

A rota dos entremezes: entre Portugal e Brasil



Simonn Fecit. *Le vray portrait de Mr. de Molière en habit de Sganarelle.*

Orna Messer Levin

Doutora em Teoria Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora do Instituto de Estudos da Linguagem e do Programa de Pós-graduação em Teoria e História Literária da Unicamp. Pesquisadora do CNPq. Autora, entre outros livros, de *Alúcio Azevedo*. Rio de Janeiro-São Paulo: Academia Brasileira de Letras/Imprensa Oficial, 2013. orna@unicamp.br

A rota dos entremezes: entre Portugal e Brasil

The route of farce: between Portugal and Brazil

Orna Messer Levin

RESUMO

Este trabalho tenta acompanhar a presença do entremez no Brasil, a partir da reconstituição histórica de sua popularização como gênero teatral nos teatros portugueses, durante os séculos XVI e XVIII, e de sua disseminação enquanto gênero editorial como resultado do crescimento da atividade tipográfica e da leitura de folhetos impressos. O estudo assinala a presença do entremez no âmbito dos textos publicados em folhetos de cordel e analisa de que modo a prática da leitura de peças de teatro foi decisiva para a afirmação do gosto pela comédia popular, da qual se originou o modelo da comédia brasileira. O caso das traduções de Molière para o português exemplifica a força exercida pelo entremez sobre os autores portugueses e brasileiros que consagraram o sucesso da fórmula popular junto aos leitores.

PALAVRAS-CHAVE: teatro português; teatro brasileiro; entremez; história da leitura.

ABSTRACT

This essay tries to follow up the presence of Entremez in Brasil through the reconstruction of its historic popularization as a theatrical form, in Portugal during the XVI-XVIII centuries, and of its dissemination as an editorial form that has its origins in the growth of typographical activities and reading practices. This essay points out the presence of Entremez between the published brochures and analyses the way by which the practice of reading printed comedies was determinant for the consolidation of a popular taste, from which the Brazilian comedy was originated. The case of Molière's translations to the Portuguese language gives us an example of the influence of the Entremez upon several writers who have consolidated the success of its popular humor alongside the readers.

KEYWORDS: Portuguese theatre; Brazilian theatre; entremez; history of the reading.



A chegada do entremez no Brasil acompanha o florescimento do gênero em Portugal, durante a segunda metade do século XVIII, quando as formas cômicas oriundas do teatro popular colhiam aplausos no Teatro do Bairro Alto, o antigo (1720) — o do Pátio do Conde Soure, à Rua da Rosa —, no Teatro da Rua dos Condes (1765) e no Teatro Salitre (1782).¹ É nestas últimas casas que o público da pequena e média burguesia urbana misturava-se com as franjas das camadas mais populares em busca do divertimento oferecido pela comédia nova e pelos graciosos entremezes.

O teatro português sobrevivía tributário dos modelos estrangeiros ou vinha sendo preterido pela voga da ópera italiana, para a qual a gente fidalga voltava suas atenções, levando o governo a destinar-lhe apoio financeiro em detrimento da produção nacional. Face à crescente institucionalização da cultura oficial, simbolizada pela inauguração do suntuoso

¹ O Teatro do Bairro Alto funcionou no velho palácio onde existia o Pátio do Conde Soure, erguido em fins do século XVI, e no qual viveu, até 1699, a rainha D. Catarina, viúva de Carlos II da Inglaterra, e posteriormente os filhos de D. Pedro II. O teatro passou por obras de consolidação após o terremoto de Lisboa e em seu lugar foi aberta a Casa de Ópera, que funcionou até 1771. Cf. MACHADO, Julio Cesar. *Os teatros de Lisboa*. Lisboa: Editorial Notícias, 1991.

Teatro de S. Carlos, em 1793, a representação de entremezes nas casas de espetáculo e sua impressionante difusão parece sinalizar para a resistência de uma forma literária considerada secundária que, no entanto, orientou a sensibilidade e o gosto do público médio, a ponto de chegar ao século XIX ainda com grande vitalidade. Na opinião de José Barata, isso talvez ocorresse porque o entremez concentrava a originalidade criadora fiel à tradição portuguesa pela qual foram continuamente reavivados os modelos da escola vicentina, em sua forma tosca e contundente de exercer a crítica social.²

Na virada do século XIX, a crise vivida pela coroa portuguesa, culminando com a transferência da corte para o Brasil em 1808, marcou o fim de uma época de vigorosa atividade nos teatros e a criação de um cenário desolador para os atores do teatro popular. Seria o início de uma trajetória descendente, tanto para o entremez, quanto para a chalaça grosseira, ambos alvejados pelas vozes da renovação estética e política lançadas pelo romantismo, que se instalou a partir da década de 1820. Mas é preciso considerar que a estética romântica em nome da qual Alexandre Herculano anunciava o renascimento do teatro nacional só chegaria de fato aos palcos lisboetas em 1838, com o drama de Garrett. Nas décadas iniciais do século XIX, a maioria das produções perseguia os mesmos caminhos do entretenimento fácil: entremezes, farsas e imitações evidentes do teatro francês ou italiano.³ Algo semelhante se passava no Brasil, onde os programas teatrais chegavam pelas mãos das companhias portuguesas em visita à corte. Vinham de Lisboa tanto os grupos, os figurinos, os atores, quanto as versões de comédias e tragédias adaptadas ao vernáculo, cujas representações eram entremeadas pelos divertimentos ligeiros.

No contexto posterior à independência política brasileira, enquanto o gosto artístico lusitano continuava a predominar, a projeção do ator João Caetano foi decisiva para a afirmação da nossa dramaturgia. Como ator e empresário sujeito às restrições do meio teatral português, João Caetano desencadeou, em certo sentido, uma reação às diretrizes dominantes no mercado de trabalho dos artistas da ex-colônia. Em 1833, fundou a primeira companhia dramática brasileira composta exclusivamente por atores locais. A iniciativa contribuiu para lançar uma orientação nacionalista nos palcos, embora o repertório luso ainda predominasse. Aos poucos, porém, os textos exclusivamente portugueses e as adaptações foram sendo substituídos pela importação direta de dramas franceses, como os de Alexandre Dumas, pai. Curiosamente, à medida que João Caetano ascendia na carreira e conseguia conquistar o público da corte, os dramaturgos portugueses voltavam a compor seu repertório, talvez como jogada comercial, visto que os imigrantes e seus descendentes constituíam parcela significativa da platéia do Rio de Janeiro.

Com relação aos autores nacionais, destacam-se as estréias, em 1838, da tragédia *Antônio José, ou o poeta e a inquisição*, de Gonçalves de Magalhães, e da comédia *O juiz de paz na roça*, de Martins Pena, com as quais a empresa de João Caetano deu impulso ao romantismo no teatro brasileiro, pendendo sempre mais para o trágico do que para o cômico. A inclinação para os papéis trágicos não impediu, contudo, que o empresário reconhecesse o talento de Martins Pena, a quem chamava de “o Molière brasileiro”, e seguisse o costume de representar pequenas peças cômicas ao lado do título principal da noite. A peça curta destinada a aliviar a tensão do

² Cf. BARATA, José. *História do teatro português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.

³ Cf. REBELLO, Luis Francisco (org., seleção e notas). *Teatro português de um acto (1800-1899)*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2003.

⁴ Cf. HESSEL, Lothar e RAE-DERS, Georges. *O teatro no Brasil sob Dom Pedro II*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro/URGS, 1979.

⁵ Cf. ARÊAS, Vilma. *Na tapera de Santa Cruz*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

⁶ *Idem, ibidem*, p. 134.

auditório, após a representação de uma tragédia ou de um drama, conduzia o espetáculo ao encerramento dentro de uma atmosfera alegre.⁴

Segundo este princípio, João Caetano incluiu no programa apresentado dia 04 de outubro de 1838 no Teatro São Pedro, do Rio de Janeiro, a peça “anônima” *O juiz na roça*, interpretada pela atriz Estela Sezefreda junto à apresentação do drama *A conjuração de Veneza*. A concepção de um espetáculo extenso, mas subdividido em duas partes que se encerram com uma execução musical, permitiu a estréia desprezível de *O juiz de paz na roça* que viria a colher grande sucesso nos teatros do país, apesar do pouco prestígio das formas cômicas durante o romantismo.

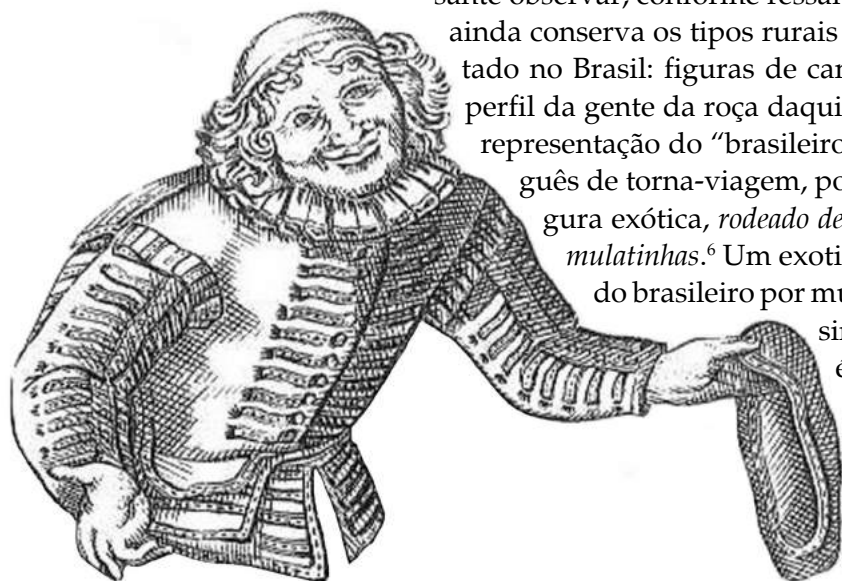
Antes de Martins Pena conceber suas peças, os números leves com os quais os espetáculos terminavam resumiam-se aos entremezes portugueses: pequenos atos variados com uma linha de ação central, que se aproveitava do teatro popular de improvisação, somados às burlas, músicas e danças. Sabemos, graças ao estudo de Vilma Arêas, que Martins Pena uniu o enredo desses entremezes ao modelo da comédia clássica de Molière e à ópera, que já desfrutava de certa popularidade. Ao lado dos ecos de Molière, Vilma Arêas chamou a atenção para o enraizamento das peças cômicas nas diferentes formas dramáticas que constituem a tradição européia transplantada para a colônia: a farsa rústica portuguesa, a peça provérbio, o entremez e o teatro popular de feiras, ao qual, segundo ela, Martins Pena se referiu inúmeras vezes nos folhetins sobre os espetáculos de ópera publicados entre 1846-1847 no *Jornal do Comércio*.⁵

É muito provável que Martins Pena se tenha valido da concepção do entremez português para criar as peças cômicas iniciais, principalmente *O juiz de paz da roça* e *A família e a festa da roça*, mantendo o esquema básico do enredo. Com base nos tipos convencionais (o velho, a dama e o galã), o enredo centra-se nas peripécias de jovens que se amam em oposição aos velhos que contam com a ajuda dos criados para impedir o casamento dos enamorados.

A criação de tipos brasileiros, embora fosse um desejo do autor, estava longe de ser simples. Quando não por outro motivo, porque os próprios atores eram de origem lusitana. Com isso a atuação nos palcos, a pronúncia lusitana, e as expressões improvisadas mantinham-se muito próximas ao modelo praticado na metrópole. Neste particular, é interessante observar, conforme ressaltou Vilma Arêas, o quanto Martins Pena

ainda conserva os tipos rurais do entremez português lido e representado no Brasil: figuras de camponeses que pouco se assemelham ao perfil da gente da roça daqui. Um caso ilustrativo também é visto na representação do “brasileiro”, que no teatro luso refere-se ao português de torna-viagem, popularizado pelo entremez como uma figura exótica, rodeado de cocos, tonéis de açúcar e falando de “suas” mulatinhas.⁶ Um exotismo, aliás, que acompanharia a imagem do brasileiro por muito tempo na dramaturgia européia.

Assim, nos primeiros textos de Martins Pena é possível flagrar uma comicidade romântica que, embora buscasse fixar uma nova caracterização para as personagens locais, ainda guardava inúmeros sinais das figuras postas em circulação pelo entremez lusitano distribuído no Brasil.



As encenações de entremezes em Portugal

O florescimento do entremez português no século XVIII preserva o espírito das práticas festivas populares do carnaval na Idade Média. A concepção carnavalesca do mundo, captado através do jogo de máscaras, instaura o princípio da inversão, da transformação da ordem do mundo natural para uma outra ordem, dada pela festa. É no âmbito das comemorações que se torna possível ultrapassar as normas e violar as regras do cotidiano, conforme nos mostrou Bakhtin em seu estudo já clássico sobre a cultura popular medieval.⁷ No entremez encontramos a dinâmica dos fingimentos e das caricaturas que derivam dos divertimentos e jogos de mascarada pelos quais se veicula a sátira social.

O paradigma carnavalesco assenta-se no esquema básico da comicidade medieval e renascentista em que ocorre uma agressão inicial à ordem estabelecida para que, em seguida, haja o retorno ao mundo por meio da festa. A celebração da vida, que brota a partir da morte simbólica, instaura uma espécie de utopia e alimenta a ordem cotidiana.

Não podemos aludir a uma trajetória linear e lógica do entremez em Portugal. Tampouco há concordância sobre a origem do teatro em Portugal no que diz respeito às práticas jogralescas.⁸ Contudo, os jograis e segréis, que prolongam a tradição dos antigos mimos e histriões, foram na Idade Média e continuaram sendo até a invenção da imprensa e a difusão do livro, os agentes divulgadores da literatura oral, falada e cantada. A mistura de mímica e declamação encenada por estes “atores” constituiu uma manifestação dramática rudimentar. O mesmo ocorre com os trovadores, que se diferenciam dos jograis apenas pela condição social mais elevada e pelo maior grau de cultura, sobretudo se considerarmos a quantidade de composições poéticas que seguem um esquema dialógico nos cancioneiros do século XIII (Ajuda) e XIV (Vaticano e Biblioteca Nacional). As cantigas de amor, de amigo, de escárnio e de mal-dizer contêm diálogos com amigas, mães, confidentes ou mesmo polêmicas, formuladas em verso, que podemos tomar como antecedentes da dramaturgia ulterior. Esta estrutura de querelas travadas entre questões como “cuidar e suspirar”, “desejar e bem-querer” subsistem no *Cancioneiro geral* de Garcia de Rezende e nas écloas de Sá de Miranda e Bernardim Ribeiro. Ademais, Luiz Francisco Rebello observa, no tipo do fidalgo criado pelas cantigas de escárnio, uma relação evidente entre a poesia trovadoresca e a literatura dramática posterior. Segundo ele, a figura do fidalgo arruinado e jactancioso que surge pela primeira vez nas cantigas de escárnio e mal-dizer é submetida à sátira pela dramaturgia de Gil Vicente e Francisco Manuel de Melo.⁹

Os jograis da corte portuguesa durante os últimos anos do reinado de D. Afonso III e os primeiros de D. Dinis extraem seus temas do cancionero, bem como das novelas de cavalaria, cujos episódios e personagens foram transpostos para a cena por intermédio da ação mimada, dançada ou eventualmente recitada. Os chamados momos passam a constituir os divertimentos cortesões, em que tomam parte fidalgos, pajens e até o monarca por ocasião das festividades régias. A adaptação dos relatos de cavalaria para as representações da corte exigia um aparato cenográfico mais complexo que o praticado pelos jograis. Os momos reais dos quatrocentos, que correspondem às faustosas *momarie* venezianas e aos *momes* fran-

⁷ Cf. BAKHTIN, Mikhail, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Rabelais*. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora da Universidade de Brasília, 1987.

⁸ Teófilo Braga vê no arremedilho a célula originária do teatro português, a partir do qual se formou o fio da tradição dramática, enquanto Luciana Stegagno Picchio não o aceita como um gênero dramático português específico, sendo, na opinião da estudiosa, equivalente às práticas jograis europeias. Cf. REBELLO, Luiz Francisco. *O primitivo teatro português*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.

⁹ Cf. *idem, ibidem*.

¹⁰ Cf. PINA, Rui de. *Crônicas de Rui de Pina*. Porto: Lello & Irmão, 1977.

¹¹ Cf. CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du theater*. Paris: Bordas, 1995, e GASSNER, John e QUINN, Edward (eds.). *The reader's encyclopedia or world drama*. London: Methuen & Co, 1970.

ceses, preencheram esses requisitos, alcançando grande sucesso, conforme documentam as crônicas escritas sobre as festas e banquetes no período que engloba os descobrimentos marítimos, quando o espírito aventureiro da cavalaria é, em certo sentido, reanimado.

Por ocasião dos festejos régios, os momos incluíam representações de episódios em forma de entremezes galantes. Rui de Pina, na *Crônica a D. Afonso V*, alude à presença de entremezes nas festas de núpcias promovidas entre 13 e 25 de outubro de 1451, por ocasião da partida ao estrangeiro da Infanta D. Leonor, irmã de D. Afonso V, que se casara com Frederico III, Imperador da Alemanha. D. João II, o “Príncipe Perfeito”, determinou a realização de uma grande festividade por ocasião do casamento de seu filho Afonso com a princesa D. Isabel de Castela, em 1490. Rui de Pina, em sua *Crônica de D. João II*, refere-se aos festejos de núpcias, cujos ecos estão disseminados no *Cancioneiro geral*, no qual há menção a entremezes e divertimentos, como a “mourisca”, isto é, a festa de mouros¹⁰.

Essa trajetória pouco linear, que tem início nos arremedilhos jogrescos e passa pelos entremezes intercalados aos momos palacianos, nos conduz aos autos e comédias de Gil Vicente, nos quais se identificam o nascimento do teatro nacional português e o pleno uso da fala em cena. Não se trata de aprofundar o estudo sobre o uso satírico que Gil Vicente efetuou das tradições populares e dos costumes palacianos, mas registrar, na medida do possível, a presença do entremez entre as formas de divertimento praticadas na transição do mundo medieval para o mundo burguês, seu vigor e sua capacidade de adaptação aos conteúdos e formas novas. A comicidade do entremez que tem, conforme se disse, raízes carnavalescas, opera a fusão de vários elementos, apropriando-se de motivos e modalidades cênicas, conforme podemos notar no aproveitamento das formas dramáticas vicentinas efetuado pelos entremezes do século XVIII.

No século XVIII, a fama adquirida pelo entremez em Portugal, e depois no Brasil, retoma em parte o molde das formas breves do teatro barroco espanhol, consolidado nos séculos XVI e XVII.¹¹ Na Espanha dos seiscentos, os espetáculos teatrais seguiam um esquema geral mais ou menos na seguinte seqüência:

- Preliminares (música)
- Loa ou prólogo
- Comédia: primeira parte
- Entremez
- Comédia: segunda parte
- Baile (balé mímico)
- Comédia: terceira parte
- Mascarada; fim da festa.

Com o passar do tempo, o espetáculo restringiu-se unicamente à comédia, ao entremez e à música. Assim entendido, ele terminava sempre em festa, e, dependendo da combinação dos temas, derivam-se as diferentes concepções da festa, que podia ser: sacramental, mitológica ou burlesca. No entremez reside o derivativo burlesco indispensável à representação da comédia, de que ele é inicialmente apenas um episódio intercalar, até

constituir-se em um gênero autônomo, na segunda metade do século XVI, com as criações de Lope de Rueda (denominadas *pasos*) e afirmar-se como peça de um ato (o sainete do século XX).¹² Vale observar que a introdução do baile e da mascarada no espetáculo teatral assinala a influência da chegada dos cômicos italianos, que trouxeram a *Commedia dell'arte* para a península ibérica, sendo de fundamental importância para a formação dos entremezes de Lope de Rueda.

Mas, diferentemente dos entremezes barrocos representados nas sofisticadas festas teatrais dos castelos espanhóis, os entremezes portugueses de inspiração castelhana do século XVIII compõem o teatro popular apresentado no Bairro Alto, na Rua dos Condes, no Salitre, ou simplesmente lido em forma de cordel nos serões particulares. O que evidencia seu aspecto popular, segundo Daisy Sardinha Ribeiro da Silva, é o fato de extrair os temas principalmente da realidade local e situar suas ações em ambientes conhecidos pela audiência, como praças, ruas, mercados e lugares públicos.¹³ Também as ações que compõem as pequenas intrigas permitem a compreensão imediata, garantindo o riso fácil dos espectadores:

*teatro do cotidiano, e por isso popular, os entremezes oferecem ao espectador o dia-a-dia da vida real: as discussões em família, os namoricos, as declarações de amor, as conquistas, os ciúmes, a astúcia feminina, a guerra conjugal, os preparativos das festas e serões, as dificuldades financeiras, as cobranças, os imperativos da moda, as brigas entre vizinhos, as intrigas, os problemas com os criados, as touradas, as aulas de dança e canto, as festas, a venda de entremezes pelos cegos, etc.*¹⁴

Na mesma medida, popular é o modo ingênuo com que as situações convencionais são apresentadas, as figuras típicas são tratadas e a moralidade é transmitida.

Os entremezes utilizam, na sua maioria, elementos pertencentes à tradição cômica, misturando diversas heranças ibéricas. Os tipos que desfilam, por exemplo, são aqueles estabelecidos pela comédia nova — o velho, o médico, o estudante, o sacristão, o galego, o marujo, o taberneiro, o cego etc. Os problemas que mobilizam a ação dramática estão longe da gravidade, girando em torno de peripécias para obter o consentimento paterno para o namoro ou para conseguir a autorização do marido para a ida ao teatro de cavalinhos, por exemplo.¹⁵ Assim, as soluções encaminham o encerramento dramático para a celebração alegre do casamento, do banquete ou, em alguns casos, para o castigo do vilão. Contribuem para essa atmosfera risível, que dissolve as pequenas tensões em movimentos cantantes, os recursos gestuais da mímica e o uso de uma linguagem conhecida pela audiência, com base em trocadilhos, provérbios, frases feitas e piadas. Diálogos cheios de colorido e intensidade, pautados na linguagem simples e usual do dia-a-dia, oferecem sustentação aos tipos caricaturais que veiculam sua sátira social. Mas, longe de pretender moralizar ou alterar os costumes representados, os entremezes destinavam-se a rir e fazer rir destes, assinalando a desordem com auxílio do jogo de máscaras, sem buscar conseqüências imediatas.

O caráter episódico do entremez, surgindo como diversão no meio de uma peça concebida com princípio, meio e fim, veio trazer-lhe uma espontaneidade que o levou a aceitar os eventos do mundo, relatando-os

¹² Para a configuração poética dos *pasos* de Rueda, consultar ASENSIO, Eugenio. *Itinerario del entremés*. Madrid: Editorial Gredos, s/d, e CALVO, Javier Heurta (ed.). *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Taurus Ediciones, 1985.

¹³ Cf. SILVA, Daisy Sardinha Ribeiro da. *Apresentação do teatro colorido e folgão contido nos entremezes de cordel do século XVIII*. Dissertação (Mestrado em Letras) – FFLCH-USP, São Paulo, 1979.

¹⁴ *Idem, ibidem*.

¹⁵ Cf. COSTA, José Daniel Rodrigues da. *Seis entremezes de cordel*. Lisboa: Editorial Estampa/Seara Nova, 1973.

¹⁶ Cf. BARATA, José Oliveira. *Entremez sobre o entremez*. Separata de *Bíblis*, homenagem a Vitor Matos e Sá, LIII, Coimbra, 1977.

¹⁷ Cf. *idem*, *ibidem*.

¹⁸ Cf. BRAGA, Teófilo. *O povo português nos seus costumes, crenças e tradições*. Lisboa: Livraria Ferreira Editora, 1885.

sem, todavia, procurar ordená-los ou dar-lhes unidade filosófica ou moral.¹⁶ A moralidade, se acaso existe, nunca é explícita: o entremez é demasiado breve para comportar uma estrutura acabada, visando a fins didáticos.¹⁷ Em contraste com certa visão idealista da comédia, no entremez há uma contemplação realista das desgraças do mundo, permitindo sempre ao espectador popular uma maior identificação com os seus representantes no palco. A linguagem tosca, os gestos marcados, os movimentos cantantes e as danças populares tomam o lugar da palavra poética por excelência, conferindo naturalidade aos acontecimentos humanos por meio de efeitos cômicos. Esse espírito agudo de observação e a mordacidade linguística que lhe são característicos, na opinião de Barata, acabaram por aproximar o gênero menor, inicialmente parasitário da comédia, aos processos realistas da comédia de costumes, o que lhe conferiu autonomia e sobrevida.

Barata lembra que no tocante à difusão do gênero em Portugal, a síntese estabelecida por Teófilo Braga, em torno de três grandes momentos, permanece válida: o primeiro momento, no século XVI, assegurou a persistência da literatura de cordel nas obras de Balthazar Dias e na vitalidade da escola vicentina, que continuava a germinar. O segundo, marcado pela influência do teatro espanhol, em função do poderio filipino, fazendo a censura contra a comédia, orientou o povo para as leituras místicas e hagiográficas. Por fim, o último período assinala o estímulo à impressão e ao comércio de folhetos graças ao benefício concedido à Irmandade do Menino Jesus. Com o incremento da estrutura lucrativa, surgem os autores que fixaram a forma mais acabada do entremez. Alexandre Antônio de Lima, José da Silva e José Daniel Rodrigues da Costa são alguns dos autores que adotaram e cultivaram o gênero, aproveitando a demanda crescente pela leitura de folhetos de cordel, que os papelistas distribuía, e dando-lhe fôlego próprio.¹⁸ Paralelamente, o despotismo iluminado da corte de D. João V difundiu e apostou no culto ao teatro italiano, na tentativa de competir com o gosto francês pela ópera, que substituiria a influência espanhola na transição para o século XVIII. Este é o momento em que chegam a Portugal os libretos de Metastásio, as comédias de Goldoni, e as obras de Molière, todos comercializados popularmente em formato de cordel.

A circulação impressa

Lado a lado com o fenômeno dos palcos, a atividade tipográfica das pequenas oficinas e a autorização para o comércio de folhetos foram responsáveis pela divulgação, em escala mais larga, do modelo de humor crítico e zombeteiro encontrado nos entremezes. O modelo popularizado pelos programas teatrais recebeu um novo impulso a partir de sua maior disseminação enquanto gênero editorial, à medida que passou a circular em folhetos impressos.

Toda a vasta produção de peças teatrais que divertiu os habitantes das cidades e vilarejos da península, nos séculos XVII e XVIII, a despeito das tentativas empreendidas por parte dos membros da Arcádia Lusitana e, depois, pelos iniciadores do movimento romântico, no sentido de reformar a literatura dramática, conservou-se não apenas por conta das representações cênicas improvisadas nas ruas, praças e casas de teatro,

mas devido às incontáveis versões reproduzidas, à exaustão, nos folhetos de cordel. Aquilo que erroneamente se designa por “teatro de cordel” na realidade identifica um conjunto de textos impressos em folhas volantes que os cegos comercializavam, segundo consta nos exemplares que tematizam o gosto pela leitura de folhetos. Sampaio Forjaz afirma que essa designação nasceu dos cegos ou papelistas vendedores das folhas impressas *pendente[s] dum barbante pregado nas paredes ou nas portas*, conforme elucidam os versos do *Bilhar de Tolentino*, citados por Costa e Silva:

*Todos os versos leu da Estátua Eqüestre,
E todos os famosos entremezes,
Que no Arsenal ao vago caminhante
Se vendem a cavalo num barbante*¹⁹

A venda de folhetos não deixava de ser rendosa, a tal ponto que motivou a criação de uma irmandade sob a invocação do Menino Jesus, exclusivamente composta de cegos, com sede na freguesia de S. Jorge e depois na de S. Martinho. Esta irmandade, pelo capítulo 2º do seu compromisso, tinha a prerrogativa exclusiva *da venda de folhinhas, histórias, relações, repertórios, comédias portuguesas e castelhanas, autos e livros usados*. Ainda em 1820, uma resolução do Desembargo do Paço mantinha tal privilégio. A comercialização ocorreu em vários locais. O seu principal assento foi, em certa época, nas escadas do antigo Hospital de Todos-os-Santos, no Rossio. Passou para o Arsenal. Por último, a venda realizava-se na Arcada Norte do Terreiro do Paço.²⁰

Na opinião de Sampaio Forjaz, a expressão “teatro de cordel” não indica um gênero teatral e sim uma forma bibliográfica por meio da qual se preservaram inúmeras versões de peças populares, que hoje constituem uma documentação preciosa do léxico e da etnografia do período. Ponto de vista semelhante manifesta Roger Chartier em relação aos impressos da *Bibliothèque Bleue*, na França do XVII, os quais define como uma fórmula editorial inventada pelos Oudot de Troyes com o intuito de atender a um público leitor em expansão, cujas experiências e aptidões não correspondiam às formas literárias então disponíveis.²¹ A nova forma de impressão, em brochuras de capas azuis, mais barata e popular, baseou-se na adaptação de obras que já circulavam nos moldes editoriais tradicionais. Chartier assinala que os textos da *Bibliothèque Bleue*, na realidade, não introduziram outros conteúdos; adaptaram títulos consagrados, por meio de interferências no plano da linguagem e da organização interna das obras, de modo a torná-las acessíveis para leitores desacostumados aos códigos da escrita. Nesse sentido, não se poderia pensar em textos criados para uma finalidade editorial e sim em textos ajustados ao formato de cordel, por razões comerciais, como ocorreu com os contos de fadas do século XVI e XVII, produzidos no âmbito da cultura feminina dos salões e da corte, e que foram adaptados pelas editoras Oudot e Garnier.²²

Os estudos recentes indicam que na Europa o repertório das edições de cordel é diversificado, misturando vários gêneros pertencentes à cultura erudita. No rol dos impressos de cordel constam textos literários, como romances e narrativas de aventuras, textos religiosos, que serviram de apoio à contra-reforma (vidas de santos, orações, livros de horas),



¹⁹ Ver SAMPAIO FORJAZ, Albino de. *Teatro de cordel: subsídios para a história do teatro português*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1922 (catálogo).

²⁰ Cf. SILVA, Inocência Francisco da. *Dicionário bibliográfico português*, v. VI (p. 275-288) e XVII (p. 91-93 e 324-328). Lisboa: Imprensa Nacional, 1838-1923.

²¹ Cf. CHARTIER, Roger. *Textos e edições: a literatura de cordel. In: A história cultural: entre práticas e representações*. Difel: Lisboa, 1990.

²² Chartier chama a atenção para a importância de se avaliar o papel dos tipógrafos e editores, responsáveis pela manufatura do livro ou das publicações, na maneira com que se passou a ler determinadas obras. Os processos editoriais interferiram diretamente no *status* da obra e na maneira como ela se tornou legível ao novo público leitor, independente da intenção autoral. Cf. CHARTIER, Roger. *Textos, impressões, leituras. In: HUNT, Lynn. A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

²³ MCKENZIE, D. F., *apud* CHARTIER, Roger. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna — séculos XVI-XVIII*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p. 52.

²⁴ CHARTIER, Roger. *Do palco à página, op. cit.*, p. 53.

obras de aplicação prática como aquelas destinadas à culinária e à educação feminina, e peças de teatro, bem menos frequentes antes do séc. XVIII. Nessa tipologia editorial, em que elementos da cultura popular se mesclam às fontes impressas da tradição, ganham destaque folhetos contendo obras teatrais. Em Portugal há uma proliferação da literatura dramática dentro desta designação geral de literatura de cordel. A essa proliferação setecentista corresponde uma proliferação da designação dos conteúdos dos folhetos: autos, entremezes, farsas, loas, comédias, dramas, dramas jocosos, pequenos dramas, óperas, divertimentos musicais, serenatas e tragédias. A designação ampla das obras repercute o movimento editorial intenso do período e permite acompanhar o processo de acomodação das normas de impressão de textos teatrais da tradição e de textos associados aos novos espetáculos musicais.

No decorrer do século XVIII, a publicação de dramaturgia, em verso ou em prosa, sofreu modificações e interferências semelhantes às que se processaram nas edições de literatura ficcional. Em estudo pioneiro sobre a impressão das peças de Congreve, Donald Mckenzie destacou as interferências que ajustaram os originais da representação cênica às normas da publicação teatral. Nas edições de Congreve, o uso de ornamentos para separar as cenas, a introdução de algarismos romanos para a enumeração de episódios, a indicação destacada das falas e entradas das personagens, assim como a listagem de seus nomes na página de abertura, são alguns dos expedientes que modificaram a forma pela qual as peças vieram a ser lidas, instaurando uma dinâmica de recepção dos textos pautada pelo formato impresso e não pela encenação. Nas *Panizzi lectures*, Mckenzie reiterou que *um texto impresso muda radicalmente de sentido dependendo da apresentação tipográfica, do formato, da paginação, das ilustrações, da organização e de sua segmentação*.²³

Seguindo a mesma linha de reflexão, Chartier demonstrou que modos diferentes de transmissão das peças de Molière resultaram em construções de significados diversos, dependendo do contexto das representações ou das formas de impressão, numa relação direta entre a composição social do público (nobreza ou burguesia), as categorias estéticas e as percepções sociais *que moldam as diferentes apropriações da peça, e as diversas modalidades cênicas e performáticas do texto*.²⁴ As formas impressas são consideradas, nesse sentido, também como um tipo de *performance* na medida em que registram a passagem daquilo que fora concebido como representação cênica para uma situação de leitura, que procura reproduzir o conjunto dos elementos em cena.

As condições de publicação das comédias de Molière, no entender de Chartier, são ilustrativas dos aspectos objetivos envolvidos na transição dos palcos para o formato impresso, sendo o principal deles a prática comum da pirataria editorial, que deu origem a reconstituições incorretas das peças, feitas a partir da memória de um ouvinte, de um roteiro ou mesmo de uma cópia estenografada. A fim de diminuir os danos e prejuízos trazidos pela comercialização de versões incorretas, Molière, apesar da relutância em publicar suas peças, viu-se obrigado a solicitar ao rei o *privilège* de publicação de suas obras. Em 06 de julho de 1661 recebeu o privilégio para impressão de *L'école de maris* (*A escola de maridos*), depois de já tê-lo obtido na disputa pela publicação de *Les précieuses ridicules* (*As preciosas ridículas*) e *Sganarelle ou le cocu imaginaire* (*Sganarello, o corno imagi-*

nário), em 1660. A concessão do privilégio nem sempre era um impedimento para a circulação de impressos não autorizados. O livreiro e impressor Jean Ribou, por exemplo, favorecido por um privilégio de publicação datado de março de 1660, divulgou uma versão pirateada de *As preciosas ridículas*, cuja origem não se pode precisar.²⁵

Muitas vezes, tratava-se de um processo de reprodução das peças de Molière por meio da atribuição de autoria a terceiros, para cujos títulos o tipógrafo recebia o privilégio necessário. Esse foi claramente o caso da peça *La comédie sganarelle avec des arguments sur chaque scène*, atribuída a um certo “sieur de la Neuf-Villennaine”, para a qual Jean Ribou obteve, em julho de 1660, o privilégio de publicação por dez anos. Protegido dessa maneira publicou duas edições pirateadas do *Sganarelle* de Molière, até que o benefício fosse anulado, em novembro, e as cópias confiscadas, como resultado das denúncias encaminhadas ao Conselho pelo verdadeiro autor. No entender de Chartier, esse meio específico de transmissão textual deixou marcas em certas edições que, quando confrontadas com as publicações autorizadas de Molière, conforme se vê no cotejo das edições de *George Dandin*, revelam as omissões, substituições e acréscimos característicos da relação estabelecida entre as publicações impressas e suas próprias formas de transmissão e representação. A análise das edições defeituosas, incorretas ou não autorizadas, feitas provavelmente a partir da audição dos espetáculos (memorização, transcrição, impressão) permite observar diferenças entre textos “roubados”, que reproduzem o espírito farsesco das encenações, e textos autorizados e corrigidos pelo próprio Molière, talvez com a preocupação em eliminar as marcas de linguagem consideradas impróprias para a forma impressa da peça. No confronto das edições francesas, evidencia-se um processo de construção de autoria, pelo qual emergem as marcas textuais distintivas da consolidação do lugar social conquistado pelo autor e diretor de uma companhia de teatro.

A problemática da construção autoral mediada pelos princípios que regem a publicação de textos teatrais tem especial interesse no caso das traduções impressas em Portugal. Os pareceres emitidos pelos membros da Real Mesa do Desembargo do Paço, em resposta aos requerimentos de licença para impressão, atestam as várias maneiras pelas quais os títulos de Molière se apresentaram ao público leitor. Em 15 de março de 1798, o censor Muler autorizou a impressão do entremez *O alarve zeloso*, do proponente Henrique Souza, por reconhecer que se tratava de uma boa tradução da comédia de Molière, *Sganarelle ou le cocu imaginaire*, já publicada duas vezes em 1771, pela oficina de José da Silva Nazaré, com o título de *Os amantes zelosos*.²⁶ Assinando parecer contrário ao pedido de publicação de *O médico por força*, Frei Joaquim de Santa Ana censurou a tradução de *Le médecin malgré lui*, em 22 de setembro 1769, com os seguintes comentários: *A comédia, em sua tradução, está inteiramente desfigurada, sem gosto, e parece-me mais uma entremezada que uma comédia para instruir. Eu a julgo indigna da luz pública*.²⁷ A má vontade da Mesa em relação à popularidade dos entremezes se faz notar nas observações dirigidas ao tipo de tradução realizada, que explicita a descaracterização do original francês ao emprestar-lhe uma tonalidade cômica local, mais grosseira e vulgar.

Além da absorção das características do teatro de cordel, os textos de Molière foram alvo de uma forte censura moral, causa maior das proibições e cortes que anularam seu sentido crítico e inovador. Os expedien-

²⁵ Cf. *idem, ibidem*, p. 47.

²⁶ Cf. CARREIRA, Laureano. *O teatro e a censura em Portugal da segunda metade do século XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1988.

²⁷ *Idem, ibidem*, p. 223.

²⁸ Cf. *idem*.

²⁹ Cf. CANDIDO, Antonio. Dos livros às pessoas. In: *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 69.

tes utilizados para atender aos imperativos da censura, dependendo da fase de maior ou menor tolerância da Mesa, deram origem a edições expurgadas ou em parte modificadas, como os impressos de *L'ecole des femmes*, pela oficina Francisco Borges de Souza, que havia sido representada em 1769 no teatro do Bairro Alto e circulou em 1789 e 1782 com a supressão de um quarto do texto.

Avançando pelo século XIX, uma versão manuscrita de *Le médecin malgré lui*, datada de 1818, sob o título de *O médico por força ou o Rachador* ilustra um outro aspecto da adaptação livre das peças de Molière para o português. O tradutor Alexandre José Vitor da Costa Sequeira, apoiando-se no impresso de 1789, transfere a ação para Portugal e inclui mudanças nos nomes das personagens. Além disso, insere marcações cênicas, trechos musicais e apartes cômicos que indicam a provável destinação do texto para os palcos.²⁸ A ampliação do original, nesse particular, registra o processo muito recorrente de deslizamento da comédia para a farsa, ou seja, para a linguagem do *entremez*, servindo de exemplo da trajetória percorrida pelas peças de Molière representadas nos teatros populares de Lisboa e mais tarde impressas em folhetos de cordel. A contaminação pela comicidade popular do *entremez* transformou Molière numa das principais fontes de inspiração dos teatros português e brasileiro, haja vista a influência que exerceu sobre Martins Pena, acima mencionado.

O gosto pela leitura de folhetos teatrais expandiu o consumo da literatura de cordel também no Brasil e incentivou editores e livreiros a se lançarem na disputa pelo público consumidor de *entremezes*, ávido por divertimentos cômicos. Em pleno século XIX, seletas e coleções de *entremezes* passaram a ser vendidas em encadernações luxuosas com a chancela dos selos Quaresma e Garnier. A tal ponto se popularizaram as versões lusitanas do teatro de Molière, que a divertida cantiga de Sganarello, em *O médico à força*,

*Vem, lindinha garrafinha,
deixa ouvir o teu glu-glu;
doce encanto sem quebranto
é vinho e bacalhau cru;
toca a beber, toca a viver,
que a vida é glu-glu-glu!*

é hoje lembrada por Antonio Candido como uma das experiências iniciais de sua formação juvenil como leitor.²⁹ Mas a história detalhada desse transplante dos *entremezes* portugueses para o Brasil ainda está para ser contada.



*Artigo publicado originalmente em
ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte, v. 7, n. 11, jul.-dez. 2005.*

