

LABORATÓRIO – PORTAL TEATRO SEM CORTINAS
HISTÓRIA DO TEATRO MUNDIAL – IDADE MÉDIA

Título: “Evolução” do teatro medieval

Autor: Alexandre Mate

Revisão: Diego Cardoso

Arquivo: 03.HTM.0001

“Evolução”¹ do teatro medieval²

A audiência de uma peça medieval (...) incluía toda a gente. Todos iam à cidade para ver as histórias da Bíblia representadas por seus amigos nas diversas corporações da época. (...) o palco era dividido numa série de plataformas ou ‘casas’, arrumadas ao redor de uma praça ou em carros que circulavam pela cidade. O tema, na verdade, significava o caminho do homem, da Criação até o julgamento final; (...)

É um teatro de grandes contrastes, misturando crueldade e comédia, simplicidade caseira com dignidade poética.

Cada corporação ficava responsável por um episódio, que também incluía a vida dos santos.

Vilma ARÊAS. *Iniciação à comédia*.

A vida teatral da Idade Média era, contando com a existência de teatros fixos e de espetáculos regulares e permanentes ou firmemente organizados, rica, espontânea e festiva, florescendo em escolas, conventos, universidades e simplesmente em praça pública. Tão espontânea, que mesmo antes de ser introduzido o palco montado ao lado da igreja, ela irrompia em plena rua, na forma de cortejos e paradas, espécie de blocos carnavalescos, evoluções rítmicas (...) com grande riqueza pantomímica: um teatro popular, portanto, em puro estado de ‘teatro’, sem “literatura” nenhuma.

Anatol ROSENFELD. *Prismas do teatro*.

O **teatro medieval** é fundamentalmente **épico**, na medida em que desejava, precisava e necessitava “narrar tudo”: da criação do mundo ao juízo final (talvez daí tenha surgido a expressão totalizadora, bastante usada atualmente de “deus e sua época!”).

Nesse sentido:

O mistério medieval é essencialmente épico, e apresenta, portanto, ao espectador tudo o que aconteceu, com todos os pormenores, sem seleção das cenas essenciais e sem o recurso de que alguém conta o que aconteceu em outro lugar. “Via-se tudo”. (ROSENFELD, 1993, p. 87)

Apesar do ato megalomaniaco (e vale insistir que a Igreja necessitava manter-se desse modo, principalmente por questões de hegemonia), há uma total ignorância das regras dramáticas desenvolvidas por Aristóteles com ‘traduções’ feitas por inúmeros estudiosos do período, dentre os quais João Tzetzes (1110-1180), Avérrois (1126-1198), Honório de Autun etc.³

Era preciso ilustrar a vontade de deus, posto que seu lugar específico era o

¹ As aspas neste caso têm função de questionar o sentido da palavra evolução, comumente usada de uma maneira elitista e positivista quando se refere que tudo que é novo é “melhor” do que veio antes.

² Material especialmente preparado por Alexandre Mate para o estudo e a discussão acerca dos gêneros teatrais, característicos do período medieval.

³ Marvin Carlson, em *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade* (São Paulo: Editora

universo cristão (leia-se: “o mundo” e, para além dele, o “outro mundo” e, para além deles, o universo) e o seu tempo, o agora sempiterno da história da humanidade. A ação central (se se puder falar dessa forma) dizia respeito à queda dos homens e sua salvação (ou, mais corretamente, redenção), sendo que a conexão entre os diferentes eventos só poderia ser compreendida pela ligação vertical com a divina providência.

Como característica importante, vale destacar que o teatro medieval baseou-se na oposição entre caráter [litúrgico](#) X caráter [profano](#) (e não naquela clássica verificada entre: [trágico](#) X [cômico](#)), sendo que, nesse particular, o conceito de trágico repousaria na visão do homem decaído.

O ponto de partida do drama litúrgico é o canto antifonado, que havia sido estabelecido pelo papa Gregório (século VI), alternando solista e coro, tendo sido, ao que parece, difundido, sobretudo, pelos beneditinos.

No século IX, um monge suíço, de nome Tutilon (e ao que tudo indica no mosteiro de Saint Gall), cria paráfrases de textos sagrados, batizados com o nome de [tropos](#): que apresentavam diálogos dramatizados (e adicionais ao ritual da missa) de ‘santas mulheres’ com o Anjo, junto à sepultura de Jesus.⁴ Essa cena, segundo a documentação historiográfica, era apresentada sobretudo no ofício da Ressurreição (páscoa) e no dos Pastores (natal) e acabou, com o passar dos tempos, por se estender demasiadamente, até que pequenos textos em latim de autores anônimos, foram apresentados por padres e clérigos, no coro das igrejas.

Entre o século XI e XII (aparecendo em algumas fontes como sendo o ano de 1100), foi criado na França o [Sponsus](#) (esposo ou noivo, guardando alusão ainda ao casamento), parábola sobre as virgens tolas (ou loucas) e as virgens sábias. Trata-se do mais antigo texto medieval em que um discípulo de Abelardo, Hilarius teve a idéia de misturar ao latim algumas palavras da língua vernacular. Posteriormente, tendo em vista

da Unesp, 1999, p.29-34), apresenta um quadro desses autores e de seus estudos.

4 Segundo alguns dos textos consultados, no mosteiro de Saint Gall apareceu a primeira descrição documentada acerca da inserção do teatro em data religiosa. A documentação dá conta de que em uma manhã de páscoa foi introduzido um pequeno *tropo* em torno da ressurreição. Segundo os relatos aconteceu o seguinte: um coro foi dividido em dois, sendo que em um deles ficavam os monges que representariam os anjos que aguardavam o santo sepulcro e o segundo coro representaria as três Marias. Em processo de evolução, adotando uma caracterização mais teatral, o *tropo* teria saído do *Introito* da missa (onde apareceu), transferindo-se para logo antes do *Te Deum*, sendo que um dos monges representaria o anjo, com asas, vestido de branco. Os outros anjos estariam encapuzados (para não poderem ser reconhecidos) representando as três Marias. O primeiro ‘diálogo’, bastante simples, teria sido: Anjos – *Quem quaeritis in sepulchro, o Christicolae?* Marias – *Jesus Nazarenum crucifixum, o coelicolae.* Anjos – *Non est hic; surrexit, sicut praedixerat.* *Ite, nuntiate quia surrexit de sepulchro*

o sucesso obtido, muitos dos versos acabaram por ser escritos em francês.⁵ Desse modo, foram encontrados vários outros textos desenvolvidos na França, sendo que o primeiro deles, totalmente escrito em francês (à exceção das rubricas que aparecem em latim) é *Jeu d'Adam* (*Auto* ou *Jogo de Adão*), escrito em octassílabos de rima parelha (rimado de dois em dois versos) por um clérigo anônimo: normando ou anglo-saxão do século XII, sendo que em algumas fontes documentais aparece a data entre 1140 e 1175.⁶

Dessa forma, é preciso ter claro que o ressurgimento do teatro, ou de manifestações teatrais foi, pelas circunstâncias já expostas, diferenciadas de país a país.

Na Itália, por exemplo (sede da maior força espiritual e política da Idade Média), as primeiras manifestações teatrais distinguiram-se de várias outras européias, com o aparecimento dos *laudi* (cantos laudatórios), com os quais os *flagelanti* cantavam, em forma de coral, laudatoriamente os santos da Igreja (e da própria religião). Assim, tendo em vista o sucesso alcançado por tais manifestações as *sacre rappresentazione* foram desenvolvidas, ampliadas e, conforme sua evolução se deu, acabaram por incorporar características mais estéticas e menos fervorosas.

Na Espanha, de modo diferente daquele da Itália – por conta de a península ibérica ter sido invadida pelos muçulmanos no século VIII – os reinos do norte transformaram-se em defensores e arautos de uma guerra santa: que duraria aproximadamente sete séculos e que, no frigidar dos ovos, reforçaria a fé católica e cujos traços verdadeiramente acentuados permaneceram, de certa forma, até os dias de hoje. Vale destacar, ainda, que o fervor religioso que acompanhou o nascimento do teatro espanhol e cujo paradigma encontra-se no chamado ‘Século de Ouro Espanhol’ (durante o período renascentista) inicia-se durante as festas de *Corpus Christi*, instituídas no final

5 Robert Pignarre (*Pequena história do teatro ocidental*. Lisboa: Europa-América, s/d) apresenta um rápido quadro acerca da chamada evolução das manifestações teatrais, afirmando que, em dias festivos, dramas litúrgicos eram apresentados nos claustros, no adro ou sob o pórtico das igrejas. Tais manifestações constituíam-se em *tropos* (cantos antifonos) ou dramas litúrgicos, cantados em latim. Alguns dos títulos dessas manifestações: *Daniel atirado às feras*; *As virgens puras*; *As virgens loucas*, *Jogo de Adão*; *A vida de São Nicolau*. Segundo as fontes historiográficas, este último texto era de Jean Bodel e foi apresentado em aproximadamente no ano de 1200. Fazendo parte também desse repertório *Milagres de Nossa Senhora*, do frei Jacques de Todi, foi apresentado inúmeras vezes durante o século XIII. A esse respeito, comenta Anatol Rosenfeld. *Teatro épico*. Op.cit., p.32: “A amplitude épica do mistério levou a ponto de certos desses festivais ao mesmo tempo religiosos e profanos, de que participava e colaborava toda cidade com suas corporações artesanais, quer como executantes, quer como promotores e espectadores, se estenderam por quarenta dias (média de três horas), com sessões das oito horas a quase meio-dia e da uma às seis da tarde”.

6 A partir do ano de 1264, segundo Pignarre, Op.cit., foram criadas as chamadas Festas de Deus, na Inglaterra, Espanha e Itália, que compreendiam grandes procissões. Na Inglaterra os *pageants* (carroções

do século XIII: então chamadas de sacras representações e, posteriormente, de *autos sacramentales* (autos sacramentais).

Na França o desenvolvimento do **drama litúrgico** foi bastante característico fundamentalmente por conta de ele ter, vagarosa mas de modo contundente, passado dos domínios da Igreja para o do laicato: transformando as lições religiosas em teatro, propriamente dito. De todos os países da Europa, parece ter sido na França maior a necessidade de transferência das diferentes dependências das igrejas (altar, adro, claustro, frontispício das igrejas) para a praça principal, por conta do fervor de que se revestiam os espetáculos e pelo número, sempre crescente, de espectadores. Pelo desenvolvimento experimentado pelo teatro religioso francês, a partir do século XIV foram criadas as grandes **paixões**, que se transformaram em gigantescos espetáculos ao ar livre, coordenados por confrarias religiosas⁷, arregimentando quase toda a comunidade, sendo apresentados em vários dias.

Independentemente das características de que se revestiam, nos diferentes países da Europa, os espetáculos religiosos, os gêneros teatrais: diretamente provenientes das necessidades de a Igreja assumir a linguagem teatral (teatro dito erudito, portanto), desenvolvidos a partir do século XI, podem ser classificados em:

Milagres (*Miraculum*)

Trata-se de um gênero em que inicialmente eram apresentadas encenações da vida dos santos. Posteriormente, os **Milagres** apresentaram um fato maravilhoso em que acontecia a intervenção de algum santo ou da virgem Maria (condição de *deus ex machina*): que não precisava mais estar ligado fielmente ao modo pelo qual os santos eram apresentados pela Bíblia. Os Milagres contavam sempre a história de personagens repugnantes⁸ que cometiam crimes considerados odiosos, mas que, por intervenção dos santos, e por se mostrarem arrependidas e terem fé nas figuras evocadas, eram perdoadas. Geralmente, os temas eram retirados de várias fontes como lendas, histórias, romances e cenas do Antigo Testamento.

típicos do teatro popular) foram utilizados para fazerem parte dos rituais.

⁷ Por exemplo, a *Confrérie de la Passion*, de Paris, deteve o monopólio para apresentações teatrais na capital francesa de 1402 a 1548!

⁸ Será que o adjetivo repugnante não teria sido obtido a partir da *Poética* de Aristóteles? Verdade que para o autor esse conceito, melhor detalhado no Capítulo XIV, ligava-se às personagens, “aparentemente amigas” das quais vinham os piores golpes.

Segundo as fontes historiográficas (e não há consenso entre elas), o gênero teria se desenvolvido com cenas curtas (provavelmente a partir do século XII), sendo apresentadas tanto na nave central como nos átrios ou adros das igrejas.⁹

Ainda durante o período medieval, esta forma teria evoluído e alguns dos espetáculos chegaram a durar até quarenta dias, com um determinado número de horas/dia.¹⁰ Com o clamor representado por estas montagens, a encenação foi se sofisticando e ganhando a presença de estações ou passos, que eram pequenos espaços (palcos) de representação. Como se pode perceber, o espectador acompanhava as encenações deslocando-se pelos diferentes espaços de **representação**. Processo de procissão (processional), ao acompanhar a encenação, o espectador expiava e depurava seus pecados.

Mistérios (do latim *Ministerium*, significando serviço público)

Peças religiosas mais amplas que os Milagres (fins do século XIII até o XIV) cujo objetivo básico era recriar dramaticamente a história sagrada, vislumbrando oferecer a toda população um ensinamento religioso de modo “divertido”. Os assuntos selecionados, pelos ‘autores’ (todos anônimos) que trabalhavam com esse gênero, versavam sobre passagens do Antigo e Novo Testamentos¹¹. A morte e ressurreição de Cristo – também

9 Segundo André Degaine. *Histoire du théâtre dessinées* (Saint Genouph: Nizet, 2000, pp.86-7), na França, o mais antigo Milagre teria sido criado por volta de 1270 pelo trovador Rutebeuf e chamado *O milagre de Teófilo*. De modo bastante sumário, o Milagre apresenta uma história (de origem bizantina) – tida como uma prefiguração do Fausto – em que um homem relativamente religioso perde todos os seus bens. Desesperado com sua pobreza e para recuperar os bens perdidos, depois de algumas tentativas infrutíferas, ele barganha sua alma com Satã. Recuperada a riqueza, anos mais tarde ele se “recupera” e é acometido pelo remorso. Apela com tal fervoriedade à Virgem Maria que esta o liberta do pacto com Satã. Ainda segundo este mesmo autor, um dos mais famosos Milagres apresentados na França chamava-se *Milagres de Nossa Senhora*. Trata-se de uma obra reescrita muitas vezes e com personagens de diferenciados nomes. Em tese, parece ser o mais característico do gênero o fato de sempre haver o arrependimento de um indivíduo devasso (desgarrado da fé) que se “cura”.

10 À guisa de ilustração, vale destacar que o “ator medieval” não visava semelhança com o modelo, sua caracterização era esquemática, sendo que o importante era a apresentação dos eventos místicos e sagrados e não os caracteres. Segundo a ótica e os objetivos propugnados pelos representantes da Igreja seria inconcebível imaginar que um ator pudesse assumir Cristo. Assim, seu trabalho constituía-se tão-simplesmente em “emprestar seu corpo” para glorificar a Deus. Tal proposição interpretativa, caracteriza o ator em “mediador do ente eterno”, sem confundir-se com ele.

11 Segundo Anatol Rosenfeld. *Que é mise-en-scène?* In: *Prismas do teatro*. Op.cit., p.86: “A elaboração dramaturgica foi facilitada pelo fato de que parte do Novo Testamento tem caráter de diálogo, de modo que se apresentou sem dificuldade a idéia de fazê-lo pronunciar por diversas figuras. De início tratava-se de cantos alternados entre o sacerdote e a comunidade ou um coro que representava aquela. A isso se juntava a ação indispensável, os sacerdotes passaram a trajar-se de acordo com os papéis representados (anjos, mulheres etc)”.

chamado de Ciclo – por exemplo, era um desses assuntos e os espetáculos contavam com a participação de um elevadíssimo número de atores.¹² Por essa evidência fica claro que as representações precisavam sair dos átrios e ganhar as ruas (ou mais especificamente as praças à frente das igrejas).

Muitos elementos até então considerados profanos foram incorporados nessas apresentações, sobretudo pelo caráter popular de que elas se revestiam. Na França, em finais do período medieval, os [Mistérios](#) ajudaram a despertar uma consciência nacional, pelo aparecimento de Joana D’Arc e pelo próprio enfraquecimento da Igreja (enfraquecimento este que vinha ocorrendo desde o século XIII). Dessa forma, aliado a esses fatores, a Guerra dos Cem Anos (1337-1453) – contra a Inglaterra – consagrou o poder absolutista de Luiz XI, permitindo também a derrota dos senhores feudais. Estas observações são aqui apresentadas pelo fato de os Mistérios na França terem correspondido a um teatro de transição que seguiu e comentou o nascimento de uma primeira forma social, política e econômica de unidade nacional, que preparou o poder absoluto dos reis.

O conceito de [palco simultâneo](#) ou [cena paralela](#) foi desenvolvido exatamente para atender a espetáculos das dimensões (e extensão) dos Mistérios.¹³ Ainda na França, com a grandiosidade do gênero, foram construídos (por várias confrarias que disputavam entre si a apresentação do melhor espetáculo), ao longo de uma praça (preferencialmente aquelas em frente às catedrais), diversos cenários (um ao lado do outro), chamados de

12 Segundo várias das fontes historiográficas consultadas, o número de pessoas nos espetáculos ultrapassava, com frequência, as centenas, sendo que a representação de um Mistério ocupava boa parte dos cidadãos da cidade. Assim, em torno do clero, todas as camadas sociais participavam do evento transformando a encenação em grande festa popular. Vários são os autores que afirmam que durante a apresentação dos espetáculos, soldados e patrulheiros tinham a incumbência de proteger as casas dos moradores da vila que ficavam literalmente vazias e passíveis de serem assaltadas. Como dado complementar, o primeiro teatro permanente de Paris (que foi fundado entre 1150 e 1170) foi criado em 1420, pelo rei Carlos VI com o principal objetivo de representar a paixão de Cristo. Várias foram, também, as confrarias criadas com o objetivo de garantir espaços durante as datas e efemérides religiosas, para a representação de espetáculos específicos e alusivos às datas.

13 A respeito dos Mistérios e do espaço de representação característico do período, afirma Anatol Rosenfeld. *Idem, ibidem*, p.87: “No apogeu dos *mistérios* (séculos XIV e XV), o povo se reunia geralmente numa praça pública, naturalmente a maior da cidade; de um lado, encostada geralmente à igreja, erguia-se a plataforma do palco, que às vezes atingia uma largura de cinquenta metros, se não se estendia por parte da cidade, caso em que o povo acompanhava as evoluções dos atores. E tal amplitude da cena era indispensável em vista da simultaneidade da encenação, apresentando-se conjuntamente todos os lugares e *décors* que no desenrolar sucessivo da ação iriam ser utilizados. [...] Em caso excessivo de cenários e ‘lugares’ necessários (uma representação da Paixão, com Jesus se transportando de Belém a Jerusalém, requeria facilmente mais de vinte tabladros diferentes), admitiam-se até cenários superpostos, elevados, com degraus, vários planos etc., mesmo para representar as esferas celestes e infernais”.

mansions (espécies de plataformas e barracas – cada uma destinada a ambientar um determinado episódio diferente), sendo que nos extremos desses cenários ficavam o paraíso e o inferno. Em tese, tais apresentações caracterizavam uma fase já semi-litúrgica, quando as antigas narrativas sacras encontravam-se, de certo modo, já saturadas de elementos profanos. Apesar disso, toda a coleção de *Milagres de Nossa Senhora* (*Miracles de Notre Dame*), constituída por textos curtos, permaneceu essencialmente religiosa e sempre apresentada junto às igrejas.

Autos (sacramentais¹⁴)

Gênero desenvolvido a partir da evolução das formas teatrais anteriores. Assim, além de os *Autos* contarem com a intervenção dos santos nas querelas humanas e, especificamente, quando da morte e julgamento delas – nos ‘umbrais’ das portas de São Pedro: como último recurso solicitavam a presença da virgem Maria para advogar em seu favor. Assim, a partir desse esquema, o gênero liberta seus autores de amarras mais dogmáticas e intenta o trabalho com a criação de personificações abstratas (ou alegorias) e não mais exclusivamente religiosas.

Dessa forma, tomando, por exemplo, a obra de *Gil Vicente* é comum em seus textos aparecerem tipos como: a Alcoviteira, o Médico, o Mendigo, o Jurista etc, representando, portanto, profissões e comportamentos humanos característicos. Muitos são os textos em que aparecem como personagens: o Vício, a Ira, as Boas Ações, a Gula etc. Outra característica desenvolvida com a evolução desse gênero diz respeito ao emprego da linguagem vernacular – na totalidade da obra – como tentativa de aproximação dos espectadores aos ensinamentos religiosos: ou seja, facilitar o entendimento ideológico transmitido pela obra.

Como síntese, pode-se dizer que esses tipos de espetáculos eram os mais didáticos (muitos deles eram criados nas abadias e mosteiros, por estudantes) e, também, os mais populares, no concernente às intenções doutrinadoras. É bom que se lembre ainda que a *Companhia de Jesus*, com a missão de doutrinar o gentio (quando do processo de colonização), não teve nenhum ‘pudor’ com relação à escolha do gênero teatral melhor utilizável e adequado à realização de seus intentos “civilizadores”.

14 Por tratar-se de um período complexo, no sentido documental, em algumas fontes, por exemplo, encontra-se a informação de que o mais antigo fragmento de um auto espanhol, com 147 linhas: *Auto de los reyes*, teria sido escrito no século XII.

Moralidades

Peças fundamentadas no princípio segundo o qual: “tudo vai mal, mas poderia ser/estar pior!”, o gênero é o último a ser desenvolvido no período medieval, constituindo-se em exercícios didáticos ou alegóricos, montados em caráter louvatório, apresentando as vantagens religiosas: por meio da abstenção dos vícios e da observância às virtudes. Trata-se, portanto, rigorosamente de um exercício com caráter didático-moral; desse modo, e por extensão, as **moralidades** representavam também pontos de vista mais explicitamente políticos: fazendo apologia a princípios morais e cívicos (para além dos, e já anunciados, religiosos). As cenas eram tiradas do Novo Testamento, faladas em língua vernacular.

De todos os outros gêneros, as Moralidades eram as de extensão menor e muito mais objetivas em suas pregações, uma vez que a quase totalidade delas fundamentava-se em aforismos.¹⁵ Uma explicação bastante plausível para o surgimento e desenvolvimento desse gênero liga-se ao processo de crise do próprio sistema feudal e a perda de poder dos senhores e da própria Igreja.

Como informação final, boa parte das Moralidades era apresentada nas fachadas das igrejas e nas praças públicas (não nos palcos utilizados pelos Mistérios). John Gassner (1998, p. 180), apresenta as seguintes informações sobre o gênero:

MORALIDADES: devem sua origem à difusão dos sermões e alegorias literárias tais como a *Psychomachia*, escrita por Prudêncio no século V, um poema tratando da batalha das Virtudes e dos Vícios, [...] A primeira menção a uma moralidade é feita *circa* 1378 por Wycliff. A forma mais antiga é o tipo de peça *Pater Noster*, do qual não há exemplos. Possivelmente as ‘moralidades’ surgiram de início sob a forma de ciclos como ‘os mistérios, e podem ter sido representadas em carros alegóricos, mas só foram preservadas peças escritas para serem encenadas em palcos fixos. Uma ‘moralidade’ completa tinha três temas: A Chegada da Morte; O Debate das Virgens Celestiais, no qual a Piedade e a Paz intervinham com a Justiça e a Verdade em benefício da alma do homem após a morte e o Conflito dos Vícios e Virtudes por sua alma. Todos os três temas aparecem em *O Castelo da Perseverança* (por volta de 1450). Apenas o primeiro tema aparece em *Todo-o-Mundo*, obra de bem menos extensão, cujo título mais correto é *A Intimação de Todo-o-Mundo*.

Farsas (*sotties*, sermões jocosos)

Nome derivado da palavra francesa *farcir*: recheiar, entulhar, sobrecarregar.

15 Talvez elas pudessem ser chamadas de “pílulas de otimismo”. Como eram mais curtas e realizadas sem tantos aparatos, as moralidades podiam ser apresentadas em qualquer lugar e a qualquer hora. De outro modo, aforismos como: “água mole em pedra dura, tanto bate até que fura”, deve ter servido de mote ideológico para que o gênero cumprisse com o “seu a que veio”.

Peças originalmente utilizadas para serem apresentadas entre duas obras sérias, são formas cômico-populares nas quais os atores amadores (no sentido de estarem desvinculados da religião) satirizavam os costumes e comportamentos das pessoas, independentemente de sua ‘importância social’ nos contextos em que as obras se apresentavam. Fundamentadas no exagero de situações ou no dos comportamentos humanos, as **farsas** não tinham nenhuma intenção didática ou moralizante, não criavam personagens alegóricas e objetivavam provocar o riso, a partir de temáticas ligadas à vida cotidiana. Esta forma teatral ganha o gosto popular, mas foi considerada (como sempre aconteceu na história do teatro) como gênero menor e vulgar, sendo, por conseguinte, indexada pela Igreja e ‘eliminada’, também, enquanto importância e significado, no período posterior pelos intelectuais do Renascimento.¹⁶

Historicamente, o gênero aparece ligado às outras formas teatrais, entretanto, não há documentação a seu respeito. Somente após a Guerra dos Cem Anos (século XV), através da criação de confrarias (ou *societés joyeuses*) e posteriormente por sociedades literárias, formadas por estudantes ou outros tipos de agrupamentos sociais, chamadas *puys* que o gênero desenvolveu-se de modo independente. Desse modo, as *puys* apresentavam moralidades e, ao mesmo tempo, uma forma de drama satírico chamado de *sotie*.

Ligado ao teatro de tradição profana, foram desenvolvidas as seguintes modalidades de gêneros cômicos:

Monólogo-dramático

Resume-se em arengas de charlatões ou soldados, parodiando, muitas vezes os sermões religiosos. Apesar de as informações sobre o ‘gênero’ não serem facilmente encontradas, parece que tais manifestações (desenvolvidas provavelmente pelos jograis) ganham as ruas e praças.

Na França, por exemplo, os artistas ao apresentarem tais manifestações (*jongleurs*) eram chamados de *dits*. Ainda na França, o primeiro autor ou cômico de que se tem notícia, inserido no gênero, foi Adam de la Halle, de Arras, sendo que algumas de suas obras foram: *Le jeu de la Feuillée* e *Le jeu de Robin et Marion*.

16 Em determinados livros de história do teatro sobre o assunto aparece o sinônimo de farsa (e também entremez) que é ARREMEDILO. Assim, além das características da farsa, a palavra pode ser entendida como espécie de imitação burlesca, normalmente a cargo dos chamados bobos da corte, cuja característica principal pressupunha ridicularizar seus contemporâneos, castigando-os pelo riso.

Sermão jocoso (*sermon joyeu*)

Espécie de paródia da oratória sacra, origina-se das antigas Festas dos Loucos ou Bobos que foram assimiladas pela tradição religiosa, estruturando-se cenicamente a partir da eleição de um ‘papa’ e este, ao ser eleito, parodiava a instituição religiosa e toda a hierarquia que a constituía. Nesse tipo de manifestação, ainda, alguns historiadores costumam incluir os chamados **jogos de escárnio**, bastante ao gosto de diferentes segmentos sociais.¹⁷

Segundo alguns autores, esses sermões, em determinado momento da história, foram usados sobretudo por estudantes das abadias (em um determinado dia do ano) para parodiar de diferentes modos seus superiores. Esse dia de liberação (e com consentimento da hierarquia religiosa) era conhecido como Festa dos Bobos ou Dia dos Tolos.

Sotie ou **sottie**: (produção mais desenvolvida em Paris)

Peça curta ou variante de **drama satírico**, desenvolvido pelas *puys* na qual a protagonista (*sot* - louco ou bobo da corte), investido por uma espécie de ‘loucura libertatória e irresponsável’ fazia críticas contundentes aos representantes do poder, dizendo-lhes verdades (que de outra forma não seria possível). Segundo a documentação histórica, tais personagens faziam muitas acrobacias e usavam roupas verde-amarelo, repletas de guizos no chapéu. Trata-se, também, do nome dado a **confrarias** de carácter recreativo e cujos atores faziam acrobacias, diziam trocadilhos, apresentavam sátiras e mímicas.

Obs. – pelas características apresentadas, tanto os *sermons joyeux* quanto as *soties* guardavam certa semelhança. Seu diferenciador básico centrava-se no fato de os *sermons* serem desenvolvidos por estudantes de instituições religiosas.

¹⁷ Esses jogos foram tão populares que, no século XIII, Afonso X, exarou um decreto segundo o qual: o clero não deveria, de nenhum modo, tomar parte nos *juegos de escarnio*. Desse modo, e ainda segundo o decreto, caso tais jogos fossem apresentados por outros, em hipótese alguma, os representantes do clero deveriam assisti-los ou incentivar que os bons cristãos o fizessem. Ainda segundo alguns historiadores, e em espécie de caixa alta (tendo em vista que esses jogos aconteciam), jamais essas manifestações poderiam acontecer dentro das igrejas. Na Alemanha, e também de recurso paródico, teriam surgido as *fastnachtspiele*, originalmente como peças de carnaval e depois adaptadas a qualquer época do ano. Tais peças atingem seu esplendor com Hans Sachs, o mais famoso *meistersinger*, desenvolvendo-

Entremez (do francês antigo – *entremes*, hoje *entremets*)

O nome foi tomado de empréstimo ao conceito de prato intermediário entre dois outros principais.

Aparece como uma peça curta (ou como farsa curta) em um ato, **burlesca** [caricata, grotesca] e jocosa, terminando, geralmente, com número musical cantado. Segundo a documentação historiográfica, o **entremez** surge no século XII (mas é evidentemente herdeira dos gêneros latinos do período clássico) e desenvolveu-se de modo mais acentuado no teatro espanhol do século XVI (*Siglo de Oro*).

No século XIX, ligado ao teatro de entretenimento, o **entremez**, pela sua estrutura característica, “ganha” o nome (ou é rebatizado) de *sketch* (hoje já vertido para o português – esquete).

Fabliaux

Trata-se, segundo alguns dos materiais historiográficos, de um gênero popular em que também existiam mulheres fabuladoras: ligadas, portanto, à produção popular. Desse modo, a existência de mulheres atrizes no teatro popular (como sempre, aliás) faz cair por terra a tese generalizada segundo a qual as mulheres não praticavam e/ou atuavam no teatro. Bom lembrar que essa generalização sempre se refere às produções eruditas, abrangendo a totalidade, uma vez que, segundo a ótica e ideologia dos detentores do poder ou a serviço deles, sempre desconsiderou as produções não afetas aos padrões de gosto dos ‘mandatários’ e defensores do ‘sublime e do mistério’ em arte. Enfim...

Em tese, essas fabuladoras narravam e viviam as personagens – a partir de um forte e contundente erotismo – nas obras por ela apresentadas. Tais atrizes populares apresentaram-se, sobretudo, durante a Idade Média francesa, tendo em vista algumas pinturas nas quais elas apareciam. Segundo algumas fontes documentais, Boccaccio era um dos autores preferidos pelos *fabliaux* (e principalmente pelas mulheres) Franca Rame, a esse respeito, afirma:

Entre os camponeses, até há cinquenta anos, existia a tradição de que as mulheres mais influentes, à noite, no interior dos estábulos, contavam fábulas, moralidades e, logo que as crianças adormeciam, histórias obscenas. O obsceno sempre foi, nunca vou deixar de afirmar, a arma mais eficaz para desmontar a chantagem que o poder instalou na mente das pessoas, inculcando-lhes o sentimento de culpa, a vergonha e a angústia do pecado. A idéia de nos fazer nascer culpados foi, sem dúvida, um grande

se como farsas populares.

achado. Nascer com uma culpa – o pecado original – para expiar ou lavar! Maquiavel aconselha ao Príncipe: Dê ao povo a convicção de ser culpado, não importa de quê, assim será mais fácil governá-lo. (FO, Dario. 1999, p. 341-2)

Ainda com relação às eternamente esquecidas mulheres, da mesma autora Franca RAME. *Idem, ibidem*, p.346, vale a pena acompanhar (ainda que no contexto dos séculos XVI e XVII – sobretudo por conta de essa tradição ter, talvez, surgido no período medieval) sua exposição segundo a qual:

[...] as mulheres cômicas só atuavam em tabernas, desempenhando o duplo papel de jogralasca e prostituta. No palco, os papéis femininos eram interpretados por rapazes, os famosos *marioli*. Poucos sabem que a palavra *mariolo* ou *marioulo*, cujo atual significado é rapaz ardiloso e larápio, significava, originalmente jovem mentiroso e tratante, referindo-se aos rapazes que, nas representações sacras, atuavam no papel de Maria, revestidos portanto de uma candura e pureza que não possuíam de nenhum modo... No século XVII, as mulheres que atuavam em teatro ainda eram consideradas prostitutas. Não sei com quanta ironia eram chamadas de 'cortesãs honradas'. Não se fazia caso que intelectuais ou príncipes as incensassem com presentes e honrarias; sempre putas, mesmo se honradas, permaneciam.

Interlúdios (*interludes* ou **debates dramáticos**)

Trata-se de uma forma teatral desenvolvida exclusivamente na Inglaterra (e guardando certa semelhança à farsa francesa), do século XV, dos fragmentos restantes dessas obras, percebe-se que eram textos para serem lidos (na modalidade hoje chamada de leitura dramática) e não encenados: fundamentalmente pela consciência que tinham seus autores no concernente ao capricho dos diálogos e às brincadeiras verbais. Muitos dos espaços construídos para esse fim apresentam pequenos palcos, legitimando, portanto, o *caráter* de leitura. Apesar de esta característica, quase anti-teatral (uma vez que fundamentada exclusivamente na leitura do texto), é bom lembrar que o teatro do período posterior, fundamentalmente em Londres, é extremamente significativo em texto e encenação. Com relação ao gênero afirma John Gassner (1998, p.178-80):

Na Inglaterra, a farsa medieval encontrou uma de suas formas mais divertidas nos assim chamados "interlúdios" ou debates dramáticos, [...] Embora os interlúdios fossem conversações estáticas, podiam borbulhar de humor e espírito, e chegavam mesmo a refletir a predisposição crítica de uma nova época. Toda pretensão à alegoria e à exortação nelas se eclipsara, pois o objetivo primordial do interlúdio era divertir. O mais antigo interlúdio remanescente é *Fulgens and*

Lucres, escrito por volta de 1497 por Henry Medwall, tratando da rivalidade de um nobre e um plebeu pela filha de um senador romano.

Dessa forma, esses **Interlúdios** podem ter servido como pré-aquecedores dramáticos do brilhantismo que se seguiu no chamado teatro elisabetano.

Como conclusão pode-se dizer que duas forças teatrais antagônicas foram desenvolvidas durante o período medieval, com algumas interconexões. A primeira eclesiástica, solene, voltada exclusivamente à doutrinação dos indivíduos dentro de uma (castradora) moral, extremamente rígida, secundarizando o estético ao dogmático esquadrihante. A segunda, profana e interdita, praticada durante séculos às escondidas: apresenta um retrato mais humano, mundano e do homem (e não há aqui redundância), em chave cômica, recuperando e/ou tentando manter viva uma tradição popular, estigmatizada e rotulada de menor, mas ao gosto do povo.

BIBLIOGRAFIA

- ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1990.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. São Paulo: Editora da Unesp, 1999.
- DEGAINE, André. *Histoire du théâtre dessinées*. Saint Genouph: Nizet, 2000.
- FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. São Paulo: SENAC, 1999.
- GASSNER, John. *Mestres do teatro I*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- PIGNARRE, Robert. *Pequena história do teatro ocidental*. Lisboa: Europa-América, s/d.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva; Edusp; Editora da UNICAMP, 1993.