação de livre-arbítrio, no entanto, são vítimas de suas condições.

A personagem-tipo pressupõe uma leitura espontânea que se dá devido ao seu rápido reconhecimento. Retratado desde a tradição de representar e satirizar figuras com comportamentos e vícios comuns no teatro grego, que criticava a moral, os costumes, os hábitos, o comportamento, bem como as instituições, as figuras públicas, entre outros, o tipo vem como ancestrais, passando de geração em geração e criando novas releituras da eterna luta entre os que detêm o poder e os que têm fome².

As personagens-tipo de Abreu são como um brinquedo de encaixe e desencaixe em que uma peça pode ser reutilizada de diversas maneiras. É uma parte de um todo, em outras montagens, em outras metáforas, como um caleidoscópio que, com as mesmas peças, reorganiza-se formando outros desenhos e combinações cênicas infinitas. As personagens são componentes no interior de um jogo teatral, deslocando-se de acordo com o enredo apresentado pelo autor.

Elas, as personagens femininas, são cativantes e efervescentes, muito importantes na trama e na construção do cômico, na estrutura de cena e na história a ser representada, como será demonstrado mais adiante nesta pesquisa. Abreu se dedica a caracterizá-las de forma

¹ “O circo-teatro é um espetáculo enraizado na tradição e que, enfrentando toda espécie de vicissitudes, vem resistindo ao tempo e continua a se impor à preferência do público, cuja composição social pouco se difere daquela que se observa entre os artistas que para ele se apresentam” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 90). De maneira geral, são peças que se intercalam entre dramas e comédias.

² Sobre personagem-tipo, cf.: PAVIS, 1999, p. 410.

empática e contextualizadas, visto que são da mesma família de outras personagens cômicas dos grandes dramaturgos brasileiros que o antecederam. Mesmo utilizando alguns *canovacci* da *Commedia dell'arte*, ou ainda, motes de comédias antigas, estrutura de farsas, momentos de melodrama e quebras de diálogo com o público – *à la Brecht*, Abreu leva em consideração a emancipação da mulher, ocorrida entre os anos de 1980-1990 no Brasil, estendendo-se à característica de liberdade feminina muito presente na sociedade brasileira nas últimas décadas, tornando-as mais contextualizadas e próximas à realidade de seus espectadores desde então.

Basicamente, assim como nas antigas comédias, podemos dividi-las em duas categorias: as empregadas e as patroas. Por vezes, Abreu se utiliza da mesma estrutura dramática da *Commedia dell'arte*, da farsa ou – até mesmo – do melodrama, que se fazem de quiproquós, *canovacci* clássicos, histórias de amor, intrigas e na relação entre patrões e servos. Tal como na *Commedia dell'arte*, Abreu acaba representando todas as classes sociais e resumindo-as na bipolaridade patrões *versus* servos, o que não é divergente nas relações entre patroas e empregadas.

Por se tratar da mesma relação que se estabelece com as personagens de gênero masculino, é possível concluir enganosamente que as mulheres concebidas por Abreu são construídas como paralelas às personagens masculinas. Porém, apesar do paralelismo e da semelhança das relações entre patrões e empregados – ou patroas e empregadas –, as personagens femininas não são uma releitura feminilizada das personagens masculinas. Por vezes, podem até herdar algumas características das personagens masculinas como referência, mas, em paralelo, possuem em sua construção outras origens de arquétipos femininos que constituem não só a cultura popular brasileira, mas também a base de suas raízes (cultura indígena, africana e portuguesa).

Logo, as personagens femininas não são criadas de forma espelhada às personagens masculinas, já que, ainda que possuam a mesma família arquetípica, têm singularidades específicas. Mateúsa não é uma releitura feminina de Matias Cão. Nem Matias Cão é um Arlequino abrazeirado. Por mais semelhanças que existam entre Matias Cão - um empregado esperto e fiel - e Arlequino - personagem-tipo da *Commedia dell'arte*, que representa o servo obediente e sagaz - não é possível afirmar que Matias Cão seja apenas uma releitura brasileira e atual de seu ancestral Arlequino, desconsiderando, assim, os demais arquétipos que permeiam o imaginário do povo brasileiro e que complementam a construção do personagem Matias Cão.

A Matias Cão cabem diversas inspirações, como por exemplo, Pedro Malasartes da cultura caipira, Chicó e João Grilo de Ariano Suassuna, Bastião e Benedito do cavalo-marinho, entre outros.

A mesma lógica anterior pode ser aplicada a Mateúsa. Ainda que ela seja muito semelhante às personagens servas da *Commedia dell'arte*, possui inúmeras fontes de criação, como Catirina do Bumba-meu-boi, as personagens empregadinhas da farsa, as sobretes do circo-teatro e melodrama, entre diversas personagens-tipo que pertencem ao mesmo arquétipo de origem e que povoam o imaginário brasileiro quanto a figuras femininas que se repetem nas comunidades e sociedades.

Carl Jung (2008), ao designar sua concepção de arquétipo, o apresenta também como resíduo arcaico ou imagens primordiais. Para o psicoterapeuta suíço, o arquétipo é uma tendência de representações variáveis, mas que não perdem sua configuração original. Os arquétipos são representações herdadas da nossa consciência, ou até mesmo adquiridas por elas, construídas por imagens simbólicas. Portanto, todo arquétipo é composto por diversos símbolos que compõem um significado que pode – ou não – ter sua origem conhecida e “se repetirem em qualquer época e em qualquer lugar do mundo” (JUNG, 2008, p. 82-83).³

Abreu acredita no arquétipo como um elemento de comunicação com o público⁴, pois justamente o arquétipo representa o que se tem em comum entre a vida do público e a história que a obra se propõe a contar. Isto posto, é possível analisar as personagens femininas de maneira única e individual, sem que haja a necessidade de compará-las às personagens masculinas como ponto de partida.

A *Commedia dell'arte* constitui uma forte referência para essa fase de escrita do dramaturgo; mas, independentemente de o gênero italiano ser material inspirador, Abreu faz de suas personagens livres inspirações de diversos arquétipos e tipos já existentes. O dramaturgo, com o intuito de construir de maneira original suas personagens, busca o tipo brasileiro, os arquétipos específicos do território nacional, compondo, também, na formação de uma identidade social por meio do teatro.

Por fim, na análise das personagens femininas, é possível perceber características de três formas de risos diferentes entre si, que podem se somar ou se contrapor: o riso

³ Segundo Pavis (1999, p. 24), arquétipo (do grego *archetpos*, modelo primitivo.): 1. Em psicologia junguiana, arquétipo é um conjunto de disposições adquiridas e universais do imaginário humano. Os arquétipos são contidos no inconsciente coletivo e se manifestam na consciência dos indivíduos e dos povos por meio dos sonhos, da imaginação e dos símbolos.

⁴ Entrevista com o dramaturgo Luís Alberto de Abreu, realizada por Rubens Brito e transcrita em sua tese de doutorado (BRITO, 1999).

regenerador, tal como prega Mikhail Bakhtin (1987); o riso como correção de desvios sociais; e o riso que humilha, também descrito por Henri Bergson (2007) como o trote social.

Deste modo, a presente pesquisa de mestrado encontra-se configurada da seguinte forma: no primeiro capítulo é feito um apanhado geral sobre a obra e o estilo de linguagem do dramaturgo Luís Alberto de Abreu junto à Fraternal Cia de Artes e Malas-Artes, no âmbito do projeto CBP - Comédia Popular Brasileira, bem como sobre o contexto histórico em que estavam inseridas obra e pesquisa do projeto. Também, é realizada uma breve apresentação sobre a Cia Fraternal. Logo, é apresentada uma discussão sobre a acessibilidade dos textos de Luís Alberto de Abreu em espaços não convencionais e sobre suas possibilidades de encenação e apresentação em ambientes não fechados, tais como ruas, praças e parques, sem que haja comprometimento da qualidade da obra escrita, dos textos e dos diálogos, em decorrência da direta comunicação com o público, da identificação da obra com a cultura popular e do fácil entendimento da obra no que se refere ao público.

No segundo capítulo são levantadas questões sobre feminilidade, construção social da feminilidade, construção do tipo no teatro brasileiro e a desconstrução contemporânea do que é existir e ser feminino na ótica da personagem-tipo.

No terceiro e último capítulo são analisadas as personagens femininas de Luís Alberto de Abreu, bem como o ciclo desconstrução/reconstrução do tipo feminino na comédia do dramaturgo. São abordadas também as heranças de diversos gêneros, tais como a *Commedia dell'arte*, o circo-teatro, o melodrama, a comédia de costumes e das manifestações populares brasileiras.

Para uma melhor compreensão, mencionamos nesta pesquisa alguns dos mais relevantes acontecimentos históricos ocorridos entre os anos de 1992 até aproximadamente os anos 2000, a fim de que seja possível aprofundamento satisfatório sobre o período em que foram compostas as obras do projeto CPB - Comédia Popular Brasileira - e dos demais grupos teatrais que atuavam no mesmo período, com temáticas convergentes às da CPB.

Nesta investigação sobre o humor e as características cômicas presentes na atualidade, no tocante às peças de Abreu, que tem como legado as heranças da comicidade antiga, é possível constatar que a obra do dramaturgo foge à regra, haja vista que suas personagens femininas são bem representadas, contextualizadas e desenvolvidas. Ao fazer essa afirmação, baseamo-nos na comparação das peças do dramaturgo com outras peças de comédia que foram produzidas, de uma maneira geral, no Brasil pós-década de 1930. De fato, a figura da mulher sempre esteve presente no teatro, mas, em sua maioria, com participações secundárias.

De acordo com Durval Muniz Albuquerque Junior (2013), o espaço teatral sempre foi, desde o período greco-romano, a afirmação do “macho” em conjunto com um pensamento machista, em que as mulheres eram colocadas como posse, como objetos. Não se pode negar que a comédia das peças da CPB (Comédia Popular Brasileira) – a despeito da forte representatividade de personagens femininas bem construídas e com grande potência na peça – ainda retratavam conflitos e acordos dos homens. Mas há uma mudança: agora, as personagens masculinas dividem a cena com as personagens femininas, igualmente construídas.

Abreu renova ao colocar lado a lado mulheres e homens, trazendo enredos em que o desejo e a força impulsora da trama giram em torno do “eu” masculino em conjunto com o “eu” feminino.

1 CONSTRUÇÃO DRAMATÚRGICA DE LUÍS ALBERTO DE ABREU

Pois há um momento em nossa vida em que o antigo e o novo começam a querer se confundir, em que as luzes dos cruzamentos mais resplandecem, em que as continuidades se misturam às rupturas. É quando as longas durações esparramam-se em meio aos fulcros abertos por tantas revelações inovadoras.

Beti Rabetti (1997, p. 5)

Por se tratar de um artista com obras peculiares e cativantes, Luís Alberto de Abreu tornou-se um premiado dramaturgo brasileiro⁵, cuja obra apresenta forte influência da tradição cômica de raiz popular, revelada não só em suas peças teatrais, mas em todo seu trabalho como autor, roteirista de cinema, teatro e televisão, professor e consultor de dramaturgia⁶.

Abreu representa, apresenta e ressignifica o Brasil e sua pluralidade. Revela também a pluralidade de propostas estéticas que fazem muita referência aos alicerces antigos, às matrizes teatrais, como a *Commedia dell'arte*⁷, bem como à comédia de costumes⁸, à farsa⁹,

⁵ Luís Alberto de Abreu é um importante dramaturgo do teatro brasileiro, reconhecido e premiado pelo seu talento. No início de sua carreira ganhou, em 1980, o Prêmio APCA como autor revelação pelo texto *Foi bom, meu bem?* Dois anos depois, recebeu três prêmios: Molière, APCA e Mambembe como melhor autor pelo texto *Bella Ciao*. No ano de 1985, foi agraciado com o Prêmio APCA como melhor autor pelo texto *O Rei do Riso*. Alguns anos mais tarde, em 1990, levou o primeiro lugar no Concurso Nacional de Dramaturgia SESC/APART com o texto *O Homem Imortal*. Foi indicado a diversos prêmios, entre eles: em 1993, ao prêmio Shell pelo texto *A Guerra Santa*; e em 1995, com o texto *O Livro de Jó*. Com o projeto *Comédia Popular Brasileira* ganhou, em 1994, o Prêmio Estímulo de Dramaturgia, oferecido pela Secretaria do Estado de Cultura de São Paulo, para desenvolver juntamente com a Fraternal Cia de Artes e Malas-Artes. Ainda com o Projeto CPB, ganhou o Prêmio APCA, em 1996. Os prêmios quanto ao Projeto CPB não se encerram por aí: em 1995, recebeu o Prêmio APETESP como melhor autor do ano pelo conjunto da obra. Fora do projeto CPB, mas ainda com a Fraternal Cia, no ano de 1995 recebeu o Prêmio Mambembe como melhor autor pelo texto *Livro de Jó*. No ano de 1996, a indicação veio pelo prêmio APETESP como melhor autor pelo texto *Burundanga*. É indicado novamente em 1998 ao prêmio Shell com o texto *Iepe e*, em 1997, indicado ao prêmio APETESP com o texto *Bar doce Bar*. Abreu também tem indicações ao prêmio SHARP, em 1995, como melhor autor pelo texto *Lima Barreto*, ao terceiro dia. Seus prêmios mais recentes são: 2002 – Prêmio de melhor autor no Mapa Cultural Paulista; 2003 – Prêmio Panamco como melhor autor infanto-juvenil pelo texto *Auto da Paixão e da Alegria*; 2004 – Prêmio Shell como melhor ator em *Borandá*.

⁶ “Um projeto como o *Comédia Popular Brasileira* não é feito, iniciado e nem ao menos pensado por uma só pessoa. Na verdade, a vertente da comédia popular estava aí, existindo como necessidade, pedindo para ser retomada, repensada, aprofundada. [...] A necessidade e a ambição de continuar os caminhos já trilhados por Ariano Suassuna, Arthur Azevedo e Martins Pena [...] interpretação cômica. O ponto de partida do projeto foi dar vida e desenvolver os tipos já fixados no imaginário da cultura brasileira e estruturá-los segundo alguns princípios da comédia popular: invenção, ambivalência, simplicidade e requinte artesanal, inteligência, riso farto e regenerador. Para isso foi fundamental a pesquisa de ideias de Mikhail Bakhtin acerca do universo do riso na cultura popular, de um lado; de outro, pesquisadores indispensáveis como Luís da Câmara Cascudo, Amadeu Amaral e Cornélio Pires nos conduziram no manancial inesgotável da cultura brasileira.” (FREIRE, 1997, p.19).

⁷ A *Commedia dell'arte* define-se como um estilo teatral popular que surgiu no século XV e durou até meados do século XVIII. O elenco se dividia entre dois eixos principais: os patrões e os empregados, estes também denominados *zannis*. As personagens da *Commedia dell'arte* eram personagens-tipo, ou seja, representavam

ao Movimento Regionalista e ao Armorial¹⁰, aos melodramas¹¹, aos folgedos e aos mitos, mostrando-nos, em seu trabalho, que não devemos nos desvincular do antigo, mas sim nos contaminar deles e deixar nossa imaginação recriá-los, revisitá-los, conceber algo com referências ao antigo, ao tradicional, ou seja, uma reconstrução, de modo a nos sentirmos pertencentes a essas bases, transformando-as de maneira múltipla.

Em sua dissertação, André Carrico afirma de maneira sucinta o argumento acima apontado:

[...] o criador percebe um novo significado num velho contexto ou numa combinação de velhos contextos. Não é, portanto, um dramaturgo à procura de novos contextos de significado. Para a crítica Mariangela Alves de Lima, a obra de Abreu não se alia a um gênero “inovador” de teatro, assim por ela caracterizado: “Prestigiado e bastante encenado no teatro paulista, Abreu dificilmente pode se alinhar entre os inovadores da dramaturgia brasileira. Até o momento, suas peças têm sido uma lenta e segura exploração das vertentes tradicionais da escrita cênica”. [...] Perpetua e conjuga meios e elementos da comédia popular brasileira e da comicidade universal, estabelecendo um diálogo vibrante e particular entre o teatro tradicional e as correntes contemporâneas da linguagem teatral. Não obstante, sua obra cômica alcança grande empatia junto ao público. Se seus temas vão de fábulas europeias medievais ao imaginário popular nordestino, é a contextualização dos mesmos nos dias atuais que faz com que eles dialoguem com um amplo público no século XXI. (CARRICO, 2004, p. 12)

Abreu (apud NICOLETE, 2004) aponta como surgiu a ideia de trabalhar os arquétipos brasileiros, revisitados da *Commedia dell'arte* e outras antigas formas do fazer teatral:

Ednaldo Freire e eu nos associamos. Ele trabalhava com um grupo de teatro formado por funcionários de uma empresa. Já tinham montado vários espetáculos quando resolvemos enveredar pelo caminho da comédia popular brasileira. O grupo ganhou um novo nome: Fraternal Companhia de Arte e Malas-artes, já como alusão a um personagem bastante popular, o Pedro Malasartes. E era sobre esses personagens que queríamos falar. Eles estariam

uma classe e um ser social que servem para criticar o comportamento de uma sociedade. A personagem-tipo é semelhante a um arquétipo e tem características físicas e morais conhecidas pelo público de antemão, mas que podem variar entre si, sem perder sua essência. As companhias de *Commedia dell'arte* se organizavam em torno de uma estrutura familiar. Os atores improvisavam suas personagens-tipo em cima dos *canovacci*, que são os roteiros principais e resumidos que serviam de eixo para a encenação. Em princípio, a *Commedia dell'arte* era realizada em ruas e praças, posteriormente ocupou espaço dentro dos teatros, quando deixou de ser uma arte meramente popular.

⁸ Segundo Pavis (1999, p. 144), a comédia de costumes estuda o comportamento do homem enquanto ser social e sua sociedade, ao observar e criticar principalmente as diferenças de classe, meio e caráter. (PAVIS, 1999).

⁹ “Gênero do teatro popular desenvolvido na Idade Média, mas pode também ser pensada como uma técnica ou estrutura que, remetendo às manifestações populares ancestrais, continua sendo usada em diversas formas de teatro”.

¹⁰ Sobre o Movimento Regionalista e Armorial, cf. Reis (2004).

¹¹ “O Melodrama (literalmente e segundo a etimologia grega: drama cantado) é um gênero que surge no século XVIII, aquele de uma peça – espécie de opereta popular – na qual a música intervém nos momentos mais dramáticos para exprimir a emoção.” (PAVIS, 1999, p. 238).

presentes em várias peças, sempre em aventuras diferentes – como fizeram Carlitos, Mazzaropi, por exemplo. Fixar os personagens populares e colocá-los em diversas situações. Então, os estudos de Bakhtin sobre a Idade Média e o Renascimento nos abriram todo um universo. A *Commedia dell'arte* italiana também. Nossos heróis brasileiros seriam: João Teité, Matias Cão, Mateúsa, Boracéia e muitos outros, cada um com suas características próprias, se metendo em confusões, provocando riso, reflexão. E, por que não, emoção no público? Lembra que o drama cabe na comédia? Com base nessa pesquisa e nesses personagens criamos *O Parturião*, *O anel de Magalão*, *Burundanga* e *Sacra Folia*. (ABREU apud NICOLETE, 2004, p. 123)

Ainda quanto à personagem, complementa afirmando que “são mais importantes numa comédia do que propriamente o enredo, e a forma” (ABREU apud NICOLETE, 2004, p. 78).

Utilizando, como supracitado, a vertente cômica universal que emerge da cultura popular desde a época Medieval e Renascentista, muito presente na popular brasileira, Abreu mescla as diversidades culturais e retrata o povo brasileiro em toda sua amplitude, o abraqueiramento de culturas e também o povo abraqueirado que adquiriu a cultura aqui presente, ou seja, a mistura entre povos e costumes que o Brasil consegue conter, a mescla de todas as classes sociais e da cultura de várias regiões, não só do nosso país, mas do mundo, formulando peças tão cheias de coletividade que fazem o público se contagiar, pois todos têm algumas dessas referências em comum, seja vindas de casa, da cultura adquirida nas ruas, seja dos contos folclóricos, populares, eruditos, ou então da literatura, das telenovelas, do ensino das escolas, das mídias e dos instrumentos de comunicação, entre outros; essas referências acabam se tornando vastas na memória e no consciente coletivo social.

Abreu se utiliza dos símbolos universais da humanidade para contar suas histórias, seus costumes e recriá-las. É essa ousadia na junção e combinação arriscada de elementos tão diversos que faz o texto de Luís Alberto de Abreu ser forte e contagiante, buscando uma nova linguagem no que há ou no que pode emergir de novo do velho, aquilo que abrange as matrizes, as origens de toda a crença popular, que está no imaginário coletivo, nos mitos. Suas personagens possuem características marcantes e ressignificadas, de fácil reconhecimento ao público, pois são complexas e profundas, de valores *aristotélicos* (emoção dramática) e brechtianos (distanciamento e consciência épica).

Carrico reforça que Abreu, no projeto CPB junto à Companhia Fraternal, teve como principal objetivo depurar sua linguagem, enfocar um público e estabelecer personagens fixas, utilizando momentos narrativos:

Abreu vai além do distanciamento de Brecht. Sua obra sintetiza os valores aristotélicos e os brechtianos. Nela coexistem a emoção dramática e a consciência épica [...] Um único ator é veículo, a um só tempo, de personagens que narram e sofrem a ação do que narraram, conflitando entre si. (CARRICO, 2004, p. 18)

A narrativa em Abreu tem função que vai além da brechtiana¹², ela não apenas consiste em um comentário direto ao público, no intuito de despertar, por meio da ironia, a reflexão e a crítica, como também ajuda a compor a cena, buscando outros meios de contar a história que não somente pela encenação.

Abreu se vincula a todos, dialogando com as diversidades, pois se utiliza do imaginário comum do povo brasileiro. Quando utilizamos o termo “imaginário comum” ou “imaginário coletivo”, estamos nos referindo ao “imaginário do povo”, conceito e expressão utilizados por Alfredo Bosi (1992) para se referir a uma gama de fenômenos simbólicos que exprime a vida do povo brasileiro. O autor afirma que o imaginário do povo é formado por elementos diversos, que vão desde o rito indígena ao Samba-de-roda, à Festa do Divino, às Assembleias Pentecostais, às festas pagãs e religiosas católicas, enfim, às várias manifestações não só religiosas como também culturais que formalizam a gênese da vida do povo. Ele ainda articula que a cultura escolar (cultura erudita) e a cultura para as massas (ou indústria cultural) são formadas pelo Estado e pela empresa, a fim de produzir lazer e conhecimento e administrar a circulação e a produção de bens simbólicos, crescendo de acordo com a economia do país.

Para Bosi (1992), as manifestações culturais populares, diferentemente das citadas acima, representam, antes de tudo, manifestações grupais que não dependem e não dispõem do poder econômico; constituem-se como microinstituições que estão distantes da cultura oficial:

Servem à expressão de grupos mais fechados, apesar de seus membros estarem também expostos à cultura escolar ou aos meios de comunicação de massa. A tendência dos estudos sociológicos convencionais, de filiação evolucionista, é rotular de residuais todas as manifestações habitualmente chamadas folclóricas. Estabelecido firmemente esse ponto de vista, tudo o que estiver sob o limiar da escrita e, em geral, os hábitos rústicos ou suburbanos, é visto como sobrevivência das culturas indígenas, negra, cabocla, escrava ou, mesmo, portuguesa arcaica: culturas que se produziram

¹² Na proposição brechtiana, a narrativa é uma ferramenta que possibilita ao ator expor sua opinião como ator e não em nome da personagem, mas imprimindo uma opinião pessoal. É um comentário dentro da cena, podendo ser crítico e, na maioria das vezes, irônico. Na narrativa, o ator fala diretamente ao público, quebrando a quarta parede, estabelecendo um diálogo direto, interrompendo a ação para expor e discutir ou fazer refletir sobre a ação ou a ideia apresentada em cena. O ator pode citar-se ou citar a personagem, falando em nome de si e da personagem, havendo então uma transformação, uma metamorfose em cena.

sempre sob o ferrete da dominação. É extremamente importante repensar o processo de formação de toda essa cultura que viveu e ainda vive sob o limiar da escrita. Certa vertente culta, ocidentalizante, de fundo colonizador, estigmatiza a cultura popular como fóssil correspondente a estados de primitivismo, atraso, demora, subdesenvolvimento. (BOSI, 1992, P. 316-317)

Contudo, ainda baseada nas ideias de Bosi (1992), é preciso extinguir o fantasma elitista e populista, principalmente quando se inter cruzam culturas erudita, popular e de massa. Para o autor, a cultura popular não faz uma separação entre uma esfera material da existência, nem da esfera espiritual ou mesmo simbólica, já que cultura popular implica estilo de vida, o que o sujeito come, o modo como se veste, suas relações de afeto, o local em que vive, os hábitos de limpeza, as diversas práticas de cura, as relações de parentesco, a divisão das tarefas e, em conjunto e simultaneamente, toda essa vivência: crenças, arte, cantos, artesanatos, danças, jogos, caça, pesca, fumo, bebida, jeito de falar (gírias, sotaques, expressões, provérbios, modos de cumprimentar) e tudo o que denomina seu cotidiano.

Por misturar o tradicional, o moderno e o contemporâneo, o sacro e o profano – intercalando humor, sátira, crítica e drama, as formas recentes e antigas do fazer teatral, a narrativa, entre outros elementos –, o texto de Abreu, além de resgatar a Cultura Popular, torna-se acessível a todas as plateias, que podem ou não vivenciar em seu cotidiano a Cultura Erudita ou a Cultura Popular e a de Massa.

Acrescenta-se que Abreu tem em sua obra a presença marcante das personagens femininas – tal como veremos adiante – que também se fazem importantes e significativas na trama, pois, por compartilharem seus empoderamentos com o público, tornam-se personagens mais próximas e contextuais que personagens de comédias anteriores, com maior visibilidade que personagens femininas de outrora.

Por se tratar de uma peça datada no início dos anos 1990, período denominado como a Terceira Onda do feminismo (RIBEIRO, 2018), em que se discutia e se ampliava a ideologia de emancipação feminina, surge uma nova possibilidade de ser mulher. Tais características sociais influenciam a vida cotidiana de toda a sociedade, o que acaba se refletindo na arte.

Portanto, as personagens de Abreu são construídas com base nessa nova mulher que tem profissão, que expandiu em suas ocupações e passa a frequentar outros espaços sociais, o que, de fato, dialoga muito mais com as gerações atuais, proporcionando às personagens de Abreu uma qualidade a mais do que estávamos acostumados a ver no teatro cômico no Brasil, principalmente se comparada à comédia de costumes, a farsa, a *Commedia dell'arte*, ao circo-

teatro, ao melodrama, entre outros gêneros cômicos que se utilizam da personagem-tipo como estrutura dramática.

É fato que já existiam personagens femininas fortes e diferenciadas da mocinha ingênua, como no caso de Catarina, de *A megera domada* (SHAKESPEARE, 2007), por exemplo. Porém, de maneira maioritária, as peças cômicas narram histórias e conflitos em que o papel da mulher é sempre condicionado ao papel do marido, do pai ou de algum tutor.

Dario Fo (2004) faz um importante relato quanto à falta de participação feminina e representatividade nos palcos teatrais. O autor constata a inexistência de atrizes em cena, a ausência de mulheres interpretando os papéis femininos durante décadas da história mundial do teatro, dando às personagens femininas o caráter cômico e estereotipado na maioria dos casos.

É fato que elas – as personagens do gênero feminino – sempre existiram na dramaturgia, porém, eram interpretadas por homens travestidos de mulher, dando um teor cômico a diversas passagens históricas. Não focaremos aqui no cômico instaurado pela inversão de papéis, o de homens na *travestilidade*¹³ de seus corpos, causando o riso por satirizar as mulheres, mas vale tal observação, pois essa técnica é utilizada até os dias atuais, por exemplo, quando a Fraternal Cia deu vida à personagem Linora pelo corpo do ator Gilmar Guido, segundo nos relatou Mirtes Nogueira em entrevista (NOGUEIRA, 2019).

Voltando à trajetória da presença feminina como corpo atuante e intérprete, Fo descreve que durante muitos anos, o fazer teatral era algo proibido para as mulheres, cabendo-lhes o lugar de público apenas:

Na antiguidade, as únicas mulheres autorizadas a subir em um palco, provavelmente no interior da taberna, eram as jogralescas. Durante o período cristão, há referências a dançarinas famosas [...] e existiam comprovadamente moças acrobatas na ilha de Creta três mil anos antes de Cristo. Entretanto, durante toda a época greco-romana, há poucos registros de mulheres atrizes. Somente na Idade Média encontramos algumas pinturas nas quais é evidente a presença de autênticas mulheres em cena. (FO, 2004, p. 341)

Essa restrição começa a se enfraquecer em meados do século XVI, pois existem registros de que na *Commedia dell'arte* surge, aos poucos, mulheres contracenando. Localizando nossa herança histórica proveniente de uma sociedade com bases na estrutura

¹³ Travestilidade é a expressão de gênero que remete à pessoa que não se identifica com o gênero de nascença, designa pessoas que têm um gênero oposto ao seu gênero de nascimento, por exemplo, um homem que se veste e se identifica como mulher ou vice-versa. É importante ressaltar que travestilidade não está ligada à sexualidade e sim ao gênero.

patriarcal, em que a mulher tem um papel secundário, social e politicamente, essa “fórmula” refletiu-se no teatro durante décadas, mas vem sendo quebrada desde então.

Observe a cena a seguir, da peça *O juiz de paz na roça*, de autoria de Martins Pena:

Entra José com calça e jaqueta branca.

JOSÉ – Adeus, minha Aninha! (QUER ABRAÇÁ-LA.)

ANINHA – Fique quieto. Não gosto destes brinquedos. Eu quero casar-me com o senhor, mas não quero que me abrace antes de nos casarmos. Esta gente quando vai à Côrte, vem perdida. Ora, diga-me, concluiu a venda do bananal que seu pai lhe deixou? Se o senhor agora tem dinheiro, por que não me pede a meu pai?

JOSÉ – Dinheiro? Nem vintém!

ANINHA – Nem vintém! Então o que fêz do dinheiro? É assim que me ama? (CHORA.)

JOSÉ – Minha Aninha, não chores. Oh, se tu soubesses como é bonita a Côrte! Tenho um projeto que te quero dizer.

ANINHA – Qual é?

JOSÉ – Você sabe que eu agora estou pobre como Jó, e então tenho pensado em uma cousa. Nós nos casaremos na freguesia, sem que teu pai o saiba; depois partiremos para a Côrte e lá viveremos. (MARTINS PENA, 2012, p. 12-13)

Se Aninha, enquanto enamorada de José, mesmo sendo apaixonada por ele, resguarda um único abraço para depois do casamento, em contraponto, Rosaura, coloca-se à frente de decisões quanto ao seu relacionamento ou futuro relacionamento com Fabrício, mesmo o conhecendo há pouco tempo. Vejamos a passagem a seguir, de *O Parturião*:

(... Fabrício timidamente estende as mãos para Rosaura. Esta as segura com firmeza, puxa Fabrício para si e o beija com ardor.)

JOÃO TEITÉ – (Divertido, a Matias.) Se ela fizer mal a ele, vai ter de casar.

FABRÍCIO – (Envergonhado.) Que é isso, Rosaura?!

ROSAURA – É amor!

FABRÍCIO – Mas mal nos conhecemos.

ROSAURA – A paixão está além das convenções sociais, da moral burguesa... (ABREU, 1997, p. 249)

A mesma estrutura é encontrada em Ariano Suassuna, em *O santo e a porca*:

Imediatamente Margarida abraça Dodó.

MARGARIDA – Meu amor, o que é que se pode fazer para evitar isso? Espere, tire essa barba horrível, não consigo me convencer de que é você! Estamos perdidos, vão descobrir tudo.

DODÓ – A que horas meu pai chega, Pinhão?

PINHÃO – Chega já. Pelo menos foi o que ele disse na carta, mas falar é fôlego. MARGARIDA – Que terá havido, Dodó, meu amor? Que foi que deu em seu pai de repente? Terá desconfiado de que você está aqui?

DODÓ – Ele estava zangado, Pinhão?

PINHÃO – Não, pelo contrário, estava até alegre.

DODÓ – Falou alguma coisa a meu respeito? A respeito de eu ter ou não ter ido para o Recife estudar?

PINHÃO – Não. Ele não tem a menor ideia de que o senhor está aqui.

MARGARIDA – O melhor é a gente confessar tudo, querido. Não aguento mais essa agonia. A todo instante penso que meu pai vai reconhecer você.

DODÓ – Não está vendo que é impossível, meu bem? Quando seu pai me viu pela última vez, eu era um menino. E com esta corcova, essa roupa, essa barba... Não é possível de jeito nenhum!

MARGARIDA – Mas o seu? Ele vai chegar e vai reconhecê-lo. Não seria melhor dizer tudo?

DODÓ – Mas dizer tudo como, meu bem? Não tenho um tostão meu, meu pai é contra a ideia de eu me casar sem estudar, seu pai só deixa você casar com um homem rico... O que é que eu posso fazer contra este inferno?

MARGARIDA – Talvez se seu pai soubesse que a noiva sou eu, permitisse o casamento e lhe desse terra para você trabalhar. Ele gostou tanto de mim quando estive lá!

DODÓ – E eu mais ainda, tanto assim que abandonei meu estudo e vim me meter nesse armazém por sua causa.

MARGARIDA – Mas com a chegada de seu pai, tudo se complica! Ele vai descobrir! DODÓ – Talvez você tenha razão, é melhor confessar. Quando ele chegar, descobrimos tudo e ficamos de joelhos diante dos dois, pedindo consentimento para nos casar. (SUASSUNA, 2013, p. 27-29)

É a mesma estrutura cênica que se repete: o amor entre dois jovens. Esse amor, por algum motivo, está impedido e será o motor em volta do qual se desenvolverá a história, tanto em Martins Pena quanto em Ariano Suassuna e, posteriormente, em Luís Alberto de Abreu. Em todas as três peças, os apaixonados são impedidos de ficarem juntos e de concretizarem seu romance, seja por questões econômicas, seja por conflitos familiares ou por demais razões.

Se, de certa forma, a estrutura dramática segue o mesmo “esqueleto” nas três peças, conforme demonstrado, o diálogo e o comportamento das personagens foram se contextualizando em sua época vigente, mostrando-se diferentes entre si e revelando mudanças nos comportamentos sociais refletidos pelo teatro.

Se, em Martins Pena, um abraço entre apaixonados somente pode se concretizar após o casamento, em Suassuna, esse abraço já existe mesmo que de forma velada. Em Abreu, é a personagem feminina que propõe a aproximação e o beijo, indo não apenas além do esperado para uma estrutura dramática já preestabelecida, mas também causando o riso, pois não se espera que a mocinha da história tome atitude perante o mocinho.

O formato da cena de Abreu reproduz um espelhamento com a cena de amor das comédias mais antigas, como por exemplo, a comédia de Martins Pena e a de Ariano Suassuna. Por outro lado, a cena do autor de *O Parturião* se faz mais próxima aos tempos

atuais, obviamente por ter sido escrita em época mais recente, mas, também, por Abreu ressignificar o já existente, por reescrever a tradição de maneira atrativa e atual.

Portanto, Abreu aproveita a estrutura dramática de obras que são suas referências e também as do público, mas com diálogos e comportamentos contemporâneos. Ao falarmos em contemporaneidade, não podemos ignorar que, mesmo com avanços políticos e sociais, ainda existem nichos diversos espalhados em nossa sociedade que acreditam na ideologia da submissão da mulher como algo educado e não vulgar, em que a mulher não deve tomar atitudes, e sim esperar o interesse surgir do homem.

Até mesmo para esses grupos, o acesso e o diálogo se concretizam, como relataram Mirtes Nogueira e Keila Redondo em entrevista; a cena se torna atual e cômica, visto que o público se identifica – ou identifica no outro – o comportamento das personagens.

Um elemento que auxilia na aproximação, divertimento e afinidade do público com a cena é a comicidade que o texto proporciona, já que a ferramenta utilizada por Abreu na situação de amor em questão é a inversão do senso comum. A inversão é risível, segundo Bergson (2007), pois causa expectativa e a quebra dessa expectativa, um choque de expectativa. Como não esperamos que a mocinha enamorada vá tomar atitude antes do rapaz, principalmente em uma peça remoldada aos padrões da comédia de costumes ou da farsa, que representam a sociedade da época passada, ao nos depararmos com tal inversão, como outro comportamento que não o esperado, quebramos nossa expectativa e, com ela, nosso pensamento lógico, gerando riso.

Logo, mesmo o público mais conservador que não concorda com a igualdade de gênero, ri, diverte-se e interage com a peça por achar engraçada a inversão lógica que a cena pode gerar. E o público, mais afinado com a ideologia de igualdade de gênero, identifica-se com a mocinha que quebra o padrão e o que era esperado, rompendo a impessoalidade, tendo atitude e demonstrando afeto antes mesmo de seu par romântico se manifestar (BERGSON, 2007, p. 70).

Abreu não se utiliza da construção psicológica na comédia popular, já que trabalha com arquétipos e personagens-tipo, sejam estas fixas ou não. Notamos nas personagens de Abreu uma construção profunda da máscara, que não se apresenta de maneira simplória e rasa, fugindo, assim, da estereotipação em que a personagem que representa um arquétipo costuma correr o risco de cair.

Tanto Mirtes Nogueira (2019) como Rubens Brito (1999, p. 117-118) contam que, por trabalhar em um processo próximo ao colaborativo, Abreu contou não só com as referências pessoais, pois a inspiração e o material criativo que coletou da vivência com figuras femininas

muito fortes, mas também agregou dois componentes à criação de Comédia Popular Brasileira (CPB): os quiproquós e uma construção próxima à *Commedia dell'arte*.

Mirtes Nogueira (2019) também relembra que Abreu sempre assistia e ouvia as impressões dos atores e das atrizes. Sua parceria com Ednaldo Freire possibilitava adaptações e mudanças de dramaturgia e enredo, de acordo com as necessidades do grupo. Essas influências diretas na construção das personagens se dão justamente por se tratar de uma criação baseada no diálogo e nas trocas entre dramaturgo, diretor e companhia teatral.

Se levarmos em consideração o que o autor Dario Fo (2004) argumenta compreendemos o porquê de as personagens femininas de Abreu serem tão intrigantes, pois Fo debate o papel da mulher no teatro mundial, desde os bastidores até a cena no ato teatral. Para o autor, esse espaço sempre foi restrito, justificando, portanto, a tendência a menores papéis e diminuto protagonismo feminino no teatro mundial.

Se teatro é uma forma de representação da vida, podemos afirmar que, em relação à figura da mulher, que sempre teve pouco espaço em uma sociedade patriarcal, no campo teatral também se repete igualmente essa sistematização de inferiorização. Indo na contramão desse comportamento, ainda que mantendo algumas estruturas cênicas, Abreu investiu de maneira criativa, de modo a dar mais espaço e visibilidade às personagens femininas, as quais, mesmo não assumindo o protagonismo das obras estudadas, conquistam lugares importantes e essenciais na trama.

1.1 LUÍS ALBERTO DE ABREU E SEU CONTEXTO HISTÓRICO

Não à toa, o público, quase de imediato, identifica-se com os *zannis*¹⁴, os servos ou empregados na obra de Abreu. De fato, trata-se de personagens cativantes, cuja graciosidade

¹⁴ Os *zannis* são as máscaras sociais dos servos, os empregados. Esse arquétipo, ou personagem-tipo, também se faz presente na *Commedia dell'arte* italiana, uma forma de teatro popular que se inicia no século XVI e se estende até meados do século XVIII. Os *zannis* representam a plebe, a população sem acesso que vivia com fome. Todos os *zannis* têm um patrão sovina para servir. Os patrões, também chamados *vecchi* – velhos – são personagens geralmente asquerosas, por vezes taradas, ricas, avarentas. As personagens da *Commedia dell'arte* italiana são divididas entre patrões, ou *vecchi*, e empregados, ou *zannis*, formando uma dualidade entre eles. Outros tipos aparecem na *Commedia dell'arte*: os *innamorati*, ou enamorados. Todo patrão é um patrão ruim, deixando seus empregados em situação de miséria. Para saírem de situações de extrema fome, os *zannis* usam suas malandragens e jogo de cintura para conseguir, de forma honesta ou não, alimento. Os *zannis* vão se diferenciando entre si, sendo um mais astuto, outro mais ingênuo, por vezes malandro, desonesto, malicioso, preguiçoso, alegre. Em geral, os *zanni* representam a fome do mundo, como é o caso de Arlequim, e a carência e a pobreza. Portanto, ele é constantemente o que trapaceia, extorque ou qualquer situação semelhante. Se mais maldoso e cheio de malícia, é comum chamar-se Brighella. Os *zannis* são o eixo central da *Commedia dell'arte*, são eles que desenvolvem a trama, fazem os quiproquós, armam presepadas e resolvem as situações embaraçosas. Podem assumir características bestiais e ingênuas, ou sagazes, astutas,

não se dá apenas por serem cômicas, mas porque satirizam a si e aos demais. São vistas pelo público e dentro do enredo para serem corrigidas socialmente de seus defeitos, como bodes expiatórios, tal como espelhos para si e para o público.

As figuras de Abreu constituem, por vezes, uma crítica a si mesmos, com uma lupa de aumento que permite, quase que instantaneamente, o humor e a reflexão pelo viés do grotesco, em que o exagero se configura como um elemento potente para se escancarar atitudes repulsivas e comportamentos sociais imorais. Além de serem, segundo Bergson (2007), um elemento cômico que gera gargalhada facilmente. Nesse caso, o riso é obtido pela quase deformidade que desperta aos olhos do público.

Não por acaso, Abreu mantém a tradição da comédia popular, em que os pobres são, ao menos nos textos cômicos, os protagonistas, isto é, quem em vão pena e labuta, quem passa fome, quem tenta driblar as adversidades, quem resiste apesar das contradições é sempre o servo, os chamados *zannis* na *Commedia dell'arte*. Configurados na obra de Abreu como nordestinos, mineiros, caipiras, sertanejos e periféricos, representando, portanto, a maioria do povo brasileiro que migrou de sua terra para alguma cidade grande, no caso de Abreu, a capital São Paulo e a região do ABC Paulista.

Essas personagens demonstram uma força que vai além da força física, como a esperteza e o “jeitinho brasileiro”, sem os quais, a propósito, não conseguiriam driblar a miséria. Aqui, torcemos pelos empregados, pois são eles os protagonistas, os anti-heróis; inclinamo-nos pelos menos favorecidos, mesmo que tenham algumas atitudes não virtuosas, torcendo como em uma partida de futebol, imprevista e cheia de emoções não planejadas – já que Abreu prega travessuras ao público, saindo da lógica óbvia de muitos quiproquós dentro de uma história comum.

Identificamo-nos com os *zannis* por nossa condição social de proletário e também pela facilidade de encontrar algum migrante na plateia, visto que, por se tratar de um espetáculo teatral criado e inspirado na cena paulista, as chances de se ter um migrante e até mesmo um imigrante é quase certa, já que São Paulo, sendo uma das maiores capitais da América Latina, oferece o “sonho da cidade grande” aos cidadãos que para lá se mudam vislumbrando

ardilosas, entre a vagabundagem e a esperteza. Podem ser homens ou mulheres. Os principais *zannis* da *Commedia dell'arte* italiana, além dos já mencionados Arlequim ou Arlequino e Brighella, são Policchinella, Pierot ou Pedrolino, como *zannis* masculinos, e Colombina, Ragonda, Pasquela, Franceschina, Esmeraldina entre outras variações para as *zannis* femininas. Entre os padrões estão Tartaglia, Pantalão, Doutore. Os enamorados não tinham qualidades cômicas e não usavam máscaras como todos os outros, sendo sempre o eixo principal da trama o amor proibido entre eles. Entre essas personagens existe o Capitano, que pode estar classificado entre os enamorados ou padrões. Sendo a exceção à regra o Capitano que, mesmo quando em papéis de enamorado, usa máscara. Na *Commedia dell'arte*, as personagens são movidas pela fome, pelo amor e/ou pelo dinheiro.

uma vida melhor, fugindo muitas vezes da precariedade, da fome, almejando maior gama de empregos e até mesmo subempregos.

São Paulo, a capital em que milhares de pessoas se arriscam buscando melhores condições sociais e qualidade de vida em relação à situação em que se encontravam anteriormente. Portanto, nas personagens de Abreu todos esses argumentos favorecem o reconhecimento do público: a identificação. Mesmo aos que não se reconhecem como povo, as personagens e as obras de Abreu causam empatia, pois as elites sociais, intelectuais e a classe média, além de estarem inseridas na sociedade e compreenderem códigos sociais do imaginário comum e coletivo, são contempladas por outras culturas que não apenas a popular, tal como a cultura de massa – principalmente a televisão – e a cultura erudita – quando usam referências shakespearianas e da *Commedia dell'arte*.

Acerca da cena teatral paulistana dos anos 1990, principalmente após 1993, podemos fazer uma breve análise das influências políticas e sociais nas linguagens propostas pelos grupos que faziam teatro na cidade de São Paulo, como é o caso da Fraternal. É de se supor que os acontecimentos históricos ocorridos no Brasil, no final do século XX, tenham sido desencadeadores desse novo modo de pensar e fazer do teatro popular brasileiro, incluindo o paulistano, sobretudo na obra de Abreu.

O quadro político do Brasil a partir dos anos 1990, em resumo, foi marcado por diversos fatores ocorridos em um curto prazo, dentre eles, podemos destacar o *Impeachment* do ex-presidente Fernando Collor de Mello, acusado de corrupção. Collor foi substituído por seu vice-presidente, Itamar Franco, que lançou o Plano Real, na tentativa de frear o ciclo inflacionário no país.

Em seguida, assumiu o presidente Fernando Henrique Cardoso, que governou o Brasil por dois mandatos consecutivos. O governo FHC, entre muitas controvérsias, é lembrado pela estagnação da economia (MORAIS, 2015). Em resumo, uma situação política instável e plena de escândalos, em que nenhum desses fatores passam despercebidos nos textos de Abreu.

Levando em consideração que, em 1997, foi leiloada a empresa de minérios brasileira, a Vale do Rio Doce, e vários processos de privatizações e quebras de pequenas empresas nacionais ocorreram nessa época, por consequência da atração do capital especulativo internacional, que visou apenas à produção rápida de lucros, Abreu provoca o leitor/espectador com falas direcionadas à crítica quanto à questão econômica do país e ao turbilhão de acontecimentos proporcionados. Não em vão, os textos críticos e questionadores de Abreu se fazem tão atuais nos dias contemporâneos.

A seguir, há o diálogo entre a dupla cômica Matias Cão e João Teité. Ambos são empregados e cúmplices; mantêm uma relação de amizade e trapanças muito próximas e semelhantes às do famoso Arlequino e Brighella, da *Commedia dell'arte* italiana, e de João Grilo e Chicó, de Ariano Suassuna. O cômico se estabelece por mesclar conceitos populares e simplórios, como a venda de um jegue, com termos de economia, tais como pequeno empreendedor, companhia de transporte e pequenas empresas brasileiras. Abreu também se utiliza da relação dos palhaços Mateus e Bastião e do folgado Cavalo-marinho para inspirar a relação entre Matias Cão e João Teité, na qual um bate e outro foge. Em *Sacra Folia*, podemos ler:

MATIAS CÃO – Venha cá!
 JOÃO TEITÉ (como criança) – Só vou se você falar que não me bate!
 MATIAS CÃO – Venha cá que eu estou mandando!
 JOÃO TEITÉ – Então não me bate!
 MATIAS CÃO – Maldita hora em que lhe pus como sócio de minha companhia de transporte!
 JOÃO TEITÉ – Sua, não, nossa!
 MATIAS CÃO – Agora não é nem minha, nem nossa! Você deu sumiço no único jegue que a gente tinha.
 JOÃO TEITÉ – Questão de opinião! Eu fiz um investimento! (MATIAS AMEAÇA PEGAR TEITÉ. TEITÉ CORRE)
 MATIAS CÃO – Eu vou lhe pegar, lhe arrear e lhe colocar no lugar do jegue, condenado!
 JOÃO TEITÉ – Eu só tive um pouco de azar. Isso acontece todo dia com qualquer investidor da bolsa de valores! (ABREU, 1997, p. 198-199)

Nota-se também o chiste quanto aos trâmites econômicos e a piada sobre o assunto em uma conversa entre Matias Cão e o anjo Gabriel, em que João Teité escuta, às escondidas, a conversa entre eles, fazendo não só um comentário cômico como instaurando o quiproquó da cena que se desenrola por toda a peça, ao confundir o “deus” anunciado pelo anjo Gabriel como “Todo Poderoso”, com o presidente do Brasil na época de estreia da peça, Fernando Henrique Cardoso.

Abreu insinua uma transação com duplo sentido, que pode ser riqueza não material e uma riqueza de bens materiais de origem não ética. Quando o anjo se refere a “muitas riquezas” e “reconhecimento”, Teité, que pega a conversa pela metade, logo compreende como riqueza material, dando a entender com sua piada que o anjo está oferecendo uma troca de favores a Matias Cão.

Essa negociação faz referência às atitudes de políticos e suas corrupções e posteriormente são afirmadas quando Teité, em *Sacra Folia*, complementa a frase utilizando-

se do adjetivo “negocião”, que se trata de um negócio em que uma das partes se sobressai muito sobre a outra, geralmente de forma desigual, com “trambiques”:

MATIAS CÃO – E a ajuda é prá enfrentar o demo, é? E onde é que se pede dispensa? Tenho pé-chato, sou arrimo de família!

(JOÃO TEITÉ RETORNA E AO PERCEBER O ANJO PÔE-SE A OUVIR ÀS ESCONDIDAS)

GABRIEL – Dessa luta ninguém tem dispensa.

MATIAS CÃO – E o que é que eu ganho?

GABRIEL – Muitas riquezas e o reconhecimento do Todo-Poderoso!

JOÃO TEITÉ – Fernando Henrique Cardoso! O Matias deve ter feito um negocião com o governo federal! (ABREU, 1997, p. 200-201)

Se teatro é a representação de uma sociedade, Luís Alberto de Abreu faz do seu teatro uma potente arma de crítica aos atos devastadores cometidos por essa sociedade “civilizada”. Intercalando o cômico e o trágico, a realidade e o mito, faz uma comparação e um paralelismo histórico da Matança dos Inocentes, passagem descrita na Bíblia, com a Chacina da Candelária – assassinato de meninos de rua, negros, pobres e menores de idade, ocorrido no Rio de Janeiro em agosto de 1993.

Na cena de Sacra Folia, a seguir, Abreu propõe uma coreografia para contar, pela voz solene e séria do narrador, a semelhança e a crueldade do infanticídio romano com o também muito ocorrido no Brasil atual, e de forma clandestina:

PRÓLOGO 2 – A MATANÇA DOS INOCENTES

(Enquanto Gabriel narra, desenvolve-se sobre o palco uma coreografia sobre a matança dos inocentes. Soldados armados cruzam e recruzam o palco enquanto a Sagrada Família foge. Maria está montada num Cavalo-marinho puxado por José, evitando sempre encontrar-se com os soldados)

GABRIEL – Cessai vosso riso. Por um momento apenas. E perdoai se rompo vossa alegria. Para lembrar penosos dias. De muitas lágrimas. E de não poucas penas. Soldados de Herodes armaram-se. Com gládio, espada e lança. Sim, houve um tempo em que homens matavam crianças.

A aldeia de Betânia, perto do rio Jordão, amanheceu como sempre amanhecia: silêncio bom de paz e de sono. Cavalos e soldados entraram a passo lento nessa aldeia, nessa manhã, nessa paz. Em silêncio as espadas ergueram-se nas mãos e em estrondo de portas arrombadas, de gritos e ordens, as espadas procuraram os inocentes. Nos berços, nos braços das mães, sob as camas, fugindo com passinhos miúdos. Encontraram todos num zás, traz e truz de corte e talho e saíram com a consciência do dever cumprido. E a aldeia de Betânia, perto do rio Jordão, entardeceu naquele dia, marcada inteira de morte, como nunca entardecia.

(Soldados saem e entram novamente)

Cruzaram e recruzaram o País e de madrugada chegaram ao Rio. Os inocentes, desta vez, dormiam, atrás de um templo, amontoados, um cobertor do outro. A grande cidade também dormia. Então, eles chegaram na velocidade de uma vertigem e frearam os carros bruscamente como quem fecha os olhos.

E o canto dos pneus entrou no sonho e os inocentes abriram os olhos para ver a morte. E foi bala e bala, papapá de tiro, olho fechado de homem mirando pontaria em corpo de menino. E, depois, silêncio. E depois do silêncio, as portas bateram com pressa e os carros arrancaram. De manhã levaram os corpos e lavaram o chão. Eu conto o que fizeram os soldados de Herodes para que não se lave a lembrança. Sim, há um tempo em que homens matam crianças. (LONGA PAUSA)

E com este momento contrito. E com a fuga do menino-deus. Para o Egito. Termina o prólogo desta representação. Retomai o vosso riso. Recolhei vossa emoção. E, de agora até o fim. Seja mandante a alegria. Em vossa vida, doravante. Seja a dor tão inconstante. Como há de ser nesta Sacra Folia! (ABREU, 1997, p. 196-197)

Assim como Abreu se utiliza do Cavalo-marinho, da linguagem do teatro popular e do teatro de rua da cena brasileira dos anos 1990, alguns grupos se utilizaram também dessas referências e reconfigurações do popular para formular peças, caracterizando um teatro híbrido, de misturas e experiências, em que grupos e companhias se utilizavam da cultura e das tradições do teatro popular, de sua linguagem e estrutura para abordar temáticas populares, tais como lutas cotidianas do povo, greves, questões raciais, genocídio do povo indígena, conflitos e massacres históricos.

É caso da Cia Teatro Popular União e Olho Vivo, que utilizou o Bumba-meu-boi para encenar a Revolta da Chibata, que destaca João Cândido como líder popular negro com a peça João Cândido do Brasil – A Revolta da Chibata, de César Vieira.¹⁵ Segundo a companhia União Olho-Vivo, esse teatro contribuiu para a transformação da cena urbana na cidade de São Paulo.

Outras companhias, como Parlapatões, Patifes e Paspalhões, trabalhavam em suas peças a linguagem do circo de lona e da comédia reconfiguradas para teatros de rua na cidade de São Paulo. A abertura do espaço Parlapatões, na praça Roosevelt, contribuiu, posteriormente, segundo o grupo¹⁶, para a revitalização do centro de São Paulo, em um processo de requalificação de espaços “degradados” desta região da cidade.

Saindo do cenário paulistano, encontramos um fenômeno semelhante ocorrendo no teatro mineiro: o Grupo Galpão, que combinava sua linguagem de teatro de rua ao repertório da música, do circo e da cultura popular. Entre os anos 1992 a 1994 e 1995 a 2003, o Grupo Galpão esteve em cartaz com a peça Romeu e Julieta, dirigida por Gabriel Villela, que mesclava a linguagem do clássico, de Shakespeare, à linguagem popular do sertão de Minas

¹⁵ A peça João Cândido – a Revolta da Chibata, do diretor César Vieira junto com a Cia Teatro Popular União e Olho Vivo, teve pré-estreia na sede da companhia, localizada no bairro paulistano do Bom Retiro, no Centro Cultural São Paulo, e também em Guarulhos, Santo André, em maio de 2002 (SANTOS, 2002).

¹⁶ Dados e informações obtidas por meio do *site* da Companhia Parlapatões, Patifes e Paspalhões. Disponível em: <http://parlapatoes.com.br/site/historico-espaco>. Acesso em: 01 abr. 2018.

Gerais, muito presente em Guimarães Rosa. Em *Um Molière imaginário*, o grupo adapta o texto original deste escritor, sendo fiel à sua crítica e somando-a à acidez cômica de Machado de Assis. Nos anos 2000, o grupo estreia *Um trem chamado desejo*, com dramaturgia de Luís Alberto de Abreu.

Observa-se que a semelhança entre tais grupos se estabelece a partir de um teatro feito também para o povo, com elementos populares. Um teatro que abrange os transeuntes, os empregados, os proletários, os negros, o trabalhador e a trabalhadora, que assumem o protagonismo da cena. Na maioria das peças se explicita a luta de classes, sob a perspectiva do materialismo histórico, que define a história de toda a sociedade, colocando sempre em questão a relação do homem livre e do escravo, do patricio e do plebeu, do suserano e do servo, dos que oprimem e dos que são oprimidos.

Segundo as ponderações de Brito (1999, p. 155), o teatro para esses grupos também se nacionalizou, regionalizou-se, voltou-se para si mesmo, buscando o que foi iniciado pelo Teatro Brasileiro de Comédia décadas atrás, ou seja, sua identidade, quando o teatro passa a falar de si. No Brasil, a atuação desses grupos se estabelece em um período da dramaturgia que se caracterizou por um freio para os dramas e uma guinada para a linguagem cômica.

Vale ressaltar que o desenvolvimento desses grupos teatrais se insere no contexto de uma época neoliberal, em que as leis de incentivo à cultura eram sujeitas às leis de mercado, isto é, somente o que interessava ao *marketing* de empresas privadas e estatais era patrocinado e fomentado, constituindo-se como o único mecanismo impulsionador da cultura, pois as empresas tinham que vislumbrar vantagem nas parcerias culturais para que os projetos teatrais conseguissem auxílio financeiro.

As companhias ficavam à mercê do mercado, sem, muitas vezes, dispor de liberdade de criação. Os grupos, cansados dessa situação precária e castradora de se trabalhar com teatro no país, formaram o manifesto paulistano denominado *Arte contra a barbárie* (1999 apud MELO, 2018, p. 172). Nesse manifesto, exigiam verba pública para o teatro alternativo, independente e de grupo. O movimento também discutia o papel do teatro na sociedade e sua relação com o público. Faziam parte desse manifesto os núcleos: Companhia Folias d'arte, Companhia Pia Fraus, Grupo Tapa, Companhia do Latão, Companhia União e Olho Vivo, os artistas Sérgio de Carvalho, Márcia de Barros, entre outros.

Esses grupos pregavam que o teatro era insubstituível para um país por difundir, refletir e registrar o imaginário de seu povo, de modo que defendiam a função social do teatro. Denunciavam também o estrangulamento da produção artística por conta da mercantilização

imposta à cultura e à sociedade, visto que a arte inserida em uma política e economia neoliberais tende a sofrer ajustes financeiros e cortes incisivos.

Em resumo, militavam pela criação de programas pertinentes para as artes teatrais e cênicas nos âmbitos municipal, estadual e federal, bem como a realização de um teatro que ocupasse espaço na sociedade como interlocutor das questões humanas e da brasilidade. O Manifesto surgiu em 1999 e teve mais repercussão nos anos 2000.

A obra de Luís Alberto de Abreu se insere e reflete esse contexto não apenas por suas obras aqui estudadas estrearem no período que vai de 1993 a 1996, ficando em cartaz até 2002, mas também pela proximidade ideológica com os grupos e movimentos de sua época. Tais obras definem-se também por textos recheados com o mesmo pluralismo cultural, imaginário e pelo encontro entre público e plateia, aspectos buscados pelo movimento manifesto.

Abreu, assim como seus contemporâneos, apresenta um texto em que a função social do teatro é gritante, e não somente expõe e reflete o povo brasileiro e seu imaginário coletivo, como também registra e difunde o novo teatro popular que exalta as riquezas do povo, defendendo que o público detém uma herança e que é preciso reativá-la e refazê-la.

Nessa mistura heterogênea, alcança vários níveis de conhecimento, expressos, por exemplo, nas falas, expressões e ditos populares de seus personagens. Abreu, em alguns momentos, pode não atingir uma elite intelectual ou urbana, que, por vezes, desconhece expressões e termos de raízes caipiras e tradicionais muito comuns ao povo. Em contraponto, ao mesmo tempo usa quebras da linguagem coloquial para a linguagem culta, o latim e outras línguas estrangeiras, atingindo outra parcela da população que está habituada com essas linguagens e cultura erudita.

Com isso, atinge ambos os públicos, na medida em que mescla essas expressões e linguagens, além de explicitar as diferenças e o conflito de classes, que, muitas vezes, partem das diferenças de linguagem. Vejamos a passagem de Burundanga, a seguir:

BORACÉIA – Você não tem um pouco de senso estético?

BENEDITA – Senso estético é igual a vergonha na cara? Se for, tenho tudo o que falta nesta casa. (ABREU, 1997, p. 29)

Alfredo Bosi conceitua a interação entre culturas descrevendo o risco de se fazer tais entrelaçamentos. Segundo o autor, da fusão da cultura popular com a cultura erudita:

Podem nascer frutos muito diferentes entre si, e que vão do mais cego e demagógico populismo, que é a má consciência estertória do elitismo básico de toda sociedade classista, à mais bela obra de arte elaborada em torno dos

motivos populares, como a música de Villa-Lobos, o romance de Guimarães Rosa, a pintura de Portinari e a poesia negra de Jorge de Lima. (BOSI, 1992, p. 312)

Entendemos que os textos de Abreu se enquadram nessa sequência de obras-primas de extrema sensibilidade e cuidado ao fazer uso de múltiplas linguagens sem conflitá-las, mas sim somando-as, oferecendo ao público o resultado de uma obra grandiosa, plural e rica em linguagens.

Rubens Brito (1999) também aponta, em sua tese já mencionada, a forma de criação e construção proposta pelo dramaturgo em seus processos criativos. Abreu ouve os atores e encenadores a respeito do material cênico a ser criado e continua ouvindo-os mesmo depois de o trabalho de escrita estar “terminado”. Essa escuta revela o espaço do outro na obra de Abreu, o que se soma à justificativa de que as atrizes trazem para a obra muitas referências pessoais na construção das personagens femininas.

Abreu, como em um caleidoscópio, em que cada peça colorida monta a figura final, concebendo suas personagens como veículo da multiplicidade temática e das linguagens, que em cena caracterizam-se pela diversidade, criando um estado de figura humana.

1.2 A FRATERNAL CIA DE ARTES E MALAS-ARTES E O PROJETO COMÉDIA POPULAR BRASILEIRA

Em 1981, um dramaturgo e um diretor foram mentores de um projeto que unia trabalhadores e atores, formando um núcleo de pesquisa denominado Grupo ADC Siemens. Passaram, por meio de um projeto cultural, a desenvolver atividades artísticas em empresas em paralelo à pesquisa realizada, cujo objetivo consistia em desenvolver a linguagem cômica popular a partir da criação de tipos brasileiros, com a referência da *Commedia dell'arte* e de outras linguagens populares.

Mesmo sendo uma companhia ainda amadora, o grupo desenvolveu, em um primeiro momento, várias montagens mais voltadas ao popular e ao repertório brasileiro, que vai de Ariano Suassuna a Domingos Oliveira, passando por Dias Gomes, entre outros. Somente em 1993 os integrantes desse grupo resolveram mergulhar na pesquisa já iniciada e dar sequência e evolução ao que seria o projeto Comédia Popular Brasileira (CPB), coordenado pelo diretor Ednaldo Freire, com dramaturgia de Luís Alberto de Abreu.

A pesquisa se deu pelo aprofundamento da cultura popular brasileira e seu resgate, no intuito de explorar as personagens-tipo da cultura popular brasileira, associá-las às

personagens-tipo da *Commedia dell'arte* e dialogar com o público de maneira épica e não passiva. O projeto CPB tinha como principal objetivo preencher o vácuo da cena brasileira de teatro que, naquela época, estava começando a reconectar esta arte e o olhar voltado para a nossa tradição.

O grupo abriu uma forte vertente para essas personagens populares na cena teatral do início dos anos 1990, renovando-as e dando-lhes uma característica menos rural e mais urbana, contextualizando os quiproquós da *Commedia dell'arte* aos acontecimentos políticos e econômicos atuais, baseando-se nos textos de Mikhail Bakhtin (1987) sobre o cômico dentro da própria cultura popular, nos escritos de Luís Câmara Cascudo, Amadeu Amaral, Cornélio Pires e em vários folguedos populares, desde o Cavalo-Marinho, passando pelo Bumba-meu-Boi, por autos de Natal, entre outros.

Em 1994, a pesquisa dá à luz o espetáculo O Parturião; em 1995, o grupo passa a se chamar Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, bem como profissionaliza-se e estreia a peça O anel de Magalão. O nome Fraternal, segundo André Carrico (2004), é uma alusão às antigas companhias de *Commedia dell'arte*, que se organizavam de acordo com uma estrutura familiar. Malas-Artes certamente se refere ao famoso e tradicional personagem da cultura popular brasileira e portuguesa, Pedro Malasartes, que é mencionado no Cancioneiro do Vaticano e também em óperas, literatura de cordel, cinema e outros.

Em 1986, o Projeto CPB finaliza seu primeiro momento com as peças Burundanga e Sacra Folia. A Fraternal Cia de Artes e Malas-Artes destaca-se por pesquisar os elementos da comédia popular brasileira, as personagens e criaturas dessa cultura, suas narrativas orais e a forma de representações teatrais que exploram as personagens-tipo da cultura popular que, inclusive, permeavam o universo e a imaginação coletiva do povo.

Tentando uma comunicação direta com o público, a Fraternal sempre buscou dialogar com ele por meio da comédia, do popular e da crítica. A Cia tem sua consolidação constituída pelos seguintes artistas: Ednaldo Freire, como diretor; Luís Alberto de Abreu, como dramaturgo; e um grande elenco composto por Ricardo Freitas, Izildinha Rodrigues, Sérgio Rosa, Nilton Rosa, Augusto Pompeo, Newton Saiki, Keila Redondo, José Bezerra, Mirtes Nogueira, Gilmar Guido, Silvia Belintani, Nelson Belintani, Fábio Visconde e Ali Mohamed Saleh.

O trabalho da Fraternal sempre teve como principal objetivo a empatia imediata do público para com a obra por eles proposta. Atualmente, com mais de duas décadas de estrada, continuam o afunilamento da pesquisa começada nos anos 1990. A Cia foi, por várias vezes, contemplada com o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, o

que lhe proporcionou montar inúmeros espetáculos, sempre muito bem recebidos pela crítica e pelo público.

O projeto desenvolvido pela Companhia vem da necessidade de seus integrantes de pesquisar e introduzir nos palcos uma linguagem popular brasileira. Popular em dois sentidos: por abranger a maioria da população que os assiste, e por se tratar de obras nas quais as temáticas se voltam para a cultura tradicional de um povo. Essa necessidade de os integrantes do grupo darem visibilidade à vertente da comédia popular fez com que o processo construtivo também contemplasse uma forma inovadora de fazer teatro: dar voz a personagens existentes no cotidiano do povo brasileiro.

De acordo com Freire (1997), no prefácio ao livro intitulado *Comédia Popular Brasileira*, de Abreu, não apenas a estética visava a uma linguagem popular como também as personagens representadas eram baseadas no homem e na mulher comuns: nos transeuntes que os assistiam, que eram encontrados no metrô, isto é, esses tipos vistos nas ruas, nas feiras, nos mercados, no interior das capitais, os migrantes e imigrantes que aqui residem.

O grupo tem como inspiração continuar o caminho já trilhado por Ariano Suassuna, Martins Pena e Arthur Azevedo, cujo “ponto de partida [é] dar vida e desenvolver os tipos já fixados no imaginário da cultura popular brasileira e estruturá-los segundo alguns princípios da comédia popular: invenção, ambivalência, simplicidade e requinte artesanal, inteligência, riso farto e regenerador” (FREIRE, 1997, p. 19).

O conteúdo das obras como comicidade regeneradora e libertária que o riso pode proporcionar é consequência de estudos e leituras do grupo Fraternal e de Abreu sobre os escritos de Mikhail Bakhtin (1987, p. 61-63). Este descreve a concepção de que, na Idade Média, havia uma divisão entre o cômico e o sério, conforme descreve também Minois:

[...] existe uma dupla visão de mundo: a visão séria, que é a das autoridades, e a visão cômica, que é a do povo. Esse dualismo, julga Bakhtin, já existia nas sociedades primitivas em que se acotovelaram mitos sérios e mitos cômicos. (MINOIS, 2003, p. 156)

A comicidade no Renascimento, ainda nas palavras de Bakhtin (1987), é uma herança das tradições da cultura cômica popular da Idade Média, que condenava o riso como literatura oficial. O riso somente era livre de impunidades nas praças públicas, em festas e na literatura recreativa.

Para Minois, “na Idade Média, a visão cômica foi excluída do domínio sagrado e tornou-se a característica essencial da cultura popular, que evoluiu fora da esfera oficial” (MINOIS, 2003, p. 156). O autor complementa afirmando que, por conta dessa existência

extraoficial, a cultura do riso se torna diferente, principalmente por seu radicalismo e sua liberdade excepcionais:

A visão cômica do mundo, elaborando-se de maneira autônoma, fora do controle das autoridades, adquiriu licença e liberdade extraordinárias. [...] Bakhtin fala da “verdade revelada por meio do riso”, que liberta do medo do sagrado, da proibição autoritária. Mostrando o riso sob um novo dia, o riso liberta, diante dos interditos e das intimidações do sério. (MINOIS, 2003, p. 156-159)

Minois recorre a Bakhtin, a fim de complementar seu pensamento:

É a razão pela qual o riso, menos que qualquer outra coisa, pode ser instrumento de opressão e de embrutecimento do povo. [...] Ele sempre permaneceu como arma de liberdade entre as mãos do povo. (BAKHTIN, 1987, p. 101-102 apud MINOIS, 2003, p. 159)

Posteriormente, ainda segundo Bakhtin (1987), o riso no Renascimento ultrapassou as barreiras que restringiam a cultura popular e penetrou na literatura e na ideologia ditas “superiores”, como por exemplo, em Shakespeare, Cervantes e outros. O riso acaba se incorporando à literatura do Renascimento, como descreve Bakhtin:

O riso da Idade Média, durante o Renascimento, tornou-se expressão da consciência nova, livre, crítica e histórica da época. Isso foi possível apenas porque, após mil anos de evolução, no curso da Idade Média, os brotos e embriões desse caráter histórico e seu potencial estavam prontos para eclodir. (BAKHTIN, 1987, p. 63)

Essa visão e proposta de um riso crítico, libertário e social também se encontram em evidência nas obras de Abreu, pois, além de ser um dramaturgo crítico, tem como objetivo o diálogo e a aproximação entre arte e povo.

Quando falamos da cultura popular que influencia diretamente a Companhia, estamos nos referindo não apenas aos folguedos da cultura rural brasileira, mas, também, aos autos, à revista, ao verso épico, ao melodrama, ao pastoril, ao teatro de bonecos, ao musical, à ópera popular e ao circo-teatro, entre tantas outras manifestações artísticas brasileiras.

Sobre cultura, é importante ressaltar que, segundo Herbert J. Gans (2014), toda cultura tem valores políticos, sociais e estéticos, implícitos ou explícitos. Não existe juízo de valor entre as culturas, apenas diversidades entre elas. Portanto, não há uma cultura superior ou inferior. Isto posto, o autor ainda afirma que toda cultura é o modo como a comunidade vive, suas religiões, como se diverte, a educação que detém, bem como os hábitos e diversas ações: cultura é informação.

Gans (2014, p. 13) afirma que toda pessoa tem o direito de consumir e viver a cultura que preferir, argumentando que é preciso ser respeitada a democracia cultural. O autor considera que tanto a cultura popular, a de massa e a erudita estão no mesmo aparato conceitual, indo contra a ideia de que somente o especialista cultural sabe o que é bom para as pessoas e para a sociedade. A escolha cultural está diretamente vinculada à economia, o que faz a classe social do indivíduo influenciar na escolha de sua cultura.

Quando pensamos em cultura popular no Brasil, falamos no singular, como se existisse uma unidade prévia que juntasse todas as manifestações do povo brasileiro. Porém, Bosi (1992) afirma que a cultura brasileira é plural, não apenas pela existência de uma sociedade de classes, na qual cada classe define sua cultura, mas também devido à colonização brasileira que se construiu por meio da sobreposição, em um único território, de culturas diversas, tanto as europeias (alemã, portuguesa, italiana) e as não europeias (indígenas e africanas).

Quando utilizamos o termo cultura popular, partimos do ponto de vista de que se trata da cultura do homem rústico, o homem sertanejo, o homem interiorano e até mesmo o suburbano, que não tem em seus hábitos a influência total da civilização das grandes cidades. Mesmo que ele conviva em zonas urbanas, sua cultura ainda se mantém pouco afetada (ou nada afetada) pelas demais culturas, devido à resistência e tradições.

O cidadão mantenedor da cultura popular, mesmo tendo contato com a cultura de massa – cultura de consumo gerada pelo sistema de produção e pelos mercados de bens de consumo – ou com a cultura erudita – centrada no sistema educacional, principalmente nas universidades – conserva intacta boa parte de sua cultura popular, não deixando as estruturas simbólicas da cidade moderna ou da grande mídia interferirem em suas atividades culturais.

Abreu e a Fraternal tiveram outros trabalhos juntos: Borandá; Auto da Paixão e da Alegria; Auto da Infância; Memória das Coisas; As três graças; Eh! Turtuvia; Nau dos loucos; Iepe; Till Eulenspiegel; e Masteclé – Tratado Geral da Comédia, sempre aprofundando a relação entre miscigenação de culturas, a narrativa e a construção de personagens que se alimentam da figura do mito e do arquétipo.

1.3 BUSCANDO A VIVÊNCIA: ENTREVISTA COM AS ATRIZES

1.3.1 Conversa com Mirtes Nogueira

Encontramo-nos, na tarde do dia 17 de abril, com a atriz Mirtes Nogueira¹⁷, para uma entrevista em busca de memórias, curiosidades, fatos e acontecimentos que permearam a Fraternal Cia de Artes e Malas-Artes durante o projeto Comédia Popular Brasileira. Nogueira esteve presente desde o início da formação profissional do grupo, quando a Companhia ainda iniciava sua pesquisa na construção das personagens-tipo brasileiras e no aprofundamento da linguagem popular, tendo como referência a *Commedia dell'arte*.

A atriz ainda é integrante da Fraternal, cuja relação ela afirma ser como um casamento em sua vida: não abandona nem nas horas boas, nem nas ruins. Colocamos aqui o entendimento e o ponto de vista da atriz, na perspectiva da memória vivenciada em relação ao processo de montagem com o diretor Ednaldo Freire e à construção com o dramaturgo Luís Alberto de Abreu.

Percebemos a ampla participação de Nogueira nas peças, passando por diversas personagens, sendo elas: Rosaura, Maria, Mateúsa, Boracéia e Prefeita. A atriz, repentinamente, inicia o assunto se referindo à Prefeita:

A prefeita! Ela representa muito os políticos brasileiros, ela dança conforme a música, vai para onde está bom pra ela! Na verdade, essa personagem era um prefeito na primeira versão do texto escrito por Abreu, como não tinha o ator pra fazer a personagem masculina, aí nós transformamos em prefeita. (NOGUIERA, 2019)

Iniciamos a conversa, então, por essa personagem, que, para nossa surpresa, revela-se proposta, primeiramente, para o gênero masculino. Nogueira conta que Burundanga estreou no Teatro Eugênio Kusnet e, posteriormente, continuou em temporada no Teatro Ruth Escobar. O subsídio da empresa Siemens possibilitava que a entrada fosse gratuita, dando ao grupo condições dignas de trabalho atreladas à política de formação e inclusão de público.

Segundo Nogueira, a personagem Prefeita representa um contexto político e se insere em um sistema de corrupção muito recorrente no Brasil: políticos que não governam em favor do povo, mas que querem ser beneficiados em quaisquer situações, e, para tal, aliam-se a

¹⁷ Entrevista realizada no dia 17 de abril de 2019 com a atriz Mirtes Nogueira, integrante desde a formação profissional da Fraternal Cia de Artes e Malas-Artes. A transcrição integral se encontra nos Apêndices desta dissertação.

golpistas que se colocam como inimigos da nação. Nas falas da própria atriz, infelizmente, é “um quadro que a gente vive e é muito atual” (NOGUEIRA, 2019).

Conversamos sobre o golpe – que se instaura no enredo de Burundanga – entre militares, a elite e políticos mal-intencionados. A peça estreou em 1996, mas é surpreendentemente compatível com a situação atual do Brasil, mesmo vinte e três anos após estar em cartaz pela primeira vez. Nogueira reforça que, para ela, Abreu é um visionário que escreve e enxerga além de seu tempo.

Por meio de sistematização semelhante à da *Commedia dell'arte*, cada tipo em Burundanga representava uma crítica a um vício social, de modo a expor as mazelas de uma comunidade. Nogueira salienta que as personagens-tipo que queriam construir eram inspiradas na *Commedia dell'arte*, mas com características do povo brasileiro:

Nós, como atores, somos um condutor, ele [Abreu] fez em Burundanga, o que se fazia na *Commedia dell'arte*, de manter os personagens, mas, trazendo os arquétipos brasileiros. Era assim, a gente enquanto atriz busca um olhar diferente de um olhar comum, às vezes, a gente tá andando na rua e vê tipos que a gente quer levar pro teatro, nós não criamos nada, elas já existem, é só você observar na rua, você enxerga um monte de gente, de tipo [...]. E também a gente tem a referência familiar, de um vizinho, de um amigo. (NOGUEIRA, 2019)

A atriz ainda revela como construiu a personagem Prefeita, inspirando-se em trejeitos incisivos de um amigo que falava e gesticulava com as mãos, com movimentos fortes e mecânicos. Nogueira conta que o processo não foi colaborativo do começo ao fim, mas que Luís Abreu e Ednaldo Freire ouviam muito os atores e as atrizes. Abreu era muito presente nos ensaios, improvisações e leituras; todos opinavam e dialogavam, porém, as decisões finais se restringiam a Abreu e a Freire. Em suas palavras, ela afirma:

O Ednaldo sugeria o tema, o Abreu escrevia e vinha com o texto, os atores tinham seu papel. No Burundanga, como o Ednaldo disse que eu ia fazer uma prefeita, adaptamos o texto do Abreu, mas é um texto tão sofisticado que, às vezes, você muda um artigo, uma coisa ou outra, uma fala, mas a estrutura se mantém no contexto. Ali não foram grandes mudanças, ele já havia escrito, ganhou um prêmio APCA, então, nós montamos. Abreu deu uma recuperada no texto nesse sentido, repensando o Prefeito para a Prefeita. (NOGUEIRA, 2019)

Quanto às personagens-tipo que foram se tornando personagens fixas, ou seja, que se repetiam em histórias diferentes, Nogueira revela uma trajetória de amadurecimento delas. Cita Rosaura como exemplo, que é a mesma em *O anel de Magalão* e em *O Parturião*, porém, com algumas características distintas entre uma peça e outra.

Em *O Anel de Magalão*, ela é feminista, tem uma postura muito séria, é uma personagem rígida. Já em *O Parturião*, revela-se mais ingênua, a mocinha que, apesar de espevitada, não atravessa ou desrespeita o pai, mostrando-se um pouco submissa, mesmo quando toma atitudes às escondidas. A atriz assevera:

Rosaura é desse período da pesquisa na *Commedia dell'arte*, em que a gente fazia um espelhamento das personagens que se desdobraram em outras histórias, mas ela teve uma fase de crescimento. Em *O Parturião*, ela saiu da puberdade, adolescência, na época dessa peça ela era uma menininha caseira, tava despertando a adolescência, tava despertando a mulher que ela é, mas ela era a ingênua, ela queria namorar, romântica. Quando ela volta da faculdade, lá em *O Anel de Magalão*, ela já vem empoderada, já veio culta, cheia de si, essa palavra empoderada é mais recente, mas é isso mesmo, ela veio empoderada, com outra cabeça, ela fazia o que ela queria e ninguém mandava nela, muito menos o pai, nem o Fabrício.¹⁸ (NOGUEIRA, 2019)

Por meio dos relatos da atriz, foi possível perceber que Abreu criava as personagens, mas deixava os atores livres para criarem sobre aquele arquétipo proposto à sua maneira, isto é, Abreu sugeria aspectos das personagens para auxiliar na composição, mas levava em consideração as características e impressões pessoais dos atores e atrizes em relação à personagem. Nogueira afirma: “ele já desenhava essa personalidade e descrevia: veio de família tal, a natureza é assim” (NOGUEIRA, 2019).

O mesmo procedimento se dava com o diretor Ednaldo Freire, que, segundo Nogueira, gostava quando o ator propunha, criava e fazia, para além do texto, um trabalho individual de composição da personagem. Em meio às lembranças, questionamos a atriz sobre o sucesso e a reconfiguração das personagens femininas criadas nos anos 1990 e que atualmente ainda se fazem atuais, pois, se no contexto em que o texto foi escrito, elas eram emancipadas, agora, nas palavras da atriz, são empoderadas.

Nogueira ressalta a personalidade forte de todas as personagens femininas da peça, descrevendo que esta é uma característica marcante das obras de Abreu, para além dos textos das peças da *Comédia Popular Brasileira*. A atriz justifica esse aspecto pelo fato de o autor estar cercado de mulheres com personalidades fortes, bravas e rígidas. Adélia Nicolete (2004), em seu livro biográfico sobre Abreu, descreve que todas as mulheres que surgem na vida do dramaturgo são muito bravas, desde a mãe até sua falecida esposa.

¹⁸ Fabrício era um poeta, namorado de Rosaura. Por ser um jovem sensível, o pai achava que era homossexual. Fabrício e Rosaura são espelhos do par de enamorados. Mesmo posteriormente, quando Rosaura volta da faculdade, ela ainda tinha a função de instaurar o romantismo dos enamorados, demonstrando que Abreu modifica algumas características do arquétipo, mas que essa modificação não prejudicava a estrutura da construção.

Quando abordamos a personagem Linora, é revelado outro dado importante – que não está descrito no livro *Comédia Popular Brasileira: a personagem Linora* não foi construída e atuada por Keila Redondo, como está na ficha técnica do livro, mas, sim, por um ator.

Apesar de encenada por um homem, Linora não era uma personagem transsexual, tratava-se de um homem representando uma mulher, tal como ocorria antigamente, quando as mulheres eram proibidas de atuar, de acordo com Fo (2004). O ator que deu vida à Linora era Gilmar Guido, integrante do grupo. Uma suposição de Nogueira para esse fato foi a representação da personagem-tipo, já que Linora era uma cozinheira gorda que gostava muito de comida. A atriz deduziu que o diretor Ednaldo Freire resolveu colocar um homem gordo no papel, causando comicidade pela inversão e subversão:

O Ednaldo é mestre em subverter, o Abreu já criou a Linora hiperbólica e por acaso o ator que Ednaldo escolheu era um cara gordo. Tudo ajudou. Ela era uma cozinheira muito feia porque era grotesca. Não foi o ator que criou a personagem dessa forma, foi o Abreu, a personagem já existia dentro do texto. Na concepção do Abreu, era uma mulher, mas o Ednaldo colocou um homem fazendo pra dar um tom mais cômico. (NOGUEIRA, 2019)

Não estendemos muito o assunto sobre Linora, a qual, assim como Benedita, é uma personagem polêmica. Benedita, inicialmente, era interpretada por Keila Redondo; posteriormente, com a saída desta, Nogueira assumiu seu papel, mantendo algumas criações da colega como forma de reconhecimento e homenagem: “Eu, em homenagem à Keila, quis trazer um pouco do que ela fazia, ela falava meio assim, meio ‘Hummm’ [voz grotesca e grave] e eu também fazia hiperbólica, a roupa imensa, figurino imenso” (NOGUEIRA, 2019).

Nogueira conta rapidamente sobre sua experiência ao fazer a personagem Mateúsa, a empregada esperta com um tom mediano de malícia; logo comenta também sobre o cuidado que o diretor teve ao retratar a figura de Maria, mãe de Jesus:

Ednaldo não quis mexer nessa figura sagrada para uns. A gente não mexe na religiosidade em respeito ao público e suas crenças. O Abreu vem de um estudo que ele traz também arquétipos do Ariano Suassuna, Soffredini, Martins Pena. E a Maria o diretor sempre teve muito cuidado de nem tocar nela, ela é uma figura elevada na peça, divina, independente de todo quiproquó. A história da Maria e o respeito em relação a ela nunca foram mexidos. (NOGUEIRA, 2019)

De fato, a personagem tem poucas falas, revelando um tom mais sereno que faz um contraponto a toda a comédia apresentada. Maria se exalta apenas em um momento, quando tem a vida de seu filho ameaçada.

Nogueira sorri ao se lembrar que o processo de formação de público dava resultado. O público voltava para ver mais vezes as peças, interagindo com atores em cena e com a Fraternal e suas personagens, que chegaram a ter fã clube:

As pessoas iam ver o teatro com suas melhores roupas, levavam comida, presente, e a gente se viu pegando cadeira a mais pra tentar comportar todo mundo. [...] Você sabe que geralmente são pessoas humildes, não generalizando, mas a plateia era o povo, mães, trabalhadores, mas as pessoas cultas gostam também. Aí rolavam os diálogos de o ator falar chamando outro personagem: Ei, Fulano! E alguém do público responder: “Sou eu não!” Se sentindo pertencente àquilo tudo. Estava tão conectado, sem nenhuma quarta parede, então, a gente celebrava junto o espetáculo. (NOGUEIRA, 2019)

A atriz relembra tempos difíceis também, pois, com o fim do subsídio da empresa Siemens – acontecimento que obrigou o grupo a se diluir, passando de dez para cinco atores – , as peças passassem a ser feitas com o elenco reduzido.

De todo esse diálogo com a atriz, chama-nos atenção o fato de como o humor vem mudando com os tempos, pois, se antigamente uma mulher gorda era motivo de riso por todo o estereótipo que a obesidade carrega, nos tempos atuais, o sucesso não seria o mesmo.

Também podemos aplicar essa observação à personagem Benedita. Se anteriormente, quando um artista se pintava de preto para representar o povo negro, isso podia ser considerado como uma homenagem, nos dias atuais, essa atitude passa a ser inaceitável. Tal perspectiva leva em consideração não somente a origem da prática conhecida como *blackface*, com todas suas raízes racistas, como também a não permissão de participação de artistas negros, fazendo com que sejam preteridos em papéis – o que, por conseguinte, reforçaria a exclusão destes artistas negros no teatro.

1.3.2 Conversa com a atriz Keila Redondo

No intuito de obtermos mais relatos sobre o processo de criação das obras compostas pelo projeto Comédia Popular Brasileira, entrevistamos a atriz Keila Redondo¹⁹, ex-integrante da Fraternal Companhia de Artes e Malas-Artes. Ela trabalha como bibliotecária em Ubatuba, município do litoral paulista. Por um contato via chamada de vídeo, Redondo pôde conversar conosco e lembrar sua experiência na Fraternal, em relação ao período em que atuava e residia na cidade de São Paulo.

¹⁹ Entrevista realizada no dia 31 de maio com a atriz Keila Redondo, ex-integrante da Fraternal Companhia de Artes e Malas-Artes. A transcrição integral se encontra nos Apêndices desta dissertação.

Redondo recorda que ingressou no grupo para substituir a atriz Izildinha Rodrigues, que havia quebrado o pé. Seu primeiro papel na companhia foi a substituição da personagem Boracéia; na montagem seguinte, teve a oportunidade de compor e dar vida à personagem Benedita, da peça *Burundanga*.

A atriz concedeu, já no começo do diálogo, uma informação muito importante para a presente pesquisa: em um primeiro momento, a personagem Benedita era Benedito. Da mesma maneira que a personagem Prefeita foi uma adaptação para o elenco, transformaram a personagem Benedito em Benedita, modificando apenas algumas informações do texto, mantendo o arquétipo de empregado velho e negro, mas, desta feita, para uma mulher.

A atriz reforça que, independentemente do sexo, a personagem era negra e seu nome constituía uma homenagem a São Benedito, santo católico padroeiro dos negros e escravos. Abreu é um admirador de Ariano Suassuna, tem este autor como referência em suas obras e, não por acaso, compôs a personagem Benedito/Benedita como negro(a), a fim de enaltecer os afrodescendentes brasileiros, tal como o fez Suassuna (1997), em *O Auto da Compadecida*, ao retratar Manuel, o filho de deus:

[...] Cristo que vem entrando. É um preto retinto, com uma bondade simples e digna nos gestos e nos modos. A cena ganha uma intensa suavidade de iluminura. Todos estão de joelhos, com o rosto entre as mãos. Encourado, de costas, grande grito, com o braço ocultando os olhos: Quem é? É Manuel?

MANUEL – Sim, é Manuel, o Leão de Judá, o Filho de Davi. Levantem-se todos, pois vão ser julgados.

JOÃO GRILO – Apesar de ser um sertanejo pobre e amarelo, sinto perfeitamente que estou diante de uma grande figura. Não quero faltar com o respeito a uma pessoa tão importante, mas se não me engano aquele sujeito acaba de chamar o senhor de Manuel.

MANUEL – Foi isso mesmo, João. Esse é um dos meus nomes, mas você pode me chamar também de Jesus, de Senhor, de Deus... Ele gosta de me chamar Emanuel ou Manuel, porque pensa que assim pode me persuadir de que sou somente homem. Mas você, se quiser, pode me chamar de Jesus. (SUASSUNA, 1997, p. 146)

Transformar o gênero da personagem, segundo Redondo, não foi algo difícil, uma vez que Abreu ainda estava no processo de escrita da peça, podendo modificar as personagens de acordo com as necessidades da companhia teatral. Mesmo estando com as melhores intenções possíveis, a forma como o diretor Ednaldo Freire e a Companhia resolveram representar a personagem Benedita não foi tão positiva quanto parece.

Antes mesmo de perguntarmos sobre tal questão, a atriz abordou o tema *blackface*, descrevendo-nos uma situação que vivenciou três anos atrás (em 2016) quando colocou nas redes sociais uma foto de sua caracterização como personagem Benedita:

Era a época daquela polêmica do *blackface*, que tava rolando em São Paulo. Amigos vieram me questionar que era um absurdo aquela representação, que eu tava fazendo *blackface*. Eu disse que amo essa personagem, que é uma personagem muito pura, não tinha piada por ser negra, ao contrário, era uma homenagem. Eu não quis entrar em discussão porque é muito novo isso. Naquela época, ninguém falava nada, era uma homenagem, as pessoas faziam isso, fazem até hoje no Cavalo-marinho, uma manifestação cultural do Nordeste, eles também pintam a cara de preto. (REDONDO, 2019)

Redondo afirma que colegas a questionaram, mas reforça que, em 1993, quando a peça estava em seu auge, não existia entre a classe teatral qualquer sinal de que essa caracterização pudesse ser ofensiva. Contudo, a entrevistada entende que o movimento negro não tinha voz como nos dias atuais e, se de fato é ofensivo, não deve ser feito.

A atriz compreende que o *blackface* não é uma homenagem bem-vinda e que as coisas se alteram, o mundo se transforma e o humor também muda. Chegamos à conclusão de que é algo que negros e não negros têm de construir juntos: a luta antirracismo. Redondo afirma ainda que é constantemente questionada sobre a personagem Benedita, sobretudo a respeito da indagação se atualmente ela representaria esse papel usando *blackface*. Ela responde que é algo muito complexo, que ama a personagem Benedita, acha lindo todo o contexto da peça, o fato de a personagem ser negra, mas que, de fato, não cabe a ela, mesmo gostando muito de fazer essa personagem, interpretá-la desta forma; por fim, registra que ainda pairam dúvidas sobre como seria o processo e a caracterização da personagem nos dias atuais.

Ressaltamos aqui uma elucidação acerca de uma colocação feita por Redondo em relação ao *blackface* existente na peça *Burundanga* encenada pela Fraternal Companhia de Artes e Malas-Artes e à manifestação cultural popular Cavalo-Marinho. Em um artigo da Revista *Aspas*, do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da USP, Monilson dos Santos Pinto (2017) chama atenção para a contundente diferença entre o *blackface* e a caracterização que Cavalo-Marinho do Pernambuco, Nego Fugido da Bahia e Maracatu do Ceará fazem quando bonecos e atores brincantes se pintam de negro, mesmo quando tais brincantes são afrodescendentes; tal ocorrência constitui uma forma de caracterização e tributo aos seus ancestrais negros.

O autor realça:

Ao contrário do que algumas pessoas pensam sobre a máscara preta, o uso da maquiagem [para afrodescendentes em manifestações culturais populares] está longe de ser associada à exploração de uma imagem estereotipada do negro nas sociedades atuais, ridicularizando-o, enquadrando-o como pessoa ou classe inferior. A máscara do Nego Fugido escancara as diferenças como processo de luta de classes, um teatro crítico da luta diária. (PINTO, 2017, p. 161)

No mesmo artigo, Pinto transcreve as palavras do ator e bonequeiro cearense Cleydson Catarina, que constantemente é questionado sobre a caracterização de seus bonecos:

Mateus, Bastião, João Redondo, Benedito, Catirina e outros são da mesma linhagem do Boi/Cavalo-marinho e ganham vários nomes em diferentes regiões do Nordeste. Foram esses bonecos quem me ensinaram a ser negro e a me reconhecer como negro. Colocar a máscara é reforçar o lugar de onde viemos, a nossa ancestralidade. Não colocamos a máscara para zombar da nossa ancestralidade, mas para reacender a relação com ela. (CATARINA apud PINTO, 2017, p. 158)

Dessa forma, podemos concluir que somente o povo negro pode se representar como personagem negra; apenas o povo pertencente a uma cultura pode se caracterizar dentro de uma manifestação artística dessa cultura popular, buscando uma caracterização negra que, ao contrário do *blackface*, configura genuinamente uma forma de homenagem e libertação.

Redondo relembra as dualidades de Benedita, sua contramáscara, que, por vezes, é uma criada atrevida, esperta, sábia, mas que sempre sabe a hora de se calar. Benedita é maternal, porém, agressiva e brava com suas crias, usando a violência como corretivo e ferramenta educacional.

A atriz conta como foi o processo de construção do tipo Benedita, que seria uma releitura de muitas mulheres negras que trabalham, durante a vida toda, fazendo serviços domésticos em casas de famílias. Redondo queria expandir a personagem para além do sotaque mineiro e do caipira paulistano; desejava algo que fosse ao interior do país, chegando ao sotaque goiano, da região do Centro-oeste, dando visibilidade a esses tipos brasileiros que vão do nordestino, mineiro, passando pelo imigrante italiano e português, até se chegar ao sotaque caipira, paulistano, mostrando em cena, por meio da fala, a pluralidade da cultura brasileira.

Redondo, tal como Nogueira, fez a sonorização da voz de Benedita (ambas escolheram uma voz grossa, balbuciada, quase como um lamento), de acordo com o relato de Redondo, um desdobramento de um timbre de voz próximo ao da cantora e compositora negra Clementina de Jesus; a atriz relembra uma cena de Benedita e Coronel Marruá, em que são nítidas a força e a resistência da personagem negra. Ela, uma subserviente fazendo a barba de seu senhor; este, entregue às mãos da criada que tanto maltratou e que, no ato, segura a navalha.

Benedita brinca com a fragilidade do patrão, com a virilidade, com a masculinidade, prometendo ainda se vingar dos maus-tratos aos quais foi submetida durante toda a sua vida. Redondo fornece outra característica importante sobre Benedita: ela era o anjo Gabriel, em

Sacra Folia. E, novamente, não se tratava de uma personagem transsexual, mas sim da sobreposição de personagens, o que de certa maneira criava, para a máscara, uma contramáscara.

Então, Benedita, uma mulher negra, é quem representava o anjo Gabriel, assumindo, em alguns momentos, a personalidade de anjo, e, em outros, ganhando a voz narrativa de Benedita:

Era a Benedita e, ao mesmo tempo, não era. Mas era ela contando a história. Manter a Benedita e ao mesmo tempo dar um tom angelical para ela, eu me lembro de cenas do Sacra Folia que ela interrompia tudo e botava ordem nessa tentativa de chegar até Belém, ela como Anjo tinha que organizar quando tudo saía do controle. Uma vez me lembro que o João Teité tinha um “Bife”²⁰ e ele pulou, o Serginho²¹ esqueceu um pedaço do bife, pulou pra frente e bem naquele dia o Abreu estava na plateia. A gente usava a narrativa, um recurso muito interessante, os personagens paravam e contavam o que estava ocorrendo ou o que ia acontecer na peça. Então eu tive que intervir. A narração era um desafio verborrágico, a gente tinha que parar o diálogo dramaturgico e ir do diálogo para a narrativa. A narrativa era o personagem contando a história. (REDONDO, 2019)

Redondo relembra como o público se divertia com os quiproquós e *gags* cômicas. Rememora também a grandiosidade com que Ednaldo Freire, Luís Abreu e todo o elenco mesclavam a erudição e a cultura popular. A atriz menciona que conseguiram construir personagens-tipo com os quais o público se identificava. Eram arquetípicos e universais. Tal como Nogueira, Redondo menciona com alegria o fã clube que a Fraternal tinha:

Era o máximo, genial. Eles faziam desenho da Benedita, os lacinhos que ela tinha nos cabelos, desenhavam. Ela era gordona, meu figurino era pesado, um bambolê e em cima do bambolê que era construído o quadril, dois peitões enormes de espuma, tudo muito *over*²², típico da linguagem da Fraternal, exagerado. Isso por si só já gerava muito riso. (REDONDO, 2019)

Redondo, de maneira afetuosa, relata que, enquanto intérprete de Benedita, recebeu um presente de Abreu: o monólogo da matança dos inocentes.²³ Cena em que levava o

²⁰ Gíria teatral para denominar falas grandes de texto, geralmente discursos, narrações, longas intervenções de uma personagem em forma de fala. É diferente de solilóquio e monólogo, pois pressupõe a presença de outra personagem em cena, a quem se refere a fala.

²¹ Ator Sérgio Rosa, intérprete da personagem João Teité.

²² Gíria para expressar exagero, hipérbole.

²³ A matança dos inocentes trata-se de um prólogo que faz a quebra entre o cômico e o trágico na peça Sacra Folia. É o anjo Gabriel quem conduz o público na transição de humor entre o riso e a comoção. O prólogo faz uma analogia entre um infanticídio bíblico e o infanticídio da Chacina da Candelária. No massacre dos inocentes bíblico, o rei Herodes, o Grande, que aparece no evangelho de Mateus (Mateus 2:16-18), ordena a execução de todo menino recém-nascido na Vila de Belém, tentando evitar a chegada de seu novo sucessor, o rei dos Judeus, que, segundo a profecia, seria o Messias Jesus (ABREU, 1997, p. 196-197). A Chacina da

público do riso à emoção, realizando um paralelo a dois infanticídios – um bíblico e, o outro, jornalístico. A entrevista com a atriz, assim como aquela feita com Mirtes Nogueira, traz-nos surpresas e curiosidades sob um ponto de vista que não está escrito nos livros: o da experiência vivida, que passa pelo campo da memória.

Em ambas as entrevistas, temos a confirmação de que algumas personagens são embrionariamente pensadas como arquétipos femininos; outras, são uma releitura feminina de um arquétipo masculino. Contudo, todas elas são muito bem construídas e adaptadas, de maneira a possibilitar a criação de outros arquétipos que, em sua existência, são independentes de arquétipos masculinos, ou seja, não associamos essas personagens de maneira direta aos arquétipos masculinos, o que faz com que as personagens tenham autonomia e passem a existir no imaginário coletivo e na cultura do povo.

1.4 A ACESSIBILIDADE DOS TEXTOS DE ABREU NAS RUAS E ESPAÇOS ALTERNATIVOS

A fim de propor ao público um jogo de tensão e relaxamento herdado do circo – em que se intercalam números arriscados de equilíbrio e força com entradas cômicas de mágicos, palhaços e figuras femininas sublimes – e também dos eventos gregos – em que se entremeiam a tragédia e a comédia –, Abreu proporciona ao público espetáculos peculiares e dinâmicos. Mas vai além de mesclar os elementos cômicos aos trágicos, uma vez que mistura em sua composição a cultura popular e erudita, o profano e o sagrado, o antigo e o atual, como já mencionado anteriormente.

É possível identificar o pluralismo que já é frequente na cultura brasileira desde sua origem, mas, soma-se a isso misturas, rupturas e colagens ousadas que o autor combina no intuito de ressignificar o tradicional. Esse dinamismo é um dos elementos que capturam o olhar do espectador e ajudam a construir o humor crítico em que os momentos de tensão, em conjunto com a narrativa, geralmente descrevem uma situação cotidiana, uma reflexão política ou a narração de um fato histórico. Todos estes elementos são preenchidos de crítica, no intuito de gerar reflexão e mudanças comportamentais e ideológicas, construindo uma base sólida e fértil para o humor consciente, que é levantado, posteriormente, no desenvolver das cenas com *gags* cômicas tradicionais e quiproquós clássicos dos quais Abreu se apropria e, por vezes, recria e transforma.

Candelária foi um massacre efetuado por milicianos, no ano de 1993, que matou mais de dez meninos de rua que dormiam em frente à Igreja da Candelária, na cidade do Rio de Janeiro.

A técnica circense de intercalar momentos leves com aqueles mais fortes, grotescos e sublimes também constitui ferramenta para estabelecer o equilíbrio do espetáculo, que não perde a medida justa entre os momentos de reflexão, riso, identificação, distanciamento e descontração, buscando a interação entre plateia e palco, a fim de manter a atenção do público.

Mário Fernando Bolognesi, em sua obra intitulada *Palhaços*, afirma que:

No espetáculo circense as sensações da plateia oscilam entre arrepio diante do possível fracasso do ginasta e a gargalhada revitalizadora provocada pelos gracejos desmedidos dos palhaços. Com isso, o espetáculo desloca-se facilmente entre morte e o riso. [...] Não se trata, entretanto, de uma morte espetacular. Ela está presente, como possibilidade constante, nos mais diversos números de acrobacias, especialmente aéreas. O corpo que vivencia tal situação é um corpo sublime. (BOLOGNESI, 2003, p. 191)

Dessa forma, há como contraponto o corpo grotesco do palhaço. Em Abreu, situações de riso, reflexão e emoção se intercalam com cenas grotescas que levam a plateia à excitação. Obviamente, essas emoções, em Abreu, têm proporções menores que em um espetáculo circense, pois, no circo, tal como descreve Bolognesi (2003), a morte não se trata de um espetáculo, e sim da possibilidade real de morte.

O ator e diretor Fernando Neves²⁴, que é de família tradicional de circo-teatro e melodrama, em seu curso intitulado *Circo-teatro – o berço do ator popular brasileiro*²⁵, sempre ressaltava aos alunos que o circo-teatro e o melodrama prendem a atenção do público por intercalarem momentos de tensão e relaxamento, possibilitados pela dramaticidade do melodrama e pela comédia das peças de circo-teatro, criando, assim, um jogo entre artistas e plateia. Nas palavras de Neves: “o público deve acompanhar o espetáculo que os leva “do forno para o freezer” (informação verbal).

Kátia Daher (2016), em sua dissertação, descreve que o gênero em questão alterna momentos de extremo desespero e outros de serenidade e euforia. A atriz completa a argumentação sobre este jargão que Fernando Neves costuma apontar aos seus alunos:

[...] a linguagem teatral que serve a tais estruturas dramatúrgicas exige uma atuação sem “psicologismos”, pois a “verdade” da personagem é evidente desde o início da história; não tendo caminhos de contradição e conflitos internos a explorar, o ator deve sustentar tal “verdade” através de uma

²⁴ Fernando Neves é ator e diretor. Nascido em família tradicional circense, Neves é formado em Letras pela USP e posteriormente seguiu a carreira de artista. Entre diversas atuações e direções, foi integrante do grupo de teatro Os Fofos Encenam, com pesquisa na estética do melodrama e circo-teatro.

²⁵ Oficina teatral oferecida pelo grupo Os Fofos Encenam, como contrapartida do projeto Brecht na Lona, contemplado pelo Programa Municipal de Fomento ao Teatro. A oficina foi ministrada por Fernando Neves, Kátia Daher, Érica Montanheiro, Cris Rocha e Fernando Esteves, no período de junho a setembro de 2015.

situação que engaja no fluxo dos acontecimentos que vai, como brinca o diretor, “do forno pro *freezer*”. (DAHER, 2016, p. 71)

A partir dos anos 1980 e 1990, essa influência do circo, melodrama e circo-teatro é muito marcante no teatro brasileiro, aspecto que não é diferente na obra de Abreu. Segundo Fábio Dal Gallo (2010), em seu artigo intitulado *A Renovação do Circo e o Circo Social*, a abertura de escolas circenses foi o que possibilitou o surgimento da linguagem circense interagindo no teatro brasileiro:

Observa-se que a presença das escolas de circo levou a quebrar o vínculo familiar existente entre instrutor e artista, proporcionando novas interações. Assim, além de circos itinerantes e trupes que continuaram a apresentar espetáculos que se aproximam do circo moderno ou do circo-teatro, houve a interação entre diretores e artistas ligados ao mundo do teatro, da dança e das escolas de circo. Estes intercâmbios levaram à montagem de espetáculos que começaram a utilizar a linguagem circense segundo uma vertente contemporânea, na qual as fronteiras entre gêneros começaram perder força. (DAL GALLO, 2010, p. 26)

Abreu, ao se utilizar da receita deixada pelas formas teatrais anteriores à sua época, parcialmente já assegura o sucesso de seus textos por usufruir de uma técnica que durante centenas de anos fez sucesso com o espectador. Mas, o que torna seus textos acessíveis ao público e possíveis de serem apresentados em palcos não convencionais é a utilização de elementos que permeiam a imaginação do povo. Abreu, assim como o circo, também quebra a quarta parede e, com ela, a ilusão, gerando uma aproximação entre o fazer e o assistir teatral.

Dal Gallo (2010) acrescenta que com o anti-ilusionismo do circo, que teve grande influência a partir dos anos 1990, o teatro como caixa-preta foi rompido, e o próprio fazer teatral, revelado e compartilhado com o público. Outro fenômeno anti-ilusionista – além do anti-ilusionismo herdado do circo e presente na obra de Abreu – é a quebra da ilusão também encontrada na narrativa brechtiana, pois, além de ser uma ferramenta que, assim como no circo, quebra a quarta parede, também expõe e escancara ao público a construção teatral, não cedendo, assim, ao ilusionismo cênico responsável pela catarse e mimese do espetáculo.

Brecht, ao se utilizar da narrativa, acredita que esta distancia o público da trama, fazendo com que ele não se projete por completo na personagem, impedindo que ocorra a catarse, a sensação de êxtase e passividade – quase como uma purgação que faz o público se sentir purificado –, mas, sim, a reflexão. No teatro épico, de um lado, Brecht está constantemente combatendo a identificação emocional, de outro, proporcionando ao público o distanciamento e a formação crítica do conflito apresentado.

A quebra da ilusão possibilita o diálogo direto com o público e com a narrativa, aproximando-o do elenco e trazendo-o para dentro da peça de forma menos passiva e com maior participação. O público torna-se, assim, escancaradamente, um observador ao qual as personagens, em alguns momentos, confessam-se, conversam e fazem piadas. O espectador torna-se, deste modo, um participante consciente que pode até criar empatia com as personagens, mas que não deixam de ser críticos às situações encenadas.

Em Abreu, quanto à narrativa, ela aproxima o público e o traz para dentro da trama, envolvendo-o na história como participante ativo do espetáculo, de modo que não tem sua presença identificada como invisível. Por todas essas características lúdicas, rítmicas (tensão e relaxamento), a utilização da narrativa que afasta o espectador sofrer a catarse – não lhe permitindo se identificar psicologicamente com as personagens, mas sim de forma ideológica, ou seja, não permite apenas as emoções, mas, igualmente, oportuniza o raciocínio, o uso da razão, sem o passivismo naturalista – é marcante em Abreu. Suas obras se fazem bastante acessíveis às apresentações, pois fogem do padrão da caixa-preta teatral, dos lugares fechados que dividem o público e os atores e da composição de uma barreira intransponível entre palco e plateia.

Abreu também se utiliza da linguagem e influência brechtiana quando compõe suas obras, assumindo que, de uma forma ou de outra, a despeito de serem as personagens que praticam as ações, há uma força externas a elas, uma força que emerge da questão social e econômica, que influencia de forma direta as ações praticadas e as escolhas do sujeito.

Suas obras cômicas são facilmente adaptadas a espaços alternativos, como o teatro de rua e locais diversificados (praças, parques, saguão, entre outros). O próprio conceito simbólico de quebrar a quarta parede da narrativa e do circo já pressupõe um conceito literal de um teatro fora desse padrão que exige um espaço físico tradicional e fechado – o que, por vezes, torna-o inacessível a muitos.

A proposta de se encenar os textos em locais abertos surge da própria Companhia, cujo intuito é o de investigar espaços outros, bem como maior acessibilidade e aproximação com o público, buscando um diálogo direto entre este e as personagens, por meio da narrativa e do jogo de tensão e afrouxamento, já mencionados anteriormente.

As peças estabelecem com o público diálogos que vão do riso à reflexão, do distanciamento à identificação, comunicando-se com diversas classes sociais, incluindo desde o público cativo e frequentador constante, até o espectador transeunte das ruas, que é surpreendido pelo evento teatral ocorrido, chegando, assim, ao espectador não frequentador de espaços teatrais.

Dentre tantas características, destacam-se a utilização do simbólico e do consciente coletivo, do imaginário comum que permeia as sociedades, arquétipos de culturas variadas, estrutura cômica, a utilização da cultura popular, da tradição e sua ressignificação, a contextualização de temas pertinentes às mais antigas – e persistentes – questões do ser humano e de sua existência, bem como o entrelaçamento das vertentes culturais erudita, popular, de massa e arte sacra.

O teatro de rua, por si só, já chama a atenção dos transeuntes por quebrar a rotina urbana e exigir um figurino e construção corporal e performática extracotidiana, baseada na cultura popular, característica muito pertinente à linguagem encenada e proposta pela Fraternal. Outro aspecto se faz necessário para consistir um bom desempenho de teatro de rua: a identificação, no sentido de reconhecimento e entendimento de quem é cada personagem na trama, para compreender, minimamente, os vínculos que elas têm entre si.

De nada adianta se o público não tem o reconhecimento rápido ou imediato de qual papel se destina a cada personagem, qual a sua função na trama e qual o tema, o mote a ser representado, pois, se no primeiro contato com a obra não é dado ao público essas informações, ela não o faz se sentir incluído no universo representado. Portanto, sua atenção não se prende e a plateia se desinteressa pelo ato teatral.

Rubens Brito, em sua disciplina Estudos do teatro no Brasil: formas espetaculares no Brasil II²⁶, afirmava a seus alunos que a melhor qualidade para um teatro obter sucesso na rua era o rápido reconhecimento e identificação pelo público. O público precisa entender o que se passa para que haja um elo de interesse pelo espetáculo; essa qualidade encontra-se nos textos de Abreu, visto que, utilizando tipos/arquétipos de figuras já familiares à plateia, o dramaturgo cria uma relação de aproximação com o público, permitindo, assim, um reconhecimento ou uma cumplicidade maior e mais eficaz entre a obra e quem a assiste.

Tanto nas ruas quanto em palcos tradicionais de teatro, a personagem-tipo se faz necessária para a rápida aproximação e entendimento do fenômeno teatral que ocorre entre o que se apresenta e o que se faz receptivo. Se, em princípio, o público é cativado pela curiosidade, ele permanece assistindo a peças e encenações de rua somente se sua imaginação é instigada. Após o breve reconhecimento e identificação da cena, ao público vem a pergunta: “como e o que acontecerá depois?”. Quando se identifica, a plateia se permite ter curiosidade por aquilo que está por vir no ato teatral.

²⁶ Disciplina do curso de graduação de artes cênicas da Universidade Estadual de Campinas, ministrada pelo Prof. Dr. Rubens Brito, no segundo semestre do ano 2007, com carga de 45 horas.

Na mesma linha de pensamento sobre as identificações imediatas que o público faz nas obras de Abreu, debruçamo-nos em *Sacra Folia*, com as referências que surgem da *Folia de Reis*, da cultura medieval e de passagens bíblicas. Da manifestação popular da *Folia de Reis*, usa-se a teatralidade dos narradores, das personagens palhaças e dos cânticos. Da Idade Média, a personagem anjo Gabriel assume o papel de arauto, anunciando com voz entonada o prólogo e os momentos importantes da narrativa da peça.

Ambas as figuras, o Arauto e os palhaços Bastiões, são anunciadores, ora anunciando notícias importantes (arauto), ora pedindo licença ao dono da casa para começar a comemoração (Bastiões – palhaços da *Folia de Reis*). *Sacra Folia* é uma peça que narra, de maneira divertida e crítica, a fuga do Menino Deus, logo após seu nascimento, para o Brasil, pois o Rei Herodes, ao ouvir a profecia de que um novo Rei dos judeus nascia, mandou matar todas as crianças do reino.

Na peça, quem faz o papel de narrador – de interlocutor, de mediador entre público e espetáculo, bem como os diálogos entre encenação e vida real – é o anjo Gabriel, que assume a linguagem do palhaço Bastião e também o papel do arauto medieval ao dar notícias sérias, proclamações solenes e mensagens de guerra e paz. Vale mencionar que o anjo também assume o papel de narrador brechtiano, que intercala momentos de narração e de encenação vivenciados pelas personagens.

Anjo inicia a peça pedindo licença, com cantos e falas, com uma estrutura muito semelhante à abertura das apresentações de *Folia de Reis*, observemos:

– *Sacra Folia!* Vinde ver um respeitoso e risonho auto de Natal que recorda as peripécias da Sagrada Família no tempo em que andou por Goiás, Minas e Paraíba! [...] (ABREU, 1997, p. 189)

O anjo conclama o público a acompanhá-lo, cantando junto aos atores: “Oh, vinde!”²⁷. E, assim, são criadas acessibilidade e identificação aos que a assistem, representando o povo brasileiro e toda sua amplitude cultural e diversa, abrangendo referências múltiplas, estendendo-se a públicos diversos. Essa familiaridade com texto e com as personagens induz a cenas óbvias em que o público já é avisado ou pressupõe intuitivamente o que acontecerá no enredo. O que torna a trama mais cativante é quando Abreu surpreende o espectador com quebras e situações inusitadas proporcionadas no decorrer do enredo, oportunizando mudança de ritmo e trazendo à cena o inesperado.

²⁷ “Oh! Vinde” é uma abertura, um prólogo, em que o autor inicia a peça com uma canção religiosa, como uma precissão, um canto natalino que anuncia a chegada do menino Jesus à Terra.

O anjo ainda justifica a linguagem rápida e espontânea do texto, que pede uma linguagem corporal não naturalista e extracotidiana, em que o corpo do artista se faz a maior ferramenta de interpretação, assumindo uma máscara corporal:

ANJO GABRIEL – Respeitável público, desculpai minha ousadia de pedir nesse momento seu maior tesouro: não, não quero vosso ouro, nem vossos sonhos à noite, nem vosso trabalho de dia. Para continuar essa confusão já em curso, peço o que não tem preço. Mais caro que vossa atenção e apreço, peço o concurso de vossa imaginação. E na falta de grandes cenários, ricas roupas e ornamentos, contai com nosso pouco talento, que contamos com vosso generoso coração. E, para que nossa arte valha a pena, seja a nossa e a vossa uma só criação e que seja o chão nu dessa arena o vasto território da vossa imaginação! Sacra Folia! (ABREU, 1997, p. 190)

O texto já propõe, nas falas de introdução do anjo Gabriel, a possibilidade de ser montado de forma singela e em ambientes externos. Em primeiro lugar, o público já conhece de maneira geral a estrutura da cena e reconhece os acontecimentos e possibilidades de desdobramentos graças ao uso do *canovaccio* que o autor escolhe como base de suas cenas; o *canovaccio* é assimilado pelo público por conta do imaginário coletivo utilizado estrategicamente por Abreu.

Em segundo, tanto os momentos de narrativa quanto as falas das personagens criam ambientes que ajudam o público a construir a paisagem na qual cada cena se encontra, justificando a irrelevância do cenário, dando às peças a facilidade de serem montadas em praças, ruas, locais abertos como teatro de rua. O texto pede ao público que utilize a sua imaginação e acompanhe a história que se passará em muitos lugares, o que torna o cenário algo que, de certa maneira, imobiliza a continuidade das cenas.

Portanto, a opção de um palco nu, já que personagens percorrem diversos lugares dentro da trama, acaba sendo a referência para a Fraternal e para outros grupos que optem por montar essas peças teatrais. Algo inviável de se manter no teatro de rua. Pede, ainda, o uso da imaginação do público, pois ativa a utilização de lembranças pela memória e pelo consciente coletivo, tornando-se familiar e acolhedor ao espectador, principalmente, o de rua, que normalmente é pego de surpresa pela encenação.

Mesmo com o anjo anunciando o prólogo em uma linguagem formal, no desenrolar do texto, percebe-se falas coloquiais e informais de rápido entendimento e que exploram elementos de referências universais, tais como mitos, textos clássicos, conflitos que permeiam a existência do indivíduo e estão presentes nas tramas sociais de todos os tempos.

Em Sacra Folia, outros elementos fazem a obra familiar ao público em um primeiro momento: a estrutura de auto de Natal, a narrativa, a influência dos folguedos populares, a

denúncia da violência da polícia brasileira, o uso da crítica pela metáfora de acontecimentos bíblicos em associação a conteúdos jornalísticos sobre tragédias nacionais, dos quais Abreu se utiliza para tecer sua crítica após o riso, gerando momentos de tensão e descontração que hipnotizam os transeuntes.

O texto de Abreu toma maior amplitude ao explorar contrastes, o que o torna singular, haja vista o uso de elementos da cultura popular simultaneamente aos à cultura erudita. Para exemplificar a sincronicidade da cultura popular e erudita de que Abreu se apropria e recria, observemos, a seguir, o prólogo da peça Henrique V, de William Shakespeare:

CORO: Que uma musa de fogo aqui pudesse subir ao céu brilhante da invenção!

Reinos por palco, príncipes atores, monarcas pr'observar a pompa cênica! Então o próprio Harry, qual guerreiro, de Marte assumiria o porte; e atrás, presos quais cães, a fome, a espada e o fogo aguardariam as ordens. Mas perdoem os mesquinhos espíritos que ousaram neste humilde tablado apresentar tema tão grande: conterà tal rinha as planícies da França? Ou poderemos segurar neste O de lenho os elmos que assustaram os ares de Agincourt? Peço perdão! Mas já que um zero pode atestar um milhão em pouco espaço, deixem que nós, as cifras desta conta, acionemos sua força imaginária. Suponham que no abraço destes muros 'Stão confinadas duas monarquias, cujas altas fachadas confrontadas uma nesga de mar feroz separa. Com o pensamento curem nossas falhas; em mil partes dividam cada homem, e criem poderio imaginário. Pensem ver os corcéis de que falamos, imprimindo na terra suas pegadas: Pois suas mentes vestem nossos reis, carregando-os, por terras e por tempos, juntando o que acontece em muitos anos em uma hora: e, para ajudá-los, admitam-me, o coro, nesta história para que de sua paciência eu peça que julguem com bondade nossa peça. (SHAKESPEARE, 2006, p. 17)

A semelhança entre os prólogos não é por acaso. O autor utiliza a estrutura do texto clássico e o conteúdo do texto shakespeariano; reescreve o prólogo transportando o formato do texto do dramaturgo inglês para o contexto de sua própria criação, introduzindo elementos também encontrados na cultura popular. Tanto o coro, em Shakespeare, como o anjo Gabriel, em Abreu, compartilham com o público a experiência do fazer teatral, a metalinguagem, introduzindo o mote da peça a ser encenada e instigando os espectadores a usar sua imaginação e fantasia para, junto com os artistas, construir a peça.

Nas demais peças do projeto CPB, também encontramos muitos elementos que facilitam o acesso de seus textos à rua, como em *Burundanga*, em que reconhecemos os tipos brasileiros representados em novelas, contos literários e na própria história do país: a figura do coronel autoritário e reacionário; os políticos corruptos e oportunistas; as relações nebulosas entre pequena elite e governadores que dominam o poder à base de golpes e falcatruas; e, por fim, o velho mote da falsa revolução e da chegada de um enganoso líder que

escancara as corrupções, a podridão e os maus-costumes de um ciclo social, cidade, ou comunidade, como pode ser encontrado em quiproquós da antiga comédia, como por exemplo, *O inspetor geral*, de Nikolai Gogol (1976), e *O juiz de paz na roça*, de Martins Pena (2012).

Em *O anel de Magalão*, Abreu prende o público com composições reconfiguradas da farsa, da comédia de costumes e da velha fábula comum em contos portugueses e em fábulas cristãs de encantos e feitiços que giram em torno de um anel mágico. Já em *O Parturião*, a aproximação, primeiramente, dá-se pela estrutura farsesca e por seu exagero, que, por sinal, é muito positiva para a linguagem das ruas. O público também reconhece os tipos com facilidade: o casal romântico, o mau patrão e o empregado malandro.

Outro fator de rápido entendimento se dá pelo mote apresentado: o homem tolo que acredita estar grávido. Tal mote tem origem em fábulas medievais em que um tolo acredita estar grávido, temática encontrada também em *Decameron*, de Giovanni Boccaccio (2013), e até em filmes de entretenimento como *Junior* (REITMAN, 1994), com roteiro de Kevin Wade, protagonizado por Arnold Schwarzenegger.

Retomando o olhar para as personagens em Abreu, percebemos em sua construção as origens de diversos estados do Brasil e também no tocante ao mundo: retirantes, migrantes, emigrantes portugueses e italianos, paulistas, paulistanos, caipiras, nordestinos e mineiros, o que favorece o reconhecimento na população que reside na grande capital São Paulo – pois esta é uma cidade com fluxo intenso de migrações e diversidade étnica e cultural, desde os costumes até a ambivalência da linguagem popular.

Como exemplo desse humor que fala de um povo e o representa de diversas maneiras, Abreu também revela o dia a dia da população que reside em São Paulo e reconhece o cotidiano árduo que essa metrópole oferece. Observe a cena a seguir, de *O anel de Magalão*, quando o migrante nordestino Matias Cão atravessa a cidade de São Paulo de uma extremidade a outra. A cena narrada e atuada representa um campeonato, um jogo de futebol, em que o protagonista dribla as divergências que para a maioria da população paulistana são recorrentes. Matias Cão faz uma extensa travessia na cidade narrando e correndo por todo o palco como um locutor de futebol:

MATIAS CÃO – E aqui vai, Matias Cão, engatando a primeira [...] passando livre pelas três primeiras ruas do Jabaquara em direção ao centro da cidade. Evita um assalto à mão armada na Vila Mariana, dribla sensacionalmente dois motoristas paranoicos no cruzamento do Paraíso, ultrapassa no peito e na raça uma passeata de grevistas em plena avenida Paulista. Percebe que tomou metrô errado, evita chegar à linha de fundo da Estação Clínicas [...] e

chega sensacionalmente à estação da Luz. Faz que vai mais não vai e toma o subúrbio. Livra-se com o jogo de corpo dos marreteiros do trem, avança em direção à Lapa, ultrapassa Piqueri, dribla com classe um arrastão de pivetes no último vagão e chegoou! Chegooooou a Pirituba! Pirituba! Pirituba! (ABREU, 1997, p. 128-129)

Mesmo quem não mora ou nunca foi à cidade de São Paulo ou a sua região metropolitana, tem conhecimento, por conta das mídias sociais, da agitação e efervescência que fazem parte do dia a dia paulistano: trânsito, transportes públicos lotados, poluição sonora, ambiental, falta de segurança, entre tantos outros aspectos. Abreu encanta e prende a atenção do público na rua quando aproxima a ação sofrida em cena pela personagem Matias Cão ao cotidiano do espectador que se reconhece em semelhante saga descrita ao enfrentar o transporte público de uma metrópole, principalmente a população que mora nas periferias.

No trecho acima, Abreu não só traz a figura de um dos protagonistas no futebol, que segundo muitos, é a paixão nacional, como também carrega para a cena a cultura de massa em que o futebol está inserido – a televisão. Alfredo Bosi (1992) discorre sobre o entrelaçamento da cultura de massa e da cultura popular. O autor exemplifica uma ação possível de acontecer: um torcedor do Corinthians pode muito bem estar inserido, simultaneamente, na cultura de massa e na cultura popular, visto que esse mesmo torcedor pode, enquanto assiste ao jogo, acender uma vela para alguma santidade ou entidade, seja esta católica ou da umbanda, para conseguir a vitória de seu time.

Se levarmos em consideração que grande parcela da população brasileira compõe um povo místico e religioso, e que tal religiosidade é um sincretismo natural resultante da nossa miscigenação cultural, é coerente afirmar que a identificação e o reconhecimento do espectador se fazem na obra de Abreu por esta representar um cotidiano familiar ao povo, ou seja, preenchido de acontecimentos cotidianos, extraordinários e mágicos.

A religiosidade, o misticismo e a magia do sobrenatural, nas obras de Abreu, estão sempre presentes sob forma de crença das personagens. Mateúsa tem medo de evocar o diabo, muito possivelmente por sua crença cristã; Matias Cão é o guia escolhido por deus para conduzir a sagrada família até Belém, que não é Belém da Judeia, e sim Belém do Pará; João Teité vive endividado com as consultas místicas, as sessões de benzer e as tiradas de carta de tarô feitas por Tia Beralda. O sonho, a intuição, a maldição e a reza são elementos que influenciam as personagens e até mesmo são capazes de modificar o percurso deles na trama.

Agora, observemos a cena seguinte, do mineirinho João Teité, em *O anel de Magalão*:

JOÃO TEITÉ – Oh! vida difícil, oh, bosta de rosca! Gente, tô num miserê, numa caipora, numa pindaíba que parece coisa de urubu que desceu do voo, cagou, embrulhou, deu trinta nós e escondeu as pontas e enterrou no meu quintal, em lugar que eu não sei! Sai do meu cangote urubu, que ocê não foi que me batizou! (ABREU, 1997, p. 93)

Revela-se um teatro contemporâneo, mas que dialoga com a tradição, a superstição, com elementos da crença popular que abordam, ainda nos dias atuais, a sabedoria e a memória de uma sociedade antiga, seja ela rural ou urbana. Portanto, não se pode dizer que a construção das personagens representa um único arquétipo, haja vista que elas são multifacetadas, unindo tipos antigos a personagens contemporâneas; deste modo, mostram-se como uma caixa de surpresa ao público que, em um primeiro momento, reconhece a estrutura, mas é surpreendido pela desconstrução e reconstrução que o autor faz a todo tempo dos próprios arquétipos apresentados.

Acrescentam-se isso as diversas linguagens e a multiplicidade de temas, expondo a realidade que está ao redor do povo brasileiro, mas que pode estar em qualquer parte. Concluimos, portanto, que tal aspecto gera identificação do público, que está bombardeado por todos os lados de informações e vivências oferecidas nas obras.

Essas informações podem ter níveis diferentes de reconhecimento por parte de cada indivíduo, pois o entendimento depende muito da vivência de cada um e do acesso a culturas diversas, podendo ser algumas referências íntimas ao público, outras, nem tanto, mas o importante é que mesmo não tendo todas as referências do texto em seu consciente, o público não deixa de compreender e de se sentir inserido na trama pelo todo.

É certo que a dimensão dos códigos oferecidos nos textos de Abreu vai do erudito ao popular, do sacro ao profano, do macro ao micro, do regional ao universal. Na maioria dos casos, o público geral acaba por captar apenas o que sua vivência humana e seu conhecimento de mundo lhe permitem, mas tal fato não faz com que a obra deixe de ser compreendida ou que se mostre cativante.

São tamanhas as informações, contraposições e construções, de maneira a formar um mosaico de interpretações e conteúdo e se configurar em uma peça singular e necessária aos espaços alternativos.

2 (DES)CONSTRUINDO O TIPO FEMININO

A personagem-tipo é muito frequente em textos cômicos por dar ao público uma rápida leitura de seu papel na conjuntura da obra. Décio de Almeida Prado (2008) descreve de forma sucinta como se deu a formação da personagem-tipo no teatro brasileiro. Ela começa a ter espaço em meados do século XIX; eram anos adversos para a dramaturgia nacional, mas a comédia em um ato se fez presente nos palcos brasileiros.

Os espetáculos duravam duas horas era apresentado, em um primeiro momento, um drama (ou melodrama) completo; posteriormente, peças curtas cômicas, com cerca de trinta minutos no total. Utilizavam-se as convenções teatrais da farsa popular: personagens caricaturais, burlescas, repetitivas e dentro de um enredo de quiproquós. As personagens sempre seguiam um molde importado, com tipos pertencentes a outras culturas, que, de certa maneira, reverberavam na corte brasileira devido aos processos de colonização.

A construção de personagens-tipo brasileiros começou a surgir com Martins Pena, que assimilou processos, enredo e construções tradicionais e, assim, foi aperfeiçoando as técnicas de criação, adicionando sempre uma caracterização local e de referência viva ao Brasil; sua obra retrata não só o povo, mas seus costumes e uma crítica a eles.

Martins Pena trouxe à cena, de forma quase jornalística, a representação do cotidiano do Rio de Janeiro, ajudando na formação dos tipos e alimentando o imaginário coletivo: o funcionário público que não gosta de trabalhar, os vadios desempregados, comerciantes aladroados, falsos devotos, estrangeiros espertalhões e toda a “fauna humana”, o que, segundo Prado (2008, p. 59), é o que se espera dos aglomerados urbanos.

A corte era o Rio de Janeiro e fora dela estavam a roça e sua cultura interiorana: o que se bebe, o que se come, a vestimenta, o que plantavam, a maneira como falavam. Muito mais distante estavam: o sertão e o tipo sertanejo, um tanto bruto “com virtudes morais não contaminadas pelos malefícios da civilização” (PRADO, 2008, p. 59). Nesse microcosmo cênico, as personagens-tipo brasileiras vão se formando com características rígidas e cristalizadas.

Quando observamos o conceito de personagem dentro do melodrama, a divisão da humanidade – e o que vai identificar e classificar as personagens dentro de certos tipos – se dá entre bons e maus, não havendo meio termo. Thomasseau (2005), em *O Melodrama*, acrescenta que as personagens-tipo representam sempre valores morais particulares, com os quais a identificação se dá pela aparência física e gestual e também pelos caracteres, sempre pautadas nas teorias populares daquele momento histórico.

Tanto no melodrama quanto em Martins Pena, as personagens são como máscaras comportamentais com linguagens codificadas identificáveis sem muito esforço pelo público: “Essa tipologia caracterizada pela fixidez dos tipos reduz-se a algumas entidades principais: o vilão, a vítima inocente, o cômico; e outras secundárias como o pai nobre, ou o protetor misterioso.” (THOMASSEAU, 2005, p. 39).

Thomasseau (2005) descreve um dado que pode fornecer uma pista do porquê no melodrama, mesmo sendo herança de uma sociedade em que existiam as matronas (mulheres no centro de suas vidas, de personalidade forte e independentes economicamente, lidando com suas heranças, comércios, entre outros bens), as mulheres são pouco representadas na comédia:

Estes personagens cômicos poderiam ser classificados em 4 grandes categorias: as matronas, os “matadouros”²⁸, os soldados e o bobo. As matronas herdeiras de Angot e do estilo popularesco são bem pouco solicitadas no melodrama, pois entram em desacordo com a ética matriarcal do gênero. (THOMASSEAU, 2005, p. 44)

Conforme já mencionado, todas as personagens do dramaturgo Luís Alberto de Abreu, no que se refere às obras do projeto que deu origem ao livro *Comédia Popular Brasileira*, são personagens-tipo reutilizadas em outras peças do projeto, carregando características físicas, comportamentais e representação social semelhantes ou idênticas entre si. Nessa coleção, encontramos as quatro obras: *Sacra Folia*; *O anel de Magalão*; *Burundanga*; e *O Parturião* – em que Abreu (1997) se utiliza não apenas da transposição das personagens de uma obra para outra, tal como bonecos reutilizáveis, como também faz uso de releituras dos quiproquós, situações, *canovacci* e motes já bem conhecidos e utilizados por outros dramaturgos de comédia.

Abreu usa a mesma sistematização e organização dramaturgicada da *Commedia dell'arte* em que as personagens-tipo são figuras construídas e reutilizadas em diversas circunstâncias e contextos. O dramaturgo os envolve em situações dramáticas diferentes, fazendo com que se tornem mais que tipo: personagens-tipo fixas.

Abreu considera a mitologia e o arquétipo como especiais na construção de sua dramaturgia. Por meio do mito, ele sistematiza as personagens como peças de um jogo e, a partir das forças que cada uma dessas peças rege, dá vida à construção da trama e das

²⁸ Matadouros: “duplo paródico do herói, despertando piadas do público tanto por si mesmos como por seu contraponto ao herói” (THOMASSEAU, 2005, p. 45).

relações, conflitos e cumplicidade entre cada peça-personagem, construindo, assim, o enredo do jogo teatral.

Ao criar uma personagem, feminina ou masculina, Abreu não a modela tendo um mito já existente como molde, mas assemelha e aproxima as personagens, depois de criadas, a características e forças que regem os mitos universais, tendo-os como referência e podendo posteriormente expandir essas características das personagens que criou a cada arquétipo aos quais elas se assemelham. Em resumo, Abreu não se espelha nos arquétipos para sua criação, e sim aproxima a criação aos arquétipos depois de construídos, relacionando o arquétipo universal a suas personagens depois de criadas.

A mitologia, para o dramaturgo, é algo trazido de nossa ancestralidade, que nasce junto às primeiras construções e organizações das sociedades e civilizações. Surge da necessidade do ser de compreender o mundo, criando para essa compreensão símbolos e seus significados. Abreu acredita que o público se identifica com as suas personagens justamente por todos trazermos ou reconhecermos na nossa construção social as características que compõem cada uma delas, já que elas sempre se pareiam, inevitavelmente, a alguns dos mitos universais.

Se aceitamos esse pensamento, então, podemos concluir que todo ser humano reconhece, em si e no outro, diversas máscaras sociais que se sobressaem ao longo da vida e em determinadas circunstâncias, em um eterno ciclo de transformações e reconfigurações. Criamos, portanto, figuras e representações que permeiam o consciente coletivo, que faz parte de um imaginário comum a vários povos e civilizações. Assim, passamos do mito ao arquétipo.

Todo arquétipo tem características que o constroem e, a partir delas, podem surgir novas variações e representações infinitas. O mesmo ocorre com as figuras construídas pelo dramaturgo. Podemos pensar abstratamente que as personagens de Luís Alberto de Abreu são como células que se multiplicam, carregando sempre o mesmo padrão, mas que podem sofrer pequenas modificações e transformações.

Podemos também fazer uma analogia com entidades espirituais e místicas que, apesar de serem arquétipos semelhantes, construídos e reconhecidos por diversos povos e culturas, distinguem-se entre si, com características diversas e peculiares que dizem respeito a cada cultura; por exemplo, no candomblé, temos diversas nações com suas diferentes culturas, línguas e crenças.

E, se há diversas nações devotas de candomblé, entre uma e outra pode haver diferenças de detalhes, histórias, cantos, toques, cores de cada entidade. Em Angola, há os

inkices e, na nação Ketu, os orixás. Em uma há o inkice Kabila, caçador, pastor, cuidador das matas e dos rebanhos; em outra, o orixá Oxossi, também caçador, que tem a sabedoria das matas, das florestas e dos animais. Arquétipos espirituais muito semelhantes, porém, com nomes, toques e danças divergentes.

Se repararmos as semelhanças da personagem João Teité, de Luís Alberto, em relação à personagem João Grilo, de Ariano Suassuna, encontramos coincidências entre ambos, que também se assemelham a Pedro Malasartes, da cultura interiorana paulista, cujas mesmas características observamos em Arlequino, da *Commedia dell'arte*, assim como em outros exemplos de empregados, pobretões, malandros que se retiram de suas cidades natais interioranas para conseguir a vida entre os mais poderosos e abundantes da capital ou em seu ciclo social.

Na lógica do pensamento em que as figuras, em situações diversas, repetem-se com suas características e comportamentos, podemos, então, analisar como um todo cada personagem feminina de Abreu nas obras mencionadas, pois independentemente do enredo, carregam suas características sempre próximas à sua matriz inicial.

Voltando ao mito, Lucienne Guedes Fahrer (2011), em sua dissertação intitulada Luís Alberto de Abreu: expectativa pedagógica e processos criativos na construção da dramaturgia, resumidamente descreve-o como a imitação de ações e a composição dos atos, ou seja, a sobreposição de acontecimentos e consequências que despertam no desenrolar da conjuntura.

Segundo Fahrer (2011), para Abreu, o mito é infinito e pode se desdobrar em inúmeras variações de si, como já mencionado. Exemplificando de outra maneira: se pegarmos a figura arquetípica da criança como exemplo, podemos qualificá-la universalmente com algumas características gerais, tais como arteira, curiosa, dependente, chorona, inocente, inexperiente, que possui uma lógica invertida da ordem vigente e no modo imaturo e curioso de ver o mundo, entre diversas outras características possíveis, tornando o arquétipo “criança”, por vezes, uma figura engraçada e cativante.

Apontado isso, mesmo que, de maneira rasa, não podemos cristalizar a criança apenas nessas características, pois ela pode se diversificar de muitas outras maneiras dentro das possibilidades de ser criança, sendo diversa a construção de sua personalidade, podendo ser uma criatura de boa ou má índole, independente ou dependente de cuidados, inquieta ou tranquila, ser inclusive uma figura sábia, cruel ou de inocência tola, tornando-a em algumas circunstâncias cativante ou repelente.

Tais características têm no arquétipo a liberdade de agir com autonomia, podendo variar de acordo com as situações vividas, porém, a sua essência e força regente manter-se-ão próximas e fiéis às suas matrizes, bases e raízes.

É importante lembrar que, quando falamos em arquétipos ou personagens-tipos, estamos mencionando de maneira generalizada figuras e características que compõem um consciente coletivo. Ou seja, características e comportamentos reconhecíveis a membros de uma ou mais sociedades devido à uma construção de hábitos, vícios e virtudes que ela reconhece em um ser social.

Isto posto, vemos que a virtude e o vício de um arquétipo, nas obras analisadas de Abreu, são características que não acrescentam juízos de valor, não são polarizadas como certas ou erradas, e sim parecidas entre si, fazendo com que o que determina a diferença entre vício e virtude sejam apenas a ação e a consequência tomada por cada personagem em relação ao contexto inserido.

Como exemplo, citamos a personagem João Teité, cujos vício e virtude são representados pela fome. A fome de Teité pode ser comparada à de Arlequim, personagem-tipo da *Commedia dell'arte*. O arquétipo de Teité, assim como o de Arlequim, é movido pela força de sua fome. Arlequim – ou Arlequino – é o eterno empregado migrante do campo ou de uma cidade pobre que tenta sobreviver na capital. Ele dribla e foge da fome e da miséria por meio de esperteza e malandragem ingênuas, que não são maldosas, e sim uma forma de malandragem para conseguir sobreviver às divergências da vida miserável que leva.

Teité e sua fome crucial estão presentes em todas as peças mencionadas. Por vezes, a pulsão da fome o faz ter atitudes individualistas e egoístas, em troca de um simples prato de comida ou de promessas de infinitos banquetes. Um exemplo é o fato de João Teité chegar a compactuar com o diabo e se aliar à sua trupe para satisfazer seu desejo e saciar sua fome individual na peça *Sacra Folia*.

Teité não pensa nas consequências desse pacto, tampouco se envolve com as maldades da trupe do diabo, Boracéia e Herodes, mas é conivente com as maldades deles, fechando os olhos para elas e pensando somente em seu “buraco na barriga”. Por outro lado, ao final da mesma peça, Teité e sua fome adquirem um caráter de virtude, quando a fome faz com que aja com compaixão para com o povo brasileiro que vive em situação de miséria e necessidades.

Teité assume que rouba o menino Jesus com o objetivo de saciar a dor da fome de todo o povo brasileiro que, devido à sua situação miserável, sofre à míngua. Em seu discurso, apela por perdão, clamando que eles, assim como tantos outros pés-rapados, necessitam da

oportunidade de comer com a boca o que só se pode comer com os olhos da vontade e o desejo da imaginação.

Portanto, uma atitude gloriosa e heroica surge da qualidade de Teité – sua fome individual – para salvar a fome coletiva do mundo. Teité ousa, de maneira virtuosa e cheia de artimanhas, possibilitar que o menino Jesus seja criado no Brasil, a fim de que possa realizar as promessas bíblicas de fartura. João Teité justifica sua fome e seu ato de sequestro com o argumento de que fez tudo o que fez para poder ver pessoalmente o menino Jesus virar o homem que multiplica peixe e pão, que transforma água em vinho.

Em sua lógica, o homem que faz o milagre da multiplicação também multiplica outros alimentos. Em O Parturião, temos o seguinte trecho:

JOÃO TEITÉ – Eu não quero fazer mal para ninguém, nem para o menino, gente! Só que me disseram que esse menino ia trazer fartura, ia transformar água em vinho, multiplicar peixe e pão... e quem multiplica pão e peixe multiplica frango, churrasco, linguiça... presuntos... Com esse menino vai haver um banquete universal, farto e eterno... Vai correr leite e mel! (ABREU, 1997, p. 226)

Portanto, as forças regentes da fome de Teité não são rotuladas isoladamente como vício ou virtude, pois depende do enredo, do contexto e da ação tomada pela personagem. No segundo exemplo, como não pensou apenas individualmente, mas sim em uma fome coletiva e no intuito de ver o fim da miséria para tantos outros como ele, Teité se redime com sua ação, agora virtuosa e movida pelo mesmo vetor que anteriormente o fez agir como vício.

A mesma comparação pode ser feita com a personagem Boracéia, uma vez que suas forças regentes podem ser classificadas como vícios ou virtudes, conforme a ação que ela toma ou em que está inserida. Boracéia é autoritária e manipuladora, sendo uma de suas principais forças regentes o poder.

Em O Parturião, Boracéia usa seu poder de manipulação e autoridade para permitir que seu filho, Fabrício – um menino intelectual, sensível, educado e que procura se desconstruir dos padrões e dos comportamentos patriarcais e machistas –, faça tudo o que quer. Entre esses quereres está cursar faculdade de Letras, mesmo que a contragosto do pai Mané Marruá, que duvida da identidade de gênero e da orientação sexual do filho, retrucando que o garoto deveria ter feito engenharia ou ter se tornado comerciante (profissões taxadas pelo pai como “trabalhos masculinos e heterossexuais”).

Boracéia também usa seu poder de manipulação e seu autoritarismo para convencer o marido a permitir o namoro de Fabrício e Rosaura – a filha de Tabarone, o maior inimigo de Mané Marruá –, justamente porque acredita no amor dos jovens e quer bem ao filho.

Enquanto vício, a qualidade de manipular e abusar de sua autoridade, faz das características de Boracéia uma imperfeição, ao tentar dar um golpe em seu marido Herodes, com o objetivo de ter mais poder, tornando-se rainha da Judeia na peça Sacra Folia. O mesmo ocorre em Burundanga, pois Boracéia utiliza todas suas ferramentas para enriquecer, dá golpes no sogro, o coronel Mané Marruá, muda seu posicionamento político a todo momento na falsa revolução militar e articula casamentos arranjados para benefício próprio.

Portanto, a mesma qualidade de uma personagem pode ser considerada vício ou virtude, o que a caracteriza é a situação, a ação e a consequência em que essa qualidade está inserida.

A seguir, há uma análise geral de cada personagem feminina da obra de Abreu no projeto Comédia Popular Brasileira, realizado em conjunto com a Fraternal Cia de Artes e Malas-Artes. O projeto reúne quatro obras do dramaturgo em parceria com a companhia, sendo elas: Sacra Folia, que estreou em dezembro de 1996; Burundanga, que estreou em julho 1996; O anel de Magalão, que estreou em julho de 1995; e O Parturião, que estreou em julho de 1994, todas na cidade de São Paulo.

A análise das personagens femininas compõe um apanhado do que se sobressai, compreendendo e tendo em mente que essas qualidades podem se alternar ou sofrer pequenas modificações entre uma peça e outra. Tais modificações não interferem em suas condições sociais, econômicas e nas características que as identificam com os arquétipos que o dramaturgo propõe na aproximação de cada uma delas.

É importante mencionar que nenhuma personagem se sobressai à outra, nem mesmo há juízo de valor em relação ao gênero. Em Abreu, o indivíduo não se resalta em relação ao coletivo e à comunidade. Todas são figuras importantes para a construção e o desenrolar da trama, sendo a obra teatral uma máquina composta por diversas peças e engrenagens que se atritam, afetam-se ou compactuam no desenrolar do enredo.

Quanto às personagens femininas, em Abreu, nenhuma delas carrega os traços que reforçam o estereótipo do sexo frágil. Ao contrário, são personagens nitidamente fortes, mesmo que essa força seja demonstrada com comportamentos impostos socialmente como masculinizados. Em O anel de Magalão, podemos observar essa afirmação no diálogo entre Mané Marruá e Fabrício. Mané Marruá tenta convencer o jovem apaixonado Fabrício a desistir de sua filha Rosaura, alegando que ela tem um gênio forte e peculiar a uma mulher, com o qual, portanto, Fabrício não saberia lidar:

MANÉ MARRUÁ – Mas hoje, como somos amigos, te dou um conselho: desista da Rosaura.

FABRÍCIO – Nunca!

MANÉ MARRUÁ – Não és homem pra ela.

FABRÍCIO – Duvida da minha macheza?

MANÉ MARRUÁ – Não importa quanto macho és, ela é mais macha! É mulher, é muito feminina, mas se for contrariada vira fera! (ABREU, 1997, p. 149)

Mané Marruá, ao descrever as qualidades de Rosaura, reconhece de maneira não objetiva que a filha é uma mulher forte, de opinião própria, empoderada e de comportamento nada submisso. Porém, a força da personalidade de Rosaura aos olhos do pai é uma contradição, visto que, para ele, essas qualidades fogem do costume e da caracterização ditas femininas. Sob a ótica paterna, não existe homem que consiga lidar com a personalidade marcante da filha e, de acordo com a época, emancipada, ou, na contra-argumentação dessa afirmação, Rosaura não se permite ser dominada e submetida às vontades de homem algum.

Rosaura é assumidamente feminista, e essa informação não vem de suas falas, mas das falas de outras personagens e das próprias atitudes dela.

Chimamanda Ngozi Adichie (2015), escritora nigeriana, em seu livro *Sejamos todos feministas*, descreve uma situação muito próxima à situação apontada acima. A autora relata que, em seu país, um amigo jornalista a chama de feminista devido às suas ideias e comportamento. Ele a aconselhou a nunca se intitular como uma, pois as mulheres denominadas feministas são taxadas socialmente como infelizes, que não conseguem marido.

Se levarmos em consideração o que representa socialmente ser uma feminista, compreendemos o embrião dos estereótipos criados ao redor dessa palavra. O feminismo é a junção de movimentos, lutas, política, filosofia e ideologia cujo objetivo consiste na liberação dos padrões patriarcais; ademais, defende que mulheres e homens devem ter seus direitos iguais perante a sociedade.

O feminismo pressupõe a quebra da submissão feminina e a real inclusão da mulher em diversos setores sociais. Ser feminista implica não limitar, por conta de gênero, atividades, vida social, comportamentos e relações. Existem muitas divisões e segmentos dentro do movimento feminista, por exemplo, o feminismo: marxista, socialista, liberal, radical, interseccional, negro, lésbico, anarquista e transfeminismo.

Não aprofundaremos aqui em descrever cada um desses segmentos, mas podemos ter em mente que todos têm em comum a equidade da mulher perante o homem. O feminismo não é oposto ao machismo, como muitos acreditam, visto que não defende a supremacia das mulheres sobre os homens, pois o machismo é a ideologia que inferioriza quaisquer

características vindas do feminino, pregando a supervalorização das características físicas, sociais e culturais associadas ao sexo masculino.

Se levarmos em consideração que vivemos em um mundo dominado pelo patriarcado e pelo machismo, quaisquer destoantes que questionem e retruquem essas ideologias são consideradas incômodas e desalinhadas. As mulheres que não se submetem e militam pelos seus direitos são vistas por muitos como infelizes, justamente por não aceitarem a situação em que se encontram e, assim, darem voz às suas insatisfações, ao contrário das que se submetem e sofrem em silêncio, ou mesmo das que não têm consciência de sua situação de opressão.

Adichie (2015) descreve os diversos estereótipos construídos ao redor da palavra feminista que, sob a ótica machista, são mulheres reclamadas, infelizes e solitárias. Semelhantemente a essa visão, Rosaura é intitulada como feminista por diversas vezes pelas personagens masculinas. Ela é comparada a vários estereótipos daquilo que se intitula, superficial ou pejorativamente, como o “ser feminista”, desde “não raspar a axila” até “não usar batom ou salto alto”; ou o de “estudar humanas e ciências sociais”, entre outros. No texto, a palavra “feminista” tem um peso pejorativo que não vem do autor, mas sim das personagens. Vale ressaltar que, independentemente de ideologia, as personagens femininas de Abreu são criações de um feminino sob o olhar masculino, pois Abreu coloca seu ponto de vista cômico e crítico em questões importantes, tais como fome, relações de poder, relações sociais, problemas urbanos, relações de gênero, entre outros.

A feminilidade utilizada como parâmetro nesta dissertação se refere ao senso comum, aos padrões e comportamentos já existentes na sociedade em que vivemos e que definem o que são “coisas de mulher”. Não debateremos aqui o feminino e sua construção imposta socialmente como performance, apenas utilizaremos as referências como ponto de partida.

Voltando à reflexão sobre gênero em Abreu, o autor coloca um ponto de vista peculiar na relação entre homens e mulheres: são as personagens masculinas que sofrem com a autonomia e o empoderamento das personagens femininas. O termo “feminista” surge nas falas das personagens masculinas como crítica irônica aos próprios homens que têm medo e repudiam mulheres que ocupam posições sociais, econômicas e relacionais igualitárias.

Portanto, se atentarmos ao exemplo reportado acima, Mané Marruá se refere à filha com o adjetivo que denomina a virtude de Rosaura como “macha”, colocando a masculinidade como um polo representativo da força, como um traço obrigatório ou comum apenas à personalidade masculina, restando ao feminino o contraponto, ou seja, a sensibilidade e a fragilidade.

Rosaura é, pelo olhar do pai, uma mulher difícil por conter contradições estruturais, já que, para ele, é essencial na sexualidade feminina o comportamento dócil, subserviente e frágil. Na lógica desse pensamento, Mané Marruá, como recém-amigo de Fabrício, aconselha-o a desistir da própria filha, assumindo ao rapaz um suposto “defeito” em sua descendente.

Tal colocação se faz dúbia, pois o pai, ao mesmo tempo em que questiona a consolidação do relacionamento de Rosaura e Fabrício, por conta da personalidade consistente e subversiva da filha como mulher, também questiona a personalidade de Fabrício, deixando a dupla interpretação de que a sexualidade do rapaz é duvidosa, por se tratar de um homem delicado, sensível, intelectual e não dominador, sendo, assim, o oposto de Rosaura. Mané Marruá reforça, no texto, o mesmo discurso de Tabarone, o pai do jovem Fabrício.

Ao contrário de Rosaura, Fabrício é mais sensível, passional e ponderado quanto ao afeto físico de padrões comportamentais impostos à mulher. Podemos perceber que tanto Rosaura como Fabrício são desajustados aos olhos dos pais, pois carregam características incomuns ao que se espera de um casal de apaixonados. De maneira geral e de acordo com o senso comum da época – e ainda nos dias de hoje, em muitos núcleos sociais, cabe ao homem as características da coragem, da força, da virilidade, da atitude e da rebeldia, e, à jovem mulher, restam os opostos: a submissão, a ingenuidade romântica, a fragilidade, a necessidade de uma voz ativa e autoritária que vem do outro, sendo este um ser masculino – o pai, o marido ou o sogro.

Uma nova construção é direcionada às personagens, pois cumprem o padrão de par românticos, mas com características diferentes do que se espera de arquétipos próximos e de mesma categoria. Abreu propositalmente subverte a lógica comum, trazendo a desconstrução do feminino que reflete e desconstrói conjuntamente o masculino. Quando rotulamos e limitamos a feminilidade, automaticamente também limitamos e rotulamos a masculinidade.

Fabrício vai contra a imposição do que é a existência natural do masculino, rompendo padrões preestabelecidos, assim como Rosaura. Somado a esse argumento, se as personagens femininas estão fora de um padrão comportamental comum, o convívio com elas faz com que, obrigatoriamente, as personagens masculinas revejam a todo momento seus comportamentos, falas e ações para que aconteça qualquer relação.

Saindo do lugar lhes imposto, as mulheres tiram as personagens masculinas da posição confortável e privilegiada e subvertem a lógica existente. Portanto, colocam-se em situação de paridade (ou pelo menos tentam, insistentemente), fazendo-se valer tanto quanto os homens.

Os homens, antes acomodados e confortáveis em suas posições, agora se esforçam para acompanhar as mudanças estruturais que os afetam diretamente.

Colocados em xeque, eles perdem a autonomia, passando a dividi-la com as mulheres, assim, ficam perdidos e indagam: “O que está acontecendo com as mulheres dessa peça?” Questionando as personagens femininas, colocam na balança seus conceitos e o conceito do outro, possibilitando que se revejam, que se voltem para si, até chegarem à conclusão de que a revolução feminina os atinge e causa uma revolução em todos. Em *O Parturião*, temos:

MATIAS CÃO – Cai no mundo, Matias Cão, se não quer perder o resto de moral que ainda tem! (sai correndo)
 JOÃO TEITÉ – Deixa de ser antigo, Matias Cão. É a evolução do homem!
 (ABREU, 1997, p. 317)

Assim, podemos afirmar que, mesmo quando aproxima sua criação de uma matriz já identificada para o coletivo, Abreu tenta subvertê-la ou reconstruí-la, utilizando em conjunto o recurso cômico da inversão em algumas características arquetípicas das suas personagens. Em *O Parturião*, podemos observar a fala a seguir, que representa o encontro entre dois “enamorados”, em que Abreu se utiliza da raiz das personagens típicas para reformulá-las, dando-lhe nova roupagem, tornando-as excêntricas em relação ao arquétipo tradicional:

FABRÍCIO – Pra onde voavam os meus sonhos antes de te conhecer?
 ROSAURA – Dê-me um beijo.
 FABRÍCIO – Não sei se devo.
 ROSAURA – Não me ama?
 FABRÍCIO – Ardo de paixão.
 ROSAURA – Então?
 FABRÍCIO – Não quero precipitar nada.
 JOÃO TEITÉ – Precipita, homem! Cai de cabeça! (Agarrando Matias Cão)
 Beija essa boquinha!
 MATIAS CÃO – (empurrando Teité) Sai pra lá!
 JOÃO TEITÉ – Me entusiasmei!
 MATIAS CÃO – Isso aí não vai dar em nada. Se a dona não pegar o rapaz à unha, não rende nada hoje. (ABREU, 1997, p. 251)

Deste modo, as próprias personagens femininas desconstroem o clichê binário construído socialmente entre o que é a essência feminina e a essência masculina quando falam de si e descrevem suas vontades e atitudes.

Em uma cena de *O Parturião*, Tabarone, para se encontrar de forma libidinosa com Boracéia, esposa de Marruá, disfarça-se de mulher a fim de não despertar desconfiança e ciúmes no marido dela. Boracéia, que não o reconhece, não pede socorro e resolve, à sua

maneira, o assédio equivocado, usando de força bruta e palavras hostis para se defender e afastar sua “abusadora”, sem reconhecê-la como pretendente:

(Entra Tabarone, perseguido por Boracéia).

TABARONE – Socorro! Aiuto! (Boracéia bate em Tabarone. Segura-o pelos ombros e dá-lhe uma cabeçada.)

BORACÉIA – Quem pensa que eu sou, maldita! Vai bolinar a mãe! Sou macha que só um homem, mas muito feminina!

TABARONE – Escuta, amore mio!

BORACÉIA – Amor é tanta braçada que você vai levar, sapatão safada!

TABARONE – (descobrimdo-se) Sono io, Boracéia!

BORACÉIA – (Surpresa) Tabarone!? Mas que diabo (Dá-lhe um cascudo) Virou a mão, maldito? (ABREU, 1997, p. 311)

Boracéia inclusive se utiliza de uma expressão que vem embutida em uma condição social comportamental viciada, já que se afirma macha – qualidade masculina que significa coragem, força, empoderamento e atitude – mas se diz, contraditoriamente, muito feminina, apesar dessas qualidades másculas, querendo opor à feminilidade todas essas características.

As personagens de Abreu são vitrines expostas. Portanto, apesar de segura, independente e empoderada, Boracéia ainda é limitada à ideologia que distingue atitudes em masculinas e femininas. Também demonstra em suas falas homofobia ao chamar sua abusadora (no caso, Tabarone travestido de mulher) de sapatão safada, dando teor pejorativo à palavra *sapatão*. De maneira expandida, ela e as demais personagens femininas não utilizam delicadezas e sutilezas para dizer as coisas, tampouco fazem uso desse conceito do “ser feminino”, tal como é imposto socialmente em suas ações.

Essas personagens possuem a liberdade de serem grosseironas, brutas e taradas, independentemente de sua condição de gênero, econômica ou social. Vivem dizendo e tendo ações de comportamento impulsivo da não passividade. Ameaças e concretizações de tapas, muros, safanão, cabeçadas, beliscões e chutes fazem parte de seus hábitos cotidianos para se defenderem de atitudes e assédios machistas, ou simplesmente por se sentirem contrariadas e desrespeitadas.

No enredo, as personagens femininas não sofrem agressões físicas das personagens masculinas simplesmente por suas condições de mulheres como sexo frágil e possuidoras de menos força física, ou por questões éticas e morais – visto que a agressão, por si só, é antiética, seja entre seres do mesmo sexo ou de sexo oposto –, mas porque possuem uma força física e psicológica que se iguala ou supera a força das personagens masculinas.

As personagens masculinas evitam, todo o tempo, o confronto com as femininas, por terem consciência de suas desvantagens nessa luta. A maioria das personagens masculinas

reconhece as personagens femininas como corpulentas e tem plena consciência de uma possível desvantagem em um confronto físico. Na trama, algumas personagens masculinas até ameaçam revidar as agressões sofridas, mas desistem ao se lembrarem que podem sair muito prejudicadas.

A força das personagens femininas não está restrita à questão física, pois é também força intelectual: todas possuem capacidade de liderança, ideias inovadoras e criativas, superando, muitas vezes, as personagens masculinas. Reconhecer a força de suas companheiras não os fazem menos machistas, pelo contrário, alguns são machistas por convicção e não creem nem respeitam a igualdade de direitos e deveres entre gêneros sexuais, tais como Mané Marruá e Tabarone, que representam na trama uma geração ultrapassada e mais antiquada.

O mesmo pode se estender aos militares, Major Aristóbulo e General Euriclênes, que demonstram não só uma forte ideologia de supremacia de gênero e a submissão, como os demais, mas denunciam um machismo institucional na corporação militar. Por meio das falas das personagens, inclusive em forma de piada, Abreu manifesta sua opinião em relação ao atraso da ideologia da corporação, supostamente doutrinadora, homofóbica, violenta e irracional, revelando a tática covarde de confissão militar – a tortura. Em *O Anel de Magalão*, lemos:

EURICLENES – Companhia feminina, Major! O senhor dorme comigo:

ARISTÓBULO – Não durmo, nem quero, nem penso! Sou macho inteiriçado!

EURICLENES – Pois, então! Mulher não é inimigo que a gente declare guerra, faça campanha, ataque e obrigue a se render!

ARISTÓBULO – O que é uma pena!

EURICLENES – Também acho, porque não sou de florear os modos, nem de melar a voz. E parece que são essas coisas menos machas que essas moças modernas gostam.

ARISTÓBULO – (Socando a mão) Se o senhor não quer se envolver, me mostre a mulher de sua escolha, me deixe duas horas com ela que eu a faço confessar que te ama e amará por toda vida! (ABREU, 1997, p. 110-111)

Neste diálogo também estão as pistas que revelam que os homens se adaptam, remoldam-se e devem sofrer as mudanças conforme as transformações afloram nas personagens femininas. O major, solteiro e solitário, reclama de sua solidão, alegando que as mulheres de hoje em dia admiram, nos homens, atitudes “menos machas”, ou seja, homens que estão se desconstruindo, aos poucos abandonando comportamentos machistas e ditos masculinos, rompendo com uma tradição comportamental.

Quanto aos demais, Fabrício, João Teité e Matias Cão, têm maior flexibilidade em relação ao machismo que exercem sobre o gênero feminino. Em algumas peças, seriam eles os tais “menos machos”, sob os olhos do major. No entanto, mesmo sendo mais flexíveis e com uma perspectiva menos reacionária em relação à situação da mulher, ainda têm certos comportamentos moldados que vêm de uma cultura machista, apesar de essa cultura não estar a todo momento escancarada em seus comportamentos.

Portanto, também são recheados de conceitos e convicções preestabelecidas sobre o que é “ser feminino” e “ser masculino”. Independentemente do machismo geracional ou de comportamentos um pouco mais desconstruídos desse padrão social patriarcal, todos eles são frutos de “uma sociedade onde se aprende que os homens são mais importantes do que as mulheres [...] há um abismo entre entender uma coisa racionalmente e entender a mesma coisa emocionalmente” (ADICHIE, 2015, p. 27-28).

A seguir, um trecho de *Sacra Folia*, que demonstra o quanto Boracéia é forte e temida. Tal “respeito” vem não somente por sua situação social, que lhe permite certos privilégios e poderes, mas, também, por seu gênio e personalidade firmes. Herodes não está no mesmo patamar social e econômico que sua esposa, ele é o rei da Judeia, logo não há nada acima ou comparado a ele, mas, ainda assim, não é temido, respeitado e obedecido como Boracéia:

BORACÉIA – Ai, ai, ai, ai, que me doem os joanetes! Se me fizeram andar da Judéia até essa terra miserável a troco de nada, eu descadeiro um! E vou começar por você, seu pé-de-bode chifrudo!
 DEMÔNIO – Me dê respeito que eu sou um diabo!
 BORACÉIA – Mas nem que fosse o rei de todos eles! Ou me diz onde está esse menino-rei ou arranco seu chifre e encurto seu rabo!
 HERODES – (para Demônio) Se eu fosse você achava agora a Sagrada Família.
 DEMÔNIO – Ela é só uma mulher!
 HERODES – Ela não é só uma mulher. Às vezes acho que ela nunca foi mulher. Duvido até que seja humana. Deve ser alguma espécie de mutação, um elo perdido.
 DEMÔNIO – Sou é macho!
 HERODES – Tenho dúvidas se vai continuar sendo!
 MATEÚSA – É melhor ouvir conselho que ouvir “coitado!”
 BORACÉIA – (começando a bufar) Estou ficando nervosa! Não vou ser responsável pelo estrago! (Todos se afastam de Boracéia)
 HERODES – Vai virar bicho!
 MATEÚSA – Bicho já é! Vai virar outra coisa!
 BORACÉIA – Está me subindo a sede! Está me dando gana de virar esse cão coxo do avesso só pra ver como é por dentro!
 DEMÔNIO – Satanás! Eu volto quando ela virar gente de novo! (Sai correndo)
 BORACÉIA – Se eu botar a mão em um, estrago tanto o coro que médico nenhum dá jeito! (Segura Matias Cão que entra)
 MATIAS CÃO – Vote! Quem pode me acode, gente!

BORACÉIA – Quem é você?

MATIAS CÃO – (assustado) Quem a senhora quer que eu seja?

BORACÉIA – Está brincando com a minha cara?

MATIAS CÃO – Não, dona, estou falando muito a sério.

BORACÉIA – Acho que vou lhe partir a fuça.

MATIAS CÃO – Não faz isso, dona, que vou ser obrigado a reagir e aí vou apanhar mais ainda. Faz de conta que não me viu que eu faço de conta que nunca estive aqui! (ABREU, 1997, p. 204-205)

O cômico também se estabelece, pois, segundo Adichie, a questão de gênero imposta socialmente faz com que as mesmas atitudes tomadas por homens e mulheres tenham significados e reações diferentes no público. Como exemplo, a autora cita uma situação em que um chefe homem sendo autoritário e exigente está apenas fazendo seu trabalho enquanto liderança; já uma mulher na mesma condição é vista, muito possivelmente, como dura e severa.

A mesma comparação pode se estender ao trecho supracitado, no qual Boracéia é descrita e questionada quanto à sua existência: é uma mulher tão impulsiva e agressiva quanto o Coronel Marruá, os militares da trama, ou o próprio capeta. Porém, por se tratar de uma agressividade que emerge de uma figura feminina, temos a contradição do esperado normalmente, havendo quebra, estranhamento e riso.

O diálogo revela que Boracéia, sua firmeza e rigidez fazem com que seja questionada, pelas demais personagens, quanto à sua origem e sua espécie científica. As atitudes e ações de Boracéia representam, no senso comum e no universo das personagens, algo não real, muito incomum para ser atitude de uma mulher *homo sapiens*.

As personagens questionam se o empoderamento de Boracéia é referente à sua origem, espécie e genética, que se tornam não humanas, fazendo que sua existência seja duvidosa. Boracéia é vista por alguns como uma mutação, ou seja, o surgimento de uma nova espécie que vem da raça humana e, principalmente, quanto ao gênero feminino. Herodes chega a denominá-la como mutação, palavra que pode significar evolução ou uma mudança com defeitos, dependendo do contexto em que é utilizada.

No caso de Boracéia, como as qualidades são proferidas por seu marido, Herodes, em forma de crítica e advertência aos que a ela se contrapõem, vem acompanhada de uma inquietação, com tom negativo. Para ele, Boracéia não é mulher, não tem os trejeitos, atitudes, “sensibilidade” atribuídos socialmente ao gênero feminino. Herodes ainda continua a descrição da esposa afirmando que talvez ela nunca tenha sido humana, no sentido humanitário e científico.

Por fim, o marido a critica, qualificando-a como “elo perdido”, comparando-a a uma espécie não identificada, anterior e não pertencente à espécie humana. Contudo, a mesma atitude agressiva de uma personagem masculina não geraria tamanha polêmica e discussão, mas seria aceita como uma qualidade normativa do gênero.

Outro exemplo da força feminina retratada em pé de igualdade por Abreu pode ser visto em O Parturião, em uma fala entre o trio amoroso Mateúsa, Matias Cão e João Teité. Com ciúmes de Mateúsa com Matias Cão, João Teité demonstra um tom ameaçador e agressivo para com os demais, não deixando explícito se bateria em Mateúsa pela traição ou em Matias Cão, por flertar com sua companheira. Na dúvida, Mateúsa se defende e retruca enfrentando-o, de modo que ele responde que não bateria nela por dois motivos: o primeiro, por se tratar de uma mulher, o que é eticamente uma atitude covarde; e, o segundo, por ela ser mais forte que ele:

MATIAS CÃO – Vai, andar, mineirinho! E deixa a gente acabar melhor o que bem começamos!
 JOÃO TEITÉ – Espia só o galinho cantando no terreiro do vizinho, gente! Ara, que eu vou acabar com essa sem-vergonheira no braço.
 MATEÚSA – (afrontando) Vai me bater, é?
 JOÃO TEITÉ – Em você, não, que é mulher e é mais forte! Mas esse sujeito ordinário eu descadeiro! (ABREU, 1997, p. 242-243)

Na peça O Parturião, podemos verificar outros exemplos da quebra de estereótipos e de comportamentos impostos como femininos pela sociedade patriarcal. Abreu propõe, na construção de Mateúsa, qualidades de péssima cozinheira, sendo tal elemento revelado – em falas de João Teité e Matias Cão – como o defeito mais grave que uma mulher pode ter:

JOÃO TEITÉ – [...] Ela tem um defeito!
 MATIAS CÃO – Que defeito, homem?
 JOÃO TEITÉ – Uai, qual o pior defeito numa mulher?
 MATIAS CÃO – Chifrar homem?
 JOÃO TEITÉ – Antes fosse! Essa desgraçada não sabe cozinhar, Matias Cão! Nem fritar, nem assar! Assim não há amor que resista. A desgranhenta é capaz de queimar água! (ABREU, 1997, p. 244)

Mateúsa não vê seu desinteresse pela culinária como defeito, e sim como o é: um gosto pessoal. Não aceita a chantagem de João Teité, que ameaça terminar o romance entre eles, caso ela continue se recusando a fazer um curso de culinária. Se, por um lado, Mateúsa se livrou de um estereótipo imposto socialmente, o de que mulheres devem e têm aptidão para trabalhos domésticos, de outro, João Teité se mostra uma personagem completamente dependente e com ideologias conservadoras, pois não tem autonomia sobre sua fome, sempre

dependendo de outro ser para lhe dar comida ou cozinhar para ele, e também por crer que a condição de mulher de Mateúsa, por si só, já a obriga a aprimorar seus dotes culinários:

MATEÚSA – [...] Você nem se importa comigo!
 JOÃO TEITÉ – É que ocê não faz nenhum esforço em manter nosso amor.
 MATEÚSA – Já te falei que curso de culinária eu não faço! (ABREU, 1997, p. 258)

Mateúsa rompe com a antiga visão e condição de gênero em que lugar de mulher é em afazeres domésticos, dentre eles, a cozinha e a boa culinária.

Adichie também menciona a questão de gênero como um problema não somente por ele rotular homens e mulheres com estereótipos limitados, mas por descrever como devemos ser em vez de nos reconhecer como somos. A autora aponta que a igualdade de gênero diz respeito a mulheres e homens, pois ambos serão contemplados com a liberdade de crescerem e estarem livres de se enquadrarem a estereótipos, sendo, assim, o que se é, e não o que os outros desejam que sejamos.

A comicidade, em Abreu, também se utiliza dessa quebra de parâmetros tradicionais, com a inversão ou o rompimento de valores que quebram também com a expectativa do público, gerando o estranhamento que, segundo Henri Bergson (2007), também gera riso.

Vejamos uma análise de cada personagem feminina – e suas peculiaridades – nas obras já mencionadas do dramaturgo Luís Alberto de Abreu. Tais personagens estão em um híbrido, são mulheres por conta de suas biologias, mas que, mesmo reproduzindo uma *performance*²⁹ do que é ser feminino no âmbito do que é aceito e constituído, em diversos momentos elas rompem com esse comportamento performativo constituído socialmente e mergulham em dois outros: o que é um ser feminino com suas “essências” femininas e uma desconstrução dessas próprias ações e condutas performativas.

²⁹ Esse conceito de performance é oriundo da autora Judith Butler (2003), em que feminino e masculino são performatividades de atos e ações que se repetem de formas diferentes para homens e mulheres biologicamente. Tal conceito vem de uma imposição social e tem um mesmo senso comum que acredita em uma essência, em uma natureza comportamental de acordo com cada sexualidade: **“O fato de a realidade do gênero ser criada mediante performances sociais contínuas significa que as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade e feminilidade verdadeiras ou permanentes também são construídas, como parte da estratégia que oculta o caráter performativo do gênero e as possibilidades performativas de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculinista e da heterossexualidade compulsória.”** (BUTLER, 2003, p. 201, grifos nossos).

3 AS PERSONAGENS FEMININAS DE ABREU

Afinal, o que é ser feminina, principalmente em nossa sociedade contemporânea, em que os conceitos e padrões comportamentais entre o que é feminino e masculino vêm, nas últimas décadas, desconstruindo-se de maneira rápida e necessária?

Podemos afirmar que Abreu, mesmo mantendo uma construção heteronormativa, binária, que agrega as performatividades questionadas por Butler (2003), é impulsionador de releituras quanto ao ser feminino e masculino em sua obra. E, se não rompe com os padrões impostos socialmente, traz elementos que dão base a uma desconstrução do feminino enquanto ser frágil, submisso, perverso e inferiorizado ao masculino.

Mateúsa, Benedita e Tia Beralda são mulheres populares, têm suas raízes nos folguedos, na literatura de cordel e nas narrativas orais da cultura popular e demonstram, inclusive, suas origens camponesas em seus sotaques e gírias. Portanto, trazem, mesmo que subjacentes e em segundo plano, trabalhos manuais e elementos da cultura popular.

Rosaura, Boracéia e Prefeita são personagens que representam a elite, a ascensão, a classe média, a burguesia, a aristocracia. Geralmente, a relação das mulheres nas peças é de patroa e empregada. Todavia, há algumas exceções, como por exemplo, a relação de Mateúsa e Rosaura, que estabelecem um vínculo de amizade e sororidade que ultrapassa as barreiras econômicas e sociais.

Prefeita e Boracéia também defendem uma relação de respeito e cumplicidade. No entanto, diferentemente de Mateúsa e Rosaura, Prefeita e Boracéia são de um mesmo ciclo social e compartilham de mesmo objetivo. Nem todas as relações entre as empregadas e as patroas são de conflito ou estabelecem uma luta de classes. A relação de Rosaura e Mateúsa se distingue muito da relação de Boracéia e Mateúsa.

Rosaura e Mateúsa também assumem relações de parentesco, são primas, mas a primeira tem, nitidamente, poder aquisitivo, enquanto a segunda é pobre. Algo que reforça a barreira de classes existente entre ambas é a escolha de seus pares românticos. O amor correspondido de Rosaura é Fabrício, filho de um advogado; já o par romântico de Mateúsa divide-se entre Matias Cão e João Teité, sempre empregados.

Quando falamos de relações entre mulheres de mesma camada social, podemos salientar o convívio entre Rosaura e Boracéia, que se estabelece por atritos e desavenças, pois as personagens apresentam valores éticos e morais divergentes, o que as tornam, em alguns momentos, rivais.

A seguir, realizamos uma análise de cada personagem, o que nos proporciona amplitude desse novo ponto de vista e possibilidades sobre o que é o ser feminino no teatro e na sociedade atual, de acordo com o olhar de um dramaturgo homem, cisgênero, heterossexual, que propõe uma nova forma de representação e reflexão teatral.

3.1 O PODER, A AUTORIDADE, A LIBERDADE FEMININA E A PULSÃO SEXUAL EM BORACÉIA

Boracéia apresenta, em sua personalidade empoderada e autoritária, um antirromantismo que, segundo Mariangela Alves de Lima (1997) – na apresentação do livro *Comédia popular brasileira*, de autoria de Abreu (1997) –, subverte ou anula o clichê amoroso, causando riso pelo escárnio e pela inversão da moral vigente no patriarcado social.

Contudo, o fato de subverter o lugar-comum do campo emocional em que geralmente são colocadas as mulheres não significa que ela não seja capaz de sentir afeto, pois Boracéia é não apenas uma simples vilã, mas uma máscara múltipla que inclusive pode ocupar o papel no mesmo arquétipo, que vai de mãe protetora à madrasta megera. Muitas vezes, resolve com ameaça ou força física as confusões e quiproquós na trama, seja esse conflito causado por questões sentimentais ou sociais.

A pulsão presente em Boracéia é a força regente de seu arquétipo: a necessidade insaciável por soberania, sempre tomada pelos desejos de poder, pelo autoritarismo e pela sexualidade. É uma personagem gananciosa que sempre está do lado “forte da corda”. Incessantemente ocupando lugares elitistas, está no topo da pirâmide social, sendo a patroa, a senhora, a rainha.

Mesmo quando é dona de casa, é ela quem manda em seu lar, em seu marido e em seus empregados, tornando-se, por vezes, o inferno na vida de seus próximos, geralmente homens conservadores que ficam possessos e impotentes ao se verem em situações submissas perante a esposa ou nora. Essas são as principais características que desenham a personagem Boracéia.

Ela tem sede de poder, seja este poder representado de forma financeira, seja uma ascensão social, ocupar cargos políticos ou públicos, ou até mesmo o poder sobre a vida das demais personagens. É ambiciosa e, em algumas histórias, o desejo material associa-se à pulsão e à motivação sexual, ao desejo pela liberdade de se fazer, sem pudor, o que almeja: tendo um amante; dando um golpe em seu próprio marido para ocupar o seu lugar no trono

como rainha; trocando de marido por interesse em joias, vestidos, presentes caros; ou se apropriando, por meio de pequenos golpes e falcatruas, de heranças que não lhe pertencem.

Embora assumindo um arquétipo que tende ao mau-caratismo, em Boracéia, a força, a liberdade e a emancipação se mostram qualidades independentes de sua vilania. Tais qualidades fazem dela uma personagem que gera simpatia no público devido às suas mudanças de humor repentinos, à inversão dos valores patriarcais, quando não cumpre o papel de mulher submissa, e à sua emancipação.

Boracéia poderia ser um estereótipo da mulher interesseira, muito comum à tradição machista presente nos contos e mitos brasileiros. Todavia, suas características ampliam sua condição para arquétipos que vão além dessa rotulação simplista. Suas diversas facetas nos permitem associá-la a releituras do arquétipo da matriarca – as matronas – ou, em resumo, ao da mulher madura independente. Essas mulheres, geralmente viúvas, são representadas com características que não apenas flertam, mas assumem uma autonomia feminina, principalmente no quesito financeiro.

Em *A donzela-guerreira: um estudo de gênero*, Walnice Nogueira Galvão (1998) descreve como essa figura feminina dona do poder e de sua própria vida povoou o imaginário da Idade Média na península ibérica até chegar à América do Sul, trazida por portugueses e espanhóis, deixando resquícios nos textos brasileiros de Machado de Assis e de Martins Pena.

Em entrevista, a atriz Keila Redondo descreve outra semelhança do texto de Abreu com os arquétipos apontados por Galvão (1998), quando nos dá pistas de que Boracéia tem sotaque português. Galvão descreve que essa possibilidade de interpretação da figura feminina se dá no período de expansão ibérica ultramarina e indica a colonização como responsável por abrir as possibilidades para uma razoável independência feminina.

Acerca delas, as viúvas, matriarcas e matronas, podemos afirmar que reúnem condições para serem extremamente poderosas, ou seja, tinham patrimônios e nenhum homem para mandar nelas. Sendo casada e não viúva, Boracéia é quem toma as rédeas do clã, é a chefe da família. Sua contramáscara apela para o melodrama.

Melodramática em suas falas, faz de suas frustrações e momentos de ira verdadeiros monólogos cômicos que beiram o grotesco, com vocabulários não convencionais; tenta utilizar a norma culta da língua portuguesa na mesma frase em que comete erros de concordância e utiliza palavras de baixo calão. Também se equivoca nas concordâncias verbais e plurais, como em *Sacra Folia*, proferindo palavras não utilizadas no cotidiano comum, termos específicos, construções gramaticais e pronomes por vezes bem elaborados e, em outras, fugindo das normas cultas da língua portuguesa:

HERODES – Então, querias tomar meu lugar, cobra peçonhenta!
 BORACÉIA – Queria sim, pedra do meu rim, bÍlis do meu fÍgado, ácidO clorÍdrico da minha gastrite! Faria do poder bem melhor uso! (ABREU, 1997, p. 193)

Ou então:

BORACÉIA – Profundas vilanias e bem pensadas traições! Tudo em vões!
 (ABREU, 1997, p. 196)

Outro padrão comportamental que exemplifica nossa afirmativa pode ser visto na cena a seguir, retirado da peça *Sacra Folia*. Boracéia ignora que, desde o começo da trama, está determinada a dar um golpe em seu marido Herodes, tentando tomar para si insistentemente o poder dele, custe o que e a quem custar. Contudo, é contraditória, pois ameaça Herodes ao desconfiar de uma suposta traição sexual dele, revelando que, de maneira hipócrita, ela não cumpre as próprias exigências que faz aos demais:

BORACÉIA – Que filho? Que homem? (Para Herodes) Ah! Seu filho, desgraçado? Traiu-me com quem maldito? Ai, que se te pego arranco o mal pela raiz! (ABREU, 1997, p. 195)

Boracéia nunca está conformada com a situação em que se encontra e tem uma ansiedade enérgica, com um comportamento sedutor, agressivo, de fácil irritabilidade. Ela flerta o tempo todo, seja para arrancar de seus empregados e aliados informações preciosas, seja para enganá-los ou tirar vantagem sobre eles. Flerta também com as personagens poderosas, tentando ser aceita não com intenções emocionais ou por uma carência sofrida, mas para levar vantagem sobre as situações.

Ela seduz e ludibria as demais personagens do jogo teatral, sabendo inclusive o ponto fraco de cada uma delas, manipulando-as e utilizando-as de acordo com suas vontades e necessidades. Quase sempre consegue o que quer, sendo apenas contrariada por quiproquós e ironias do destino. É por seus golpes leves, pelo uso da manipulação e por seu comportamento agressivo que Boracéia exerce e demonstra sua força e poder.

A seguir, diálogos de Boracéia e Tabarone, contidos em *O anel de Magalão*. A sequência demonstra tal afirmação:

BORACÉIA – Raios! Maldita hora que eu troquei um saloio por um toleirão! AÍ, Jesus, perdoe minha língua, mas troquei um troço de bosta por um cilindro de merda! Deixo um sovina para cair nas mãos de um muquirana! Eu sou uma desgraçada!
 TABARONE – No parlare cosÍ, amor, io te amo!
 BORACÉIA – Tu amas mais é teu bolso!

TABARONE – (sentido) Non parla assim que non é verdade!
 BORACÉIA – Então me compra o que eu pedi.
 TABARONE – Non, perche io te amo de modo totalmente diferente que amo meu bolso! Non misturo o vil dinheiro com questa cosa sublime que sinto... Madonna mia! Io te cerco de atençon, de carinho, te escrevo poesias...
 BORACÉIA – Pois! Com o amor és generoso, já o bolso... És capaz de dar esmola de um centavo e pedires o troco!
 TABARONE – Mentira, io nem dou esmola!
 BORACÉIA – Assim não há amor que guente, Tabarone!
 TABARONE – (Às lágrimas) Non!
 BORACÉIA – Sim, senhor! Não quero que me escrevas uma poesia onde me cobres de ouropéis, bordados e seda da China: quero um vestido novo, entendeste?!
 TABARONE – Mas este está tão bom!
 BORACÉIA – Nem quero que me chames de “meu diamante”, quero o anel. Não quero ser tua jóia, quero um broche!
 TABARONE – Meu te...
 BORACÉIA – (cortando) E principalmente não me chames de meu tesouro! Apreciaria mais se me desses uma parte dele em dinheiro!
 [...]
 BORACÉIA – (furiosa) Eu me suicido! Mas antes eu mato, enveneno esta súcia de homens à minha volta: tu, aquele perobo de teu filho e aquele barril de banha! (À saída, dá de cara com Matias Cão que entra) E tu, vais à casa de Marruá buscar minhas jóias e meus pertences! Vá ou serás o quarto a morrer! Eu ainda ponho soda cáustica na sopa! (Sai)
 MATIAS CÃO – Oxe! Até que ela acordou de bom humor! (ABREU, 1997, p. 152-154)

Apesar de extremamente autoconfiante e de se considerar uma mulher espetacular, bela e irresistível, Boracéia não é tudo o que acredita ser aos olhos dos outros. Segundo as falas das demais personagens masculinas, ela é uma mulher bonita, mas não tão atraente quanto se autorrotula, demonstrando que a beleza está baseada nos padrões misóginos e machistas de nossa sociedade atual, que objetivam a mulher como mercadorias “novas” e “velhas”.

Wolf, em *O mito da beleza*, descreve em poucas palavras situações como a de Boracéia, assim como a de milhares de mulheres que têm ascensão ao poder, e que, apesar de bela, tem seu encanto questionado pelos homens: “Quanto mais fortes as mulheres se tornassem em termos políticos, maior seria o peso do ideal de beleza sobre seus ombros, principalmente para desviar sua energia e solapar seu desenvolvimento.” (WOLF, 2019, p. 16).

Boracéia é livre, ninguém a domina, tem pleno direito a seu corpo e seus usos, por isso, nada a impede de trocar ou trair seus companheiros. Apesar de ser “mulherão”, já passou há tempos de ser balzaquiana, sendo uma mulher de aproximadamente meia idade, o que para um padrão de beleza de nossa sociedade que, exalta a juventude e menospreza a maturidade

feminina, faz com que sua popularidade não repercuta e não tenha mais tanto sucesso como em épocas passadas.

Além disso, seu comportamento independente, com autoestima elevada, temperamento nada ingênuo e autêntico faz com que, entre os homens, ela não seja vista como “*lady*”, uma senhora de nobreza, por não agir como mulheres de altos padrões sociais condicionadas a se comportarem de maneira passiva e submissa. Para as personagens masculinas, apesar de Boracéia ser poderosa e muito influente, não é um exemplo de mulher da alta sociedade, justamente por suas atitudes subversivas e não habituais, quebrando expectativas com o que se espera de mulheres da elite, a famosa “etiqueta”.

Na peça *O Anel de Magalão*, Boracéia é flertada por João Teité, seu empregado que, na trama, quer ascensão social a qualquer custo. Ela lhe confessa que deseja a morte de seu marido atual, Mané Marruá – o saco de banha, como ela o chama – argumentando que já não aguenta mais suas flatulências e comportamento anti-higiênico.

João Teité a incentiva a não sujar as mãos de sangue por causa de um “pum”. Incentiva-a a forjar o assassinato do marido de maneira planejada a ponto de parecer uma morte natural, também aproveita para se insinuar como pretendente da patroa e melhor futura opção. Ao ser paquerada por João Teité, Boracéia o reprime e lhe dá um safanão dizendo que uma dama da alta sociedade, uma mulher de classe, não se sujeitaria a um João Teité qualquer, fazendo menção a ele como um “João Ninguém”.

Teité então responde, deixando as palavras “escaparem”, afirmando que a patroa não é essa mulher que diz ser, menosprezando-a e não identificando na patroa uma mulher nobre, mesmo sendo ela de alta posição social:

JOÃO TEITÉ — E a senhora fica aí... Ainda bonitona, herdeira de parte da herança e livre como uma gatinha pra caçar um passarinho moço... (insinua-se)... bonito, charmoso, viril... como eu!

BORACÉIA – (fazendo o jogo) Você acha?

JOÃO TEITÉ – (para si) Já é minha! (para Boracéia, insinuante) Acho!

BORACÉIA – (metendo-lhe um cascudo) Pois, eu não, seu bigorrilhas! Gajo à-toa!

JOÃO TEITÉ – Desculpa, dona Boracéia!

BORACÉIA – Por quem me tomas!?

JOÃO TEITÉ – Eu pensei que uma mulher bonita como a senhora mereceria alguém...

BORACÉIA – Pensaste certo, mas do outro indicaste o homem errado! Pensas que uma mulher de classe vai se sujeitar a um João Teité qualquer?

JOÃO TEITÉ – Mulher de classe, até que não, mas como era pra senhora mesmo...

BORACÉIA – Como?

JOÃO TEITÉ – Escapou, eu não queria, mas já disse!

BORACÉIA – Eu te pego, peralvilho! (Bate em Teité. Entra Marruá) (ABREU, 1997, p. 104-105)

Independentemente de sua posição social, os empregados mostram certa intimidade e ousadia para com os patrões. Temos como exemplo não só as falas supramencionadas no diálogo entre João Teité e Boracéia, mas também nos demais diálogos entre ela e Mateúsa e também entre ela e Matias Cão.

Ainda em *O anel de Magalão*, voltando a falar sobre padrões patriarcais de beleza, Boracéia se mostra dona de uma excelente autoestima:

BORACÉIA – Com o que, depois de tantos anos eu ainda despedaço corações! E o gajo é quase milionário! Pode ficar com suas mesquinhas, Marruá, que eu me vou para quem me merece! De ti e desta casa não quero nem lembranças! E não é que o Matias Cão me saiu um bom empregado e cheio de ideias? Essa foi uma ideia bestial, supimpa! Raios, que não encontro a água oxigenada para me branquear o buço! Não fica bem uma mulher se apresentar para um rapto com essa bigodeira! [...] Pronto! E que venha o meu selvagem! (Matias e Tabarone entram no quarto e a agarram. Boracéia finge surpresa e desespero.) Quem são vocês? Que vão fazer comigo? Socorro! Me salvem! (ABREU, 1997, p. 137)

É interessante ressaltar que nas falas citadas acima, a própria personagem Boracéia traz elementos contraditórios à beleza imposta e construída durante anos para a mulher em nossa sociedade patriarcal. Por exemplo, o seu bigode – o buço, além de se referir aos demais pelos do corpo e à sua nacionalidade portuguesa³⁰, simboliza, na obra, a masculinização da personagem, pois há uma ideia universal e equivocada de que mulheres não têm e/ou não devem ter pelos, principalmente na região da face.

Boracéia vem para reforçar no imaginário comum do povo o antigo anexim que diz: “Mulher de bigode, nem o diabo pode”, transmitindo a ideia de que sua braveza é além do natural. Mesmo sendo uma personagem possuidora de uma força majestosa, suas atitudes falsas revelam nela a consciência de seu diferencial enquanto mulher quando, por exemplo, faz-se de frágil perante sequestros planejados, como observamos no trecho a seguir, da peça *O anel de Magalão*:

MATIAS CÃO – (Baixo) Não faz tanto escândalo, dona Boracéia!
BORACÉIA – Está bem! Ai, que me desfaleço! (Cai sobre Matias.) (ABREU, 1997, p. 137)

³⁰ O imaginário comum do povo brasileiro criou certos estereótipos e clichês sobre comportamentos e fenótipos de seus colonizadores, entre eles, além das constantes piadas sobre a falta de inteligência portuguesa, também permeia no imaginário comum do povo a ideia de que as mulheres portuguesas possuem muitos pelos na região labial, o chamado bigode português.

Boracéia se julga atraente e irresistível. Está todo tempo competindo com as demais personagens, como em *Burundanga*, ao entrar em rivalidade com a falsa enteada Mateúsa, de quem tem idade para ser mãe:

MATEÚSA – Tia! É verdade o que andei ouvindo? A senhora me prometeu em casamento para o Tabarone?

BORACÉIA – Deputado Tabarone! É muito mais do que você conseguiria com essa cara de sonsa!

MATEÚSA – Mas ele é meio gordo, meio velho, meio feio...

BORACÉIA – E meio rico! Que é que você queria? Um moço novo, bonito, forte feito tábua de peroba e rico inteiro? Se avistasse um desses eu pegava pra mim, mesmo, que tanto careço quanto mereço!

MATEÚSA – Mas eu não tenho amor por ele!

BORACÉIA – Mas quem falou em amor? Estou falando em casar, sua tonta! E, depois, homem que quer se casar não se enjeita! (ABREU, 1997, p. 29)

Além de matriarca, a personagem de Boracéia permeia nosso consciente coletivo por vários arquétipos e tem afinidade e semelhança com as chamadas alcoviteiras das comédias antigas. Citamos como exemplo a personagem Celestina, de Fernando de Rojas, obra tragicômica datada de 1499-1502. Celestina, segundo Rama Franca (apud FO, 2004, p. 333), representou o símbolo da comicidade feminina. Apesar de generosa, é uma mulher sagaz, cínica, que no passado foi prostituta e na meia idade vive de trambiques: arranja casamentos, faz pequenas falcatruas, uma charlatã que conquista os homens e os ilude a fim de roubá-los. Por vezes, Celestina é descrita como detentora de magias.

Em alguns contextos, Celestina, tal como Boracéia, é quem organiza as tramoias e estabelece os quiproquós. Ambas compartilham não apenas as características de seu tipo, mas também a força transformadora; e suas sagas são, em alguns casos, o que impulsiona o conflito da história.

Boracéia é uma personagem que, apesar da tendência à vilania e do comportamento elitista, é muito cômica e gera empatia no público, justamente pela inversão de valores, as contradições que carrega e a subversão que representa. O público não torce contra ela, mas sim para que suas maldades e interesses não sejam conquistados. Em suas falas e ações, está sempre tentando tirar o melhor de cada situação e se dar bem, sem medo do julgamento alheio. Não se importa nem mesmo se preocupa com a ética, a moral e os bons costumes.

Em resumo, Boracéia protege e luta cada vez mais por privilégios, mudando fácil de opinião quando lhe convém, mostrando-se uma personagem constantemente instável. Assume seus defeitos e vilanias sem se preocupar com o julgamento moralista que recai sobre si, tem

conhecimento e segurança das suas ações e pulso firme em suas decisões. Está sempre cercada de aliados, os quais compra, chantageia ou ameaça.

Boracéia é dramática e alterna momentos de euforia e depressão. Essas características, de sair do “forno para o *freezer*”, da raiva para a tranquilidade, do sofrimento para a alegria, fazem dela uma vilã engraçada, pois apresenta mudanças de humor que transitam com facilidade da euforia para a tristeza, dando comicidade na inversão das falas – a chamada quebra cômica.

Exemplificamos esse argumento com um discurso da personagem na peça *Sacra Folia*, cujo início se dá em tom dramático e finaliza com uma quebra brusca de euforia, com perspectivas de futura felicidade. Na cena a seguir, Boracéia acaba de descobrir que seu maligno plano para se tornar rainha soberana da Judeia está prestes a ir de mal a pior, por causa do nascimento do verdadeiro Rei dos Judeus, o Messias:

BORACÉIA – Ai, que me desfaleço, que sucumbo, que me sufoco! (trágica)
Ah, injustiça da vida que marca a ferro o sonho humano: tantas boas intrigas que fiz, quantas bem planejadas conspirações, tantas profundas vilanias e bem pensadas traições! Tudo em vões! A vida passa como vendaval que varre todo nosso esforço! (Muda de tom.) Mas vamos pensar em coisas mais alegres: eu queria pegar esse rei que nasceu e dar um fim tão bem dado... (ABREU, 1997, p. 196)

Outro exemplo de dramatização e manipulação em suas falas pode ser observado a seguir, em *O anel de Magalão*, quando Boracéia finge cinicamente estar dividida entre dois amores, após se deixar ser raptada em sua residência familiar por um antigo namorado:

BORACÉIA – (dramática) Não! Não! Não! Embora o coração diz que sim a razão diz que não! Não posso te amar, meu antigo e, ainda vivo, amor! Me deixe com meu triste destino. O passado não volta atrás! (Chora.) (ABREU, 1997, p. 138)

Boracéia é como tempestade, agitada, vem com mudança e reviravoltas para a trama. É ela quem muitas vezes dá impulso e combustível para que ocorra o desajuste que faz o enredo caminhar, estabelecendo conflitos, organizando quiproquós, dificultando o caminho óbvio da trama. Seu nome em tupi-guarani, no dialeto Mbiá, significa dançar, cantar, festejar, ou uma reunião de muitas pessoas; e também é o nome de um riacho que nasce na Serra de Paranapiacaba e percorre caminhos tortuosos até o mar (YATRA, 2019).

Seu nome combina com sua personalidade livre, desbravadora, destemida e sinuosa: cheia de esquivas e curvas para se safar das encrencas, não se enverga, não se dobra a ninguém. Boracéia é mulher de muita energia, tons fortes que vibram roxo, vermelho, preto e

laranja; tons que acompanham sua personalidade exageradamente melodramática, o que a torna marcante e levemente cômica, apesar do gênio forte e descompensado.

3.2 ROSAURA: A MULHER MOÇA, A JOVEM PATROA – A ERA DAS ENAMORADAS NÃO MAIS “INGÊNUAS” NA CONTEMPORANEIDADE

Quando afirmamos que Abreu cria uma máscara com possibilidade de dar variações a ela de acordo com o enredo e a situação representada, podemos tomar como exemplo o caso de Rosaura, personagem-tipo fixa que representa a mocinha da história, a donzela que faz par romântico com outra personagem do enredo. Juntos, Rosaura e Fabrício, são o casal apaixonado, o par romântico.

Ao falarmos de teatro cômico, é comum entendermos que suas personagens, na maioria dos casos, representam um tipo social. Rosaura é a filha do patrão, a patroinha, que, se comparada à *Commedia dell'arte*, encaixa-se no papel de enamorada e faz par romântico com uma personagem masculina que, assim como ela, não utiliza máscara. Comparada a personagens de circo-teatro ou melodrama, Rosaura se identifica com a ingênua, personagem cujo amor é correspondido, mas proibido ou tem qualquer empecilho para que o casal se estabeleça.

Segundo Kátia Daher, esse tipo de personagem opera na lógica do romantismo, do lírico, revelando em seu temperamento algo de apaixonado e nobre (DAHER, 2016, p. 108)³¹. Mesmo compondo a categoria de “casal apaixonado”, Rosaura não traz em suas características a ingenuidade, a fragilidade, o impulso passional e emotivo da jovem romântica. Ao contrário das cenas clássicas de comédia, em que os “mocinhos” da trama se deixam levar pelas emoções e pelos impulsos causados pela comoção da paixão, Rosaura, mesmo apaixonada por Fabrício, age de forma planejada, racional, quanto à sua realidade.

Algumas características diferem a personagem Rosaura apresentada em *O Anel de Magalão* daquela representada em *O Parturião*. Rosaura, assim como Boracéia, é um bom exemplo das infinitas variações que uma personagem pode sofrer dentro do jogo teatral, de acordo com o contexto inserido. Se Boracéia condensa em si diversas máscaras sociais já existentes em nosso imaginário, Rosaura dilata a máscara da mocinha, da ingênua, da senhorita romântica e sonhadora; se em *O Anel de Magalão* é uma mulher formada, destemida, imponente e empoderada, que frequentou a universidade, em *O Parturião*, Rosaura adquire

³¹ Descrições de acordo com as falas do próprio diretor e ator Fernando Neves, integrante do grupo Os Fofos Encenam e pertencente a uma família tradicional de circo-teatro e melodrama.

características mais submissas, comportamentos juvenis e parcialmente dependentes do aval do pai para tomar suas decisões.

Em ambas as obras, Rosaura é a peça do jogo que representa a emancipação feminina, seja na relação amorosa, nos estudos, em seu comportamento ou no modo como se coloca no mundo. Ainda que em *O Anel de Magalão* seu ponto de vista seja mais apurado em relação ao amor e à política, em *O Parturião*, mostra-se mais volátil e impulsiva, mas não deixa de apresentar quebras comportamentais impostas socialmente às mulheres jovens, tomando a atitude de beijar e se declarar para seu amado Fabrício:

(Fabrício timidamente estende as mãos para Rosaura. Esta as segura com firmeza, puxa Fabrício pra si e o beija com ardor.)

JOÃO TEITÉ – (Divertido, a Matias.) Se ela fizer mal a ele, vai ter que casar.

FABRÍCIO – O que é isso, Rosaura?

ROSAURA – É amor!

FABRÍCIO – Mas mal nos conhecemos.

ROSAURA – A paixão está além das convenções sociais, da moral burguesa...

JOÃO TEITÉ – Da vergonha na cara... (Matias dá-lhe um cascudo.)

[...]

ROSAURA – Me dê um beijo.

FABRÍCIO – Não sei se devo.

ROSAURA – Não me ama?

FABRÍCIO – Ardo de paixão.

ROSAURA – Então?

FABRÍCIO – Não quero precipitar nada. (ABREU, 1997, p. 249)

Observamos que a inversão de comportamento é uma figura de humor muito utilizada por Abreu na composição de suas personagens. De um lado, Rosaura assume posturas com um comportamento esperado e aceito pela masculinidade; de outro, Fabrício revela o temor e o receio geralmente pertencentes (de acordo com um padrão construído socialmente) à figura feminina.

A jovem donzela, tem em sua conduta a atitude de uma mulher contemporânea e um jeito “modernoso” de ser que podemos classificar como emancipado e empoderado. Em *O Parturião*, ela não espera o flerte do jovem Fabrício, antecipa-se e demonstra seus desejos, insinuando-se de maneira direta e sem pudor:

ROSAURA – Diz a Fabrício para vir preparado para uma noite inesquecível!

JOÃO TEITÉ – Inesquecível como?

ROSAURA – Diz a ele que a imaginação é o limite. A gente se encontra, à noite, debaixo do caramanchão da praça. Vai logo que, se meu pai pega a gente conversando, é capaz de desconfiar. (Entra em casa). (ABREU, 1997, p. 257)

É ela quem toma atitude quanto ao encontro, aos namoros e aos amassos às escondidas, reforçando ausência de pudor conservador diante de suas vontades e das de seu pretendente. Mesmo apaixonada, Rosaura não é emocionalmente dependente de Fabrício, bem como não precisa de alguém para defendê-la. Observemos o diálogo a seguir, de *O Parturião*, em que Rosaura enfrenta os militares Euriclênes e Aristóbulo, negando o pedido de casamento de um deles e não se deixando acovardar pelas ameaças do outro:

ROSAURA – Meu pai não está, mas o general do meu coração sou eu!

EURICLENES – Sentido! Não se rebele e desista.

ARISTÓBULO – Se o senhor quiser, é mandar dar uma coça nela que ela amansa!

EURICLENES – Silêncio! Nunca perdi uma guerra, senhorita!

ROSAURA – Pois essa nem vai começar! (entra). (ABREU, 1997, p. 301)

Seu empoderamento e emancipação divergem daquela das mulheres de mesma classe social que ela, por exemplo, Boracéia. Apesar de ambas serem mandonas, Boracéia impõe sua superioridade por meio do grito, dos trambiques, da manipulação enquanto Rosaura é naturalmente patroa, não necessitando de esforços para ordenar seus desejos; não maltrata seus serventes com a constância de Boracéia; porém, quando necessário, levanta a voz, ameaça e até mesmo os expõe a situações humilhantes.

Contudo, a personagem sabe reconhecer quando tem um empregado aliado, tratando-o com respeito e permitindo um afrouxamento na relação distanciada que mantém com eles. Esse afrouxamento ocorre muito com Mateúsa, sua prima pobre, e com João Teité, quando reconhece um favor, correspondendo com um gesto de agradecimento. Em *O Parturião*, temos:

ROSAURA – (beija Teité.) Obrigada, Teité! (ABREU, 1997, p. 254)

Por vezes seu comportamento é nobre, como nos momentos em que trata as demais personagens de forma igualitária. Porém, tem rompantes de ira em que quer resolver os quiproquós e desentendimentos com injúrias e pancadaria.

Rosaura demonstra superioridade de classe também nas falas, pois carrega características de sua origem, com seu vocabulário contemporâneo, não explicitando, mas neutralizando o sotaque, demonstrando pertencer a uma elite paulistana – de origem italiana em *O Parturião* e portuguesa em *O Anel de Magalão* – e de falas sucintas e diretas. Quando quer descobrir algo, questiona a qualquer um como uma inquisidora. Quando é contrariada,

nem sempre usa suas próprias mãos com violência, deixando essa função para a prima caipira, como uma líder e a sua guardiã-seguidora. Em *O Anel de Magalão*, temos o seguinte trecho:

ROSAURA – Aquele que saiu bêbado era o Marruá?

MATIAS CÃO – Pra que quer saber?

MATEÚSA – Faço com ele o que faço com burro empacado lá na fazenda, prima?

MATIAS CÃO – Que faz nada! Sou empregado de respeito e de confiança! Sobre o que se passa nesta casa eu sou um túmulo!

MATEÚSA – Deixa que eu desenterro o morto! (Agarra Matias e aplica-lhe uma chave de braço) Ela é Rosaura, filha do Marruá, e eu sou a prima torta dela.

MATIAS CÃO – Pois, pra mim, a senhora até que é bem certinha (Mateúsa torce seu braço.) Ai, dona! Não faz isso que dói. Tô gostando, mas dói! Ai!

ROSAURA – Fala! (ABREU, 1997, p. 123)

Quando ameaça entrar em confronto físico com outra personagem, é aconselhada pela prima Mateúsa a não o fazer. O inverso também ocorre, Rosaura aconselha Mateúsa a deixar a violência de lado quando o assunto não tem urgência em ser resolvido. De maneira geral, em *O Anel de Magalão*, Rosaura e Mateúsa são boas companheiras e conselheiras uma da outra, escutam-se e fazem tramoias juntas. Rosaura, na mesma peça, é apaixonada por Fabrício, porém, sua personalidade bem construída não aceita a ideia de se submeter às atitudes machistas do rapaz:

ROSAURA – Eu te odeio, Fabrício! Some, que não consigo olhar pra sua cara!

FABRÍCIO – Tudo o que fiz foi por amor!

ROSAURA – Tentando me raptar? Você é um machista, um porco chauvinista... (Fabrício começa a sair) Prefere fugir feito cachorro sem dono a ouvir umas verdades?! (Entra Mateúsa e se põe a ouvir.)

FABRÍCIO – A única verdade é que meu sentimento errou de endereço.

ROSAURA – Isso mesmo! Vai mendigar amor em outra porta.

FABRÍCIO – Você ainda vai pedir a esmola de um olhar!

ROSAURA – Só morta ou desmiolada. (ABREU, 1997, p. 146)

Rosaura é moça de família tradicional, que representa a classe média ou alta da sociedade brasileira – a mesma classe média-alta formada por imigrantes europeus trazidos ao Brasil como mão de obra para as cidades e para os campos no governo republicano. A personagem – ainda vista como patroinha – será uma futura patroa, mas no momento é filha dos patrões e eles são a autoridade máxima na peça.

Seu destino é ser socialmente superior aos demais *zannis* na história. Sua personalidade é diferente daquela esperada pelos patrões masculinos; Rosaura mostra-se, assim como Boracéia, estrategista, racional, inteligente e articulada, sabe conduzir a situação

de forma ética e a seu favor. É ela quem direciona e dá voz ao seu relacionamento com o jovem Fabrício, sendo, então, a voz ativa da relação.

Seu estado de liderança se revela não somente em casos amorosos, mas, também, em suas outras relações que se estabelecem no decorrer da peça. O fato de Rosaura ser ética, esperta e bem-educada não faz com que ela sempre mantenha o controle da situação, principalmente em se tratando dos malandros Matias Cão e João Teité. Quando tirada do sério, perde a linha, “desce do salto”, arregaça as mangas para uma boa briga. Sangue quente, enfrenta quem for necessário para colocar sua opinião, inclusive as autoridades da cidade:

ARISTÓBULO – Tem de mostrar quem é que manda!

ROSAURA – (Irritada.) Eu vou plantar a mão na cara dele

MATEÚSA – Faz isso não, prima!

ARISTÓBULO – Isso eu quero é ver!

ROSAURA – É pra já!

MATEÚSA – (agarrando Rosaura.) Segura o seu linha-dura que eu seguro a minha!

EURICLENES – Quietos, major!

ARISTÓBULO – (transtornado.) Tem que dar tiro! Mulher moderna é só a tiro!

MATEÚSA – Vam’bora, prima! (arrasta Rosaura.)

ROSAURA – Vai cantar, recruta!

ARISTÓBULO – Mulher moderna é subversão! Tem que dar tiro! É o comunismo! Eu sou de Buique, dona! Do sertão de Pernambuco! (é arrastado pra fora por Euriclenes.) (ABREU, 1997, p. 151-152)

O fato de enfrentar todos sem medo também revela a situação de poder presente na classe social de Rosaura. Essa coragem é a mesma presente em Boracéia ao enfrentar demônio, o Rei Herodes, soldados, o próprio anjo Gabriel, os militares, entre outras personagens que habitam o topo da pirâmide social.

Rosaura, assim como Boracéia, sente-se protegida e provida de poder suficiente para peitar e enfrentar quem quer que seja. Ambas, tendo grau de parentesco direto, sempre trazem uma rivalidade entre si, principalmente na relação entre madrasta e enteada. Boracéia alega que trata mal Rosaura, a quem chama de desaforada, porque esta também a trata mal.

Em compensação, Boracéia, ao ter a informação de que Rosaura voltaria formada da capital, diz, em tom nada entusiasmado: “Já? Quatro anos passam tão depressa!”. Por outro lado, Rosaura também não demonstra afeição alguma pela madrasta, afirmando que irá colocá-la para fora de casa a pancadas, além de chamá-la de cobra jararaca.

Personagens do tipo de Rosaura não são inéditas na comédia. Shakespeare já mencionava em suas obras as “mocinhas indomáveis” que não cediam ao amor e tinham opiniões fortes, inclusive entre os homens. Citaremos como exemplo tanto Catarina, de A

megeira domada (SHAKESPEARE, 2007), quanto Beatriz, da peça Muito barulho por nada (SHAKESPEARE, 2000). Na *Commedia dell'arte*, também temos Isabella, enamorada inocente, vaidosa e com alto poder de sedução.

E todas essas características mencionadas são tipos familiares àquele que compõe Rosaura. Comuns nos textos de *canovaccio*³² e improvisações da *Commedia dell'arte*, encontramos um registro mais atual de Isabella, na obra *As loucuras de Isabella* e outras comédias da *Commedia dell'arte*, de autoria de Flaminio Scala (2003).

Em Shakespeare, temos Beatriz, moça de língua afiada, que não deseja por nada se casar, desaforada com os demais, que fora alertada por seu tio Leonato: “Por minha fê, sobrinha, com língua tão mordaz, nunca chegarás a arranjar marido” (SHAKESPEARE, 2000, p. 442).

Catarina é a filha mais velha de Batista, homem muito rico que deseja casar suas filhas, Catarina e Bianca, por ordem de idade, sendo a primeira a mais velha e Bianca a mais jovem. Catarina, por sua vez, não tem pretensão nenhuma de se casar e é chamada de demônio de saia por conta de seu forte temperamento. Bianca, a caçula, é amorosa e graciosa, o oposto da irmã.

Voltando a Abreu, vemos que Rosaura é bela, desejada; quebra e desconstrói o mito da beleza que, segundo Naomi Wolf, impossibilita a mulher de ser inteligente e bela ao mesmo tempo, de ter voz e poder, ou de ser bonita e ter personalidade concreta e extensa:

As mulheres não passam de beldades na cultura masculina para que essa cultura possa continuar sendo masculina. Quando as mulheres na cultura demonstram personalidade, elas não são desejáveis, em contraste da imagem da ingênua sem malícia. [...] Desde o século XIV, a cultura masculina silenciou as mulheres decompondo-as maravilhosamente. A lista de características, criada pelos menestréis, primeiro paralisava a mulher amada no silêncio da beleza. (WOLF, 2019, p. 94)

Rosaura não se encaixa no estereótipo que nivela o que é feminino em beleza-sem-inteligência ou inteligência-sem-beleza. Rosaura tem uma mente e um corpo, o que a torna uma personagem de referência e empatia para as mulheres contemporâneas.

³² Em teatro, chamamos de *canovaccio* o resumo de tudo o que acontece em cena, um esqueleto do espetáculo que indica os elementos básicos da trama, determinando, de maneira superficial, o seu desenvolvimento, sem entrar em detalhes acerca de cada cena. Muito comum na *Commedia dell'arte*, facilitava a atuação dos atores que, ao saberem o trajeto dramático, podiam improvisar dentro da estrutura.

3.3 A PERSONAGEM PREFEITA E A REPRESENTAÇÃO DA MULHER OCUPANDO ESPAÇOS DE PODER

A personagem Prefeita é uma mulher que acessa lugares de representatividade, lugares que ainda nos dias contemporâneos são de difícil acesso às mulheres. Quando uma mulher ocupa lugares socialmente comuns aos homens e atípicos às mulheres, quebra a barreira entre atividades denominadas masculinas e femininas, desconstruindo, assim, o mito acerca da capacidade feminina.

Prefeita aparece em apenas uma obra de Abreu, *Burundanga*, ou *A revolta do baixo ventre*, e forma o coro das personagens que estão no poder, ou seja, constituem a alta cúpula, os patrões. Diferentemente de Boracéia, uma *socialite* que tem poder político e social por sua situação econômica, Prefeita tem poder por causa de sua profissão e por exercer um cargo público. Ela é dona de uma personalidade firme e enfrenta os machismos dos demais companheiros, tanto na política quanto nos meios sociais.

Prefeita não se submete, tampouco se curva ao autoritarismo masculino e às possíveis ameaças que sua emancipação pode causar. Ao contrário da personagem Deputado, que também representa uma figura patronal e com cargo de liderança, Prefeita é interrompida pelo Coronel, principalmente por ter opiniões e pontos de vistas ideológicos opostos ao dele.

Na peça *Burundanga*, ela enfrenta, sem medo, o machismo das personagens de gênero masculino, inclusive as ameaças monárquicas, violentas e abusivas do Coronel. E tem sempre uma resposta na ponta da língua contra o machismo estrutural, por exemplo, quando enfrenta o temido Coronelismo de Mané Marruá:

CORONEL MARRUÁ – Estamos aqui para discutir os rumos da revolução.
 PREFEITA – Na minha opinião...
 CORONEL MARRUÁ – Que ninguém pediu nem mandou! A senhora se cale até eu terminar de falar.
 PREFEITA – Antes eu queria registrar meu protesto contra a invasão de minha prefeitura pelo Coronel...
 CORONEL MARRUÁ – Eu queria registrar que vou dar um tiro na boca dela. Pensando bem não vou fazer registro. Vou dar o tiro direto (Tenta tirar a arma, mas é contido pelos circunstantes.)
 BORACÉIA – Calma, Coronel!
 CORONEL MARRUÁ – Calma é coisa que não tenho para vender e não quero comprar! É nisso que deu as modernagens da revolução de 30. Mulher saiu do tanque, forno e fogão e já está até metida em política.
 PREFEITA – De onde não vamos sair! (ABREU, 1997, p. 64-65)

A Prefeita não tem nome. É uma personagem provocadora e pode ser interpretada como uma analogia às muitas mulheres apresentadas apenas como “a esposa de Fulano” e somente reconhecidas por conta de um homem que as represente ou como objeto de posse masculina, colocando-as à sombra de homens. Ser “esposa de fulano” ou “Prefeita” é colocá-las cristalizadas apenas sob uma função social. E mesmo que a Prefeita não seja submissa a um homem, pois alcançou maior patamar social, ela é ainda “A Prefeita”.

E negar um nome é negar uma individualidade, tornando-a apenas relevante por ter atingido um grau social. As infinitas características que a consolidam como uma mulher além de seu cargo não importam, apenas o seu lugar social no âmbito de um microcosmo.

Outra interpretação em relação ao fato de a personagem não ter um nome e ser sempre tratada pelo adjetivo de sua profissão é que ela se torna uma máscara social de todas as outras que a compõem: a Prefeita representa todos os políticos, condensa todos eles enquanto tipo social.

Em entrevista feita com Mirtes Nogueira, descobrimos que, em um primeiro momento, o dramaturgo escreveu essa personagem como “o Prefeito”. Posteriormente, o diretor Ednaldo Freire a transformou em “a Prefeita”.

Assim, de maneira subjetiva, esse acontecimento demonstra o quanto profissões, atividades e cargos de chefia, mesmo que no subconsciente, ainda estão vinculados à sexualidade e ao gênero masculino, o que torna o acesso a essas categorias uma jornada mais difícil para as mulheres não somente pelo estigma que carregam quando quebram o padrão, mas por se tornar algo incomum a elas.

Djamila Ribeiro discorre sobre a emancipação das mulheres no Brasil na década de noventa. A autora ainda aponta o quanto a Terceira Onda Feminista foi importante no Brasil ao possibilitar a desconstrução de sexo natural, gênero, classe e raça, bem como a ascensão da mulher no mercado de trabalho e na vida acadêmica (RIBEIRO, 2018, p. 45).

Ribeiro questiona o quão difícil é para as mulheres se manterem em um cargo público, uma vez que lhes é imposta a condição de serem “belas, recatadas e do lar”, a exemplo da ex-primeira-dama Marcela Temer. Não criticamos aqui, assim como Ribeiro (2018) não criticou, as mulheres que adotam esse estilo de vida e comportamento, mas sim os que julgam que esse deva ser um padrão ideal a ser seguido, ignorando a necessidade de diversidade comportamental; julgando a moral e a capacidade de as mulheres ocuparem cargos de chefias; desconsiderando o lugar de liderança como algo possível às mulheres; restringindo-as à um lugar de fragilidade e passividade.

3.4 MATEÚSA: NA CORDA BAMBA DA MALANDRAGEM: A MARGINALIDADE E A ESPERTEZA DA EMPREGADA FEMININA

Mateúsa, personagem da obra de Abreu, quase nada tem de semelhança com Mateúsa de Qorpo Santo; se esta serviu de alguma inspiração para aquela, talvez tenha sido como forma de homenagem. Na obra *Mateus e Mateúsa*, de Qorpo Santo, encontramos uma velha senhora patroa, esposa, mãe, presa ao lar, feia e magra, com uma perna maior que a outra e muitos problemas de saúde.

Em Abreu, temos Mateúsa como a criada esperta, formosa, jovial, corpulenta e livre no mundo. Ambas são opostas quanto ao arquétipo que representam. Logo, se comparadas entre si, encontramos apenas uma semelhança entre elas: a relação que estabelecem com seus respectivos companheiros amorosos.

Tanto em Qorpo Santo quanto em Luís Alberto de Abreu, a relação dos pares românticos é estabelecida por uma inesgotável bipolaridade entre amor e ódio, ofensas e pedidos de perdão, liberdade e dependência, em que as brigas viram beijos e vice-versa. Em Qorpo Santo, Mateúsa vive sendo ameaçada por Mateus, mas, de fato, quem torna a ação da ameaça uma violência concreta é ela; em Abreu, o exemplo de relação conflituosa e bipolar se repete.

Também podemos atribuir ao casal Mateúsa e Matias Cão a relação de atrito e entendimento que ocorre de modo competitivo e desafiador entre eles. Entre flertes e retrucadas, Mateúsa e Matias Cão vivem se estranhando. Mateúsa é desenhada por Abreu como uma jovem esperta que tem a sagacidade necessária para sobreviver às opressões de ser mulher e ser pobre.

Portanto, não existe a possibilidade de se dar ao luxo, assim como todo criado e criada, de não estar atenta ao que acontece ao seu redor, uma vez que, como ela mesmo diz, em forma de provérbios nas situações de confusões, “quem paga o pato”, ou seja, quem sai prejudicado, é, no fim, a classe baixa. Com seu raciocínio rápido, sabe a hora de agir e de recuar.

Mateúsa é dona de uma sabedoria típica da cultura popular, enriquecida e escancarada em formas de anexins, provérbios e ditos do povo: “a corda sempre arrebenta pro lado mais fraco” ou “é melhor ouvir conselho que ouvir coitado”. Mateúsa não apenas é possuidora dessa sabedoria antiga, como também a dissemina entre seus iguais em forma de conselhos.

Defende-se de maneira intuitiva, por vezes, até medrosa, o que advém de sua vivência em situações arriscadas, pois, apesar de ser nova, tem o saber que se adquire pela vivência.

Mateúsa usa muitas frases prontas e ditados populares, o que reforça sua origem tradicional e sua reverência a seus antepassados. Por exemplo, em Sacra Folia, quando aconselha e tira do ambiente de conflito o companheiro Matias Cão, que, envolvido e intrigado, assiste amedrontado à batalha triunfal entre o anjo Gabriel e o Diabo, em uma briga entre bem e mal, divindade e demiurgo:

MATEÚSA – V'ambora que quando mar briga com praia quem paga é caranguejo! (com um puxão retira Matias Cão de Cena). (ABREU, 1997, 218)

Quanto à sua origem geográfica, não temos uma fixação. Em algumas peças, ela é de origem urbana; em outras, campesina. Pode, inclusive, ser da capital em uma e do interior em outra. Todavia, essa flexibilidade permitida pelo arquétipo não modifica sua condição de representatividade das massas. E algumas expressões nos levam a deduzir que tem descendência mineira ou caipira, como em O anel de Magalão:

MATEÚSA – Se ieu fosse ocê, ieu já tinha comprometido o homem de tal modo que ele casava no padre ou no delegado! (ABREU, 1997, p. 122)

Ou em Sacra Folia:

MATEÚSA – Mai nem com ordem do Papa. (ABREU, 1997, p. 192)

Mateúsa, quando apresenta uma origem campesina, interiorana, carrega consigo elementos que remetem à sua origem popular e rural, como por exemplo, no linguajar. Enquanto urbana, traz elementos para representar uma mulher pertencente à classe proletária e de procedência suburbana. Esticando a imaginação, percebemos que Mateúsa compõe o arquétipo do povo brasileiro migrante do século XX, atraído pelo modelo de produção capitalista.

Com a criação privilegiada de indústrias, principalmente na região sudeste, tivemos como consequência a migração de milhares de brasileiros de todas as regiões, deslocando-se para as grandes capitais, acentuadamente para São Paulo (BAENINGER, 2005). O migrante então trocou a enxada e o roçado por trabalhos alienados nas linhas de montagem e, quando faltavam vagas nas fábricas, cediam aos trabalhos informais e domésticos.

Mateúsa compõe a massa, usa gírias, sotaques e expressões que denunciam sua origem social de povo. Associada a figuras do circo-teatro, Mateúsa seria classificada como a sobrete; ou, como descreve em sua dissertação Maria Silvia do Nascimento, ao citar Jacó Guinsburg, seriam as denominadas criadas ou criadinhas:

[...] são espertas, astutas, falantes e contribuem para os quiproquós das comédias, participando das intrigas domésticas como alcoviteiras e protetoras dos casais apaixonados. São personagens características das comédias de costumes brasileiras e dos circos-teatro. As *soubrettes* apresentam influências das servas da *Commedia dell'arte*, das quais se destacam a *Colombina* e a *Ragonda*, sendo que a primeira é mais ingênua e a segunda mais esperta – num paralelo com a dupla *Arlequino* e *Briguella*. (NASCIMENTO, 2017, p. 38)

Mateúsa, sendo uma personagem-tipo fixa, aproxima-se mais de Ragonda do que de Colombina, devido à sua sagacidade e não ingenuidade. Em relação à aparência, Mateúsa é desejada pelos homens, tanto pelos empregados como pelos patrões. E o fato de ser mulher e subalterna é um dos principais fatores que levam os homens a acreditarem que podem tomar a liberdade de assediá-la física e moralmente.

Porém, Mateúsa não se dobra. É segura, decidida e sabe se defender, seja com palavras, seja com atitudes de autodefesa. Em *O anel de Magalão*, podemos ler:

MATEÚSA – Você me respeite, sojeito! Você nunca mais me rele a mão...
 MATIAS CÃO – Deixe de agonia, mulher! Quero lhe falar...
 MATEÚSA – Ieu não quero saber de trela com um de sua espécie! (Tira a faca) Você volte para Pirituba, você sai da minha vista porque senão ieu faço um estrago! (Entra Rosaura e segura Mateúsa, afastando-a de Matias.)
 ROSAURA – Que é isso, prima? O que aconteceu?
 MATEÚSA – Esse ordinário entrou em casa procurando seu pai e quando menos espero me lasca um beijo tão linguado na boca que me turtuviou a cabeça e me bambeou as pernas! (ABREU, 1997, p. 170)

É dona de uma autoestima e segurança invejáveis, tal como se verifica nas três frases extraídas de *O Parturião*: “Te dou um aviso, se você não quer, tem quem queira” (ABREU, 1997, p. 259); “Em primeiro lugar, sou livre” (ABREU, 1997, p. 258); ou “Quieto, senão você vai ver o que significa saco de pancada” (ABREU, 1997, p. 243).

Sua ousadia beira o visionarismo, com despojamento e empoderamento ao desejar dois namorados ao mesmo tempo, escolhendo um deles apenas pela moralidade e o não direito à poligamia. Mas, mantendo dois pretendentes ao mesmo tempo, Mateúsa se dobra somente no final da peça *O Parturião*, quando, após fazer sua escolha entre Teité e Matias, lamenta-se abraçando Matias Cão, mas escolhendo João Teité: “Não posso ficar com os dois” (ABREU, 1997, p. 316).

E, de fato, é despreendida dos valores alheios e se importa apenas com seus valores pessoais; não apenas pelas palavras que articula, mas por seu comportamento irreverente e descontraído. Não nega seus instintos e intuição, mesmo sabendo que o que a oprime é sua

situação social, que a obriga, muitas vezes, a participar de situações desajustadas para fugir da marginalidade. Em *Burundanga*, temos:

MATEÚSA – O nosso trato era só eu passar por filha natural do seu finado marido, neta do Coronel. Casar eu caso com quem eu quero.

BORACÉIA – Mas não é casamento de verdade. Quer dizer, é de verdade, mas é só pra constar, de aparência...

MATEÚSA – Não gosto disso. E, depois, já estou até arrependida de ter entrado nessa confusão.

BORACÉIA – Agora, né, ô, unheiro do meu polegar! Quando estava na pior pedia qualquer emprego.

MATEÚSA – E enganar os outros é emprego?

BORACÉIA – Não, é uma arte que, com talento e esforço, você transforma em profissão. Como políticos e tantos outros.

MATEÚSA – Eu posso ser meio nham-pam das ideias mas sei que dentro desse pastel tem muito recheio. Você não me pediu pra passar por neta do velho só pra que ele tivesse um final feliz, não.

BORACÉIA – Se você aceitou se fazer de tonta é melhor continuar tal e qual!

MATEÚSA – Está certo, mas se a corda ameaçar rebentar do meu lado eu abro pra todo mundo o nosso trato. (sai) (ABREU, 1997, p. 42-43)

Mateúsa se faz de desentendida. É dissimulada. Mas assim o faz para sair de situações de aperto, como a própria Boracéia menciona. Essa malemolência dissimulada, esse caráter em cima do muro, entre o bom comportamento e a omissão da verdade, fazem de Mateúsa uma malandra que usa sua esperteza como forma de resistência para sobreviver à falta de emprego, aos trabalhos flutuantes e ao abandono do poder público. A malandragem é, portanto, uma linha tênue que salva a personagem em questão, sempre entre a marginalidade criminal e a licitude.

Quando necessita, mostra-se uma boa jogadora, cheia de cartas na manga e, inclusive, blefa. Essa característica dúbia é uma virtude comum entre os criados; é o que lhes possibilita transitar de um lado e outro, deixando-se ser bobos em algumas situações e mostrando-se inteligentes e astutos em outras; mas não sendo criminosos e tampouco inocentes.

No caso de Mateúsa, a pobreza a obriga a enfrentar situações embaraçosas, mas os riscos desses acordos a fazem agir e pensar de forma rápida para se esquivar de violências e situações de miséria. Em *Burundanga*, há o seguinte trecho:

MATEÚSA – Pensa rápido Mateúsa, ocê que é diplomada em malas-arte, pensa rápido senão malas-artes vão fazer com você. (ABREU, 1997, p. 44)

Mesmo quando se mete em enrascadas ou quando a colocam em uma, sabe lidar e tirar de letra as situações de saia justa em que se encontra, pois as melhores ferramentas de que

dispõe sua inteligência e sabedoria. Mateúsa odeia cozinhar e não demonstra qualquer interesse para aprender os dotes culinários.

Por anos, as mulheres foram aprisionadas como donas de casa, cuja função era cuidar do lar. Uma mulher era boa para se casar se fosse prendada, ou seja, se soubesse cozinhar, passar, lavar, costurar, fazer trabalhos destinados aos afazeres familiar e doméstico. Durante muitos anos, essas qualidades foram atribuídas e impostas às mulheres até que, com lutas e reivindicações de movimentos feministas, elas conquistaram direitos e alcançaram espaço no mercado de trabalho.

Contudo, a ideia de que os trabalhos domésticos são “coisas de mulher” ainda permeia o imaginário comum. E muitas mulheres inclusive têm jornadas duplas, pois trabalham profissionalmente em um período e cuidam da casa em outro, ficando sobrecarregadas sem terem divisões de tarefas com seus companheiros.

Adichie, em seu livro “Para educar crianças feministas”, descreve de maneira direta algo que muitos indivíduos ainda carregam, mesmo que subjetivamente, incrustados em seu pensamento: “saber cozinhar não é algo que vem pré-instalado na vagina”. (ADICHIE, 2017, p. 22).

De fato, Mateúsa não se prende a essa questão, pelo contrário, nega ter de aprender a cozinhar como sendo algo importante tão somente porque ela é mulher. Em *O Parturião*, assume, pontual e decisivamente, sua inaptidão e desinteresse pelo hábito:

MATEÚSA – Já disse que curso de culinária eu não faço! (ABREU, 1997, p. 259)

Mateúsa representa uma nova geração de mulheres. São mulheres que se colocam em pé de igualdade com os homens; têm conhecimento e a liberdade de querer ou não beijar, namorar, flertar, opinar; de se envolverem com quem quer que seja, bem como o de negar, pois não esperam o príncipe encantado, não almejam a perfeição para serem escolhidas, já que elas também escolhem. Com tanta autonomia e empoderamento, resta aos homens, ainda presos aos padrões patriarcais e machistas, uma dúvida, expressa por Matias Cão, em *O Parturião*:

MATIAS CÃO (sobre Mateúsa) – Gente! Que é que tá havendo com essas mulheres de hoje em dia? (ABREU, 1997, p. 287)

Mateúsa também quebra o protocolo comportamental de uma ideologia arraigada no imaginário comum: “a ideia do casamento como um prêmio para as mulheres” – o que, segundo Adichie (2017, p. 23), é ainda um pensamento recorrente em muitas sociedades em pleno século XXI. Tal fato coloca as mulheres como reféns, princesas que necessitam ser resgatadas e salvas por um príncipe, por um homem superior que as libertará da maldição de serem solteiras e indefesas:

MATEÚSA – Mas eu não tenho amor por ele.
 BORACÉIA – Quem falou em amor? Estou falando em casar, sua tonta! E, depois, homem que quer casar não se enjeita!
 MATEÚSA – Não quero! (ABREU, 1997, p. 29)

Personagem e seu autor podem não saber, mas, Mateúsa é, de certa maneira, intuitiva, uma feminista, pois não se preocupa em agradar aos demais, haja vista que se coloca no mesmo nível que as personagens masculinas e assume suas vontades, desejos, posicionamento e, principalmente, não faz de sua sexualidade uma vergonha – o que a torna livre em relação à sua condição como mulher que não se permite ser silenciada.

Ainda citando Adichie: “em todas as culturas do mundo, a sexualidade feminina diz respeito à vergonha – a vergonha que atribuímos à sexualidade feminina se refere a uma questão de controle”. Controle este de que Mateúsa não dispõe, uma vez que ela age de acordo com seus desejos e convicções, principalmente ao demonstrar suas vontades e tomando atitude publicamente, sem resquícios de culpa ou julgamento. Lemos, em *O Anel de Magalão*, o seguinte excerto:

ROSAURA – E quem quer um brutamontes desses?
 MATEÚSA – Ocê! E se não quiser, eu quero! (ABREU, 1997, p. 146)

Outro exemplo da liberdade sexual e da desconstrução de Mateúsa em relação às atitudes femininas e masculinas está na cena a seguir, retirada de *Sacra Folia*. Mateúsa e Matias se conhecem diante de outras personagens; ela deixa claro, de primeira, seu interesse no sujeito e, quando recebe olhares críticos, assume seu ímpeto, afirmando-o, sem moralismo:

(entra Matias Cão)
 BORACÉIA – Pra onde está indo?
 HERODES – De onde veio?
 SOLDADO – Que está fazendo aqui?
 MATEÚSA – Você já tem companhia? (Todos se voltam para Mateúsa.)
 Cada um pergunta o que lhe interessa, uai! (ABREU, 1997, p. 206)

Por fim, Mateúsa nos liberta do eterno estigma do maniqueísmo entre a maldade e a bondade, a sensualidade frágil e a sensibilidade feminina, possibilitando-nos o outro lado: o da agressividade, da maldade humana, intercaladas com momentos de generosidade, da grosseria e da racionalidade.

Mateúsa é uma mulher de atitudes, esta razão, assusta e atrai os demais. Responde à pergunta de Matias Cão – “O que acontece com as mulheres dessa peça?” – demonstrando a eles e ao público o quanto é preciso que os homens se atualizem, revejam pensamentos, comportamentos, conceitos e preconceitos em relação à mulher e à sociedade contemporânea.

Com sua revolução feminina, Mateúsa força a evolução masculina, possibilitando também novos lugares de ser e representar das personagens femininas na atualidade.

3.5 TIA BERALDA E A MISCIGENAÇÃO DO MISTICISMO, CRENÇAS E RELIGIÕES BRASILEIRAS

Tia Beralda é bruxa, cigana, religiosa, astrológica, mística, beata. No teatro, em especial na *Commedia dell'arte*, representa a família da personagem Pasquella, a velha serva. Às vezes bruxa, dona da sabedoria popular que lida com a terra e com os ritos, prepara feitiços, poções e remédios caseiros.

Ela carrega consigo todo o sincretismo, a mistura de crenças, mitos e ritos que abrangem a cultura brasileira: desde nossos primeiros habitantes e civilizações indígenas, das crenças enraizadas trazidas com a diáspora africana, a colonização portuguesa, sua influência moura, aos demais movimentos místicos no decorrer da história da formação do povo brasileiro.

Se pudéssemos caracterizá-la, Tia Beralda usaria um figurino contendo vários elementos miscigenados: um turbante cigano, contas de candomblé, calça com a boca de sino bem larga, que quase parece uma saia, capa estilizada, quase como um xale, muitos anéis, patuás, cruz, terços, elementos indígenas de penas, pedras, sementes e ervas para fazer “quebranto” e “benzer”.

Tia Beralda representa não apenas a mistura de filosofias, religiões e devoções, mas também a crença e a paixão pelo místico, pelo oculto, pelo paganismo. Dona de uma espiritualidade que margeia entre as superstições e o sobrenatural, de simpatias passadas de avó para mãe, de mãe para filha, Tia Beralda, ao mesmo tempo em que faz leituras de tarô, tem bola de cristal, e também lê mãos, tem anéis mágicos, amuletos, visões.

Guarda em seu nome o prefixo de tia, referindo-se à familiaridade que umbanda e candomblé destinam aos líderes religiosos, denominando-os de “pais” e “mães” de santo ou de terreiro, pois eles cuidam de seus seguidores como os pais cuidam de seus filhos.

Beralda, como não é nem uma coisa nem outra, mas sim a soma de todas elas, é chamada de tia, insinuando um parentesco, um cuidado, uma familiaridade. Uma característica da personagem é que ela tem um pouco de origem charlatã, que brinca e fica na corda bamba entre a crença, a própria fé e a necessidade de ganhar dinheiro com isso. Ela representa a figura da mística, da benzedeira, da mulher bruxa com poderes sobrenaturais, muito comum na cultura Medieval e Renascentista, nos contos populares, nas mitologias, nos folclores, na *Commedia dell'arte* e na cultura popular brasileira, entre outras.

Essa figura feminina é muito marcada no imaginário do povo brasileiro, pois está presente desde a origem dessa sociedade, como descreve Geraldo Pieroni (2002), em seu livro intitulado *Vadios e ciganos, heréticos e bruxas – os degredados do Brasil-Colônia*. A obra retrata, por meio de documentos e cartas, a origem da colonização no Brasil e qual a forma de ocupação e habitação que o reinado português impôs para estas terras.

Pieroni (2002) descreve que, ao Brasil, eram trazidos todos os que contrariassem a Coroa ou cometessem algum crime. Esses “crimes” podiam variar, desde roubar um punhado de trigo, insultar a Coroa, cometer adultério, bigamia, cortar uma árvore de frutos, sodomia, bruxaria e/ou feitiçaria, judaísmo, até homicídios e prostituição. Sem muitos critérios, o fato é que pra cá eram trazidos os criminosos sob a ótica da Coroa.

Pieroni (2002) cita uma passagem de Vicente Tapajós, que resume a situação a que o Brasil foi subordinado durante o período compreendido entre os séculos XVI ao XVII: “O fato de o Brasil ter sido declarado lugar de degredo, e por pior grau, para criminosos do reino” (TAPAJÓS, 1953, p. 67).

Aqui, os exilados viviam livres e naturalmente voltavam a ter os mesmos hábitos que em sua terra natal, porém, eram os únicos responsáveis pela própria sobrevivência. Viviam de roubos, golpes, esmolas, prostituição, charlatanismo, feitiçaria. Alguns homens cresceram como senhores e donos de escravos, indígenas e africanos; outros serviam à Coroa portuguesa, tentando impor a lei. Às mulheres restava o casamento com esses mesmos homens (criminosos e banidos) ou sobreviver com sua independência.

Sobreviver era necessário, principalmente quando havia o abandono do Estado ou, no caso, da Instituição de Regência. Se em sua pátria sobreviviam de cultos pagãos e pequenos truques, aqui se reafirmavam e continuaram a viver da mesma maneira. E esse povo, exilado de sua terra, formou os primeiros civis do Brasil.

Alguns registros descrevem quem eram as mulheres trazidas para o Brasil, bem como quais eram seus crimes, como por exemplo, Maria Seixas, considerada feiticeira do século XVII (PIERONI, 2002, p. 15). Maria era sedutora, alcoviteira e usava sua sensualidade para usurpar os homens. Há registro de que fora condenada à fogueira, porém, implorara perdão à Coroa e, conseguindo-o, exilou-se no Brasil. Assim, Maria Seixas constitui um exemplo das muitas mulheres que utilizavam suas sabedorias da terra e da mística e, assim, foram punidas por essa prática. As que sobreviviam, para cá eram trazidas e aqui continuavam a fazer suas feitiçarias e a “assombrar” seus conhecidos.

Esse argumento trazido por Pieroni (2002) rompe a superstição e a conclusão preconceituosa de que, no Brasil, a figura arquetípica contém apenas a herança de mulheres negras trazidas do continente africano e aqui escravizadas e de seus hábitos religiosos e culturais, embora elas também tenham colaborado para a formação arquetípica dessa figura feminina esotérica.

A imagem da mulher feiticeira, mística e detentora de poderes “sobrenaturais” é uma somatória de culturas em que se tem a magia como imaginário e ação individual e/ou coletiva. É importante mencionar que o exílio aconteceu de maneira coletiva, visto que grupos sociais com filosofias divergentes às da Coroa Portuguesa Católica, tais como os ciganos e cristãos-novos, também eram trazidos para o Brasil.

Portanto, voltando à figura da mulher e fazendo referência à construção do arquétipo que traz, na obra de Luís Alberto de Abreu, a personagem Tia Beralda como um reconhecimento imediato pelo público, toda mulher acusada de bruxaria, feitiçaria, satanismo ou judaísmo era degredada ao Brasil e aqui continuava a agir e a se comportar como se lá estivesse.

Com o decorrer das décadas, a miscigenação de raças e culturas, os misticismos indígenas, africanos de diversas etnias e a cultura pagã das ciganas se mesclam à bruxaria e à feitiçaria das exiladas portuguesas. Essa mescla entre culturas voltadas ao ocultismo é fortemente projetada na figura feminina e auxilia a construir um arquétipo utilizado até os dias atuais em teatros, contos, literatura, cinema, cultura popular, entre outros.

Portanto, todas essas mulheres representam as ancestrais da figura mística brasileira – a bruxa, a espiritualista, a velha, a jovem cigana – cuja sabedoria da Terra e do universo, do invisível, da natureza e do sobrenatural, se colocadas em ponto de vista positivos ou negativos, formam um arquétipo que tem variações.

Dessa forma, a personagem Tia Beralda consiste em uma variação desse arquétipo, o qual, por sua vez, o público reconhece e pode até se ver e se reconhecer. Um reconhecimento

que se dá de diversas formas, seja por reconhecer nessa figura mulheres próximas ou de suas famílias (tias, avós, mães, vizinhas), seja pela presença da memória coletiva.

3.6 BENEDITA: A RESISTÊNCIA E SABEDORIA DE NOSSAS AVÓS ANCESTRAIS: CRÍTICA SOCIAL E RACIAL PELO HUMOR

Um nome é às vezes um ancestral dizendo: oi, estou com você!

Alice Walker (1988, p.101)

Benedita, diversamente de algumas outras personagens, aparece apenas na obra *Burundanga*, portanto, não se faz presente nas demais obra do projeto. Algumas características marcantes permeiam o universo de criação da personagem Benedita, destacando-se: a negritude, a velhice, o receio pelo assédio moral ao qual é submetida, as agressões físicas, o desejo de vingança atrelado à necessidade urgente por justiça, as dificuldades das situações desfavoráveis da vida e o uso da sabedoria para se safar de situações de risco.

Benedita é uma velha negra que trabalha – e vive miseravelmente – para uma família aristocrata, o que revela o legado racista de um Brasil colonial e escravocrata. Tais heranças refletem diretamente na vida de Benedita e na maneira como ela é tratada: vive em péssimas condições de trabalho, sofre maus-tratos e torturas muito próximos aos castigos coloniais que os escravos brasileiros sofriam nas mãos de seus senhores. Vivendo em condição de semiescrava, tem sua cidadania mutilada.

Em dois momentos em *Burundanga*, o texto menciona, ainda que o faça de maneira sutil, a etnia negra de Benedita: no primeiro, quando o coronel Marruá ameaça que vai rasgar a Lei Áurea e que ela voltará a ser escrava; no segundo, quando Benedita se demonstra preocupada com a falsa revolução militar e tenta impedir que ela ocorra, dizendo a Matias Cão:

BENEDITA – Não brinca que a coisa é séria. A gente tá no meio de um bando de loucos. Até em rasgar a Lei Áurea já falaram. (ABREU, 1997, p. 68)

Benedita é muito consciente de sua situação, de modo que faz o possível para não piorá-la. Trata-se de uma velha idosa que tem que lembrar aos demais a sua situação:

BENEDITA – Sou só empregada, não escrava! (ABREU, 1997, p. 67)

Mesmo que a diferença entre ambos os adjetivos seja mínima na trama, Benedita e sua origem pobre denunciam sua descendência de homens e mulheres escravizados no Brasil, os quais carregam o carma do subemprego, que se estende desde a história de seus ancestrais até os dias atuais.

Regiane Augusto de Mattos (2013, p. 187) descreve a situação de exclusão à qual o povo negro tem de se submeter no mercado de trabalho formal: “aos negros sobraram as tarefas menos qualificadas e mais penosas e em geral sem contrato firmado, sendo, portanto, empregados e pagos por cada serviço prestado [...]”

Não à toa, Benedita é empregada de patrões italianos e portugueses, que representam imigrantes europeus, incentivados pelo governo Republicano a imigrarem para o Brasil; a intenção era promover o branqueamento da população brasileira. Portanto, Benedita já não deveria mais trabalhar, mas segue o ofício pela necessidade de se sustentar.

Benedita não tem qualquer benefício ou direito, de modo que está fadada ao eterno trabalho braçal, pois sempre teve sua mão de obra explorada em subempregos, sem mencionarmos a informalidade, característica marcante que os empregos domésticos costumam carregar. De maneira intuitiva e nas entrelinhas, Abreu tece uma crítica ao fato de que, mesmo muito velha, Benedita é obrigada a trabalhar, uma vez que, como empregada doméstica, não teve seus direitos garantidos.

Mesmo com sua situação financeira lamentável, Benedita não se deixa levar pelas chantagens e pelas promessas de propina das demais personagens. Ela sempre foca em sua necessidade urgente por justiça e vingança, seja contra os patrões, seja contra João Teité, que a traiu como filho e a separou de sua menina Mateúsa.

Benedita vive sozinha. Não tem ninguém por ela. Da mesma forma, muitas mulheres negras dedicam suas vidas aos seus empregos: às casas de famílias, nas quais trabalham duro e, ao final de suas vidas, estão sós, abandonadas, sem direitos e sem condições físicas para o trabalho. O fato de serem consideradas como “quase da família” não torna essas mulheres uma igual. Pelo contrário, embora desfrutem de intimidade para opinar, tenham criado os filhos dos patrões, saibam tudo da vida deles, chegam ao final de suas vidas em situações de extremo abandono e marginalidade. Bendita vem como antagonista para revelar e criticar uma sociedade de castas, mesmo que estas ocorram de maneira velada, como no cotidiano do povo brasileiro.

Apesar de tudo, ela é uma personagem libertária que não deixa as correntes invisíveis da opressão a tornarem uma alienada. Sua posição de subalterna se dá apenas pela condição física, econômica e social. Ela mantém sua integridade e ideologias inabaladas, de maneira

racional e sensata, pois é um ser humano que age com prudência e consciência, como ela mesmo diz, em Burundanga:

BENEDITA – Eu quero é ficar bem longe de vocês todos que é pra preservar minha cabeça no lugar e o juízo dentro dela! (ABREU, 1997, p. 70)

Na trama da peça, João Teité e Mateúsa são irmãos e foram criados por Benedita. Ela conta que se tornou tutora de ambos por terem sido abandonados ainda bebês na porta de sua casa. Portanto, Benedita, Mateúsa e João Teité formavam uma família que, por conta de uma presepada de Teité, foi separada. Teité vende Benedita a uma casa de família e Mateúsa a um circo.

A figura da mulher negra que deixa de ter ou de educar seus próprios filhos para criar os de seus senhores é comum no imaginário coletivo, na literatura e na sociedade brasileira. Constitui um tipo que está presente desde as amas de leite que amamentavam os filhos dos senhores até a figura das babás atuais, que criam e educam os filhos das madames. E deste modo, Benedita se encontra presa ao reflexo da identidade da mulher negra criada pelo colonialismo.

O colonialismo retifica as identidades, segundo Djamila Ribeiro (2017), em O que é lugar de fala. A autora ainda afirma que o colonialismo cria, deslegitima ou legitima certas identidades.

Conforme Sônia Roncador (2008), em O mito da mãe preta no imaginário literário de raça e mestiçagem cultural, o arquétipo da grande mãe negra foi reforçado e muito representado no período que antecipa a vertente literária abolicionista e, posteriormente, por muitos outros escritores, inclusive de obras infantis, fazendo, então, parte do consciente coletivo do povo brasileiro.

Roncador (2008) descreve as características da mãe preta que, não por coincidência, são idênticas às de Benedita: velha, corpulenta, supersticiosa e fervorosamente católica. Benedita, que é devota de São Benedito, santo negro da igreja católica, difere da mãe preta em uma pequena característica, mas que desconstrói todo o arquétipo que ronda ambas as figuras: a bondade do negro servil, dócil e subserviente.

Benedita, porém, diferentemente de seu arquétipo anterior, é vingativa e sedenta por justiça, o que a torna uma figura de importante crítica dentro da trama.

Para concluir essa ideia, citamos um verso de Elísio Félix da Costa, conhecido como Canhotinho, repentista e poeta pernambucano que, de forma sucinta e profunda, compõe e

descreve o lugar em que Benedita e muitas outras “Beneditas mães pretas” da vida real se inserem:

Quando era injusto o Brasil,
os pretos se cativaram.
O choro dos filhos brancos,
as mães pretas consolaram
E o leite dos filhos pretos,
os filhos brancos mamaram. (PARAÍBA CRIATIVA, 2016, não paginado)

Na obra *O Preconceito*, Milton Santos (1997) descreve sobre nossa herança escravocrata, enraizada no cotidiano do povo brasileiro. Tal enraizamento se dá pela discriminação racial que interfere diretamente na posição social do indivíduo, cuja cidadania é mutilada em várias vertentes: social, econômica, educacional, de acesso ao sistema de saúde entre outras.

O povo negro, na obra de Abreu, é retratado pela personagem Benedita, negligenciada como sujeito do discurso e impossibilitada de sua autonomia por conta de sua situação de miséria e abandono. Benedita, perante os patrões, tem uma sagacidade discreta, quase silenciosa. Em poucas falas, revela uma personagem de muita vivência, sabedoria e muito jogo de cintura para driblar as dificuldades encontradas na trama. Os diálogos com os patrões são restritos, o que também revela seu lugar reduzido de fala social, pois ela é sempre interrompida, nunca ouvida.

Ao contrário de Mateúsa, Matias Cão e João Teité, Benedita é a mais oprimida e a de menor importância para os demais, o que demonstra a existência de uma hierarquia mesmo entre os marginais. Nos diálogos com os patrões, Benedita somente é ouvida por eles quando lhes convêm, quando não, é constantemente anulada. Quando ela é silenciada, isto ocorre de maneira cômica e perturbadora, de modo a revelar que “o falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir” (RIBEIRO, 2017, p. 64).

Por não possuir a bondade e a subserviência da mãe preta e por se aproximar da ira do arquétipo do “escravo revoltado”, tem em sua opinião grande relevância, o que indica que sua opressão e a marginalidade são formas de suprimir o risco que ela simboliza para a moral da família tradicional. Em *Burundanga*, podemos ler:

BORACÉIA – Quem são vocês?
BENEDITA – Eles são... (João Teité dá um grito de desespero, todos se assustam, menos Benedita. Deputado tenta se aproximar deles, mas Teité grita de novo.)
PREFEITA – Calma, senhores... (Matias grita e dá um passo na direção da Prefeita. Esta se acovarda e se coloca atrás dos outros.)

BENEDITA – Eles são uns...

BORACÉIA – Cala a boca, Benedita!

DEPUTADO – (tendo uma intuição) Vocês são quem eu estou pensando?

MATIAS CÃO – (Fala uma algaravia da qual só se entende “Militar” e, ao passar por Benedita, segreda-lhe.) Deixa a gente ir embora que rola um por fora pra você!

BENEDITA – Vocês só vão sair daqui é debaixo de pau. E com cachorro mordendo suas bundas!

DEPUTADO – Cala a boca, ô velha à-toa, que você não sabe com quem está falando! (A Matias) Desculpa, capitão, mas é só uma serviçal!

BENEDITA – Mas eles são...

BORACÉIA – Quieta, Benedita! Nós sabemos quem eles são. (ABREU, 1997, p. 40-41)

A sabedoria e a inteligência emocional de saber o momento certo de falar e o de se calar é uma perspicácia de Benedita, forma que encontra para se defender do perigo que é se envolver nos conflitos que não lhe dizem respeito, mas que a afetam. Benedita é teimosa e insistente: quando acha pertinente ou necessário, luta pelo direito de ser ouvida.

A sagacidade de entender que cada momento é diferente do outro – que, em alguns, surgem oportunidades para que ela se expresse e, em outros, é necessário se calar para que, no final, suas palavras não sejam usadas contra ela –, representa a principal ferramenta de defesa de Benedita:

BORACÉIA – Que eu faço, Benedita?

BENEDITA – Olha, senhora patroa do meu emprego, salário-mínimo da minha carteira, eu acho que minha boca deve ficar fechada.

BORACÉIA – Fala, Benedita!

BENEDITA – A pouca vergonha da senhora mais o...

BORACÉIA – Cala a boca! Arre! Você é mesmo o nervo exposto do meu dente, o joanete dos meus artelhos! Arruma a sala e sai. (ABREU, 1997, p. 31)

Benedita, mesmo que por vezes seja anulada, tem consciência de seu lugar no mundo e da posição em que a colocam. Apesar de velha, é muito lúcida e consegue enxergar além do que as demais personagens, que se deixam enganar por situações ordinárias.

É fato que Benedita já conhece Teité de tempos passados, o que facilita sua descoberta imediata quanto à falcatrua que ele e Matias Cão tramaram. No entanto, ela não tem ideia de quem é Matias Cão, que ele pode ser verdadeiramente um militar ou qualquer outra coisa. A experiência de Benedita e sua capacidade de perceber, discernir e pressentir, mostram-lhe que Matias é, assim como João Teité, um golpista charlatão:

JOÃO TEITÉ – Respeite o Exército nacional! Sou militar!

BENEDITA – O Exército brasileiro não pode ter decaído tanto! Onde foi que roubou?

JOÃO TEITÉ – Eu não sei de nada, pergunte ao meu Capitão!

BENEDITA – Pois esse tem mais cara de larápio que a sua! Em que enrosco vocês estão metidos? (ABREU, 1997, p. 40-41)

Muitas vezes, a crítica que a personagem estabelece se dá apenas pela existência de sua presença. Ela, por si só, é um ato político. Por meio das falas de outras personagens dirigidas a ela – ou sobre ela –, também se identifica a crítica. Como exemplo, citamos da peça *Burundanga*, a fala do Deputado, que a resume, de maneira diminutiva, a uma serviçal: “só uma serviçal” (ABREU, 1997, p. 137).

Pois essa serviçal enfrenta situações quase sempre de quiproquós e embaraços, dificuldades que se estabelecem por motivos externos e estruturais dos quais a personagem é vítima: o ódio de classe e a discriminação por causa de sua condição de idosa e negra. Essas são as raízes das perturbações que Benedita enfrenta. E tais obstáculos vão além das consequências individuais que ela sofre. Multiplicam-se na junção sistemática de seu estado de pobreza, sua situação de idosa e sua determinante condição de ser mulher negra.

Condições que se avolumam umas às outras em forma de opressão, como um efeito dominó. A combinação de todas essas características tornam Benedita uma das integrantes da obra que formam a base mais baixa da pirâmide, simbolizando a sustentação e a resistência de um peso que se faz social, político, ético e emocional. Benedita é o “outro do outro”, termo utilizado por Grada Kilomba (apud RIBEIRO, 2017, p. 38) quando cita a condição de ser mulher e negra.

Simone de Beauvoir (apud RIBEIRO, 2017, p. 36-37) aponta que os judeus são os outros para os antissemitas; os negros, os outros para os racistas. Nessa equação, Benedita é o “outro do outro”. É mulher: o outro do homem. É velha: o outro do jovem. É negra: o outro do branco. É proletária: o outro do proprietário. Mas é o “outro do outro”, que expõe a quem é norma a denúncia das mazelas do lar, as desavenças familiares por conta de heranças e bens materiais e também a falta de bom senso de seus patrões.

Benedita sofre diversas opressões indissociáveis, entrecruzadas. Nenhuma opressão se sobressai à outra. Não é possível descrevê-las de maneira dissociada, visto que a todo tempo elas estão latentes em sua experiência.

O nome de Benedita tem origem no latim e significa benta, bendita, abençoada. Feminino do nome Benedito, não por coincidência é o nome de um santo católico negro muito popular entre o povo afrodescendente no Brasil. São Benedito é um santo italiano, nascido na

Sicília, consagrado em 1609, também conhecido como: Benedito, o Mouro; Benedito, o africano; Benedito, o negro.

São Benedito é o padroeiro dos negros, dos cozinheiros e dos africanos. Em Portugal, faz parte das chamadas “Devoções negras”, junto a outros santos também negros. Portanto, de maneira poética, o nome de Benedita é uma homenagem a tantas outras mulheres brasileiras, negras, periféricas e velhas, que, assim como ela, são abençoadas. Citando Alice Walker (1988, p. 101): “Um nome é às vezes um ancestral dizendo oi, estou com você”.

Ao dar vida à personagem Benedita, a Fraternal Cia de Artes e Malas-Artes respeitou as características registradas por Abreu em sua obra. Características estas que se multiplicam entre si e fazem dessa figura a representação de um dos seres mais marginais do sistema social: a mulher, velha e negra.

No entanto, ao levar ao palco uma figura que, além da mãe preta, pode ser comparada à velha *Mammy*, escrava corpulenta, simpática e teimosa do filme *E o vento levou* (FLEMING, 1939), a negritude de Benedita se compõe, para a Cia Fraternal, de forma simplista e polêmica: a utilização no teatro mundial de uma prática ultrapassada e preconceituosa denominada *blackface*.

Resumidamente, *blackface* constitui-se na pintura e caracterização teatral a fim de representar um indivíduo negro. O *blackface* surgiu nos Estados Unidos, nos *Shows* de Menestréis, em 1830, como forma de humor e sátira em que a representação do negro se dava de maneira grotesca, animalésca e caricatural. Por meio do cinema, essa prática racista se espalhou do teatro para todo o continente norte-americano e, do cinema, espalhou-se para o mundo, chegando aos circos e teatros no Brasil. O sucesso dessa representação em nosso país fez com que a máscara do negro se incorporasse como personagem-tipo dos circos-teatros.

Atualmente, o *blackface* se resume a qualquer representação e caracterização do negro feita por artistas não negros, independentemente do teor cômico, da intenção crítica, ou simplesmente da necessidade de que tal personagem seja representada como afrodescendente.

O *blackface* não consiste apenas em uma forma estereotipada e discriminatória de representação, ele também tira do negro a autonomia do próprio discurso. Já que é necessária para a obra a representação de uma personagem negra, o mais sensato seria que se colocasse um homem negro ou uma mulher negra para representar o papel.

Quando se em prática o *blackface*, ainda que não haja intenção discriminatória, não se permite ao negro o protagonismo de sua própria cultura, não lhe é possibilitado interpretar seus próprios heróis e antepassados. Nesse caso, como em muitos outros, a representação do negro se faz por uma atriz branca, retirando de atrizes negras a oportunidade de darem voz a

suas antepassadas, de se fazer ouvida a representatividade negra e de discursarem a crítica que estabelece a personagem Benedita.

Vale lembrar que o acesso de atores negros e de atrizes negras a trabalhos na televisão, no cinema, nas grandes mídias, incluindo no teatro brasileiro, ainda é muito restrito e, quando acontece, geralmente vem acompanhado por um processo cruel e excludente: o embranquecimento.

Recentemente, algumas companhias de teatro sofreram retaliações de grupos e organizações de movimentos antirracistas por usarem, mesmo que de maneira ingênua, ignorante ou por desinformação, o *blackface*. O movimento negro vem contestando e reivindicando seu lugar de representatividade, de modo a discutir muitas pautas anteriormente abafadas, dentre elas, o fim do uso do *blackface*.

Mesmo que a intenção para usar o *blackface* seja a de caracterização para performances teatrais, cujo objetivo não é reforçar o racismo da prática, e sim fazer de crítica contra uma sociedade racista, o movimento argumenta que não se deve, de maneira alguma, usar a prática, principalmente por seu passado, que reforça a imagem estereotipada do negro, e por sua origem extremamente agressiva e desumana.

Em contraponto, alguns atuantes do teatro brasileiro, principalmente do teatro tradicional e da cultura popular, defendem a “máscara negra” e sua representação, em especial, nos circos-teatros e comédias, alegando que se trata de tradição. Esses artistas e teatrólogos também argumentam que a máscara não é ofensiva, uma vez que outras raças são igualmente representadas por personagens-tipo, que também são satirizados e servem de crítica social.

Contudo, vale lembrar que, ao contrário do povo negro, as personagens-tipo brancas, por mais que representem tipos sociais dignos de críticas, não sofrem exclusão racial persistente nos dias atuais. Tais máscaras criticam o comportamento viciado de um tipo social e suas condutas, mas não constituem sátira e ridicularização de suas características fenotípicas, como se faz com as máscaras negras oriundas do *blackface*.

E, quanto à tradição, é importante lembrar que, apesar de rica e bela, traz consigo muitos elementos que condensam racismo, machismo e preconceitos de uma sociedade antiga, pois ela também faz parte de uma representação da comunidade em que vivemos. A tradição é a preservação de práticas que foram fundidas no passado, mas que podem reproduzir uma série de preconceitos e opressões históricas, fazendo-os persistirem, mesmo que diluídos.

Esse aspecto discriminatório e segregante da tradição brasileira deve ser abandonado ou recriado. Deve-se fazer uma releitura da cultura tradicional, deixando o arcaico no

passado, não representando o que é imoral e não ético aos dias atuais. Por isso Abreu se utiliza da personagem Benedita para tecer uma crítica e propor uma reflexão junto ao público, no que se refere à condição de muitas outras Beneditas mundo afora, fruto de uma sociedade capitalista, sexista, racista e patriarcal.

Benedita e todos os empregados falam o que Lélia Gonzalez (1984) descreveu como “pretuguês”, o linguajar dos pretos, que consiste na fala brasileira com forte influência e herança da fala africana. Como exemplo, aborda as trocas feitas na fala cotidiana, do “l” pelo “r”, como “bicicreta”, ou no encurtamento de palavras como “você” e “cê”.

Segundo Carrico (2004), Benedita também lembra a personalidade das velhas sábias e cínicas que aparecem nos quiproquós italianos e nas farsas vicentinas, revelando que diversos arquétipos podem lhe ser pareados. Benedita, oprimida social, econômica e sistematicamente, é inteligente e sábia, seu saber não vem de uma educação universal, mas do popular, constituindo assim um exemplo de maior resistência.

3.7 MARIA: A DIVINDADE E A SANTIDADE NO CORPO DE MULHER

Maria representa a força da mãe protetora, o instinto materno impregnado na cultura e no imaginário coletivo do povo brasileiro como sendo uma característica compulsória da feminilidade e também o amor absoluto por sua cria. Maria, que aparece apenas em *Sacra Folia*, é uma personagem com poucas falas, cuja presença se mostra suficiente para que se estabeleça o jogo proposto. Compõe o arquétipo da mãe generosa, santificada, livre de pecados e passiva, que somente se deixa levar pela raiva e pela ira quando seus descendentes são ameaçados:

MARIA – Acima desse menino só existe a força de deus. E essa força agora está em mim! Vem, que é hoje que vou esmagar a cabeça dessa serpente conforme a profecia! (ABREU, 1997, p. 219)

Abreu se utiliza da quebra cômica quando, ao colocar um discurso bélico na boca da personagem Maria, a qual demonstra a todo momento ser uma pacificadora, oferece ao público um desajuste comportamental não esperado, pois até o momento, ela sempre fora representada de maneira quase neutra.

Maria e José servem como mote, como plano de fundo de um auto natalino do qual não são protagonistas, mas também se fazem importantes para a configuração do mote. Na peça, o dramaturgo, por escolha, dá pouca voz às divindades. Talvez porque a comédia seja

um tanto demoníaca, o que nos faz, desde seu surgimento, rir e refletir sobre nossa situação humana de imperfeição, erros, vícios e defeitos.

Maria apenas ameniza conflitos e, de forma simples e pacificadora, dirige a palavra às demais personagens. No exemplo a seguir, João Teité se faz, contra a vontade do anjo Gabriel, de guia da sagrada família. Porém, Teité está mais perdido do que os próprios estrangeiros, a ponto de José gastar toda a sua paciência com ele. Maria, de maneira simples e cômica, toma a frente da decisão, perguntando a Teité e, depois, confirmando o caminho com um animal, mais especificamente, um burro de carga:

MARIA – Deixa que isso eu resolvo. Teité, pra que lado você acha que está a bendita estalagem?

JOÃO TEITÉ – Tenho certeza absoluta que está naquela direção.

MARIA – Burrinho, qual é o caminho da estalagem? (Burro vira-se na direção contrária de Teité.) José, vamos por aqui. (Tomam direção apontada pelo burro). (ABREU, 1997, p. 211)

Apesar de serem figuras santificadas e solenes na peça, Maria e José demonstram a todo tempo um comportamento humilde, não defendem ideologia, lado ou conflitos, tampouco percebem a ameaça que Herodes e Boracéia representam para o menino Jesus, dependendo de Mateúsa e Matias Cão para, disfarçadamente, serem retirados de ambientes hostis e ameaçadores.

Ambos tomam consciência de que lado estão somente do meio para o final da peça, quando Maria enfrenta o Demônio, Teité rouba o menino Jesus, e Boracéia, Herodes e Demônio tentam raptar o menino-deus. Maria traz a graciosidade da divindade encarnada, pacificadora e ingênua, não distinguindo entre uma expressão usualmente utilizada em um vício de linguagem ou quando realmente a estão chamando:

(Anoitece. De lados contrários do palco, entram Matias e Mateúsa, sem se perceberem. Encontram-se e assustam-se.)

MATEÚSA – Ave Maria!

MATIAS CÃO – (Pede silêncio, ao mesmo tempo que entra Maria) Psiu!

MARIA – Que é?

MATEÚSA – Não chamei a senhora, não! Foi só jeito de falar. Prepara tudo que já estamos de saída. (Maria volta para dentro)

MATIAS CÃO – Tuchou narcótico? Estão todos dormindo?

MATEÚSA – Fora a nossa gente não tem um olho aberto nessa casa! (Entra Demônio)

DEMÔNIO – Pois enganou-se!

MATEÚSA – Virgem Maria! (Entra Maria)

MARIA – Que é?

MATEÚSA – (com medo) Chamei, não.

MARIA – (Pra si) Isso já está me irritando!

MATEÚSA – Mas já que veio, ajuda a gente!

MATIAS CÃO – São José de Nazaré!
 JOSÉ – (*Off*) Estão chamando mesmo ou é só jeito de falar? (ABREU, 1997, p. 216)

Mirtes Nogueira, em entrevista, afirmou que Ednaldo Freire sempre foi muito cauteloso em relação às figuras santas e religiosas, justamente para que o público não as interpretassem de maneira ofensiva ou como blasfêmia (NOGUEIRA, 2019).

Na peça, a sagrada família serve de fundo para o quiproquó que se estabelece, e Teité, Matias Cão, Mateúsa, Boracéia, Demônio e Herodes constituem os eixos principais na luta entre céu e inferno, bem e mal. Mesmo se tratando de personagens com menor destaque na trama, Abreu não os priva de comicidade leve e inocente.

3.8 LINORA: A SINA DA MULHER GORDA E SEUS ESTEREÓTIPOS

A indiferença é seu meio natural.
 O riso não tem maior inimigo que a emoção.
 Henri Bergson (2007, p. 3)

Linora, assim como Mateúsa, é uma *zanni*. Em comum, ambas possuem apenas a posição social. Linora, ao contrário de Mateúsa, é carente emocionalmente e tem obsessão por arranjar um namorado; ela quer um companheiro a qualquer custo e, quando encontra em alguém a possibilidade de uma relação amorosa, desespera-se de forma autoritária e compulsiva.

Em contraposição, na trama, Mateúsa é disputada por dois criados. Tristemente, o que torna Linora tão desestabilizada emocionalmente e de condição tão diferente de Mateúsa é sua condição de mulher gorda. Linora é exageradamente gorda e hiperbólica em atitudes, gerando riso por meio do grotesco.

Segundo as descrições das personagens e do próprio comportamento de Linora, como obesa, carrega consigo todos os estereótipos de mulher gorda: comilona, boa cozinheira, cheira a comida, libido altíssima, que chega a ser fora do comum, além de ser carente, autoritária, obsessiva e compulsiva.

Comparando Linora e Mateúsa, temos, respectivamente, o defeito e o primor: Mateúsa como o modelo a ser seguido; Linora como o exemplo do risível aos olhos de uma representação social discriminatória. O humor que permeia o universo e a representificação de Linora se dá sempre com piadas que desqualificam e ridicularizam sua aparência.

Linora, entre os empregados de O Parturião, está mais à margem do que qualquer outra personagem. Quanto mais marginalizada e rejeitada, mais tem uma atitude pegajosa. Na trama, ela é apresentada com um comportamento animalesco, uma aberração, como se a condição de um corpo fora do padrão fosse algo abominável, não aceitável. Linora sofre de dois males, sendo o mais grave: a gordofobia; e, o outro, a opressão do padrão social estabelecido.

Segundo Henri Bergson (2007, p. 5), “nosso riso é sempre o riso de um grupo”. Primeiramente, é preciso entender que a gordofobia é ainda mais cruel que o padrão de beleza estabelecido socialmente, pois trata-se de uma aversão ao corpo gordo. Aversão esta que pode se manifestar de diversas formas, desde o olhar para o corpo gordo considerando-o um corpo não sadio, expressar repulsão às pessoas obesas, até a marginalidade de corpos gordos que não se encaixam em uma sociedade estruturada para corpos magros.

Portanto, a gordofobia reside em uma estrutura social, cujas bases da discriminação estão no saber biomédico que geralmente classifica o corpo gordo como doente, de maneira que há até uma entrada na Classificação Internacional de Doença, o CID³³. Essa ideia se estende à mídia, em que há a propagação da obesidade como epidemia e a não representatividade de corpos obesos como corpos normais e consumidores, chegando ao senso comum de que todo gordo é preguiçoso, desleixado, doente e fétido. A gordofobia vai além da pressão estética, da opressão do padrão, pois afeta a forma como a sociedade funciona.

Quando rimos de Linora, estamos rindo de sua condição marginal, de sua gordura que a exclui de relações afetivas e também sociais: “Para compreender o riso é preciso colocá-lo em seu meio natural, que é a sociedade; é preciso, sobretudo, determinar sua função útil, que é uma função social. [...] O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum”. (BERGSON, 2007, p. 6)

Portanto, em uma sociedade que impõe padrões doentios de beleza e condena a liberdade da diversidade, isto é, em uma sociedade gordofóbica, Linora se torna um objeto de riso. O riso despejado sobre Linora é específico, o riso humilhante, que é, de fato, um trote social que humilha seu objeto (BERGSON, 2007, p. 103). Observemos no diálogo a seguir, de O Parturião, a forma como Matias Cão a descreve para João Teité:

³³ Segundo a medicina, o corpo obeso é considerado um corpo doente, sendo classificado pela Classificação Internacional de Doença (CID, 2019) como: **CID 10 – E66** – Obesidade; **CID 10 – E66.0** – Obesidade devida a excesso de calorias; **CID 10 – E66.1** – Obesidade induzida por drogas; **CID 10 – E66.2** – Obesidade extrema com hipoventilação alveolar; **CID 10 – E66.8** – Outra obesidade; **CID 10 – E66.9** – Obesidade não especificada.

JOÃO TEITÉ – Eita! E ela é boa?
 MATIAS CÃO – De corpo?
 JOÃO TEITÉ – De cozinha, homem!
 MATIAS CÃO – A Linora? Em forno e fogão não tem melhor. A Linora é mão de fada tanto fazendo pudim quanto assando pernil!
 JOÃO TEITÉ – Eita, ferro! Não fala que eu apaixono.
 MATIAS CÃO – Pois, é! Quem sabe a gente não faz negócio? Olha, você suspende a vigia em cima da Mateúsa e eu te apresento a Linora. Se elas se agradarem da gente tá a troca sacramentada!
 JOÃO TEITÉ – Mas, espera aí! Já delatei procê o defeito da Mateúsa. Que defeito tem a Linora pra ocê não ter nem requerido posse?
 MATIAS CÃO – É muito alqueire de mulher!
 JOÃO TEITÉ – Alqueire paulista ou mineiro?
 MATIAS CÃO – Mineiro, porque ela é o dobro do que você imagina.
 JOÃO TEITÉ – Sei se quero, não!
 MATIAS CÃO – Mas faz uma carne de panela, um bife a rolê, um pirão de peixe... E as tortas, homem! Os bolos, o feijão com paio, a farofa de miúdos...
 JOÃO TEITÉ – (Arrastando Matias) Chega, desgraçado! Me apresenta essa deusa! (saem) (ABREU, 1997, p. 245)

A forma como Linora é apresentada já oferece uma constatação da maneira como as personagens masculinas veem as personagens femininas: objetos a serem utilizados para satisfazer seus desejos individuais, sejam sexuais, sejam digestivos, de modo a estar elas disponíveis para negociação e troca. É fato que esta cena também contém outras comichidades além da que permeia as formas de Linora: o tratamento dos homens que negociam as mulheres como objetos.

Para Bergson (2007, p. 43), o que provoca o riso é a transfiguração momentânea de uma pessoa em coisa: “Rimos de Sancho Pança posto sobre uma coberta e lançado para o ar como uma bola.” Portanto, também rimos de Matias Cão e João Teité negociando namoradas como quem troca figurinhas. Neste caso, entra em jogo o duplo sentido da objetificação: tanto genericamente, ou seja, quando o humano vira coisa, como também a crítica dos corpos femininos à disposição do prazer masculino.

Linora não satisfaz aos desejos de Matias Cão, que não a quer por ser gorda demais. Logo, Linora é um objeto que serve de troca para Matias, ao mesmo tempo em que é um objeto que não satisfaz seus desejos. Na trama, Matias se apaixona por Mateúsa, par romântico de João Teité. Mateúsa e Teité estão constantemente brigando, pois ela se recusa a cozinhar e ele não admite mulher que não cozinhe, e esse é o maior defeito de Mateúsa aos olhos de Teité.

Teité, por sua vez, percebe que Matias está querendo se envolver com Mateúsa e tenta espantar o concorrente que, sabendo da fama de comilão de Teité, tenta propor-lhe uma

“troca”, apresentando-o a Linora – excelente cozinheira, para que ele, Matias Cão, fique com Mateúsa – bonita, sob a ótica dos padrões de beleza.

Teité, a princípio, quase aceita a troca, mas sua intuição o põe a questionar: que defeito Linora tem? A resposta vem de imediato: a condição de ser gorda. A gordura de Linora é assumidamente um defeito para as personagens masculinas: tanto para Matias, ao confessar que Linora “é muito alqueire de mulher”, referindo-se ao alqueire como o tamanho corporal da personagem; quanto para João Teité, que, ao compreender que Linora era realmente gorda, repensa sobre a “troca”, retrucando não saber se tem interesse em Linora.

Ambos julgam a gordura de Linora como um defeito. E também o público, que ri dessa situação, compartilha desse pensamento. Logo, podemos refletir que há supostos “defeitos” dos quais rimos como público, mesmo sabendo que são graves.

Voltando à trama de O Parturião, João Teité acaba por conhecer Linora, que, ao entrar em cena, assusta-o, pois ele a acha parecida com um bicho medonho e diabólico. Ela, então, o faz gritar de forma assustadíssima: “Jesus!”. Linora, mesmo ouvindo os desaforos de Teité, negando-a, pedindo socorro a Matias Cão, que havia os deixado sozinhos, ela ignora e consente o desespero e o desprezo de Teité, em uma atitude desesperada, faz “vista grossa” aos insultos subjetivos que recebe:

LINORA – Você é justo o que eu queria!
 JOÃO TEITÉ – A senhora é uma só, dona?
 LINORA – Você é uma graça! E vai ser todinho meu.
 JOÃO TEITÉ – Pois a senhora eu divido com uma dúzia e ainda sobra mulher! (Decidido) E me solta! (Empurra Linora.) Eu salto fora!
 LINORA – Vamos conversar.
 JOÃO TEITÉ – (saindo) Não tem conversa, nem trato.
 LINORA – Não quer nem provar minha carne louca?
 JOÃO TEITÉ – (Pára, indeciso) A da panela?
 LINORA – É claro.
 JOÃO TEITÉ – (Indignado e faminto) Deixa dessa indecência de querer seduzir um inocente!
 LINORA – (Sedutora) Tem também a lasanha com molho verde.
 JOÃO TEITÉ – (Aproximando-se) Não faz isso comigo, dona.
 LINORA – (Idem) Gosta de massa?
 JOÃO TEITÉ – E de assados, cozidos, churrasco, frituras, frios, quentes, sobremesa, couvert... Mas fico não! Sou um homem!
 LINORA – E pirão de peixe?
 JOÃO TEITÉ – Afrouxei! (Pausa) Com pimenta?
 LINORA – E coentro!
 JOÃO TEITÉ – Não me tenta, demônio! Eu vou embora!
 LINORA – E uma moqueca pra combinar.
 JOÃO TEITÉ – Fico. Ou vou? Mas é muita metragem de mulher! E depois tem a Mateúsa que tem cheiro de flores... Mas essa também tem cheiro de couve-flor, salsa, cebola, louro, cominho, manjeriço! Oh, indecisão! Comer ou não comer, eis o pirão.

LINORA – Então decido eu! Vem (segura e arrasta Teité)
 JOÃO TEITÉ – Não! Não faz isso, dona! Violentar não vale! Vou dar
 queixa na delegacia dos homens. Socorro, tarada! (saem). (ABREU, 1997, p.
 247)

Linora tem um comportamento determinado por sua condição física. De acordo com Naomi Wolf (2019), em *O Mito da Beleza*, o mito criado em torno do padrão de beleza determina o comportamento das mulheres não apenas causando competição entre elas, mas criando hábitos, reforçando estereótipos e afirmando comportamentos impostos socialmente. Se uma mulher é gorda, está fora dos padrões, logo, está à parte nas relações sexuais e, por conseguinte, desesperada por qualquer amante que surgir: “Os homens lutam pelas mulheres belas, e as mulheres belas têm maior sucesso na reprodução.” (WOLF, 2019, p. 29).

Se Linora está fora do padrão, não se relaciona e não se reproduz, gerando, assim, um ciclo vicioso preenchido por solidão, carência e desespero. Inconscientemente, é o medo da solidão que deixa Linora desesperada por qualquer namorado, mesmo que seja um João Teité, que a ridiculariza e zomba de sua gordura. Esse padrão em que Linora não se encaixa a descarta como indivíduo e a transforma em objeto de troca e de piada.

As outras qualidades de Linora não são comentadas, apenas seus dotes culinários. Ela está presa a um estereótipo que limita a personagem às piadas sobre sua gordura e aos elogios culinários. Teité ainda a compara com Mateúsa: se uma cheira a flores, outra cheira a comida. Se considerarmos que, como alimento, a comida é algo limpo, mas, sujeira fora dessa função, Linora, que cheira a comida, pode ser vista como uma mulher suja, porque mesmo quando não está cozinhando tem cheiro de comida.

Na literatura do mito [da beleza], a gordura é retratada como uma imundície feminina descartável; matéria virtualmente cancerosa, uma infiltração inerte ou traiçoeira de repulsivo dejetivo volumoso no corpo. As características demoníacas de uma simples substância corporal não surgem de suas propriedades físicas, mas de uma misoginia antiquada, pois acima de tudo a gordura é feminina. (WOLF, 2019, p. 278-279)

Além disso, podemos supor, em uma análise geral, que Linora é piada porque não renuncia ao prazer dos alimentos. Portanto, é culpada por sua gordura, pagando o preço e sendo castigada com a solidão. De maneira indireta, quando rimos de Linora, estamos sendo coniventes com todas as opressões que ela sofre. Neste caso, o riso não é denunciador nem causa constrangimento a quem ri, mas sim às pessoas gordas que compõem a plateia. Além disso, reforça os preconceituosos e as situações vexatórias.

Wolf (2019) questiona o mito da beleza e o padrão ocidental contemporâneo argumentando que a beleza não é universal nem imutável. Como exemplo, descreve que o povo maori admira na mulher: a característica física de uma vulva gorda; já o povo padung, os seios caídos. Ambas características são opostas ao padrão de beleza imposto pela sociedade ocidental contemporânea.

As personagens femininas de Abreu revelam os defeitos sociais representados pelas personagens-tipo, pelos arquétipos, mostrando, portanto, em Teité e em Matias Cão, a incapacidade de amar uma mulher para além de sua aparência. De um lado, se João Teité e Matias Cão estão presos a esse padrão, de outro, Linora, mesmo sofrendo as consequências da discriminação alheia, está livre de conceitos que aprisionam seu próprio corpo, pois se permite e não se boicota nos afetos e amores.

Nas palavras de Wolf (2019, p. 254): “Simone de Beauvoir disse que nenhum homem é realmente livre para amar uma mulher gorda.” Quanto às doenças modernas por conta do padrão de beleza e do mito que o permeia, Wolf ainda descreve sobre a baixa estima das mulheres, o ódio a seus corpos e a culpa que carregam. Todavia, essas características não se apresentam em Linora, que se demonstra consciente de sua situação e segura de suas atitudes, não apresentando baixa estima quando, independentemente de sua situação física, não se menospreza e não exhibe em seu corpo assexualidade, mas demonstra suas vontades e seus desejos.

Linora não é uma personagem frágil e tem atitude para solucionar suas necessidades na peça, mesmo comprando afeto:

LINORA – Agora você me paga o que me deve!
 MATIAS CÃO – Não tenho dinheiro.
 LINORA – Aceito um favor em troca.
 MATIAS CÃO – Está bem, o que a senhora quer? (Linora não fala nada, apenas se aproxima sensualmente de Matias) Ah, não, Linora, isso não! Meu problema é sério!
 LINORA – O meu também.
 MATIAS CÃO – A senhora não vai.
 LINORA – Vou! (segura Matias.)
 MATIAS CÃO – Não faz isso, Linora. Não está de direito! A senhora é uma mulher e a iniciativa tem de ser minha...
 LINORA – (Agarrando-o) Então, tome a iniciativa! Me agarre, me aperte...
 MATIAS CÃO – Socorro! (Entra Rosaura)
 ROSAURA – Que está havendo aqui? Solte a Linora, Matias! (Dá-lhe um cascudo. Linora o solta)
 MATIAS CÃO – Mas que diabo de mulher é que tem nesse lugar? Uma bate, outra ameaça, outra quer arrastar com a gente a pulso? O mundo tá virando, é?

LINORA – Obrigada patroa, mas da próxima vez deixa que eu mesmo me entendo com esse safado! (à saída, para Matias) Da próxima vez você não me escapa. (ABREU, 1997, p. 267)

Mais uma vez, podemos observar na cena supratranscrita outro elemento cômico que vai além da situação gordofóbica em que Linora está inserida: a inversão. Papéis trocados causam riso. Bergson (2007, p. 69-70) reforça essa afirmação com exemplos ligeiros, tais como: o réu que dá uma lição de moral ao juiz; a criança que dá lições aos pais; ou tudo aquilo que remeta ao “mundo às avessas”.

Aos olhos sociais, uma mulher decente não deve se insinuar ou tomar atitudes, mas esperar que a iniciativa parta do homem. Matias Cão, João Teité e outras personagens masculinas na peça agem como a maioria dos homens na sociedade machista e patriarcal, compactuando com esse pensamento. Então, suas fragilidades são mostradas ao público e eles aparecem como homens descontextualizados de seus tempos.

O cômico se estabelece quando, para eles, uma mulher que decide tomar a atitude do flerte, de antemão, transfigura-se em algo reverso. Contudo, as personagens masculinas, assim como as femininas, servem de espelhos de si mesmas, escancarando ao público erros sociais a partir de seus próprios defeitos, como uma crítica a si próprias.

Por fim, é essencial perceber que tanto comportamentos e ideologias patriarcais como os padrões de beleza baseados em uma perfeição oriunda de fenótipos eurocêntricos, platônicos, ou mesmo fora de um padrão que se baseia em características caucasianas de perfeição, buscando um inalcançável aperfeiçoamento do ser “feminino”, em uma constante e infinita saga de exigências desumanas, idealistas e opressoras, vêm sendo questionados e abandonados em muitos nichos sociais, e isso graças aos movimentos político-sociais.

No Brasil, se pensarmos que, nos anos 1990, Linora era objeto de piada, vemos que a desconstrução do molde, a sororidade e a empatia dos movimentos minoritários, que nas últimas décadas vêm ganhando voz, respeito e espaço, levou-nos ao ponto de atualmente já não rirmos – ou rirmos menos – da diferença que oprime. Com isso, a diversidade passa a ser aceita e deixa de ser classificada como aberração, tendo por consequência a possibilidade de admiração das variedades.

Dessa forma, o teatro muda conforme muda a sociedade, podendo nos fazer enxergar que aquilo que exclui não é mais risível nos tempos atuais. Quem sabe, em vez de rirmos da situação de Linora, passemos a chorar em razão de sua condição marginalizada, pois, nesse caso, o riso sairia de cena dando espaço à emoção, à afeição e à compaixão pelos sofrimentos alheios.

Por sua vez, Linora, se reconfigurada ao arquétipo da mulher gorda da contemporaneidade, seria a causadora do riso que denuncia, no próprio público, seus preconceitos e tabus, podendo, então, causar o riso crítico, o riso conscientizador. Se Abreu utiliza-se de arquétipos para recriá-los, abandonando o arcaico e dando-lhes novas qualidades, Linora, então, poderia ser, quem sabe, em novas releituras – que não levassem em consideração as mazelas dos anos 1990³⁴ e o padrão de beleza mais rígido da época –, uma personagem gorda que esnoba quem mal lhe quer, construindo outras formas de mitos de belezas; afinal, “até mesmo a Barbie foi redesenhada com um tipo de corpo mais realista, e agora é oferecida em muitas cores. Olhando por esse ângulo, hoje há um pouco mais de espaço para cada uma ser ela mesma” (WOLF, 2019, p. 21).

³⁴ “Quando o mito da beleza foi analisado no início da década de 1990, como já salientei, o ideal era muito rígido. O rosto de mulheres mais velhas quase nunca era mostrado em revistas; e se fosse, precisava ser retocado para parecer mais jovem. Era raro que mulheres não brancas fossem apresentadas como modelos a seguir, a menos que tivessem, como Beverly Johnson, feições praticamente caucasianas. Agora há muito mais pluralismo no mito; quase que se pode dizer que hoje há muitos mitos da beleza” (WOLF, 2019, p. 21).

CONCLUSÃO

Por meio de textos acessíveis ao grande público, pleno de conteúdo crítico, poesia e risos, Luís Alberto de Abreu dialoga com culturas e reforça a interação entre público, artista e o fazer teatral. O dramaturgo destrincha a comédia tradicional, aproveitando dela suas qualidades, tais como estrutura dramática, enredo, quiproquós clássicos e arquétipos, e propondo tanto uma releitura, como outras possibilidades de existência e uma nova construção das vozes e ações arquetípicas no teatro cômico popular.

Sendo um homem de seu tempo, Abreu reformula esses elementos já citados, e o faz de acordo com o que cabe de tradicional na contemporaneidade, assim como uma reciclagem, utilizando a matéria-prima, mas agora com outras formas de representação, saindo de uma desconstrução para uma nova concepção.

Tal desconstrução não se insere de maneira radical, haja vista que o dramaturgo, ao articular o antigo e o contemporâneo, não abandona por completo as técnicas antigas. Também faz uma ponte entre o sacro e o profano, a cultura de massa, a erudita e a popular, de modo a não abandonar totalmente o que já se encontra inserido no imaginário comum – ou seja, na gama de fenômenos simbólicos que exprime a vida do povo –, mas sim agregar a esse imaginário comum novas caracterizações e possibilidades de existência que se materializam de maneira contemporânea e ampliada. A costura que entremeia esses elementos faz de seu texto uma obra acessível, que dialoga com diversas camadas sociais e de diferentes formações.

Não apenas a estrutura dramática é apresentada ao público com uma nova roupagem, mas, também, suas personagens-tipo, que se adaptam, reformulam-se e apresentam-se de maneira inovadora; contudo, sem perder sua essência original. Luís Alberto de Abreu trabalha com arquétipos, mitos e personagens-tipo, possibilitando que estes sejam expandidos em um leque de diversidades, sem abandonar suas principais características.

A construção das personagens-tipo no Brasil, com aspectos típicos do cidadão brasileiro, que representam e denunciam comportamentos sociais, desenvolve-se pela cultura oral, pela literatura e pelo teatro, no entanto, firma-se por conta da farsa, das peças cômicas curtas e, posteriormente, pelas peças de Martins Pena, as quais retratam o cotidiano da sociedade carioca (a Corte) em meados do século XIX.

É por meio da comédia que essas personagens-tipo vão, também, ressurgir na obra de Abreu, mantendo características que possibilitam seu reconhecimento pelo grande público graças ao inconsciente coletivo – para Jung (2008) – ou imaginário comum – para Bosi

(1992); essas personagens vêm sendo sublinhadas no teatro brasileiro desde o século XIX.

Abreu, como estratégia para construir um texto cativante e acessível aos diversos nichos culturais e socioeconômicos, vai ao encontro do que é reconhecido pelo público, não só no teatro, mas também nas lendas, contos e literatura em geral, agregando à suas personagens aspectos novos e vigentes, ao passo que deixa de lado características já não mais aceitas na sociedade atual, mantendo, na maioria das vezes, somente aquilo que não é ofensivo, discriminatório e preconceituoso.

Na construção de tipos brasileiros, Abreu busca trazer ao enredo o arquétipo, que, segundo Jung (2008), são resíduos de imagens que nos acompanham desde tempos primitivos e que vêm sofrendo representações variáveis, sem, contudo, perder sua configuração original. Nas peças não existem heróis, pois nos arquétipos de Abreu são homenageados os tipos comuns, isto é, aqueles que formam a nação, o povo, com seus trejeitos e manias: paulistas, paulistanos, sertanejos, mineiros, imigrantes portugueses e italianos, enfim, todas as etnias, regionalidades e classes sociais que compõem a brasilidade.

De fato, Abreu não é inovador quanto ao gênero teatral cômico, mas, não se pode negar que suas releituras dramáticas causam grandes surpresas, mesmo àqueles que já estão habituados à comédia moderna, aos quiproquós e às estruturas de comédias mais antigas, tal como a *Commedia dell'arte*. Abreu se utiliza da mesma base dessas formas cômicas já citadas, mas inverte ações, transcreve situações e incrementa quiproquós, sobrepondo histórias e enredos; também são inovadoras as construções e apresentações de suas personagens, em especial, as femininas, que nas comédias ocupam lugares anteriormente pouco alcançados por personagens-tipo femininas.

De forma primorosa, Abreu mescla de maneira precisa vertentes tradicionais com contemporâneas, agregando novas possibilidades de representação de personagens-tipos. Assim, seu texto se configura de maneira plural, oportunizando não apenas diversas possibilidades de linguagens de encenação, como também de locais de representação. São obras que trazem uma comunicação rápida e direta com o público, podendo ser montado em teatros comuns, palco elisabetano, arena, semiarena, em ruas, praças, entre outros locais não convencionais, porém, independentemente do local de encenação, rompem a quarta parede.

A utilização de arquétipos e a estrutura cênica se mantêm como tradição na obra de Abreu, que, em um primeiro momento, prendem a atenção do público. Este se sente atraído devido à uma identificação e sensação de familiaridade; se, em um primeiro momento, o reconhecimento de algo pelo público capta-lhe a atenção, as novas configurações dessa apresentação fomentadas pela inversão, a subversão e o rompimento parcial com o padrão –

novos elementos da composição de Abreu – constituem os elementos que ainda mantêm o público entretido, fazendo com que este se sinta mais envolvido com a trama devido à curiosidade e ao estranhamento que o novo pode ocasionar.

Segundo Henri Bergson (2007), o riso, condição unicamente humana e coletiva, pode cultivar no público uma reflexão acerca do que se está assistindo, tornando tal riso uma ação conscientizadora que, por meio do distanciamento, culmina em uma reflexão social. Esse riso é gerado por personagens-tipo que são tal como um espelho a quem os assiste e que deles riem; tais personagens se revelam, satirizam-se, expõe seus vícios e se autocriticam por intermédio da quebra da quarta parede, da narrativa, do exagero e da metalinguagem.

Ao utilizar a comicidade, Abreu consegue, portanto, escancarar os desvios sociais de suas personagens, que servem de exemplo para demonstrar uma boa parcela da sociedade brasileira representada em suas obras. À luz de Bergson (2007), reconhecemos elementos técnicos do riso nas obras do dramaturgo, pois seu texto está repleto do riso do estranhamento, da inversão, da coisificação e da insensibilidade, já que, para Bergson, o riso é inimigo da emoção.

Quando nos emocionamos, estamos próximos do objeto do qual rimos, passando a sentir empatia com sua condição. Assim, situação deixa de ser cômica e passa a ser trágica, pois, para que haja o riso, é necessário o distanciamento. Bakhtin (1987) também se faz presente na obra de Abreu, quando, em seu texto, deparamo-nos com o riso regenerador, que reafirma boas situações e que liberta do medo do sagrado.

Em contraposição, Abreu faz também uso do riso denominado por Bakhtin como trote social, ou seja, o riso que humilha; não que a intenção do dramaturgo tenha sido diminuir ou ridicularizar a personagem que sofre o trote social, mas justificamos tal falha devido à época em que o texto foi encenado. Mesmo sendo um escritor que traz tanto a desconstrução como novas características às suas personagens, a fim de torná-las mais contemporâneas, desconstruídas de preconceitos, abandonando elementos que fazem o humor performativo, Abreu não está livre de cometer lapsos aos olhos contemporâneos, as mesmas falhas que antigamente passavam despercebidas ou não eram polêmicas. Abreu propõe mudanças, haja vista que o mundo também mudou, mas o dramaturgo não está imune a praticar erros e a reproduzir um humor baseado em elementos que outrora eram vistos como brincadeiras, mas que, nos tempos atuais, tornaram-se piadas de extremo mau gosto.

Devemos levar em consideração que o mundo se modifica fazendo com que a arte mude conjuntamente. Abreu se utiliza de piadas e *gags* muito recorrentes no passado, época em que tudo era válido em nome do humor. Portanto, o riso, em determinados momentos de

O Parturião, configura um trote social, na medida em que se ri de um corpo fora do padrão pré-estabelecido ou de uma normalidade relativa. Estamos nos referindo ao riso presente nas cenas da personagem Linora, em que a gargalhada gerada é impulsionada por piadas de cunho gordofóbico. Mesmo compreendendo o fator temporal em que Abreu escreveu a peça, é de suma importância ressaltar que temas ofensivos a um determinado grupo oprimido não são mais aceitos na contemporaneidade, mesmo que no século passado passassem despercebidos ou fossem incontestáveis.

O riso em Abreu, tal como o riso no período medieval, é um riso marginal, por ser um humor que se difere do comum, visto que está inserido em outro lugar de riso – o do riso crítico, ao mesmo tempo em que é também irreverente. É um riso livre, das ruas e praças, que fala do povo e tem o homem pobre como elemento principal, o anti-herói, tendo como protagonista a classe baixa, a prole: em Abreu, torcemos pelo empregado. Mas, também, traz o riso do Renascimento, que ganhou *status* e passou a ser reconhecido. Não cabe em Abreu o dualismo maniqueísta. Seu texto carrega também o trágico, a crítica e, para além da diversão, oportuniza a reflexão acerca de fenômenos e atitudes individuais e coletivas.

O dramaturgo não abandona características que considera pertinentes quando desconstrói um arquétipo e o reconstrói deixando de fora o que, em nossa sociedade contemporânea, não faz sentido. Ele faz uso dos elementos que julga serem essenciais e que não colidem com a nova ética moral, restaurando arquétipos e lhes agregando outros significados. Suas personagens femininas não rompem de forma abrupta com as performances do que é a “essência do ser feminino”, imposta como comportamento natural e desejável. Pelo contrário, carregam toda essa feminilidade construída socialmente somada a pensamentos e a comportamentos feministas, pois almejam e, por vezes, conquistam paridade com as personagens masculinas.

Em Abreu, o feminino e feminismo não se contrapõem. Por tal conjunção peculiar, suas personagens femininas tornam-se diferentes da maioria das personagens cômicas, pois seus hábitos não são considerados anormais; por exemplo, se, em *A megera domada*, de William Shakespeare (2007), Catarina tem sua personalidade e comportamento como exceção à regra, no que se refere às demais personagens femininas, o mesmo comportamento impetuoso e forte são encontrados em Boracéia, Rosaura, Mateúsa, Tia Beralda, Linora e na Prefeita, cada uma à sua maneira, sem que estas sejam consideradas fora do comum, pois a normalidade se encontra na subversão. Se no texto shakespeariano a personagem diferente se destaca por ser a única a se colocar em pé de igualdade em relação às personagens

masculinas, em Abreu, de maneira geral, é natural as mulheres da peça se colocarem em posição de igual importância.

Mesmo em textos mais contemporâneos a Abreu e que o dramaturgo utiliza como referência – como por exemplo, as comédias de Suassuna –, as personagens femininas sempre são retratadas como submissas ou se encontram à sombra de uma personagem masculina.

A equiparidade buscadas pelas personagens femininas de Abreu nem sempre é conquistada devido às forças sistêmicas às quais estão submetidas, mas elas reagem de forma persistente, no intuito de romper com alguns padrões e se colocarem em posições diversas dos lugares já comumente destinados às mulheres no texto teatral cômico. Suas inquietações, seus conflitos, as condições em que se encontram, e também a forma como convivem e como lidam com as situações estabelecidas. As personagens femininas de Abreu são provocadoras, pois não somente provocam um estranhamento que reverbera não só nas personagens masculinas com quem com elas convivem, mas em todo o ambiente, além de proporcionarem uma mudança em si próprias.

Por meio da inversão e/ou da subversão é estabelecido o tipo de riso baseado na crítica, que também encanta, aproxima e conscientiza. A inversão pressupõe a autonomia, que era denominada, nos anos 1990, de emancipação. Contudo, mesmo sendo tais elementos construídos no fim do século passado, reluzem neles sementes do que atualmente chamamos de empoderamento feminino. Tal emancipação permite que tais personagens sejam além de seu tempo: mocinhas brutas, como Rosaura; amantes truculentas, como é o caso de Rosaura, Mateúsa e Boracéia; empregadas inteligentes e articuladas, que resistem e lutam para ter a voz ouvida; e mulheres que brigam, expõem suas inquietações e vontades, pudores ou medos de serem reprimidas, mesmo que o sejam em alguns momentos, como demonstrado em relação às personagens Linora, Benedita e Mateúsa. O comportamento das personagens femininas provoca uma quebra na normalidade e, por conseguinte, causam nas personagens masculinas um estranhamento seguido de reflexão. Essas personagens masculinas dividem e questionam, em diálogo direto, a situação com o público. Por trás das personagens masculinas há sempre um ator consciente que comenta a cena em forma de pergunta retórica ao público. Em *O Parturião*, podemos ler:

MATIAS CÃO – Mas que diabo de mulher é que tem nesse lugar? Uma bate, outra ameaça, outra quer arrastar a gente a punho? O mundo tá virado, é? (ABREU, 1997, p. 267)

Quando quebram o protocolo comportamental, vão ao encontro da liberdade. Tal

liberdade coloca em xeque os protocolos dos outros, no caso, das personagens masculinas. Libertadas, possibilitam a liberdade dos demais, permitindo-lhes um questionamento ou uma ruptura com seus comportamentos pré-condicionados. Temos, em *O Parturião*:

JOÃO TEITÉ – Deixa de ser antigo, Matias Cão. É a evolução do homem.
(ABREU, 1997, p. 317)

Toda essa ruptura e aglomeração de novas ideias é o elemento que permite que as personagens femininas de Abreu sejam simultaneamente diferenciadas no âmbito da linguagem cômica tradicional, bem como identificadas pelo público que constata nelas a junção entre o passado e o presente; além disso, o público as reconhecem e nelas se reconhecem, sentindo-se por elas representado.

O dramaturgo propõe uma mocinha nada indefesa, feminista, culta, estudada e corajosa, que ama sem perder a razão (Rosaura); uma empregada que se recusa a cozinhar, que dá palpites sobre as decisões dos patrões, que possui uma liberdade sexual e afetiva invejável e, além de tudo, é independente (Mateúsa).

Abreu proporciona um encontro com as personagens que se apresentam como denúncia, como crítica, fazendo gerar uma reflexão sobre questões raciais, sociais e etárias, tal como é o caso da velha Benedita, mulher negra, idosa, que é silenciada e invisibilizada. Benedita retrata um regime trabalhista que beira à escravidão, sem direitos, sofrendo maus-tratos e humilhações, condição que, em certa medida, ainda é vivenciada na sociedade contemporânea por muitas mulheres que trabalham em casas de família. Boracéia é a irreverência de muitas máscaras em uma só mulher, seja ela mãe, madrasta, nora, rainha; sempre irreverente, sem pudores sociais e sexuais, autoritária, é o elemento desencadeador de conflitos e de momentos ápices nas peças. Quando pensamos em representatividade política e em ascensão feminina aos cargos público, temos a materialização da personagem Prefeita.

Abreu nos regala com Tia Beralda, uma personagem que representa as forças místicas, o sobrenatural, a superstição, existente em toda a crença popular brasileira. Traz a figura da mulher endeusada, a divindade feminina presente em Maria, que mesmo representando a pureza santificada em forma de mulher, expõe momentos de força e de guerrilha quando se faz necessário. Por fim, Linora, personagem polêmica, mas que se vista por outra perspectiva, menos comum, pode gerar uma crítica e uma reflexão sobre o que rimos e de quem rimos; por ser gorda, Linora é motivo de piadas e de desdém pelas personagens masculinas. Linora é referência de um riso já não aceito, que ficou preso no passado, mas que nos serve de reflexão acerca dos padrões de belezas, diversidade e preconceitos destinados a pessoas obesas,

mostrando que a ética, o padrão e a comicidade podem mudar de acordo com as transformações sociais decorridas.

Não sendo possível romper, de uma só vez, com todos os padrões dentro do texto e da tradição cômica, Abreu busca agregar às suas personagens o que de mais imediato elas necessitam para dialogarem e serem coerentes com a representação do ser feminino na atualidade, por meio de novos olhares e diversas possibilidades de enredo, que demonstram as conquistas das mulheres nos últimos tempos e que influenciam, de maneira direta, a arte, o teatro.

REFERÊNCIAS*

- ABREU, Luís Alberto de. **Comédia popular brasileira**. São Paulo: Siemens Ltda, 1997.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**. Tradução Christina Baum. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Para educar crianças feministas: um manifesto**. Tradução Denise Bottmann. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. **Nordestino: a invenção do “falo” - uma história do gênero masculino (1920-1940)**. São Paulo: Intermeios, 2013.
- BAENINGER, Rosana. São Paulo e suas migrações no final do século 20. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 19, n. 3, p. 84-96, set. 2005. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-88392005000300008>. Acesso em: 26 jun. 2019.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec/ Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1987.
- BERGSON, Henri-Louis. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. Editora Martins Fontes, 2007.
- BOCCACCIO, Giovanni. **Decameron**. Tradução Ivone Benedetti. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo, UNESP, 2003.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Editora Schwarcz, 1992.
- BRITO, Rubens José de Souza. **Dos peões ao rei: o teatro épico-dramático de Luís Alberto de Abreu**. 1999. 226 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CARRICO, André. **Por conta de Abreu: comédia popular na obra de Luís Alberto de Abreu**. 2004. 158 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.
- CID. Classificação Internacional de Doenças. **Obesidade**. 2019. Disponível em: <https://www.cid10.com.br/buscadescr?query=obesidade>. Acesso em: 10 abr. 2019.

* De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas NBR 6023.

DAHER, Kátia. **Sob o olhar da sobrete**: a linguagem do circo-teatro brasileiro na Cia. Os Fofos Encenam. 2016. 157 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

DAL GALLO, Fabio. A renovação do circo e o circo social. **Repertório**: Teatro & Dança, ano 13, n. 15, p. 25-29, 2010. Disponível em: <https://www.circonteudo.com/wp-content/uploads/2012/09/fabio-dal-gallo-a-renovacao.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2019.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

FAHRER, Lucienne Guedes. **Luís Alberto de Abreu**: a experiência pedagógica e os processos criativos na construção da dramaturgia. 2011. 208 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-13032013-112654/pt-br.php>. Acesso em: 18 jul. 2019.

FLEMING, Victor. **E o vento levou**. (3h 58min), color. Estados Unidos, 1939.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. Tradução de Carlos David Szlak e Lucas Baldovino. São Paulo: SENAC, 2004.

FREIRE, Ednaldo. Prefácio: um imenso, profundo e risonho oceano. In: ABREU, Luís Alberto de. **Comédia popular brasileira**. São Paulo: Siemens Ltda, 1997. p. 19-21.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **A donzela-guerreira**: um estudo de gênero. São Paulo: SENAC, 1998.

GANS, Herbert, J. **Cultura popular e alta cultura**: uma análise e avaliação do gosto. São Paulo: Edições Sesc, 2014.

GOGOL, Nicolai. **O inspetor geral**. Tradução Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri. Coleção Teatro Vivo. São Paulo: Editora Abril/ Victor Civita, 1976.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, v. 2, n. 1, p. 223-244, 1984. Disponível em: <https://bit.ly/2KQCmGM>. Acesso em: 24 set. 2017.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2009.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Tradução Maria Lúcia Pinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

LIMA, Mariangela Alves. Apresentação. In: ABREU, Luís Alberto. **Comédia Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Siemens, 1997. p. 9-11.

MARTINS PENA, Luís Carlos. **O juiz de paz da roça; O Noviço**. São Paulo: FTD, 2012.

MATTOS, Regiane Augusto de. **História e cultura afro-brasileira**. São Paulo: Editora Contexto, 2013.

MELO, Luiz Carlos de. **Vozes femininas no Arte Contra a Barbárie (1999-2002)** - um estudo de gênero nos movimentos sociais e suas narrativas. Dissertação de Mestrado. Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MORAIS, Lécio. Reinventando a história: o mito da estabilidade no governo FHC. **Revista Carta Maior** – o portal da esquerda – julho de 2015. Disponível em: <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Economia/Reinventando-a-historia-o-mito-da-estabilidade-no-governo-FHC/7/34062>. Acesso: 27 jun. 2019.

NASCIMENTO, Maria Sílvia do. **Olha a palhaça no meio da praça**: Lily Curcio, Lilian Moraes, questões de gênero, comicidade e muito mais! 2017. 230 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2017.

NICOLETE, Adélia. **Luís Alberto de Abreu até a última sílaba**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

NOGUEIRA, Mirtes. **Conversa com Mirtes Nogueira**. Entrevista concedida a Mariá Guedes Pereira, em 17 de abril de 2019.

NININ, Roberta Cristina. **Projeto Comédia Popular Brasileira da Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes (1993-2008)**: trajetória do ver, ouvir e imaginar. 2009. 174 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2009.

PARAÍBA CRIATIVA. **Canhotinho**. 12 dez. 2016. Disponível em: <https://www.paraibacriativa.com.br/artista/canhotinho>. Acesso em: 05 fev. 2019.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução Jacó Guinsburg, Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PIERONI, Geraldo. **Vadios e ciganos, heréticos e bruxas**: os degredados no Brasil-Colônia. Rio de Janeiro: Editora Berthand Brasil, 2002.

PINTO, Monilson dos Santos. A dialética da máscara negra: Nego Fugido contra o blackface. **Revista Aspas**, PPGAC – USP, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 154-164, 2017. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/aspas/article/download/131464/133556>. Acesso em: 3 jun. 2019.

PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro**: 1570-1908. São Paulo: EDUSP, 2008.

RABETTI, Beti. **Um estudo sobre o cômico**: o teatro popular no Brasil entre ritos e festas. Caderno de Pesquisa em Teatro - série Ensaios. Rio de Janeiro: Uni-Rio, 1997.

REDONDO, Keila. **Conversa com Keila Redondo**. Entrevista concedida a Mariá Guedes Pereira, em 31 de maio de 2019.

REIS, Luís Augusto de Veigas. “A Herança ‘Regionalista-Tradicionalista-Modernista’ no Teatro Popular do Nordeste: fraternais divergências entre Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho. **Revista Investigações**, v. 17, n. 1, 2004. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1419/1098>. Acesso em: 12 jul. 2019.

REITMAN, Ivan. **Junior**. (1h 49min), color. Estados Unidos, 1994.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala**. Belo Horizonte: Grupo Editorial Letramento, 2017.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RONCADOR, Sônia. O mito da mãe preta no imaginário literário de raça e mestiçagem cultural. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 31, p. 129-152, 2008. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323127095007>. Acesso em: 27 mar. 2019.

SANTOS, Milton. **O preconceito: as cidadanias mutiladas**. São Paulo: IMESP, 1996/1997.

SANTOS, Valmir. União e Olho Vivo encena Revolta da Chibata. **Folha de São Paulo**. Acontece. São Paulo, 11 maio 2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1105200203.htm>. Acesso em 05 jan. 2019.

SCALA, Flaminio. **A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell’arte**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

SHAKESPEARE, William. **Muito barulho por nada**. São Paulo: Editora L&PM, 2000.

SHAKESPEARE, William. **Henrique V**. Tradução Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2006.

SHAKESPEARE, William. **A megera domada**. Tradução Alex Marins. São Paulo: Editora Martins Claret, 2007.

SUASSUNA, Ariano. **O Auto da Compadecida**. 32. ed. Rio de Janeiro: Editora Agir, 1997.

SUASSUNA, Ariano. **O Santo e a Porca**. 26. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013. Disponível em: http://www.unicerp.edu.br/vestibular2017/ARIANO-SUASSUNA_O-SANTO-E-A-PORCA.pdf. Acesso em: 15 abr. 2019.

TAPAJÓS, Vicente. **Histórias do Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1953.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O Melodrama**. Tradução e notas Cláudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WALKER, Alice. **Vivendo pela palavra**. Tradução Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**: como as imagens de beleza são utilizadas contra as mulheres. Tradução Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

YATRA, Jhulana (Org.). **Dicionário Tupi-Guarani/português**. Tribo Arawaté-Pará, Brasil. 2019. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/117761152/DICIONARIO-TUPI-GUARANI>. Acesso em: 10 abr. 2019.

ANEXOS

Anexo A - Fotografias

Sacra Folia (1996)

Companhia

Fraternal Cia de Artes e Malas-Artes (São Paulo)

Ficha Técnica:

Direção

Ednaldo Freire

Elenco

Sérgio Rosa, Ali Mohamed Saleh, Mirtes Nogueira, Nilton Rosa, Keila Redondo, Gilmar Guido, Izildinha Rodrigues, Silvia Belintani, José Bezerra e Fábio Visconde.

Figurino e cenário

Augusto dos Santos



Na foto Nilton Rosa como José, José Bezerra como Demônio, Keila Redondo como anjo Gabriel, Gilmar Guido como Herodes e Mirtes Nogueira como Maria.

Registro: Arnaldo Pereira, Teatro de Arena Eugênio Kusnet - SP.

(Imagens do livro *Comédia Popular Brasileira*, que reúne as peças de Luís Alberto de Abreu interpretadas pela Fraternal Cia de Artes e Malas-Artes: *Sacra Folia*, *O Parturião*, *O anel de Magalão* e *Burundanga*).



Na foto Silvia Belintani como Mateúsa, Izildinha Rodrigues como Boracéia, Ali Mohamed Saleh como Matias Cão e Sérgio Rosa (no chão) como João Teité.

Registro: Arnaldo Pereira, Teatro de Arena Eugênio Kusnet - SP.

(Imagens do livro *Comédia Popular Brasileira*, que reúne as peças de Luís Alberto de Abreu interpretadas pela Fraternal Cia de Artes e Malas-Artes: *Sacra Folia*, *O Parturião*, *O anel de Magalão e Burundanga*).

Burundanga (1996)

Companhia

Fraternal Cia de Artes e Malas-Artes (São Paulo)

Ficha Técnica:

Direção

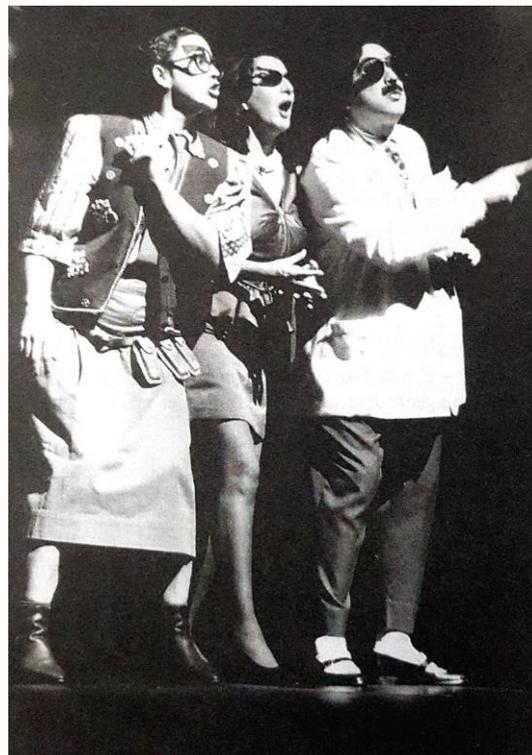
Ednaldo Freire

Elenco

Sérgio Rosa, Nilton Rosa, Gilmar Guido, Izildinha Rodrigues, Silvia Belintani, Mirtes Nogueira, Keila Redondo, Nelson Belintani, Fábio Visconde e José Bezerra

Figurino e cenário

Augusto dos Santos



Na foto da esquerda: Gilmar Guido como Coronel Mané Marruá e Keila Redondo como Benedita.

Na foto da direita: Mirtes Nogueira como Prefeita, Izildinha Rodrigues como Boracéia e Nelson Belintani como Deputado.

Registro de Arnaldo Pereira, Teatro de Arena Eugênio Kusnet - SP. (Imagens do livro *Comédia Popular Brasileira*, que reúne as peças de Luís Alberto de Abreu interpretadas pela Fraternal Cia de Artes e Malas-Artes: *Sacra Folia*, *O Parturião*, *O anel de Magalão* e *Burundanga*).



Na foto Silvia Belintani como Mateúsa, Sérgio Rosa como João Teité, Nilton Rosa como Matias Cão e Keila Redondo como Benedita.

Registro de Arnaldo Pereira, Teatro de Arena Eugênio Kusnet - SP. (Imagens do livro *Comédia Popular Brasileira*, que reúne as peças de Luís Alberto de Abreu interpretadas pela Fraternal Cia de Artes e Malas-Artes: *Sacra Folia*, *O Parturião*, *O anel de Magalão* e *Burundanga*).

O anel de Magalão (1995)

Companhia

Fraternal Cia de Artes e Malas-Artes (São Paulo)

Ficha Técnica:

Direção

Ednaldo Freire

Elenco

Sérgio Rosa, Nilton Rosa, Roberto Aldecoa, Ali Mohamed Saleh, Edna Silva, Gilmar Guido, Izildinha Rodrigues, Silvia Belintani, Mirtes Nogueira, Keila Redondo, Nelson Belintani, Fábio Visconde, Irland Araújo e José Bezerra

Figurino

Luís Rossi/Rita Benitz

Cenário

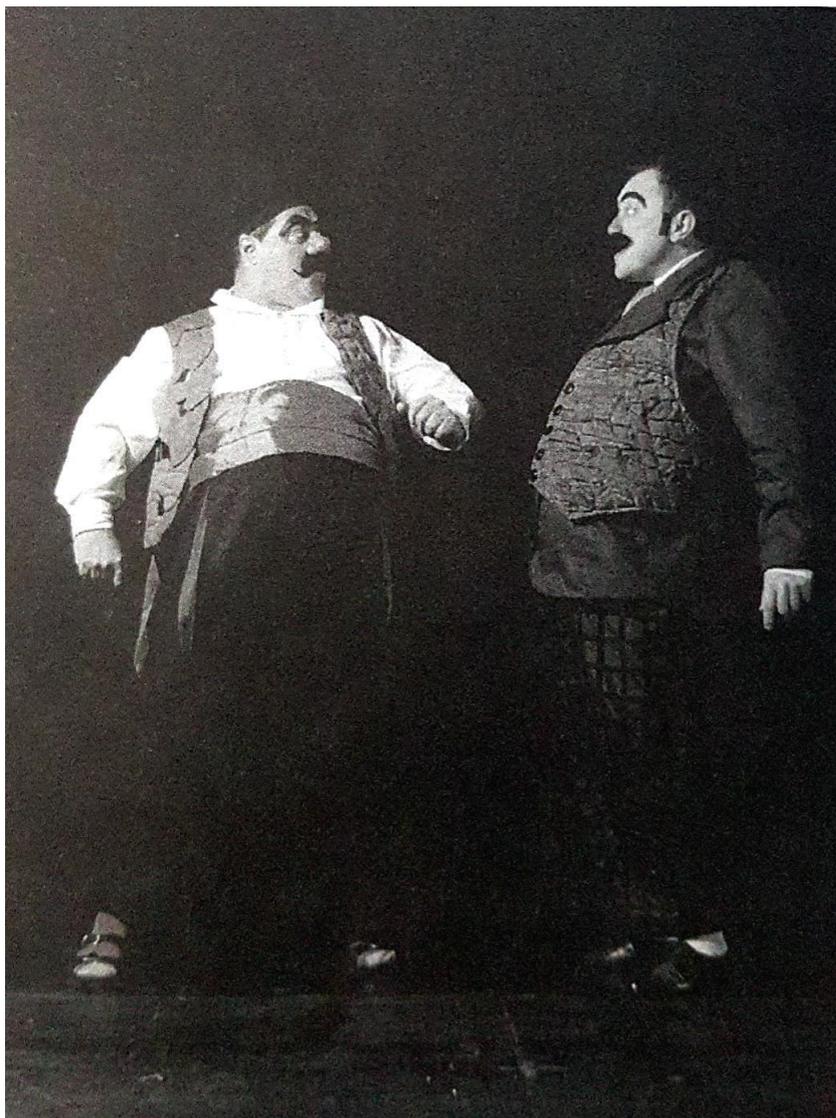
Luís Rossi/Fábio Brando



Na foto Izildinha Rodrigues como Boracéia, Ali Mohamed Saleh como Matias Cão, Gilmar Guido como Mané Marruá e Sérgio Rosa como João Teité.

Registro: Gladstone Campos, Teatro das Nações – SP.

(Imagens do livro *Comédia Popular Brasileira*, que reúne as peças de Luís Alberto de Abreu interpretadas pela Fraternal Cia de Artes e Malas-Artes: *Sacra Folia*, *O Parturião*, *O anel de Magalão* e *Burundanga*).



Na foto Gilmar Guido como Mané Marruá e Nelson Belintani como Tabarone.

Registro: Gladstone Campos, Teatro das Nações, SP.

(Imagens do livro *Comédia Popular Brasileira*, que reúne as peças de Luís Alberto de Abreu interpretadas pela Fraternal Cia de Artes e Malas-Artes: *Sacra Folia*, *O Parturião*, *O anel de Magalão* e *Burundanga*).

O Parturião (1994)**Companhia**

Fraternal Cia de Artes e Malas-Artes (São Paulo)

Ficha Técnica:**Direção**

Ednaldo Freire

Elenco

Sérgio Rosa, Ali Mohamed Saleh, Gilmar Guido, Izildinha Rodrigues, Silvia Belintani, Nelson Belintani, Mirtes Nogueira, Edna Silva, Nilton Rosa, Keila Redondo, Fábio Visconde, Irland Araújo e José Bezerra.

Figurino

Luís Rossi/Rita Benitz

Cenário

Luís Rossi



Na foto Nilton Rosa como Fabrício e Mirtes Nogueira como Rosaura.

Registro: Arnaldo Pereira, Teatro das Nações - SP.

(Imagens do livro *Comédia Popular Brasileira*, que reúne as peças de Luís Alberto de Abreu interpretadas pela Fraternal Cia de Artes e Malas-Artes: *Sacra Folia*, *O Parturião*, *O anel de Magalão* e *Burundanga*).



Na foto Fábio Visconde como General Euriclones, Silvia Belintani como Mateúsa, Gilmar Guido como Mané Marruá, Sérgio Rosa como João Teité, Nelson Belintani como Tabarone, José Bezerra como Major Aristóbulo, Ali Mohamed Saleh como Matias Cão e Mirtes Nogueira como Rosaura.

Registro: Arnaldo Pereira, Teatro das Nações - SP.

APÊNDICE

Apêndice A - Fotografias

Burundanga (2018)

Companhia

Damião e Cia de Teatro (Campinas-SP)

Ficha Técnica:

Direção

Fernando Neves

Assistência de direção

Kátia Daher

Elenco

Aline Olmos, Fernanda Jannuzzelli, Lara Prado, Bruna Recchia, Rafael D'alessandro, Rodrigo Nasser e Lucas Marcondes.

Figurino

Carol Badra e Leopoldo Pacheco

Maquiagem

Leopoldo Pacheco

Iluminação

Domingos Quintiliano



Fernanda Jannuzzelli como Boracéia e Lara Prado como Benedita

Registro: Gabriela Zanardi, Sesc Campinas- SP.



Na foto à esquerda, Bruna Recchia como Prefeita, Lucas Marcondes como Deputado e Fernanda Jannuzzelli como Boracéia.

Na foto à direita, Rodrigo Nasser como Matias Cão e Aline Olmos como Mateúsa.

Registros: Gabriela Zanardi, Sesc Campinas - SP.



Na foto da esquerda Lucas Marcondes como Coronel Marruá e Lara Prado como Benedita.

Na foto da direita Lara Prado como Benedita e Rafael D'Alessandro como João Teité.

Registros: Gabriela Zanardi, Sesc Campinas - SP.



Na foto Lara Prado, Bruna Recchia, Fernanda Jannuzzelli, M, Aline Olmos e Rodrigo Nasser.

Registro: Gabriella Zanardi, Sesc Campinas - SP.

Sacra Folia (2008)

Companhia

Cia de Teatro Acidental (Campinas - SP/ São Paulo - SP)

Ficha Técnica:

Direção

Rubens Brito

Elenco

Bruna Lopes, Chico Lima, Ivan Montanari, Eduardo Bordinhon, Mariana Dias, Natália Plaisant, Pedro Machitte, Mariana Otero, Laura Lima, Bruno Sigrist, Danielly Oliveira e Sara Neiva.

Figurino

O grupo - Cia de Teatro Acidental



Na Foto Mariana Otero como Demônio, Bruna Lopes como Mateúsa, Bruno Sigrist como anjo Gabriel, Chico Lima como Matias Cão, Laura Lima como Boracéia, Natália Plaisant como Maria, Danielly Oliveira como Soldado e Eduardo Bordinhon como José.

Registro: Rubens Brito, Largo da Carioca- RJ.



Na foto da esquerda Sara Neiva como anjo Gabriel. Na foto da direita Eduardo Bordinhon como José e Danielly Oliveira como Maria.

Registros: Rubens Brito, Ciclo Básico, Unicamp, Campinas -SP.



Na foto esquerda Eduardo Bordinhon como José e Natália Plaisant como Maria. Na foto direita Chico Lima como Matias Cão e Bruna Lopes como Mateúsa.

Registros: Rubens Brito, Largo da Carioca- RJ.



Na foto da esquerda Mariana Dias como Boracéia e Ivan Montanari como Herodes. Na foto da direita Mariana Zink como João Teité e Chico Lima como Matias Cão.

Registro: Rubens Brito, Largo da Carioca - RJ.

Sacra Folia (2008)**Companhia**

Cia Balaio das Artes (São José dos Campos - SP)

Ficha Técnica:**Direção**

Roberval Rodolfo

Elenco

Cibele Tomaz, Jean Oliveira, Jonas de Paula, Maíra Tiburcio, Nicole Maria, Renato Junior e Ricardo Salém.

Figurino

O grupo - Cia Balaio das Artes



Nas fotos Maíra Tibúrcio como Boracéia, Cibele Tomaz como Mateúsa, Renato Junior como João Teité, Nicole Maria como Maria e Ricardo Salém como João Teité.

Registro: Edson Borges, Cine Santana, São José dos Campos -SP.



Na foto Jean Oliveira como Matias Cão, Cibele Tomaz como Mateúsa, Jonas de Paula como José, Nicole Maria como Maria, Ricardo Salém como João Teité e Renato Júnior como anjo Gabriel.

Registro: Edson Borges, CET - Centro de Estudos Teatrais, Fundação Cultural Cassiano Ricardo, São José dos Campos - SP.

Sacra Folia (2012)

Companhia

Cia Balaio das Artes (São José dos Campos - SP)

Ficha Técnica:

Direção

O Grupo

Elenco

Cibele Tomaz, Victor Paiva, Mariá Guedes, Renato Junior, Poliana Fernandes, Fábio Camargo, Antônio Oliveira, Rômulo Paiva e Ricardo Salém.

Figurino

O grupo - Cia Balaio das Artes



Na foto: Rômulo Paiva como Demônio, Antônio Oliveira como Soldado, Victor Paiva como Matias Cão, Ricardo Salém como Teité, Mariá Guedes como Mateúsa, Cibele Tomaz como Boracéia, Fábio Camargo como José e Poliana Fernandes como Maria. Na foto da direita: Mariá Guedes como Mateúsa e Victor Paiva Como Matias Cão.

Registro: Shiva Carolina, Parque da Cidade Roberto Burle Marx, São José dos Campos - SP.



Na foto: Mariá Guedes como Mateúsa e Victor Paiva Como Matias Cão.

Registro: Shiva Carolina, Parque da Cidade Roberto Burle Marx, São José dos Campos - SP.



Na Foto: Antônio Oliveira como Soldado, Victor Paiva como Matias Cão, Cibele Tomaz como Boracéia, Mariá Guedes como Mateúsa e Renato Júnior como Herodes.

Registro: Shiva Carolina, Parque da cidade Roberto Burle Marx, São José dos Campos - SP.



Na foto: Fábio Camargo como José, Victor Paiva como Matias Cão, Poli Fernandes como Maria, Mariá Guedes como Mateúsa e Ricardo Salem como João Teité.

Registro: Shiva Carolina, Parque da cidade Roberto Burle Marx, São José dos Campos - SP.



Na foto: Mariá Guedes como Mateúsa, Victor Paiva como Matias Cão, Renato Júnior como anjo Gabriel, Ricardo Salem como João Teité, Antônio

Oliveira como Soldado, Cibele Tomaz como Boracéia, Fábio Camargo como José e Poliana Fernandes como Maria.

Registro: Shiva Carolina, Parque da cidade Roberto Burle Marx, São José dos Campos - SP.

Apêndice B – Entrevistas

Transcrição da entrevista com Mirtes Nogueira, integrante da Fraternal Cia de Artes e Malas-Artes e que esteve presente no projeto CPB desde seu início. Colocamos aqui o ponto de vista da atriz, na perspectiva da memória vivenciada em relação ao processo de montagem. Entrevista realizada no dia 17 de abril de 2019.

Pesquisadora: Mirtes, como vocês fizeram essas personagens femininas serem tão atuais? Já naquela época e ainda nos dias de hoje serem atuais? Me conta um pouco da construção, da trajetória de vocês quando construía essas personagens? Você fez a Prefeita, Rosaura e a Maria nas estreias e depois acabou fazendo outras, conta pra mim, suas lembranças, o processo, como foi tudo isso?

Mirtes Nogueira: A prefeita! Ela representa muito os políticos brasileiros, ela dança conforme a música, vai para onde está bom pra ela! Na verdade, esse personagem era um prefeito, no texto escrito do Abreu, como não tinha o ator pra fazer o personagem masculino, aí nós transformamos em prefeita. Vamos falar um pouquinho dessa personagem e depois nós vamos falando dos outros? Esse espetáculo a gente estreou no Eugênio Kusnet e depois fomos pro Ruth Escobar, mas como a gente era subsidiado pela Siemens, a gente sempre trabalhou com a coisa da entrada gratuita, o grupo sempre teve essa preocupação da inclusão, de ser gratuito, às vezes, as pessoas não têm dinheiro pra pegar uma condução, muito menos pagar um teatro. Nosso processo sempre foi uma das contrapartidas o ingresso gratuito. A personagem da prefeita é, ela fala de um contexto político, ela tá dentro desse contexto corrupto de um Brasil, ela é assim e sempre será. O Abreu com toda excelência que ele tem, ele tem uma poética tão grande de falar de coisas populares, coisas reais em uma poesia que você se encanta, tanto na leitura quanto no retorno da plateia. Em relação ao personagem, nós como atores somos um condutor, ele fez em Burundanga o que se fazia na *Commedia dell'arte*, de manter os personagens, mas trazendo os arquétipos brasileiros. Era assim, a gente enquanto atriz a gente busca um olhar diferente de um olhar comum, às vezes a gente tá andando na rua a gente vê tipos que a gente quer levar pro teatro, e nada somos nós que criamos, elas existem, é só você observar na rua, você enxerga um monte de gente, de tipo que nós levamos pro palco. E também assim, a gente tem referência familiar, de um vizinho, de um amigo, tanto que nessa, em especial, na Prefeita, de Burundanga, eu tinha um amigo que quando queria muito fazer alguma coisa e estava muito propenso a fazer aquilo ele usava um gesto insistente, incisivo, uma mão que era pra baixo, apontando para baixo, e eu observei

e trouxe, eu trouxe referências e as observações que eu tenho. Aqui no grupo, inicialmente quando era patrocinado pela Siemens era muito o Abreu e o Ednaldo (Ednaldo Freire, diretor da Fraternal) então eles vinham já, eles já tinham esse projeto, O Ednaldo começou a trabalhar na Siemens e chamou o Abreu que veio com esse projeto que ele já vinha querendo trabalhar desde o ABC que era onde ele morava, o Ednaldo falou: - “Vamos colocar esse projeto na Siemens, com o grupo da Siemens”. E até então era teatro feito com os funcionários, a partir dali algumas pessoas foram convidadas a entrar, pessoas já profissionais, depois todos se profissionalizaram também. Depois que perdemos a Siemens, um grupo de dez pessoas foram para cinco, tivemos que diminuir o elenco.

Pesquisadora: Nossa, então isso veio já do Abreu e do Ednaldo, não foi um processo colaborativo? E voltando à Prefeita, quando você diz que ela era um prefeito, me chama a atenção porque todo o texto se modifica quando você entra com a atuação, não é? Porque ela tem uma fala, retrucando o Coronel Marruá que diz: - “Mulher não devia ter saído da beira do fogão e entrado pra política!” E ela retruca dizendo: - “Lugar de onde não vamos mais sair!” Então, isso foi você quem trouxe pro processo?

Mirtes: Então, na verdade foi uma conversa com o Abreu, quando a gente chegou nessa coisa de fazer a prefeita, claro, o Abreu acompanhando, aí eu ia sugerindo coisas, sempre foi muito aberto, mas na verdade não foi muito junto, nesse momento não, porque assim, em princípio era muito na mão do Abreu e do Ednaldo, o Ednaldo sugeria o tema, o Abreu escrevia e vinha com o texto e os atores tinham seu papel, no Burundanga como o Ednaldo disse que eu ia fazer uma prefeita adaptamos pro texto do Abreu, mas assim, é um texto tão sofisticado que às vezes você muda um artigo, uma coisa ou outra, mas a estrutura se mantém, no contexto ali não foram grandes mudanças não, ele já havia escrito, ganhou um prêmio APCA aí que nós fomos montar. Aí o Abreu deu uma recuperada no texto nesse sentido, repensando o Prefeito para a Prefeita.

Pesquisadora: A Prefeita é bem contraditória, ela fica em cima do muro, né?!

Mirtes: Ela quer tirar proveito, quer qualquer situação para benefício dela. Então ela se alia a qualquer um que está do lado dela. Politicamente, ali você acaba tendo um quadro que a gente vive, e até muito atual. O Abreu tem a capacidade de trazer no texto dele isso, ele é meio visionário, ele enxerga lá na frente.

Pesquisadora: Voltando para a peça O Anel de Magalão a gente tem essa questão dos personagens fixos, que o público já reconhece. Mas a Rosaura, ela é fixa, mas assume características muito diferentes em relação à peça O Parturião. Em O Anel de Magalão ela é feminista, tem uma postura muito séria, é uma personagem rígida, e já em O Parturião, ela se

revela a mocinha mesmo, que tem não atravessa ou desrespeita o pai, submissa, faz as coisas escondidas. Como que foi essa construção?

Mirtes: É assim, Rosaura é desse período da *Commedia dell'arte*, em que a gente fazia um espelhamento das personagens que se desdobraram em outras histórias, mas ela teve uma fase de crescimento, em O Parturião ela saiu da puberdade, adolescência, na época dessa peça ela era uma menininha caseira, tava despertando a adolescência, tava despertando a mulher que ela é, mas ela era a ingênua, ela queria namorar, romântica. Quando ela volta da faculdade, lá no O Anel de Magalão ela já vem empoderada, já veio culta, cheia de si, essa palavra é mais recente, mas é isso mesmo, ela veio empoderada, com outra cabeça, ela fazia o que ela queria e ninguém ia mandar nela, muito menos o pai, nem o Fabrício. Ah! O Fabrício, ele era um poeta que o pai achava que era gay por conta do romantismo, e eles faziam o par dos enamorados, mesmo a Rosaura vindo da faculdade, ela ainda tinha aquilo do romantismo dos enamorados, não perdia a essência dela, modificava algumas características, mas ela se mantinha no arquétipo. Na época eu era mais nova, tinha o frescor da mocidade, mas ainda hoje é possível fazer esse personagem, por conta da narrativa. A narrativa e a representação me permitem fazer nessa nova peça, que vai estrear, uma menina de catorze anos que engravidou, e as pessoas aceitam, por que a narrativa tem esse poder, dialoga com a plateia. Até os palavrões da Rosaura são rebuscados, porque eu não acho que a comédia ela é baixa assim, como dizem, a comédia sempre foi colocada como menor que uma tragédia, e a comédia consegue fazer com que as pessoas reflitam sobre tudo, possibilita que a plateia pense de uma forma leve diante de tudo aquilo que a gente tá criticando, porque a comédia ela é uma crítica, ela veio para isso, e a partir disso o que a gente sempre pensa é como o público vai se transformar em relação a isso.

Pesquisadora: E como se dá a caracterização das personagens, Mirtes? E sobre as construções dessas personagens, tudo veio do Abreu ou vocês também traziam provocações, instigavam esse processo?

Mirtes: A gente tem muita liberdade aqui no grupo, a gente sempre fala, o Ednaldo é um diretor de espetáculo, não de ator, ele gosta de trabalhar já com o ator pronto, em cena ele sempre deixa a gente criar e depois vai só aparando o excesso, e ajustando. Então, a gente fica muito à vontade em cena pra gente pôr o que a gente quer. Ele inclusive espera que a gente proponha. Claro a gente tem um figurinista, um preparador corporal, um músico, que vai com a gente. O figurinista cria, estuda o tema, traz pra se aproximar e vai buscando esse material pra dar o olhar dele sobre aquele figurino.

Pesquisadora: Então essas propostas de personagens feministas, de falas e piadas mais desconstruídas, tudo são propostas do Abreu?

Mirtes: Exatamente, ele costuma dar uma personalidade para o ator, um caráter, e dentro daquilo você vai nessa linha, então se você tem uma personalidade forte, rígida, brava, você vai buscar isso. Tem um livro que a Adélia Nicolete, esposa dele, faz uma biografia dele, e ela conta que todas as mulheres que surgem na vida do autor são muito bravas, a mãe, uma esposa que ele teve e que já faleceu, a Ester, todas muito bravas. Mas como ele escrevia pra gente, então ele já desenhava essa personalidade, e descrevia: veio de família tal, a natureza é assim, então ali você já ia criando esse personagem para ser colocado em cena, ela ia dando um respaldo para a gente entender o que ele queria construir desse tipo dentro dessa personalidade de ser.

Pesquisadora: Mas e as personagens que você não fez com tanta frequência? Você se sente à vontade para falar? Tem a Mateúsa, a Linora, a Tia Beralda e a Benedita. Eu enxergo Tia Beralda e Benedita bem mais velhas, mais místicas, arcaicas, mais próximas dos arquétipos das mulheres antigas mesmo. Você lembra como essas figuras chegaram pra vocês?

Mirtes: Eu lembro um pouco, eu lembro da Linora que foi feita por um homem, era o Gilmar Guido quem fez, um ator gordo. Ele não era daquele contexto da época que a gente pesquisava *Commedia dell'arte*, então eu creio que a Linora veio desses arquétipos, o Ednaldo resolveu colocar um homem pra fazer, até pelo tipo dele, ele era gordo, e a Linora é uma cozinheira que tenta amarrar o Teité pela boca, ela é louca para se apaixonar. O Ednaldo é mestre em subverter, o Abreu já criou a Linora hiperbólica e por acaso o ator que Ednaldo escolheu era um cara gordo. Tudo ajudou, ela era uma cozinheira muito feia porque era grotesca. Não foi o ator que criou a personagem dessa forma, foi o Abreu, a personagem já existia dentro do texto. Na concepção do Abreu era uma mulher, mas o Ednaldo colocou um homem fazendo pra dar um tom mais cômico. O ator mandou fazer uma prótese sem os dentes da frente, ela era muito feia. A Beralda foi a Silvia que fez, uma mística, ela dá um anel pro Teité que é o anel do amor, ao invés de dar o anel da riqueza, então ela ajuda a criar todo o quiproquó da peça. Aliás, eu já questionei o Abreu do porquê de as personagens femininas serem a maioria com a letra B, Benedita, Boracéia, Beralda, Benecasta e por aí vai. Mistério! Ele disse que não tinha reparado, mas sabe-se que ele pesquisa muito os nomes antes de dar aos personagens. Agora, falando da Benedita, inicialmente foi feita pela Keila Redondo, depois quando a Keila saiu eu fiz a Benedita, então vou falar minha parte da Benedita. Eu fiz essa personagem no Masteclé, e a Keila no Sacra Folia. A caracterização é a mesma, figurino, maquiagem, mas a atuação cada um tem seu jeito de fazer. Eu, em homenagem à Keila, quis

trazer um pouco do que ela fazia, ela falava meio assim, meio “Hummm” (voz grotesca e grave) e eu também fazia hiperbólica, a roupa imensa, figurino imenso. Eu fiz também a Mateúsa, fiz a Maria. A Mateúsa era espoletinha, safadinha, esperta, ela tem uma inocência que era só um charme, porque ela usava quando queria essa ingenuidade quando bem entendia. A Maria é uma figura divina, o Ednaldo não quis mexer nessa figura sagrada para uns, a gente não mexe na religiosidade em respeito ao público e suas crenças. O Abreu vem de um estudo que ele traz também arquétipos do Ariano Suassuna, Soffredini, Martins Pena, e a Maria o diretor sempre teve muito cuidado de nem tocar nela, ela é uma figura elevada na peça, divina, independente de todo quiproquó, a história da Maria e o respeito em relação a ela nunca foram mexidos. O Abreu sempre trabalhou não na história sagrada, em volta dela, em torno dela, sem interferir, a gente fala que é um “sacro-profano”. A gente se comove falando o texto, vendo o texto, a gente também se envolve assim como o público. A Maria tinha um pouco disso, ela olha de cima, ela é leve, elevada, dando um contraponto daquela comédia toda que é Sacra Folia. O Abreu de uma certa maneira, com a comédia ele cutuca, vai fundo, faz as pessoas pensarem sobre tudo o que veem. O tema te leva para a cultura popular, para as manifestações populares e tem uma coisa, o Ednaldo é pernambucano, ele tem uma referência da cultura popular muito extensa, então não tem como ele não trazer pra cá. Isso toca as pessoas, nós começamos com um público de quatro pessoas, de repente, o Teité tinha fã clube, as pessoas iam ver o teatro com suas melhores roupas, levavam comida, presente, e a gente se viu pegando cadeira a mais pra tentar comportar todo mundo. Isso é muito legal, e você sabe que geralmente são pessoas humildes, não generalizando, mas a plateia era o povo, mães, trabalhadores, mas as pessoas cultas gostam também. Aí rolavam os diálogos de o ator falar chamando outro personagem: “Ei, Fulano!”. E alguém do público responder: “Sou eu não!” Se sentindo pertencente àquilo tudo. Está tão conectado, sem nenhuma quarta parede, então, a gente celebra junto o espetáculo. Atinge a todos. Agora, atualmente, estamos em outra fase, a da narrativa do personagem narrando o próprio personagem. Estamos com um projeto do Ednaldo que se chama Do Fato ao Ato, assim como esse de agora que é O Caso Severina (que eu não sei se vai ser esse nome) que ele busca fatos de jornais e a gente guarda pra remontar depois.

Pesquisadora: Mirtes, muito obrigada! Por todo esse papo gostoso e cheio de memórias!

Mirtes: Imagina! Foi bom relembrar!

Transcrição da entrevista com Keila Redondo, ex-integrante da Fraternal Cia de Artes e Malas-Artes e que esteve presente no projeto CPB durante o período de patrocínio da empresa Siemens. Colocamos aqui o ponto de vista da atriz, na perspectiva da memória vivenciada em relação ao processo de montagem. Entrevista realizada no dia 31 de maio de 2019.

Pesquisadora: Keila, boa noite, é uma honra poder conversar com você, muito obrigada por conceder seu tempo para minha pesquisa em plena sexta-feira à noite!

Keila Redondo: Imagina! Tô me sentindo importante! [risos] Você sabe que esses dias coloquei uma foto minha de Benedita, que era Benedito e transformaram em Benedita só pra eu fazer, eu ficava ansiosa pra saber se ia ter personagem para mim até que surgiu a Benedita. Eu entrei na Fraternal pra substituir a Izildinha que fazia a Boracéia, ela quebrou o pé! Eu já era amiga da Mirtes e dizia: “Mirtes, quero entrar para esse grupo, eles falam que eu joguei praga na Izildinha para pegar o papel”. Aí fiz a Boracéia e depois ganhei a Benedita. Como eu falava, esses dias, alguns anos, 3 anos atrás, e era a época daquela polêmica do *blackface* que tava rolando e vieram me questionar, que era um absurdo, que eu tava fazendo *blackface*. Eu disse que amo essa personagem, que é uma personagem muito pura, não tinha piada por ser negra, mas uma homenagem. Eu não quis entrar em discussão porque é muito novo isso. Naquela época, ninguém falava nada, era uma homenagem, as pessoas faziam isso, fazem no cavalo-marinho, uma manifestação cultural do nordeste, eles também pintam a cara de preto, não quis alimentar essa discussão, não sabemos se é uma coisa passageira, onde é que pega, o que não pega, continuo amiga dos meus colegas que me questionaram, mas em 1993, quando a gente fazia, não tinha nem sinal de que isso pudesse ser ofensivo.

Pesquisadora: É, ainda não tinha esse olhar e essa voz do Movimento tão dissipada como agora, com internet, é importante, também entendo que temos um passado, outros tempos, outro teatro, outra comédia, mas as coisas mudam, as coisas eram diferentes, naquela época podia caber, mas agora não aceitamos mais, e não tenho aqui um julgamento ou crítica quanto ao passado, mas acredito que a gente tem que construir isso juntos.

Keila: É.. Aí um amigo me questionou: “Se fosse hoje, você faria de novo?” Uma pergunta constrangedora, e eu realmente não sei, não pensei muito sobre isso, eu realmente não sei, sei que eu amo a Benedita!

Pesquisadora: A Benedita sendo uma mulher negra ela traz muito isso de uma crítica social, ela é uma sábia, inteligente, sensível, mas totalmente silenciada, ninguém ouve ou deixa ela

falar, e eu vejo isso muito como uma crítica cômica, o quanto essas mulheres Beneditas outras não fomos silenciadas, o quanto o nosso Brasil não silenciou essas Beneditas.

Keila: Sim, e ao mesmo tempo ela era uma mãe, ela saía batendo no João Teité, no Matias Cão, apesar dessa braveza ela amava, educava e ao mesmo tempo era dura, ela quem botava eles na linha de alguma maneira. Principalmente o João Teité, levava cascudo da Benedita.

Pesquisadora: Ela é maravilhosa, eu gosto muito dela. Me deixou muito curiosa essa história que você contou que ela não era uma personagem mulher, ela era o Benedito e foi transformada em Benedita. Me conta um pouco sobre isso. Como foi o processo, como escolheram os personagens, sendo um homem, então o Abreu teve que reescrever para adaptar essa personagem que era masculina em feminina, né?

Keila: Na verdade, ainda fase que a gente ensaiava na sede da Siemens, lá na Marginal, eu tinha uma ansiedade, eu queria saber se eu teria um papel ou não, eu lembro de ir aos ensaios e no meio disso tudo eu soube que teria um papel e que era o Benedito e que virou trans, que aí transformamos em a Benedita, partimos pro trabalho de leitura, só que o Abreu tava escrevendo anda, então a gente estava se preparando e ele produzindo o texto, então quando a gente fazia leituras, ia modificando. Eu me lembro que pra fazer a construção da personagem Benedita eu não queria um sotaque caipira pra ela, puxando os “erres”, até porque ela tem um sotaque proposto pelo Abreu, mas o sotaque caipira o João Teité já tinha, então eu resolvi um sotaque do centro-oeste para diferenciar um pouco, um sotaque goiano. Pra mim era mais fácil um sotaque mineiro, até porque eu já tinha a referência, mas eu quis fugir, eu achei que cabia mais nela, pelo timbre que eu tava escolhendo, fazia uma voz “meio assim” (imita uma voz grossa, balbuciada, quase como um lamento), Fazia uma coisa meio Clementina de Jesus, foi um dado que eu trouxe para a Benedita, mas de uma maneira não muito carregado, embora na *Commedia dell’arte* a gente faça tudo muito *over*, eu lembro que eu segurava um pouco. Difícil foi pegar a opção do timbre, mas foi um pouco pra fugir da mesmice.

Pesquisadora: E orna muito, se pensarmos na construção que vocês se propunham dos tipos brasileiros, dá pra pensar em uma mulher, rural, que faz trabalhos domésticos, uma mulher mais velha, uma mulher roceira, com um sotaque menos urbano, mais um sotaque pra compor dentro da imensidades de sotaques da língua “brasileira”.

Keila: Eu nem me lembro se o Ednaldo chegou a compartilhar essa opção, faz muito tempo, para mim é nebuloso. Você fala que ela é silenciada, né, e a relação dela com o Coronel Marruá é algo de resistência. Ela era a subserviente dele, mas a cena dela fazendo a barba do Marruá, ali, ele meio dormindo, e ela ainda brinca: “É, vai ver os mourão de cerca” e provoca ele, ela dominando a cena, um homem nas mãos dela, e ela com uma navalha na mão fazendo

a barba dele e ainda tirando um sarro dele, ela com todo o poder nas mãos, a navalha, e ainda o poder verbal, tirando um sarro, brincando com a masculinidade dele.

Pesquisadora: Claro e uma crítica muito forte desse senhor, que faz menção a escravidão, e ela que é uma empregada tão maltratada com o poder, é uma inversão de poder.

Keila: Sim, um exercício de poder neste momento.

Pesquisadora: E mesmo quando era Benedito, já era proposto que era um personagem negro?

Keila: Não, ele já veio com a proposta, desde a escolha do nome, São Benedito, uma homenagem e referência ao personagem negro. Um servo e negro.

Pesquisadora: Então foi pensado como uma homenagem?

Keila: Sim, São Benedito, o santo dos escravos. Eu me lembrei agora do Deputado, completamente omissos e pensando nos seus direitos, no caso a classe política, o mais omissos de todos e representante do povo, estava ali muito bem representado.

Pesquisadora: E das personagens, você fez Benedita, a Boracéia. E a Linora? Você chegou a fazer?

Keila: Não, nem sei nem de que peça é.¹ Eu substituí como Boracéia em O anjo de Magalão, depois fiz Benedita e mais tarde a Benedita faz o anjo Gabriel, em Sacra Folia.

Pesquisadora: E como é que foi essa experiência de fazer o anjo, não era anja não, era o anjo mesmo?

Keila: Era o anjo, na verdade foi aí que eu fiquei sabendo, vivendo essa experiência da trupe medieval que tinha seus arquétipos que os atores seguiam, aquela improvisação, deles terem o esqueleto da história e improvisarem na hora, e um personagem fazendo outro personagem na peça, essa metalinguagem, para mim foi uma experiência muito legal. Porque era a Benedita, e, ao mesmo tempo, não era. Mas era ela contando a história. Manter a Benedita e ao mesmo tempo dar um tom angelical para ela, eu me lembro de cenas do Sacra Folia que ela interrompia tudo e botava ordem nessa tentativa de chegar até Belém, ela como anjo tinha que organizar, quando tudo saía do controle. Uma vez, me lembro que o João Teité tinha um “Bife”² e ele pulou, o Serginho³ esqueceu um pedaço do bife, pulou pra frente, e aquele dia o Abreu estava na plateia. A gente usava a narrativa, um recurso muito interessante, os personagens paravam e contavam o que estava ocorrendo ou o que ia acontecer na peça.

¹ No livro *Comédia Popular Brasileira* (ABREU, 1997), na ficha técnica da peça *O Parturião*, está mencionado que Keila Redondo havia feito a personagem Linora. Mas, segundo Keila a atriz, não foi, ela nem fazia tinha conhecimento da existência da personagem e da peça em questão. Mirtes Nogueira, em entrevista, comentou que a construção e interpretação da personagem Linora foi feita por um ator.

² Gíria teatral para denominar falas grandes de texto, geralmente discursos, narrações, longas intervenções de um personagem em forma de fala. É diferente de solilóquio e monólogo, pois pressupõe a presença de outro personagem em cena, a quem se refere a fala.

³ Ator Sérgio Rosa, interprete da personagem João Teité.

Então eu tive que intervir. A narração era um desafio, verborrágico, a gente tinha que parar o diálogo dramatúrgico, do diálogo para cair na narrativa, que o Abreu estava pesquisando ainda naquela época, começando a pesquisa com Sacra Folia e que depois com Iepe, ele aprimorou. A narrativa era o personagem contando a história. Voltando a Um auto de Natal⁴, eu fui criada em uma família protestante, então eu era muito íntima das histórias bíblicas, então não foi difícil contar essa história como Benedita, a história eu já sabia como era, então foi mais fácil para mim construir esse anjo como Benedita. Era manter a Benedita, fazendo um anjo sem deixar de ser a Benedita.

Pesquisadora: E o público, como reagia? Eles percebiam que era uma personagem fazendo outra? Ou isso ficava mais entre um jogo de vocês?

Keila: Não sei, acredito que, quando a gente estava no Ruth Escobar⁵, a gente trabalhou muito com formação de público, pelo fato de ser gratuito, a gente não dependia de bilheteria, a gente recebia escolas de periferias, eram jovens que nunca tinham pisado no teatro, foi enriquecedor a experiência de formação de público, nesse sentido. Então eu tenho a impressão de que boa parte deles não tinham consciência, de que era um personagem contando uma história e fazendo outro personagem, como nós elencos tínhamos, e pelo conhecimento também de dramaturgia, de artes cênicas. Eles curtiam porque eram engraçados, eles riam daqueles momentos cômicos, que o Ednaldo sabia fazer muito bem, o cômico da cintura pra baixo, a gente falava que os ânimos da comédia eram da cintura pra baixo. Então, as brincadeiras de bater, correr atrás, esses quiproquós de teatro arrancavam muitas risadas. Mas essa erudição que o Luís Alberto tem, o Luís e o Ednaldo, o elenco todo, de beber na cultura popular a partir de uma leitura erudita, é muito enriquecedor. Mas acredito que o público mesmo se divertia da questão as *gags* mais básicas de comédias. Também porque a maioria devia conhecer a história de Jesus, em específico em Sacra Folia. Já, por exemplo, em Burundanga, a crítica social essas figuras, Prefeita, policial, Deputado, são personagens arquetípicos e universais, com os quais a plateia se identificava. E tinha até fã clube! Era o máximo, genial. Eles faziam desenho da Benedita, os lacinhos que ela tinha nos cabelos, desenhavam, ela era gordona, meu figurino era pesado, um bambolê e em cima do bambolê que era construído o quadril, dois peitões enormes de espuma, tudo muito *over*, típico da linguagem da Fraternal, exagerado. Isso por si só já gerava muito riso. E eu tinha um presente de Abreu, falei isso pra falecida esposa dele, que ele me deu um presente, um monólogo que ele escreveu fazendo

⁴ Sacra Folia também é chamada pelos integrantes da Fraternal como Um auto de Natal, pois, no enredo, estão presentes muitas características bíblicas do nascimento do menino Jesus, como sobreposição da história contada na peça.

⁵ Teatro Ruth Escobar, fundado em 1963, localizado no bairro Bela Vista.

uma associação da matança dos inocentes que Herodes fez com o massacre das crianças da Candelária, e eu acredito que esse monólogo veio a ser escrito quando eu já era a atriz que ia fazer essa personagem, eu quero acreditar que foi escrito para mim, então no meio da comédia rasgada, eu vinha com esse monólogo, que eu tinha que levar o público, no centro, tudo escuro e um foco de luz em mim, parada e falando. Eu tinha que levar o pessoal do riso rasgado até um estado de comoção. Ele era uma metáfora entre o Herodes, da bíblia e os caras que metralharam aquelas crianças que dormiam ali, aquele massacre, assim como Herodes massacrava também todas as crianças porque um deles poderia ser o messias.

Pesquisadora: Keila, você falou do anjo Gabriel, ele tinha esses enchimentos da Benedita, ou o anjo não tinha por ser um homem?

Keila: Tinha, porque era a Benedita mesmo, fazendo o anjo, no cartaz, ela tá magrinha porque não tinha o figurino gordo da Benedita, não tava pronto o figurino quando fizemos as fotos de divulgação, mas na cena ela era gorda. Figurino branco de anjo, asas e auréolas. Então era claro que era uma mulher fazendo o papel de anjo.

Pesquisadora: E qual era a reação do público ao ver um anjo negro? Porque assim, eu acredito que se existiu um Jesus ele era negro por questões geográficas, ele estaria na África, mas o catolicismo, as próprias igrejas evangélicas retratam Jesus como um cara loiro de olhos azuis, como se Jerusalém, Israel, ficassem na Europa. Então, me questiono, como seria a reação do público, ao ver uma mulher negra sendo o anjo? As pessoas comentavam? Porque a nossa ideia de anjo é a criança loira de cabelo enroladinho.

Keila: Olha, não tenho nenhum registro na minha memória de nada referente a isso. Se comentaram não chegou a mim, aos meus ouvidos, pois eu me lembraria disso.

Pesquisadora: Porque o Abreu se inspira muito no Ariano Suassuna, e em O Auto da Compadecida o Jesus é negro, representando a diversidade. O público negro se sentiu representado por esse Jesus negro, uma homenagem, então penso se apesar do *blackface*, se o público do teatro não se sentia por partes feliz de ter um anjo mulher e negra.

Keila: Eu realmente não ouvi nenhum comentário nesse sentido, mas eu achava o máximo, até por brincar que eu era o anjo negro, eu soltava de vez em quando, não é Nelson Rodrigues, mas eu sou o anjo negro. Para mim era muito fácil essa falta de preconceito, apesar de eu ter sido criada na igreja evangélica, protestante até os dezoito anos, hoje eu sou ateia, mas eu nunca tive nenhum problema de ordem moral de associar um personagem de anjo com cenas escatológicas, de bater ou fazer qualquer atitude mundana na forma de anjo, eu achava o máximo ela ser uma mulher negra e fazer o anjo, era perfeito, se tinha que ter um anjo tinha que ser ela mesmo!

Pesquisadora: Keila, você entrou na Fraternal para substituir a Izildinha como Boracéia e acabou ficando. Você ficou até que ano com a Fraternal?

Keila: Até 2000, eu acredito, foi quando encerrou o patrocínio da Siemens, a Fraternal diminuiu de tamanho porque ia começar a correr atrás de verba de uma maneira diferente, então o Ednaldo fez uma opção de ficar com os atores que se dedicavam só com teatro, porque eu trabalhava com outras coisas, então saiu o Ali Saleh, que trabalhava na Siemens, o Nelson Belintani, a Izildinha Rodrigues, ficou a trupe que tinha no teatro sua principal atividade. Eu fui desligada na verdade, porque eu era uma das que não se dedicava integralmente à atividade do teatro.

Pesquisadora: Você pode falar um pouquinho da Boracéia?

Keila: A Boracéia é muito doida por que ela tinha um sotaque português. Substitui da noite para o dia, então, o Sérgio Buarque, linguista da USP, me mandou por escrito o sotaque português, como falava e pronunciava o “esse”, então peguei esse sotaque português. Ela era brava, demandava uma energia, ela tinha um tamanco barulhento, a gente ocupou o Teatro Eugênio Kusnet, e a gente ensaiava lá e ocupamos por um tempo, os grupos ocupavam e ficavam por um tempo. Eu fiquei emocionada porque a primeira vez que eu fui ao teatro na minha vida foi lá, eu fui ver Arena conta Zumbi, histórico, eu tenho 60 anos! E eu fui com a escola, com um namorado, e eu tinha um fascínio por aquele espaço. A Boracéia usava um tamanco barulhento, descia aquela escadinha batendo o pé. A Benedita não, era uma sandalhinha alpargatas bem silenciosa, já a Boracéia era barulhenta. Então a composição eu imitei um pouco a Boracéia da composição da Izildinha. Eu adorava fazer a Boracéia, achava ela o máximo. Ela manda no marido, manda em todo mundo. Demandava uma energia muito forte, até mais que a Benedita, em termos de braveza. Era terapêutico!

Pesquisadora: Muito bom poder conversar com você! Keila, obrigada por conversar comigo, plena sexta-feira à noite. Eu vou transcrever a nossa conversa e colocar na minha dissertação. Vai me ajudar muito, essas informações sobre a Benedita, sobre o anjo que é a Benedita, isso é de grande importância. Meu foco são as personagens femininas, mas eu vou ter que mencionar as personagens masculinas já que elas são importantes para construção e existência das personagens femininas. Elas se complementam, personagens masculinas e femininas.

Keila: Para mim é uma alegria lembrar, eu vim pensando, eu trabalho na biblioteca municipal de Ubatuba, aí sem querer eu dei de cara com o livro da Comédia Popular Brasileira lá no acervo e me vi! Adorei. Aí hoje eu vindo para cá eu vim relembando, foi uma fase divina. Quando você tiver a dissertação pronta me manda, eu vou imprimir e colocar na sessão de dramaturgia aqui da Biblioteca Municipal de Ubatuba. Parabéns por você se dedicar a estudar

isso, nossa dramaturgia carece de análises, existe bastante literatura sobre isso, mas é importante que o teatro, um trabalho como esse exceda o palco e vá para a academia. Que bom que você escolheu esse tema. Se precisar de qualquer informação complementar, é só me recorrer.