

# DO TEATRO ESPANHOL AO TEATRO PORTUGUÊS: PONTOS DE CONTATO ENTRE *LA TÍA* E *O TUTOR NAMORADO*

*Íris Gonçalves*

*Orientadora: Lygia Rodrigues Vianna Peres*

*Mestranda*

RESUMO: O teatro espanhol dominou o cenário português nos âmbitos da escrita, da publicação, e da representação no período da União Ibérica (1580-1640). Seus reflexos se estenderam por muito tempo. Havia uma grande produção de *entremeses* – obras curtas representadas entre as jornadas, ou atos das comédias com a finalidade de entreter o público/espectador, e não deixar o palco vazio. Poderiam, ou não necessariamente, apresentar uma relação argumental com a obra principal – e, de diversas adaptações de comédias à *entremeses*, no intuito de atender ao gosto exigente do público/espectador que não dispensava nas obras curtas a leveza, e a comicidade. Partindo de tal influência cultural entre Espanha e Portugal, neste trabalho pretende-se analisar a caricatura, e alguns pontos de convergência entre as obras: *La tía* (1680), *entremés* de autoria atribuída a dom Pedro Calderón de la Barca; *Entremez intitulado O Tutor Namorado, ou As Indústrias das Mulheres*, Anônimo, de origem portuguesa representado no final do século XVIII, 1790, em Cuiabá.

PALAVRAS-CHAVE: Século de ouro, teatro breve, caricatura.

## **Introdução**

O presente trabalho se propõe ao estudo dos recursos de comicidade nas situações de cena, que delineiam os traços de caráter dos personagens *tipos* TÍA e TUTOR, apresentados de maneira ridicularizada ao ponto de se tornarem uma caricatura. Porque o fazer rir, em se tratando de um período sério, consiste na burla das situações cotidianas que regem as práticas das relações sociais. Na esfera de ação do ridículo se transgridem as proporções, e o decoro. O teatro é o lugar onde se expõem os costumes, mas não um retrato fiel da sociedade, assume por vezes, o lugar no qual se corrige os desvios de um determinado comportamento que não

se adequa aos moldes do contrato social. Nesse sentido o riso é normatizador, porque conserva na mente do povo o comportamento de um grupo dominante que pretende salvaguardar os "bons costumes".

Pretendemos analisar alguns aspectos comuns do retrato-caricatura entre *El entremés de La tía* (1680), e o *Entremez intitulado O Tutor Namorado ou As Indústrias das Mulheres* (1779). O primeiro, cuja autoria é atribuída a dom Pedro Calderón de la Barca, teve sua apresentação entre a primeira e segunda jornadas de sua última comédia novelesca, *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* (1680), que se deu por motivo da comemoração das bodas reais do rei Carlos II da Espanha e Maria Luisa de Orleans, sobrinha do rei Luis XIV da França, no domingo de carnaval de 1680. O segundo, de origem portuguesa cuja autoria é anônima, teve três edições publicadas (1779, 1788, sem data). Após uma excelente recepção das representações em Portugal, este entremez, nos foi trazido para o Brasil.

O cenário histórico português foi marcado por contradições. De um lado, século XV, um período próspero caracterizado pelas políticas de expansão ultramarina, e grandes descobrimentos, incluindo o Brasil. Do outro, século XVI, o estabelecimento da Inquisição desde 1531, as desastrosas campanhas no Norte da África, e a sujeição a Castela que resultou na União Ibérica (1580-1640), deixando Portugal sob o domínio da Dinastia Filipina.

No contexto literário, sobretudo na dramaturgia, a instalação da corte filipina em Lisboa propiciou a presença das companhias de cômicos espanhóis, denominadas mogigangas. Suas representações se davam nos pátios de comédias. Embora, Portugal tivesse na figura de Gil Vicente (1465-1537) seu máximo expoente representativo, mesmo os autores que cultivaram as formas tradicionais do auto vicentino não conseguiram ver-se livres da pressão do teatro espanhol, cuja influência se dava nos âmbitos da escrita, da publicação e da representação. Com exceção de *O fidalgo aprendiz* (1645), de Francisco Manuel de Melo, a maior parte das obras que formam o repertório dramático seiscentista foram redigidas em latim ou castelhano. Sendo os entremezes o tipo de peça mais representado. Assim, também, ocorria em Mato Grosso no século XVIII. Havia uma grande produção das representações de *entremeses*, que atendiam o gosto exigente do espectador/leitor do qual não dispensavam nas obras curtas a leveza e comicidade.

O Núcleo de Documentação e Informação Histórica Regional (NDIHR), que visa preservar a memória cultural da cuiabania, organizou uma coleção sobre o estudo do teatro do século XVIII, que tornou possível nosso contato com a edição de 1779 para realização deste trabalho. O entremez foi representado em Cuiabá/MT no dia 29 de agosto de 1790 em comemoração aos festejos de aniversário, do então ouvidor, Dr. Diogo de Toledo Lara Ordonhes.

José Arouche de Toledo Rendon descreve nas *Crônicas de Cuiabá* a cronologia dos diferentes espetáculos representados, no período compreendido entre agosto e setembro de 1790. Ilustrando a riqueza das manifestações teatrais no período. Através de seus registros verificamos os dados da distribuição dos papéis, no qual não figuravam nenhuma mulher para representação, nos levando a crer que os papéis femininos foram desempenhados por um ator caracterizado, como há muito acontecia.

Já no século XVI, em 1587, há registro de Decreto no qual declarava que as mulheres que integravam a Companhia dos Inconfidentes italianos, que queriam representar em Espanha, somente poderiam representar sob a estrita condição de que fossem casadas, tivessem acompanhadas de seus maridos, e de que não representassem vestidas de homem, e tampouco que os homens representassem vestidos como mulheres. O ofício de ator não era muito bem-visto, sobretudo, os atores ambulantes que faziam várias representações em um único dia, em diferentes lugares. O comportamento feminino na sociedade tinha que ser a extensão de como era em sua vida privada. Em Portugal, D. João III no *Ratio Studiorum* determinava que fossem raras as representações de comédias e tragédias, que fossem redigidas em latim, versassem temas sagrados e devotos, que não figurassem nelas personagens femininas. A rainha D. Maria I também proibiu a representação de mulheres, mas em 1800 a proibição foi revogada.

No Brasil o teatro se inaugura com os autos, como uma maneira de catequizar os índios, século XVI, marcava o plurilinguismo, entre o uso do castelhano, português e tupi. Sendo a primeira considerada a língua de maior prestígio, utilizada pelas classes mais abastardas, enquanto o vernáculo era o idioma do povo. Esse realismo na utilização da linguagem adequando aos *tipos* retratados se percebe, também, nas peças vicentinas devido aos hábitos da corte.

O século XVII definiu-se por uma extraordinária proliferação da atividade teatral, o teatro de cordel. Publicam-se, e representam-se centenas de comédias, farsas e entremezes originais, adaptados ou traduzidos. Em 1756 funda-se a Arcádia Lusitana, dentre os principais objetivos inscrever a restauração do teatro nacional, e lentamente desvanecer-se da influência do teatro espanhol, destronado pela ópera italiana, pelo melodrama, e pelo teatro clássico francês. Neste período encontramos muitas referências às obras anônimas de autores que se recusavam a aderir ao novo movimento.

Se atualmente no cenário da recepção das obras teatrais são poucas as que se salvam, no período do século de ouro havia uma integração participativa do público em massa, e dificilmente uma ou outra representação não obtinha grande êxito.

#### **A caricatura em cena: *La Tía e O Tutor Namorado***

De acordo com os pressupostos teóricos de Kris e Gombrich sobre os princípios da caricatura, este termo tem como marco inicial os *ritratti carichi*, ou retratos carregados, produzidos pelos irmãos Carracci no final do século XVI. Carregar consiste em exagerar, ressaltar determinadas características do retratado, com intenção de ridicularizar, atacar. A caricatura prioriza a distorção anatômica revelando traços da personalidade. Para Gombrich a invenção da caricatura-retrato pressupõe a descoberta da diferença entre semelhança e equivalência. Esta, que possui igual valor, a outra que parece ou pode ser verdadeiro. A ideia de imitação do natural é contestada, por captar diferentes perspectivas de olhares, explorando infinitas possibilidades por trás da aparência, que diz respeito ao aspecto exterior de alguém ou algo, em contraponto a sua essência, cuja característica fundamental, é seu traço básico e distintivo.

Para análise dos elementos cômicos tomamos por base o ensaio do filósofo francês Henri Bergson, para o qual, o riso cumpre uma função social. E, este gesto consiste na imobilização/rigidez momentânea de certo aspecto, ou expressão da pessoa. Pode ser um gesto de desaprovação a um determinado comportamento que não se ajusta aos moldes do contrato social pré-estabelecido. Pode indicar a existência de um desvio de conduta do condicionamento comportamental, ou mesmo, assinalar o aspecto ridículo. Tal rigidez de

determinado aspecto/traço culmina na comicidade da forma, e tem na caricatura a expressão para representação desse aspecto assinalado, ou dessa deformação

Lo cómico es aquel aspecto de la persona que le hace asemejarse a una cosa, ese aspecto de los acontecimientos humanos que imita con una singular rigidez el mecanismo puro y simple, el automatismo, el movimiento sin la vida. Expresa, pues, lo cómico cierta imperfección individual o colectiva que exige una corrección inmediata. Y esta corrección es la risa. La risa es, pues, cierto gesto social que subraya y reprime una distracción especial de los hombres y de los hechos. (BERGSON, 1985, p.36)

A definição de obra dramática curta, das quais nos ocupamos neste trabalho, é teoricamente sustentada por dois conceitos básicos, como observam E. Rodríguez e A. Tordera (1982, p. 17): "a) Lo cómico en el entremés reside en la *burla* y en el concepto clásico del *turpitud et deformitas*. b) Existe una clara relación de proximidad (no necesariamente dependencia) respecto a la comedia". Ainda, segundo definição de Lázaro Carreter:

[...] el término *entremés* ha alcanzado su plena acepción dramática al aludir a los pasos o pasajes heterogéneos en relación con el asunto principal y estar animados por la presencia de personajes populares, que se representan al principio o en medio de una obra de carácter serio, sin concesión argumental necesaria con ella. (Apud: RODRIGUEZ Y TORDERA, 1982, p. 19)

Sob uma recorrente esquematização das situações, e tipificação das personagens que se repetem de entremez para entremez, neste teatro breve, o espaço cênico oferece aos personagens em gestos, palavras, entonação, o riso, o exagero para evidenciar o contraste entre os jovens e seus tutores. Tudo isso materializa, em cena, a caricatura dos personagens tipos "velhos".

A relação temática argumental da personagem tipo vieja(o) recebendo características que realçam a diferença de idade, sempre mais velhos, solteiros, com pretensões descabidas de querer casar-se com pessoas mais novas, sendo apresentados com um campo semântico cômico que ressalta sempre um traço de bizarrice e fealdade, conforme característica assinalada do entremes: *turpitud et deformitas* – os tornam uma caricatura.

Em *O Tutor Namorado* a caricatura da personagem tipo do TUTOR Ambrósio se evidencia por sua fraqueza. O Tutor vendo-se cercado por dois "homens", as moças travestidas, pretendendo a mão de suas "filhas", que na verdade são os rapazes travestidos - a

inversão dos papéis, e a representação do teatro dentro do teatro é uma prática comum no período - foi incapaz de um ato de cavalheirismo na defesa da honra das moças, pensando apenas em si, e na tentativa de escapar da ameaça de morte, por fim, concede a mão das moças para estranhos brutos, que acabara de esbarrar pela rua.

Nas réplicas das moças protegidas, o TUTOR é caracterizado como "jarreta" (1779, p.38) pessoa que se traja mal ou à moda antiga, indivíduo velho, ridículo; "mofino" (p.37) que não demonstra alegria. Chegam a compará-lo como sendo pior que mouro (p. 37). Os mouros eram retratados por um viés sempre negativo. Assim como o ofício de barbeiro e boticário, e a má fama dos médicos pelos seus mortíferos efeitos. Ao invés de curar causavam mais dores, e mesmo morte com suas sangrias. No caso dos pretendentes jovens em LA TÍIA, seria uma solução rápida e indolor "o enforcamento" ao deparar-se com um médico que aliviasse a dor da pretensão de casar-se, todavia, não cumprida. E, no caso do *Tutor Namorado* o pretendente que é o Licenciado barbeiro Valério ameaça o velho com o seu boticão caso não permita realizar sua pretensão de casar-se. O velho astucioso sabendo da fama o agradece pelos serviços, dispensando-o.

As situações da TÍIA que revelam suas pretensões aos namorados de suas sobrinhas, mas por apresentar uma acentuada diferença de idade entre seus jovens pretendentes, e todo um campo semântico que a compara a alguns animais, como por exemplo, a um "*cancerbero*" e "*basilisco*" conferindo-lhe um aspecto, ou característica desses animais ao seu comportamento, a tornam uma caricatura. Ao passo que ocorre uma transgressão de uma mulher querer a muitos pretendentes ao mesmo tempo. Ocorrendo, situação parecida em *O Tutor*, em que este rompe com os preceitos sagrados do matrimônio querendo casar-se com duas, já pensando em ficar viúvo e ter a outra disponível para consumir um novo matrimônio, e segue a quebra da expectativa quando as moças se mostram receptivas à ideia, e dizem que o contrário também pode ocorrer, já que estando velho poderão ficar viúvas, e ter um novo matrimônio com seus pretendentes.

O matrimônio, um dos sacramentos instituídos pela Igreja, considerado sagrado e indissolúvel sob as bênçãos de Deus, desde muito não se refere apenas ao laço que une almas gêmeas. As práticas sociais que estabelecem a união de "dois corpos em um", visam também interesses políticos, como a união de dois reinos, por exemplo, ou pretensões menos

"gananciosas" como a aquisição de dotes provenientes de arranjos matrimoniais, podendo assim ser considerado uma espécie de contrato social. Mas, o que vemos ao final é a maneira que cada autor encontra de romper com as expectativas, permitindo que cada personagem possa se unir a quem seus sentimentos jovens e ardentes almejam.

### Considerações

A personagem *tipo* da tutora, a TÍÁ, que se apaixonou colocando-a de forma caricata e lhe conferindo um caráter ridículo, e mesmo o emprego da linguagem coloquial são formas de aproximar o espectador da realidade circundante. Porque o *fazer rir* consiste na burla, e no reflexo da vida social, configurando um caráter realista quando refletidas as circunstâncias cotidianas. Neste entremez o comportamento feminino se apresenta de forma caricatural. Devemos, também, levar em consideração que a voz que enuncia esse comportamento é masculina, portanto impregnada dos valores e mentalidades do período em que são enunciadas.

Os tutores são caracterizados como uma figura da qual os jovens devem sujeição, obediência, mesmo sendo situações das quais são forçados a obedecer. Usam o artifício da astúcia para se livrarem das imposições de seus tutores. E nesse cenário se configuram as ações de comicidade.

Tanto em *La Tía* quanto em *O Tutor* a relação argumental está muito próxima. Ambos personagens são mais velhos, solteiros, que detêm a guarda de jovens, e pretendem se envolver com eles. Ademais dos efeitos de comicidade residir nesse intento, e todo jogo de palavras nas réplicas para conseguir realizar tais pretensões. Suas tutelas são um ponto questionáveis. Quem tutela deveria proteger a pessoa da qual se está encarregado. O que percebemos é um movimento da defesa de interesses próprios. Se não é permitido envolver-se com alguém mais jovem por que haveria de ser natural o envolvimento com alguém de mais idade?

A TÍÁ (tutora) é caracterizada como o cão Cérbero, que guarda as portas do inferno, como uma dupla leitura de alguém que guarda, mas que possui também um instinto primitivo, podendo deixar de ser fiel a qualquer momento. No caso do TUTOR Ambrósio, que se diz



não deixar que as raparigas o enganem porque "eu sou Argos: não me escapa coisa alguma, e sei mui bem o que faço" (1779, p. 51), faz uma referência mitológica para o filho de Agenor que possuía cem olhos, dos quais apenas cinquenta dormiam, enquanto os restantes vigiavam. Mas, os sentidos nos enganam. Há todo um jogo de ilusão, que recai sobre o desengano, que é recorrente no período. Daí que entram os artificios do travestimento, por exemplo.

## REFERÊNCIAS

ANÔNIMO. Entremes intitulado O Tutor Namorado, ou As Indústrias das Mulheres, ed. MOURA, Carlos Francisco. Cuiabá: Universidades Federal de Mato Grosso, 1982.

BERGSON, Henri. *La risa*. Disponível em: [<http://biblioteca.d2g.com>]. Acesso em: 05/06/2014.

BOGATYREV, Piotr. Os signos do Teatro. In: GUINSBURG, J. et alii. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988, (Debates; 138), pp.71-91.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Entremeses, jácaras y mojigangas*, edic. Evangelina Rodríguez Cuadros e Antonio Tordera. Madrid: Clásicos Castalia, 1982.

\_\_\_\_\_. *La tía*, Entremés atribuído, ed. J. M. Escudero y M. C. Pinillos, *Rilce*, 12,2, 1996, pp. 227-248.

HONZL, Jindrich. A mobilidade do signo teatral. In: GUINSBURG, J. et alii. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988, (Debates; 138), pp. 125-147.

KOWZAN, Tadeusz. Os signos no teatro – introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, J. et alii. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988, (Debates; 138), pp. 93-123

KRIS, E.; GOMBRICH, E. H. Os princípios da caricatura. In: KRIS, Ernst. *Psicanálise da Arte*. São Paulo: Brasiliense, 1968.

\_\_\_\_\_. Las obras breves en Hado y divisa de Leonido y Marfisa, de Calderón de la Barca: el entremés de *La tía*, en *Teatro y poder en el Siglo de Oro*, edic. Mariela Insúa y Felix K. E. Schmelzer (eds.), Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 18/ Publicaciones Digitales del GRISO, pp. 183-198.