

ANA PAULA PETERS

“Nasce toda creatura com sua ventura”:

O casamento como mote de entremezes para
representar a sociedade portuguesa do século XVIII

CURITIBA

2013

ANA PAULA PETERS

“Nasce toda creatura com sua ventura”:

O casamento como mote de entremezes para
representar a sociedade portuguesa do século XVIII

Tese apresentada como requisito para a
obtenção do grau de Doutora em História, no
curso de Pós-Graduação em História, Setor de
Ciências Humanas, Letras e Artes, da
Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof^o Dr^o Magnus Roberto de Mello
Pereira

CURITIBA

2013

Catálogo na publicação
Fernanda Emanóela Nogueira – CRB 9/1607
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Peters, Ana Paula

"Nasce toda creatura com sua ventura": o casamento como mote de entremezes para representar a sociedade portuguesa do século XVIII / Ana Paula Peters – Curitiba, 2013.

182 f.

Orientador: Prof^o. Dr^o. Magnus Roberto de Mello Pereira

Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

1. Casamento - História - Portugal - Séc. XVIII. 2. Portugal - Civilização - História. 3. Entremez. I. Título.

CDD 306.809469



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
Rua Gal. Carneiro, 460, 7º andar, sala 716, fone/fax + 55 (41) 3360-5086,
80.060-150, Curitiba, PR, Brasil.
E-mail: cpghis@ufpr.br **Website:** www.poshistoria.ufpr.br

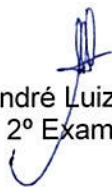
PARECER DA BANCA EXAMINADORA

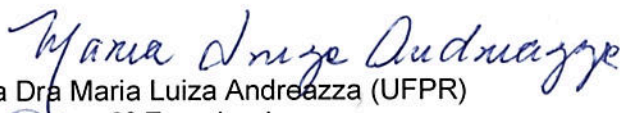
Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PGHIS/UFPR) para realizar a arguição da Tese de Doutorado de **Ana Paula Peters**, intitulada: **“Nasce toda creatura com sua ventura”**: O casamento como mote de entremezes para representar a sociedade portuguesa do século XVIII, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua... *aprovação*... completando-se assim todos os requisitos previstos nas normas desta Instituição para a obtenção do Grau de Doutor em História.

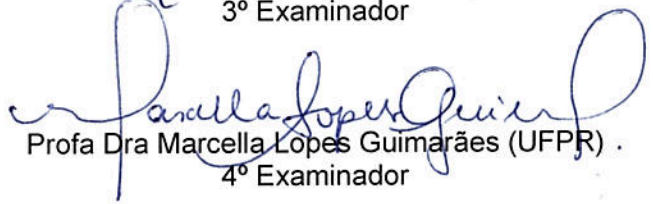
Curitiba, vinte de setembro de dois mil e treze.


Prof. Dr. Magnus Roberto de Mello Pereira (Orientador)
Presidente da Banca Examinadora


Profa Dra Mariangela Peccioli Galli Joanilho (UEL)
1º Examinador


Prof. Dr. André Luiz Joanilho (UFPR)
2º Examinador


Profa Dra Maria Luiza Andreazza (UFPR)
3º Examinador


Profa Dra Marcella Lopes Guimarães (UFPR)
4º Examinador

Dedico esta tese ao meu filho Heitor Francisco, que junto com a realização desta pesquisa fizeram nascer uma nova mulher em mim, para que eu possa me aventurar com mais força e garra na vida e pelas pesquisas.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Magnus Roberto de Mello, pelos livros emprestados, conversas, orientação, paciência e credibilidade em minha tese.

À banca de qualificação, composta pelas professoras doutoras Marcella Lopes Guimarães e Patrícia da Silva Cardoso, pela leitura, comentários, contribuições e sugestões que trouxeram maior clareza para a escrita deste texto.

À banca de defesa da tese, composta pelos professores doutores Mariangela Peccioli Galli, André Luiz Joaquinho, Maria Luiza Andrezza e Marcella Lopes Guimarães, pela leitura, críticas, sugestões e indicações de referências bibliográficas, além do excelente momento de diálogo para o crescimento e amadurecimento desta tese e de futuros trabalhos acadêmicos.

Aos professores do Curso de Pós-Graduação em História, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Arte, da Universidade Federal do Paraná.

À coordenadora do Curso de Pós-Graduação em História, Profa. Ana Paula Vosne Martins e a secretária Maria Cristina Parzowski, sempre disponíveis para esclarecimentos.

À CAPES pela bolsa de estudos durante meu doutorado.

Aos amigos que já conhecia da época da graduação e aos que fiz durante o curso de doutorado, que de alguma maneira participaram da construção desta tese pessoalmente ou virtualmente entre cafés, trocas de receitas de bolos, angustias, morte de familiares, perdas amorosas e principalmente, como grandes interlocutores da construção da vida acadêmica. Especialmente à leitura que Elaine Cristina Senko, André Luiz Leme e Rita Santos se dispuseram a fazer deste texto, para torná-lo mais claro.

Às minhas irmãs Ana Karina e Anelise, aos meus cunhados Anderson e Luiz e as minhas sobrinhas Maria Angélica, Maria Victória e Ana Clara, que ouviram em muitos almoços e encontros familiares sobre os entremezes, atentos às minhas necessidades e aos meus prazos, presentes em mais este momento tão precioso de minha vida intelectual e às novas descobertas e cenas engraçadas que encontrava nas leituras que eu fazia das fontes.

Ao meu filho, Heitor Francisco, que lia seus livros enquanto eu lia os meus e me lembrava de descansar do computador para brincar com ele.

E principalmente aos meus pais, Irineu e Regina, que me trouxeram à vida, ao mundo das artes e conhecedores do que vai à minha alma, deram-me livros e uma flauta, mas principalmente o exemplo de amor, casamento, família, dedicação, compaixão, humildade e confiança para sonhar e me aventurar.

“O passado é interessante não só pela beleza que dele souberam extrair os artistas para os quais ele era o presente, mas também como passado, por seu valor histórico. O mesmo se passa com o presente. O prazer que extraímos da representação do presente deve-se não apenas à beleza de que pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente”. (Charles Baudelaire)

RESUMO

O entremez, uma forma teatral cômica, é uma fonte possível para acompanharmos alguns aspectos e transformações da sociedade portuguesa do século XVIII, olhando para seus costumes, o cotidiano da vida familiar e principalmente, para a maneira como foi construída algumas ideias sobre o casamento. As reações ao tradicionalismo, a educação feminina, ao papel social da mulher nesta cultura, seu relacionamento com os homens, seja o pai ou amante/futuro marido, com a mãe, com as modas e mesmo as suas possibilidade de se divertir nesta sociedade são alguns dos temas a serem analisados. Também foram encontradas críticas às práticas sociais da sociedade de corte, como os dirigidos às relações afetivas, principalmente à contestação da prática do casamento arranjado e a sátira aos costumes da nobreza. O entremez é estruturado de acordo com os elementos básicos do texto teatral cômico, apresentando intrigas e linguagem peculiares, que tem como objetivo a rápida identificação dos personagens recorrentes com as situações cotidianas, um dos motivos para a sua grande aceitação e divulgação no período estudado.

Palavras-chave: entremez, casamento, amor, século XVIII, Portugal.

ABSTRACT

The “entremez” (interlude), a comical theatrical form, is a possible source to accompany some aspects and transformations of Portuguese society of the eighteenth century, looking at their customs, the daily family life and especially to the way it was built some ideas about marriage. Reactions to traditionalism, female education, the social role of women in this culture, their relationship with men, either the father or lover/future husband, with her mother, with the fashions and even their ability to have fun in this society are some of the topics to be analyzed. Also found were critical to the social practices of court society, such as those directed at personal relationships, especially the challenge to the practice of arranged marriage and satire to the customs of the nobility. The “entremez” (interlude) is structured according to the basic elements of theatrical text comic featuring intrigue and peculiar language, which aims at the rapid identification of recurring characters in everyday situations, one of the reasons for its wide acceptance and dissemination in the period studied.

Key-words: entremez, marriage, love, XVIII century, Portugal.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. O GRACIOSO E DIVERTIDO ENTREMEZ.....	15
2.1 O entremez.....	18
2.1.1 Organização textual do entremez: a estrutura da ação	23
2.1.2 O entremez na história da sociedade portuguesa do século XVIII	25
2.1.3 Os espaços teatrais de Portugal e os cenários mais utilizados.....	33
2.2 O entremez português e o desenvolvimento do teatro na Europa	40
2.3 Narrar a História	56
3. OS PERSONAGENS DOS ENTREMEZES	63
3.1 Alguns tipos sociais do século XVIII encontrados nos entremezes.....	65
3.2 “O rir e o folgar não é pecado” ou “Antes que cases, olha o que fazes”	71
3.3 A construção dos personagens: preparando a ação	80
3.4 Os personagens envolvidos em enredos sobre o casamento	86
3.4.1 O jovem peralta	87
3.4.2 A jovem peralta	97
3.4.3 Os jovens enamorados.....	104
3.4.4 Os jovens criados.....	111
3.4.5 O velho	112
3.4.6 O pai.....	114
3.5. Os personagens e a representação da sociedade portuguesa	121
4 - O CASAMENTO NOS ENTREMEZES	129
4.1 O casamento e o amor	132
4.2 O casamento e a família.....	148
4.3 O casamento e o Iluminismo	155
4.4 O casamento e a sociedade portuguesa do século XVIII	157
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	170
6. REFERÊNCIAS.....	174

1. INTRODUÇÃO

“O tecido da história é uma trama, na qual o historiador isola segundo sua conveniência/preferência fatos. A palavra trama tem a vantagem de lembrar que o objeto do historiador é tão humano quanto um drama ou um romance” (Paul Veyne).

O nome desta tese, assim como o título dos entremezes, pretende trazer já na sua primeira leitura e posterior interpretação o desenvolvimento da escrita desta pesquisa; enquanto o seu subtítulo, apresenta a definição temporal, espacial e temática. A escolha de um ditado, recolhido por Jorge Ferreira de Vasconcelos, para dar título a esta tese, também se justifica devido aos provérbios fazerem parte do cotidiano dos portugueses no século XVIII, conhecidos pelas diferentes classes sociais e em muitos casos ser citado nos entremezes analisados, fontes desta pesquisa.

Representar vai remeter o leitor tanto no sentido de representação da sociedade enquanto espetáculo/encenação teatral conhecida a partir da leitura dos textos do século XVIII que encontramos arquivados e digitalizados até hoje quanto uma categoria de análise a partir do conceito de Roger Chartier para estudar estes textos teatrais. O teatro do século XVIII era um dos principais entretenimentos procurado pelas pessoas do Antigo Regime em Portugal, o que torna esta representação tão interessante para investigar e que procurarei demonstrar no desenvolvimento desta pesquisa.

O casamento como mote, tanto dos entremezes como desta tese, surge como uma maneira de se aproximar de alguns aspectos da sociedade portuguesa deste período e de conceitos e comportamentos que estavam se transformando nesta época, como o amor e a família. Para isto foram selecionados 24 entremezes para compor o corpus documental de análise.

E o que é entremez? Ao longo de toda esta tese o leitor vai conhecer estas pequenas peças cômicas de teatro chamadas de entremez, geralmente com 10 a 16 páginas, formadas geralmente por apenas um ato, com poucas cenas, nas quais figuram entre três e oito personagens, cuja principal função era o entretenimento a partir da representação de situações cotidianas. Estas

peças estão catalogadas e disponíveis para o público graças ao trabalho da Biblioteca Nacional de Lisboa e da *Fundação Calouste Gulbenkian*, de Portugal, que organizou a coleção de Teatro de Cordel, com 793 espécies (papéis volantes e folhetos), impressas e manuscritas, de 1692 a 1886, com algumas peças anônimas. O que facilitou e concretizou esta pesquisa, pois impossibilitada de tentar realizar uma parte dos estudos em Portugal, debrucei-me em pesquisa bibliográfica e em acervos digitalizados destas instituições portuguesas.

A sociedade do Antigo Regime, com grande hierarquização das classes sociais e do respeito por esta estrutura, foi percebida pelo teatro e o entremez retratou situações como esta. Sem pretender ser uma interpretação fiel da realidade, mostrou uma idealização no que se refere à promoção de valores e comportamentos que deveriam ser observados e mesmo seguidos por aquela sociedade.

Nos enredos dos entremezes publicados naquela época, e até mesmo em óperas, encontramos, na maior parte do tempo, os personagens em ações que apresentavam a tensão entre os princípios tradicionais e conservadores e as novas tendências e ideais que estavam surgindo não só em Portugal como também para toda a Europa, e que logo também seriam levados para as Américas. São atitudes, comportamentos, vestimentas e ditados que desafiam hierarquias estabelecidas e conhecidas até então. O casamento, como um dos principais motes para apresentar estes conflitos e transformações, proporcionou enredos ora elogiando ora reprimido tais comportamentos e atitudes. E como terminavam tais peças? Com arrependimento? Inovações? Perdão? Castigos? Difundindo novos valores e padrões de comportamento? É o que será apresentado durante o desenvolvimento desta tese, a partir do diálogo com o contexto histórico e social em que estas peças foram escritas.

A transcrição de trechos dos entremezes utilizados é curta para registrar a indicação de um tema ou termo pertinente ao desenvolvimento da tese ou longa, quando julguei prudente, para oferecer ao leitor uma aproximação um pouco mais detalhada do contexto e do desenvolvimento em que estas falas aparecem. Estes trechos citados foram mantidos em sua forma original.

Tanto no Brasil com em Portugal ainda é escassa a produção bibliográfica sobre entremezes, mesmo no século XVIII, o qual poderia ser

considerado o auge de sua representação e publicação. Assim, este estudo ficou mais restrito às fontes e a sua análise à luz de um debate historiográfico centrado na história social e cultural de Portugal deste período, passando pela circulação de ideias artísticas e até mesmo iluministas que encontramos nestas pequenas peças.

Novas e diversas fontes documentais e novos pressupostos analíticos marcam profundamente a pesquisa em História e elaboram novas perspectivas de entendimento da realidade social. Assim, os objetos culturais vêm ganhando novos contornos e novas dimensões, pois, representativos de uma época, elaboram e interferem na vida social e apresentam-se como importantes pontos de entrada para os historiadores desvendarem as nuances do passado. Neste sentido, a pesquisa histórica, com a proposta de diálogo com as artes e com os objetos artísticos é um dos meios de revelar o diálogo mais profundo entre arte e sociedade. Inserindo-se numa lógica de construção e desconstrução de representações, definindo práticas de leitura que requerem rigor crítico, científico e afeito a sensibilidades.

Com relação a aproximação de historiadores com textos teatrais, podemos dizer que ela é recente. Um contato nem sempre fácil, pois, os objetos artísticos – como o texto literário – são documentações portadoras de determinadas especificidades, que cabe ao historiador conhecer e investigar. Ou seja, compreender como determinado tipo de encenação e escrita teatral foi produzida historicamente.

Neste sentido, Roger Chartier evidencia um aspecto extremamente importante para o trabalho historiográfico: a “negociação” entre o teatro e o mundo social, ou seja, a “materialidade do texto” deve ser entendida como uma operação que inclui a produção do próprio texto (o discurso, a época), o lugar de produção e sua transmissão. Como se percebe, o espectro de ação do fato teatral, por si mesmo, transborda a própria representação de um texto teatral. Por isso, o teatro, sendo uma prática coletiva inscrita no corpo social, está sujeito, por isso, a interrogações da história. Podemos dizer que as formas e produções culturais criam-se e recriam-se na trama das relações sociais, da produção e reprodução da sociedade, como um todo e em suas partes constitutivas.

Ao escolher os entremezes como fonte de pesquisa, o objetivo foi pensar a produção artística como prática social dotada de significados, com capacidade de diálogo, interlocução e representação de uma determinada época.

Esta forma de teatro do século XVIII, ainda que seja uma representação da realidade, também serviu para observar e moldar os costumes da sociedade europeia, neste caso, especificamente a sociedade portuguesa, na medida em que mostrava as novidades nas formas de se vestir, falar, representar e se relacionar. Assim, estas peças teatrais, desde que cotejadas adequadamente, podem servir como fontes de pesquisa para se estudar os modos de agir, pensar e representar daquela sociedade, em função da maneira com a qual os escritores daquele período vislumbraram e os representaram em suas peças, além de chamar a atenção para gestos e comportamentos que foram construindo as próprias divisões do mundo social¹.

A representação dos 'costumes das cortes' (que muitas vezes eram parodiados) e os padrões de comportamento da 'sociedade burguesa' em ascensão na Europa do século XVIII (em suas relações amorosas e familiares) foram encenado nos teatros portugueses e representado pelos escritores em suas peças. Que não diferia significativamente do que estava acontecendo em outros lugares e teatros da Europa. Até por que muitas daquelas peças eram adaptações de peças francesas ou italianas, ou então eram escritas a partir delas – muitas das quais, em que seu autor permanecia anônimo.

Assim, o lugar do historiador, a prática da pesquisa e o próprio olhar social são temas fundamentais da escrita historiográfica, pois são incorporados na dinâmica da pesquisa e da escrita da tese. Vale ressaltar as reflexões de Michel de Certeau quando afirma que escrever, elemento fundamental da análise, é colocar um fim parcial diante da infinitude da pesquisa, dando uma organicidade no processo de pesquisa, tornando presente aquilo que a prática percebe como sendo um limite, mesmo que aparente, pois a pesquisa é interminável.

Desta maneira, a tese foi organizada em três partes. Desta forma, o segundo capítulo apresenta o desenvolvimento e a busca por uma

¹ CHARTIER, Roger. **A história cultural**. Lisboa: Difel, 1988. P. 24.

conceituação desta formal teatral, o entremez. O terceiro apresenta os personagens mais recorrentes nestas peças, para no quarto e último capítulo analisar a sociedade portuguesa do século XVIII à luz do tema do casamento. Também foi feito um apêndice com o resumo de alguns dos entremezes utilizados nesta tese, para o leitor que ficar curioso e quiser conhecer o enredo completo de alguns dos entremezes comentados.

É necessário buscar o entendimento de diversos períodos históricos tendo como referência os múltiplos objetos artísticos que revelam uma profunda ligação com o momento histórico que lhe deu origem. Para além das questões teóricas, a arte representa locus privilegiado de análise na medida em que demarca posicionamentos, constrói interpretações diversas, resignificações e estabelece debates acirrados em diferentes momentos históricos. É interessante o historiador reconstituir alguns fragmentos espalhados do passado, recolocando as manifestações artísticas em diálogo com o seu tempo e com o tempo presente da escrita desta tese. Isto transparece em algumas notas de rodapé e nas considerações finais apontando para a continuidade desta pesquisa e futuros projetos inspirados nesta tese.

2. O GRACIOSO E DIVERTIDO ENTREMEZ

Como os imitadores imitam homens que praticam alguma ação, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole (porque a variedade dos caracteres só se encontra nestas diferenças [e, quanto a caráter, todos os homens se distinguem pelo vício ou pela virtude]), (...) a mesma diferença separa a Tragédia da Comédia; procura, esta, imitar os homens piores, e aquela, melhores do que eles ordinariamente são².

A citação acima, retirada da obra “Poética”, de Aristóteles (384-322 a.C.), escrita há mais de dois mil anos, é referência até nossos dias para quem quer estudar o teatro, principalmente questões sobre a imitação na arte e as relações de proximidade ou afastamento da realidade. O conceito comentado de *mímesis* ganhou, durante os séculos, vários significados e funções, e o que nos interessa aqui é aproximar-se com o utilizado na arte dramática, apontado por Aristóteles ao lançar um olhar sobre a ação nas artes poéticas. Especificamente, na cena teatral do século XVIII, pois para esta ação/encenação temos homens e mulheres imitando alguém que pratica uma ação, com suas qualidades e vícios.

A utilização do termo *mímesis* na citação acima, por Platão (428-348 a.C.), tem em Aristóteles sua importância revelada, no sentido de que, “ao buscar ‘o que poderia ser’, segue os preceitos da verossimilhança, ou seja, das características que envolvem a realidade que busca imitar em sua representação”³. Outro aspecto importante que ele ressalta é a possibilidade que a atividade mimética traz ao ser humano de se conhecer, motivada por duas questões: imitar é instintivo ao homem e causa prazer, tanto a quem faz a imitação quanto a quem a contempla.

² ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Ars Poética, 1992. p. 21,23.

³ SENKO, Elaine Cristina. E a Aurora alcançou Sahrazad: reflexões sobre a Mimesis na obra “As Mil e uma Noites”. In: SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão da; RAFFAELI, Juliana Salgado; SILVA, Leila Rodrigues da (org). **Atas da IX Semana de Estudos Medievais**. Rio de Janeiro: PEM, 2012. p. 259.

Para Aristóteles, esta atividade de “imitar” feita pelo poeta e absorvida também pelo teatro, deve ser diferenciada dos escritos do historiador, pois o primeiro apresenta aquilo que poderia acontecer, e o segundo, o que aconteceu. Assim, a função para o poeta não é a de “imitar baseando-se no real; (...) o verossímil torna-se o acontecível na proporção em que aquele é disposto a partir de íntimas conexões, as quais, em uma peça teatral, por exemplo, ligam as ações umas nas outras”⁴. Esta diferenciação pode ser encontrada também em Walter Benjamin ao lembrar que “a capacidade mimética não existe como coisa em si, imutável, mas é inventariada no tempo, de acordo com as épocas”⁵.

Imitar a ação dos homens também fez Aristóteles apresentar uma distinção entre duas espécies de arte, a tragédia, de caracteres superiores e a comédia, de caracteres inferiores. Ambas são expressões teatrais que caminham uma ao lado da outra, tendo em comum a *mímesis* da ação e ligações estreitas com o conhecimento, a semelhança e a metáfora. Tal entendimento desta diferença entre tragédia e comédia pode ser encontrado até o século XVIII, época de interesse nesta tese.

No século XVIII, deparamo-nos com esta diferenciação nos escritos de Denis Diderot (1713-1784), o qual defendeu que, “na arte e no teatro, aquilo que deve ser mostrado ao espectador não são as paixões em estado bruto, mas sim domadas pela razão e o discurso. A representação deve ter, numa palavra, *decoro*”⁶. Além de se perceber a presença de ideais iluministas encontramos a indicação para utilizar personagens de condição principesca para representar uma fábula trágica e reservar personagens burgueses para o estilo baixo da comédia jocosa, mostrando o efeito moral e político do teatro na vida social das cidades e a conexão entre forma dramática e experiência social.

Tal como Aristóteles, Diderot observou as condições da forma dramática, discutindo sua função social e os seus elementos formais, deixando uma herança de valores do espetáculo moderno que são encontradas até hoje em diferentes formas de entretenimento como nas novelas, seriados e *stand-up*

⁴ BEDIN, Cliliane. **Mímesis na ação em Édipo Rei e Esperando Godot**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008. p. 35.

⁵ BEDIN, Cliliane. **Ob.cit.** p. 104.

⁶ MATTOS, Franklin de. Enorme, bárbaro, selvagem Diderot e o drama. In: DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 19

comedy (muito difundidos tanto em teatros, cinemas⁷, televisão como pela internet).

Acompanhando estas reflexões, pode-se perceber uma rede de ações que garantem a credibilidade das situações de uma obra de literatura ou de uma peça de teatro. Circunstâncias que já passaram por ideias de imitação, coerência, catarse, processos de identificação, desconforto e/ou de provocar mudanças, reflexões e mesmo divertir. O conhecimento destas ações e análises sobre a escrita de peças de teatro é necessário para entender sua construção enquanto obra de arte. Entretanto, para fazer a análise dos entremezes, o conceito que permeia toda esta tese é o de representação. Segundo a proposta de Roger Chartier, deve-se procurar perceber as representações como determinados grupos fazem das suas práticas. Tais práticas não são percebidas em sua totalidade, existindo apenas enquanto representações, ou seja, nenhum texto traduz ou apreende toda a realidade⁸.

Nesta relação entre verdade e ficção, a noção de representação coloca que o real existe como algo representado, no sentido de que há uma organização e historicização de suas evidências. Assim, as práticas só possuem sentido quando representadas, pois “se existir a verdade, ela se situa entre as práticas e as representações, sendo que esta relação não deve ser polarizada, ao oposto, é necessário potencializar seu entrecruzamento”⁹. O foco deve estar nas apropriações das práticas e suas representações, que se apresentam como uma alternativa de compreender o social e cultural da sociedade estudada.

Com esta inspiração inicio este capítulo procurando responder algumas questões como: O que são entremezes e de que forma eles se relacionam com outros modelos de mesmo gênero de composição? Quais os principais

⁷ Basta lembrar de filmes como “Doce Lar” (Sweet Home Alabama – 2002- Walt Disney Picture); “Alta Fidelidade” (High Fidelity – 2000); “Procura-se uma noiva” (The Bachelor – 1999 – Warner Home Video); “Uma linda mulher” (Pretty Woman – 1990 – Walt Disney Picture); como também a trilogia que iniciou na época em que terminei a faculdade e teve seu desfecho junto com o fim da escrita desta tese: “Antes do Amanhecer” (Before Sunrise – 1995), “Antes do Pôr-do-Sol” (Before Sunset – 2004) e “Antes da Meia-Noite” (Before midnight – 2013); todos tendo como enredo o casamento, que depois de vários desencontros tem seu desenlace com um final feliz e amor correspondido.

⁸ CHARTIER, Roger. Por uma sociologia das práticas culturais. In: **A História Cultural: entre práticas e representações**. São Paulo: Difel, 1990.

⁹ GUARATO, Rafael. Por uma compreensão do conceito de representação. In: História e-História, 2010. <http://historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=artigos&id=127>

elementos da sua organização textual? Como o entremez fez parte do cotidiano dos portugueses do século XVIII? Como o entremez pode ser situado na história do teatro europeu? De que maneiras as peças teatrais podem ser lidas pelo historiador? Que métodos são mais apropriados para estudar as peças teatrais?

2.1 O entremez

No *Diccionario de retórica, crítica y terminologia literária*, Angelo MARCHESE e Joaquim FORRADELLAS Figueras, mostram que, inicialmente, o entremez era um nome que junto com o momo, designava um tipo de festa da corte marcada pelos bailes de máscara. Com o passar do tempo, passou a designar um espetáculo teatral variado e curto, derivado das formas do teatro de comédia. Assim, para eles o entremez é uma peça de personagens populares, humorística, intercalada a uma peça de caráter sério sem necessariamente ter uma conexão com ela. A principal inovação estilística do entremez foi a substituição, nos diálogos, dos versos pela prosa.

Segundo Armindo Bião, o entremez era

considerado frequentemente como um gênero menor, de caráter apenas complementar, posto que historicamente associado a divertimentos entre os pratos de um banquete, ou destinado a ser apresentado entre – ou após – peças do teatro dito sério, o entremez pode ser classificado como um subconjunto da literatura dramática do gênero cômico, podendo ainda ser identificado ao chamado teatro ligeiro, incluindo, constantemente, números musicais. Vale ainda que se registre que os entremezes, no mundo lusófono, não se restringem à sua identificação com o teatro de cordel lisboeta, dos séculos XVIII e XIX, podendo ser encontrados, antes e depois desses séculos, em contextos diversos.¹⁰

Boa parte da linguagem utilizada nos entremezes se baseia na oralidade cotidiana de seu tempo, por isso mesmo fácil – em sua época – para o grande público. Deste modo, ao comentar sobre os entremezes antes do século XVIII no Dicionário de Termos Literários de Moisés Massaud, estes

¹⁰ BIÃO, Armindo J. de Carvalho. **Teatro de Cordel e formação para a cena**: textos reunidos. Salvador: P&A Gráfica Editora, 2009. p. 135.

anunciariam, em Portugal, o advento do teatro popular de Gil Vicente, ocorrido em 1502. Mais tarde, na Espanha o termo passou a designar toda peça curta, em um ato, representada ao fim do primeiro e segundo ato de peças longas, fossem comédias, fossem autos sacramentais. Em voga desde os fins do século XVI até meados do século XVIII (até 1765, precisamente, quando Carlos III proibiu a montagem dos autos sacramentais), os entremezes, apesar do seu “realismo tão mundano e profano”, gozavam do aplauso da aristocracia espanhola. (...). Intercalando-se em representações demoradas, os entremezes funcionavam como períodos de repouso para os espectadores e figurantes; e, refletindo a própria antinomia do mundo barroco. (...). Vinculado à história da literatura de cordel, o entremez tornou-se com o tempo “um gênero autônomo, próximo da comédia de costumes, servida por processos realistas, agudo espírito de observação e mordacidade de linguística”¹¹.

Rodrigo Malheiros apresenta uma definição do *Dictionnaire des termes littéraires* em sua dissertação de mestrado¹² na qual “o entremez é uma pequena peça de teatro com a finalidade de entreter o público, acompanhada de música e dança, ou pantomima, montada entre dois atos de uma peça importante, ou apresentada em banquetes”. Lembra que este gênero foi principalmente desenvolvido entre os séculos XV e XVII, na Península Ibérica e na Itália. A indicação da presença da música e da dança realmente foi encontrado na maioria das peças lidas. No exemplo a seguir, aparece inclusive como tema de um entremez¹³,

Parafuso (criado): *Já se ouve a rabeca, vamos ver esta contradança, que he nova; porque hontem a tarde a fez meu amo.*

Carambola (criada): *Vamos, vamos, que eu gosto muito destas folias, e ao mesmo som da rabeca, me está pulando o coração de alegria.*

¹¹ http://books.google.com.br/books?id=0Pn4qAZ-QyoC&pg=PA148&lpg=PA148&dq=entremez+dicion%C3%A1rio+de+termos+liter%C3%A1rios&source=bl&ots=3q_PGsZMUs&sig=mQ8pHl2hseuC_zvXxEElbN4jiMg&hl=en&sa=X&ei=prrhUc6EluSVygGdj4B4&ved=0CC4Q6AEwAQ#v=onepage&q=entremez%20dicion%C3%A1rio%20de%20termos%20liter%C3%A1rios&f=false

¹² MALHEIROS, Rodrigo Rodrigues. **O entremez, o auto natalino e a dramaturgia em cordel**: diálogos interculturais nas obras de Gil Vicente e Lourdes Ramalho. Dissertação. Mestrado em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba. Campina Grande, 2010. p. 8.

¹³ **Entremez intitulado a Caza de Dança ou Theatro da Mocidade ocioza**. Lisboa, Officina de Domingos Gonsalves (Ano MDCCLXXXIII). p. 5

Duque de Monjague: *Oh, Monsieur, mais viveza nesse braço.*

Monsieur Escorrepiche: *Senhor, si, quanta velocidade quiserem.*

Carambola: *Agora sim é que eu gosto; porque não fica nada no corpo, que não sinta seu abalo.*

Para Aníbal Pinto Castro, o entremez escolhe como enredo preferido os “ridículos da vida social contemporânea com visíveis intenções satíricas, mas dando-lhes um tratamento deliberadamente burlesco, mediante as situações inventadas, as personagens preferidas e os estilos de linguagem usados”¹⁴. Deste modo, os temas dos entremezes são acontecimentos contemporâneos à sua criação, experiências vividas pelos escritores, atores e público da época, como nos mostra Daisy da Silva:

os novos rumos da moda; os divertimentos; a crítica aos pais sem autoridade; escândalos em praça pública; condenação dos que gastam mais do que possuem; os vícios humanos; cenas de casamento; oposição dos pais a namoros e noivados; contrastes entre os costumes da cidade e a mentalidade do homem do campo; as paixões temporãs; criação e venda de entremezes em cordéis pelos cegos; as credices; discussões em família; namoricos; os ciúmes; declarações de amor; a astúcia feminina; a guerra conjugal; brigas de vizinhos; fofocas; cobranças; intrigas; festas populares; aulas de dança e canto; velho apaixonado; o amor pelo homem do mar.¹⁵

Os temas dos entremezes eram assuntos coexistentes ao momento da sua escrita, com mudanças de personagens, algumas exclusões e, conseqüentemente, inclusões conforme os temas e interesses de cada época, por isso a análise dos personagens, dos espaços e ambientes indicados como também os temas mais recorrentes nos entremezes serão destacados e analisados nos próximos capítulos. De início, um dos temas mais referidos é o casamento, seguido pelo amor que serão analisados nos próximos capítulos

¹⁴ Castro, 1974, apud SILVA. In: SILVA, Daisy Sardinha Ribeiro da. **Apresentação do teatro colorido e folgazão contido nos entremezes de cordel do século XVIII.** Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 1979. p. 16

¹⁵ SILVA, Daisy Sardinha Ribeiro da. **Apresentação do teatro colorido e folgazão contido nos entremezes de cordel do século XVIII.** Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 1979. p. 53.

desta tese, celebrados e indicados com cantos e danças e nas falas dos personagens:

Arminda: *Armellino? Caro Armellino, eu estou gracejando, sou tua, não quero até a morte render a outrem o coração.*

Andreza (criada): *(à parte) Senhora minha ama, desprezo, olhe o que ajuizamos*

Arminda: *Nada escuto.*

Andreza: *Ah, malvado amor! Até em certas ocasiões ensurdece a gente.*

Arminda: *Não me deixes, não amado.*

Armellino: *Nunca mais vê-la! Dizer-me que buscaria outro, que lhe satisfizesse o seu amor! Isto é injúria, que sempre me será lembrada, sítio cruel, habitação ímpia, de ti sempre fugirei, já de mim não serás pisada.*

Arminda: *Queres me ver morrer dize? (se ajoelha)*

Armellino: *De nada se me dá.*

Arminda: *Ah coração de tigre, e tens animo de me veres prostrada a seus pés, sem ao menos a compaixão me dar final algum de piedade! Bem dizes, nunca mais me verás, sim eu me retiro a Deus, de mim não tenhas lembrança.*

Merlim (criado): *Fogo, fogo, não há quem toque?*

Armellino: *E acreditaste que eu te poderia deixar? Ah como és louca.*

Merlim: *Chegou a bomba, apagou-se o incêndio (à parte: he na verdade amor sem pés nem cabeça)*

Andreza: *(à parte) Que scena tão bonita, para qualquer Entremez¹⁶.*

O amor acabou eclodindo na maioria dos entremezes que apresentam situações de casamento, como sendo necessário para sua realização e à felicidade dos esposos, procurando, na maioria das vezes, desvencilhar-se da permissão e consentimento dos pais para a realização do casamento.

Com o trecho acima do *Novo e Gracioso Entremez intitulado Amor sem pés nem cabeça*, concordo com Márcia Abreu que mostra como os entremezes são “peças de atualidade, que retratam o cotidiano da época, em tom satírico e

¹⁶ **Novo e Gracioso Entremez intitulado Amor sem pés nem cabeça.** Lisboa, na Officina de Francisco Borges de Sousa. (Ano de MDCCLXXXIX). P. 7-8.

“jocoseiro” (...). São peças cheias de graça, de tipos e caricaturas da época, calcadas na crítica social e escritas em tom coloquial, retratando a linguagem popular da época”¹⁷.

Durante o desenvolvimento do entremez, podemos perceber mudanças de espaços, ambientes e personagens. Pois estas pequenas peças encenam representações sociais cotidianas da época em que foram escritas, o que é percebido nos temas, assuntos, motes e figuras sociais que vão surgindo.

Assim, a utilização destas pequenas peças teatrais, chamadas de entremezes, como fonte histórica possibilitou a reconstrução nesta tese de redes de relacionamento e sociabilidades que o século XVIII vivenciou. Estas pequenas peças, “constroem o mundo como representação”¹⁸, ao chamar a atenção para gestos e comportamentos que vão construindo as próprias divisões do mundo social. Como podemos perceber nesta fala de um pai no *Novo, e divertido Entremez intitulado A Astucia das Criadas para o Cazamento das Amas*:

Alberto (pai): *Há maior desgraça, escrever-me meu Irmaõ, de que queria cazar seu filho, e que era hum mosso estimável, e agora acho-me com hum mentecapto; mas talvez isto seja por falta de comonicação, e que na Corte se fassa mais polido.*

Jacinto (filho): *Quando he natural o defeito do juízo, nenhuma dontrina o emenda.*

Vestígios da sociedade portuguesa do século XVIII, aspectos da vida do povo e da pequena burguesia lisboeta, que se apresentavam ao leitor ou espectador destas peças. Seu caráter popular deve-se ao fato de se referir ao cotidiano destas pessoas, da sua prática social e por apresentar situações em ambientes conhecidos e frequentados pelo povo como praças, ruas, feiras e outros lugares públicos de grande circulação social como também espaços privados da casa além de trazer na fala de alguns personagens ditados e provérbios conhecidos pela sociedade portuguesa.

¹⁷ ABREU, Márcia. **Histórias de cordéis e folhetos**. Campinas: Mercado de Letras, 1999, p. 53-54.

¹⁸ CHARTIER, Roger. **A história cultural**. Lisboa: Difel, 1988. p. 24.

2.1.1 Organização textual do entremez: a estrutura da ação

O desenvolvimento da ação dramática num entremez se apresenta como uma sequência única num mesmo espaço ou ainda como pequenas sequências, conforme a entrada e saída dos personagens, com a intenção de demarcar o tempo e ritmo deste gênero e sua progressão interna (exposição, desenvolvimento e desenlace). Junto com a brevidade dos entremezes, estas segmentações permitem “revelar en el entremés una de las claves de su comicidad”¹⁹.

A progressão interna dos entremezes muitas vezes se caracteriza pela técnica expositiva, com a apresentação dos personagens ou de uma situação. Sendo que “el desfile puede estar al servicio de la caracterización de um único personaje”²⁰, como no caso do personagem Peralta. No exemplo a seguir, podemos perceber esta caracterização do personagem já no início da trama a ser desenvolvida:

Manoel Jagodes: *Quer seu pai cazala com hum tal rustico, chamado Reduvalho de desconsolação.*

Quiquo não me arranhes (criado): *Só o nome é ridículo*

Jag: *He ridículo o nome, e he ridículo o cazo, que soccede, e eu se tal vejo morro.*

Quiq: *E eu estalo*

Jag: *Estou perdido, estou...*

Quiq: *Acomode-se tamanho: Não grite; sabe o que havemos de fazer?*

Jag: *O que?*

Quiq: *Vamos pregar-lhe uma peça*

Jag: *De que modo*

Quiq: *V.m. e eu conhecemos todos desta aldeia; todos são nossos amigos. O Boticario, o Barbeiro, o Ferrador, a filha do Licenciado (que he boa rapariga) a ama do Padre cura, a...*

¹⁹ LÓPEZ, María José Martínez. **El entremés:** radiografía de un género. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1997. p. 64.

²⁰ LÓPEZ, María José Martínez. Ob.cit. p. 66.

Jag: *E de que nos serve toda esta gente?*

Quiq: *Para que? Para muito; unamonos todos, esperemos o tal Reduvalho da desconsolação, e quando ele for a entrar, cada hum de per si lhe sahia ao encontro*

Jag: *E para que fim?*

Quiq: *He natural que ele a cada hum vá proguntando onde mor o seu futuro sogro, pai da sua amada.*

Jag: *He certo*

Quiq: *Pois em tão, cada hum lhe hirá respondendo seu despreposito, e fazendo-o capacitar que esta he a Aldeia dos doidos; doido o faremos a ele, e o obrigaremos a auzentar-se, sem que entre em caza de teu sogro, nem chegue a ver a noiva.²¹*

A exposição inicial nos entremezes procura apresentar a situação que motivará o seu desenvolvimento, os personagens, à relação que eles mantêm entre si e as suas intenções de maneira rápida e eficaz pelo diálogo. A conversa rápida e ágil entre os personagens dinamiza a exposição com perguntas, exclamações, expressões de cólera, paixão, provocação e outros sentimentos e comportamentos. Também se pode encontrar a apresentação de um personagem ou situação a partir de um monólogo. Como momentos de tensão que vão se intensificando conforme se caminha para o final da peça.

Desdobramentos da situação central produzem o efeito de graduação ascendente da comicidade de um ou mais personagens, criando expectativas nos leitores ou na plateia, sobre como ocorrerá o desfecho do entremez: “Uma fórmula que debió alcanzar certo êxito, a juzgar por su empleo repetido es aquella em la que la progresión se inscribe en al menos dos trayectorias distintas que poseen um desenlace común”²². Como se pode encontrar nas artimanhas para o casamento do jovem casal de enamorados caminhando ao lado da expectativa do casamento de seus respectivos criados, trajetórias se entrecruzando dando lugar a uma diversificação das ações. Tudo para chegar ao clímax cômico pretendido pelo entremez.

²¹ **Novo Entremez intitulado A aldeia de Loucos.** Lisboa, Oficina de Domingos Gonsalves (M.DCC.LXXXIV). p. 6-7.

²² LÓPEZ, María José Martínez. **El entremés: radiografía de un género.** Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1997. p. 73.

No início do século XVII, criou-se o costume de acabar estas peças com um baile, moda que se iniciou na Espanha com Hurtado de Mendonza e levado ao ápice por Quiñones de Benavente, com a criação do baile no entremez, entremez cantado²³ e outras particularidades semelhantes. Esta situação acabou se tornando comum em muitos finais dos entremezes, pois “estos desenlaces anulan `cualquiera moraleja corrosiva´ de la ficción representada y actúan como um marco `que delimita el alcance de la representación, separándola del universo de lo cotidiano y real’”²⁴. Eliminando os últimos focos de tensão da peça.

Também podemos encontrar um texto falado por um dos personagens, que finaliza a peça com uma mensagem como conclusão e síntese de tudo que foi visto e aconteceu no enredo ou com vários personagens cantando juntos esta conclusão, ou seja, reunindo todos os personagens do entremez no final de sua apresentação. Este hábito de desenlace pode ser dirigido aos leitores ou a plateia em geral ou a um personagem específico.

2.1.2 O entremez e a sociedade portuguesa do século XVIII

A vida teatral portuguesa desenvolveu-se quase sempre em Lisboa e as primeiras referências que encontramos são de representações de momos (anteriormente designado como máscara, depois se ampliou o termo para espetáculo) e arremedilhos, embriões do espetáculo dramático nos quais se combinavam a declamação e a mímica e inspiravam-se na vida dos santos, nas novelas de cavalaria, nas cantigas de amigo, escárnio e mal-dizer. Eram feitos nas praças e na rua por cômicos de caráter essencialmente mímico, com entremezes e apêndices de outros espetáculos, eram recitados pela nobreza durante as festas da corte. A referência “mais antiga que se conhece para o

²³ Faço esta referência ao canto e a utilização da música nos entremezes por ser uma marca que irá permanecer em comédias dentro e fora do teatro muito tempo depois. Cito o exemplo de um grande comediante, Jerry Lewis, que desde os anos 1950 faz “gag” com toque romântico e *non sense*, escolhendo ou compondo as músicas para darem ainda mais força cômica e dinamismo às cenas clássicas como da máquina de escrever ou da completa interação entre gestos/fala e a música de Count Basie no filme “Mocinho Encrenqueiro” (The Errand Boy – 1961).

²⁴ LÓPEZ, María José Martínez. **El entremés**: radiografía de un género. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1997. p. 74.

entremez é a do Anjo do Conde de Vimioso (D. Francisco de Portugal) anterior a 1471 e publicado no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende (1516)”²⁵. Estas primeiras manifestações teatrais eram realizadas geralmente ao ar livre, como no largo da feira e no terreiro em frente à igreja. Afinal, “longe se se confinarem aos salões da corte, os jogos e representações extravasavam para as ruas da cidade. A praça, a rua apresentavam-se como espaços teatralizados; espaços privilegiados do espetáculo urbano.”²⁶

É importante lembrar que sobre o teatro religioso, os dramas litúrgicos da Idade Média só chegaram à praça pública depois de transitarem do interior das igrejas para os seus adros. Este teatro transpunha cenas descritas pelos livros da Paixão de Cristo e os ciclos da Natividade, que mostravam ter uma grande influência dos Mistérios e das Moralidades. Neste momento, a sociedade preferia o teatro rudimentar a uma exposição erudita. Assim, “o teatro sacro assumia-se numa feição predominantemente popular, libertando-se de certos formalismos (estreita simbiose e coexistência entre representações profanas e mesmo burlescas)”²⁷. Deste modo, o embrião do entremez e seu desenvolvimento na Península Ibérica encontram-se nos banquetes da Idade Média. Durante os intervalos, entre um prato e outro, eram apresentados números cômicos, em tom burlesco, com a intenção de provocar o riso dos convidados.

No decorrer do século XV, quando o entremez se juntou ao mistério, ao momo e ao vilancete encontramos a presença de diálogos cantados nestas peças. Esta característica fica aparente já no início de alguns entremezes, e não só no seu desfecho, como quando os personagens querem esclarecer seu amor um pelo outro, tema recorrente nestas peças:

Campainha: *Pois não hei de ser assim, sempre hei de viver em paz com o meu Carrapato, o meu rico maridinho, a quem tanto amo, tanto...*

Carrapato: *Ai, ai, que morro, não digas mais.*

Camp.: *Oh que riquinho consorte.*

Car.: *Oh que esposinha desta alma*

²⁵ CÂMARA, Maria Alexandra T. Gago da. **Lisboa:** espaços teatrais setecentistas. Lisboa: Livros Horizonte, 1996. p. 12

²⁶ _____. p. 12.

²⁷ _____. p. 13.

Camp.: *Quando formos casadinhos*

Car.: *Quando amor nos juntar*

Ambos: *Havemos muito contentes, sempre cantar e bailar.*²⁸

Durante o desenvolvimento dos entremezes pode-se encontrar árias cantadas pelos personagens novamente sobre o amor:

Simplicio: *Vão a isso, em quanto eu*

Recordo certa cantata

Para lançar os miliandres

Do peito da minha amada:

(ária)

Prometo e protesto

E torno a protestar

De amor os prodígios

Já mais desprezar,

Amor sendo puro

*Não pode faltar.*²⁹

Provavelmente, a referência ao canto foi ainda mais reforçado com a presença da ópera em Portugal:

D. Leria: *Viu que Opera estão fazendo? Leu a caso algum cartaz? Farão algum bom enredo? Terão Entremez no fim? Que é só do que faço apreço: as coisas que fazem rir são o meu divertimento.*³⁰

A instalação da ópera italiana em Portugal se deu progressivamente, devido a diferentes fatores sociais, culturais, materiais e políticos. Do ponto de vista musical, a prática do século XVIII era serenata, sarau de música vocal e instrumental realizado nos salões do Paço ou nas casas da aristocracia, sem

²⁸ **Novo Entremez intitulado A Desordem dos Noivos de Oito Dias.** (Lisboa na Officina de Francisco Borges de Sousa, 1791) p. 3

²⁹ **Piquena peça intitulada O alfaiate, e Adelia ou o Careca e Carcunda na praça.** Lisboa, Officina de Antonio Gomes (M.DCC.XCII) p. 4.

³⁰ **Novo Entremez Intitulado A Junta dos Cabelleireiros.** (Lisboa na Officina de Francisco Borges de Sousa)

necessidade de cenários ou figurinos arrojados. A chegada deste novo gosto é marcada pela vinda de cantores italianos para servir à Capela Real, dirigidos pelo maestro Domenico Scarlatti,

A Capela Real funcionou como espécie de escola prática, que formava conjuntos de músicos chamados a executar serenatas em festas onomásticas do rei, rainha e restantes membros da família real, dentro da esfera palaciana. Nas igrejas, o espetáculo litúrgico tornava-se obsessivo para D. João V. O vilancico religioso barroco – canção popular dedicada especialmente à época do Natal – tomava a forma dramática, revestindo-se com elementos de antecipação de tendências operísticas. As serenatas de um lado e os vilancicos e os oratórios, cantados em espaços religiosos, do outro, alternando com as zarzuelas, faziam parte do repertório musical. A influência da corrente espanhola continua a fazer-se sentir³¹.

O gosto aristocrático pela música e pelo teatro apontam traços de sociabilidade em Portugal no século XVIII. Este processo de italianização se iniciou por volta de 1720 com a vinda de Scarlatti, prosseguindo com a importação de partituras, figurinos, instrumentos e cordas para os mesmos, velas para iluminar os teatros, ou seja, toda uma estrutura para sua realização em terras portuguesas. A influência literária veio com os seus principais autores de teatro setecentista como Metastásio (poeta preferido para as traduções moldado à cultura portuguesa, que teve seu nome em muitos libretos), Goldoni (trouxe contribuições ao teatro lírico, teve boa relação com a corte portuguesa e deixou muitas peças para espetáculos líricos em teatros da corte) e Alfieri, autores que mantinham relação direta e estreita com a cultura portuguesa.

Assim, os entremezes foram influenciados por estas experiências e principalmente pelas mudanças do teatro cômico feitas pelo libretista veneziano Carlo Goldoni, que buscava uma dramaturgia de autor, que devolvesse ao texto a função de estrutura-base do espetáculo pois, “o domínio mais do que centenário dos palcos italianos pela *Commedia Dell`Arte* produzira, situação original no quadro da civilização teatral europeia, o divórcio entre texto e cena

³¹ CÂMARA, Maria Alexandra T. Gago da. **Lisboa**: espaços teatrais setecentistas. Lisboa: Livros Horizonte, 1996. p. 50.

ou, melhor, entre a literatura e a prática dramática e a prática profissional do espetáculo.”³²

Desta maneira, Goldoni começou a fazer comédia sem a presença das máscaras em cena. Esta mudança foi gradativa, experimentada em cena pelos atores. Assim, se percebe nos seus textos a permanência de nomes como Arlequim ou Pantaleão, da vestimenta, e dos traços cômicos essenciais, que logo eram reconhecidos pelo público, entretanto, agora com traços mais humanos e sociais. Dos excessos de uma convenção teatral passou para uma nova dramaturgia baseada nos princípios da verossimilhança, naturalidade e simplicidade, teatralizando os dados da realidade daquele momento.

Na maioria dos entremezes analisados existe na construção e designação de seus personagens, comentários e modos de cumplicidade com o público, o que os faz rir e se divertir assistindo o espetáculo. Por retratarem situações e tipos comuns à época houve por parte da

Inquisição portuguesa uma forma de limitação criativa. Para não entrar em conflito com os censores, os intelectuais portugueses ficavam pelos temas mais amenos, pelas repetições. Pode ser uma conexão muito linear, mas não afastemos a possibilidade de ser este um período de eleição do género herói-cômico graças à ambiguidade dos expoentes no cenário cultural. À falta de personalidades que conduzissem o grupo, pequeno ou grande, rumo a algum tipo de projecto nacional, de projecto artístico mais definido e mais arrojado, não teria sido o género herói-cômico alternativa risível, uma saída honrosa, viável?³³

Se a virtude de uma mulher era atacada, se a honra de uma mulher era posta em xeque, a própria mulher saía desacreditada e igualmente o homem a quem ela estava ligada. A hierarquia social era regulada também mediante esses procedimentos que envolviam a palavra. No caso específico de Portugal, nos parece muito importante a retórica do riso, talvez mais frequentemente do que nos textos franceses ou ingleses.

³² ALMEIDA, Maria João. **O teatro de Goldoni no Portugal de setecentos.** Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007. P. 59.

³³ VÁSQUEZ, Raquel Bello. **Sociabilidade e aristocracia em Portugal no último quartel do século XVIII.** VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais. Coimbra, setembro/2004. p. 22-23.

Nesta sociedade de corte, como comenta Norbert Elias³⁴, o objetivo principal era a aquisição de poder pelo prestígio e de estatutos, mediante um comportamento adequado e regrado, com domínio da afetividade e das relações sociais. A etiqueta mantinha a disputa por benesses entre os nobres num nível aceitável de civilidade. A partir dos cerimoniais de corte, do gestual, das roupas e cores que eram permitidas a cada um, dos lugares à mesa, dentre outros símbolos, ela teatralizava o poder real e aristocrático.

Dessa forma, o ser social identificava-se com sua representação, o que justifica o excesso de artifícios dessa sociedade, como as perucas, os adereços, a maquiagem, os gestos retoricamente codificados. Aquele que não pertencesse ao círculo da aristocracia e não tivesse recebido uma educação cortesã também era facilmente identificável, por exemplo, pelo caráter desajeitado de seus gestos ou pela falta de domínio de uma coreografia do baile.

Comentar sobre os personagens que mais aparecem nos entremezes no capítulo que se segue, auxiliam o mapeamento de alguns tipos sociais que remetem ao cotidiano desta época, com a intenção de caracterizar um grupo social ou profissional. O comportamento do personagem não o individualiza, mas expressa as qualidades e defeitos do grupo a que pertence. Por isso, é comum o próprio nome do personagem apontar diretamente a que classe ou grupo social representa ou as características que pretende satirizar. Muitas vezes, só pelo figurino ou pela fala os leitores ou espectadores já conseguiam reconhecer e identificar quem se procurava imitar.

Sobre esta questão, Orna Messer Levin, comenta que “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”³⁵. Assim, o vocabulário da cultura cômica popular coloca num mesmo patamar a comunicação dos diferentes estratos sociais, sem as formalidades que a relação entre pessoas de diferentes níveis socioeconômicos exigia. Ou seja, tudo que a hierarquia social proibia passava a ser aceitável nesta configuração

³⁴ ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte**: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

³⁵ LEVIN, Orna Messer. A rota dos entremezes: entre Portugal e Brasil. In: **Artcultura**, v. 7, nº 11, 2005. Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História. p. 13

apresentada pelos entremezes. Questão que também era lembrada pelos ditos e provérbios citados na maioria dos entremezes.

Deste modo, podemos dizer que o entremez é uma peça curta e cômica de caráter popular, que se junta às burlas, músicas e danças, protagonizadas em sua maioria por personagens de diferentes condições socioeconômicas, principalmente da burguesia, para atrair o riso do público. A consolidação do entremez aconteceu a partir do século XVI, pois até então não existiam espaços fechados fixos, destinados exclusivamente à prática destas representações, que eram feitas nas igrejas, colégios universitários, nas salas dos palácios e em lugares públicos como praças, largos e ruas. A divisão que existia entre estes espaços de representação era entre o domínio público e privado e o tipo de pessoas que os frequentava. Assim,

nos reinados de D. João V e de D. José, a atividade teatral intensifica-se: constroem-se novas casas de espetáculos, escrevem-se, traduzem-se, adaptam-se, imitam-se peças de todos os gêneros – tragédias e comédias, farsas e entremezes – que se editam em folhetos de “cordel” (mas a tradição deste tipo de edições vinha já do século XVI) e se representam nos teatros públicos “com geral aplauso”. Não só a Espanha, mas também a França (Molière, Corneille, Voltaire) e a Itália (Metastasio, Goldoni) abastecem os repertórios – e um judeu nascido no Brasil, mas radicado em Portugal desde a infância, António José da Silva (...) ³⁶

Os próprios entremezes informam sobre estes novos espaços de representação, os teatros enquanto construções arquitetônicas e os lugares que são escolhidos para a encenação das situações e enredos apresentados ao público ou ao leitor.

No “*Novo Entremez dos Desprezos de hum Filho Peralta a seu Pai; ou Sophismas, com que enganou a sua criada*”, encontramos a seguinte indicação para a primeira cena: “Theatro com perspectiva de rua”. Esta indicação de como e onde iniciar este entremez no remete a ideia de que a “passagem dos tablados efêmeros para o teatro nas praças aos primeiros edifícios teatrais foi um processo espacial orgânico. Na Itália renascentista, as praças públicas,

³⁶ REBELLO, Luiz Francisco (organização, seleção e notas). **Teatro português em um acto** (séculos XIII-XVIII). Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2006. p. 12.

circundadas por edificações foram o embrião do futuro palco italiano que surgiria no interior de uma construção de base retangular³⁷.

Em alguns entremezes encontramos a indicação dos bairros onde se localizavam estes teatros:

D. Varia viúva: *He para a rua dos condes que nos leva, meu desvelo?*

Malandrino: *Não, senhora, he no Salitre. Que he Tragedia de espavento; e por fim há boas Danças e para maior recreio hum Entremez, que se chama Junta dos Cabelleiros.*³⁸

Para a realização das apresentações dentro destes teatros, uma

cena compreenderia duas partes distintas, uma à frente, em uma plataforma nua, sobre a qual os atores atuariam, e outra atrás, em plano inclinado, submetida ao atalho da perspectiva, sobre a qual seria feita a cenografia, segundo as leis rigorosas da ótica. A primeira parte era a área de representação plana, que avançava bastante em direção à área do público, o proscênio; a segunda era uma cena propriamente dita, um pouco inclinada, reservada aos cenários, e na qual se desenrolavam os entremezes ou episódios intermediários, com quadros ou cenários equipados com maquinaria complexa, implicando o desaparecimento da continuidade entre a área de encenação e o auditório dos espectadores.³⁹

O desenvolvimento do espetáculo teatral na segunda metade do século XVIII coincidiu com a fixação dos espaços destinados à representação. Fato que ainda se relaciona com a progressiva individualização do espetáculo como atividade comercial e rentável e com a evolução dos espaços urbanos que promoviam a criação de novos lugares lúdicos e de entretenimento.

³⁷ LIMA, Evelyn Furquim Werneck; CARDOSO, Ricardo José Brügger. **Arquitetura e teatro:** o edifício teatral de Andrea Palladio a Christian de Portzamparc. Rio de Janeiro: Contra Capa/Faperj, 2010. p. 22

³⁸ **Novo Entremez Intitulado A Junta dos Cabelleiros.** (Lisboa na Officina de Francisco Borges de Sousa)

³⁹ LIMA, Evelyn Furquim Werneck; CARDOSO, Ricardo José Brügger. **Arquitetura e teatro:** o edifício teatral de Andrea Palladio a Christian de Portzamparc. Rio de Janeiro: Contra Capa/Faperj, 2010. p. 27.

2.1.3 Os espaços teatrais de Portugal e os cenários mais utilizados

Os espaços de encenação teatral mostram, em alguns momentos de sua história, parte dos comportamentos da sociedade do tempo em que existiu e como a sua transformação afetou a própria representação dos entremezes.

Com relação aos espaços privados do teatro português Quinhentista e Seiscentista encontramos três grandes núcleos: a Igreja, a Universidade e o Paço. Sobre o teatro religioso, ele não tinha um edifício teatral específico para este fim. Eram realizados em mosteiros e conventos, durante um cerimonial religioso, para tocar os fiéis pelos olhos e ouvidos, como ocorria na Procissão do Corpus Christi, festejada em Portugal a partir do reinado de D. Afonso III, com representações de autoridades eclesiásticas e civis. Manifestações religiosas como esta exigiam grande aparato e espaço, que acabavam por derrubar as fronteiras entre o sagrado e o profano. Elas também estavam associadas aos autos sacramentais, que eram representados sobre carros alegóricos ao ar livre.

As Universidades estavam associadas aos Colégios, dos quais os Colégios da Companhia de Jesus tiveram um papel preponderante, com uma prática teatral de raiz neo-latina. O pátio dos seus edifícios era o lugar para se representar as peças teatrais, envolvendo o público com alegorias católicas e mitológicas. Desta maneira, “as representações constituíam, nestes Colégios, um meio pedagógico e catequístico. Autos, diálogos, écloas, comédias, tragicomédias, ligavam-se ao ensino das Humanidades”⁴⁰.

Já a Corte e o Paço Senhorial eram palcos de representações produzidas na sua maioria pela nobreza e a ela destinada. Muitos eram os motivos para a sua realização como batismos e casamentos, sendo o teatro visto para além de uma obra dramática, mas como entretenimento. O Paço acabou sendo um refúgio entre o desencadear da ofensiva inquisitorial e as restrições das atividades dramáticas nas igrejas e nos mosteiros:

Sabe-se por referências documentais que em casas particulares como as do Conde de Vimioso, do Conde Redondo e de Linhares, havia representações em que as Companhias

⁴⁰ CÂMARA, Maria Alexandra T. Gago da. **Lisboa: espaços teatrais setecentistas.** Lisboa: Livros Horizonte, 1996. p. 17

ambulantes de Comediantes, chamados também os “dizidores” de ditos (papéis), corriam de domicílio em domicílio, levando a sua farsa, o seu entremez, as danças, folias e tramóias. Estes comediantes afirmavam-se pela duplicidade das suas ações, oscilando entre a esfera privada (representações para particulares/casa/paço) e a esfera pública (algum pátio ou adega de feição mais popular). São eles o veículo de transição para o teatro ao ar livre, fazendo-o descer à rua ou à praça pública⁴¹.

Podemos dizer que no Paço existe um espaço teatral de encontro entre o anfitrião, os convidados, os comediantes itinerantes e alguns curiosos que acabavam aparecendo. O que vai se intensificar nas representações realizadas no *Pateo das Comédias*. Identificado com os *Corros* ou *Corrales* espanhóis, o pátio público é o espaço privilegiado da cidade, abrigando uma estrutura social diversificada. Sua administração, como no modelo espanhol,

eram explorados na sua totalidade pela Misericórdia, de modo a favorecer normalmente uma instituição fundamental no apoio aos mais desprotegidos. Tal como se processava na Espanha, as Confrarias e os Hospitais intervinham diretamente na gestão dos Corrais de cujos espetáculos obtinham parte das receitas, intervindo na fiscalização das mesmas e nos programas e horários das representações⁴².

Ou seja, edifícios efêmeros eram montados em função de uma tipologia urbana pré-existente, recinto ou beco, onde se erguia um tablado que servia de palco, utilizando as janelas das casas em torno naturalmente como camarotes para uso dos moradores ou de pessoas a quem os quisesse ceder. As estruturas utilizadas como espaço cênico resultavam do aproveitamento natural ou direto das condições que determinado espaço reunia pra a exibição de espetáculos. Nada era construído pensando nas possíveis exigências cênicas. Aceitava-se a localização privilegiada de um determinado conjunto de casas, não oferecendo obras de magnificência cenográfica.

Os pátios conhecidos de Lisboa nesta época são o Pateo do Borratém ou da Mouraria, o Pateo do Conde de Soure (mais tarde originou a construção do teatro), o Pateo das Fangas da Farinha (construído em 1619 devido a visita a Lisboa de Filipe II) e o Pateo das Arcas (construído pelo espanhol Fernão

⁴¹ CÂMARA, Maria Alexandra T. Gago da. **Ob.cit.** p. 18.

⁴² ____ . p. 19.

Dias de La Torre e o Hospital Real de Todos-os-Santos, inspirava-se no modelo espanhol de administração, onde os hospitais, junto com o Senado, obteria 3/5 das receitas. Sua história foi interrompida por um incêndio, em 1697, quando passa por transformações que a produção teatral deste momento passa a exigir. Modernizar o *corral* foi colocar o palco em curva, à maneira italiana).

Entre 1590 e 1750 os pátios foram palco para representações variadas. Eles são a passagem do espetáculo como acontecimento privado para um fenômeno público,

Teve antecedentes no chamado teatro portátil, palanque de rua improvisado para os comediantes nômades, montado e desmontado para o efeito, culminando na preocupação de estalar em determinados lugares as Casas de Comédias, espaços e estruturas que permaneciam, mesmo depois de uma representação. Deve salientar-se esta diferença na passagem do lugar efêmero ao lugar permanente com a intenção de transformar o espetáculo teatral, individualizando num determinado espaço, enclausurando as representações. **É a gênese de um modelo de teatro urbano**^{43,44}

Assim como estava ocorrendo em outros lugares, o crescimento do teatro no século XVI, lentamente, impondo a necessidade de um lugar fixo para as suas representações. O pátio, inicialmente, era

Marcado por uma estrutura rudimentar, era um recinto fechado, não comunicando para o exterior, onde se erguia um palco exclusivamente para representações de comédias. O pátio seria assim um espaço compreendido entre o palco e mais tarde os camarotes designados por *ferssuras*. A disposição do público, deveria ser muito semelhante à que se verificava nos *Corrales* espanhóis. Frente ao cenário, em pé ou sentados em bancos não fixos, estavam os homens. As mulheres, por sua vez, assistiam ao espetáculo em zonas que se situavam ao fundo do pátio, designadas por *cazuelas* ou *jaulas*.⁴⁵

Os teatros construídos por iniciativa régia eram destinados a uma esfera social restrita. A Ópera do Tejo seguiu um programa de concretização que

⁴³ Grifo meu.

⁴⁴ CÂMARA, Maria Alexandra T. Gago da. **Lisboa: espaços teatrais setecentistas.** Lisboa: Livros Horizonte, 1996. p. 30.

⁴⁵ CÂMARA, Maria Alexandra T. Gago da. **Ob.cit.** p. 30.

seguia a imagem importada, de um grande teatro de ópera capaz de rivalizar com os melhores e das mais abastadas cidades europeias.

O Teatro da Ajuda, provavelmente inaugurado em 1737, talvez não fosse um teatro de representação e sim um palco improvisado para o teatro declamado, ligado por um corredor ao antigo Paço, funcionando com os teatros públicos do bairro Alto e da Rua dos Condes, como uma estrutura simplificada de Casa de Comédias.

O Teatro de Salvaterra, inicialmente Paço de Salvaterra, durante a coroa filipina se tornou o melhor aposento régio fora da capital. Sua época áurea ocorreu durante o reinado de D. José nos primeiros anos da década de 1750, com muitas remodelações e ampliações de sua estrutura física, que mandou construir este teatro para não se privar dos seus espetáculos favoritos quando todos os anos a corte se deslocava para esta vila devido ao Entrudo. Diversas representações, dramas sérios ou jocosos ocorreram neste espaço, servido como um teatro de representações real sazonal, preenchendo o lugar do efêmero teatro da Ópera do Tejo. Terminou suas atividades como teatro de ópera definitivamente com a abertura do Teatro de São Carlos, em 1793.

A Ópera do Tejo foi edificada para representar óperas à moda italiana, colocando Portugal na altura de outros teatros da Europa. Sua inauguração ocorreu no dia 31 de maio de 1755, coincidindo com o aniversário da Rainha Maria Vitória.

O Teatro de Queluz, foi desde o final do século XVI uma segunda corte, vivendo paralelamente a Lisboa, que associado a uma atmosfera galante, espaço lúdico, a casa de campo de Queluz será “um palácio no terceiro quartel do século XVIII, em que a corte veraneia, distraíndo-se com fogos de artifício, touradas, serenata ao ar livre, concertos e representações de companhias italianas”⁴⁶. Teatro de madeira construído especificamente para esta finalidade, teve uma existência de dez anos. Em 1784 sofreu modificações, sendo desmanchado para, na mesma área, construir o pavilhão destinado à rainha D. Maria I.

A utilização da ópera como instrumento de poder absoluto associado ao processo de secularização da vida cultural portuguesa pode ser notada nestes

⁴⁶ CÂMARA, Maria Alexandra T. Gago da. **Lisboa: espaços teatrais setecentistas.** Lisboa: Livros Horizonte, 1996. p. 69.

teatros régios, que eram construídos segundo as situações e necessidades de cada momento. Suas estruturas eram montadas e improvisadas sem muita individualidade arquitetônica, muitas vezes dependentes dos palácios.

D. João V era obcecado pela Patriarcal e espetáculos litúrgicos, por isto demorou a erguer um teatro de ópera ou a utiliza-la como instrumento de poder político. Nos quarenta e quatro anos do seu reinado, uma meia dúzia de óperas cômicas foram encenadas durante o Carnaval em palcos efêmeros que se montavam nos salões do paço da Ribeira. As serenatas e assembleias (academias) eram muito populares entre a nobreza, e a corte foi percebendo que poderiam existir alternativas também fora do Paço. É a partir de uma destas assembleias que surgiu em dezembro de 1735 o primeiro teatro público destinado à ópera italiana: a Academia Praça da Trindade, no qual também aconteceram representações de melodramas com libreto de Metastásio.

Foi primeiro na Academia da Trindade e depois no novo Teatro da Rua dos Condes que aristocracia e burguesia se familiarizaram com a ópera italiana de compositores que passaram por Portugal ou que acabaram se fixando em terras portuguesas. Paralelamente, o Teatro do Bairro Alto, apresentava desde 1733, óperas portuguesas de António José Silva, representadas por bonecos. A ópera enraíza-se como hábito cultural, a partir destas vivências na sociedade portuguesa. Após o terremoto de 1755, o espetáculo lírico se implantou definitivamente em Portugal. Concomitantemente surgiram teatros públicos como alternativa aos teatros de corte.

A partir da segunda metade do século XVIII ocorrerá uma fixação dos espaços destinados às representações teatrais, devido ao processo de tentativa de individualização dos espaços cênicos que procuram se aproximar do diferentes públicos, escolhendo locais mais adequados no plano urbanístico da cidade.

Contrastando com a vida teatral da Corte, o século XVIII também teve espetáculos e uma produção teatral contidos na esfera pública. Encontramos a coexistência do teatro privado com manifestações públicas e religiosas. Na segunda metade deste século crescem as traduções e adaptações dos dramas metastasianos e das comédias de Goldoni. A produção e publicação deste repertório são conhecidas como Teatro de Cordel, que eram composições teatrais classificadas em ópera nova, ópera drama, ópera joco-séria,

recorrentes nos teatros públicos lisboetas, como os teatros do bairro Alto, da Rua dos Condes, do Salitre e da Graça, editados em folhas volantes com apresentação gráfica rudimentar. Estas representações eram entremeadas por árias e outras indicações musicais, além do bailado. É nesta época que se situam os entremezes analisados nesta tese.

A Casa de Divertimento ou Casa dos Bonecos do Bairro Alto funcionou desde 1733 até o terremoto numa sala do Palácio do Conde de Soure. Dos bonecos e presépios se passou para as óperas, obrigando a receber uma infraestrutura mínima para o lançamento da novidade portuguesa, óperas jocosas escritas e musicadas por portugueses. Assim, passa de Casa de Divertimento público para ser um teatro de bairro. Será com o nome de Teatro do Bairro Alto que encontramos três casas de espetáculo no século XVIII e início do século XIX.

O primeiro teatro era contemporâneo dos outros pátios (Mouraria e Arcas), sendo que no Pateo do Conde de Soure apresentava-se como alternativa a estes, para servir um bairro onde o público era culto e nobre. A partir de 1733 eram realizadas representações também de textos com as temáticas de Cervantes.

O segundo teatro do Bairro Alto, que ficou pronto em 1 de fevereiro de 1761, com grande aquisição de figurinos, cenários e partituras, funcionou até 1772. O terceiro, construído no Bairro Alto era conhecido como Pateo do Patriarca ou Teatro de São Roque (1815).

O Teatro da Rua dos Condes encontrava-se no pátio denominado Conde também conhecido como Pátio das Hortas de Conde ou Hortas do Conde, identificado como a zona que pertencia o palácio dos Condes da Ericeira. Era um teatro de ópera por excelência, contrastando com o Teatro do Salitre, que representava comédias nacionais. A família real frequentou muito o teatro da Rua dos Condes. O Teatro da Graça, o menor de todos. Estes teatros eram sustentados por sociedades que tinham como objetivo gerir a ópera italiana,

Em 1771 é fundada a Instituição da Sociedade estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte, dirigido por homens de negócio de Lisboa, órgão institucional, definido nos seus estatutos um regime de gestão para os teatros públicos

formar uma sociedade entregue em sustentar os mesmos teatros com aquela pureza e decoro que os fazem permitidos(...). Em 33 artigos, expõe uma série de argumentos justificativos do estabelecimento dos teatros públicos: (...) por ser a Escola pública, onde o povo aprende as Máximas mais sãs da política e da Moral (...) ⁴⁷.

O que poderia ser uma das funções do teatro. Assim, aprender estas máximas da moral pode ser encontrado em muitos finais dos entremezes, como neste exemplo:

Otávio: (...) *nunca mais consentirei modas; nunca mais, terrível coisa, que tantas desordens causas, eu fugirei destas senhoras da moda, como quem foge das fúrias do negro averno; quero viver só, e se até aqui fui simples por força, agora por força não quero ser tolo; e fique para exemplo, que destas terríveis modas nascem as perdições das casas, os consentimentos do luxo, louvores dos modernos trajés, são a total ruína da mocidade seguir as “desposições do Ceo”, amar as virtudes, ser honesto, são os sólidos princípios que os pais devem ensinar aos seus filhos, ao se cargo, “exemplos” lhe devem ministrar, e deste modo, serão louvados, as mordazes línguas não lhe farão crises, estas são as sólidas educações, que dão a seus filhos os que amam a honra e são verdadeiramente pais honrados* ⁴⁸.

A italianização da cultura portuguesa não foi uma transformação radical do repertório e das plateias, mas significou um novo sentido de organização do espetáculo como manifestação pública. O espaço urbano lisboeta agora estava povoado por públicos bem diferenciados, refletindo e impondo condições ao desenvolvimento do espetáculo teatral e demonstrando o que pretendiam assistir nos palcos. Ou seja, para o entendimento que nos propomos neste trabalho, é interessante relacionar o público, as peças e repertórios com o lugar físico onde ocorriam estas manifestações teatrais. Por quê? Os costumes, práticas e gostos dos burgueses ficam evidentes a cada peça analisada, anunciando as especificidades locais e temporais de Portugal.

⁴⁷ CÂMARA, Maria Alexandra T. Gago da. **Lisboa:** espaços teatrais setecentistas. Lisboa: Livros Horizonte, 1996. p. 78.

⁴⁸ **Novo Entremez intitulado a Dama Presumida por querer sempre andar à moda.** Lisboa, Oficina de Antonio Gomes (ano M.DCC.XCIV)

Depois do incêndio do Teatro Real até a inauguração do Teatro São Carlos em 1793 (que alguns chamavam de Teatro italiano), havia apenas três casas de espetáculo em Lisboa: a Ópera do Pátio do Conde de Soure, o Teatro do Salitre (com representações de peças nacionais) e o Teatro da Rua dos Condes (com óperas italianas).

O pátio do Conde deu origem à construção, entre 1756 e 1765, ao Teatro da Rua dos Condes. Provavelmente começou com caráter privado, por estar no pátio da casa deste fidalgo, funcionando como um espaço para espetáculos semi-privados. Este não pode ser confundido com o Teatro do Conde de Soure, que foi inaugurado em 1760, apresentando cenas de fantoches passando depois para a comédia portuguesa. O seu período mais brilhante, dez anos depois, deveu-se a produção de óperas italianas.

O Teatro do Salitre destinava-se ao povo e parte da burguesia. Apresentava farsas e comédias, principalmente as do Judeu, com música de António Teixeira. Não seu palco não eram admitidas mulheres e homens faziam os seus papéis.

No Teatro da Rua dos Condes realizaram-se durante muito tempo óperas italianas, para a aristocracia e os burgueses. Com bons atores, trajes, cenários, *castratti*. Nos seus intervalos eram interpretadas modinhas.

Os teatros do Salitre e da Rua dos Condes são os que mais aparecem como espaços de representação dos entremezes analisados, sendo citados nas próprias peças.

2.2 O entremez português e o desenvolvimento do teatro europeu

As formas e produções culturais criam-se e recriam-se na trama das relações sociais, da produção e reprodução da sociedade, possibilitando-nos a pensar uma determinada produção artística como prática social dotada de significados, com capacidade de diálogo, interlocução e representação de uma determinada época. Assim, a história do teatro português no século XVIII foi retratada pelo escritor português Joaquim Theophilo Braga como “o retrato mais completo do nosso estado social; não havia ideal, porque não se

acreditava na dignidade humana; não se descobriram formas originaes, porque não havia nacionalidade”.

Nesta constatação podemos perceber o caminho do teatro português e do próprio entremez, para este escritor, que em Portugal, encontramos referências a representação de entremezes desde o século XV: “A princípio com características mal definidas, depois sofrendo a avassaladora influência de Castela, e, finalmente, a partir do segundo quartel do século XVIII, assumindo o caráter nacional popular”⁴⁹. Ou seja, existe uma discussão sobre as obras teatrais, originais ou traduções, procurando construir o teatro português livre de influências hispânicas ou italianas, como a *Commedia dell'Arte*.

Devemos estar atentos ao momento em que Theóphilo Braga escreveu e influenciado por que pensamento. É muito comum encontrarmos a ideia de que Portugal, durante a modernidade, estaria perseguindo e buscando os ideais iluministas do resto da Europa, sem conseguir, o que lhes causava um grande mal-estar. Muito do que se escreveu sobre a relação cultural entre Portugal e a modernidade europeia foi escrita influenciada pelo movimento romântico luso, sobretudo pela “geração de 1870”, como nos lembra Flávio Rey de Carvalho, que teria influenciado as produções historiográficas posteriores, “legando impressões de obscurantismo cultural, atraso e isolamento, e gerando a contraposição exagerada entre um Portugal arcaico e uma Europa moderna, tida como modelo”⁵⁰.

Parecia faltar a Portugal uma corte real, segundo os moldes franceses ou ingleses, urbana e desenvolvida política e culturalmente. Deste modo, Madri tornou-se o símbolo da sociedade de corte na Península Ibérica durante o período filipino, representando o avanço da influência castelhana nos meios culturais portugueses a partir do século XVII. Talvez esta necessidade de construção de um teatro nacional seja pontuada por Braga também devido a observação do domínio da ópera italiana nos teatros reais, que “para serem

⁴⁹ MOURA, Carlos Francisco. **Teatro a bordo de naus portuguesas nos séculos XV, XVI, XVII e XVIII**. Rio de Janeiro: Instituto Luso-Brasileiro de História/Liceu Literário Português, 2000. p. 75.

⁵⁰ CARVALHO, Flávio Rey de. **Um iluminismo português?** São Paulo: Annablume, 2008. p. 25.

entendidas pelo povo as peças italianas e francesas precisavam ser não só traduzidas, mas adaptadas ao gosto do teatro português”⁵¹.

Em Portugal ou na Europa, satirizava-se, parodiava-se ou se filosofava sobre a figura da mulher, com diferentes protagonistas passando por vários episódios, o desejo por parte de alguns personagens em se parecer com um ‘homem de bem’ (algumas vezes, preocupado em se vestir com distinção e em outros casos, em “estar na moda”), críticas aos religiosos e à sociedade em geral, através, muitas vezes, da ironia e da colocação de ditado populares como mote ou esclarecimento do que estava ocorrendo. Os homens não estavam acostumados à mulher social ou intelectualmente ativa, consciente das próprias capacidades. A exceção ficava por conta da mulher que integrava as assembleias, nas quais o protagonismo feminino era conhecido.

Como o significado primeiro do termo *entremez* é “divertimento entre dois momentos de um banquete, enquanto que com o significado de pequena peça cômica, em um só ato, *entremez* confunde-se com *auto*, desde Gil Vicente”⁵², vamos nos aproximar um pouco mais profundamente desta forma teatral resgatando o pouco que encontramos sobre Gil Vicente, em diferentes bibliografias:

Participou no processo poético de Vasco Abul que está no Cancioneiro Geral de García de Resende (vol. V, pp. 261-263); que acompanhou a corte a Évora, a Coimbra, a Tomar, a Almeirim para divertí-la com seus autos, entremeses de música e bailados compostos e encenados por ele mesmo; (...) Luís Vicente reuniu a produção teatral do pai e em 1562 a publicou com o título de Compilaçam de toda las obras de Gil Vicente⁵³.

O importante de trazer Gil Vicente à tona é por ser considerado um dos fundadores do teatro em Portugal, que sem tradição dramática antes dele, conduziu este autor às obras espanholas, principalmente de Juan del Encina, como referência. Em sua obra podemos notar uma crítica a toda a sociedade de seu tempo, do alto clero e rei às mais baixas classes, como feiticeiros,

⁵¹ MOURA, Carlos Francisco. ob.cit . p. 75.

⁵² PICCHIO, 1969, p. 325-327 apud SILVA, Daisy Sardinha Ribeiro da. **Apresentação do teatro colorido e folgazão contido nos entremeses de cordel do século XVIII**. Dissertação (Mestrado em Letras) – FFLCH – USP, São Paulo, 1979. p. 14

⁵³ SPINA, Segismundo. Carreira dramática. In: VICENTE, Gil. **O velho da horta; Auto da barca do inferno; Farsa de Inês Pereira**. Introdução, comentários e estabelecimento de textos Segismundo Spina. 37ª edição. São Paulo: Atelier Editorial, 2003. p. 14-15.

agiotas e alcoviteiras; os vícios, as imperícias médicas, o viver do trabalho alheio, a degradação moral, a importância do dinheiro cada vez maior e interferindo nas relações sociais além dos encontros e desencontros amorosos e a paixão. Ou seja, “o seu teatro não é apenas uma visão da sociedade de seu tempo em todos os pormenores: é a visão da vida do homem na sua totalidade, desde os mais prosaicos problemas da vida doméstica às mais dramáticas situações morais”.⁵⁴

Gil Vicente descreveu em seus textos

situações, motivos e temas de interesse universal, que vieram a ser explorados mais tarde pela literatura dos séculos XVII, XVIII e XIX: o tema caracteristicamente barroco do homem na sua vida dilemática entre as forças do Bem e as solicitações sedutoras do Mal; a própria consciência cristã do homem ocidental, torturado pela ideia de que possui uma alma para salvar. O tema romântico da *mésalliance*, (...) quando o dramaturgo censura os pais que destinam seus filhos para o casamento, à revelia dos próprios interessados; (...) o desleixo da donzela que traz constantemente os cabelos em desalinho, a costura de um travesseiro, a lavagem da louça e o trabalho com o fuso e a roca (...).⁵⁵

Como permaneceu nos entremezes analisados:

Franxinote: *consultei para a formatura do meu discurso a razão, e a experiência: he verdade, que abundão as críticas contra as Madamas, e também he verdade que todas são justíssimas; ellas tem sido a ruina, e o estrago de imensas famílias: o luxo tem pervertido a ordem das sociedades, pobres Pais, que com seus medíocres lucros apenas podião manter-se no regaço da paz sem dividas, eu os vejo pobres, empenhados e talvez faltos de credito para cevarem o gosto de suas filhas, e mulheres com as modas que de dia, em dia se innovão, e se descobrem: e que modas são estas? Seja-me permitida esta expressão: redicularias que já me se podem ver sem rizo, e sem escárneo: he justa a crise por isso mesmo que dela se pode conseguir a*

⁵⁴ SPINA, Segismundo. Ob.cit . p. 28.

⁵⁵ SPINA, Segismundo. Ob.cit p. 30

*emenda, e tornar aos eixos adezorganozados machina de huma família destruída.*⁵⁶

Anterior às obras de Gil Vicente, encontramos um teatro profano coexistindo com um teatro religioso, ou autos. E antes ainda, no século XIII, podemos citar as cantigas de amigo nos quais a “acção era representada, ante a corte, por cantores, bailarinos e músicos”⁵⁷ com seus diálogos que se aproximam de uma forma rudimentar do fazer teatral e as “cantigas de escárnio e mal-dizer”, que já faziam críticas à sociedade e a corrupção dos costumes. Podemos até fazer uma relação entre o teatro grego e o que aconteceu durante a Idade Média:

A verdadeira semelhança está no fato de que, tanto na Grécia quanto na Europa medieval, o que era dramatizado com temas religiosos e rituais ficou independente do conteúdo religioso e passou a expressar curiosidade a respeito dos comportamentos humanos do dia-a-dia. Logo depois que as pequenas dramatizações bíblicas passaram a ser apresentada na língua local, a transformação começa a acontecer.⁵⁸

Seguindo os estudos de José Augusto Cardoso Bernardes (1996) sobre o teatro de Gil Vicente, é possível verificar o processo de assimilação, por parte do entremez, de outras formas dramáticas em sua formação. A partir de meados do século XV, o entremez se junta ao mistério. O entremez aproximou-se também, como encontramos no *Cancioneiro Geral*, ao momo e ao vilancete cantado. Gil Vicente, segundo Bernardes, caracteriza o entremez como peça de pequena dimensão que depende da existência de uma peça maior em amplitude e complexidade, apontando para o seu carácter híbrido.

A língua e o modo de viver a partir do século XVI influenciaram no que aconteceu nas diferentes maneiras de se construir e representar nos diferentes países. Na Itália, os aspectos físicos do teatro eram desenvolvidos pelo auxílio das artes plásticas e da arquitetura renascentista. E a falta de uma unificação

⁵⁶ **Gracioza, e divertida farça ou o Novo Entremez intitulado A defesa das Madamas a favor das suas modas, em que deixão convencida a peraltice dos homens.** Lisboa: Officina de Antonio Gomes: M.DCC.XCII. p. 8.

⁵⁷ REBELLO, Luiz Francisco (organização, seleção e notas). **Teatro português em um acto** (séculos XIII-XVIII). Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2006. p. 15.

⁵⁸ HELIODORA, Bárbara. **O teatro.** Rio de Janeiro: Agir, 2008. p. 35.

linguística deste período propiciou o aparecimento da *Commedia dell'arte*, que usava poucas palavras e viajou por toda a península itálica. Cada ator representava o mesmo personagem por praticamente toda sua vida, assim Pantaleão era o pai ou um velho enganado por querer ser moço, comerciante; Doutor, médico erudito, acadêmico que dizia bobagens, por ser pedante; Arlequim, o bufão simples e arguto; além dos criados e dos enamorados.

A característica essencial deste modo de representar era

pela primeira vez na Europa, por companhias de comediantes regularmente constituídas: agrupamentos de artistas que viviam da própria arte. (...) A *Commedia dell'Arte* nasceu na Itália, em seguida disseminou-se Europa afora: França, Inglaterra, Espanha, Alemanha e Polônia, Áustria, Bohemia e até a distante Rússia sentiram sua passagem. Era um teatro primordial fundamentado no gesto, na máscara e na improvisação⁵⁹.

Esta influência italiana será percebida de diferentes maneiras nas representações teatrais. Com relação aos entremezes, percebemos até no nome de alguns personagens: o Conde de Macarroni, do *Entremez intitulado a Caza da Dança ou Theatro da Mocidade Ocioza*, com seus comentários: “Com tutti quanti, la reverisco: venha a Rabeca, dove ê andato questo Escorrepiche”⁶⁰

Na Espanha, as primeiras obras desse tipo foram as de Lope de Rueda, com temas de intriga, sátira e personagens como estudantes, ciganos e pícaros, colocando o entremez entre o segundo e o terceiro ato de uma peça mais longa, fazendo-o encerrar com cantos e danças. Por volta de 1615, Miguel de Cervantes voltou-se para o entremez, quando o gênero, já popularizado, ainda não era prestigiado pelos intelectuais, colaborando para a transformação e consolidação do entremez.

Na Espanha, a comédia se fixou como o principal modelo no Século de Ouro, entre os anos de 1550 a 1650, transformando-se lentamente, com o teatro religioso amparado pela corte e pela Igreja, principalmente os jesuítas, que usavam o teatro como apoio ao ensino. As primeiras peças criadas para os

⁵⁹ BARNI, Roberta. Antecedentes da comédia setecentista: a *Commedia dell'arte*. In: JUNQUEIRA, Renata Soares; MAZZI, Maria Gloria Cusumano (org). **O teatro no século XVIII**: presença de Antônio José da Silva, o Judeu. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 43-44.

⁶⁰ **Entremez intitulado a Caza da Dança ou Theatro da Mocidade ocioza**. Lisboa, Officina de Domingos Gonsalves. (Ano MDCCLXXXIII). p. 4.

atores profissionais eram comédias pequenas, de um ato, chamadas *entremezes*, “porém o teatro espanhol só se estabeleceu realmente no início do século XVII, quando se firmou o gênero das *comedias*, que para os espanhóis era uma peça em três atos”.⁶¹

Para contestar a influência das teorias dramáticas que dominavam a Itália, Lope de Vega escreveu um poema, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, fazendo uma apologia ao teatro popular, aceitando a influência de pequenas obras dramáticas regionais e da *commedia dell'arte*, repudiando as regras disciplinadoras francesas. Um dos seus melhores discípulos foi Tirso de Molina, que apresentou pela primeira vez o mito de Don Juan, na sua peça *El burlador de Sevilla*.

Como a Espanha, a Inglaterra buscou cada vez mais inspiração nos acontecimentos da vida cotidiana dos seus autores. A primeira forma a aparecer com mais frequência foi o *interlude*, parecido com o entremez espanhol. Um aspecto do teatro inglês foi a liberdade para apresentar questões de valores morais sem obediência ou censura por parte de Roma.

À influência destes escritores espanhóis nas produções teatrais em Portugal, podemos acrescentar a de Molière, aproximadamente a partir de 1740, que era representado e adaptado em terras lusas, como adverte Alexandre de Gusmão na obra em que traduz este comediógrafo francês, “o autor de tal modo transformou e alterou a comédia, introduzindo-lhe algumas partes apropriadas ao nosso país, que se pode dizer que mais parece original”.⁶²

Na França, encontramos o triunfo da comédia com Molière, que se antes dependia, como as comédias italianas, de ação física e complicações na trama, com personagens de comportamento já conhecido, com o tempo ele alcançou a chamada comédia de caráter. Os protagonistas passam a ser individualizados e complexos, com o aprofundamento da crítica dos costumes e dos problemas sociais de maior significação. Sua peça “Tartufo”, de 1664,

⁶¹ HELIODORA, Bárbara. ob.cit. p. 49.

⁶² REBELLO, Luiz Francisco. Sobre Molière em Portugal. In: **Colóquio**, Letras. número 16. Lisboa, novembro de 1973. p. 23.

ataque à hipocrisia religiosa de uma parte do clero conhecida como “o partido dos beatos”.⁶³

O século XVII na França tinha príncipes e donzelas vivendo o esplendor da corte do Rei Sol; a moda era feita de cores e cetins; Watteau pintou cenas campestres e idílicas; os burgueses invejavam o fausto da nobreza palaciana e guardavam dinheiro e poder para a revolução que virá um século depois; o povo mergulha cada vez mais na miséria; Versailles é finalmente concluído. A corte se diverte. Em 1670, no castelo de Saint-Germain-en-Laye, os nobres vibram com a apresentação de mais uma comédia palaciana de Molière, o comediante do rei, “Os Amantes Magníficos”. E no ano seguinte, “As Sabichonas” levou o público a rir mais uma vez da literatice dos salões literários da corte, para no final desse ano, no Palais-Royal, “As Artimanhas de Scapino” aproximar Molière do gênero ligeiro e movimentado da *Commedia dell'Arte*.

No século XVII a comédia era considerada um "gênero menor", simples brincadeira de amadores. Ao contrário da tragédia, que, além de atingir o público, abria aos atores a possibilidade de alcançar fama, a arte de fazer rir não tinha conseguido angariar prestígio entre os artistas mais importantes. Mesmo assim havia cômicos famosos, como os da companhia italiana Scaramouche, por exemplo. Mas a tragédia, além de prestígio, conferia aos que interpretavam uma maior grandeza e apoio do mecenato.

Molière representou várias tragédias ao longo da excursão pelas províncias francesas, mas só alcançou o brilho de um ator completo quando optou pela comédia, ao perceber as possibilidades da farsa de costumes, para provocar o riso e, por meio deste, despertar reflexões críticas sobre a vida social. Depois de experimentar os mais variados tipos de público, conhecer os cômicos italianos e interpretar um número enorme de personagens, Molière observou os vícios humanos, os costumes degradados, a falsa elegância, a hipocrisia e a farsa de uma moral em transição para representar em suas comédias.

Em 1669, “As preciosas Ridículas” escarnecem os burgueses deslumbrados com a cultura dos aristocratas e mostra como os comerciantes

⁶³ ____ . p. 71.

da província desejavam adquirir o requinte e os meneios falsamente elegantes dos fúteis salões de Paris. A comédia provocou estrondosas gargalhadas do público, mas trouxe para Molière a antipatia da deslumbrada burguesia, que se sentiu agredida. A peça inaugurou na vida do comediante uma nova fase: a da crítica de costumes. Mas angariou também uma corrente contrária de opinião, principalmente por parte dos que se recusavam a virar ridículas amostras de vida, desnudadas em cena.

Com essa nova dimensão crítica, a comédia francesa ganhou outra posição entre os gêneros teatrais. Fazendo uma análise dos erros humanos, ela deixava de ser considerada um gênero menor e ingressava no rol das grandes manifestações artísticas, com a mesma dignidade das tragédias clássicas. O artificialismo, os interesses mesquinhos que geralmente regem as relações humanas, o desejo de ascensão social a qualquer preço e a ganância pelo dinheiro serão desvendados por Molière nas cortantes tramas de suas comédias. A notável caracterização psicológica das personagens, revestidas de toda a sua complexidade.

A presença francesa também deixou suas marcas nos entremeses portugueses:

Monsieur Escorrepiche: *Tu es hum falador impertinente, vai limpar a sala e depois tratarás de ti como quiseres.*

Parafuzo (criado): *Estes malditos Francezes, suponho que se sustentão com cabrióllas e vinho; poruqe a comida he huma tutta-méa, ou huma perna de frango, em duas canadas de vinho, e não querem que a outra gente coma, mas que rebente com trabalho.*

(...)

Monsieur Escorrepiche: *Vocês são criados como brutos, e como taes parece que so vivem para comer.*

Parafuzo: *Senhor, cada terra com seu uso, cada roca com seu fuзо⁶⁴: os senhores Monsus são mais inclinados a beber, e os Portugueses a comer; são gênios, que lhe havemos de fazer⁶⁵.*

⁶⁴ Ditado popular.

⁶⁵ **Entremez intitulado a Caza da Dança ou Theatro da Mocidade ocioza.** Lisboa, Officina de Domingos Gonsalves. (Ano MDCCLXXXIII). p. 2 e 7.

Molière inaugurou, assim, na comédia uma nova abordagem da personagem: enveredando pelos bastidores da alma de cada um, mostrou que a verdade íntima das pessoas frente às contradições da moral, que a todos pretende impor sua forma. Burgueses em escalada para a riqueza, nobres decadentes, donzelas casadoiras, varões enamorados, esposas incompreendidas, maridos humilhados, beatos hipócritas e médicos sem consciência – não havia quem não fosse denunciado pela pena sarcástica do comediante. Fazendo rir, o dramaturgo fazia pensar.

O amor se fez presente; um amor vilipendiado, que servia como simples instrumento de negociações espúrias. Em seu nome, as "donzelas casadoiras" eram transferidas como propriedades, para seus varões. E o casamento servia como instituição destinada a unir famílias que, por motivos financeiros ou desejo de galgar títulos nobres, desejavam fundir-se.

Sobre a publicação dos entremezes, temos notícias da publicação em 1658 do volume “Musa Entretenida de vários Entremezes”, de Manuel Coelho Rebelo, com 24 destas peças e que logo agradou o público. E antes mesmo de terminar o século XVII, em 1695 ocorreu uma nova edição deste volume, acrescentando mais um entremez:

Talvez que o êxito do modestíssimo autor dramático que foi Manuel Coelho Rebelo se deva ao cansaço do teatro de importação e imitação castelhana (para nem já aludir às maciças tragicomédias jesuíticas), que tornariam bem vinda toda e qualquer tentativa que – à semelhança do “Fidalgo Aprendiz” de D. Francisco Manuel de Melo, mas guardadas, claro está, as devidas e enormes distâncias – visasse restituir o teatro português às suas tradições⁶⁶.

Nestes entremezes ainda encontramos personagens pícaras tiradas das novelas e comédias espanholas, misturadas às figuras populares lusas como o estudante ardiloso, as padeiras e regateiras lisboetas, o soldado fanfarrão entre outros, antecipando-se “chocarrices do teatro de cordel do século XVIII”⁶⁷

⁶⁶ REBELLO, Luiz Francisco (organização, seleção e notas). **Teatro português em um acto** (séculos XIII-XVIII). Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2006. p. 485.

⁶⁷ ____ . p. 486.

Passo a palavra ao autor destes entremezes para conhecermos um pouco estas figuras que aparecem em suas peças:

Segundo cego: *Eu sou, senhor, o cego de quem cuida*

que se disse: era eu, por dizer tudo,

porque em cento e três meses de escola

soube soletrar canachola (pequena quantidade)

Estudante: *Formosa habilidade: muito obriga*

Segundo cego: *Ora veja o que quer que diga,*

de que modo, ou de que casta,

se em verso, ou se em prosa?

que tudo faço, bem grado a Deus haja.

Estudante: *Não sois o primeiro cego que poetiza.*

(...)

(à parte) Grandes velhacos parecem...

À fé, que os hei-de enganar!

- Para ambos amigos cegos, este tostão recadai.

(faz que lhes dá o tostão, e cada um cuida que o tem o outro)⁶⁸

Aqui também vale lembrar a passagem da recepção teatral para a leitura, a partir do século XVII. Muitos tipógrafos acabavam interferindo e alterando os textos, além de algumas peças serem transcritas a partir da observação das cenas, eram escritas “de olhos e ouvidos” na encenação, desagradando muitos escritores. Assim, vários autores começaram a vender seus textos às casas editoriais, recebendo crédito pela encenação e literatura dramática.

Em Portugal, era muito difundido o comércio de texto em cordel, e o surgimento do teatro chamado de cordel se relaciona com o teatro vicentino. A particularidade do teatro de cordel está no fato dos seus roteiros destinarem-se ou não à encenação, “o que atende a uma característica própria da arte dramática em sua ambiguidade contraditória: um espetáculo teatral termina

⁶⁸ REBELO, Manuel Coelho. Os dois cegos enganados (1658). In: REBELLO, Luiz Francisco (organização, seleção e notas). **Teatro português em um acto** (séculos XIII-XVIII). Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2006. p. 492-494

imediatamente no passado. No entanto, o texto teatral permanece, em forma literária, dando continuidade à arte (...)”⁶⁹

Algumas vezes, o que era vendido como entremez fazia parte de uma obra maior, como no caso da peça “O grande governador da Ilha dos Lagartos”, de António José da Silva, o Judeu, de 1735, que é um:

Segmento da “Vida do Grande D. Quixote e do Gordo Sancho Pança” constituído pelas cenas IV a VI da segunda parte, ele possui no entanto uma unidade dramática que permite a sua autonomização. Tanto assim que, após a publicação integral da ópera, e até ao fim do século XVIII, sob o título “O Grande Governador da Ilha dos Lagartos e designado como entremez, se imprimiram várias reproduções parciais desse episódio em folhas volantes, ditas de cordel”⁷⁰.

Deste entremez apresento um trecho:

Meirinho: *Ora, já que vossa mercê falou em espada e justiça, diga-me: porque pintaram a justiça com os olhos tapados, espada na mão e balança na outra, pois ando com esta dúvida e ninguém me pode dissolver, e só vossa mercê me há-de explicar, como sábio em tudo?*

Sancho: *Que me faça bom proveito! Dai-me atenção, Meirinho. Sabei, primeiramente, que isto de justiça é cousa pintada e que tal mulher não há no Mundo, nem tem carne, nem sangue, como v.g. a senhora Dulcineia del Toboso, nem mais, nem menos; porém, como era necessário haver esta figura no Mundo para meter medo à gente grande, como o papão às crianças, pintaram uma mulher vestida à trágica, porque toda a justiça acaba em tragédia; taparam-lhe os olhos, porque dizem que era vesga e que metia um olho por outro; e, como a justiça havia de sair direita, para não se lhes enxergar esta falta lhes cobriram depressa os olhos. A espada na mão significa que tufo há-de levar à espada, que é o mesmo que a torto e a direito. Os doutores que falam nesta matéria não declaram se era espada colubrina, loba ou de soliga; mas eu de mim para mim entendo que esta espada a folha era de papel, os terços de infantaria, os copos de vidro, a maça de craveiro, e o punho seco. Na*

⁶⁹ FONSECA, Elizabeth Pereira Alves da. **O casamento segundo o teatro de cordel em Portugal** (1783-1794). Monografia/História. Curitiba: UFPR, 2011. p. 31.

⁷⁰ REBELLO, Luiz Francisco (organização, seleção e notas). **Teatro português em um acto** (séculos XIII-XVIII). Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2006. p. 498.

outra mão, tinha uma balança de dois fundos de melancia, como a dos rapazes: não tem fiel, nem fiador; mas contudo dá boa conta de si, porque esta moça, se não tem quem a desencaminhe, é mui sisuda. Algum dia podia eu ler de ponto nesta matéria, porque vos posso dizer que criei a justiça a meus peitos; mas as cavalarias do senhor D. Quixote fizeram-me com que fechasse os livros e desembainhasse as folhas.

Meirinho: *Já entendo o enigma. Posso agora mandar vir os feitos para a audiência?*⁷¹

Entre os temas dos entremezes encontramos comentários sobre o gosto e as tendências dominantes do teatro português e sátiras de uma burguesia com pretensões afidalgadas que se obrigavam a fazer empréstimos e contrair dívidas para realizar em sua casa, as assembleias e serões literários em voga neste período, com personagens caricaturais das figuras que compareciam nestes eventos. Como também o embate entre as modas tradicionais e modernas:

Braz: *E chamas tu mania, Gil Fustote,
o viver como vive a gente séria
hoje em Lisboa? Grandes e pequenos
todos querem gozar das sãs delícias,
do suave prazer da companhia.*

Gil: *Sem esses bons prazeres e delícias,
nossos avós e nossos pais viveram
fartos, alegres, ricos e contentes.*

Braz: *Ora já que traziam retorcidos
os grisalhos bigodes, estirada
a esquelética guedelha, no pescoço
crespas golilhas, gorra na cabeça, a
as calças retalhadas, e pantufos...
não tragas tu casaca e cabeleira,*

⁷¹ SILVA, António José da. O Grande Governador da Ilha dos Lagartos (1735). In: REBELLO, Luiz Francisco (organização, seleção e notas). **Teatro português em um acto** (séculos XIII-XVIII). Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2006. p. 500.

*nem ates com fivelaos sapatos.
 mudam-se os tempos, mudam-se os costumes.
 não vês no frio Inverno ao tronco anoso
 cair-lhes as murchas cãs, e quando torna
 a fresca Primavera, verdejarem
 cobertos de mil folhas, novos ramos?
 Assim as modas são, assim os usos;
 e devemos-nos todos sujeitar-nos
 a tão perpétuas leis da natureza.⁷²*

Às vezes, uma simples anedota, um ditado popular ou um mote serviam para originar um entremez. Este trecho, retirado do mesmo entremez que acima comentamos, tem este exemplo:

Braz: *Eia, senhores, vamos! Comecemos a famosa partida!*

Haja fandango! Alegria! Brinquemos! Alegria! (...)

Venha mote... Lá vai! Lá vai! Ouçamos.

Jacob: *Amigo Braz Carril, a poesia não é adufe,
 gaita nem viola, que tanja cada qual quando lhe agrada.*

Logo, logo será.

Picote: *Ao cravo, ao cravo!*

*As senhoras cantando nos inspiram
 versos das Musas e de Apolo dignos.*

(...)

Braz: *Victor sério (mudemos de conversa), senhores. Versos, versos!*

Dulce: *Queres que todos só de versos gostem?*

É perverter as leis da natureza.

Jacob: *(recitando) É perverter as leis da natureza⁷³*

⁷² GARÇÃO, Pedro António Correia. Assembleia ou Partida (1770). In: REBELLO, Luiz Francisco (organização, seleção e notas). **Teatro português em um acto** (séculos XIII-XVIII). Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2006. p. 522-523.

⁷³ ____ . p. 544

Desta maneira é lançado no entremez o mote para a sua graça e invenção de sonetos para serem recitados nas assembleias. A situação de mulher, da família e da nova burguesia também aparece no teatro de cordel:

Pórcia: *Olhe mana, eu não sei essas ciências de fábrica nova, mas em lugar dessas suas loucuras com que nos seca, sei muito bem bordar, coser, fazer meia, e tudo o que é preciso a uma pessoa para poder ser útil a sua família. Não leio obras insulsas, não digo palavras de Costa de África que falam as Tapuias, mas todos me entendem.*

Corisca: *E está a minha mana despida de pensamentos tímidos por aquela prevenção doméstica, e o seu ente aniquilado entre os objetos ridículos.*

Pórcia: *Não importa, mana. Assim me quero. Mas ao menos estou livre de me chamarem tola, enfatuada e vaidosa.*

(...)

Enfermeiro: *Qual de Vossas Mercês aqui são os loucos?*

Esquipático: *São todos fora eu.*

Enfermeiro: *Pois Vossa Mercê não sabia privar sua filha das imaginações de ser sábia? Ignora que a maior parte das doidas que vão ao hospital é por presumidas e vaidosas? Vamos, senhor, que tenho mais aonde ir.*

Papírio: *Elas não hão-de querer entrar nas cadeirinhas.*

Enfermeiro: *Enganam-se estas loucas com qualquer coisa.*

(...)

Papírio: *Senhor, fico-lhe muito obrigado. Trate-me bem esta menina. Tudo lhe agradecerei e pode-se retirar.*

Enfermeiro: *Ainda me falta que fazer, que é dar-lhe remédio de prevenção para não cair em parvoíces que me dêem trabalho, que se Vossa Mercê fora um homem instruído e soubera preencher todas as suas obrigações, não cairia em deixar ridicularizar a sua casa, expondo a sua filha com uma soberba fantasia a ser tola por arte e natureza, quando Vossa Mercê deveria ser o primeiro que coibisse os seus ridículos destemperos, metendo-a na segura estrada do comedimento,*

*governo e honesta seriedade, que é o que deve pertencer a uma filha sisuda e a um pai honrado*⁷⁴.

É importante lembrar que a maioria destas peças não tem autoria conhecida, provavelmente escondendo uma origem burguesa destes escritos, como fica bem marcado no:

- *Novo Entremez intitulado A criada Ladina*, por hum anônimo.

Só em alguns dos entremezes analisados podemos encontrar uma autoria:

- *Pequena peça intitulada A desordenada, ou o Barbeiro de Bandurra, Pequena pessa intitulada A casa de pasto e Pequena peça A arte de tourear, ou o filho cavaleiro*, por José Daniel Rodrigues da Costa, sendo que estas duas últimas também comentas logo abaixo do título o teatro em que foram representadas, o Theatro do Salitre, com grande aceitação do público.

- *Novo Entremez da Doutora Brites Marta*, por Pedro Antonio Pereira, cômico português.

E outros, ficam entre estas duas opções:

- *Novo Entremez intitulado O alardo na aldeia*, por A. da S. L.

- *Os velhos amantes: Pequena peça ou Novo Entremez*, composta por T. C. S. T., seguido do comentário "que se representou repetidas vezes no Theatro do Bairro Alto, com geral aceitação".

⁷⁴ COSTA, José Daniel Rodrigues da. A menina discreta da fábrica nova (1798). In: REBELLO, Luiz Francisco (organização, seleção e notas). **Teatro português em um acto** (séculos XIII-XVIII). Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2006. p. 600/611-612.

2.3 Narrar a História

Há Literatura sem História, conhecimento e investigação; há História sem fontes literárias... Mas ambos os campos expõem de um jeito ou de outro o que somos e fomos como potência e ato, porque nossa vida não nos basta, temos necessidades de outras, de ler ou ouvir contar”⁷⁵.

A história surgiu entre os séculos V e IV a.C. como uma obra escrita em prosa e com autoria, opondo-se ao mito, à lenda e a poesia, diferença lembrada por Aristóteles no início deste capítulo. Assim, “era um olhar novo, que buscava a verdade das mudanças humanas no tempo. Heródoto acreditava ser possível falar das coisas humanas, temporais, com verdade”⁷⁶.

Depois, a história se confundiu com a mitologia política, com a fé cristã, deixou-se dominar por especulações filosóficas, tornando-se especulativa, teleológica e utópica. Rendeu-se ao sucesso das ciências naturais procurando estabelecer leis para o desenvolvimento histórico. Também se aproximou das Ciências Sociais e da Economia, não como ciências auxiliares como no século XIX, mas como interlocutoras. Assim, por volta dos anos 1970 podemos situar a “tão comentada crise dos paradigmas explicativos da realidade, ocasionando rupturas epistemológicas profundas que puseram em xeque os marcos conceituais na História”⁷⁷. Encontrando no século XX a retomada do relacionamento da História com a poesia, a literatura e as artes, relembrando o caminho de Homero.

No percurso da escrita da história percebemos como a “historiografia passa a ser parte integrante da pesquisa histórica, cujos resultados se enunciam na forma de um `saber redigido”⁷⁸. Saber que resgata os sentidos

⁷⁵ GUIMARÃES, Marcella Lopes. **Capítulos de História: o trabalho com fontes**. Curitiba: Aymarã Educação, 2012. (Mundo das Ideias). p. 114.

⁷⁶ REIS, José Carlos. Prefácio. In: MALERBA, Jurandir. **Ensaio: teoria, história e ciências sociais**. Londrina: Eduel, 2011. p.11.

⁷⁷ PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural**. 3.ed. Belo Horizonte: Antêntica, 2012. p. 8.

⁷⁸ MALERBA, Jurandir. **Ensaio: teoria, história e ciências sociais**. Londrina: Eduel, 2011. p.18.

conferidos ao mundo e que se manifestam em palavras, discursos, imagens, práticas e arte. Esta tese se apoia na historiografia sobre a sociedade portuguesa do século XVIII a partir da análise de entremezes produzidos e divulgados neste período, procurando os fios que teceram a trama teatral.

A possibilidade de utilizar peças teatrais, assim como outros objetos culturais como fonte documental, surgiu como reação ao paradigma tradicional de escrita da história e às mudanças que estavam ocorrendo no mundo como as descolonizações e o feminismo. Neste período e também nos anos 1980 e 1990, uma possível crise da História é lembrada por Roger Chartier ao comentar que historiadores como Paul Veyne, Hayden White e Michel de Certeau obrigaram seus pares a

abandonar a certeza de uma coincidência total entre o passado tal como foi e a explicação histórica que o sustenta. (...) Só o questionamento desta epistemologia da coincidência e a tomada de consciência sobre a brecha existente entre o passado e a sua representação, entre o que foi e o que não é mais e as construções narrativas que se propõem a ocupar o lugar desse passado permitiram o desenvolvimento de uma reflexão sobre a história, entendida como a escritura sempre construída a partir de figuras retóricas e de estruturas narrativas que também são as da ficção⁷⁹.

No entanto, reconhecer a dimensão narrativa de se escrever história não lhe tira a condição de conhecimento e credibilidade construídos a partir de fontes, indícios, vestígios e de controles e interpretações. Pois, ao retornar à narrativa, o historiador está atento às diferenças entre as narrativas da História e da Literatura.

A partir dos *Annales*, e principalmente da sua retomada nos anos 1970 e 1980, a História recuperou o acontecimento, o indivíduo e a narrativa, tendo o contexto como ponte para o diálogo entre os indivíduos e seu tempo, seja concordando ou se opondo. Para isto, a observação das práticas comuns através das quais esta sociedade ou um indivíduo refletem sobre sua relação com o mundo, com os outros e com ele mesmo foi um dos procedimentos para a leitura de uma época, para decifrar as suas representações.

⁷⁹ CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. (Ensaio Geral). p. 11-12.

A expressão historiográfica decisiva do trabalho reflexivo de transformar a experiência vivida em História é a narrativa. Assim, “a narrativa é um recurso retórico-estilístico cuja síntese da voz atual à investigação metódica que a ciência da História faz de um tempo passado, transformando-o em História”⁸⁰. Deste modo, a história está imbricada ao seu constructo pessoal, uma manifestação da perspectiva do historiador como narrador, na qual os relatos são confrontados com outros relatos, nunca com o passado. Com relação aos entremezes, percebemos que “as fontes impedem a liberdade total do historiador e, ao mesmo tempo, não fixam as coisas de tal modo que se ponha mesmo fim a infinitas interpretações”⁸¹.

Enquanto a história apresenta uma representação de uma realidade que já foi, a literatura pode ser considerada um discurso que pode informar sobre o real e que em algumas situações pode até moldar representações coletivas do passado. Deste modo, o teatro, nos séculos XVI e XVII, e o romance, no século XIX, “se apoderaram do passado, deslocando para o registro da ficção literária fatos e personagens históricos e colocando no cenário ou na página situações que foram reais ou que são representadas como tais”⁸². Com relação aos entremezes, eles proporcionam representações de situações cotidianas e contemporâneas à sua escrita. Recomposta e submetida às exigências da censura.

Peter Burke orienta que, “se os historiadores estão mais preocupados que seus antecessores com uma maior variedade de atividades humanas, devem examinar uma maior variedade de evidências”⁸³. Ao lançar este desafio que repercute até nossos dias, os objetos culturais passaram a ter “novos contornos e novas dimensões, pois, representativos de uma época, elaboram e interferem na vida social e apresentam-se como importantes pontos de entrada para os historiadores ansiosos por desvendar as nuances do passado”⁸⁴,

⁸⁰ MARTINS, Estevão C. de Rezende. História: independência ou morte. In: ROIZ, Diogo da Silva. **Linguagem, cultura e conhecimento histórico**: ideias, movimentos, obras e autores. Jundiaí: Paco Editorial, 2012. p.7-8.

⁸¹ JENKINS, Keith. **A história repensada**. São Paulo: Contexto, 2001. p. 33.

⁸² CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. (Ensaio Geral). p. 25.

⁸³ BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: **A escrita da história**: novas perspectivas. São Paulo: Unesp, 1992. p. 14.

⁸⁴ CARVALHO, Jacques Elias de. História cultural: escritura, objetos artísticos e análises historiográficas. In: **Sciencult**, Parnaíba, 2011. v. 3. nº 1. p. 144

ajudando a refletir sobre uma determinada realidade social. Como os fotógrafos, os historiadores “não apresentam reflexos da realidade, mas representações da realidade”⁸⁵

Deste modo, a força dos modelos culturais dominantes não anula o espaço próprio de sua recepção, afinal “sempre existe uma brecha entre a norma e o vivido, o dogma e a crença, as normas e as condutas. Nessa brecha se insinuam as reformulações, os desvios, as apropriações e as resistências”⁸⁶. Que foram encontrados e analisados a partir da leitura dos entremezes para se aproximar da sociedade portuguesa do século XVIII.

Segundo a historiadora Kátia Rodrigues Paranhos,

a atividade teatral dialoga com outros campos do fazer artístico e, portanto, é lógico que se incentive uma história que dê conta das relações verificadas dentro e “fora” do fenômeno teatral. Nessa medida, trata-se da compreensão do fato teatral como uma rede extensa e complexa de relações dinâmicas e plurais que transitam entre a semiologia, a história, a sociologia, a antropologia, a técnica e a arte, a ideologia e a política, artesanal e industrial.⁸⁷

A produção artística é dotada de significados e como prática social movimenta embates, discussões ou aclamações por interferir e constituir o meio social. Além de um objeto artístico, os entremezes aqui são abordados como prática cultural, segundo Roger Chartier⁸⁸, que também apresenta a noção sobre a “negociação” entre o teatro e o mundo social, ou seja, a “materialidade do texto” deve ser entendida como uma operação que inclui a produção do próprio texto (o discurso, a época), o lugar de produção e sua transmissão. Assim, as representações construídas sobre o mundo também fazem a sociedade perceber a realidade e pautar sua existência, condutas e práticas sociais dotadas de forças integradoras, dominadoras, transgressoras e de tensão além de explicativas do real, que nesta tese buscam ser analisadas a partir da investigação sobre o casamento como mote dos entremezes.

⁸⁵ BURKE. Ob cit. p. 27.

⁸⁶ CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. (Ensaio Geral). p. 46-47.

⁸⁷ PARANHOS, Kátia Rodrigues. **História e teatro: imagens e leituras do Brasil pós-1964**. 2011. p. 4

⁸⁸ CHARTIER, Roger. **Do palco à página**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

Neste sentido, Portugal teve uma produção intensa de folhetos e literatura de cordel a partir do século XVIII, que divulgava e fazia circular um grande número de entremezes, encontrados em feiras, pequenos comércios ou à cintura de cegos cantadores, que colocados ao vento em varais pelas ruas, apresentavam farsas, crimes passionais, relatos de crimes, histórias de criados, descrições de amores e adultérios, malícia, modas, comportamentos tradicionais e de rebeldia daquela sociedade. Por ser barato, muitas vezes baseava-se em notícias ou divulgava contos e histórias. Outra forma de divulgá-los era através de cantos e representações em pontos estratégicos das cidades, vilas e aldeias.

Assim, foi possível observar os costumes das cortes e os padrões de comportamento da sociedade burguesa em ascensão na Europa do século XVIII, apresentando principalmente suas relações amorosas e familiares nestas

pequenas peças em um ou dois atos, encenada no intervalo ou no final de uma outra apresentação. [...] São peças de atualidade, que retratam o cotidiano da época, em tom satírico e “jocoseiro” – falam de assaltos, de negros que enganam seus donos, de esposas que fazem o mesmo com seus maridos, das intrigas entre cegos pedintes, de viúvas fingidas, de defuntos também fingidos e assim por diante. São peças cheias de graça, de tipos e caricaturas da época, calcadas na crítica social e escritas em tom coloquial, retratando a linguagem popular da época⁸⁹.

Essa forma teatral buscava no cotidiano, nos processos histórico-sociais, sua matéria temática. O entremez, portanto, é uma forma representativa de um dado processo histórico-social e de diferentes classes sociais, comumente discriminadas pelas formas “mais sérias”, como o drama histórico, por exemplo. É preciso entender que essa forma dramática se destacava pelo universo dos personagens que a compõe, que se apresentam nas práticas sociais do contexto em questão e eram conhecidos pela grande maioria da população.

A lista de personagens que compõem o entremez revela, como no teatro de Cervantes, uma representação do quadro social. Personagens representativos do cotidiano lusitano, marcados por um forte viés popular como pode ser notado na construção do peralta malcriado, o velho *cismático*, a

⁸⁹ LEVIN, Orna Messer. A rota dos entremezes: entre Portugal e Brasil. In: **Artcultura**, v. 7, nº 11, 2005. Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História. p. 15.

esposa resmungona ou extravagante, os vendedores de feira, a mulher astuciosa, o soldado, as representações religiosas, o músico, o poeta, os vendedores de cordéis, damas e dos criados. A construção destas identidades sociais definia e organizava o mundo social da época em questão.

Muitos textos, dentre os quais, estas peças de teatro, interessam

aos estudos literários porque revelam o universo do gosto, do sonho, da elaboração do texto, dos anseios e das formas de expressá-los que mudam, que bebem da tradição para reinventá-la; interessam ao historiador também porque aquilo com que os homens sonham expressa uma falta no seu mundo, o que não exclui a possibilidade de devolver à sociedade, via leitura (silenciosa ou performativa), modelos que influenciam e influenciaram comportamentos⁹⁰.

Assim, perceber os entremezes como uma prática social e cultural é aproximar-se das narrativas que existiram entre quem os praticava e quem os recebia, consumia, revelando uma profunda ligação com o momento histórico em que existiram. Os enredos destas peças apontam o que foi legitimado por um grupo ou indivíduo como verdade, demonstrando o esperado, o desejado, o permitido e proibido em determinados contextos. Revelam um profundo diálogo entre arte e sociedade, no qual a força da representação ocorre pela capacidade de mobilização e produção do reconhecimento e legitimidade social. Deste modo, “as representações se inserem em regimes de verossimilhança e de credibilidade, e não de veracidade”⁹¹, ao nos apresentarem maneiras de ver o mundo, estabelecendo classificações e divisões, propondo valores, normas e condutas que orientam o gosto e percepções e definem limites e autorizam ou reprimem comportamentos e papéis sociais.

Os entremezes estabelecem relações significativas com o tema do casamento e a sociedade portuguesa do século XVIII. Em meio às interpretações dos autores e escolhas de peças a serem imitadas ou adaptadas, foram encontradas referências às normas e transgressões de realização e concretização do casamento, tanto quanto os diferentes tipos de

⁹⁰ GUIMARÃES, Marcella Lopes. **Capítulos de História: o trabalho com fontes**. Curitiba: Aymará Educação, 2012. (Mundo das Ideias). p. 116.

⁹¹ PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural**. 3.ed. Belo Horizonte: Antêntica, 2012. p. 41.

divertimentos e redes de sociabilidade, das quais o entremez faz parte. O confronto destas pequenas peças com a produção historiográfica sobre o período estudado também procuram dar visibilidade ao universo restrito de expectativas e experiências das personagens femininas, que com raras exceções puderam estudar, trabalhar e mesmo, ter liberdades e se divertir.

Deste modo procurei estabelecer um diálogo entre História, Literatura e Teatro, o qual converge para o riso do cotidiano no passado e no presente, procurando respostas para as perguntas do próximo capítulo. Como os entremezes dialogam com outras manifestações artísticas e culturais do período analisado? O que a maioria dos entremezes procurar recriar e fazer rir? O casamento com a escolha do cônjuge pelo pai ou por amor? Os relacionamentos amorosos proibidos? A relação e tensão entre pais e filhos/filhas e entre a tradição/conservador e o moderno? Como estes conteúdos foram representados nos entremezes?

3. OS PERSONAGENS DOS ENTREMEZES

Para o historiador, o documento atinge valor pela teia social que o envolve e pelo que revela de mais amplo de uma época e de uma sociedade⁹².

A partir do entendimento de documento histórico como uma construção permanente pelo olhar do historiador e da relação que estabelece entre passado e presente, a preocupação deste capítulo está na possibilidade de vislumbrar a ação humana na ação e representação que os personagens mais recorrentes dos entremezes analisados nos mostram. Tal ação será comentada e recuperada nos enredos destas peças em diferentes situações que norteiam o casamento, como as sociais, familiares e de lazer da sociedade portuguesa setecentista.

Neste sentido, o entremez foi capaz de projetar para o teatro, e nesta tese a partir do seu texto teatral⁹³, a complexidade da sociedade portuguesa, especificamente a que vivia em Lisboa, num determinado período histórico, o século XVIII, com maior ênfase para a segunda metade deste século. Quando,

dividida entre as peças “ao gosto português”, o ressurgimento da ópera e o novo impulso de um teatro eivado de academicismo, a atividade teatral em Lisboa, no fim do século XVIII é intensa e variada, correspondendo aos gostos ecléticos de públicos de diversas camadas sociais que, apesar das distâncias hierárquicas e de classe, frequentam, muitas vezes, os mesmos espetáculos.⁹⁴

Por concentrar, muitas vezes, a convivência entre diferentes camadas sociais, o teatro acaba permitindo a aproximação do universo social em

⁹² KARNAL, Leandro; TATSCH, Flavia Galli. A memória evanescente. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Reginade. **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2009. p. 21.

⁹³ “As histórias de teatro têm sobretudo recorrido ao que permanece para além do tempo da representação, especialmente o texto escrito, o que tradicionalmente tem levado a que aquele seja abordado como pertencente ao terreno da literatura, valorizando-se sobretudo a vertente literária. In: VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira de. **O drama histórico português do século XIX**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003. P. 46

⁹⁴ CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da; ANASTÁCIO, Vanda. **O teatro em Lisboa no tempo de Marquês de Pombal**. Lisboa: IPM/Museu Nacional do Teatro, 2005. p. 56.

questão. Assim como o hábito de frequentar e/ou promover atividades culturais, como a difusão de reuniões informais conhecidas como “função, assembleia, partida ou sarau”, receber amigos em casa e especialmente a prática de assistir espetáculos teatrais e ler as publicações vendidas como teatro de cordel faz parte do cotidiano desta sociedade, marcando o aparecimento de novas formas de sociabilidade. A convivência entre aristocratas, magistrados, oficiais régios, negociantes portugueses e estrangeiros, artistas e a nova elite emergente vão impondo uma nova dinâmica na circulação de modelos sociais e de certos gostos e formas artísticas.

A maioria dos entremezes analisados traz na designação de seus personagens comentários e modos de cumplicidade com o público, que o faz rir e se divertir assistindo ao espetáculo; sendo um dos compromissos que interessa “ao código cômico, por suas ocorrências tanto teatrais quanto narrativas, ainda que as teatrais tenham a dupla vantagem da prioridade histórica e da ingerência mais direta na vida cotidiana”⁹⁵.

Como nas últimas décadas os textos literários passaram a ser vistos pelos historiadores como “materiais propícios a múltiplas leituras, especialmente por sua riqueza de significados para o entendimento do universo cultural, dos valores sociais e das experiências subjetivas de homens e mulheres no tempo”⁹⁶, este capítulo privilegia os personagens femininos e masculinos que representavam o peralta e a peralta, o velho e a velha, o casal jovem enamorado e os criados. Esta escolha se justifica por serem os personagens principais para a análise do casamento nesta sociedade, tema do próximo capítulo.

Os personagens aparecem caricaturados para rapidamente a plateia fazer a sua identificação. A sociedade portuguesa estava vivendo um período de intensas mudanças, politicamente observa-se o fenômeno da Viradeira, como é chamada a ascensão de D. Maria I ao trono de Portugal. Seu governo foi marcado pela ascensão da burguesia e o endurecimento de práticas sociais deste grupo para se firmar frente à nobreza. Sendo justamente o universo e as experiências da burguesia que marcam a escrita dos entremezes analisados.

⁹⁵ CONCETTA, D’Angeli; PADUANO, Guido. **O cômico**. Curitiba: Editora UFPR, 2007. p. 10.

⁹⁶ FERREIRA, Antonio Celso. A fonte fecunda. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Reginade. **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2009. p. 21.

Outro aspecto do governo de D. Maria no último quartel do século é o papel que a Real Mesa Censória, liderada por Pina Manique, vai ter ao determinar que temas podem ser encenados no teatro português.⁹⁷ Neste sentido, percebe-se com as esferas da vida pública e da vida privada foram se alterando. A presença da mulher deixa de ser restrita ao mundo familiar, ganhando gradativamente espaço nas festividades religiosas, parques, salões e no próprio teatro. Da França, principalmente, partiu a inspiração para a mudança na educação das mulheres, para que elas pudessem fazer parte destes espaços e aproveitá-los melhor. O espaço masculino também se alterou; bailes, jogatinas passeios com damas, as modas do vestuário, etc. A tutela masculina da mulher em certa medida se afrouxa e apesar de ainda esperar o consentimento paterno para um casamento, é a filha quem escolhe o noivo. Novos papéis e novos valores vão se impondo a esta sociedade no final dos setecentos.

Antes de conhecer mais profundamente os personagens considerados primordiais para a análise do casamento, onde o debate da época mostrando estas transformações aparece, cito e apresento brevemente outros diferentes personagens que podem ser encontrados nos entremezes do século XVIII e uma análise da utilização dos ditos e provérbios, que são mais um elemento de caracterizações destes personagens.

3.1 Alguns tipos sociais do século XVIII encontrados nos entremezes

Alguns pesquisadores colocam o início de um teatro nacional em Portugal apenas no século XIX, conforme foi proposto por Almeida Garrett⁹⁸. Até então, o que poderia ser encontrado com relação à produção teatral eram

⁹⁷ CARREIRA, Laureano. **O teatro e a Censura em Portugal na Segunda metade do século XVIII**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.

⁹⁸ Durante a chamada “Revolução de Setembro” que eclodiu em 1836 até maio do ano seguinte, Portugal passou por grande agitação social. Neste período, “Almeida Garrett propõe um decreto-lei no qual se revê toda a política teatral, pensando-a nas suas múltiplas vertentes: os locais de representação, melhorando os existentes e propondo a edificação de um Teatro Nacional; os actores, criando uma escola que formasse profissionais de qualidade; e os textos, sobretudo originais portugueses, criando mecanismos que atraíssem a sua escrita e representação”. In: VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira. **O teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett**. Lisboa: IPM/Museu Nacional do Teatro, 2003. p. 20.

tensões entre vários padrões de gosto e modelos de escrita, passando pela efetiva criação à imitação e tradução adaptada de autores estrangeiros consagrados. Entretanto, não podemos esquecer que esta maneira encontrada pelos escritores em Portugal de fazer adaptações, imitação ou traduções estrangeiras ocorria levando em consideração as peculiaridades portuguesas, podendo sim ser considerada esta forma já uma mostra do teatro de cunho nacional.

Tanto que esta produção teatral anterior já era verificada e perseguida pelos censores, que logo perceberam a importante função que as comédias populares podiam desempenhar como veículos de propagação de valores, ideias e comportamentos. Eles tinham uma opinião sobre como os personagens deveriam ser caracterizados e “a sua acção condicionou a produção de textos e de representações, quer a nível temático, quer a nível formal”⁹⁹. Assim, na maioria dos entremezes que foram publicados no século XVIII encontramos no final da peça: “Com licença da Real Meza da Commissão Geral sobre o Exame, e Censura dos Livros”. A hierarquia e o comportamento social eram regulados mediante procedimentos que envolviam a palavra, o seu silenciamento ou pelo menos a tentativa de evitar algumas palavras.

Os entremezes, mesmo se ajustando à moralidade e a censura da época, podem ser considerados uma crítica dos costumes em processo de obsolescência e já outorgavam, pelo viés do humor, um espaço de liberdade à mulher e aos novos costumes e comportamentos sociais. Tudo de uma maneira em que passasse pela censura para chegar até o público.

No caso de Portugal, o objetivo principal das críticas contidas nos entremezes era mostrar a teatralização do poder real e aristocrático, de poder pelo prestígio e status, mediante um comportamento adequado e regrado, com o domínio da afetividade e das relações sociais, a partir dos cerimoniais de corte, do gestual, das roupas e cores que eram permitidas a cada um, dos lugares à mesa, dentre outros símbolos. E como isto foi sendo assimilado, imitado e adaptado pelos burgueses. Com isto, ao representar estas situações, não será surpresa a conclusão de que “não devemos procurar sempre no riso

⁹⁹ VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira de. **O drama histórico português do século XIX**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003. p. 41

imoral a representação do apogeu da subversão; ainda e sempre devemos, pelo contrário, procurar nele algo que torne aceitável a revolta antissocial em um contexto social”¹⁰⁰.

Ao assistir ou ler um entremez, uma pessoa poderia identificar a representação e caracterização dos personagens, relacionando-os dentro e fora do palco, demonstrando e justificando o excesso de artifícios dessa sociedade, como as perucas, os adereços, a maquiagem e os gestos retoricamente codificados. Aquele que não pertencia ao círculo da aristocracia e não tinha recebido uma educação cortesã também era facilmente identificável, por exemplo, pelo caráter desajeitado de seus gestos, pela falta de domínio de uma coreografia do baile, pela maneira de se comportar, gesticular, falar, assim como seu aspecto físico, que davam outros indícios sobre os personagens. Por isso, “la permanência de los tipos tradicionales delata la afición del público a ellos y apunta a la existência de uma comicidade predeterminada por uma convención dramática y escénica”¹⁰¹. Acarretando numa presença mais constante de alguns personagens na maioria dos entremezes.

O comportamento não individualiza, mas expressa as qualidades e defeitos do grupo a que pertence, sendo que o alvo principal nas representações dos entremezes são “as cristalizações do pensamento e do hábito social, lugares-comuns e convenções, que, sem assumir um caráter oficialmente normativo, se revelam, na verdade, até mais fortes que a lei na condução de comportamentos e relações”¹⁰². Por isso, é comum o próprio nome do personagem apontar diretamente a que classe ou grupo social representa ou as características que pretende satirizar¹⁰³.

¹⁰⁰ CONCETTA, D’Angeli; PADUANO, Guido. **O cômico**. Curitiba: Editora UFPR, 2007. p. 18.

¹⁰¹ LOPES, Maria Antónia. **Mulheres, espaços e sociabilidades**. Lisboa: Livros Horizonte, 1989. p. 109.

¹⁰² CONCETTA, D’Angeli; PADUANO, Guido. Ob. Cit. p. 113.

¹⁰³ O que já era uma prática comum anteriormente naquelas terras, afinal “o teatro de Gil Vicente caracteriza-se, pois, pela variedade de gêneros, de temas, de designação das peças. Viu-se nele, antes de mais nada, um “teatro popular”, em que há mistura do trágico e do cômico, liberdade de composição, representação de tipos populares, expressão da vida quotidiana do século XVI português”. ROIG, Adrien. **O teatro clássico em Portugal no século XVI**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983. (Biblioteca Breve, volume 76). p. 10.

Entre os personagens vamos encontrar poetas, estudantes, estrangeiros, soldados, sargentos, escudeiros, “estalajadeira”, marujos, alcaides, almocreve, morgado, letrados, músicos, dançarinos, professores de francês, professores de música, professores de dança, compositores, cabelereiros, alfaiates, sapateiros, taberneiro, barbeiro, mestre de obras, empresários, juizes, médicos, ilusionistas, alcoviteiras, astrólogo, ciganos entre outros. Uma presença interessante encontrada num dos entremezes é a do “Hespanhol” D. Silvio, praticante de magia branca:

Meirinho: *Senhor Juiz, este prezo he o diabo, precisa grilhões, e algemas perpetuas; senão tudo andaré em huma debadoira.*

Juiz: *Eu o amañarei: fazendo-me polotricas, andando-me feito gato por cima dos telhados; namorando-me a filha, sem saber que cousa seja o amor: deixe você estar sou Meirinho, que eu o farei gemer debaixo da minha jurisdicção.*

Meir.: *Mas, Senhor Juiz, que quer V.m. agora dele; para que vem enchendo as bochechas, e encrespando a testa: deixe-o estar naquela masmorra sem lhe dar de comer, que se sustente da sua Magia branca; ou que morra ali a pé firme, que senão perde nada (...)*¹⁰⁴

Os sustos que o Juiz, o Meirinho, o Sargento, seus soldados e o escrivão terão durante o desenrolar deste entremez trazem resquícios do imaginário sobre a magia encontrada pelos inquisidores durante o século XVI, quando “os delitos de magia (bruxaria, feitiçaria, cura mágica e adivinhação) eram enquadrados nos capítulos de pecados públicos”¹⁰⁵.

Deste modo, D. Silvio e sua mãe, Rabicortona, que “excede a D. Alberto de Melgrado” e é viúva de “hum General, que pelas suas grandes façanhas, bem conhecido se fez pelas Hespanhas”¹⁰⁶ utilizam de suas mágicas para escapar da prisão e fugir, para que D. Silvio se case com a filha do Juiz, D.

¹⁰⁴ **Novo, e Gracioso Entremez intitulado As Grandes Magicas, e Astucias de Joanna Rabicortona:** A qual no anno de 1794 teve geral aceitação no Theatro do Salitre. Lisboa, na Officina de Antonio Gomes, Anno 1794. Com licença da Real Meza da Commissão Geral sobre o Exame, e Censura dos Livros. p. 2

¹⁰⁵ BETHENCOURT, Francisco. **O imaginário da magia:** feitiçarias, advinhos e curandeiros em Portugal no século XVI. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 17.

¹⁰⁶ **Novo, e Gracioso Entremez intitulado As Grandes Magicas, e Astucias de Joanna Rabicortona.** p. 7.

Rosaura. Atordoado com tudo que aconteceu, o Juiz canta, resumindo tais atos mágicos:

ARIA

<i>Por onde he a porta,</i>	<i>Retratos, columnas,</i>
<i>Que luzes são estas,</i>	<i>A cara mudada,</i>
<i>Aquillo são frestas!</i>	<i>A mãe descarada,</i>
<i>Meirinho, Meirinho,</i>	<i>A vara tocando,</i>
<i>Naõ sei o caminho</i>	<i>E logo cantando,</i>
<i>Por onde me heide ir;</i>	<i>O la, la, ra, ra la¹⁰⁷.</i>

Esta ária resume todos os feitiços, mágicas e ilusões que fazem parte do enredo deste entremez e confundem o Juiz, o Meirinho e seus soldados. Começa com um ato de esperteza de D. Silvio, que engana o Meirinho dizendo estar muito apertado na cadeia e pede para este afrouxar suas amarras. Pensando não ser nada demais tal pedido, quando o Meirinho começa a afrouxar as amarras, é jogado por D. Silvio para dentro do cárcere. Livre, D. Silvio coloca uma barba branca, disfarçando-se para parecer diferente do seu retrato jovem que está nas mãos do Juiz. Num passe de mágica, logo o retrato começa a se transformar e passa a retratar o desenho de um velho, assustando o Juiz. D. Silvio também transforma a vara do Juiz num instrumento musical “*uma grande Sitra*” para cantarem juntos, faz uma caixa de ouro com tabaco transformar-se em passarinho, faz sua sentença flutuar e transforma as armas dos soldados em bandeirolas. Para finalmente, depois aparecer e desaparecer com sua mãe em colunas de fumaça na frente de todos. Assim, o desfecho do entremez ocorre em grande estilo, como a ascensão aos céus de D. Silvio, sua mãe e sua amada, louvando o amor de D. Rosaura e D. Silvio, que é abençoado e concretizado por sua mãe, Rabicortona. Retomando como

no caso espanhol e no caso português existem fragmentos de figuras míticas arcaicas, nomeadamente da mulher que se transforma em pássaro, fenômeno que remete à mitologia clássica da *strix*, ou da pessoa que se desloca pelos ares de

¹⁰⁷ Novo, e Gracioso Entremez intitulado *As Grandes Mágicas, e Astucias de Joanna Rabicortona*. p. 11.

um lugar para outro, que transporta outras pessoas ou as faz vir pelos ares¹⁰⁸.

Feitiços também são comentados no *Entremez Novo Intitulado Astrea Triunfadora, ou o modo novo de encantar* quando Elmiro, noivo angustiado mostra um retrato como causa de tanto sofrimento ao seu criado, que no mesmo momento diz

Almario (criado): “fujo, e assusto-me dessa tal cauza. Pois se isto tem feitiços, ou he couza má, que tem feito tanto mal a v.m., he justo que mo faça a mim tambem?”

Sobre a presença do juiz como personagem, é importante lembrar que a partir do século XVI, Lisboa se tornou cada vez mais um polo político, pautado num modelo letrado e que moldava a vida privada da sociedade portuguesa. Distante do entendimento popular

é produto de uma série de técnicas intelectuais, que vão desde a formalização das situações da vida até à formulação abstracta das regras de decidir. Tudo isto faz do discurso jurídico uma abstracção muito afastada da visão espontânea da vida privada e, por isso, com uma aparência de saber complicado e oculto, a que só os iniciados terão acesso. Mas que, em contrapartida, garantirá a justeza das soluções¹⁰⁹.

Assim, quando o juiz aparece como personagem¹¹⁰ nos entremezes é dotado de verborreia entrecortada por citações em latim e do *Corpus Juris*, reforçando, criticando e tornando cômica alguns aspectos de sua prática profissional. E é justamente este discurso elaborado que reforça a imagem do jurista como uma pessoa de destaque, prestígio e privilégios na sociedade.

¹⁰⁸ BETHENCOURT, Francisco. **O imaginário da magia: feitiçarias, advinhos e curandeiros em Portugal no século XVI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 23.

¹⁰⁹ HESPANHA, António Manuel. Os modelos normativos, os paradigmas literários. In: MATTOSO, José (dir). **História da vida privada em Portugal: a Idade Moderna**. Lisboa: Temas e Debates, Círculo de Leitores, 2011. p. 59.

¹¹⁰ Personagem que já aparece na literatura e peças de teatro portuguesas desde Gil Vicente, no *Auto da Barca do Inferno* (1562), nas peças de Jorge Vasconcelos como em *Comédia Eufrosina* (1560) e também na *Arte de Furtar* (1652), do Padre António Vieira, para citar alguns exemplos anteriores aos entremezes. E mais tarde, Almeida Garrett, no teatro, dará continuidade as críticas as magistraturas letradas.

Tão interessante quanto a presença destes personagens nos entremezes são os nomes que estes podem ter como: Maricas, Pirangueiro, Lambisgoia, Chibantaõ, Taful, Presumida, Surrupilha, Facecia, Bandalho, Paspalhaõ, Engerido, Sovina, Simplicio, Almario, Guarda-roupa, Dona Gralha, Papagaia, Pança, Lesbia, Brazia, Narciza, Alegria, Felizarda, Felisberto, Cameliaõ, Ratazana, Ratoeira, Marotinho, Algazarra, Gatuna, Geryngonça, Tratante, Desatinos, Trapalhona, Zangão, Caquillo, Pandorga, Palermo, Dona Corcumida, Correqueira, Melquetrefe, Dona Tramoia, Serigaita, Ladino, Esperteza, Sallafrario, Jacinta Regateira, Denguice, Faustina, Columbina e Pantalaõ.

Ao lado dos nomes dos personagens, como os citados acima, gerando a comicidade inicial, eram encontrados alguns ditados populares, que além de risadas, em minha análise servem também para reforçar a existência de uma característica peculiar do teatro português neste período e as características e construção dos personagens mais recorrentes.

3.2 “O rir e o folgar não é pecado” ou “Antes que cases, olha o que fazes”

É importante ressaltar a utilização dos ditados e provérbios populares, que aparecem em praticamente todos os entremezes analisados, por deixar transparecer a influência e utilização deles nesta época e a riqueza destas expressões, colocando-se como mais um aspecto que nos mostra a especificidade do entremez em Portugal. Ou seja, reafirmam seu caráter popular indicando traços da vida cotidiana portuguesa.

A utilização dos provérbios nestes textos teatrais também é um recurso para a conversação, como formas que recolhem a sabedoria popular. Além de

mostrar como o uso absolutizante da linguagem para fins cômicos não precisa se exercitar apenas pondo em relevo um único fator – aquele sobre o qual se cria a possibilidade da tirada cômica – mas também se produz por um processo oposto que consiste em tirar relevo do conjunto linguístico, reduzindo-o a hábitos sociais, ruídos de fundo de uma vida igualmente insignificante que se pode representar

simbolicamente: o fluxo da conversa fútil, o ondular espumante dos lugares-comuns (...)¹¹¹.

Só no “Novo, e Divertido Entremez intitulado A Grande Desordem de huma Velha com hum Peralta por não querer casar com ella”¹¹², encontramos quatro ditados, que serão apresentados conforme eu apresento o resumo da trama deste entremez:

Aurelio (peralta): *E o maravilhoso relógio, que ella me offereceo no dia dos meus anos? He riquíssimo, à primeira vista duvidei aceitar-lho; porém lembrei-me que tudo aquillo he da Neta, como sua universal herdeira, e que por fim sempre havia de vir a ser meu: esta foi a razão porque lho aceitei!*

Merlim (seu criado): *Bella desculpa; isto he como diz o ditado **candeia que vai adiante, allumeia duas vezes** (...)*¹¹³

Na sequência deste diálogo, o criado reafirma suas recomendações, percepções e indignação em relação à atitude do peralta com mais um ditado,

Merlin (criado): *Eu estou com a boca aberta, admirado de ouvir tantos palanflorios. V. m. faz grande fidelidade na constância da sua namorada? Pois eu não, em petas de mulheres não caio, sou pássaro girio não caio facilmente no laço, **as astucias das mulheres são como azeitonas, fazem bem, atraz de huma comem-se mil**; (...)*¹¹⁴

Como percebeu José Mattoso ao comparar os provérbios medievais com os do século XVI, estes “se tornavam proporcionalmente mais numerosos os tendentes a defender a moral convencional, a autoridade ou a hierarquia social estabelecida.¹¹⁵” Assim, não só por ser uma característica de algumas peças teatrais, mas uma moral também surge destes ditados para integrarem os

¹¹¹ CONCETTA, D’Angeli; PADUANO, Guido. **O cômico**. Curitiba: Editora UFPR, 2007. p. 22.

¹¹² *Novo, e Divertido Entremez intitulado A Grande Desordem de huma Velha com hum Peralta por não querer casar com ella*, LISBOA: na Officina de Antonio Gomes, 1790.

¹¹³ Página 3. Grifo da autora.

¹¹⁴ Página 4. Grifo da autora.

¹¹⁵ MATTOSO, José. **O essencial sobre os provérbios medievais portugueses**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987. p. 8.

entremezes e darem a eles um cunho de ensinamento só que pela via do cômico, como também existia e era o objetivo das peças eruditas.

Sem esquecer que o riso pode ser subversivo e transgressor, muito dos provérbios que pontuam os entremezes de alguma maneira se referem à ordem estabelecida, mostrando que nem sempre a norma é suficiente para dar conta da prática, buscando as exceções, os conflitos, as tensões, o conservadorismo e o que está sendo proposto como novo, moderno, muitas vezes chamado de “moda”.

A história deste entremez possui cinco personagens: D. Corcumida (Velha), Delira (sua neta), Lesbia (criada destas), Aurelio (Peralta) e Merlim (criado deste). E este resumo, além de apresentar os ditados, visa estabelecer os personagens que serão aprofundados em seguida.

O criado de Aurelio desde o começo mostra-se inconformado com as asneiras e engano que ele provoca em uma Velha, para se casar com sua neta, comparando e colocando-se como mais honrado por amar e estar apenas com uma rapariga, sem mentiras ou artimanhas. A resposta para os argumentos de seu criado fazem Aurelio mostrar que na realidade a Velha, viúva e que “*tem huns bons setenta no buxo*¹¹⁶” é louca e tonta, de achar que pode se enamorar de alguém mais jovem, que ao ser “*desenganada, conhecerá a sua loucura, e talvez lhe sirva este cazo para a sua total emenda*”¹¹⁷. Assim também a vê sua neta, Delmira, ao comentar sobre a avó:

Delmira: *Que simplicidade! E cuida minha Avó que Aurelio morre por ella? Quanto se engana: ele promete ser o meu esposo, só comigo quer casar, e a pobre Velhinha encasquetada em que o tem certo para seu marido; que loucuras da Velhice! O certo he, que na avançada idade tornamos a ser Crianças, justamente eu o vejo verificado em minha Avó, depois de Velha ainda lhe lembraõ amores e encantamentos.*¹¹⁸

Sendo justamente este estado da velhice não permitir que D. Corcumida seja capaz de perceber as zombarias de amor que lhe fazem. Afinal,

¹¹⁶ Página 4

¹¹⁷ Página 3.

¹¹⁸ Página 6.

a incapacidade de distinguir a verdade da ficção é, para o tolo, consequência de uma capacidade limitada de interpretar o real: diante dos sinais que chegam da realidade e que são ao mesmo tempo uma indicação de percurso e uma delimitação dos espaços da ação humana, o tolo substitui o território ilimitado e informe de seus desejos e de uma auto-imagem positiva e gratificante de maneiras despropositadas¹¹⁹.

Diante de tantas artimanhas, os criados, tanto Lesbia quanto Merlim, desconfiam das juras de amor que ouvem um do outro, até que o amor seja garantido pelo casamento. Ao que ela comenta:

Lesbia: *Tambem eu, se o meu rapaz me não enganar, hei de ir em sua companhia (de Delmira) ter descanço: o servir não he vida: também quero saber o gosto que tem o ser dona da casa, quero saber o como he doce o mandar*¹²⁰.

Eles observam, nos contam, interpretam, são cúmplices e colaboram para que o caso de amor dos jovens enamorados, para quem trabalham, concretize-se. Assim, como não ter dúvidas diante de tantas artimanhas, juras e promessas falsas?

Todas as preocupações e falas são para reafirmar que o melhor casamento deve ser entre pessoas de idades próximas, como no desfecho desta preocupação de Lesbia:

Lesbia: *Queira a minha fortuna que tu não sejas assim como as lições de teu amo; podes também usar comigo a mesma trapaça.*

Merlim: *Se foras da idade da Velha podias ter por certo que havia armar taes gírias, que ficarias lograda; mas tu és rapariga, és do meu gosto, morro por ti, e cá não há trapalhadas; eu he que posso ter desconfiança de que me sejas ingrata.*

¹¹⁹ CONCETTA, D'Angeli; PADUANO, Guido. **O cômico**. Curitiba: Editora UFPR, 2007. p. 174.

¹²⁰ Página 7

Les: *Ah meu Merlim, não me queiras mortificar-me, eu querer bem a outrem, isso não; antes morrer, que deixar-te*¹²¹.

Aqui também já temos indícios do amor romântico, onde se pode morrer pela falta deste amor, como em Romeu e Julieta, de Shakespeare. No desenvolvimento do entremez, são justamente estas promessas falsas que dão o tom cômico ao enredo, como a própria Lesbia comenta, nos apresentando mais um ditado

Lesbia: *Naõ há divertimento como o que nesta casa tenho: em minha vida naõ tinha visto huma Velha namorada; mas agora, que o tenho presenciado, afirmo, que naõ há delicia melhor, ver os zelos, que lhe arma; as desconfianças, que lhe finge, os arrufos, com que o trata, he morrer a gente de gosto; mas dá com hum girio Peralta, que **sabe (como dizia minha Avó) levar a agua ao seu moinho como ninguém**; e o mais he, que lhe chupa, muito bem: mas com tal modo, que todos o louvariaõ, se lhe ouvissem os termos; quanto naõ ririj, quando for o casamento (...)*¹²². Pois “em Peraltas naõ há que fiar”¹²³...

Para um Peralta, tais artimanhas são uma arte da palavra e representação:

Aurelio: *Minha menina, meus amores, prometo naõ me demorar para com a minha vinda. Pôr termo a tantas fadigas.*

D. Corcumida: *A Deos, amado.*

Aur: *Minha Madama, até logo.*

D. Corc: *Em teus braços*

Aur: *Com o meu bem*

D. Corc: *Em doce prazer unidos*

Aur: *Em tanta paz descançados*

¹²¹ Página 11.

¹²² Página 8. Grifo da autora

¹²³ Página 9.

Os dous: Com doces prisões de amor nos veremos enlaçados¹²⁴.

Ressalto este diálogo por, além de mostrar a astúcia do peralta, lembrar um dueto de uma ária de ópera, como vimos quando o Juiz também cantou as mágicas que o assustou e fez sumir o seu prisioneiro.

Na segunda metade do século XVIII, o teatro em Portugal teve influência da ópera italiana, desenvolvimento de uma situação já definida no tempo de D. João V. O processo de italianização, iniciado por volta de 1720 com a vinda do músico e compositor Scarlatti esta associada a preocupação da Capela Real e da música religiosa em geral, prosseguindo com a importação de partituras, figurinos, instrumentos e cordas para os mesmos, velas para iluminar os teatros, ou seja, toda uma estrutura para sua realização em terras portuguesas.

Assim, as atividades culturais subsistiam entre óperas, teatro popular, a tragédia cívica e a comédia de moralidade burguesa. O reinado da ópera pode ser representado por numerosas traduções e adaptações, sobretudo dos libretos de Metastásio, como também de Goldoni e Alfieri, principais autores de teatro setecentistas, que eram moldados à cultura portuguesa e mantinham relação direta e estreita com ela. Deste modo, o reaparecimento da comédia inspirada nos antigos em Portugal por intermédio da Itália, tendo Sá de Miranda como seu introdutor, atesta que “a comédia portuguesa conheceu um grande êxito e distingue-se dos seus modelos por uma adaptação à realidade do seu tempo”¹²⁵.

As tendências mais características de tais adaptações, representaram uma certa sobrevivência do gosto formado pela comédia espanhola. Neste sentido, vale lembrar as peças de Leandro Fernández de Moratín,

ya sean originales o adaptadas; son asuntos que tienen que ver con los extravíos que nacen de la índole de los hombres, de la absoluta ignorância, de los errores adquiridos en la educación, de las leyes contradictorias, del abuso de la autoridade doméstica, de los prejuicios vulgares o religiosos y de otros defectos como el orgullo y el interés personal: todo lo que puede perjudicar el interés privado y público. Estos

¹²⁴ Página 10. Grifo da autora, por lembrar outro provérbio citado por José Mattoso, “caça, guerra e amores, por um prazer cem dores” (p.32) e “quem casa por amores sempre vive em dores” (p. 41).

¹²⁵ ROIG, Adrien. **O teatro clássico em Portugal no século XVI**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983. (Biblioteca Breve, volume 76). p. 19.

assuntos se concretan em três temas principais: los conciertos matrimoniales, la educación de los jóvenes y la comedia popular de su tempo. Y todos estos temas se tratan em el seno de la nueva sociedade burguesa”¹²⁶.

Em Portugal não foi diferente, como estamos acompanhando nos entremezes comentados até aqui e também nos que ainda serão apresentados e analisados até o final desta tese. O adaptador, com efeito, tem sempre o cuidado de sublinhar as intenções morais do enredo, ou de fazê-las surgir quando originalmente não existem, e sobrecarrega a história amorosa principal com um subenredo caricato que decorre entre os personagens servís, os graciosos ou criados. Essa influência persiste também no teatro popular, o qual é constituído por diversos géneros em que, ora se notam reflexos da ópera ou até da comédia burguesa traduzida, ora se verificam sobrevivências da comédia lopesca, do auto sacramental e até de velha farsa vicentina.

Delmira e Aurelio não conseguem mais esconder seu amor e acabam sendo pegos de mãos dadas pela avó, D. Corcumida. Esta, sentindo-se traída, desprezada e atordoada, pede que ele se case com ela como prometeu e quanto a neta, será deserdada e mandada para um convento. Os gritos da agoniada D. Corcumida são escutados pelos criados, que logo entram em cena para também a lembrarem da insensatez do seu desejo, ao que Merlim diz

Merlin:** Pois V. m. com essa idade inda quer casar, inda queria tornar os anos passados? Ora minha senhora contente-se com a primeira: **se já comeo, he bem que deixe comer os mais.¹²⁷

Muito próximo ao que José Mattoso encontrou na obra de Gil Vicente, ao comentar sobre os provérbios burlescos: “O que não havei de comer, deixai-o a outrem mexer”¹²⁸. Novamente é utilizado um dos ditados populares pelo qual a viúva é lembrada de abrir mão de seu jovem noivo para que ele se case com sua neta. Os ditados que se misturam às falas dos personagens no desenrolar

¹²⁶ DURÁN, Abraham Madroñal. Introducción. In: MORATÍN, L. Fernández de. **El sí de las niñas...**Madrid: Editorial Castalia, 1991. p. 31-32.

¹²⁷ Página 14. Grifo da autora

¹²⁸ MATTOSO, José (1987). p. 14.

da farsa, comprovam ou reparam a trama com o caso particular da sociedade setecentista de que tratam.

Desta maneira, sentindo-se confusa diante dos pedidos de desculpa por tal engodo do Peralta e de sua neta, D. Corcumida é agraciada pela sua prudência trazendo um tom moral para o desfecho deste entremez

D. Corcumida: *Eu conheço o meu erro, eu recebo por castigo da minha loucura este acaso, sou contente; e se ate agora louca, e legalmente maldizia a vossa uniaõ, agora a louvo, aplaudo e desejava ser senhora do Mundo inteiro para todo o dar aos meus filhos: o Ceo, o santo Ceo, abre os meus olhos, elle me illumina, e faz que risque da memória tantos, e tantos efeitos, que fazião offuscar, e denegrir os sólidos princípios desta minha vivenda. (...) eu mesma cheia de alegria rogo á maõ suprema os ampare, os guie; e vos peço, meus caros filhos, que vivaõ em tanta paz, desempenhando as obrigações do estado, que buscaraõ: esta será a minha única consolação. Tu, minha Delmira, es herdeira da minha casa, ella he tua, e podes como tal dela dispor*¹²⁹.

O que se percebe é a ridicularização das velhas “prezumidas” por se sentirem jovens e agirem como tais, quando deveriam se comportar de acordo com a sua idade. A personagem D. Corcumida, era uma viúva que zelava bastante pela educação da neta Delmira, que pouco saia de casa e vivia controlada pela avó.

As mulheres mais velhas tinham uma função especial no ato de criar e transmitir a cultura popular, apesar de nem sempre tomarem decisões dentro da família, como podemos notar pela decisão da neta de D. Corcumida em casar com um peralta. E às mulheres cabia a formação e ensino das boas maneiras e comportamentos esperado por esta sociedade, papel que o entremez nos mostra que esta Velha desempenhava, deixando claro para sua neta que: “quando se faça de esperta, eu lhe darei o ensino” ou “se outra vez tornar a boquejar em semelhantes cousa, desgraçada de vossê, hei de ensinalla”¹³⁰, quando Delmira mostra desrespeito a decisão de sua avó.

¹²⁹ Página 15.

¹³⁰ Página 6.

Elas falam humoristicamente do seu “lugar secundário, mas imprescindível, e de um bem conhecido jeito para tirarem partido da sua própria fraqueza, valorizando a experiência, a persistência, e mesmo a importância econômica do seu trabalho lento mas eficaz”¹³¹, nesta sociedade em que valorizava o vigor dos jovens e um mundo de possibilidades que os esperavam para viver e fazer. Ela mesma percebe e reflete sobre os limites de relacionamento entre um homem e uma mulher para se curvar diante das regras e normas pré-existentes, que aparecem também em manuais médicos e de comportamento desta época. Moral reafirmada pela última fala do entremez dita pelo criado,

Merlim: (...) e vejaõ as velhas, que por loucura tem introduzido nos cascos o maldito amor, o como logrãraõ esta, que se achava do mesmo modo: lembrem-se que os Peraltas saõ muito girios, e que por fim haõ de com as suas subtis astucias lograllas, como sucedeo a esta: amem as virtudes, louvem o Ceo, e vivaõ no seu estado satisfeitas, e contentes, naõ sofreraõ o que nesta farça se mostra, em que se fez patente a desordem”¹³².

Afinal, “o amor no velho traz culpa, mas no mancebo fruto”¹³³. Ou, como Durán percebeu nas peças de Moratín, que

la comedia es imitación em diálogo (em prosa o em verso), de um sucesso ocorrido em um lugar y em pocas horas, entre personas particulares, por médio del cual y de la oportuna expresión de afectos y caracteres resultan puestos em ridículo los vicios y errores comunes de la sociedade, y recomendadas por consiguiente la verdade y la virtude¹³⁴.

O talento artístico para a escrita ou adaptação é indispensável para a possibilidade de ensinar uma moral que pode ser extraída da peça, além de propiciar a beleza de uma obra de arte. Além disso, Gil Vicente já lembrava a insensatez do amor não correspondido, seja entre jovens ou entre pessoas de

¹³¹ MATTOSO, José (1987). p. 16.

¹³² Página 16.

¹³³ MATTOSO, José (1987). p. 26

¹³⁴ DURÁN, Abraham Madroñal. Introducción. In: MORATÍN, L. Fernández de. **El sí de las niñas...**Madrid: Editorial Castalia, 1991. p. 31.

diferentes idades: “Isto chamam amor louco: eu por ti e tu por outro”¹³⁵. Quem sabe não foi esta uma das inspirações para Carlos Drummond de Andrade, entre as décadas de 1920 e 1930, escrever sua poesia “Quadrilha”¹³⁶, na qual Teresa sem amor acaba indo para o convento?

O desenvolvimento da burguesia no final do século XVIII produziu novos hábitos de sociabilidade como piqueniques, serões com modinhas, recitativos ou cantatas, assembleias ou funções, favorecendo este tipo especial de entremez, o provérbio, isto é, uma pequena representação que ilustra dramaticamente um certo adágio moralista. Neste género distinguiu-se Manuel José de Paiva¹³⁷, mais conhecido pelo pseudónimo de Silvestre Silvério da Silveira e Silva, que imitou, sobretudo, a comediografia espanhola, amplamente divulgados pela literatura de cordel.

Conforme o entremez se aproximou da comédia de costumes, este ar moralista foi sendo colocado, não para ensinar e pregar os bons costumes mas para ser satirizado e refletido. Posso citar como exemplo de entremez neste sentido “Esparrella da Moda. Parte primeira. Pequena peça critica, e moral”¹³⁸.

3.3 A construção dos personagens: preparando a ação

Uma grande contribuição para a construção dos personagens no século XVIII foi viabilizada pela reforma que Goldoni propôs ao Teatro, ao contrapor à velha comédia improvisada uma nova comédia totalmente escrita e baseada na naturalidade. Suas ideias logo chegaram aos entremezes portugueses.

Goldoni buscou a afirmação da autoria, o crescimento artístico e, conhecendo as exigências dos atores e as mudanças de gosto do público,

¹³⁵ MATTOSO, José (1987). p. 46.

¹³⁶ “João amava Teresa que amava Raimundo, que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili, que não amava ninguém. João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento, Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia, Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes, que não tinha entrado na história.”

¹³⁷ Nasceu em Lisboa, em 1706, formou-se em Direito, exerceu a magistratura nas vilas de Odemira e Avis, e depois, a advocacia em Lisboa. Escreveu textos teatrais, comédias jocosas e obras moralistas.

¹³⁸ Esparrella da Moda. Parte primeira. Pequena peça critica, e moral. Foi representada no Theatro do Salitre, onde mereceu toda a aceitação. Composta por Jozé Daniel Rodrigues da Costa (Lisboa: Officina de Domingos Gonsalves, 1784).

soube tirar proveito da relação entre o palco e os projetos editoriais. Deste modo, logo no início do entremez “Anatomia Comica” é colocada a seguinte preocupação:

Aurelia (*Dama do Theatro*): *Naõ me faz conta representar no seu Theatro, Senhor Gellazio, V.m. naõ atende nem ao publico, nem ao nosso trabalho: antes quero ganhar menos em outro Theatro, do que ver-me obrigado reprezentando péssas infulças, desta fórma...*

Gelazio (*Empressario*): *Vossas mercês querem matar-me, em todos os Theatros há boas, e más péssas, e naõ póde tudo ser tolhurno, e eu... (...) E como hei de satisfazer aos empenhos de pessoas, que tem camarotes fixos?*

Aurelia: *Pois he melhor enganar o publico anunciando-lhe huma péssa boa, e achando-se com uma ridícula cheia de puerilidades, e inépcias.*

Matuzio (*Gracioso*): *Há de perder-se por força o conceito, e haõ de fugir os Espectadores; pois quem he que quer dar dinheiro por ouvir tolices sem senso comum, nem unidade, nem interesse.*¹³⁹

O sucesso nos “palcos e a ressonância editorial estavam em sintonia porque o autor veneziano soube cultivar, em simultâneo, com hábil estratégia, um público de espectadores e de leitores que, plausivelmente, se determinavam de modo recíproco”¹⁴⁰. Cada edição redefinia e deixava impressa suas ideias, aquisições poéticas, apuro expressivo, sugestões e lições que a “observação e a experiência continuadas lhe permitem colher no ambiente teatral”¹⁴¹. No trecho do entremez citado acima, percebe-se que, inclusive os atores também estão preocupados com a estrutura e conteúdos dos textos teatrais.

Deste modo, Goldoni provocou profundo e nem sempre favorável debate sobre este tema, pois “o gosto pelo extraordinário e pelo maravilhoso são hábitos antigos e o real foi frequentes vezes entendido como a negação da

¹³⁹ **Nova, e pequena pessa intitulada Anatomia Comica.** Lisboa: Officina de Francisco Borges de Sousa, anno de 1789, com licença da Real Meza da Commissão Geral sobre o Exame, e Censura dos Livros. p. 2-3.

¹⁴⁰ ALMEIDA, Maria João. **O teatro de Goldoni no Portugal de setecentos.** Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007. P. 80.

¹⁴¹ ____ . p. 82.

própria arte”¹⁴². A sua proposta de mudanças do Teatro surgiu da necessidade de responder ao mundo em transformação que estava vivendo, como as que eram colocadas pelo Iluminismo. Antônio José da Silva, o Judeu, também deixa transparecer esta percepção de mudanças em suas peças, que

Adequam-se às especificidades do espetáculo, coadunam-se com as limitações materiais da encenação teatral e com a mobilidade dos critérios do gosto do público. Isto porque a tragédia e a comédia puras, sobrecarregadas de preceitos, esgotam facilmente o seu repertório de variações e acabam por entediar o público, enquanto a combinatória dos diversos elementos de um e outro gênero (mediante a qual compõe uma tragicomédia), por ser infinita jamais deixa de atrair a atenção dos espectadores. Peças joco-sérias tem como finalidade deleitar, e não purgar os ânimos nem ridicularizar defeitos, funções próprias da tragédia e da comédia¹⁴³.

Novamente voltamos ao entremez “Anatomia Comica”, para perceber estas mudanças teatrais, quando os compositores apresentam suas peças para serem escolhidas e representadas:

Alberto (Compozitor 1): *Senhor empresario.*

Clitandro (Compozitor 2): *Temos composiçaõ magnifica.*

Matuzio (Gracioso): *Huma Tragedia em verso Safico.*

Cornelio (compozitor 4): *Hum Drama que cheira a Goldoni.*

O despotismo esclarecido pombalino, que teve início em 1755, foi o resultado da ascensão governativa e de poder despótico, com o objetivo de encaminhar Portugal para uma mudança em termos de pensamento. O despotismo iluminado provocaria a nivelção de todas as classes sociais perante o poder do rei. Neste momento, a classe que passa a auferir de maior importância é a burguesia, que se vai lentamente aristocratizando.

As Luzes em Portugal aparecem pelas ligações de Portugal com outros lugares da Europa pelas alianças, prestígio da Corte e imitação de costumes e comportamentos vindos principalmente da França, da Inglaterra, da Itália e da

¹⁴² TAVARES, Margarida. Sobre o natural e o actor. Cadernos PAR. N.º 03 (Abr. 2010), p. 157. <http://hdl.handle.net/10400.8/192>

¹⁴³ PORTICH, Ana. Formas do espetáculo setecentista. In: JUNQUEIRA, Renata Soares; MAZZI, Maria Glória Cusumano (org). **O teatro no século XVIII**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 35.

Espanha. A difusão de uma nova atitude cultural refletia a consciência que os indivíduos tinham de procurar viver num século que se pretendia excepcional, dentro do prestígio cultural da Europa, com uma posição crítica face ao preconceito e defendendo a universalidade da razão, com uma grande circulação de pessoas e de ideias.

Os iluministas

consideram com amargura os ajustes farisaicos de uma sociedade que estabelece severas normas de costumes, mas encontra formas de adotar sistemas de desvio que, por sua vez, se transformam em uma moral: para não se provocarem verdadeiros escândalos e para não se receber a condenação social é necessário, mas também suficiente, respeitar as formas do comportamento prescrito¹⁴⁴.

Da França chegaram influências das academias, dos salões, das ideias de Descartes, Locke, Newton e Voltaire. Fato que não passa despercebido nos entremezes, como neste exemplo que faz um comentário sobre as diferenças de hábitos alimentares diferentes entre franceses e portugueses:

Parafuzo (criado): *“Senhor, cada terra com seu uzo, cada roca com seu fuzo: Os senhores (franceces) são mais inclinados a beber, e o Portuguezes a comer; são gênios, que lhe havemos de fazer”*¹⁴⁵.

Já da Itália, reafirmou-se o gosto aristocrático pela música e pelo teatro, provavelmente advindo do Renascimento, quando a Itália serviu de intermediária entre a literatura e as artes da Antiguidade. Também não podemos esquecer que o teatro escolar e as representações de peças em latim, desde o século XVI em Coimbra, possibilitaram a familiaridade com as comédias latinas¹⁴⁶.

¹⁴⁴ CONCETTA, D’Angeli; PADUANO, Guido. **O cômico**. Curitiba: Editora UFPR, 2007. p. 124.

¹⁴⁵ **Entremez intitulado a Caza de Dança, ou Theatro da Mocidade Ocioza**. Lisboa, Na Officina de Domingos Gonsalves, 1783. p. 7

¹⁴⁶ “A Universidade portuguesa, através de numerosas trocas de bolsiros, e através do acolhimento de eminentes professores estrangeiros, estava aberta para a Europa. O exemplo italiano foi decisivo para o ressurgimento da comédia em Portugal (...). A denominação latina das peças impôs-se em detrimento das formas do teatro medieval. O novo espetáculo cômico é baptizado de *commedia*, retomando assim a terminologia antiga”. Deste modo, ir para a Itália fazia parte do projeto cultural para complementar a educação de um humanista. ROIG, Adrien.

Em Portugal, o Iluminismo floresceu graças à atitude de D. João V, principalmente na reforma do ensino trazidas por Luís António Verney, que deixou marcas que podem ser percebidas inclusive nos entremezes que falam sobre a mulher e o casamento. Sobre o rei D. João V, seu projeto de renovação caminhou na “perspectiva dos laços de estreitamento pedidos pelo programa de afirmação régio e da construção da respectiva imagem simbólica, importando modelos das principais correntes de cultura europeias”¹⁴⁷. Este período coincidiu com o advento do drama jocoso de Goldoni na programação do teatro régio, fato que “se deve relacionar com a abertura da corte a uma mentalidade burguesa determinada por mudanças em curso no tecido social com suporte ideológico no despotismo esclarecido”¹⁴⁸.

Este contexto e a reforma proposta por Goldoni podem ser percebidos em “O teatro cômico – peça de um autor em busca das suas personagens” – na qual declara que o público está cansado de ver sempre as mesmas coisas e ouvir as mesmas palavras. Por isto ele pretendia se libertar das poéticas normativas que ainda imperavam no século XVIII:

Acima de tudo, a sua reforma teatral baseia-se em confrontar uma forma decadente, a *commedia dell'arte*, mas que ainda oferece instrumentos apreciáveis, com a realidade contemporânea, mais rica em acontecimentos que todas as intrigas cômicas. O seu génio terá consistido na coragem de teatralizar a realidade abandonando a tendência ingloria de alguns autores do seu tempo de imitar Molière e abandonando também a prática improvisada das companhias de *commici dell'arte* que dão largas à sua imaginação já, talvez, um pouco gasta. A *commedia dell'arte*, no século XVIII, apesar de já ter perdido vitalidade artística, continuava a ser uma forma de espectáculo muito popular mas que já não servia os tempos iluministas e racionalistas. Naquela altura, esta forma cénica já só assentava sobre o inverosímil, o incidente, o efeito gratuito, o truque e a ilusão. Em contraponto, Goldoni responde com a racionalização da acção e com a proposta do natural sobre o artificial¹⁴⁹.

O teatro clássico em Portugal no século XVI. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983. (Biblioteca Breve, volume 76). p. 16.

¹⁴⁷ ALMEIDA, Maria João. **O teatro de Goldoni no Portugal de setecentos.** Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007. P. 132.

¹⁴⁸ ____ . p. 370.

¹⁴⁹ TAVARES, Margarida. Sobre o natural e o actor. Cadernos PAR. N.º 03 (Abr. 2010), p. 158. <http://hdl.handle.net/10400.8/192>

Assumindo uma atitude nova perante a arte teatral, dizia que suas inspirações eram o teatro e o mundo, que lhe forneciam caracteres, paixões, circunstâncias, costumes, vícios, defeitos e de virtudes também, prontos para servirem de tema as suas peças. Por outro lado, Goldoni percebeu que o teatro, à medida que era praticando, fornecia-lhe elementos para usar nos espetáculos mais próximos para a compreensão do público, que o faziam rir e suscitar a sua admiração quando este se via representado ao “natural”, em suas situações da vida cotidiana.

Desta forma o teatro seria uma forma específica de organizar os elementos oferecidos pelo mundo e a comédia, uma ilusão de realidade que tendia a fazer reconhecer os verdadeiros aspectos dessa realidade. A aplicação do princípio de realismo reflete sobretudo na composição de personagens que são condicionadas e condicionantes. Um personagem reflete as suas origens, o seu meio e a sua geração. Ao mesmo tempo, a personagem é reveladora das outras, reagindo de formas diferentes de acordo com as circunstâncias e com quem participa da encenação.

Assim, vamos encontrar o personagem peralta com diferentes atitudes, não simplesmente como o fanfarrão ou um pai que muitas vezes obriga a filha a se casar com o noivo que escolhe e em outros entremezes, o pai acaba por perguntar quais os sentimentos da filha com relação ao marido que ele escolheu.

Pelo riso¹⁵⁰ e sarcasmo, as falas e estripulias do peralta exprimiam o que tinha valor e importância na sociedade e que eram aceitos ou questionados, com maior ou menor tensão social, como a família, o casamento entre pessoas de mesma idade e de idades diferentes, a obediência aos costumes, o vestuário, as modas e outras coisas mais. Aspectos que serão detalhados a partir de agora, nos comentários sobre os personagens o Peralta e a Peralta, os Jovens Enamorados, os Criados, o Velho e o Pai.

¹⁵⁰ O riso e o humor são chaves recentes de entendimento para o historiador compreender códigos culturais e percepções do passado. Ver BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (org). **Uma história cultural do humor**. Rio de Janeiro: Record, 2000. Uma das primeiras obras a tratar do riso na cultura popular foi BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC, 2010. 7ed.

3.4 Os personagens envolvidos em enredos sobre o casamento

A maioria dos entremezes analisado tem uma ambientação burguesa, seja a sua própria casa ou os lugares que frequentavam como teatros, festas ou assembleias. Deste modo, a sala é o espaço preferido, resguardando os quartos e ambientes mais privados¹⁵¹ da casa para o desenvolvimento destas peças teatrais. Nos diálogos o tema de preferência apresentam modelos de amor, casamento e comportamento sociais em constante tensão entre os que eram condenáveis e os que eram respeitáveis. Para colocar em cena todos estes aspectos, entre os entremezes lidos não foram encontradas a presença de crianças.

Os grandes protagonistas são homens e mulheres, que assumindo diferentes papéis sociais e fases da vida de um ser humano apresentam estas questões de maneira cômica. Assim, vamos encontrar o personagem que mais desponta nos entremezes, o peralta, tanto entre homens quanto em mulheres e também em todas as suas fases, ou seja, entre jovens, adultos e velhos. Talvez sua grande recorrência possa ser justificada por atrair espectadores ao teatro e leitores para as peças de teatro de cordel por representar as diferentes transformações desta época, concentrando-as no seu personagem, como do conceito de casamento por amor mas também por interesse, constituir uma família e também se divertir, andar com roupas da moda e ter virtudes.

Entre os personagens mais velhos, vamos perceber ainda a existência de papéis para viúvos e viúvas, solteironas, figuras da igreja, avô e avó, juízes e grandes comerciantes. Na fase adulta, encontramos principalmente os pais dos jovens, que por sua vez representam tantos os filhos de burgueses como os criados que ajudam e são confidentes das aventuras e desventuras que estes jovens encontram no desenrolar dos entremezes, principalmente com relação ao amor e as modas que despontavam na sociedade portuguesa do século XVIII. Afinal, a moda reflete as atitudes sociais, econômicas e políticas

¹⁵¹ Uma questão que será comentada em alguns momentos deste capítulo é quanto à noção de público e privado, a partir da análise destes conceitos feita por Richard Sennett: “A diferença entre o passado romano e o presente moderno reside na alternativa, no significado de privacidade. O romano privadamente buscava um outro princípio para contrapor ao público, um princípio baseado na transcendência religiosa do mundo. Privadamente buscamos não tanto um princípio, mas uma reflexão, a saber, o que são nossas psiques, ou o que é autêntico em nossos sentimentos”. SENNETT, Richard. **O declínio do homem público**: as tiranias da intimidade. São Paulo: Cia das Letras, 1988. p. 16.

de seu tempo, guiada por um complexo sistema “no qual distinção social, novidades nas indumentárias e considerações econômicas compelem à mudança”¹⁵² e que influencia uma grande parte da sociedade e não só os que escolhem participar dela.

3.4.1 O jovem peralta

Este personagem pode ser considerado o equivalente ibérico do Mascarille de “As preciosas ridículas”, de Molière; uma máscara social permanente, que é sempre a mesma em diferentes entremezes, o que corresponderia aos personagens da *commedia dell’arte*, que permaneciam idênticos e repetitivos, apesar da extrema variedade de enredos nos quais interferiam. Outro aspecto importante é a presença do elemento picaresco, denominador comum de variadas manifestações populares e que acaba se transformando numa espécie de fio condutor, que orienta quem pretende “ler” a continuidade dessas manifestações através dos tempos¹⁵³.

Sua importância pode ser notada também pelo número de vezes que seu nome aparece nos títulos de muitos entremezes, como nos exemplos a seguir:

- *Entremez intitulado O paralta malcriado*
- *Novo, e divertido entremez A grande bulha, e desordem, que teve huma saloia com huma secia de Lisboa por amor do Paralta, seu filho*
- *Novo, e divertido entremez intitulado O casamento de huma velha com hum paralta, e a má vida, que elle lhe deu*
- *Novo entremez intitulado, O peralta disvelado, e a dama desvanecida*
- *Novo entremez intitulado O peralta vaidoso, e o velho presumido*
- *Nova, e graciosa pessa, intitulada As convulçoens, desmaios, e disgostos, de huma peralta da moda, na infausta morte do seu caõzinho, chamado Cupido, obra celebre, divertida e de gosto a todas as apaixonadas dos ditos dengues.*

¹⁵² MACKENZIE, Mairi. **Ismos**: para entender a moda. São Paulo: Globo, 2010. p. 6

¹⁵³ VENDRAMINI, José Eduardo. *A commedia dell’arte e sua reoperacionalização*. Trans/Form/Ação, São Paulo, 24: 57-83, 2001.

Para aproximar esta escrita e a época dos entremezes analisado, coloco a seguir a primeira página de um destes entremezes:

(1)
ENTREMEZ
 INTITULADO
O PARALTA
MAL CRIADO.
 A C T O R E S.

<i>Branduzio.</i>	<i>Prudencio, amigo de Branduzio.</i>
<i>D. Fiducia sua mulher.</i>	
<i>Braz Camello, filho Paralta.</i>	
	<i>Hum Criado.</i>
	<i>Huma Criada.</i>

Vista de Sala mal arrumada, em que discorre Branduzio passeando.

V
Brand. Alhame Deos: que casa he esta minha!
 A sala está mais porca que a cozinha.
 Alli quebrada a pucara da banha:
 Os cortinados são téas de aranha:
 Pelo chão os papeis, livros, e escovas,
 O máo cheiro que vem dessas alcovas,
 Tudo perdido, tudo atrapalhado,
 Nada está no lugar que lhe era dado,
 O lixo a montes; pérfidas Serventes,
 Eu não fei como aqui não ha serpentes!
Bate Prudencio na porta.
 Quem bate, espere. A casa está bonita
 Para ter nella agora huma visita:

A

Ti.

No *Entremez intitulado O paralta malcriado*, Prudencio, amigo do pai do Peralta faz o seguinte comentário de alerta ao amigo, Branduzio:

Prudencio: Os de fora dão menos que fazer: Os de casa são mais para temer.

Branduzio: Eu não temo os de casa, que os não tenho.

Prud.: Ah pobre, que não vês o teu despenho! Meu Branduzio, não he ladrao somente o que rouba em charneca, e mata gente; pois também há ladrões dentro das casas, que a fogo lento as sabem pôr bem razas.

Brand.: *Que qualidades tem esses malvados?*

Prud.: *São mulheres, e filhos mal criados.*

Brand.: *Pois mulheres, e filhos são ladrões?*

Prud.: *Vá você consultar os seus dobrões, veja o que teve, assim como quem pensa, e então verá o roubo na diferença.*

Um dos espaços para se observar e encontrar o peralta e este comportamento eram as festas. A “festa local”, na França, como outros termos que evocam aglomerações ocasionais – *assemblées* e *apports* – ou então rega-bofes, risos e danças – *riotées*, *ballades* e *baloches* – principalmente de jovens era

instalada no centro de uma pequena sociedade que, nessa ocasião, ao mesmo tempo em que revela suas diferenças tenta fundí-las em um todo. Paradoxo que se encontra também na maneira como o tempo é tratado no decorrer dessa festa. Ela é, seguramente, a caixa de ressonância de todas as novidades passageiras, o palco onde surgem e se impõem as últimas modas: maneiras de cantar, de dançar, de se vestir, gostos musicais e alimentares que os jovens adotam avidamente para distinguir-se dos antigos¹⁵⁴.

Nos espaços de sociabilidade em que circulava, os modos do peralta, embora pudessem extrair suspiros das moças ingênuas, eram suspeitos, de maneira que cumpria muitas vezes o papel de embusteiro. Este pretense ócio, uma de suas características, também encontrava apoio e realização quando encontramos o peralta pensando numa boa vida pelo casamento¹⁵⁵, seja ele

¹⁵⁴ FABRE, Daniel. Ser jovem na aldeia. In: LEVI, Giovanni; SCHMITT, Jean-Claude. **História dos jovens**, a época contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Volume 2. p. 51.

¹⁵⁵ Tais alerta já eram encontrados em tratados anteriores a este período, como neste de 1630, em capítulos seguidos: “Capítulo XII: que não seja a mulher mais rica que seu marido”, pois “a riqueza das mulheres casadas são o estímulo de sua soberba. (...) Todas as vezes que os homens casam só por respeito da riqueza, elas ficam sendo os maridos, e eles as mulheres (p. 66-67)” e “Capítulo XIII: que não sejam as idades diferentes”, pois “a idade igual costuma afeiçoar os corações. (...) Sabemos de todos os homens que, quando são casados com mulheres velhas, se entregam desordenadamente aos passatempos da mocidade. (...) Esta advertência tão importante para os homens, também o não é pouco para as mulheres, porque se põem em risco de perder muito, se casarem, com quem lhes envelheça estando elas na flor da idade. (...) as que forem afeiçoadas a visitas, e passatempos, e entenderem que as obriga o primor a mais recolhimento, que as que tem os maridos de pouca idade, tudo serão ânsias, tristezas e mágoas, tanto mais pesadas, e trabalhosas, quanto forem mais encobertas, e reprimidas; e umas vezes se indignarão contra a idade de quem tem em casa, outras contra a

um peralta mais velho ou um jovem. Logo, um tom moralizante surge nos entremezes aconselhando as mulheres a não se envaidecerem dos agrados e elogios dos peraltas, porque, tal como a moda, eles são fúteis, e nenhum casamento se sustenta pela inconstância de qualquer uma das partes.

Aprender estas máximas da moral pode ser encontrado em muitos finais dos entremezes, já que em 1771 foi

fundada a Instituição da Sociedade estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte, dirigido por homens de negócio de Lisboa, órgão institucional, definido nos seus estatutos um regime de gestão para os teatros públicos formar uma sociedade entregue em sustentar os mesmos teatros com aquela pureza e decoro que os fazem permitidos(...). Em 33 artigos, expõe uma série de argumentos justificativos do estabelecimento dos teatros públicos: (...) por ser a Escola pública, onde o povo aprende as Máximas mais sãs da política e da Moral (...)¹⁵⁶.

Outra questão que também pode ser levantada com relação ao casamento de um homem mais jovem com uma mulher mais velha relaciona-se com a experiência militar, que pode ser considerada como um ritual de passagem para a idade adulta, assegurando ao jovem uma emancipação econômica, afetiva e sexual. De voluntário, o serviço militar passou a ser obrigatório, envolvendo não só os profissionais da guerra como também civis. Este princípio, no qual todos os cidadãos aptos tinham o direito e o dever de defender a pátria foi afirmado durante a Revolução Francesa, principalmente os que tinham entre 20 e 26 anos. Deste modo, muito jovens começaram a se fingir de doentes para fugir do serviço militar, enquanto outros,

desposavam ‘ficticiamente’, com a cumplicidade dos pais, mulheres velhas que logo eram abandonadas em troca de alguma ajuda concreta. (...) O resultado de tais casamentos ‘precipitados’ era frequentemente infeliz, pois ‘aqueles jovens desgraçados’ não tinham nem a força física, nem a maturidade psicológica para se tornarem chefes de família”¹⁵⁷.

liberdade das que andam por fora (...) (p. 71-77)” In: ANDRADA, Diogo de Paiva de. Casamento Perfeito. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1944

¹⁵⁶ CÂMARA, Maria Alexandra T. Gago da. **Lisboa**: espaços teatrais setecentistas. Lisboa: Livros Horizonte, 1996. p. 78.

¹⁵⁷ LORIGA, Sabina. A experiência militar. In: LEVI, Giovanni; SCHMITT, Jean-Claude. **História dos jovens**, a época contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Volume 2. p. 28.

Com a circulação de tantas ideias e influências entre os países, quem sabe esta solução e resistência para participar da guerra tenha sido utilizada também pelos jovens portugueses?

Estes diferentes motivos podem estar na base de diversos motes sobre os casamentos entre pessoas de idade diferentes e na formação do personagem do peralta utilizado nos entremezes. Tal conceito de peralta, mais alargado e adaptado, como também outros termos com significado semelhante, continuaram a ser usados no século seguinte¹⁵⁸.

Um exemplo é o termo casquilho, que também definia este personagem que encarnava a moda no seu trajar, manifestando uma preferência por adereços de laços de fitas, relógios caros, penteados e conhecimentos de dança e francês.

Sobre estes termos, Júlio Dantas faz a seguinte distinção:

O século XVIII português deu-nos, sucessivamente, três tipos diferentes do elegante namorador. Cada um desses três tipos correspondeu a uma das três fases distintas por que passou a sociedade portuguesa, desde que D. João V começou a estrangeirar a corte, em 1707 (...). A sumptuosidade brasileira de D. João V deu o “faceira”; a burguesia *parvenue* do consulado de Pombal deu o “casquilho”; o período de beatério corcunda que se seguiu, em 1777, à revolução aristocrática e católica da *Viradeira*, - deu o “peralta”. O faceira, eminentemente ridículo, foi a expressão de uma nobreza inculta de mosteiro e de estrebaria, afrancesada e civilizada à força; o casquilho, profundamente *snob*, caracterizou a plutocracia pombalina dos sindicatos e das companhias, do briche e dos faraós; o peralta, escandalosamente efeminado, havia de ficar, na história galante da sociedade portuguesa de 700, como símbolo de uma fidalguia degenerada e imbecil, consanguínea e devota, loira e tatebitate, ajoelhada, em adoração, diante dum arcebispo almocreve e dum rainha doída. (...) foram três caricaturas sucessivas, três versões diferentes do mesmo parvo autêntico e fundamental: o elegante português do século XVIII¹⁵⁹.

Estas características do peralta e sua relação com a moda pode ser percebida no entremez “As desordens do peralta”, no qual o peralta André

¹⁵⁸ E até mesmo no século XX e em terras brasileiras, pois me lembro da minha avó materna dizer sobre as “peraltices” dos netos às suas amigas.

¹⁵⁹ DANTAS, Julio. **O amor em Portugal no século XVIII**. Lisboa: Imprensa Brasil-Portugal, 1915. p. 361-362.

Tarello, filho de Lucio Brandaõ, foi construído gradativamente com a entrada em cena de personagens como o Cabelereiro, o Alfaiate, o Mestre de Dança e o Mestre de Francês. Todos cobrando os custos com suas aulas até o momento. Com esta descoberta de gastos excessivos, o peralta conclui que enquanto ele ri o pai está sempre a “ralhar”:

Lucio Brandaõ: *Ser gastador por moda he feio estudo. Esse cabelo, bem, ou mal catado, só te serve de seres apontado. He costume da China entre os Senhores, por mostrar, que não são trabalhadores, trazer unhas agudas, e compridas. Tu com esse cabelo também lidas em mostrar, que hes vadio extravagante; Pois tratar do cabelo a cada instante, he pensão, que somente pode ter, quem não tem outra cousa, que fazer.*

Já na primeira cena deste entremez, o cenário indicado, uma “sala com mesa, em que estará engomando a criada”¹⁶⁰ indica a presença de modas nesta casa. A roupa ajuda a compor o personagem e a revelar traços de sua personalidade. Desde os autos de Gil Vicente percebe-se um “lado negativo na valorização da aparência que não é comum entre os personagens simples, mas observa-se entre burgueses, escudeiros e até fidalgos de alguma renda. Sua principal característica é a ambição de parecer o que não se é, nem tem condições de ser. Os moços de esporas (que serviam em casa ou cavalaria com a intenção de ascender socialmente) dos escudeiros de **Quem tem farelos?** fazem comentários sobre seus amos e Apariço diz que o seu, Aires Rosado, `Vem alta noite de andar,/ de dia sempre encerrado:/ porque anda mal roupado,/ não ousa de se mostrar.’¹⁶¹”

A abertura desta primeira cena também apresenta um tipo de comportamento deste peralta, que coloca o pai Lucio Brandaõ e sua mulher em desacordo sobre a educação do filho André Tarello:

Lucio Brandaõ: *Se eu hei de pôllo na Índia? Como hum côco:
Eu me descartarei deste velhaco:*

¹⁶⁰ As desordens do peralta, p. 1

¹⁶¹ BONFIM, Eneida. **O traje e a aparência nos autos de Gil Vicente.** Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002. p. 44.

Já estou até aqui: Encheo-se o sacco.

Mulher (mãe): *Deixallo divertir, que não he velho.*

Luc.: *Bom rapaz, bela Mãi, lindo conselho!*¹⁶²

A culpa tem você; o seu favor

He o inimigo, que ele tem maior.

Mostrando sua decepção, o pai comenta que o filho não tem mais jeito mesmo, assim, “Índia com ele!”, na esperança que tal afastamento lhe traga a correção e virtude esperadas. O castigo e a correção para peraltas parecem ser destinados a acontecer na Índia. Entre o final do século XVII e ao longo do século XVIII, o Estado da Índia desempenhou um papel mais central na dinâmica governamental ultramarina de Portugal. No século XVIII, o Brasil é que passou a ocupar este lugar, assim,

*no século XVI ser vice-rei do Estado da Índia trazia em si mais prestígio e mercês do que ser governador geral do Brasil. No século XVIII esta relação se inverteu completamente. Hierarquizando os homens através dos privilégios cedidos em contrapartida à prestação dos “serviços” de governo, produziam-se múltiplas espirais de poder, articuladas entre si, viabilizando uma governabilidade tão característica da forma como se exercia a soberania portuguesa sobre seu império ultramarino*¹⁶³.

Ou seja, era recorrente “a parodia de dois sentimentos inseparáveis ao tipo Português na literatura do século XVI: o amor e a bravura”¹⁶⁴. Por isto, neste momento as alusões á Índia ligavam as peças de teatro às conquistas e domínios portugueses na aventura além-mar nas Índias, sendo a mira para fazer fortuna de muitos aventureiros, para depois serem transpostas para o Brasil.

¹⁶² Como encontrado em muitos ditos populares, os filhos muitas vezes aparecem semelhantes as mães, percebidas como a origem dos males familiares e que eram revelados nas atitudes e comportamento dos filhos : “Carneiro filho de ovelha, não erra quem se assemelha”, “Erros de filhos são culpas de mães”... In: MATTOSO, José. **O essencial sobre os provérbios medievais portugueses**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987. p. 37.

¹⁶³ GOUVÊA, Maria de Fátima Silva. Poder Político e Administração na Formação do Complexo Atlântico Português (1645-1808). In: <http://www.cprepmauss.com.br/documentos/poderpoliticoeadministracaonaformacaodocomplexoatlanticoportugues-1645-1808-14810.pdf>

¹⁶⁴ ROIG, Adrien. **O teatro clássico em Portugal no século XVI**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983. (Biblioteca Breve, volume 76). p. 46.

Entre tantas cobranças pelos gastos incontroláveis e o pouco caso do peralta e a sua falta de respeito com os professores, ele é então chamado a brigar com os mestres da dança e do francês, para pagar “pelo corpo” o que lhes deve. Ao perceberem tal desafio, pai e filho correm com um bacamarte em mãos e os mestres se põem a correr. Tudo isto parece não afetar este peralta:

Criada: *O coração ainda me está pulando: He o que fez o seu negro dançar, falar Francez, e o dinheiro dos mestres ir jogallo; para termos agora este intervalo¹⁶⁵. Veja de que escapou, veja que susto; desgostar a teus pais, veja se he justo. Deixe tantas desordens quantas tem, se he que quer perecer homem de bem.*

Filho (peralta): *E tu que tens com isso? Que te espanta?*

Talvez nem a Índia fosse dar jeito neste peralta...

Em outros entremezes, o peralta também merece um castigo ou correção que lhe emendasse e corrigisse a atitude, mas por outro método. Se o tom aconselhador não lhe bastasse, a pedagogia das bengaladas¹⁶⁶ era o próximo passo. Filhos peraltas também encontravam neste método educacional o reparo devido, não sendo, portanto, privilégio feminino. Retomando o entremez “*O Peralta mal criado*”, o pai, depois de suportar os desaforos e até levar dentadas do filho peralta, que apareceu inclusive com uma nova maneira de ser e se comportar diante dos pais e da sociedade:

Filho: *Boas noites.*

Luc.: *Que modo he esse, amigo de dar as boas noites.*

Filh.: *Eu lho digo. He modo abreviado, que se estima por estylo moderno, e moda prima.*

Luc.: *Deos nos dê boas noites já não presta?*

Filh.: *Eu não digo, que he máo, a moda he esta.*

Luc.: *Com que fallar em Deos já não he moda !*

¹⁶⁵ Intervalo é outra maneira de designar um Entremez

¹⁶⁶ Também podemos imaginar que as bengaladas, pauladas e outras formas do cômico, parecidas com as da *Commedia dell'Arte* eram utilizadas para dar movimento ao entremez. Assim como a escolha do nome para os personagens, que por si só já provocavam o riso.

(...) *Eu bem sei, que o desculpa a mocidade; Mas devo reprimir-lhe a liberdade. Filho tu vás perdido: Eu imagino que tem pouco remédio, o teu destino.*

Resolve mudar seus métodos:

Branduzio: - *Há de ser exemplar hoje o castigo. (...) Hei de dar para tudo, e para peras. (pega em uma bengala, que estará pronta, e dá no Filho, na Mulher, e na Criada, que correrão ao redor da sala, e irão todos para dentro depois de falarem o resto seguinte)*

Peralta: - *Ai minha mão, meu braço! Ai minhas costas! (...)*

Branduzio: *É para te ensinar, anda cachorro, que semelhantes filhos mal criados, só se emendam depois de desancados.*¹⁶⁷

O fim do século XVIII vai ser marcado por uma renovação pedagógica, com a definição de novas práticas para modelar um novo homem, a partir da tomada de consciência da juventude como riqueza social, objeto e sujeito de renovações políticas e sociais então desejadas. Durante o Antigo Regime procurava-se mais educar do que instruir, “acentuava-se a fabricação de homens de bem ou *gentlemen*, protótipos de sociedade de ordens baseadas no pensamento cristão”¹⁶⁸.

Inclusive, a leitura de peças de teatro fazia parte da formação de jovens príncipes no século XVIII, como no caso das leituras indicadas ao jovem Ferdinando pelo seu preceptor Condillac¹⁶⁹, pois “Antes de completar dez anos, este terá lido inúmeras obras de religião, os teatros de Racine, Molière e Corneille, a *Arte poética* de Despréaux, Voltaire, *Tropos* de Du Marsais, *Da origem das leis* de Goguet, ao mesmo tempo em que aprendia a *Gramática* e a *Arte de escrever* escritas especialmente para ele”¹⁷⁰

¹⁶⁷ **O paralta mal criado**, Lisboa : Offic. Patriarcal, 1782

¹⁶⁸ CARON, Jean-Claude. Os jovens na escola: alunos de colégios e liceus na França e na Europa (fim do século XVIII – fim do século XIX). In: LEVI, Giovanni; SCHMITT, Jean-Claude. **História dos jovens**, a época contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Volume 2. p. 140.

¹⁶⁹ Foi enviado à Parma, em 1758 por Luís XV, para ser preceptor de seu sobrinho Fernando de Bourbon, filho dos duques de Parma, permanece por lá até 1767.

¹⁷⁰ BADINTER, Elisabeth. **O infante de Parma**, a educação de um príncipe iluminista. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2009. p. 30.

O século XVII da Contra Reforma produziu seus tratados sobre educação. Para no século XVIII, todas as idades serem marcadas pela educação e instrução permitindo construir o homem esclarecido, que ao invés do céu busca a sua felicidade. Deste modo, nas pedagogias correntes ou em elaboração nos séculos XVIII e XIX, o comportamento humano é balizado pelos castigos e recompensas. Os castigos corporais como a palmatória do chicote, do açoite ou da régua, eram praticados em toda a Europa até o século XVIII, caindo em desuso no fim do Antigo Regime. Além disso, a Contra Reforma também teve impacto na sociedade em geral, “pode mesmo dizer-se que, na Europa do Sul, o Concílio de Trento foi pelo menos tão importante quanto a corte enquanto instância *disciplinadora* dos comportamento. No plano da moralidade, a vida cortesã obedecia aos mesmos preceitos que eram aplicados ao conjunto da sociedade: o comportamento *público* seria o modelar e o acertado em termos morais, enquanto a conduta *privada* correspondia, por exemplo, à sexualidade fora das formas vigentes, susceptível de pecado e de vergonha”¹⁷¹.

Quando o peralta é um velho, logo é recriminado por seus filhos e criado, como encontramos no *Novo, e divertido Entremez intitulado A Astucia das Criadas para o Cazamento das Amas*, quando os filhos perguntam ao criado sobre onde está o pai:

Braz (criado): “Ficou na logea de hum ourives, comprando humas fivelas da ultima moda, que diz saõ para o dia do seu noivado; temos o senhor Alberto depois de velho gaiteiro”. (p. 2)

Assim, acompanhamos como os peraltas se tornam peraltas ao expressarem determinadas falas, trajarem certos figurinos e executarem ações que são tidas como peraltices. Para efeito do jogo teatral, são antagonizados pelas ações dos velhos carcomidos, que defendem grosseiramente as

¹⁷¹ CARDIM, Pedro. A corte régia e o alargamento da esfera privada. In: MATTOSO, José (org.) **História da vida privada em Portugal: a Idade Moderna**. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011. p. 198.

tradições, a ponto de gerar impasses, que no mais são resolvidos com alguma bufaria do criado.

3.4.2 A jovem peralta

Comportamentos e modas estrangeiras tiveram considerável influência em Portugal, ao menos nas camadas citadinas e na corte. Para exemplificar as modas dos séculos XVII e XVIII, basta lembrar como o barroco refletia o temperamento de Luís XIV e o rococó expressava os ideais de Luis XV. No seio destas tendências culturais, pode-se notar uma variedade de modismos localizados e efêmeros, com

As rotas de comércio com o Oriente, abertas há séculos, foram formalizadas ao fim do século XVII. Com isto, artefatos, tecidos e vestimentas importados pela Europa espalharam a febre do Exotismo, e as referências transculturais tornaram-se aparentes na moda. O algodão indiano e a seda chinesa valorizaram-se. A demanda por tais produtos impulsionou a mecanização da indústria têxtil europeia, a fim de viabilizar a produção local destes itens¹⁷².

As modas estrangeiras se tornaram a ordem do dia principalmente depois que Portugal voltou a ser coroa independente em 1640, com um rei residente novamente em seu território. A nova dinastia dos Braganças, num primeiro momento mais austera e pobre, com feições mais rural e provinciana, que aliado ao ambiente de “puritanismo católico” que se vinha instaurando em Portugal desde meados de quinhentos,

acabou por tornar a vida palaciana lisboeta em algo muito mais modesto e, até, austero. Esse panorama só começou a mudar a partir da segunda década de setecentos, em pleno reinado de D. João V, altura em que se verifica um evidente investimento no aparato curail. A partir daí seguiu-se cada vez mais o modelo da corte francesa, a qual se tornou arquetípica para toda a Europa ocidental, depois de a corte espanhola ter desempenhado esse papel desde meados de quinhentos. Data

¹⁷² MACKENZIE, Mairi. **Ismos**: para entender a moda. São Paulo: Globo, 2010. p. 12.

desse período a introdução da ópera como entretenimento cortesão, assim como de outras formas de divertimento¹⁷³.

Com o aumento das opções de divertimento, como os novos espaços sendo abertos para o convívio tanto entre as mulheres, quanto entre os sexos, como os salões e os teatros, e das possibilidades de cobrar e querer sua liberdade, os impulsos femininos passaram a ser considerado um perigo à ordem da sociedade setecentista. Principalmente ao seu lugar, que era originariamente o lar. Em Portugal esse modelo de mulher instruída e dotada de opinião própria vai ser espelhado no modelo francês. Pelo que se observa na historiografia e nos entremezes, esse modelo vai encontrar forte oposição no reino, a ponto desta personagem, a mulher fora da tutela masculina, estar sempre sujeita a revezes, e ao perdão do pai, logo que aceite sujeitar-se e corrigir sua má conduta. Como aparece no “Novo entremez intitulado A desordem dos noivos de oito dias”:

D. Perpétua (mãe): *Hora, não seja rabugento, a pequena he de governo.*

Tibúrcio (pai): *He de governo? He um dardo, nõ o diz assim seu marido, mas que há de ser, se você inda com esta idade, quer ser peralta, quer fazer flor entre as modernas, ou entre as loucas, para melhor falar, ainda quer os rabos-levas dos vestidos, ainda quer chapelinho de pelo com fivela à malteza, traz a cabeça encaixada em huma touca, ou boraca, feita de tafetá, lenço de papo, manta pelo pescoço, enfim, huma peralta, a filha que seguia alguns exemplos, caminhava pelas mesmas pizadas, agora parece-lhe mal o sério, ainda quer ter bandalha, ah loucas loucas que inconsiderável penção no que lhes he conveniente.*

D. Perp.: *Pois que queira? Havíamos andar como você, que he propriamente a imagem da antiguidade, hum chapéu mui pequeno, a cabeleira grisalha, que de anéis já não tem fumo, huma gravata à antiga, casaca de asasta asasta, huma vestia mui cumprida, com algibeiras de vara, huns calções muito justinhos, nas pernas estrilicados, as meias inda com rolos, à moda dos*

¹⁷³ CARDIM, Pedro. A corte régia e o alargamento da esfera privada. In: MATTOSO, José (org.) **História da vida privada em Portugal: a Idade Moderna.** Lisboa: Círculo de Leitores, 2011. p. 166-167.

afoncinhos na era da mantuana, as mais das vezes enverrugadas, com humas fivelas crianças, encima de uns grossos, e cortados sapatos, enfim, hum homem que se representa nele o século passado, queria então que assim vivêssemos, andando sempre à jarreta? Como se engana, a moda he coiza bela, a todos mui bem agrada, e a jarretice aborrece, e a todos exespera.

É importante aqui também chamar a atenção para as palavras “jarreta” e “jarretice”, que se originam de jarreteira; uma liga ou fita utilizada para segurar as meias. Também existe uma lenda em que a Ordem da Jarreteira da cavalaria inglesa foi instituída por ocasião de um Rei da Inglaterra levantar do chão a liga da meia, que caíra da sua dama, uma condessa de Salisbury.¹⁷⁴ O que se percebe é que o uso desta palavra neste trecho do entremez acima utiliza esta palavra para designar que ou quem se veste mal ou à moda antiga; de uma pessoa com ideias antiquadas, ou ainda, que está ultrapassada, fora de moda.

A influência francesa começou-se a sentir a partir do final do século XVII, embora por força do acordo comercial luso-britânico o país se veja invadido, sobretudo em finais do século, pelos tecidos da Grã-Bretanha, com Maria Francisca Isabel de Sabóia-Nemours, rainha portuguesa. Modelos de elegância importados foram, então, chamados por “frança” ou “francelha”, qualificando a transição da moda espanhola das “vasquinhas” (ou *basquiñas*) e dos “verdugados” (ou *verdugadins*), para os *paniers* (bambolins), decotes generosos, penteados grandes, a saia que mostra a perna e os pés e sapatos, etc.

Já na segunda metade do século XVIII, a moda da mulher frança ou francelha, eram designações para a mulher considerada peralta, manifestada nas maneiras de trajar e se pentear, que os evidenciava no palco da rua da sociedade de antigo regime.¹⁷⁵ É preciso lembrar que a moda em Portugal acompanhou de perto as transformações econômicas e o advento da burguesia, quando “a concentração da população nas cidades contribuiu para o

¹⁷⁴ SILVA, Antonio de Moraes. *Diccionario da lingua portugueza - recopilado dos vocabularios impressos ate agora, e nesta segunda edição novamente emendado e muito acrescentado, por ANTONIO DE MORAES SILVA*. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813.

¹⁷⁵ Cf. SENNETT, Richard. **O declínio do homem publico**: as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1988

desenvolvimento do comércio e refletiu-se no vestuário. Todos queriam parecer bem e competir com os concidadãos, e ascender socialmente.¹⁷⁶

A propósito dos penteados e as acrobacias e engenhosidades que necessitavam para serem feitos, encontramos um comentário na revista *Ilustração Portuguesa*, de 1909, numa seção intitulada “A História das Cousas Frívola” muito interessante:

De Paris, esta moda passou aos estados vizinhos, generalizando-se rapidamente por quasi toda a Europa. Ao começo d’este contagio, assistiu o reinado de Luiz XII, assumindo a moda proporções verdadeiramente assombrosas no reinado de Luiz XIV. (...) A mulher não usa a peruca, mas faz edificar seus gigantescos penteados com os próprios cabelos. (...) Os penteados altos, suprimidos por ordem do rei em 1714, reaparecem mais exagerados no reinado seguinte. O pó tem-se generalizado por toda a Europa. (...) A corte alegre e corrupta de Luiz XV inspira-se nos meios dissolutos, copia a modas dos comediantes e mostra-se por fim acrobaticamente penteada à la culbute! (...) A Rainha Maria Antonietta gosta dos penteados extravagantes, exageradíssimos. Os nomes de alguns deles como Loge d’Ópera, quès-aco monte-au ciel, chien-fou, poule-mouillée, chasseur dans un taillis, parterre galant, pouf au sentiment, dão-nos uma idéa bem suggestiva dessas ridículas cabeças enfarinhadas, emplumadas e empenachadas. (...) Em 1678 esta moda produziu na ópera uma indignação semelhante a que os chapéus ultimamente tem produzido nos nossos theatros com muito menos razão¹⁷⁷.

Ao que se segue a seguinte ilustração¹⁷⁸:

¹⁷⁶ BONFIM, Eneida. **O traje e a aparência nos autos de Gil Vicente**. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002. p. 39..

¹⁷⁷ CASTRO, Cacilda de. O penteado. In: A historia das cousas frívolas. Revista *Ilustração Portuguesa*. Nº 172. Lisboa, 7 de junho, 1909. p. 713-721.

¹⁷⁸ <http://hemerotecadigital.cm->

[lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1909/N172/N172_item1/P19.html](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1909/N172/N172_item1/P19.html)



A utilização desta ilustração se deve ao fato de satirizar os penteados, assim como encontramos em muitos entremezes e no início deste:

Claudina (filha): Forte desmazelo de moessa, não tem habilidade alguma? Olhe como está esta pluma mal pregada? Valha-te não sei que digas as mãos, mal empregado o paõ que comes; olhem para a apostura deste gancho? Maldita; por teu castigo, hasde fazer tudo de novo (deita o penteado abaixo).

Pascoalina (*criada*): *Valha-me o Ceo! Triste vida passa a desgraçada, que serve.*¹⁷⁹

Ao terminar o século XVIII, os penteados tornaram-se menos complicados, atando os cabelos simplesmente com uma fita. Em todas as camadas sociais, as mulheres se faziam notar pela elegância e beleza do seu calçado. Sobre tais modas, encontramos várias justificativas, como esta:

Braz: *E chamas tu mania, Gil Fustote, o viver como vive a gente séria hoje em Lisboa? Grandes e pequenos todos querem gozar das sãs delícias, do suave prazer da companhia.*

Gil: *Sem esses bons prazeres e delícias, nossos avós e nossos pais viveram fartos, alegres, ricos e contentes.*

Braz: *Ora já que traziam retorcidos os grisalhos bigodes, estirada a esquelética guedelha, no pescoço crespas goliças, gorra na cabeça as calças retalhadas, e pantufos... não tragas tu casaca e cabeleira, nem ates com fivelaos sapatos. mudam-se os tempos, mudam-se os costumes. não vês no frio Inverno ao tronco anoso cair-lhes as murchas cãs, e quando torna a fresca Primavera, verdejarem cobertos de mil folhas, novos ramos? Assim as modas são, assim os usos; e devemos-nos todos sujeitar-nos a tão perpétuas leis da natureza.*¹⁸⁰

Os termos relativos aos penteados, assim como o vestuário, fornecem informações muito importantes para conhecermos como os contemporâneos da época da escrita destes entremezes se vestiam e cuidavam dos cabelos, apontando indicações do relacionamento entre o penteado e o traje com os grupos sociais a que pertenciam os personagens construídos em cada entremez, além de apresentar uma crítica aos costumes da época e as modas que aqueciam o debate e a tensão entre o que era moderno ou conservador, afetando tantos a maneira de se vestir como os comportamentos.

¹⁷⁹ **Novo Entremez intitulado A Dama Presumida por querer sempre andar à moda....**Lisboa, na Oficina de Antonio Gomes, 1794. p. 1.

¹⁸⁰ GARÇÃO, Pedro António Correia. Assembleia ou Partida (1770). In: REBELLO, Luiz Francisco (organização, seleção e notas). **Teatro português em um acto** (séculos XIII-XVIII). Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2006. p. 522-523.

Em Portugal, homens e mulheres usavam a cabeça coberta. Uma cobertura muito difundida a partir do século XIV foi o capeirão ou capeirote, também conhecido como chapeirão, por influência francesa (chaperon). Consistia em capuz emendado a uma capa pequena que não passava dos ombros, com abertura para o rosto. Esta cobertura desapareceu em fins do século XV. Inicialmente, as coberturas mais comuns eram as toucas e coifas, usadas por camponeses e artífices e também por burgueses e nobres até o final do século XIV. Os camponeses colocavam por cima desta primeira cobertura, denominada barrete, chapéus de abas largas e copas baixas (sombrieros) que protegiam do tempo e que também eram muito usados por peregrinos e viajantes. Muitas vezes o barrete do homem do povo assemelhava-se a um capuz e dispensava outra cobertura. Nobres e cavalheiros colocavam um sombreiro por cima do barrete, a partir do século XV. O termo carapuça aplicava-se a qualquer tipo de barrete ou sombreiro.

Os cabelos soltos eram permitidos às donzelas, mas foi sempre moda trazê-los arrumados, geralmente em tranças que se colocavam no alto, em volta da cabeça, ou cobrindo as orelhas. Como coberturas eram comuns os véus e lenços, além das coifas e toucas. A “mantilha” cobria a cabeça e se estendia até a cintura. A “coifa”, peça mais delicada, era uma rede de seda, de gaze ou de malha bem agarrada à cabeça, que poderia ser ornamentada. Nos séculos XIV e XV usavam-se chapéus sobre a coifa, às vezes excessivamente altos e exóticos¹⁸¹.

No século XVI e XVII, a moda de puxar os cabelos para trás para evidenciar a testa era universal. As mulheres também passaram a adotar chapéus, em lugar dos capuzes e gorros. Algumas vezes imitavam as perucas, compridas e cacheadas, usadas pelos homens. Colocando fitas, rendas e muitas vezes uma armação de arame para sustentar a estrutura cada vez mais alta. No século XVIII, o que chama de alfinetes são os grampos de cabelos atuais, para fazer os penteados, que muitas vezes eram finalizados com objetos fantásticos e pesados como “um navio com as velas abertas, um

¹⁸¹ LAYER, James. **A roupa e a moda: uma história concisa**. 13ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

moinho com animais de campo em volta, um jardim com flores naturais ou artificiais”¹⁸².

Comentar rapidamente sobre os penteados e as roupas do período analisado nos entremezes é importante porque, alguns personagens mostram-se insatisfeitos com o que vestem ou comentam que seus pais vestiam, como um aspecto a mais a ser percebido na construção e demonstração dos conflitos e tensões entre as gerações. O vestuário e os penteados também demonstra que outros jovens anseiam por uma aparência melhor a todo custo e outros ainda tentam burlar o próximo, disfarçando-se pela vestimenta o que realmente são.

3.4.3 Os jovens enamorados

O controle social da mulher na sociedade de Antigo Regime fazia com que além da reprovação de seus atos, o seu estatuto inferior fosse lembrado. A mulher devia ater-se ao seu lugar social, dentro do casamento e da família respeitando o homem da casa. Caso contrário, uma mulher seria considerada peralta e provocaria uma desordem na família, causando ridículo ao pai ou a marido, ou espantando os futuros noivos.¹⁸³ No entremez *As convulsões, desmaios e desgostos de uma peralta da moda, na infausta morte de seu caõzinho, chamado Cupido*, o pai, por fim, aplica o corretivo a filha peralta:

Pai: *Filha, eu sou teu Pai, devo dar-te os prudentes conselhos, para bem regeres os dias da tua vida sobre o Mundo; deixa estes pensamentos loucos, ama ao que é justo amar, sê honesta, prudente, e virtuosa, e dessas, que em semelhantes loucura se empregam, caso nenhuma faças: este é o princípio por donde se adquirem as virtudes, e se chega ao fim da felicidade, dá-me a tua mão, segue os meus passos, ama os meus conselhos, serás feliz, e a tua educação será o lauro do meu maior triunfo.*

¹⁸² LAVER, James. ____ . p. 141.

¹⁸³ Gonçalves, Domingos, fl. [1779-1785], **As convulções, desmaios, e desgostos, de uma peralta da moda, na infausta morte do seu caõzinho, chamado Cupido.**

O que estava em jogo era a manutenção da ‘casa’, um dos objetivos do casamento – principalmente na nobreza – e não uma vida familiar¹⁸⁴. Obviamente, esse padrão dominante de casamento não deixou de encontrar resistências e discordâncias na Europa do Antigo Regime, como se pode encontrar na citação acima da criada, quando a mulher passa a ser mais afeita às modas que ao governo de uma casa. Deste modo, a mulher dada a gastar o dinheiro do marido com futilidades, a filha que nos dengos dos cãezinhos exasperava-se rompendo o limite do ridículo, entravam para os motivos que apareciam para abalar a organização e manutenção de uma casa.

Nos entremezes podemos perceber algumas reações ao antigo modelo de comportamento que já estavam presentes e em contradição com o discurso da época. As mulheres queriam mais, demonstrando através de atitudes de mudança e rebeldia. Neste momento, é importante lembrar que

a reforma pombalina, de 6 de novembro de 1772, foi omissa no que se refere ao ensino feminino. Ainda que a consulta da Real Mesa Censória de 3 de agosto do mesmo ano apontasse a necessidade de criação de escolas femininas, nada de concreto ocorreu. Talvez porque essas escolas viveram das sobras do dinheiro recolhido dos impostos do Subsídio Literário, e das poucas professoras que se dispuseram a lecionar: ‘Seriam aplicados na distribuição de algumas mestras de ler e escrever destinadas às meninas órfãs e pobres’ (Adão, 1996, p. 85). Naquela época, muitos portugueses resistiam ao fato de se oferecer às mulheres erudição. As poucas que alcançaram uma educação mais aperfeiçoada, foram motivo de crítica e deboche de homens e mulheres que as rodeavam¹⁸⁵.

A representação social que podemos perceber em muitas das cenas teatrais dos entremezes é a ausência de estudos para as mulheres. Um dos métodos de educação difundido nesta época em Portugal, de Verney, indicava a necessidade da educação feminina conter apenas as qualificações “naturais” das mulheres, como de serem “boas mães” e “boas esposas”. Ele também definia o papel da mulher em duas únicas finalidades:

este é o fim para que a Providência as pôs no mundo: para ajudarem os maridos ou parentes, empregando-se nas coisas

¹⁸⁴ ELIAS, Norbert, *A Sociedade de Corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 73.

¹⁸⁵ RIBEIRO, Arilda Ines Miranda. **Vestígios da educação feminina no século XVIII em Portugal**. São Paulo: Arte & Ciência, 2002. p. 34.

domésticas no mesmo tempo que eles se aplicam às de fora' (Verney, 1952, carta 16, Ap. 10-15, p. 137). Reforçava com essa definição, o espaço feminino restrito à esfera privada e o masculino à esfera pública. Definia ainda quais eram as mulheres que deveriam utilizá-lo: as mães, as esposas e as freiras. As solteiras nem pensar!¹⁸⁶.

O que a pesquisadora Arilda RIBEIRO percebe é que a possibilidade de estudos para as meninas ricas, pobres ou freiras visava beneficiar os homens. Assim a instrução para as moças da nobreza portuguesa eram apenas para afastá-las de “ter tempo para enfeites, posturas à janela, leitura de novelas e comédias e enleios amorosos”¹⁸⁷. O que mostra que eram esses alguns dos desejos das mulheres da época e também gestos desaprovados pela sociedade masculina vigente, como encontramos em vários entremezes, fazendo parte do enredo.

Sobre a educação nos conventos, elas aprendiam ler, escrever, contar, trabalhos de costura, bordados e rendas, doutrina cristã e elementos de civilidade, latim e inglês. Às mulheres mais ricas, acrescentava-se o francês, o italiano, o canto e o manejo de algum instrumento musical, segundo os preceitos do solfejo, pois eram preparadas para serem esposas cultas e boas donas de casa. Tanto os conventos quanto as mestras particulares ensinavam conteúdos semelhantes, concedendo apenas o suficiente, sem estimular o espírito crítico, a abertura do espírito ou a clarificação das ideias, para ser companheira do marido e educar os outros homens. Pois,

as mudanças que ocorreriam na vida das mulheres da sociedade portuguesa, a partir da segunda metade do século XVIII, seriam consequências da nova sociabilidade urbana que surgia, decorrentes das influências iluministas francesas. As perspectivas abertas pelos inovadores eram ainda muito limitadas. Chama-se a atenção para a necessidade da mulher aprender, mas deveria fazê-lo muito mais pelos seus filhos, pela sua casa, pelo seu marido, que por si só, pela sua efetiva emancipação. (...) De fato, não foi a escola que abriu as portas da esfera pública para as mulheres, mas a sociabilidade. Nascia, a partir da segunda metade do século XVIII, uma nova mulher em Portugal: mais fina no falar e no agradar. As mulheres que se destacaram neste período, o fizeram sempre

¹⁸⁶ RIBEIRO, Arilda Ines Miranda. p. 42-43.

¹⁸⁷ LOPES, Maria Antónia. **Mulheres, espaço e sociabilidade**. Lisboa: Livros Horizonte, 1989. P. 95

às escondidas ou acompanhadas do consentimento de pais, irmãos e maridos.¹⁸⁸

Com relação às convivências sociais, as mulheres podiam participar dos salões festivos e assembleias, somente para conversar. O comportamento que se esperava delas era que fossem obedientes, quietas e reclusas, pois em 1772, a mulher portuguesa ainda vivia “à mourisca”. Ou seja, “não abria uma porta; não debruçava a uma janela. Passava os dias no estrado, de pernas encruzadas sobre uma esteira, rodeada de criadas e de moças, vendo luzir a maquineta do fuso ou costurando lençóis”.¹⁸⁹

Entre as vozes dissonantes femininas estudada por Arilda Ribeiro, encontramos Theresa, que teve uma trajetória muito próxima das mulheres encenadas nos entremezes que analisei representam:

No convento de Trinas, Theresa viveu durante nove anos (1717-1726), quando conheceu uma vida de liberdade, visitas nas grades de homens apaixonados (os freiráticos). Foi influenciada pelos `estrangeirados` e iluministas. Sem a presença do pai, que era rígido em sua educação, Theresa aprendeu a escrever poemas, sabia diversas línguas como italiano, latim, francês, grego e lia obra de autores franceses, ingleses, entre outros. Conheceu rapazes e, contra a vontade do pai, decidiu não ser freira. Aos dezesseis anos de idade, resolveu casar-se também sem o consentimento paterno, com o jovem que amava, filho de um desembargador, mas sem o `sangue azul` do pai. Iniciou-se nesse momento uma dissonância ao ideal de mulher que a sociedade portuguesa pregava nos discursos da época: a obediência. (...) Não houve súplicas maternas, coações, ameaças, maus tratos que a demovessem; a nada cedeu, nem às lágrimas da mãe, nem às súplicas da irmã, nem às ameaças e doença do pai, que por um espaço de seis meses esteve entre a vida e a morte.

A lei de 1651 abriu à mulher uma possibilidade de resistir a opressão de se casar contra a vontade ou ser trancafiada em um convento. Restava ao pai não dar o dote. Este conflito, na aparência sem importância, atingia a autoridade patriarcal, que, a partir desta data, “jamais podia impor às `filhas insubmissas irrefletidas e desobedientes`, o casamento `encomendado`. (...) É

¹⁸⁸ RIBEIRO, Arilda Ines Miranda. **Vestígios da educação feminina no século XVIII em Portugal**. São Paulo: Arte & Ciência, 2002. p. 56.

¹⁸⁹ RIBEIRO, Arilda Ines Miranda. _____. p. 67.

a libertação da mulher que vai abrindo brechas para suas opções afetivas”.¹⁹⁰ Era o início da revolução que atingia os costumes que o advento de D. João V havia de transformar a sociedade portuguesa do século XVIII.

É interessante perceber que a rebeldia é notada na escolha do parceiro para casar. Entretanto, alguns preceitos sociais ainda são respeitados:

Theresa Margarida obedeceu rigorosamente a todos os preceitos da tradição familiar; ao primeiro filho deu o nome do sogro, ao segundo, o do pai. Percebe-se nitidamente que os pais de Theresa Margarida não testemunharam a cerimônia de batismo dos netos, pois conservariam ainda o ressentimento, que era assaz legítimo, mas não impedia que, por procuração, se fizessem representar¹⁹¹

Lisboa foi, no tempo de D. João V (1730), o maior centro da vida social do país, e as atividades sociais que mais animadas eram os dias de procissão, de autos-de-fé e das touradas. Nesta época, não possuía nenhum passeio nem outros divertimentos a não ser uma má comédia espanhola, afirmava o viajante anônimo. Como não havia muitas festividades sociais, a mulher lisboeta aguardava com muita ansiedade as procissões da quaresma. Com a morte de D. João V, em 1750, os costumes começaram a modificar-se.

Ao assumir D. José o trono, a cidade de Lisboa desenvolvera-se. Demoliam-se casas a fim de alargar as ruas, agora demasiadas estreitas para um tráfego cada vez mais intenso, mas reconstruíam-se de novo irregularmente.

Como uma das características dos entremezes do teatro de cordel lisboeta, é tratar da atualidade em que é representado e escrito, este se caracteriza por tratar de modo explícito e específico do francesismo, ou seja, do grande prestígio – entre os jovens lisboetas de então – das modas de origem francesa, que poderiam mostrar uma resistência por parte destas mulheres contra os casamentos impostos. Nota-se esta questão no “Novo, e divertido Entremez intitulado casamento por nova ideia”:

¹⁹⁰ RIBEIRO, Arilda Ines Miranda. **Vestígios da educação feminina no século XVIII em Portugal**. São Paulo: Arte & Ciência, 2002. p. 85-86.

¹⁹¹ RIBEIRO, Arilda Ines Miranda. _____. p. 87.

Bacello (criado): *uma mulher sempre é coisa boa, se tem bom gênio, se é bonita, oh, bravo, bravíssimo; e, em fim, sempre é coisa, porque se tem perdido muito tolo, é muito discreto: alfaiates, barbeiros, currieiros, mercadores, capelistas, letrados, escritvães, soldados, estudantes e todos aqueles, que ao Cupido se entregaram.*

Rimantes (amo): *Dizes bem, mas eu não estimo as mulheres pela formosura, que é flor, que com um leve vento se desfolha, o que eu estimo, é ver uma mulher, trajar, à Franceza, cantar ao cravo modinhas singulares, dançar, escrever a sua cartinha, com boa retorica, saber seu bocado de Francês, isto é o que me alegra; e o que me parece bem.*

Este diálogo entre um criado e seu amo marca também uma questão muito importante que aparece em boa parte dos entremezes, que é o embate entre uma postura moderna ou conservadora. Voltando às modas, que fala sobre uma postura moderna, as senhoras portuguesas costumavam acrescentar coisas de sua própria invenção, por não estarem a vontade com a simplicidade do se vestir das inglesas, cuja moda começava a rivalizar com a francesa. Usavam tecidos de seda, cambraias bordadas a ouro, cores brilhantes, bordados, franjas, jóias e detalhes dourados. Penteados altos, formando uma espécie de coroa. Cabelos caídos nas costas com fitas ornadas de flores e diamantes, no alto da cabeça usavam pentes ornamentados de diamantes ou guirlandas floridas. Muitos colares, braceletes e enfeites na cintura, como este pai nos moldes de Pantaleão repreende sua filha por estas modas, no “Novo entremez intitulado a dama presumida por querer sempre andar à moda”:

Octavio (pai): *Que histórias são estas cá? Eu me admirara o não ser por causa do toucado, malditas modas cabeças vans, você he doida, dar na pobre criada, sem mais nem mais, huma vez, porque o chorão está mais caído, outra, porque as belezas não estão iguais, outras, porque as plumas estão fora do seu lugar, outras, quando o chapelinho não lhe fica bem no meio da muleira, e por fim, he a cabeça de huma mulher origem de huma pobre moça levar vida aperreada: não há maior desaforo? Se sua mãe fora viva, o que diria? Finalmente, são as cabeças das loucas deste tempo, maiores que as de*

alcatrão, que lhe acendem por fogueiras eu não sei na verdade, como podem com tamanho cargo, não seja doida, traje como deve trajar, honre a honestidade, sirva de exemplo às bem educadas, ame a virtude, e nunca será tida por louca, mas sim de todos louvada.

Claudina (filha): *V. m. como he antigo, reprova os bons gostos modernos; suponho que queria que me penteasse como minha mãe, ou minha avó, era o que me faltava: que dirão, que dirão as Senhoras. Que me vissem nas assembleias, onde reina o bom gosto, aonde as modas são louvadas? Nas cabeças, meu pai, sim Senhor, nas cabeças põem hoje as Senhoras o seu maior cuidado, e senão repare V.m. naquela menina, que cazou com Monsieur Chapilher, veja os grandissimos penteados, com que se apresenta? Veja a diversidade deles, até seu marido (aquele bom homem) lhe mandou vir de França um livrete dos modelos dos penteados daquele Paiz, e queira V.m., que eu deixasse a moda? Só por morte.*

Octav.: *Bons exemplos minhas filha, bons exemplos; por isso há pouco tempo sahio hum papel, criticando o penteado, sobre hum rato roer a poupa, e outras justas repreensões, mas nem por isso se emendão, ora deixe essas asneiras, as tremendas máquinas, que estas Senhoras formam na cabeça? Eu estou admirado! Trazem em peso a loge de hum Capelista sobre o tremendo colchão, que não sei como não criam corrimentos no pescoço procedidos do inchaço na cabeça.*

Pascoalina (criada): *E as pobres criadas que paguem tudo às amas, que sem ser penteadas como bem lhes parece, não lhe há de ficar hum cabelo afastado do outro, senão a pancada não lhe he falsa, como se nós fossemos escravas, e não pudéssemos mudar de cativoiro.*

A questão da moda perpassa praticamente todos os personagens e no caso dos jovens enamorados auxilia a construção do seu personagem rumo a maior liberdades, inclusive de escolha do seu par romântico. É interessante ressaltar que a relação entre homens e mulheres, vestuário, modas e comportamentos são comentados, analisados e recomendados desde obras como “A arte de amar” de Ovídio.

3.4.4 Os jovens criados

A presença dos criados nos entremezes muitas vezes é utilizada para fazer a crítica aos costumes dos jovens afortunados e fúteis que se rebelavam ao tipo de casamento ou comportamento social mais conservador, como pode ser observado no entremez “Novo Entremez intitulado A Desordem dos Noivos de Oito Dias”, é “ouvida” nas vozes dos criados:

Campanhia (*criada do noivo*): *“Na verdade, me fazem rir semelhantes casamentos, vão estas meninas criadas com as modas serem donas da sua casa, sem saberem nada de governo, e é muitas vezes o motivo, porque entre os casados sucedem imensas desordens, eu não hei de ser assim a respeito de governar uma casa, (...), bem te podes chamar ditoso, meu Carrapato em casares com uma mulher de tanto juízo”.*

São os criados que lembram o comportamento esperado de seus amos ou os ajudam a viverem fora dos conservadorismos e tradições, contribuindo em planos para os jovens viverem mais próximos aos seus desejos e sentimentos.

A presença dos criados na construção do peralta é muito importante, como podemos perceber no final deste entremez e também durante toda a peça, que ao aconselhar e lembrar o peralta das suas atitudes que nem sempre podem chegar aos louvores, ajudava o público a entender e conhecer melhor este personagem.

Taralhão (*criado*): *Ora pois, todos estamos descançados, he justo ir aplaudir taõ grande jubilo; dando nesta farça a conhecer, que a vaidade do Peralta alcançou dita, e a prezumpção do Velho, logro. (pedindo aos Espectadores) O perdaõ, para merecer de algum erro passado a hora do seu agrado.*

Os criados têm uma característica peculiar no teatro, eles gozam de uma intimidade elevada com os patrões e estão sempre envolvidos em ardilosos planos para casar as filhas destes com o rapaz escolhido por elas. Com traços

de curiosidade, invasividade e até de espionagem, chegando a construir um códice.

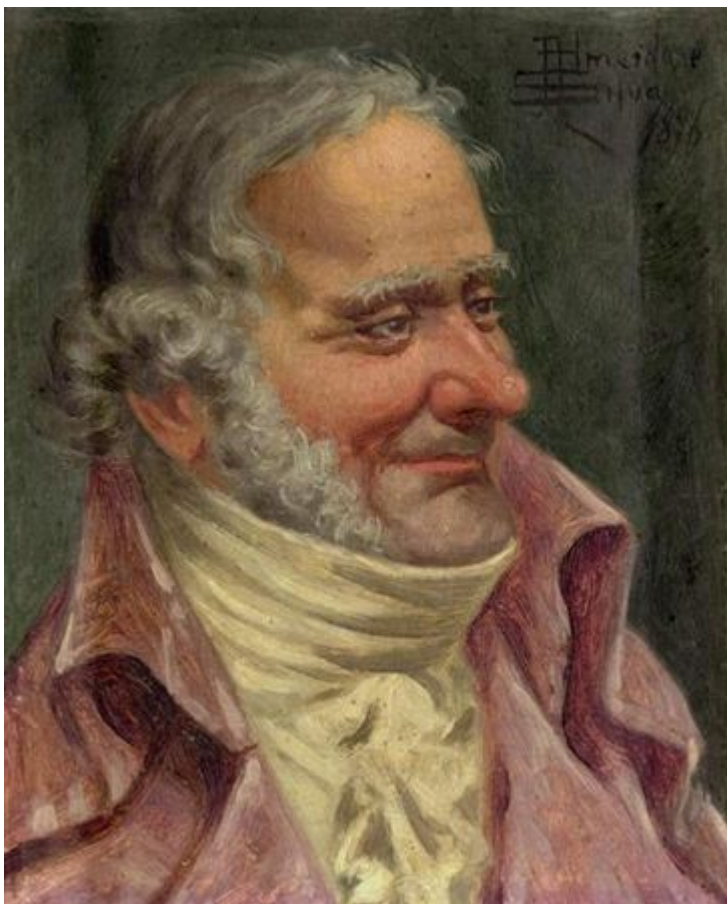
3.4.5 O velho¹⁹²

Para comentar sobre este personagem quero convidar o leitor à observar uma pintura à óleo sobre tela, que se encontra no Museu Grão Vasco¹⁹³ com a seguinte descrição:

retrato de homem mais velho, de cabelo e suíças grisalhos, envergado casaca um pouco desbotada e camisa com gravata de folhos. Um sorriso subtil, juntamente com a face e o nariz um pouco rubescido, conferem-lhe um ar boêmio. O Velho Peralta – século XVIII – é uma pequena obra que representa uma figura-tipo protagonista da pequena peça de teatro de cordel Novo entremez intitulado o peralta vaidoso, e o velho presumido, de autoria desconhecida e impresso em Lisboa, na Oficina de Francisco Sabino dos Santos, em 1779. (...) Provavelmente esta peça ainda seria apresentada, com alguma regularidade, nos espaços públicos e privados na cidade de Viseu, e talvez também esta mesma personagem lembrasse alguma outra existente na época em que Almeida e Silva resolveu pintá-la. É uma obra pictórica de pequena monta, feita de forma tão despreocupada como, por ventura, foi o próprio escrevinhar do entremez que o inspira, mas não deixa de ser um interessante testemunho do espírito lúdico e algo jucoso do próprio artista(...).

¹⁹² Não farei uma sessão separada para falar sobre a Velha por já ter feito uma análise sobre esta personagem ao comentar e analisar a D. Corcumida, quando foi apresentado a utilização dos ditados e provérbios populares nos entremezes.

¹⁹³ <http://www.matriznet.imc-ip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=1034369>



Velho Peralta - século XVIII, de José de Almeida e Silva (1896)

O sorriso no canto da boca, neste retrato, expressa bem uma das falas deste velho peralta que está no entremez em que se inspirou a pintura acima: “he desgraça minha, ou fortuna; que não há moça nenhuma, que me chegue a ver, e a falar, que se não renda logo, e que fique perdida por mim; eu bem conheço, que as minhas palavras, a minha gentiliza, e por este todo, he o iman mais atractivo dos feminis corações; mas não sei o que seria de mim, se a todas rendesse o meu amor!”.

O desenrolar do enredo deste entremez sobre encontros e desencontros amorosos, com disputas e artimanhas entre Armelindo, este Peralta vaidoso, que não é mais muito jovem, e Octávio, um Velho presumido, acabam por ter diálogos muito parecidos ao se descreverem, como pode ser observado no comentário de Octávio: “chamão-me Velho! Digão, atrevidas, cambaleio ao andar? Não passeio mui direito? O feitio deste corpo tem alguém que lhe dizer? (...) o meu corpo he esbelto, airoso, e de rabuje não tenho, nem a mais leve

mancha: com que venturosa a feliz Esposa, que me quer para um caro Espozinho.”

Armélindo, homem maduro e de quem se esperava uma postura mais sóbria, surge como uma pessoa ociosa, amante de festas e dos prazeres da vida, muito vaidoso e fanfarrão. E nesta representação pictórica, vestindo uma casaca à moda francesa, que para o século XVIII, e para um homem que aparenta ter por volta de 60 anos, seria “ridiculamente vanguardista”.

E enquanto o Peralta e o Velho se entregam aos seus amores, justamente a filha de Octávio, Lucinda, se apaixonará por Armélindo, descreve um peralta como aquele que “tem o passar tempo no divertimento da zombaria dos vaidosos Peraltas, que não tem outro ofício, se não namorar, passear, e o mais de tudo, sem possuírem vintém.”

Se o ridículo dos personagens que se prestam a peraltices é retratado nas peças, a personagem do Velho, que aparece como antagonista do peralta, também é satirizado. Designado por termos burlescos como grifo, carcomido, presumido, jarreta, ginja, o Velho é o personagem que defende os costumes antigos, as tradições dos usos e da moralidade. Novamente, exageram-se as qualidades, produzindo-se o efeito da comédia.

Neste embate de transformações, mudanças e tentativas de manutenção de antigos costumes no final do século XVIII, a palavra que mais vai aparecer e ser usada para apontar o ultrapassado vai ser “grifaria”. Mesmo sendo entendida como um termo pejorativo para a época, a grifaria agrega um conjunto de práticas ligadas à sustentação da sociedade de Antigo Regime, entre elas a honra.

3.4.6 O pai¹⁹⁴

No entremez *A astuciosa ideia com que o criado enganou o amo para o casamento do Peralta, que se fingiu velho, e inimigo de jogar o entrudo*, no dia do entrudo carnavalesco acontecer, o pai proíbe os seus familiares de se

¹⁹⁴ A personagem da mãe não teve uma sessão à parte por ser muito pequeno o espaço que é dado a ela para expressar suas opiniões. No geral, ela sempre será a culpada pela falta de comportamento adequado e esperado dos filhos e filhas.

aproximarem da janela: “Toda cautela necessária, para que do inocente não se faça um delinquente”. O pai expõe sua ciência:

Pai: *A velhice por discreta, Sabe amar, e ser constante; Mas a louca mocidade Nem é firme, nem amante. (...) pois bem sabes que **as mulheres São constantes como a roda**¹⁹⁵, Por isto estimam a moda, Que as Mães ensinam as Filhas.*¹⁹⁶

Para que a filha namore um peralta que gosta, o criado deste arruma o jovem com trajes de velho, e propõe que como um grifo se comporte. O pai Gironte, vendo tal moço que aprecia os bons costumes de outros tempos e na maneira daqueles se portar, diz: *“meu Filho amado. Convosco viver quisera; Porque não sois desta era, Sois do século dourado”.*¹⁹⁷

E o peralta travestido com astúcia responde:

Peralta: *Tempos ! Tempos ! Só me agrada Da antiguidade o viver; Mas de quanto chego a ver de nada gosto, de nada.”*

Gironte: *Que rapaz tão excelente Para casar com Lesbina. O meu afeto se inclina a Fazer-te meu Parente.*¹⁹⁸

Assim consegue o peralta que o pai com paixão particular pelas coisas antigas lhe consinta a filha em casamento. Pois, “a representação do duplo pode prescindir da especularidade somática e fazer rir, em vez disso, da equiparação de pessoas diferentes a partir da sobreponibilidade de experiências determinadas por estruturas culturais, e não naturais”¹⁹⁹.

No desfecho do entremez, o efeito cômico-moral, com todos os personagens proclamando “Este enredo patenteia, que o mesmo, que dá pesar, até se faz estimar por astuciosa ideia.”²⁰⁰

¹⁹⁵ Provérbio popular.

¹⁹⁶ **Entremez Intitulado A Astucioza Ideia, Com Que O Creado Enganou O Amo Para O Cazamento Do Peralta, Que Se Fingio Velho, E Inimigo De Jogar O Entrudo.** Liz, Filipe José de França e, impr.

¹⁹⁷ *Idem.*

¹⁹⁸ *Idem.*

¹⁹⁹ CONCETTA, D’Angeli; PADUANO, Guido. **O cômico.** Curitiba: Editora UFPR, 2007. p.

228.

²⁰⁰ *Idem.*

Situação semelhante é encontrada em *Os Desprezos de um filho peralta por seu pai*. O Doutor Jorge Dias, depois de passar alguns anos fora de casa, provavelmente servindo na colônia, assusta-se com o aspecto do seu filho:

Doutor: *Não pode ser meu filho. Oh Dona Clara, que moda de vestido é aquela que ele traz?*

Dona Clara: *É a que agora se usa. Parece-vos mal; pois ainda vós haveis usá-la.*

Doutor: *Que dissei? Eu! Eu! Vede se assim fosse, se não exclamaria todo o mundo: o tempora oh mores!*

O filho peralta, que citava Cícero em latim, recusa-se a reconhecer o Doutor como seu pai, por culpa das vestes antiquadas, que segundo seu olhar faziam o pai parecer um espantalho do Algarve, da barba que mais parece de cabra, e das feições faciais acabadas. A mãe, Dona Clara, tenta pelo conselho reparar o desprezo do filho,

Dona Clara: *Ah, filho, que vais buscando o teu precipício! Desprezas a quem deves toda a estimação.*

Não obtendo do filho nada que lhe corrija, o pai aplica-lhe uma sova. Fica no fim, a criada Brites, falando ao público:

Brites (criada): *Aprende de mim, meninas namoradas, a não dar crédito aos embustes dos peraltas; pois quem não é fiel a Pai, menos o será a quem só deseja enganar.*²⁰¹

A vida particular influencia diretamente na vida pública. Para um homem desonrado, a convivência nos clubes e outros espaços públicos são impensáveis. Essa honra não depende apenas de seus méritos, mas também

²⁰¹ **Novo entremez intitulado Os desprezos de hum filho peralta a seu pai, ou sophismas, com que enganou a criada.** Lisboa : Offic. de Francisco Borges de Sousa, 1792.

do comportamento sexual das mulheres de sua família. A honra feminina é a sua virtude, e cabe aos homens defendê-la.²⁰²

Com resquícios da máscara do Pantaleão²⁰³ da *Commedia Dell'Arte*, o pai, na maioria das vezes, representava os setores mais influentes da recente sociedade burguesa, que detinham o poder econômico e a prática dos códigos morais vigentes. Neste caso acima, podemos perceber uma preocupação inclusive religiosa, ou melhor, católica, para que tudo fique certo na terra, propiciando sua entrada nos céus, como o próprio personagem comenta na continuidade da peça.

A grande preocupação deste pai também é o bom casamento da sua filha. Neste caso, não impondo o marido, mas partindo de uma suposição de que também a filha irá aceitar este casamento. Desta maneira, começamos a perceber que as mudanças que estavam ocorrendo na sociedade com relação ao sentimento do amor e do casamento estão se transformando, pois na maioria dos entremezes é mais perceptível a obrigação do casamento pelo pai. Ou seja, no geral, o que encontramos nos entremezes são as discordâncias das escolhas amorosas da filha, assumindo o próprio pai a tarefa de escolher o marido mais conveniente para ela, aquele que oferecesse o maior dote e que possibilitasse a ampliação da fortuna familiar. É o que encontramos neste próximo exemplo, da “Piquena peça intitulada O alfaiate, e Adelia ou o Careca e Carcunda na praça”,

Corta Largo/Velho (mestre alfaiate): *Estão bem impertinentes*

Com as monas as macacas.

São filhas de hum Alfaiate

Honrado, e tanto lhes basta.

Gralha: *isto é para v.m.*

Mas a nós tudo nos falta.

Velho: *O que lhe falta?*

²⁰² PITT-RIVERS, Julian. “A doença da honra” In: GAUTHERON, Marie (org.). *A honra: imagem de si ou dom de si – um ideal equívoco*. Porto Alegre: LP&M, 1992. pp,26.

²⁰³ Pantaleão é o personagem avarento, podendo ser considerado tanto o elemento catalisador de traços típicos de personagens semelhantes que lhe são anteriores quanto o modelo do qual partem as posteriores. A esse personagem sempre se opõe outra, no geral pobre, esfarrapada e faminta (Arlequim), ou jovem e apaixonada (o Enamorado da filha de Pantaleão), estabelecendo com clareza e simplicidade e a oposição entre as classes sociais.

Gral: Os esposos,
 Nós queremos ser casadas.
Vel: Ó lá pois o maridinho
 Não havia vir a bailha?
 Sim senhoras casarão:
 Já as tenho contratadas
 A huma com o Careca,
 E outro o Carcunda da Praça.
Gral: Quaes, os que vão tourear?
Vel: Os mesmos.
Grulha²⁰⁴: Antes mortalha
Vel: São dois homens, alentados
Gralh: São figuras bem estranhas
Vel: Assim os quero
Gral: Eu não quero
Vel: O que queria Peralta?
Gral: Quero casar a meu gosto
Vel: Ou estes que elejo, ou nada.
Gral: Caze v.m. com eles.
Vel: Tu has de cazar
Gralh: He graça?
Vel: Has de cazar, tenho dito.
Gral: Não hei de, não.
Vel: Oh vilhaca²⁰⁵

E também no “Entremez novo intitulado Astrea triunfadora, ou modo novo de encantar”,

²⁰⁴ Aqui vou comentar um pouco mais sobre o fato de talvez estarem as duas filhas com o pai, falando sobre casamento ou não... pode ser erro de quem transcreveu a peça, pois os dois nomes são muito parecidos: Gralha e Grulha. Na realidade, logo em seguida, percebemos que primeiro o pai conversou com uma filha e depois outra, por aproveitamento para corrigir aqui e colocar só a filha Gralha!

²⁰⁵ Pequena peça intitulada O alfaiate, e Adelia ou o Careca e Carcunda na praça. Lisboa, Oficina de Antonio Gomes (M.DCC.XCII) p. 6-7.

Primontino (rico): *Deixa querida Astréa, o desprazer: modera esse sentimento. Como obediente filha has de cumprir o meu preceito, pois este he justo, e se maior razão não dás de teu futuro esposo, essa repugnância, advirto só aos teu poucos annos.*

Astréa (filha): *Que razão pertendes tu, senhor, de maior consequência para que viva aflita, do que querer-me desposar com um homem de tyrano coração, fulto de brandura, e só cheio de rigor!*

Semirane (filha): *He, meu amado Pai, quanto basta para fazer huma mulher a mais desgraçada.*

Prim.: *Quando isso seja assim, que por certo não o creio; poderá fazer o teu dócil gênio, e agrado, trocar o seu rigor em brandura.*

Astr.: *O natural vence a arte.*

Prim.: *Em fim, esse seu receio he vão: eu contratei com seu Pai estas núpcias, e por huma desconfiança tua não devo faltar à minha palavra.*

Astr.: *Não podeis, meu Pai, neste consorcio, fugir da minha vontade, sendo com justa cauza.*

Prim.: *Em fim, ele há de chegar brevemente; e se nele persentires o motivo da tua queixa, então farás por obrar mais acertado, quanto em ti agora he indiscrição.*

Sem.: *Astréa, debes satisfazer-te da prudente razão...*

Uma destas questões aponta para a diferença de idade entre o casal, muito considerada e avaliada no Antigo Regime português e também representada pelos entremezes. A idade igual ou próxima facilitaria a afeição dos corações. Caberia ao homem o cuidado de não casar com mulheres mais velhas do que ele, pois o casamento, a união entre o homem e a mulher estaria relacionada ao processo de envelhecimento mútuo do casal. Ambos viveriam cada etapa do amadurecimento e envelhecimento do corpo, zelando pela criação dos filhos e acompanhamento do nascimento dos netos, do aumento da família, como era indicado em alguns manuais de comportamento da época²⁰⁶.

²⁰⁶ ANDRADA, Diogo de Paiva. **Casamento perfeito.** Prefácio e notas do Prof. Fidelino de Figueiredo. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1944.

Os homens casados com mulheres mais velhas reproduziriam um comportamento desordenado, próprio da mocidade, fazendo-o transformar-se num peralta. Os entremezes também trazem muitos casos de jovens e até velhos peraltas, em que esses homens voltam-se mais para uma vida social intensa, de participação em bailes, assembléias e outras atividades sociais. Ser peralta era desviar-se do controle, das normas de conduta sociais. A velha namorada seria a responsável pelo envolvimento do marido peralta, geralmente mais jovem, em vários vícios, como das vidas noturnas intensas e dos muitos gastos financeiros e de uma sexualidade desenfreada.

Também podemos observar nos entremezes que a pressão para consumir o casamento pode partir da família da noiva, mas não sobre a filha e sim sobre o futuro genro. Se há pressões para que o casamento se faça sem o consentimento de um dos noivos, há restrições ao casamento dos cônjuges quando estes já possuem alguém em vista. Assim, os entremezes enfatizam a pressão do pai para que as filhas casem de acordo com os seus desígnios, e nesse sentido, sempre há a figura de um pretendente que é recusado pelos pais.

Entretanto, o controle paterno e social sobre o casamento dos mais jovens nem sempre foi eficaz. Casamento coincidia com o início da vida reprodutiva e da sexualidade, no entanto, há evidências de que os jovens, tanto homens quanto mulheres, já pudessem ter uma vida sexual ativa antes do casamento. Para os homens o começo da vida sexual, seja através de prostitutas ou de amantes, fora mais fácil do que para as mulheres. Para estas não importava tanto a perda da castidade, muito mais simples de se dissimular, e sim a gravidez decorrente do ato sexual, muito mais difícil de esconder²⁰⁷. Na cerimônia de casamento praticada na França, as barreiras colocadas pelos rapazes para impedir a chegada do cortejo com a noiva para a celebração do sacramento, bem como a 'canção da noiva' entoada pelos rapazes e raparigas – que lamentava a condição de esposa da mulher e a perda de sua mobilidade social – seriam indicativos de algum tipo de relacionamento social que a mulher tinha enquanto solteira, com ambos os sexos, mas que perderia no momento do casamento²⁰⁸.

²⁰⁷ Ibidem, p. 91.

²⁰⁸ Ibidem, p. 50-52.

3.5. Os personagens e a representação da sociedade portuguesa

Dentre os personagens apresentados, foram identificadas duas representações de filhas nos entremezes: a “frança”, vaidosa e vulgar, a ser criticada até pelos empregados da casa por não ser capaz de cuidar de uma casa, pois só se ocupa em acompanhar a moda; e a filha modelo, que é obediente e prendada.

A essa moda importada os moralistas se opuseram, mas foi na segunda metade do século XVIII e até o primeiro quartel do século XIX, que a sátira pela poesia e pelo teatro, especialmente o de entremez, tomou forma. Ora versos rimados, ora textos sem qualquer aprumo maior, os entremezes falavam da sociabilidade urbana, de dramas reconhecíveis pelo ambiente familiar como originários da camada média da sociedade.

O entremez português possuía seu estoque de personagens, que encarnavam cada qual esquema básico de representação dos conflitos e situações humanas. Com a moda francesa, os entremezes, para efeito do cômico, enchiam de ridículo os personagens que se trajavam cheios de lenços, com o guarda-roupa francês, e maneiras acentuadas que de certo eram tidas como caprichos artificiais.

As representações do filho nas peças seguem a mesma lógica: de um lado o moço responsável e bem instruído: e do ou o “peralta” o jovem que acompanha as modas, está sempre pelos salões, perde fortunas do pai em penteados, roupas e jogos.

Na maioria dos entremezes,

o movimento de emancipação que surge da aliança entre as necessidades do jovem e a inteligência criativa do criado – que o ajuda graças à urgência patética ou ameaçadora de seus pedidos, mas também pelo prazer estético da transgressão – cria o espaço para um riso de triunfo. Mas é um riso nada ingênuo, porque a satisfação narcisista se nutre da superioridade intelectual, que é a arma da vitória e que também se associa a uma consciência metalinguística, colocando em evidência a analogia entre o poeta, autor da ficção cômica, e o

criado, autor da ficção dentro da comédia, analogia que assegura a identificação do espectador²⁰⁹.

A figura do pai conservador aparece no teatro de entremezes em meio aos conflitos entre tradição e modernidade. Jocosamente as atitudes desse pai e suas repercussões são apresentadas ao público. “Os adjetivos pelos quais os indivíduos conservadores eram reconhecidas época eram: afonsinhos, ginjas, lâminas, tartarugas, jarras, jarretas, rótulas, etc.”²¹⁰

Questão que também fica muito clara em mais este exemplo:

Otávio: (...) *nunca mais consentirei modas; nunca mais, terrível coisa, que tantas desordens causas, eu fugirei destas senhoras da moda, como quem foge das fúrias do negro averno; quero viver só, e se até aqui fui simples por força, agora por força não quero ser tolo; e fique para exemplo, que destas terríveis modas nascem as perdições das casas, os consentimentos do luxo, louvores dos modernos trajas, são a total ruína da mocidade seguir as “desposições do Ceo”, amar as virtudes, ser honesto, são os sólidos princípios que os pais devem ensinar aos seus filhos, ao se cargo, “exemplos” lhe devem ministrar, e deste modo, serão louvados, as mordazes línguas não lhe farão crises, estas são as sólidas educações, que dão a seus filhos os que amam a honra e são verdadeiramente pais honrados*²¹¹.

O poder paterno na escolha do marido para as filhas fazia parte do mote simbólico da mentalidade conservadora que condenavam a vontade própria feminina, o lazer de esposas e filhas e a garridice do vestuário²¹². O pai é representado de pelo menos duas formas: a do pai como exemplo de conduta; e a do pai como o conservador exagerado que tenta impedir filha e esposa de terem acesso ao mundo exterior a casa, e mesmo de exprimirem vontade própria.

²⁰⁹ CONCETTA, D’Angeli; PADUANO, Guido. **O cômico**. Curitiba: Editora UFPR, 2007. p. 140.

²¹⁰ LOPES, Maria Antônia. **Mulheres, Espaço e Sociabilidade**: a transformação dos papéis femininos em Portugal à luz de fontes literárias (segunda metade do século XVIII). Lisboa: Livros Horizonte, 1989. p. 109.

²¹¹ *Novo Entremez intitulado a Dama Presumida por querer sempre andar à moda*. Lisboa, Oficina de Antonio Gomes (ano M.DCC.XCIV)

²¹² _____. p. 115.

No “Novo entremez intitulado Os despezos de hum filho peralta a seu pai, ou sophismas, com que enganou a criada”, de Francisco Borges de Souza, descreve-se o retorno de um pai, médico, que passou muito tempo fora de casa e encontra a esposa Dona Clara desconsolada e o filho Álvaro já homem, um peralta. Ele não questiona a longa ausência de casa do pai, que no início da peça conjectura se a esposa seria capaz de o reconhecer, mas sim o fato deste ser antiquado e conservador:

Doutor Jorge Dias: *Oh D. Clara, que he este Bonifrate que entrou.*

D. Clara (sua mulher): *He o nosso filho Alvaro*

Dout.: *Bem Alvar me parece ele pelo traje em que vem*

D. Cl.: *Oh Alvaro; este he teu Pai; beija-lhe a mão, e sauda-o.*

(volta Alvaro para outra parte e vai-se)

Dout.: *Foi-se! Não pode ser meu filho. Oh D. Clara, que moda de vestido he aquela que ele traz?*

D. Cl.: *He a que agora se usa. Parece-vos mal, pois ainda vós haveis uzála.*

Dout.: *Que dizeis? Eu! Eu! Vede, se assim fosse, se não exclamaria todo mundo: Oh tempora oh mores!*

D. Cl.: *Vinde, vinde descansar.*

Scena II

Alvaro (filho): *Não posso crer! Aquele não pode ser meu Pai! “Materia prima proprie, & vere existit”: e assim olhando para mim, vejo que não posso proceder daquela matéria. Há de ser meu progenitor hum apontado de rodilhas! Com uns çapatos como a nao nova! As meias já o não são, mas cheias de pontaréllos! Os calçoens, que parecem ceirão de mulla velha! A vestia, que já sérvio no Algarve de espantalho! Cazaca mais velha que a idade dos Affonsinhos! A cara mais larga que o Rocio! As barbas, que parecem de cabra! Os olhos dois fornos de tijolo! As orelhas, que parecem as de Midas! Não pode ser, tenho dito, não pode ser. Cezar duvidou de quem feria seu Pai, por se ver Senhor do Imperio Romano: eu então, que na Republica Peraltense sou dos mais Xibantes, não hei de afirmar que ele não he meu Pai! Não he, tenho dito.*

No trecho acima é ressaltada a importância dada às modas e a maneira de se vestir, como mais modernidade e adequada ao estilo da classe social que se coloca emergente, a burguesia. O jovem Álvaro fica conjecturando que aquele não pode ser seu pai, pois se veste muito mal, com roupas velhas e nada de requinte. Sua preocupação era com o que se diria nas assembleias, danças e jogos sobre ele, por causa da grifaria do pai, aniquilaria socialmente. Como um jovem que circula no espaço público explicaria o vergonhoso comportamento do pai, e iria desvincular a sua imagem da do pai antiquado.

A trama deste entremez continua com a relação que o jovem Álvaro mantém com a criada da casa, a enganando prometendo compromisso caso jamais falasse com outro homem e tenta safar-se dela por ter conversado com seu pai, que é homem. Mãe e pai o repreendem e fazem assumir o relacionamento com a criada. A falta de caráter é recorrente no personagem peralta, e por mais que seja menosprezado pela modéstia e cafonice das vestes, é a grifaria paterna que faz prevalecer a ordem e os bons costumes que a sociedade das modas francesas estava negligenciando.

A função do teatro era de dizer com verdade as coisas verdadeiras e com simplicidade as coisas simples. O que é possível numa dramaturgia “premeditada”, ou seja, escrita pelo autor e não traída pelos atores. Esta é a reforma que Goldoni possibilitou aos novos escritores: a recusa de todos os excessos e a adesão a um tom médio, que é próprio da realidade. Deste modo, permitiu apresentar uma figura feminina amável e desinibida. Não mais a Apaixonada imóvel, suspirante e poética da Comédia de improviso, mas sim uma mulher capaz de pensar e decidir, atenta aos seus problemas e aos da realidade que a rodeia.

Tal como o refinamento das maneiras, a moda também partiu dos salões parisienses. Esta tendência era tanto mais fomentada, quanto as manufaturas francesas produziam na sua maior parte artigos de luxo como cabeleiras, sedas, fitas ou cintos. “Desde meados do século XVIII era costume mandar a Londres uma vez por mês dois manequins vestidos à moda de Paris, costume esse que resistiu mesmo à guerra entre as duas nações”²¹³.

²¹³ SANTOS, Piedade Braga; RODRIGUES, Teresa; NOGUEIRA, Margarida Sá. **Lisboa setecentista vista por estrangeiros**. Lisboa: Livros Horizonte, 1992. p. 75.

As portuguesas costumavam acrescentar coisas de sua própria invenção, por não estarem a vontade com a simplicidade do se vestir das inglesas, cuja moda começava a rivalizar com a francesa. Usavam tecidos de seda, cambraias bordadas a ouro, cores brilhantes, bordados, franjas, jóias e detalhes dourados. Cabelos caídos nas costas com fitas ornadas de flores e diamantes, no alto da cabeça usavam pentes ornamentados de diamantes ou guirlandas floridas. Muitos colares, braceletes e enfeites na cintura, que foram percebidos desta maneira por um estrangeiro:

Os nomes de família, que suporíamos indicassem a proveniência social do seu portador, não tem qualquer papel identificativo. “Não há um único apelido em Portugal que não pertença, simultaneamente, à fidalguia mais estreme e à gentilha mais baixas”, diz-nos o Cavaleiro de Oliveira. Também o seu comportamento não é muito diferente do das camadas médias. “As damas da nobreza a não ser pelo grande trem de que se fazem acompanhar nas suas saídas, pelos magníficos palácios em que vivem, pela numerosa criadagem e pela super abundante quantidade de jóias de que usam nos dias de gala – no que diz respeito aos costumes – em quase nada se distinguem das mulheres das classes médias. A única diferença resulta desta pequena circunstância: as damas da nobreza nunca se mostram a pé, absolutamente nunca, nas ruas ou em qualquer passeio público, e são muitíssimo poucas as que entretêm relações com pessoas de outras classes²¹⁴.”

Em todas as camadas sociais, as mulheres casadas ou solteiras se faziam notar pela elegância e beleza do seu calçado. No caso português, a mulher solteira enfrentou diversas restrições a sua sociabilidade, ao passo que a mulher casada tinha uma liberdade de movimentos muito maior, podendo frequentar diversos eventos públicos, algumas vezes com a companhia um homem que não era seu marido: o chichisbéu

Por que razão em Portugal significava indiferentemente o companheiro de mulher solteira e casada? Pensamos que isto está ligado ao facto de o chichisbeato com mulher casada não ter atingido, aqui, as proporções verificadas em outros países, e assim a palavra veio a designar, por similitude de situações, os amigos, os convivas das mulheres solteiras. Estes moços adoptam então, por vezes, um procedimento algo equivalente

²¹⁴ SANTOS, Piedade Braga; RODRIGUES, Teresa; NOGUEIRA, Margarida Sá. **Lisboa setecentista vista por estrangeiros**. Lisboa: Livros Horizonte, 1992. p. 36

ao do verdadeiro chichisbéu: posição subalterna, presença contínua, amor “platônico”²¹⁵.

Do século XVI ao século XVIII encontramos um debate entre homens e mulheres que se relaciona com a instabilidade sócio-política e a dissolução das referências, quando surgem novas práticas espirituais e culturais e o Estado se apoia no mercantilismo econômico. Novos espaços e novas forma de se relacionar com o mundo foram (re)desenhados para as mulheres,

há escritos que marcam este período e a questão das mulheres está mesmo na ordem do dia. O tema circula abundantemente, podendo adivinhar-se nele os contornos de um conflito obstinado entre o homem e a mulher, dado histórico cujas formas evoluem conforme as épocas e as necessidades. Os textos, as imagens, os arquivos levam-nos ao coração da discórdia: neles a mulher é apelidada de maliciosa, imperfeita, ser de excessos e de maquinações, mortífera e dissoluta²¹⁶.

Pode-se notar que o espírito do Iluminismo na representação da mulher no entremez e na literatura de cordel se encontra no entretenimento, na convivência entre homens e mulheres, nos seus dotes culturais e artísticos e na recusa em aceitar maridos impostos pela sociedade na figura do pai. Contrapondo-se, por exemplo, ao método de Verney, que utilizava como critério para a educação feminina “as ditas qualificações `naturais` das mulheres: o de serem `boas mães` e `boas esposas`”²¹⁷.

Ou seja, as mudanças que ocorreram na vida das mulheres da sociedade portuguesa, a partir da segunda metade do século XVIII surgiram com estas novas sociabilidades urbanas, que também abriram as portas da esfera pública para elas.

Nestes entremezes encontramos diferentes exemplos de como a burguesia portuguesa neste final do século XVIII está lidando com as mudanças nos costumes e sua própria necessidade de ser conservadora e se afirmar diante da nobreza já estabelecida. Estas peças são escritas sobre a vida da burguesia, e para ser assistida por ela.

²¹⁵ LOPES, Maria Antonia. Op. Cit., p. 112.

²¹⁶ FARGE, Arlette; DAVIS, Natalie Zemon. Introdução. In: **História das mulheres no ocidente: do renascimento à idade moderna.** vol. 3. Porto: Edições Afrontamento, 1994. p. 11.

²¹⁷ RIBEIRO, Arilda Ines Miranda. **Vestígios da educação feminina no século XVIII em Portugal.** São Paulo: Arte e Ciência, 2002. P. 42.

Alguns aspectos como o excesso de zelo dos pais sobre as filhas, e a falta de caráter dos peraltas são enfatizados nas peças onde aparecem, como que para repreender o público sobre os perigos deste tipo de conduta. A grifaria praticada pelas personagens paternas aparece como uma salvaguarda contra o caos que uma modernidade irresponsável está impondo.

Na passagem do sistema de valores que sustentavam o chamado Antigo Regime para uma ordem diferente movida pela força das novas ideias trazidas pelas Luzes, os entremezes indicam como a sociedade dava conta dessa tensão. Sendo este tipo de teatro ter alcançado grande importância na época tratada devido à sua divulgação, principalmente no caso dos entremezes, amplamente consumidos como “Literatura de Cordel”.

A oposição pai-filha na eleição do genro é, como indica a pesquisadora Maria Antonia Lopes²¹⁸, mote para uma intriga estereotipada nos folhetos populares no final do século XVIII português que se desenvolverá a partir de um ardil que permite à moça casar com seu escolhido e culminará com a ridicularização do velho. A estudiosa também aponta para dois fatos observados por ela: o lugar comum da reivindicação da felicidade possibilitada pelo casamento por amor e a exploração do viés cômico da figura de um pai enganado como motivação para a existência de tal personagem em muitos dos folhetos volantes da época.

Na maioria dos entremezes analisados os personagens representam comentários e modos de cumplicidade com o público, que o faz rir e se divertir assistindo aos espetáculos. Afinal, eram retratadas situações e tipos comuns à época da sociedade portuguesa do século XVIII, que serão analisadas no próximo capítulo. De certo modo, podemos refletir como os entremezes apontam os ideais do Iluminismo para as mulheres portuguesas? Os entremezes mostram alguma mudança nas ações cotidianas das mulheres deste período? Terá o Espírito das Luzes enviado seus reflexos ao entretenimento, a convivência entre homens e mulheres, nos dotes culturais e artísticos, na recusa de submissão ao marido, numa nova concretização do casamento?

²¹⁸ LOPES, Maria Antônia. **Mulheres, Espaço e Sociabilidade**: a transformação dos papéis femininos em Portugal à luz de fontes literárias (segunda metade do século XVIII). Lisboa. Livros Horizonte, 1989. p.115.

A partir destas questões e da apresentação dos principais personagens comentados até agora, o próximo capítulo busca aprofundar a relação entre eles na difusão de novos valores e comportamentos nesta sociedade a partir do seu tema mais recorrente, o casamento, e os aspectos que o norteiam como a família, o amor e o governo da casa.

CAPÍTULO 4 - O CASAMENTO NOS ENTREMEZES

Tal como aquelas gravuras de Escher em cujos contornos há uma cavidade com uma outra imagem, como se fosse gerada pela que havíamos detectado em primeiro lugar, as formas familiares fazem-nos ver, a partir do lugar que ocupam no espaço social, o que há para além delas próprias e que designa a própria textura da sociedade²¹⁹.

O desenvolvimento marítimo do Ocidente no século XVI, estimulado pela descoberta da América e pela expansão ultramarina, movimentou toda a Europa ao acabar com os enclaves regionais, intensificando a irrigação comercial do continente e favorecendo simultaneamente, a circulação dos bens, dos homens e das ideias. Estes abalos da modernidade, juntamente com o desenvolvimento da escrita, a ascensão do Estado, a expansão do capitalismo industrial, a colonização, a urbanização, são alguns dos aspectos que caracterizam o século XVIII

A promoção da burguesia mercantil colocou em prática uma nova forma de dominação das cidades sobre o campo, uma larga difusão da Reforma, que valoriza a responsabilidade individual e o espírito de iniciativa. Assim, encontramos seus desdobramentos na esfera da vida privada como o individualismo, a livre escolha do esposo, a libertação da coação dos pais e a “privatização do casamento”, traços realçados na obra “Romeu e Julieta” de William Shakespeare, que se casam mais por amor do que pela honra²²⁰.

Em Portugal, uma questão interessante se referia a possibilidade de acumulação de enormes fortunas no Oriente, a relativa indefinição da hierarquia nobiliárquica e a própria mudança dinástica (1580), contrastam com a cristalização de uma primeira nobreza de corte em meados do século XVII,

²¹⁹ BURGUIÈRE, André; LEBRUN, François. As mil e uma famílias da Europa. In: **História da família**. O choque das modernidades: Ásia, África, América, Europa. 3º volume. Lisboa: Terramar, 1998. p. 82.

²²⁰ Em 1563, a vigésima quarta sessão do Concílio de Trento reafirma o casamento como um dos sacramentos, ao contrário do que apoiavam os protestantes, e coloca novamente os casamentos clandestinos (sem o acordo dos pais ou na ausência de um sacerdote ou de testemunhas) em discussão. Grande parte dos pais pede que estes casamentos sejam nulos, enquanto que uma minoria, geral dos jesuítas, acredita que o consentimento do casal, o desacordo dos pais ou a falta de um sacerdote não podem ser impedimentos ao casamento.

que favoreceu a estabilização dos comportamentos no interior desse grupo selecto e restrito. A disciplina familiar era, em geral, muito menos rígida no início do século XVI do que duzentos anos depois”²²¹.

Com isto, os entremezes também apresentam que uma loucura de amor se justificava quando fosse para unir jovens apaixonados, como uma artimanha para afastar aquele outro, que poderia prejudicar tão desejada união. É o que encontramos no “Novo Entremez intitulado A aldeia de Loucos”, para enganar o noivo escolhido pelo pai:

Manoel Jagodes: *Quer seu pai cazala com hum tal rustico, chamado Reduvalho da desconsolação.*

Quiq: *não me arranhes (criado): Só o nome é ridículo*

Jag: *He ridículo o nome, e he ridículo o cazo, que soccede, e eu se tal vejo morro.*

Quiq: *E eu estalo*

Jag: *Estou perdido, estou...*

Quiq: *Acomode-se tamanhão: Não grite; sabe o que havemos de fazer?*

Jag: *O que?*

Quiq: *Vamos pregar-lhe uma peça*

Jag: *De que modo.*

Quiq: *V.m. e eu conhecemos todos desta aldeia; todos são nossos amigos. O Boticario, o Barbeiro, o Ferrador, a filha do Licenciado (que he boa rapariga) a ama do Padre cura, a...*

Jag: *E de que nos serve toda esta gente?*

Quiq: *Para que? Para muito; unamonos todos, esperemos o tal Reduvalho da desconsolação, e quando ele for a entrar, cada hum de per si lhe sahia ao encontro.*

Jag: *E para que fim?*

Quiq: *He natural que ele a cada hum vá proguntando onde mora o seu futuro sogro, pai da sua amada.*

Jag: *He certo.*

²²¹ MONTEIRO, Nuno Gonçalo. Casa, casamento e nome: fragmentos sobre relações familiares e indivíduos. In: MATTOSO, José (dir). **História da vida privada em Portugal: a Idade Moderna.** Lisboa: Temas e Debates, Círculo de Leitores, 2011. p. 135

Quiq: *Pois em tão, cada hum lhe hirá respondendo seu despreposito, e fazendo-o capacitar que esta he a Aldeia dos doidos; doido o faremos a ele, e o obrigaremos a auzentar-se, sem que entre em caza de teu sogro, nem chegue a ver a noiva.*²²²

Deste modo,

o teatro representa uma condição em que as categorias racionais são simultaneamente mobilizadas e postas em xeque; é o lugar do equilíbrio, que duplica e amplifica a estrutura do mundo e a razão que o governa, mas, induzindo à duvida sobre sua realidade, ele acaba por inutilizar suas leis; é um espelho inquietante, do qual nos afastamos com a tranquilidade de que pertencemos à esfera sólida do real, mas ao mesmo tempo suspeitando, depois de ter visto o vertiginoso desdobramento sofrido pelo real, que outros imprevisíveis desdobramentos e falhas possam se abrir diante de nós²²³.

Se algumas destas mudanças foram fruto de pressões ideológicas, podemos considerar que a revolta dos jovens daquela época e o declínio da autoridade dos pais deviam-se as alterações sociais, transformação da economia, mudança da residência em direção às cidades, da educação em casa ou nos conventos e mosteiros para a escolarização e do sistema político para o controlo popular. Um dos aspectos fundamentais desta modificação é “a aparição das mulheres no mercado de trabalho.”²²⁴ Interessante perceber que a introdução de formas de acesso a meios de subsistência autónomos, como os ligados à proto-industrialização, tiveram um impacto considerável nos comportamentos morais, “libertando as gerações mais jovens da dependência das gerações anteriores, quer em termos económicos quer, por extensão, em termos do universo mental e moral a eles associados”²²⁵.

²²² Novo Entremez intitulado A aldeia de Loucos. Lisboa, Oficina de Domingos Gonsalves (M.DCC.LXXXIV). p. 6-7.

²²³ CONCETTA, D’Angeli; PADUANO, Guido. **O cômico**. Curitiba: Editora UFPR, 2007. p. 195.

²²⁴ GOODY, Jack. Prefácio. In: **História da família**. O choque das modernidades: Ásia, África, América, Europa. 3º volume. Lisboa: Terramar, 1998. p. 10.

²²⁵ CARVALHO, Joaquim Ramos de. As sexualidades. In: MATTOSO, José (dir). **História da vida privada em Portugal: a Idade Moderna**. Lisboa: Temas e Debates, Círculo de Leitores, 2011. p. 107.

Para refletir sobre estas mudanças, o mote preferido para o escrever e representar entremezes foi o casamento; pensado, criticado, satirizado ou desejado a partir de sub-temas como o amor, a família e o Iluminismo.

4.1 O casamento e o amor

Na segunda cena do *Novo, e Gracioso Entremez Intitulado Amor sem Pés nem Cabeça*, que ocorre na sala da casa de Geronte, a criada Andreza conclui que **“o amor he como as lombrigas que nos olhos se conhece quem as tem, o maldito não pode estar encuberto”**²²⁶. Como já foi comentado anteriormente sobre a importância e utilização dos provérbios, aqui ele surge para explicar o que é o amor. No final deste mesmo entremez, quando pai e filha percebem que estão de acordo com o casamento dela com seu amado Armelindo, os criados também expressam sentir amor e vontade de casar como seus amos novamente utilizando um dito popular, pois Andreza tem inveja da ama e justifica-se: **“e se o ditado diz que quem tem inveja faça o mesmo, eu não quero ficar com agua na boca”**²²⁷.

Como este entremez termina com a palavra “felicidade”, aos poucos se pode perceber como este conceito foi trazendo um novo ideal para as relações sociais na modernidade, sejam entre pais e filhos, entre enamorados ou como uma nova maneira de se viver o casamento.

Outro aspecto que deve ser ressaltado é como em alguns entremezes os jovens enamorados são apresentados como “amantes” na introdução, quando se apresenta os personagens. O que é um indício de como está se passando a entender e construir a ideia de o amor. Como uma forma de união e consentimento entre os jovens, acarretando também num novo entendimento de família e casamento.

É neste sentido que uma filha indica que o casamento pode ocorrer por outros meios, não mais pela escolha do seu pai:

²²⁶ **Novo, e Gracioso Entremez Intitulado Amor sem Pés nem Cabeça.** Lisboa, Na Officina de Francisco Borges de Sousa, 1789. p. 5.

²²⁷ _____. p. 14.

Flavio (pai): *Naõ me digas mais palavra, eu sou quem governo, veja bem, que naõ sou para graças.*

Angelica (filha): *(Oh, coitadinha de mim, sopportando este impertinente!) Diga meu querido Pai, já fez eleição do meu estado?*

Flav.: *Sim, Senhora, há de cazar quando eu o determinar, com quem a mim me parecer, que seja homem capaz, e naõ com algum bandalho, destes descaraminhola; mas couza de juízo nada: tem ouvido qual he o meu pensamento? Tem percebido? Entendeo agora?*

Ang.: *(Oh Ceos, quanto mal discorre, temos casamento por nova ideia, como se engana)²²⁸.*

Ao indagar o pai sobre como pode querer casá-la sem amor, só por simples contato por cartas com um amigo, o pai a lembra a tradição dos casamentos até então, dizendo que *“Quanto ao amor, este com o tempo se fará, he rico, e tanto baste, para que vivas alegre”²²⁹.*

Mesmo assim, secretamente a filha expressa seu verdadeiro desejo com a criada:

Angelica: *Em fim, Rimantes he o meu amado, nem os preceitos do Pai, nem as riquezas do noivo, me faraõ desvanecer do meu casto amor jurado; prometti de lhe ser firme, nada me fará quebrar o constante juramento, que à amor fiz de lhe ser grata.*

Denguice (criada): *Isto he que he ter amor, e verdadeiramente saber namorar à Franceza, tambem eu com Bacello tenho feito o mesmo voto, e será mais facil morrer, do que deixar de ser sua; mas eles tem hoje tardado, que será esta demora? Em homens naõ ha que fiar.*

Ang.: *Em vindo, heide-lhe armar mil zelos, heide mostrar-me enfadada; pois estahe a moda de namorar por nova ideia, fingir arrufos, para morrerem por nós; quero ver como se porta o meu bem; e tu também com o criado, finge*

²²⁸ **Novo, e Devertido Entremez intitulado Cazamento por Nova Ideia.** Lisboa, Na Officina de Francisco Borges de Sousa, 1792. p. 3.

²²⁹ _____. p. 4.

*o mesmo, se estiverem ignorantes, e nos pedirem perdão, fazemos logo as pazes; tens percebido?*²³⁰

Deng.: *Deixe isto ao meu cuidado, para essa gíria sou águia, eu lhe prometo de bem os fazer ralar*²³¹.

Teria, além das ideias liberais e revolucionárias, vindo um novo conceito de amor da França para Portugal? É para buscar a concretização deste novo ideal de amor que as criadas sabem tantas artimanhas para si e suas amas? E o que é este amor por nova ideia, à francesa? Um dos personagens mesmo nos dá a resposta:

Angelica: *Meu querido Rimantes, perdoa, o meu excessivo amor deu cauza a este ciúme, tudo foi fingido, eu estou certificada da tua firmeza.*

Rimantes: *E tiveste coração para me veres mortificado?*

Bacellos (criado): *tenho percebido, isto he que se chamaõ namorados por nova ideia, tudo nicas, tudo ciúmes, e no cabo nada, e dize Denguice de huma figa, não tiveste consciência de me fazeres ralar?*

Denguice (criada): *Quis ver até onde chegava o excesso de seu amor; mas he amor de barbado*²³².

Convivência de dois tipos de amor exemplificado neste mesmo entremez, o mais interessante é que as mulheres já vivem o novo amor, assim como o amo, só o criado é que quer manter o amor tradicional:

Bacello (criado): *Agora nós, você tenha cuidado, no que lhe vou a espôr, não me seja bandalha da moda, logo que cazar comigo há de viver honesta; esta marrase, essas belezas logo tudo fora, o cabelo razo, e quando muito quatro poz, nada de bandallice, se agora se enfeita, e estuda artes para*

²³⁰ Novamente aqui percebemos a continuidade destas ideias em filmes de comédias românticas como “Cartas para Julieta” (Letters to Juliet, 2010), “Sexo sem Compromisso” (No Strings Attached, 2011) e Amizade Colorida (Friends with Benefits, 2011).

²³¹ **Novo, e Devertido Entremez intitulado Cazamento por Nova Ideia.** Lisboa, Na Officina de Francisco Borges de Sousa, 1792. p. 5.

²³² _____. p. 9.

namorar por nova ideia, de então em diante há de ser sizuda, modesta, e grave, tem percebido? Está por este ajuste? Ao depois não quero historias.

Denguice (criada): *Pois queres que deixe as modas? Para o mundo dizer, que vivo aborrecida do mundo?*

Bac.: *Ai meus pecados, pois quer andar à moda? Não me faltava que aturar, queria trazer-me na bolla, dez ou doze vara de fita, armadas em laçarote, sobre a testa pendurada? Queira tupete acarapinhado, hum capuz de tafetá, os vestidos apanhados, e outras taes bandalhices; está o negocio desajustado, póde procurar marido destes semelhantes, a estas bonecas de barro, eu cá sou homem serio, não consinto apupadas, quero huma mulher sizuda, muito seria, e sobre tudo, não quero que seja bandalha, e se disserem que está aborrecida do marido, não importa, baste que o marido saiba, que não há tal, e que a mulher dele gosta, não importa o que os mais dizem; tem-me percebido?*

Deng.: *Tudo farei por agrado, porém dize, meu amado Bacello, consentirás que eu viva sem adornos, sem secia, isso não, o meu querido marido não há de querer ver a sua mulher vestida à jarreta, não he assim meu querido?*

Bac.: *Quero seriedade nesta caza quando for minha, e tenha o assim entendido; senão busque outro.*

Deng.: *(Que remédio tenho eu, senão estar pelo que elle quer, depois farei o que me parecer) Sim eu prometo andar à sua vontade.*

Bac.: *Dessa forte viviremos mui contentes. (...) Nada de modas.*

Deng.: *Nada de casquilharias²³³.*

Aqui também podemos perceber os dois conceitos da palavra “moda” em destaque nesta época: seguir a moda francesa com relação ao comportamento e com relação aos trajes/roupas. Além de apresentar os dois conceitos de “peralta”, tanto aquele mais próximo a Don Juan, avesso a trabalho, só quer vida boa, como o do homem que quer casar com uma mulher, filha de pais que num primeiro momento não aceitam tal casamento.

²³³ **Novo, e Devertido Entremez intitulado Cazamento por Nova Ideia.** Lisboa, Na Officina de Francisco Borges de Sousa, 1792. p. 11-12.

Este pai, Flavio pensa alto ao ler a última carta enviada por seu amigo para acertar o casamento dos filhos, na qual fica sabendo que a renda daquele é de sei para sete mil cruzados, e conclui “e não queria minha filha semelhante casamento? Forte tolla? Veja que felicidade que perdia? Tudo por querer hum peralta, malditos peraltas, que sois a desinquietação das moças todas; eu na verdade não sei o que estas loucas lhe achaõ para se agradarem deles, saõ humas cabeças oucas, sem juízo nenhum (...)”²³⁴.

E o pai que quer arranjar casamento para sua filha, sem aceitar que ela se case com quem realmente ama, geralmente é chamado de Velho. Pois o amor é assim definido:

Rimantes: *Naõ crimine sua filha, ella buscou hum espozoz induzida por amor, V.m. lho queria dar por violência, e hum laço , que só dezara a morte, deve ser por vontade, o Ceo o dispoz, e opôr-se vossa mercê a isto, he opor-se às suas dispoziçoens*²³⁵.

Aqui notamos também a presença da Igreja, pelos Céus abençoando o casamento por amor, que passou a ser aceito depois da tridentina. Ideia que também é passada na fala final do pai, concordando com o que estava sendo pregado pela Igreja católica: e sobre como deveria ser a educação em Portugal no século XVIII:

Flavio: *eu conheço o meu erro, estaõ perdoados, o Ceo quis castigar-me mostrando-me, a quanto se aventuraõ os Pais de famílias, em quererem obrigar a seus filhos **estados**, que eles não estimaõ, quando só devem educalos a hum fim de virtude, amar as santas dispoziçoens do Ceo, seguir a virtude, servir ao Rei, e à Patria, taõ somente os sólidos fins, que hum Pai deve ensinar a seus filhos, eles seraõ felizes, seraõ venturozos, louvaraõ a santa educação, que adqueriraõ, e fazendo-odos Pais sobre o mundo ditosos, desempenharaõ as obrigaçoens, de que o Ceo os encarregou*²³⁶.

²³⁴ ____ . p. 13

²³⁵ ____ . p. 15.

²³⁶ ____ . p. 16.

A palavra “estados” está em negrito para lembrar que as situações que os filhos poderiam passar, além do casamento arranjado, eram ir para a guerra ou para os conventos.

Deste modo, acompanhar as modificações sobre o entendimento do amor e do casamento que está ocorrendo na sociedade do século XVIII, passa pelo entendimento da desvinculação deste sentimento com a realidade do casamento, que era imposto pelo pai motivado por questões econômicas para a aceitação do casamento romântico, por amor e com o consentimento do casal enamorado.

Até a Revolução Francesa, não era costume encontrar na Europa o casamento por motivos afetivos, mas sim uma maneira de trazer maiores riquezas aos cônjuges e as suas famílias. Assim, na maior parte das vezes e em diferentes sociedades, o casamento era arranjado pelos pais ou pela comunidade dos noivos, pois, “a maioria das sociedades consideraria o casamento um assunto demasiado importante para se deixado à decisão das pessoas envolvidas, e que o “sentimento”, a “emoção”, e o “amor” entre os parceiros importavam muito pouco”²³⁷.

Como podemos perceber no *Novo, e divertido Entremez intitulado A Astucia das Criadas para o Casamento das Amas*, quando uma filha se lamenta para sua criada a escolha do seu noivo pelo pai:

Narciza: *Angella, eu estou trespessada, este desgosto me desespera, meu Pai querer cazar-me com hum homem, que eu não conheço, só pela esperança de que será rico com quatro chavascas, que lhe ficaraõ por morte de meu Tio*²³⁸.

O amor, em um dos sentidos que é entendido atualmente, relacionado a atração física e ao desejo sexual inicial, geralmente não era considerado como a primeira necessidade para o casamento. É a partir da edição de 1772 da *Enciclopédia* que o casamento por amor é visto como algo bom. “Fazer amor” no século XVII era “fazer a corte”. E o mesmo acontecia entre os camponeses:

²³⁷ MACFARLANE, Alan. **História do Casamento e do Amor**. Inglaterra, 1300-1840. São Paulo: Cia das Letras, 1990, p. 131.

²³⁸ **Novo, e divertido Entremez intitulado A Astucia das Criadas para o Casamento das Amas**. p. 6

submetidos por vezes a uma longa espera, contentam-se antes de mais com palavras e com gestos simbólicos: entre os privilegiados, imaginemos os amores de palavras intermináveis nas ruelas das preciosas; finalmente, entre os grandes, quando a passagem ao ato se mostra impossível por uma razão ou outra.

Assim, o casamento era considerado, por uma parte desta sociedade, um “contrato civil” que apresentava a característica de ser um “negócio”, devendo atender diversos interesses, como no caso da nobreza que arranja casamentos com objetivo de manter a posição social: “Manter a família na posição que lhe vem de trás pode significar procurar um protetor poderoso na corte ou uma herdeira muito rica, cujo dote permita reparar as brechas feitas na fortuna por um modo de vida de gastos excessivos”²³⁹. Mesmo entre estratos de artesãos e pequenos proprietários verifica-se a necessidade de se casar com indivíduos oriundos do mesmo meio social e em consonância com os interesses paternos.

Tais considerações sobre o casamento enfatizam que a instituição servira muito mais para atender determinados interesses ao invés de possibilitar o início de uma vida afetiva. E no intuito de atender esses interesses agiria a figura dos pais, mais especificamente, o pai. Demonstrações nesse sentido não faltam. Desde quando o casamento foi instituído enquanto sacramento pela Igreja, e posteriormente legislado pela autoridade secular, tinha-se a obrigação de que os cônjuges fossem autorizados pelos pais para consumir o matrimônio.

Em todos os países europeus, no século XVIII, até a maioridade afetiva de ambos, os pais podiam intervir na concretização do casamento. Para as mulheres, a idade para se atingir a maioridade seria de 25-26 anos, e para os homens, 29-30. Mesmo após essa idade, era aconselhável aos noivos que se casassem de acordo com os desígnios dos pais, sendo os casamentos aquém dessa idade que não fossem autorizados pelos familiares considerados não válidos e sujeito a punições²⁴⁰. É importante lembrar que “investigações recentes demonstram que essas idades são claramente mais precoces no

²³⁹ LEBRUN, François. **A vida conjugal no Antigo Regime**. Lisboa: Edições Rolim, sem data, p. 31.

²⁴⁰ LEBRUN, François. Op. Cit., p. 27.

século XVI e que vão se tornando lentamente mais elevadas entre o final do século XVI e o final do século XVIII (...)”²⁴¹. Nem sempre o casamento tardio e a pequena diferença de idade entre os cônjuges tenham funcionado em toda a Europa ocidental a favor da família nuclear. Mas, em todo o caso, “reforçaram a autonomia do casal, colocando-o no centro do conjunto formado pela família.”²⁴²

As idades dos jovens relativas ao primeiro casamento em regiões de Portugal e Espanha se situam entre 22 e 27 anos. Assim,

O casamento tardio e uma elevada percentagem de celibato definitivo estão de facto muito longe de serem uma forma universal de comportamento humano. Pelo contrário, são um conjunto de práticas circunscritas a populações específicas de determinadas regiões do globo a partir de determinado momento da história. Precisamente porque é uma forma espacial e temporalmente localizada, os demógrafos denominam este sistema de Padrão de Casamento Europeu²⁴³. (...) É uma forma de organização da atividade reprodutiva que surgiu na Europa provavelmente no século XV e que manteve algumas das suas características fundamentais até aos nossos dias²⁴⁴.

Uma das vantagens deste modelo de casamento é o controle da fertilidade, trazendo o equilíbrio entre a população e os recursos existentes. Isto é conseguido à custa do controle da atividade sexual²⁴⁵. Este sucesso foi obtido pela interiorização e adaptação deste modelo às necessidades concretas e das informações que as pessoas dispunham em seu contexto social, como a crença religiosa de que a sexualidade é proibida fora do casamento, tendo como fim a reprodução, ou ainda as punições dos comportamentos que fugiam a esta regra (a prática das crianças expostas funcionava como um processo de regular a consequência da prática sexual fora do casamento).

²⁴¹ BURGUIÈRE, André; LEBRUN, François. As mil e uma famílias da Europa. In: **História da família**. O choque das modernidades: Ásia, África, América, Europa. 3º volume. Lisboa: Terramar, 1998. p. 16.

²⁴² BURGUIÈRE, André; LEBRUN, François. Ob. cit p. 24.

²⁴³ Seu modelo une o casamento tardio, o celibato definitivo e a contenção sexual.

²⁴⁴ CARVALHO, Joaquim Ramos de. As sexualidades. In: MATTOSO, José (dir). **História da vida privada em Portugal: a Idade Moderna**. Lisboa: Temas e Debates, Círculo de Leitores, 2011. p. 101.

²⁴⁵ Como o fez na Idade Média o desenvolvimento do amor cortês.

Os entendimentos e a concretização dos casamentos variam de acordo com as regiões e o estatuto social das pessoas envolvidas. Nas comunidades rurais, quem detinha mais poder econômico e social exercia uma dominação sexual nas pessoas menos favorecidas, comum entre um homem de maior condição social e uma mulher de menor condição, seja casada ou solteira, acontecendo inclusive nos níveis mais altos da sociedade.

Estas relações eram toleradas, e muitas vezes deixava a mulher numa expectativa de casamento para mudar sua condição social e de normalizar a relação. Neste sentido as relações ilícitas eram consideradas aquelas em que ocorriam atividade sexual extramarital entre pessoas que pretendiam se casar ou estavam em condições de se casar nos termos sociais (casamentos previamente acordados); casamentos adiados por razões de impedimentos de parentesco; ligações entre homens de condição superior a da mulher correspondendo a “mancebia” ou “concubinato” (sendo que o concubinato dos padres era muito mais preocupante); por fim, o adultério com pessoas de mesma classe social e a prostituição. Assim, sem demonstrar falhas ou desvios “a sexualidade ilegítima faz parte integrante das estratégias individuais e, em determinados contextos, tem um papel fundamental na forma como as comunidades asseguram a sua reprodução”²⁴⁶.

No caso português observou-se que a produção literária lusitana do século XVIII dificilmente endossava o casamento feito sob interesses familiares, pelo contrário, tentava ridicularizar a figura paterna que na maioria das vezes ordenava um casamento infeliz à própria filha. Esse tipo de literatura já apresentava a necessidade do casamento ser feito com o consentimento dos cônjuges e para a felicidade de ambos. Pois,

A reivindicação da felicidade no casamento, que só o amor entre os noivos possibilita, é já um lugar-comum. São numerosos os papéis volantes que contrapõem duas atitudes face ao casamento: uma, assumida sempre pelo pai (nunca pela mãe), vê no casamento a segurança material das filhas, outra, protagonizada por estas, encara-o como a fonte privilegiada do amor e da felicidade. A solução moralizante desses folhetos é invariável: exigência frontal de respeito pela

²⁴⁶ CARVALHO, Joaquim Ramos de. As sexualidades. In: MATTOSO, José (dir). **História da vida privada em Portugal: a Idade Moderna.** Lisboa: Temas e Debates, Círculo de Leitores, 2011. p. 112.

vontade das filhas, condenação do poder paternal na eleição do noivo. A intriga estereotipada: o pai, sempre velho, é ridiculamente enganado pela filha que casa sempre com o noivo eleito²⁴⁷.

Por isto, uma situação comum em muitos finais dos entremezes era acabar o enredo com um baile, pois “estos desenlaces anulan `cualquiera moraleja corrosiva´ de la ficción representada y actúan como um marco `que delimita el alcance de la representación, separándola del universo de lo cotidiano y real”²⁴⁸.

Sobre o controle dos pais, o “Novo e divertido entremez intitulado A astucia das criadas para o casamento das amas”, traz uma situação típica em que os irmãos estão temerosos pelo fato de seu pai, Alberto, ter decidido o matrimônio de Narciza, que não deseja se casar com o pretendente de seu pai:

Jacinto (irmão): *Braz, já veio o Pai?*

Braz (criado): *Não Senhor.*

Narciza (irmã): *Então onde está?*

Braz: *Ficou na loja de um ourives, comprando umas fivela da última moda, que diz são para o dia do teu noivado; temos o Senhor Alberto depois de velho gaiteiro.*

Narc.: *Eu ignoro quem seja o noivo? Tu não sabes, Jacinto?*

Jac.: *Eu não; só uma vez ouvi ao Pai falar, que poderá ser que cases com nosso primo André, isto foi o que comigo se passou, e mais não disse.*

Angella (criada): *Ai, Senhora, melhor sorte lhe de Deus; querer-lhe dar seu pai um pateta por marido.*

Narc.: *E porque o sabes?*

Ang.: *Ali está Braz, que não me deixará mentir, que outros lá da Boiça lho tem contado.*

Braz: *Tudo aquilo é verdade; pois me dizem os que da terra vem, que o Senhor André, o sobrinho do Senhor Alberto, é um mentecapto, e lhe tem*

²⁴⁷ LOPES, Maria Antonio. **Mulheres, Espaço e Sociabilidade.** A transformação dos papéis femininos em Portugal à luz das fontes literárias (segunda metade do século XVIII). Lisboa: Estampa, 1989. p. 115.

²⁴⁸ LÓPEZ, Maria José Martínez. **El entremés:** radiografía de um género. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1997. p. 74.

posto por alcunha os da terra, o casa com todos; enfim, todos os filhos do Estevão são uns patetas; mas com licença, que vou buscar meu amo.

Ang.: *Vai depressa não o queiras ouvir.*

Narc.: *Eu estou perplexa: meu Pai querer-me casar sem saber a minha vontade, é querer violentar o estado; quando os pais devem concorrer para a boa felicidade dos filhos, e não querer sacrificá-los a um consórcio aborrecido.*

A grande preocupação do casamento era de ampliar o patrimônio e conseguir o sustento da família que vai se formar. É o que se pode notar na fala do pai, já um tanto arrependida de ter escolhido o pretendente:

Alberto (pai): *Pareceis-me um grande asneiro, e que saiu a vosso Pai, que sempre o foi toda a sua vida.*

André (pretense noivo): *Não vai a desconfiar, e vamos ao que serve, aonde está a senhora minha noiva, que suponho, que é filha de sua mercê.*

Alb.: *Há maior desgraça, escrever-me meu irmão, de que queria casar seu filho, e que era um moço estimável, e agora acho-me com um mentecapto; mas talvez que isto seja por falta de comunicação. E que na corte se faça mais polido.*

Jac.: *Quando é natural o defeito do juízo, nenhuma doutrina o emenda.
(...)*

Alb.: *mas eu estou muito desconfiado de vos ouvir; porque não me respondeis senão asneiras, ao que vos pergunto; e isto fará grande desgosto a vossa Prima.*

And.: *Então que queria vossa mercê, que eu lhe dissesse os requebros, que trago estudados para ela? E que a noiva ficasse chupando no dedo? Se você mercê houvesse de casar comigo, eu lhe diria coisas, que ficasse embasbacado.*

Alb.: *Jacinto chamais vossa irmã, que estou vendo, que ela com muita razão, não quer casar com este tolo, mas é rico, e eu estou velho, e tomara deixa-la amparada.*

Assim este entremez corrobora com os conflitos que existiriam na hipótese do pai escolher o cônjuge da noiva sem o consentimento da própria

filha. O casamento era o lugar social considerado adequado para a mulher no Antigo Regime português. A mulher deveria desempenhar o papel de esposa e filha, sujeitando-se à dominação do pai ou do marido. Quando o casamento não acontecia e a mulher ficava solteira, logo as famílias procuravam os recolhimentos ou conventos para que a honra dessa mulher não fosse manchada, e para que ela não significasse um atentado à ordem social, ou seja, a da família legitimada pelo sacramento do matrimônio cristão. Por outro lado, um homem podia também ser desonrado se viessem a público as atividades sexuais de sua filha, sobretudo se a mesma fosse solteirona. O matrimônio foi interiorizado pela sociedade portuguesa como um estado que garantia respeitabilidade, tanto a homens como a mulheres²⁴⁹.

Lawrence Stone, ao comentar sobre a família e o casamento na Inglaterra diz:

La tendencia del siglo XVI hacia unas relaciones autoritarias cada vez mayores dentro de la familia de las clases media y alta fue dejada atrás em forma progressiva a finales del siglo XVII y em el XVIII por una tendencia opuesta hacia una mayor libertad para los hijos y una relación mucho más equitativa entre los esposos. Fue un desarrollo que vino acompañado por un mayor alejamiento de la familia central de la interferencia o apoyo de los parientes, y un mayor aislamiento de la comunidad. Em tercer lugar, se desarrollaron relaciones afectivas mucho más cálidas entre los esposos y entre padres e hijos, lo que en sí era una razón poderosa para que disminuyera la influencia de los parientes y la comunidad. Uma cuarta característica fue la identificación de los hijos como un grupo de posición especial, diferente al de los adultos, con sus propias instituciones especiales, como las escuelas, y sus propios circuitos de información, de los que los adultos ahora trataban cada vez más de excluir el conocimiento del sexo y la muerte²⁵⁰.

Nestas peças, muitas vezes não é o casamento como tutela à autoridade masculina (transferida do pai para o marido) que está em questão, e sim o direito de escolha do homem que vai encarnar essa autoridade numa nova situação de tutela. Assim, o enredo representa o embate entre duas vontades, do pai desejará casar a filha com alguém da sua eleição, enquanto

²⁴⁹ LOPES, 1989.

²⁵⁰ STONE, Lawrence. **Familia, sexo y matrimonio em Inglaterra 1500-1800.** México: Fondo de Cultura Económica, 1989. p. 123-124.

esta vai se propor fazer com que o pai admita como genro o homem escolhido por ela.

É a partir desta oposição de forças que se organizaram muitas das ações das outras personagens. Um traço comum é a participação dos criados e, eventualmente, do namorado da filha. O que é muito importante lembrar, pois na maioria das vezes, a filha só não consente em casar porque já está apaixonada, e não pela expectativa de vir a encontrar um homem para amar num futuro sem definir. A defesa da sua escolha se apóia no desejo de obter seu objeto de afeto, e por isso ela vai reivindicar seu direito a eleger, ela própria, um esposo para a sua vida. Ela já está apaixonada e isso deflagra outra motivação para o casamento: o amor.

Ainda neste mesmo entremez, é importante ressaltar a fala dos criados, livres para o amor e grandes observadores da desordem de como algumas decisões para interferir no bom andamento da vida do casal e da sociedade:

Braz (criado): *Viva o que o faz bem.*

Angella (criada): *Ai, eu te arrenego, que medo me meteste.*

Braz: *Ai, não te assustes, não tenhas medos sem ver de que; sabe que aqui está o teu benzinho, aquele que tanto, e tanto morre por ti.*

Ang.: *Cala-te lá patarata; assim costumam todos dizer para enganar as pobres raparigas: coitadinhas daquelas, que em homens se fiam.*

Braz: *Mas eu que sou firme como uma rocha.*

Ang.: *Quem sabe cá disto.*

Braz: *Sei eu: e para certeza disto, quero que de hoje em diante me conheças por teu esposo, e por teu rico maridinho.*

Ang.: *Que certeza me dás para que te eu creia?*

Braz.: *A minha mão.*

Ang.: *Pois aqui está a minha.*

Braz: *Então, o dito, dito.*

Parece que nas falas dos criados está a grande ironia dos entremezes. Afinal, eles, além de viverem o amor romântico que seus amos tanto procuram, ainda dão risada e fazem a plateia rir das desventuras e desencontros deles. E

a criada Angella ainda alerta para o papel enganador dos homens, que fariam juras de amor para as mulheres sem compromisso real. Apesar de sofrerem com amas que vivem às modas, como no entremez “Novo entremez intitulado a dama presumida por querer sempre andar à moda”:

Octavio (pai): *Que histórias são estas cá? Eu me admirara o não ser por causa do toucado, malditas modas cabeças vans, você he doida, dar na pobre criada, sem mais nem mais, huma vez, porque o chorão está mais caído, outra, porque as belezas não estão iguais, outras, porque as plumas estão fora do seu lugar, outras, quando o chapelinho não lhe fica bem no meio da muleira, e por fim, he a cabeça de huma mulher origem de huma pobre moça levar vida aperreada: não há maior desaforo? Se sua mãe fora viva, o que diria? Finalmente, são as cabeças das loucas deste tempo, maiores que as de alcatrão, que lhe acendem por fogueiras eu não sei na verdade, como podem com tamanho cargo, não seja doida, traje como deve trajar, honre a honestidade, sirva de exemplo às bem educadas, ame a virtude, e nunca será tida por louca, mas sim de todos louvada.*

Claudina (filha): *V. m. como he antigo, reprova os bons gostos modernos; suponho que queria que me penteasse como minha mãe, ou minha avó, era o que me faltava: que dirão, que dirão as Senhoras. Que me vissem nas assembleias, onde reina o bom gosto, aonde as modas são louvadas? Nas cabeças, meu pai, sim Senhor, nas cabeças põem hoje as Senhoras o seu maior cuidado, e senão repare V.m. naquela menina, que cazou com Monsieur Chapilher, veja os grandíssimos penteados, com que se apresenta? Veja a diversidade deles, até seu marido (aquele bom homem) lhe mandou vir de França um livrete dos modelos dos penteados daquele Paiz, e queira V.m., que eu deixasse a moda? Só por morte.*

Octav.: *Bons exemplos minhas filha, bons exemplos; por isso há pouco tempo sahio hum papel, criticando o penteado, sobre hum rato roer a poupa, e outras justas repreensões, mas nem por isso se emendão, ora deixe essas asneiras, as tremendas máquinas, que estas Senhoras formam na cabeça? Eu estou admirado! Trazem em peso a loge de hum Capelista sobre o tremendo colchão, que não sei como não criam corrimentos no pescoço procedidos do inchaço na cabeça.*

Pascoalina (criada): *E as pobres criadas que paguem tudo às amas, que sem ser penteadas como bem lhes parece, não lhe há de ficar hum cabelo afastado do outro, senão a pancada não lhe he falsa, como se nós fossemos escravas, e não pudéssemos mudar de cativoiro.*

Neste sentido, a necessidade de controlar a vida conjugal das filhas, também era devido às companhias que elas poderiam ter. O medo de que elas escolhessem um marido “errado” aparece em uma grande quantidade de entremezes. Estas narrativas abordam vários personagens presentes no próprio cotidiano, com enredos tramados para transmitir ao público uma pedagogia do comportamento público²⁵¹, ao transmitir valoração sobre o comportamento dos indivíduos, mostrando o que era certo ou errado naquela sociedade. Lição que novamente aparece na fala dos criados, no “Novo Entremez intitulado A Desordem dos Noivos de Oito Dias”:

Campainha (criada): *Oh que grande contentamento alcanço na tua vista, olha meu menino, quando te não vejo, não sossego, e desejo que chegue o dia do nosso casamento para poder respirar.*

Carrapato (criado): *Oh minha rica Campainha, minha estimada muxaxa, havemos viver muito alegres, com tanto que me não sejas inclinada a peraltices, nem como nossa ama, que se casou sem saber de governo cousa alguma.*

Cam: *Não serei destas, vou examinada no bom regimento de uma casa, a menina era outra cousa, nunca poz mão em costura, o comer nunca o provou, nunca poz pé na cozinha, e por fim, ler de comedias, versos, e não havia entremez algum, ou papelinho coriozo, que logo a Mãe não chamaste para se divertir a madama; eu não vivo assim; trabalho, cozo, engomo, cozinho, e por fim, posso dar ?, e ás no saber governar qualquer casa.*

Car: *Malditas modas, de nada serve a hum homem huma mulher desmazelada, he aruina de qualquer casa (...)*²⁵²

²⁵¹ PITT-RIVERS, Julian. A doença da honra. In: **A Honra**: Imagem de si ou dom de si – um ideal equívoco. São Paulo: L&PM. p. 17-32.

²⁵² **Novo Entremez intitulado A Desordem dos Noivos de Oito Dias**. (Lisboa na Officina de Francisco Borges de Sousa, 1791) p. 10

Durante o período moderno, as distinções sociais em Portugal basearam-se no padrão de vida aristocrático, marcado pelas despesas de manutenção da “casa grande”, que implicava a manutenção de um elevado número de dependentes. Como ficava a privacidade com este estilo de vida? Stone oferece uma resposta pela observação da sociedade inglesa que serve para pensarmos a questão lusitana também:

El cambio más sorprendente en el estilo de vida de las clases altas en los siglos XVII e XVIII fue la mayor atención que se puso en la privacidad personal. Las grandes casas de los siglos XV y XVI habían sido construídas con series de habitaciones entrelazadas, sin corredores, por lo que la única forma de ir de un lado a outro era pasando a través de los cuartos de la gente. Sin embargo, a fines del siglo XVII y en el XVIII los planos de las casas destinaban espacio a corredores, los que ahora permitían acceso sin interrumpir la privacidad. La razón era, en parte, obtener privacidad para los miembros individuales de la familia, pero en forma especial, dar a la familia misma cierto escape de los ojos y oídos inquisitivos de los omnipresentes sirvientes domésticos, que eran un mal necesario en todo los hogares de clase media y alta. (...) Estas tendencias hacia la privacidad en la arquitectura afectaron principalmente a los ricos, pero en los siglos XVII y XVIII las viviendas de todas las clases, hasta la del hacendado y comerciantes, se volvieron más variadas, subdivididas y especializadas en sus funciones, y así permitían mayor privacidad²⁵³.

Algumas regras de civilidade eram internacionais que visavam controlar a linguagem corporal, mantendo a ordem social e a hierarquia. “Só nas duas últimas décadas do século XVIII é que várias obras impressas incidiram especificamente sobre civilidade, quer de autoria de nacionais, quer traduções do francês para português e castelhanos”²⁵⁴.

²⁵³ STONE, Lawrence. **Familia, sexo y matrimonio em Inglaterra 1500-1800**. México: Fondo de Cultura Económica, 1989. p. 139-140.

²⁵⁴ GUIMARÃES SÁ, Isabel dos. As crianças e as idades da vida. In: MATTOSO, José (dir). **História da vida privada em Portugal: a Idade Moderna**. Lisboa: Temas e Debates, Círculo de Leitores, 2011. p. 84.

4.2 O casamento e a família

A diversidade de tradições familiares na Europa também pode ser percebida numa nova concepção de infância percebida por Phillipe Ariès na França do século XVIII, nos comportamentos afetivos e educativos das elites. Mudança de sensibilidade que correspondia, segundo ele, à afirmação dos valores burgueses, que separavam mais distintamente as diferenças de idade (como as classes sociais) e a célula conjugal da antiga solidariedade de parentesco ou de vizinhança:

No século XVI, a palavra “família”, ainda próxima do seu significado latino, designa um grupo doméstico, não um grupo de parentes. Se o termo, posteriormente, pouco a pouco, absorveu a solidariedade do sangue foi porque “o mundo dos cidadãos” substituiu progressivamente o dos “primos”, como escreveu L. Stone; os laços de parentesco, sofrendo doravante a concorrência de outras formas de solidariedade (dedicação ao soberano, à nação, à classe social, etc.), sofreram uma atrofia, tornando-se parcialmente antiquados. A sua forma mais visível, a mais quotidiana, a mais comum, tende a confundir-se com a solidariedade doméstica²⁵⁵.

Para observar o que determina a estabilidade ou instabilidade da família, J. Hajnal²⁵⁶ enumera três aspectos que definem um modelo de família através das condições nas quais se cria e se reproduz. São elas: em primeiro lugar, o casamento tardio (que possibilitou uma maior autonomia do casal e promoveu a relação conjugal); em segundo lugar, a residência neolocal (diferente da residência dos respectivos pais); e finalmente, a colocação dos jovens como criados noutras famílias (circulação dos filhos), até o seu casamento.

O hábito de colocar os filhos e filhas como criados estava mais expandido nas regiões e meios desfavorecidos; permitia às famílias pobres verem-se livres de uma parte do fardo familiar, ao mesmo tempo que proporcionava a outros com falta de braços – por exemplo, enquanto os seus filhos eram de tenra idade – um complemento de mão-de-obra a um preço relativamente baixo. Mas a finalidade desta prática era igualmente – e para

²⁵⁵ BURGUIÈRE, André; LEBRUN, François. As mil e uma famílias da Europa. In: **História da família**. O choque das modernidades: Ásia, África, América, Europa. 3º volume. Lisboa: Terramar, 1998. p. 30.

²⁵⁶ BURGUIÈRE, André; LEBRUN, François. Ob. cit. p. 37.

alguns sobretudo – pedagógica. No campo, tinha tanto sucesso entre os ricos como entre os pobres; assim, os fazendeiros flamengos do final do Antigo Regime empregavam os filhos durante um ou dois anos em casas de lavoura do Artois (antigo condado francês) para aprenderem um pouco a língua e as boas maneiras francesas. Em todos os escalões da sociedade, as “famílias trocavam de filhos para que adquirissem competência e conhecimentos: tanto no caso dos “mandões da terra”, artesãos, negociantes e magistrados, como no das famílias de nobreza antiga”.

Este hábito se devia à ideia de que tanto a aprendizagem técnica como a aprendizagem social necessitavam de um mergulho prolongado no mundo exterior. Esperava-se que com a separação do meio familiar, os adolescentes conseguissem uma prova de adaptação, assim como de “frustração” afectiva, preparando-os para a vida.

A experiência de ser colocado como criado desde cedo,

traduzia-se em mutilação e formação: mutilação, dados os laços privilegiados que ligavam a criança à sua família de origem, mesmo quando a família que a acolhe recria à sua volta um clima afectivo e um estilo de autoridade semelhantes (o mestre herdava os poderes e deveres do pai). O sentimento exclusivo e unitário por pertencer ao círculo dos seus pais, que tinha acompanhado a sua infância, dava lugar a uma consciência aguda – e em breve à reivindicação – da sua autonomia. A colocação dos adolescentes foi uma escola de individualismo. Mas também experiência formadora, pois ensinava aos jovens a separar as relações de trabalho das relações de família²⁵⁷.

Muitas vezes eram colocados como criados em casa de parentes afastados, frequentemente em casa de vizinhos ou famílias amigas da região. Esta circulação originava outros circuitos de trocas, de prestações recíprocas, de cônjuges (não estava excluída a hipótese que o jovem acabasse por casar no seio da família onde tinha sido colocado como criado), ou se introduzia nos circuitos existentes. Em todos os casos, levava o grupo doméstico a abrir-se largamente à sociedade envolvente, a extroverter-se em vez de se concentrar na rede familiar.

²⁵⁷ BURGUIÈRE, André; LEBRUN, François. As mil e uma famílias da Europa. In: **História da família**. O choque das modernidades: Ásia, África, América, Europa. 3º volume. Lisboa: Terramar, 1998. p. 40.

Lembrando que existiam criados de “ciclo de vida” com criados de profissão. O que levanta uma questão interessante para pensarmos a partir da leitura dos entremezes: Será que a presença dos criados nos entremezes, além de apoio cênico das falas e representantes de uma fatia da sociedade, também servia para reafirmar a autonomia da escolha do cônjuge? Afinal, eles tinham toda a liberdade para fazerem esta escolha e concretizarem seu casamento como queriam.

Desde a infância existia uma circulação das crianças que as afastava logo cedo de suas famílias biológicas, o que acontecia em todas as camadas sociais menos nas mais pobres. Esta circulação era revestida pelas mais variadas formas: podiam ser entregues a amas-de-leite²⁵⁸, depois a mestres de um ofício, ir servir para longe como criados domésticos ou de lavoura, emigrar, ir para um colégio, ser confiadas a outros nobres para serem educadas, ou ir residir para o paço régio.

O ensino da doutrina cristã também atravessava todas as camadas e grupos sociais, fazendo parte das práticas educacionais,

nos meios aristocráticos, os pais não se ocupavam diretamente da instrução dos filhos, deixando essa incumbência a criados, preceptores e outros instrutores, ainda que por vezes altamente qualificados, como no caso dos mestres de música ou de latim. Nas vilas e cidades, há notícia de professores que ofereciam os seus serviços, mas também nas aldeias podiam existir escolas paroquiais para os que não eram educados no domicílio. Só por volta do início da adolescência é que os rapazes passavam para os colégios, muitos deles jesuítas, que os podiam encaminhar para uma carreira eclesiástica ou preparar para a universidade²⁵⁹.

Os grupos mais interessados em frequentar colégios eram os intermediários, pois uma boa instrução poderia significar reais possibilidades de ascensão social. Nem todos os filhos da nobreza estavam destinados a uma instrução de nível médio ou superior. Os primogênitos deixavam cedo os

²⁵⁸ Só as crianças nascidas nas camadas mais pobres da sociedade é que eram amamentadas pelas suas mães biológicas.

²⁵⁹ GUIMARÃES SÁ, Isabel dos. As crianças e as idades da vida. In: MATTOSO, José (dir). **História da vida privada em Portugal: a Idade Moderna**. Lisboa: Temas e Debates, Círculo de Leitores, 2011. p. 81.

estudos devido ao sistema de morgadio, lhe dando um destino certo. Os segundos filhos iam para as armas ou continuavam a estudar. Já

Para as raparigas, o universo educacional era diferente: podiam ser educadas com os irmãos do sexo masculino em casa, no período inicial. Muitas delas deram entrada nos conventos como educandas, podendo depois sair para casar, ou, pelo contrário, tornar-se freiras. A educação das meninas não era de molde a equipararem-se aos rapazes, e não excedia a boa literacia, acompanhada de prendas de mãos: o suficiente para poderem ser boas devotas e administrar casa. Não havia uso social para uma instrução feminina de nível superior, mercê da inexistência de expectativas profissionais. Em casos raros, as mulheres distinguiram-se pela escrita, sobretudo as autoras de obras místicas, a partir dos conventos onde viviam; nas camadas do topo da escala social o latim era aconselhado às mulheres, muito principalmente às que se criavam para freiras. As primeiras escolas próprias para raparigas em Portugal abriram apenas na segunda metade do século XVIII, Mercê da entrada no Reino de duas ordens religiosas, as Ursulinas e as Visitandinas. (...) No colégio das Visitandinas as raparigas aprendiam italiano e francês, o que constituía uma das suas marcas distintivas face às escolas das Ursulinas²⁶⁰.

Os nobres entregavam os filhos na corte ou a fidalgos de condição superior. O fato de receberem “criação em casa destes fazia com que fossem designados por criados, termo que se encontra desde a idade Média”²⁶¹. A afetividade é uma das condições para a formação desta nova família, nuclear e afetiva, lugar de manifestações da privacidade moderna.

O destino das filhas celibatárias era a vida eclesiástica monacal. Principalmente a medida que os ganhos vindos do Oriente começaram a ficar cada vez mais incertos. O reforço da disciplina da casa aristocrática e da autoridade paternal foi uma marca deste grupo. Somente no final do século XVIII começou a ser abalada essa rigidez dos comportamentos familiares. Até então, desde o nascimento praticamente já se imaginava e traçava o destino dos filhos. O primeiro seguia as armas, os próximos, as letras e a Igreja. Quanto às filhas, precisavam decidir rapidamente seus destinos, educadas em conventos ou ser filhas nas casas onde futuramente serão mães. No *Novo*, e

²⁶⁰ GUIMARÃES SÁ, Isabel dos. As crianças e as idades da vida. In: MATTOSO, José (dir). **História da vida privada em Portugal: a Idade Moderna**. Lisboa: Temas e Debates, Círculo de Leitores, 2011. p. 83.

²⁶¹ GUIMARÃES SÁ, Isabel dos. p. 83.

Devertido Entremez intitulado Cazamento por Nova Ideia, o personagem Rimantes esperava encontrar uma mulher “*trajar à Franceza, cantar ao cravo modinhas singulares, dançar, escrever a sua cartinha, com boa retorica, saber seu bocado de Francez*”. Enquanto no *Novo, e divertido Entremez intitulado A Astucia das Criadas para o Cazamento das Amas*²⁶², espera do homem que:

Alberto (pai): “*Ora, Senhores, eu ainda tenho minhas duvidas, se V.m. he meu Sobrinho verdadeiro, porque me parece pelo seu modo de tratar, que não foi criado fora da Corte, e eu estimarei mais que me falle verdade; porque he em que se conhecem os homens horandos*”.

As hipóteses de resistência das filhas eram excepcionalmente reduzidas. Casar ou ingressar num mosteiro eram praticamente as únicas opções aceitáveis. Poucas foram as que “recusaram os maridos propostos. Algumas vezes, as coisas passaram-se ao contrário: as filhas ingressaram em conventos contra a vontade dos pais”²⁶³.

Este padrão de comportamento da primeira nobreza do reino, o “modelo reprodutivo vincular”, se tornou referência para o conjunto das elites sociais. Sendo adotado por mais classes sociais.

Esta estabilidade de modelo familiar começou a ser perturbada na segunda metade do século XVIII, começando com uma quebra no ingresso para a vida eclesiástica das filhas e filhos da alta nobreza. Haveria cada vez menos cardeais, arcebispos e bispos oriundos da elite social do reino.

Tal situação aconteceu por toda a Europa, não apenas em Portugal, talvez por posturas de indiferença religiosa e da cultura do iluminismo, mudando a sensibilidade das elites católicas, mas tarde se espalhando por toda a população. A distinção em Portugal pode ser associada a algumas intervenções da Coroa, com a difusão da sua crítica ao celibato eclesiástico na opinião esclarecida do período joanino, devido as crises freiráticas e os escândalos do final do seu reinado. A necessidade de homens para as guerras

²⁶² **Novo, e divertido Entremez intitulado A Astucia das Criadas para o Cazamento das Amas.** p. 14-15.

²⁶³ MONTEIRO, Nuno Gonçalo. Casa, casamento e nome: fragmentos sobre relações familiares e indivíduos. In: MATTOSO, José (dir). **História da vida privada em Portugal: a Idade Moderna.** Lisboa: Temas e Debates, Círculo de Leitores, 2011. p. 141.

e reconstrução de Lisboa depois do terremoto de 1755 ajudou a reduzir o número de homens e mulheres para a vida eclesiástica. Também porque as possibilidades de opção dos filhos adquiriu outra importância.

Entretanto, contrariando os preceitos tridentinos, reforçou-se a autoridade paterna e a intervenção da monarquia na celebração dos casamentos, a partir de meados do século XVIII em toda a Europa católica, renovando a intervenção das monarquias no sentido de reforçar a obrigatoriedade do consentimento paterno para o casamento de menores, com críticas sobre uma moral relaxada e libertina decorrentes das disposições tridentinas e propagandeadas pelos jesuítas. Obediência esperada pelos pais, mesmo depois de tantas artimanhas da criada para aproximar os jovens enamorados:

Alberto (pai): *Senhor Felício das Neves, V.m. me fala com tanta candura, que julgo não he capaz de enganar-me, eu convenho no casamento, com tanto, que a rapariga queira, e meu filho, que sem isto não temos nada feito. Narciza, vós conheceis o Senhor Felício?*

Narciza (filha): *Não Senhor, he pessoa que eu nunca vi.*

Alb.: *E queres cazar com elle?*

Narc.: *Eu não tenho vontade em quanto meu Pai for vivo, porque V.m. he quem há de dispor do meu destino, e eu não tenho mais acção, que obedecer-lhe.*

Alb.: *Senhor Felício, teve V.m. hum grande voto por fina obediencia de minha filha, ahi está ella, e o que tenho he seu, e de meu filho, se fui até agora impertinente com eles, não foi porque o merecessem, mas por uma certa politica, para que pelos meus anos não me quizessem dezobedecer, porém como sempre tem sido bons filhos, he razão que lhe faça a vontade²⁶⁴.*

Ou seja, ao encontrar uma fresta na posição do pai, a armadilha da criada faz com que a filha consiga o consentimento do pai para se casar com quem realmente queria, obedecendo ao pai e ao seu desejo amoroso.

Algo estava mudando, novos comportamento e valores.

²⁶⁴ **Novo, e divertido Entremez intitulado A Astucia das Criadas para o Cazamento das Amas.** Lisboa, Na Officina de Francisco Borges de Sousa, 1793.

Com intervalo de algumas décadas, já no início do século XIX, acabou por ser a própria disciplina da casa a ser posta em questão. Os filhos não sucessores e algumas filhas começaram então a casar-se com detentores de grandes fortunas, claramente exteriores ao círculo restrito onde até há pouco se faziam as escolhas matrimoniais. Antes da revolução liberal de 1832-34, que precipitaria o inexorável declínio, anunciava-se já o crepúsculo da aristocracia. Apesar disso, o modelo apresentado, concebido até a segunda metade de setecentos como o comportamento de referência de todas as elites nobilitadas, perduraria enquanto estereótipo da sucessão aristocrática²⁶⁵.

As mudanças nas teorias políticas sobre o poder do Estado acabaram afetando e aquecendo as discussões sobre as teorias sobre o poder patriarcal dentro da família e os direitos dos indivíduos. Se os argumentos eram válidos para o rei e para o povo, por que não os estender também na relação entre marido e mulher? O vínculo de autoridade se construía a partir de imagens e relações de força e fraqueza, uma expressão emocional do poder, demonstrando uma ligação entre pessoas desiguais.

A transgressão talvez seja o elemento mais eficaz na prática da dependência obediente. Ela envolve mais do que dizer não. Implica em propor uma alternativa inaceitável para o outro. A criança que “simplesmente diz ‘eu me recuso’ acha-se numa posição muito mais fraca do que a criança que diz ‘quero outra coisa’; o subalterno tem uma lógica para essa barreira”²⁶⁶.

Nos entremezes nem sempre vamos encontrar a rebeldia contra a autoridade dos pais, mas sim dentro da autoridade, guiada por uma suposição de que os desejos e vontades dos pais eram de importância suprema na condução de suas vidas de filhos (e também assim na relação dos velhos com seus filhos e netos...).

²⁶⁵ MONTEIRO, Nuno Gonçalo. Casa, casamento e nome: fragmentos sobre relações familiares e indivíduos. In: MATTOSO, José (dir). **História da vida privada em Portugal: a Idade Moderna**. Lisboa: Temas e Debates, Círculo de Leitores, 2011. p. 144.

²⁶⁶ SENNETT, Richard. **Autoridade**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001. p. 52-53.

4.3 O casamento e o Iluminismo

O Iluminismo fundamenta-se na razão e caracteriza-se por

posições antiaristotélicas e antiformalistas; oposição a construções filosóficas que não se fundamentem em factos e leis comprováveis; oposição ao espírito do sistema; defesa do uso da via mais clara e curta para chegar à verdade; acção contra os Jesuítas e desconfiança relativamente ao misticismo; aplicação do rigorismo na religião; cuidado na manipulação de textos sagrados; desconfiança da veracidade dos relatos hagiológicos e dos milagres; anticlericalismo; oposição aos excessos devocionais; definição de moral; anti-racismo; opinião de que a educação é que molda o Homem; valorização do prazer; fomento das técnicas; valorização do experimentalismo; criação de monopólios; protecção; racionalismo jurídico; culto da simplicidade e verosimilhança; reforma do ensino com cariz antijesuítico; ensino das línguas vivas; depuração da linguagem; apoio às ciências exactas e naturais, revelador de mudança de mentalidades agora voltadas para o exterior; protecção das artes com o convite a artistas estrangeiros para trabalharem em Portugal; desenvolvimento do gosto pela música e pelo teatro; proliferação de publicações periódicas; multiplicação de academias, com especial destaque para a Academia Real das Ciências (1779), onde se propagaram melhor as ideias das Luzes²⁶⁷.

Analisar as peças de teatro também nos faz pensar em colocar de lado expressões como estrangeirismo, isolamento cultural e defasagem temporal. O programa ilustrado português correspondeu ao que na mesma época se intentou em outras partes da Europa.

A reforma da Universidade de Coimbra de 1772 foi considerada um marco de consolidação do processo de assimilação das ideias modernas em Portugal. A ênfase exagerada e unilateral atribuída aos estigmas da diferença e da eterna defasagem, “como características da cultura dos portugueses nos séculos XVI, XVII, e parte do XVIII, tornou a presença das Luzes no decorrer do Setecentos em uma questão controversa”²⁶⁸.

Algumas interpretações de intelectuais dos séculos XIX e XX, os portugueses, no geral, não se abalavam por viverem sob os dogmas do

²⁶⁷ Iluminismo em Portugal. In: História da literatura portuguesa. Porto: Porto Editora, 2002. <http://auladeliteraturaportuguesa.blogspot.com.br/search/label/S%C3%A9culo%20XVIII%3A%20Contextualiza%C3%A7%C3%A3o>

²⁶⁸ CARVALHO, Flávio Rey de. **Um iluminismo português? A reforma da Universidade de Coimbra (1772)**. São Paulo: Annablume, 2008. p. 21.

catolicismo, nem se sentiam atrasados em relação às demais regiões da Europa, cuja situação – por questões de ordem religiosa – não eram desejadas. As noções que geravam mal-estar, na literatura e na historiografia, apontavam para a situação pregressa de prestígio e vanguardismo vivida pela Península Ibérica no início do Quinhentos. A confrontação gerou um complexo de inferioridade, não em relação ao caminho diferente traçado pelos demais países da Europa durante os séculos XVI e XVII, mas à perda do status vivido no passado. Este quadro se alterou com a Reforma e Contra Reforma, quando o caminho escolhido pelos portugueses foi diferente do trilhado pelos países cuja religião havia sido reformada. A Reforma acabou separando a Europa em protestante e católica,

Com o recrudescimento doutrinário proposto no Concílio de Trento (1545-1563), Portugal passou a lutar avidamente pela manutenção dos princípios culturais e morais defendidos pelo catolicismo. Uma das medidas adotadas nesse sentido foi a cessão paulatina das atividades de ensino do país aos padres da Companhia de Jesus, ordem religiosa criada para defender a tradição católica frente à ameaça protestante²⁶⁹.

Também contribuíram as dificuldades decorrentes da União Ibérica (1580-1640) e a luta pela restauração a partir de 1640. Tudo isto monopolizou os interesses dos portugueses até o início do Setecentos.

Um outro cuidado que devemos ter é quanto o conceito de Iluminismo que foi utilizado por muito tempo, sintetizado em uma tendência intelectual do Setecentos baseada em conjunto de ideias – “aparentemente harmônicas – desenvolvido por um grupo de grandes pensadores – em sua maioria franceses – uniformizado, metonimicamente, como padrão para a Europa setecentista”²⁷⁰.

Segundo Robert Darnton, apesar de considerarmos Paris como capital das Luzes, nos lembrou que o Iluminismo se difundiu a partir de muitos pontos da Europa, como também da América²⁷¹, ou seja, diferentes filósofos correspondiam-se entre si e estabeleceram uma rede de influências, a partir de

²⁶⁹ ²⁶⁹ CARVALHO, Flávio Rey de. **Um iluminismo português?** A reforma da Universidade de Coimbra (1772). São Paulo: Annablume, 2008. p. 23.

²⁷⁰ CARVALHO, Flávio Rey de. p. 30.

²⁷¹ DARNTON, Robert. O processo do Iluminismo: os dentes falsos de George Washington. In: **Os dentes falsos de George Washington**: um guia não convencional para o século XVIII. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 20

debates e trocas de experiências e pontos de vista, muitas vezes distintos e até antagônicos. Desse modo, o iluminismo não pode se restringir à França ou ser considerado uniforme. Assim, cabe perceber como o ideário iluminista se expressou em Portugal do século XVIII, tendo os entremezes como uma ferramenta para realizar esta observação. O Iluminismo foi estabelecendo certos compromissos e características conforme o ambiente social e cultural existente que encontrou. Em países como a Itália, Espanha e Portugal, a forte tradição religiosa fez com que o iluminismo estabelecesse um vínculo com o catolicismo, produzindo características próprias advindas das diversidades preexistentes e tradições de cada lugar.

Em Portugal, o conhecimento racional das Luzes foi assimilado de maneira a não ferir os dogmas do catolicismo.

4.4 O casamento e a sociedade portuguesa do século XVIII

Nos territórios católicos, a doutrina sobre os casamentos consagrada em Trento (1563), produto de uma prolongada maturação medieval que abrangeu um conflito entre Igreja, por um lado, e as linhagens aristocráticas e monarquias, por outro, implicou, entre outras, duas inovações relevantes. Ao requerer a intermediação dos eclesiásticos numa cerimónia doravante pública (ao contrário dos esponsais), reforçou a intervenção da Igreja na formalização do sacramento mutuamente ministrado pelos dois cônjuges. Mas, sobretudo, ao expor o explícito consentimento dos nubentes debilitou inexoravelmente o controlo paternal sobre uma dimensão essencial da política das famílias. Segundo Nuno Gonçalo Monteiro, Portugal terá sido um dos primeiros países a acolher as disposições do Concílio de Trento sobre casamento, reguladas sem resistências notórias nos anos subsequentes e tendo os tribunais eclesiásticos adquirido uma ampla jurisdição sobre a matéria.

No entanto, se todas as constituições sinodais adoptadas nas diversas dioceses portuguesas depois de Trento proibiam os casamentos à força, e em nenhum se exigia o consentimento paterno, o mesmo não se passou com a legislação da monarquia. A compilação do início do século XVI (Ordenações Manuelinas) impunha o expresse consentimento paterno para o casamento de

mulheres menores de 25 anos. A nova compilação de legislação régia do início do século XVII (Ordenações Filipinas) suprimiu este título. Mas manteve da recolha anterior o direito de os pais deserdarem as filhas menores que se casassem sem o seu consentimento, bem como a pena de degredo para quem com elas casasse. Em síntese, “pelo menos neste ponto, os preceitos tridentinos foram formalmente contrariados”²⁷².

Ou seja, o que se pode perceber é que a intervenção dos pais foi variável, como mostram as diferentes atitudes do pai, da imposição ao consentimento do casamento pela escolha da filha/filho. Pois a casa era entendida como um conjunto coerente de bens simbólicos e materiais a cuja reprodução alargada estavam obrigados todos os que nela nasciam ou dela dependiam.

Nenhuma categoria social levou tão longe a lógica da política da casa como nobreza titular portuguesa, que era um grupo extremamente reduzido e que entre 1610 e 1790 foi constituído por cerca de meia centena de casas. As mulheres casadas possuíam na aristocracia uma personalidade jurídica e uma autonomia pessoal muito maior do que as demais. Dos filhos, esperava-se que, quando celibatários, procurassem engrandecer a casa.

A maioria dos entremez demonstrou que para a mulher era reservado a clausura ou o casamento. No “Novo e divertido entremez intitulado o Contentamento dos Pretos por terem a sua alforria”, encontramos entre as preocupações dos pais, o casamento da filha:

Brazia (sua mulher): *Tudo tem seu meio termo, também se deve cuidar em outros negócios percizos aos seus mesmos interesse, nem só a alforria dos pretos, lhe deve tomar todo tempo.*

Pantalão: *Lembra-me isto, como parte da despozição, que em vida destino fazer, minha querida e amada Brazia, somos mortais, todos à morte estamos sujeitos; he lei inefragavel, que já mais humano algum pode impetrar, ou ivadir; e enquanto o tempo, me da tempo, quero dispor dos meus bens, dos meus negócios, e deixar por minha “noite/sorte” toda a minha caza em hum plácido*

²⁷² MONTEIRO, Nuno Gonçalo. Casa, casamento e nome: fragmentos sobre relações familiares e indivíduos. In: MATTOSO, José (dir). **História da vida privada em Portugal: a Idade Moderna**. Lisboa: Temas e Debates, Círculo de Leitores, 2011. p. 132.

sossego; estas são as minhas únicas ideias, e como o forrar Catherina e Sebastião, entre neste todo, não te deve admirar, que continuamente me lembre. (...)

Braz.: Hora diga me? Não lhe merece huma pequena atenção o deixar a sua filha, em hum pé de futura felicidade? Veja que não fala no seu casamento, e he o motivo, porque me admiro, e lho progunto.

Pant.: Isbella já tem esposo, o meu principal cuidado, he fazer lhe solido alicerce para ela se firmar.

Braz.: Pode-se saber que he este Senhor?

Pant.: Felisberto, o filho do Senhor Gaudencio, intimo amigo meu, e companheiros nos interesses dos meus negócios, he justamente o que elegi para casar com minha filha, ela o conhece e lhe tem falado nas muitas vezes em que tem vindo a esta caza, creio que não lhe desagrada.

Ao casar, espera-se da mulher um comportamento adequado:

Pórcia: Olhe mana, eu não sei essas ciências de fábrica nova, mas em lugar dessas suas loucuras com que nos seca, sei muito bem bordar, coser, fazer meia, e tudo o que é preciso a uma pessoa para poder ser útil a sua família. Não leio obras insulsas, não digo palavras de Costa de África que falam as Tapuias, mas todos me entendem.

Corisca: E está a minha mana despida de pensamentos tímidos por aquela prevenção doméstica, e o seu ente aniquilado entre os objetos ridículos.

Pórcia: Não importa, mana. Assim me quero. Mas ao menos estou livre de me chamarem tola, enfatuada e vaidosa²⁷³.

(Cantam o dueto, e vai-se Anacleto)²⁷⁴

Da mulher se esperava a reclusão, a quietude e a obediência. Deste modo,

²⁷³ COSTA, José Daniel Rodrigues da. A menina discreta da fábrica nova (1798). In: REBELLO, Luiz Francisco (organização, seleção e notas). **Teatro português em um acto** (séculos XIII-XVIII). Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2006. p. 600.

²⁷⁴ **Novo Entremez intitulado A aldeia de Loucos**. Lisboa, Oficina de Domingos Gonsalves, 1784. p. 5

Quanto mais `menina`, mais recatada; quanto mais fidalga, mais recolhida. Em 1720, a mulher portuguesa ainda vivia `à mourisca`. Não abria uma porta; não debruçava a uma janela. Passava os dias no estrado, de pernas encruzadas sobre uma esteira, rodeada de criadas e de moças, vendo luzir a maquineta dou fuso ou costurando lençóis. Fiava, paria, chorava e engordava. As fidalgas de Portugal só deviam sair de casa três vezes, para batizar, para casar e ser enterrada. A reclusão ainda era nobreza, o recato ainda era fidalguia”²⁷⁵.

Entretanto, os entremezes mostram que este ideal não prevaleceu por muito tempo. O que não se pode negar é a presença religiosa no processo educativo dos filhos e mesmo acompanhando as escolhas das mulheres.

A partir do século XVII, cada vez mais reformadores católicos evocam, apoiando-se no quarto mandamento, “Honrarás pai e mãe”, os deveres dos pais, e em sentimentos considerados naturais como o amor recíproco, a assistência material e a educação religiosa e social. Um detalhamento deste pensamento pode ser encontrado no manual de Claude Joly, bispo de Agen, chamado *Les Devoirs de Chrétien Drésses em Forme de Catéchisme*, de 1677:

“Pergunta: Quais são os deveres dos pais e das mães para com os seus filhos?

Resposta: São quatro os deveres: a criação, a instrução, a repreensão, o bom exemplo.

P: Em que consiste esta criação?

R: Em alimentá-los, vesti-los, educá-los de acordo com a sua condição; em fazer com que aprendam um ofício ou exerçam uma atividade adequados.

P: Que instrução devem os pais e as mães fornecer aos seus filhos?

R: Devem ensinar-lhes, eles próprios ou através de outras pessoas, os principais mistérios da fé, os mandamentos de Deus e da Igreja, o *Pater* e a *Ave*, assim como evitar o pecado, mais ainda do que a morte.

P: Em que consiste as correções que os pais e as mães devem administrar aos seus filhos?

R: Em admoestá-los, em castigá-los quando se portam mal, com suavidade e indulgência, e não com cólera e injúrias”²⁷⁶.

²⁷⁵ RIBEIRO, Arilda Ines Miranda. **Vestígios da educação feminina no século XVIII em Portugal**. São Paulo: Arte e Ciência, 2002. p. 67.

²⁷⁶ LEBRUN, François. O sacerdote, o príncipe e a família. In: **História da família**. O choque das modernidades: Ásia, África, América, Europa. 3º volume. Lisboa: Terramar, 1998. p. 91.

O século XVI ao XVIII correspondem em toda a Europa a um controle cada vez mais acentuado da família por parte da Igreja e dos Estados. Enquanto as duas reformas – a protestante e a católica – desempenham um papel capital no aumento de uma devoção cada vez mais interiorizada e, no aparecimento do foro íntimo e da “vida privada”, concedem, simultaneamente e paradoxalmente, uma importância crescente a todas as formas de devoção coletiva, sobretudo no contexto da família. Os católicos insistem na importância da família, instituição santificada por um sacramento, principal e privilegiada célula de cristianização individual. O reforço do poder dos Estados, entre os séculos XVI e XVIII, segue o mesmo rumo. É certo que “a maior parte dos soberanos legisla pouco, na globalidade, mas protege a instituição familiar e utiliza a família como um reserva essencial na vigilância dos cidadãos, cada vez mais necessária”²⁷⁷. Assim, um dos arquétipos mais utilizados para a cristianização da vida privada foi a Sagrada Família,

No século XVIII, o refluxo dos valores religiosos em benefício de uma moral hedonista, reabilitando o prazer e a construção da felicidade terrestre, instala um clima mais liberal e permissivo que cobre de afectividade a relação conjugal e aceita mais facilmente a reivindicação dos jovens para se casarem segundo seus desejos”²⁷⁸.

Após um início exuberante do século XVI, durante o qual o crescimento demográfico e a fluidez das relações sociais deixam aos jovens uma margem de liberdade bastante grande, tanto na sua vida sexual como na escolha do cônjuge, instala-se um longo século XVII autoritário e ascético; os esforços convergentes dos Estados e das Igrejas impõem uma normalização geral dos comportamentos, utilizando a família como instrumento de moralização do tecido social. Esta moralização valoriza o casal e reprime toda atividade sexual extra conjugal. No século XVIII, o abrandamento do controlo religioso e o efeito de contágio de uma ideologia, filha da Luzes, favorável a autonomia individual, à construção de uma felicidade terrestre baseada na efusão dos sentimentos e

²⁷⁷ LEBRUN, François. O sacerdote, o príncipe e a família. In: **História da família**. O choque das modernidades: Ásia, África, América, Europa. 3º volume. Lisboa: Terramar, 1998. p. 97-98.

²⁷⁸ BURGUIÈRE, André. A formação do casal. In: **História da família**. O choque das modernidades: Ásia, África, América, Europa. 3º volume. Lisboa: Terramar, 1998. p. 99.

no prazer, faz ressurgir um clima permissivo relativamente à sexualidade, propondo o casamento por amor como ideal.

Foi durante o longo período de mentalização de uma moral conjugal austera e de vigilância da vida familiar que a fronteira entre domínio público e privado se torna mais nítida, estabelecendo um espaço de intimidade no interior do qual o casal deixa de ser uma simples unidade de reprodução para se tornar um polo privilegiado de afeto e de solidariedade. São também, paradoxalmente, a redefinição religiosa do vínculo matrimonial e o esforço por parte da Igreja para restringir a sexualidade ao interior do espaço conjugal, que criaram as condições para o aparecimento do casamento por amor,

Quando se evoca o casamento por amor como modelo matrimonial dominante, confundem-se dois aspectos distintos que acabaram por se fundir, após percursos diferentes: em primeiro lugar, a ideia de que os jovens devem poder tomar eles próprios as decisões relativas ao seu casamento; em segundo lugar, a ideia de que os laços amorosos e matrimoniais devem constituir um único, que o amor é a melhor razão, ou mesmo, a própria razão de ser do casamento²⁷⁹.

Posto em causa pelas correntes intelectuais mais inovadoras, a instituição do casamento torna-se, na primeira metade do século XVI, tanto no plano científico como no da diversão, assunto de discussão inesgotável.

A ideia de que um vizinho possa reagir ruidosamente quando um viúvo se volta a casar, quando uma mulher se casa com um homem mais novo ou mais pobre, ou quando escolhe um cônjuge estranho à comunidade começa a aparecer aos olhos do casal como um ataque à sua vida privada,

Seria muito exagerado encarar a prática do casamento, tal como a maioria dos Estados e das autoridades religiosas a regulamentaram a partir do século XVII, apenas pelas marcas do confronto entre pais e filhos e da repressão dos desejos adolescentes. A preocupação essencial dos pais, assim como dos poderes públicos, é preservar, através das alianças, o estatuto social e a capacidade económica das famílias.

O controle dos pais pesa tanto mais sobre as escolhas matrimoniais dos filhos quanto mais importante é a aposta social. Nos meios rurais, esta regra,

²⁷⁹ BURGUIÈRE, André. A formação do casal. In: **História da família**. O choque das modernidades: Ásia, África, América, Europa. 3º volume. Lisboa: Terramar, 1998. p. 101.

perfeitamente conhecida e admitida por todos, é citada quer nos provérbios, quer nos gracejos dos filhos, tal como relata Restif de La Bretonne na sua monumental autobiografia *Monsieur Nicolas*,

Tendo um dia, enquanto rapazinho que sonhava “no paraíso verde dos amores infantis”, anunciado que mais tarde se casaria com Marie Fouard, filha de camponeses pobres, um dos seus companheiros de brincadeiras, Jacquot, encarrega-se de trazer à realidade o pequeno Nicolas, demonstrando-lhe que os seus pais nunca aceitariam. “Eu prefiro ser o rapaz de Blaise Guerreau, acrescenta ele, do que o filho do Sr. Réti; pois sou senhor da minha vontade. Vós sois o Sr. Nicolas e suportareis o peso do vosso estatuto senhorial (...) e quem mais sofre.” Nicolas Restif, filho de “pessoa importante da terra”, não se poderá casar segundo a sua vontade²⁸⁰.

Entre os camponeses, o casamento por amor é o privilégio dos pobres. Só os mais pobres ou os órfãos referem “a amizade” ou “a inclinação” que têm um pelo outro como razão que os leva a querer casar-se, apesar da existência de um impedimento. A regra é igualmente válida para os meios urbanos, onde os jovens das classes superiores são menos livres nas suas relações e nas suas inclinações do que os outros.

Entretanto, as jovens das classes superiores também começam a ser consultadas antes de contraírem matrimónio. No século XVIII, a preocupação de ter em conta os sentimentos dos filhos e as providências casamenteiras é talvez mais notória na alta sociedade inglesa do que nas classes dirigentes dos outros países.

No decurso do século XVI surgem dois acontecimentos de grande importância: a Reforma, determinante para o fracionamento dos cristãos que se separaram de Roma e o Concílio de Trento, reação à Reforma e renovação da comunidade católica. No que diz respeito à sexualidade, as Igrejas vão estabelecer por um período as grandes regras disciplinares, sobretudo no século XVII.

O lugar da sexualidade no matrimónio cristão visa preferencialmente a procriação e evitar os desejos da carne, a luxúria. Tais desejos embrutecem e cegam os homens e “os médicos não exprimem uma opinião radicalmente

²⁸⁰ BERNOS, Marcel. O tempo das regulamentações. In: BERNOS, Marcel; LÉCRIVAIN, Philippe; RONCIÉRE, Charles de la; GUYNON, Jean. **O fruto proibido**. Lisboa: Edições 70, 1991. p. 167.

diferente quando chegam mesmo a considerá-lo uma doença até quase ao final do século XIX.

Um aspecto positivo da atitude tridentina é a confirmação, sem concessões, da exigência do livre consentimento de cada um dos esposos, ou seja, protege a liberdade de escolha. O concílio teve de resistir às intervenções dos monarcas que queriam impor o casamento só com o consentimento dos pais.

Provavelmente os chefes de família se sentiam responsáveis pelo futuro da sua linhagem, mesmo em detrimento da felicidade que o amor traria ao casamento. Para eles, o êxito da tendência afetiva, mais que a felicidade, dependia e estava em primeiro lugar o estatuto social consolidado. E que alguns jovens reconheciam a acatavam, como podemos ver em alguns dos entremezes.

Na segunda metade do século XVIII “uma sincronia entre o desenvolvimento do emprego de meios contraceptivos pelos casais, uma maior sobrevivência das crianças, a integração progressiva da sexualidade no amor conjugal e a desmasculinização das práticas religiosas”²⁸¹. Outro avanço foi o reconhecimento de uma concepção mais aberta da sensualidade, incluindo o erotismo nas relações conjugais. Tudo isto faz parte de uma nova maneira de se considerar o indivíduo em relação à sociedade, com o desenvolvimento do individualismo, e a forma com que cada um se comportava com respeito aos outros indivíduos, em especial, com relação a sua esposa, filhos, pais e parentes, a partir do desenvolvimento do afeto. Sobre o individualismo,

El individualismo es un concepto muy difícil de manejar. Aquí significa dos cosas muy diferentes: en primer lugar, una introspección e interés crecientes en la personalidad individual; y en segundo lugar, una exigencia de autonomía personal y un respeto correspondiente de los derechos individuales de privacidad, autoexpresión y libre ejercicio de la voluntad dentro de los límites establecidos por la necesidad de cohesión social: reconocimiento de que es moralmente incorrecto hacer demandas exageradas de obediencia, o

²⁸¹ BERNOS, Marcel. O tempo das regulamentações. In: BERNOS, Marcel; LÉCRIVAIN, Philippe; RONCIÉRE, Charles de la; GUYNON, Jean. **O fruto proibido**. Lisboa: Edições 70, 1991. p. 224.

manipular al individuo más allá de cierto limite para lograr fines sociales o plíticos²⁸².

Podemos encontrar aspectos comuns para o desenvolvimento do individualismo nas sociedades da Europa ocidental em exemplos como a mudança de construção de monumentos funerários, de despersonalizados para a introdução de bustos e imagens personalizados; o avanço dos retratos pessoais a óleo e aquarela; gêneros novos de literatura como os diários íntimos, a autobiografia e as cartas de amor, com a alfabetização criando uma literatura de autoanálise e personalidade mais introspectivas; privacidade física e corporal; progressiva reorientação da cultura buscando o prazer no mundo presente, mas que deixar gratificações para as próximas gerações. Neste sentido, o surgimento do afeto acaba sendo um produto do individualismo.

No final do século XVII os astrônomos e cientistas físicos desmistificaram as ideias tradicionais sobre a organização hierárquica do universo, o que possibilitou, a partir das teorias de Issac Newton e sua teoria do universo regular, o homem ser um indivíduo com liberdade de ação e escolhas. O domínio sobre a natureza, os avanços médicos, a expansão comercial, industrial e agrícola trouxeram a percepção do direito de que cada indivíduo poderia planejar seu futuro.

A busca pelo prazer neste mundo também pode ser percebida como centro da motivação psicológica humana,

cuando Jefferson substituyó em la Declaración de Independencia de 1776 “Vida, Libertad y Busca de la Felicidad” por el trio anterior de “Vida, Libertad y Propiedad” como los tres derechos inalienables del hombre que el Estado debía preservar y fomentar, pensaba en la felicidad como la definió Locke em 1690 como base de la libertad, y en contradicción com los teólogos como Pascal y Butler para quienes este mundo era un valle de lágrimas y miseria, y sólo podría buscarse la felicidad en el siguiente²⁸³.

No fim do Antigo Regime, as pessoas começaram a acreditar que quando se destrói a legitimidade destrói-se a força da autoridade, quem sabe isto também ajudou na formação do individualismo, no desenvolvimento dos

²⁸² STONE, Lawrence. **Familia, sexo y matrimonio em Inglaterra 1500-1800**. México: Fondo de Cultura Económica, 1989. p. 125.

²⁸³ STONE, Lawrence. p. 133.

afetos, ao passar a legitimação dos casamentos aos próprios cônjuges, que o faziam em nome do amor mútuo/recíproco. Afinal, a liberdade é parte essencial nesta descrença e “descrer é ser livre – livre no espírito, se não na prática”²⁸⁴.

A realidade familiar surge enredada numa história de longa duração, das representações inconscientes e dos princípios de organização. Suas estruturas “não só mudam mais lentamente, como existem para resistir à mudança, para transmitir e para reproduzir”²⁸⁵. Seus resquícios se inserem no que é evidente, no que tece os hábitos, por isso os entremezes podem ser uma das maneiras de se aproximar das diferentes ideias e hábitos sobre o amor e casamento que estavam na sociedade portuguesa do século XVIII. Apaixonar-se primeiro pela família e depois por uma pessoa não parece pertencer ao mesmo registro afetivo, pois um exprime o amor pelo destino social e outro, pelo destino individual.

É na literatura de ficção que podemos apreender mais facilmente a renovação destes estereótipos. Talvez com demasiada facilidade: tema central do mecanismo narrativo das peças de teatro e dos romances dos séculos XVII e XVIII, o casamento, segundo parece, raramente foi estudado como tal. O facto de a questão do casamento se ter imposto como móbil principal da intriga dramática ou romanesca para mostrar o ser humano em luta com o seu destino ou com as regras do jogo social, em situações de conflito entre o amor e o dever, as conveniências e a autenticidade, a obediência e a felicidade, está certamente relacionado com a evolução dos valores morais e da prática matrimonial. Mas até que ponto? Considerar as personagens de Corneille, Molière ou Marivaux como representativas dos comportamentos do seu tempo seria ignorar a função própria do imaginário, que impede de se ver numa obra o simples reflexo da realidade. As situações fictícias não refletem situações reais, mas “apenas o significado que lhes atribuem os atores sociais. Elas representam as contradições morais, os conflitos psicológicos com os quais os seres humanos são confrontados, propondo uma resolução imaginária”²⁸⁶.

²⁸⁴ SENNETT, Richard. **Autoridade**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001. p. 64.

²⁸⁵ BURGUIÈRE, André; LEBRUN, François. As mil e uma famílias da Europa. In: **História da família**. O choque das modernidades: Ásia, África, América, Europa. 3º volume. Lisboa: Terramar, 1998. p. 28.

²⁸⁶ BURGUIÈRE, André. A formação do casal. In: **História da família**. O choque das modernidades: Ásia, África, América, Europa. 3º volume. Lisboa: Terramar, 1998. p. 119.

Este carácter normativo é particularmente importante na produção teatral, cuja expansão, no século XVI, responde a uma intenção de divertimento, mas também de educação. Sob a influência dos jesuítas, o teatro torna-se uma atividade escolar nos colégios e, progressivamente, na maior parte das instituições que visam a formação de elites,

Dois jovens amam-se mas vêem seu projecto de união contrariado pelas autoridades – os pais ou o soberano – que têm a última palavra. Na versão trágica (*Le Cid*, *Horace*, *Britannicus*, *Bajazet...*), o conflito entre o amor e a lei é insolúvel. Na versão cômica (*L'Avare*, *Tartuffe*, *Les Femmes Savantes...*), o obstáculo é ultrapassado pela harmonia reencontrada entre o amor que exibem os jovens e a decisão dos pais, inicialmente iludidos, mas a quem se faz chegar a voz da razão²⁸⁷.

Este esquema de intriga percorre todo o teatro do século XVII, colocando em cena duas exigências da doutrina pós-tridentina em matéria de casamento: o livre consentimento dos cônjuges e a autoridade dos pais. Dois compromissos cuja confrontação no imaginário designa talvez a necessidade do compromisso na realidade.

No século XVIII, é colocada em cena a relação amorosa na qual os jovens se defrontam para pôr à prova a autenticidade dos seus sentimentos. O que assegura um desfecho feliz é a generalização do respeito pelos desejos profundos dos filhos, por parte dos pais, se necessário contra a sua vontade, favorecendo a sua felicidade. A lei já não necessita de condescender perante o amor, pois a única lei do casamento é, a partir de agora, o amor. Por isto nos entremezes sempre encontramos o mote do casamento relacionado ao do amor.

De maneira bem simplificada, pode-se dizer que o triunfo do amor na representação do casamento, que invade a literatura do século XVIII, como a prova de que a mediação entre aspirações individuais e imperativos familiares teve êxito. As pressões sociais da aliança, futuramente aceite por todos, já não parecem entrar em contradição com as aspirações individuais:

²⁸⁷ BURGUIÈRE, André. A formação do casal. In: **História da família**. O choque das modernidades: Ásia, África, América, Europa. 3º volume. Lisboa: Terramar, 1998. p. 120.

Geronte: *eu o conheço, he rapaz, mas tem prudencia, seu Pai o educou desde menino sem o contagiozo veneno, que preverte, e arruína a mocidade, este terrível nome de **peralta** ele nunca o mereceu, não lhe consentia, o que de ordinário se vê consentir aos filhos de agora, o jogo, as assembleas, os divertimentos illicitos, as companhias perniciosas, e deste modo, fez sempre affastar do seu lado os princípios da perdição: o exemplo de hum homem prudente sempre corrigio a sua família, as suas admoestaçoens já mais erão simples, mas sim com ellas hia o modello porque se deviaõ guiar: ah que desta sorte se fazem no terreno do mundo felizes os filhos, ditozos os Pais, e bemaventuradas todas as famílias: eu conheço que a minha vida não póde ser duravel, e devo deixar minha filha ligada pelos laços do Hymineo a hum sujeito capaz de a tratar com aquelle mimo, correspondente àquelle com que seu Pai a tratar: tenho rezolvido, que seja Armelindo, eles se olhaõ com terno amor, e certamente seraõ felizes, pois todo aquelle estado, que voluntariamente se busca, sempre he dezempenhado com gosto, e pelo contrario, se he de violencia, sempre flagela, sempre aborrece: ella vem, hoje mesmo se ifectuará este conçoerco²⁸⁸.*

O comentário deste pai sobre o futuro marido de sua filha, ao apoiar este casamento, apresenta uma definição de peralta, ressalta o amor por amor, como educar os filhos, a importância da família, sintetizando muito do que foi comentado nesta pesquisa.

A relação amorosa precedeu a relação conjugal, o que, em princípio, é contrário a lei da Igreja, mas não às práticas e tradições populares como concepções pré-nupciais, coabitação pré-conjugal, o rapto de sedução, casamentos secretos e clandestinos, ... É significativo que o comportamento ilícito que mais aumenta e melhor traduz a transformação dos costumes seja aquele onde o casamento intervém como uma consequência quase acidental do amor.

As transformações que afetam a vida pré-conjugal, tanto no nível das representações como dos comportamentos, dificilmente podem ser separadas das que observamos na própria vida conjugal e da mais importante de todas: o

²⁸⁸ **Novo, e Gracioso Entremez Intitulado Amor sem Pés nem Cabeça.** Lisboa, Na Officina de Francisco Borges de Sousa, 1789. p. 10 11

aparecimento do controle de nascimentos. Não foram as atitudes religiosas em si mas as suas consequências na vida dos casais e no seu grau de intimidade que favoreceram o aparecimento da contracepção.

No fim da época moderna, o casamento por amor parece ter se tornado cada vez menos extraordinário e representativo da liberdade de escolha social e sentimental.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A comédia que encontramos desenvolvida nestes entremezes, apreciada por todas as classes sociais, é herdeira da tradição da *Commedia dell'Arte*, que teve seus personagens típicos adaptados para representar as pessoas mais comuns e situações triviais da vida cotidiana. A eficiência do seu formato inspirou várias companhias e criações teatrais pela Europa. Tanto na França com Molière, como na Itália com Goldoni, os costumes, a sexualidade e as relações de sociabilidade foram representados com efeito cômico, na maioria das vezes envolvendo questões sobre o papel da mulher na sociedade.

Na segunda metade do século XVIII, Leandro Fernández de Moratín, na Espanha, buscou um modelo novo de comédia também ancorado no uso de elementos do cotidiano, situações particulares e pessoas comuns. E em Portugal, o teatro desenvolveu um formato estreitamente ligado à comédia de costumes. O desenvolvimento deste gênero específico, o entremez, compartilhado com a Espanha, ficou conhecido como teatro de cordel.

Para a adaptação ao gosto português, o entremez associou o caráter crítico dirigido às relações afetivas da sociedade de corte, à contestação da prática do casamento arranjado e a sátira aos costumes da nobreza. Assim como a comédia de costumes, o entremez buscou trazer à tona questões referentes às práticas do comportamento dos jovens, o papel econômico e social das esposas e a honra da casa, através intrigas, artimanhas e linguagem peculiares, inclusive com a citação de ditos e provérbios populares, intensificando esta aproximação com o seu tempo.

O entremez enquanto produção teatral ou literária esteve submetida à censura, assim como toda obra literária da época. Para driblar a atuação vigilante da censura, os autores anônimos do entremez encontraram no casamento um mote eficaz para atacar as deficiências e os vícios da sociedade do antigo regime e da progressiva euforia da convivência, onde as visitas, assembléias, heranças e dotes corporificavam uma rede de relações sociais destinada a compor uma aliança de opostos.

A apresentação do casamento se desdobrou em várias circunstâncias, principalmente enquanto o tradicional casamento arranjado, uma prática antiga e comum à sociedade de corte; e, enquanto casamento pela livre escolha dos

noivos. Estas duas vertentes matrimoniais mostram evidências de práticas sociais constituintes de um constante dar-e-receber. Assim, as trocas não eram apenas materiais, podendo se estender à troca de valores morais e sentimentais. Convém lembrar que o casamento abordado pelo entremez é o casamento tradicional, católico, regulamentado pelo Concílio de Trento, em 1563, onde ficou decidido que o casamento era um sacramento, monogâmico e indissolúvel, sobre o qual a Igreja tinha autoridade exclusiva, e o estado de virgindade era superior ao estado de casado.

O entremez apresenta o casamento como um jogo de forças tenso e conflituoso entre pais e filhos, por vezes, enfatizando valores materiais, por vezes, demonstrando um objetivo moral. Nas sociedades do antigo regime o casamento tradicional era a base de uma família patriarcal, visando a acumulação de riqueza e as alianças políticas. Porém, para as sociedades do antigo regime esta atitude representava a decadência da nobreza em favor das casas dos novos-ricos e poderia colocar o interesse na riqueza acima da honra, um dos valores culturais mais caros as sociedades mediterrâneas. Vários entremezes apontam para esta direção, como por exemplo, “A desordem dos noivos de oito dias”, que conta a história de um marido, recém-casado, que quer desfazer seu casamento devido ao mau comportamento de sua esposa, que não se mostrava disposta ao bom “governo da casa”. Percebendo a ameaça que a rebeldia da esposa representava à sua honra, e na tentativa de conservá-la o marido sente sua autoridade desafiada e resolve devolver a mulher para casa do sogro.

Outra questão importante foi, na segunda metade do século XVIII, a difusão dos ideais iluministas com a transformação dos costumes decorrentes do cosmopolitismo e a crescente sociabilidade, conseqüência de um novo modo de pensar que moldava uma nova cultura. A expansividade, a felicidade de viver e o prazer do convívio promoveram alterações no cotidiano. Novamente o casamento se apresentou como um bom mote para esta discussão. Para romper com o modelo tradicional de casamento, surge a perspectiva da ‘livre’ escolha, vinculada às novas sociabilidades. Algumas filhas descontentes e discordantes da tradição investiram em artimanhas e estratégias, muitas vezes com suas criadas ou alcoviteiras, para burlar a

vigilância e as duras regras paternas. Assim, as novas sociabilidades foram a causa de muitas desordens...

O que o historiador pode observar através de testemunhos individuais ou coletivos, neste caso, nossa entremezes, não é o que as pessoas sentiam no fundo de si próprias, mas o que as normas, práticas e as formas de comportamento da sua época lhes permitiam ver. Seria que ninguém se casou por amor ou que nenhum casal se amou verdadeiramente antes do século XVIII? Podemos dizer que esta disposição afetiva não constituía nem um ideal nem uma necessidade. O que convém analisar é o encaminhamento através do qual o amor, considerado há muito pela moral religiosa e pela sabedoria popular como estranho e mesmo contrário ao casamento, se impôs como a pedra angular de um novo modelo matrimonial.

Uma tal mudança não resulta de uma frouxidão dos costumes nem de uma reação contra a austeridade pregada pelas formas de devoção modernas, mas talvez da própria austeridade, da interiorização das coações, que inspira às pessoas uma consciência mais aguda de sua responsabilidade e da sua singularidade.

De entremez em entremez somos apresentados às questões que incomodavam e estavam nas conversas da sociedade portuguesa do século XVIII, principalmente das pessoas que viviam em Lisboa. Seu efeito estético sobre o espectador e/ou leitor se ampliou à medida que não se limitava somente ao gosto pelo espetáculo por meio do aplauso ou da vaia, mas possibilitava a experimentação, como fazem o poeta e o artista, das possibilidades poéticas de escolhas, provocações, comparações, irreverências, contradições, descobertas e aventuras.

Assim, não por acaso foram colocadas em notas de rodapé referências a filmes e ao comediante Jerry Lewis. Elas decorrem do meu primeiro contato com a escrita da história. Numa aula de Teoria da História, ao ler uma das obras de Marc Bloch, ele nos conta que ao ser indagado por uma criança sobre para que serve a História, sua resposta foi, que, no mínimo ela serve para divertir. Questão que lembro com a citação destes filmes e com as experiências que tive durante minha carreira profissional, em aulas em que alunas do curso de magistério faziam de nós, professoras, onde inclusive aprendi muito sobre

meu trejeitos e atualmente, como flautista/atriz com função cômica na apresentação do repertório da flauta doce para crianças.

As possibilidades e estrutura cômica, como algumas artimanhas que conhecemos dos entremezes podem ser notadas nos filmes citados e em tantos outros que conhecemos. No Brasil, essa forma de entretenimento também foi absorvida pelos programas humorísticos de televisão. Arlequim, Pierrô e Colombina, o famoso triângulo herdeiro da *commedia dell'arte*, habitam as telas de cinema e as letras de músicas populares brasileiras desde 1916. É uma aproximação que também podemos ver, tanto no *Malasarte* do folclore brasileiro quanto no *Macunaíma* de Mário de Andrade e até em *João do Grilo* de Ariano Suassuna, as mesmas características arquetípicas do Arlequim, personagem eminentemente picaresco e que aparece, com frequência, tanto na arte popular quanto na erudita, ainda que disfarçada em vestes diferentes, mas sempre mantendo seus traços de irreverência e picardia. Além da recente recuperação feita por Antônio Nóbrega em “*Lunário Perpétuo*”.

Assim, as formas de arte popular são perenes e, entre elas, o teatro mostra tal aspecto com muita evidência. A *commedia dell'arte*, considerada o momento máximo da história do teatro popular, e o entremez reaparecem transformados, quando não resgatados, no próprio teatro e em outros veículos de comunicação artística e de entretenimento como o circo, o cinema e a televisão. Comprovando a importância destas manifestações, influenciando a dramaturgia, a encenação, no caso do teatro, além da literatura e das composições musicais até os nossos dias. A arte popular é um fio permanente que vai de país para país, atravessando os séculos e tomando formas aparentemente diferentes, porém todas elas atualizações de um mesmo denominador comum. O entremez, em Portugal, no século XVIII, comprova a existência dessa linha de manutenção da arte popular, constituindo-se elemento intermediário entre a *commedia dell'arte* dos séculos XVI e XVII e a dramaturgia do século XIX, da qual nosso século é herdeiro.

Com esta pesquisa pretendo continuar me aproximando de outra questão que também ouvi/li quando era estudante de graduação, agora recomendada por Georges Duby; de que nossas perguntas ao passado começam no presente, a partir do que nos incomoda ou, no meu caso, do que se relaciona com a minha arte.

6. REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADA, Diogo de Paiva. **Casamento perfeito**. Prefácio e notas do Prof. Fidelino de Figueiredo. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1944.
- ALMEIDA, Maria João. **O teatro de Goldoni no Portugal de setecentos**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Ars Poética, 1992.
- BADINTER, Elisabeth. **O infante de Parma**, a educação de um príncipe iluminista. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2009. p. 30.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC, 2010. 7ed.
- BARNI, Roberta. Antecedentes da comédia setecentista: a Commedia dell'arte. In: JUNQUEIRA, Renata Soares; MAZZI, Maria Gloria Cusumano (org). **O teatro no século XVIII: presença de Antônio José da Silva, o Judeu**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BEDIN, Cliliane. **Mímesis na ação em Édipo Rei e Esperando Godot**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.
- BERNOS, Marcel. O tempo das regulamentações. In: BERNOS, Marcel; LÉCRIVAIN, Philippe; RONCIÉRE, Charles de la; GUYNON, Jean. **O fruto proibido**. Lisboa: Edições 70, 1991.
- BETHENCOURT, Francisco. **O imaginário da magia: feiticeiras, advinhos e curandeiros em Portugal no século XVI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BIÃO, Armindo J. de Carvalho. **Teatro de Cordel e formação para a cena: textos reunidos**. Salvador: P&A Gráfica Editora, 2009.
- BONFIM, Eneida. **O traje e a aparência nos autos de Gil Vicente**. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.
- BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (org). **Uma história cultural do humor**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BURGUIÈRE, André. A formação do casal. In: **História da família. O choque das modernidades: Ásia, África, América, Europa**. 3º volume. Lisboa: Terramar, 1998.

- BURGUIÈRE, André; LEBRUN, François. As mil e uma famílias da Europa. In: **História da família**. O choque das modernidades: Ásia, África, América, Europa. 3º volume. Lisboa: Terramar, 1998.
- BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: **A escrita da história**: novas perspectivas. São Paulo: Unesp, 1992.
- CÂMARA, Maria Alexandra T. Gago da. **Lisboa**: espaços teatrais setecentistas. Lisboa: Livros Horizonte, 1996.
- CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da; ANASTÁCIO, Vanda. **O teatro em Lisboa no tempo de Marquês de Pombal**. Lisboa: IPM/Museu Nacional do Teatro, 2005.
- CARDIM, Pedro. A corte régia e o alargamento da esfera privada. In: MATTOSO, José (org.) **História da vida privada em Portugal**: a Idade Moderna. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011.
- CARON, Jean-Claude. Os jovens na escola: alunos de colégios e liceus na França e na Europa (fim do século XVIII – fim do século XIX). In: LEVI, Giovanni; SCHMITT, Jean-Claude. **História dos jovens**, a época contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Volume 2.
- CARREIRA, Laureano. **O teatro e a Censura em Portugal na Segunda metade do século XVIII**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.
- CARVALHO, Flávio Rey de. **Um iluminismo português?** São Paulo: Annablume, 2008.
- CARVALHO, Joaquim Ramos de. As sexualidades. In: MATTOSO, José (dir). **História da vida privada em Portugal**: a Idade Moderna. Lisboa: Temas e Debates, Círculo de Leitores, 2011.
- CHARTIER, Roger. **A história cultural**. Lisboa: Difel, 1988.
- _____. **A história ou a leitura do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. (Ensaio Geral).
- _____. **Do palco à página**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- CONCETTA, D'Angeli; PADUANO, Guido. **O cômico**. Curitiba: Editora UFPR, 2007.
- DANTAS, Julio. **O amor em Portugal no século XVIII**. Lisboa: Imprensa Brasil-Portugal, 1915.

- DARNTON, Robert. O processo do Iluminismo: os dentes falsos de George Washington. In: **Os dentes falsos de George Washington: um guia não convencional para o século XVIII**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- DURÁN, Abraham Madroñal. Introducción. In: MORATÍN, L. Fernández de. **El sí de las niñas...**Madrid: Editorial Castalia, 1991.
- ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- FABRE, Daniel. Ser jovem na aldeia. In: LEVI, Giovanni; SCHMITT, Jean-Claude. **História dos jovens, a época contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Volume 2.
- FARGE, Arlette; DAVIS, Natalie Zemon. Introdução. In: **História das mulheres no ocidente: do renascimento à idade moderna**. vol. 3. Porto: Edições Afrontamento, 1994.
- FERREIRA, Antonio Celso. A fonte fecunda. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Reginade. **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 200.
- GUIMARÃES, Marcella Lopes. **Capítulos de História: o trabalho com fontes**. Curitiba: Aymarã Educação, 2012. (Mundo das Ideias).
- GUIMARÃES SÁ, Isabel dos. As crianças e as idades da vida. In: MATTOSO, José (dir). **História da vida privada em Portugal: a Idade Moderna**. Lisboa: Temas e Debates, Círculo de Leitores, 2011.
- GOODY, Jack. Prefácio. In: **História da família**. O choque das modernidades: Ásia, África, América, Europa. 3º volume. Lisboa: Terramar, 1998.
- HELIODORA, Bárbara. **O teatro**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- HESPANHA, António Manuel. Os modelos normativos, os paradigmas literários. In: MATTOSO, José (dir). **História da vida privada em Portugal: a Idade Moderna**. Lisboa: Temas e Debates, Círculo de Leitores, 2011.
- JENKINS, Keith. **A história repensada**. São Paulo: Contexto, 2001.
- KARNAL, Leandro; TATSCH, Flavia Galli. A memória evanescente. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Reginade. **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2009.
- LAVER, James. **A roupa e a moda: uma história concisa**. 13ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LEBRUN, François. **A vida conjugal no Antigo Regime**. Lisboa: Edições Rolim, sem data.

_____. O sacerdote, o príncipe e a família. In: **História da família**. O choque das modernidades: Ásia, África, América, Europa. 3º volume. Lisboa: Terramar, 1998.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck; CARDOSO, Ricardo José Brügger. **Arquitetura e teatro**: o edifício teatral de Andrea Palladio a Christian de Portzamparc. Rio de Janeiro: Contra Capa/Faperj, 2010.

LOPES, Maria Antônia. **Mulheres, Espaço e Sociabilidade**: a transformação dos papéis femininos em Portugal à luz de fontes literárias (segunda metade do século XVIII). Lisboa. Livros Horizonte, 1989.

LÓPEZ, María José Martínez. **El entremés**: radiografía de un género. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1997.

LORIGA, Sabina. A experiência militar. In: LEVI, Giovanni; SCHMITT, Jean-Claude. **História dos jovens**, a época contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Volume 2.

MACFARLANE, Alan. **História do Casamento e do Amor**. Inglaterra, 1300-1840. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

MACKENZIE, Mairi. **Ismos**: para entender a moda. São Paulo: Globo, 2010.

MALERBA, Jurandir. **Ensaio**: teoria, história e ciências sociais. Londrina: Eduel, 2011.

MARTINS, Estevão C. de Rezende. História: independência ou morte. In: ROIZ, Diogo da Silva. **Linguagem, cultura e conhecimento histórico**: ideias, movimentos, obras e autores. Jundiaí: Paco Editorial, 2012.

MATTOS, Franklin de. Enorme, bárbaro, selvagem Diderot e o drama. In: DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MATTOSO, José. **O essencial sobre os provérbios medievais portugueses**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1.

MONTEIRO, Nuno Gonçalo. Casa, casamento e nome: fragmentos sobre relações familiares e indivíduos. In: MATTOSO, José (dir). **História da vida privada em Portugal**: a Idade Moderna. Lisboa: Temas e Debates, Círculo de Leitores, 2011.

- MOURA, Carlos Francisco. **Teatro a bordo de naus portuguesas nos séculos XV, XVI, XVII e XVIII.** Rio de Janeiro: Instituto Luso-Brasileiro de História/Liceu Literário Português, 2000.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural.** 3.ed. Belo Horizonte: Antêntica, 2012.
- PITT-RIVERS, Julian. "A doença da honra" In: GAUTHERON, Marie (org.). *A honra: imagem de si ou dom de si – um ideal equívoco.* Porto Alegre: LP&M, 1992.
- PORTICH, Ana. Formas do espetáculo setecentista. In: JUNQUEIRA, Renata Soares; MAZZI, Maria Glória Cusumano (org). **O teatro no século XVIII.** São Paulo: Perspectiva, 2008.
- REBELLO, Luiz Francisco (organização, seleção e notas). **Teatro português em um acto** (séculos XIII-XVIII). Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2006
- REIS, José Carlos. Prefácio. In: MALERBA, Jurandir. **Ensaio: teoria, história e ciências sociais.** Londrina: Eduel, 2011.
- RIBEIRO, Arilda Ines Miranda. **Vestígios da educação feminina no século XVIII em Portugal.** São Paulo: Arte & Ciência, 2002.
- ROIG, Adrien. **O teatro clássico em Portugal no século XVI.** Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983. (Biblioteca Breve, volume 76).
- SANTOS, Piedade Braga; RODRIGUES, Teresa; NOGUEIRA, Margarida Sá. **Lisboa setecentista vista por estrangeiros.** Lisboa: Livros Horizonte, 1992.
- SENNETT, Richard. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade.** São Paulo: Cia das Letras, 1988.
- _____. **Autoridade.** Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.
- SPINA, Segismundo. Carreira dramática. In: VICENTE, Gil. **O velho da horta; Auto da barca do inferno; Farsa de Inês Pereira.** Introdução, comentários e estabelecimento de textos Segismundo Spina. 37ª edição. São Paulo: Atelier Editorial, 2003.
- STONE, Lawrence. **Família, sexo y matrimonio em Inglaterra 1500-1800.** México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira de. **O drama histórico português do século XIX.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira. **O teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett**. Lisboa: IPM/Museu Nacional do Teatro, 2003

ARTIGOS

CARVALHO, Jacques Elias de. História cultural: escritura, objetos artísticos e análises historiográficas. In: **Sciencult**, Parnaíba, 2011. v. 3. nº 1.

LEVIN, Orna Messer. A rota dos entremezes: entre Portugal e Brasil. In: **Artcultura**, v. 7, nº 11, 2005. Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia,

PARANHOS, Kátia Rodrigues. **História e teatro**: imagens e leituras do Brasil pós-1964. 2011.

SENKO, Elaine Cristina. E a Aurora alcançou Sahrazad: reflexões sobre a Mímesis na obra “As Mil e uma Noites”. In: SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão da; RAFFAELI, Juliana Salgado; SILVA, Leila Rodrigues da (org). **Atas da IX Semana de Estudos Medievais**. Rio de Janeiro: PEM, 2012.

REBELLO, Luiz Francisco. Sobre Molière em Portugal. In: **Colóquio**, Letras. número 16. Lisboa, novembro de 1973.

TAVARES, Margarida. Sobre o natural e o actor. Cadernos PAR. N.º 03 (Abr. 2010), p. 157. <http://hdl.handle.net/10400.8/192>

VÁSQUEZ, Raquel Bello. **Sociabilidade e aristocracia em Portugal no último quartel do século XVIII**. VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais. Coimbra, setembro/2004.

VENDRAMINI, José Eduardo. *A commedia dell'arte e sua reoperacionalização*. Trans/Form/Ação, São Paulo, 24: 57-83, 2001.

FONTES

O paralta mal criado, Lisboa : Offic. Patriarcal, 1782

Entremez intitulado a Caza de Dança ou Theatro da Mocidade ocioza. Lisboa, Officina de Domingos Gonsalves (Ano MDCCLXXXIII).

Novo e Gracioso Entremez intitulado Amor sem pés nem cabeça. Lisboa, na Officina de Francisco Borges de Sousa. (Ano de MDCCLXXXIX).

Novo Entremez intitulado A aldeia de Loucos. Lisboa, Oficina de Domingos Gonsalves (M.DCC.LXXXIV).

Novo Entremez intitulado A Desordem dos Noivos de Oito Dias. (Lisboa na Officina de Francisco Borges de Sousa, 1791)

Piquena peça intitulada O alfaiate, e Adelia ou o Careca e Carcunda na praça. Lisboa, Officina de Antonio Gomes (M.DCC.XCII)

Novo Entremez Intitulado A Junta dos Cabelleireiros. (Lisboa na Officina de Francisco Borges de Sousa)

Novo, e Gracioso Entremez intitulado As Grandes Magicas, e Astucias de Joanna Rabicortona: A qual no anno de 1794 teve geral aceitação no Theatro do Salitre. Lisboa, na Officina de Antonio Gomes, Anno 1794

Novo Entremez intitulado a Dama Presumida por querer sempre andar à moda. Lisboa, Oficina de Antonio Gomes (ano M.DCC.XCIV)

Gracioza, e divertida farça ou o Novo Entremez intitulado A defesa das Madamas a favor das suas modas, em que deixão convencida a peraltice dos homens. Lisboa: Officina de Antonio Gomes: M.DCC.XCII.

Novo, e Divertido Entremez intitulado A Grande Desordem de huma Velha com hum Peralta por não querer casar com ella. Lisboa: Officina de Antonio Gomes, 1790.

REBELO, Manuel Coelho. Os dois cegos enganados (1658). In: REBELLO, Luiz Francisco (organização, seleção e notas). **Teatro português em um acto** (séculos XIII-XVIII). Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2006.

SILVA, António José da. O Grande Governador da Ilha dos Lagartos (1735). In: REBELLO, Luiz Francisco (organização, seleção e notas). **Teatro português em um acto** (séculos XIII-XVIII). Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2006.

GARÇÃO, Pedro António Correia. Assembleia ou Partida (1770). In: REBELLO, Luiz Francisco (organização, seleção e notas). **Teatro português em um acto** (séculos XIII-XVIII). Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2006.

COSTA, José Daniel Rodrigues da. A menina discreta da fábrica nova (1798). In: REBELLO, Luiz Francisco (organização, seleção e notas). **Teatro português em um acto** (séculos XIII-XVIII). Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2006.

Esparella da Moda. Parte primeira. Pequena peça critica, e moral. Foi representada no Theatro do Salitre, onde mereceo toda a aceitação. Composta

por Jozé Daniel Rodrigues da Costa (Lisboa: Officina de Domingos Gonsalves, 1784).

Nova, e pequena pessa intitulada Anatomia Comica. Lisboa: Officina de Francisco Borges de Sousa, anno de 1789, com licença da Real Meza da Commissão Geral sobre o Exame, e Censura dos Livros

Novo Entremez intitulado A Dama Presumida por querer sempre andar à moda....Lisboa, na Officina de Antonio Gomes, 1794.

Novo, e Gracioso Entremez Intitulado Amor sem Pés nem Cabeça. Lisboa, Na Officina de Francisco Borges de Sousa, 1789.

Gonçalves, Domingos, fl. [1779-1785], **As convulções, desmaios, e desgostos, de huma peralta da moda, na infausta morte do seu caõzinho, chamado Cupido.**

Entremez Intitulado A Astucioza Ideia, Com Que O Creado Enganou O Amo Para O Cazamento Do Peralta, Que Se Fingio Velho, E Inimigo De Jogar O Entrudo.

Novo entremez intitulado Os desprezos de hum filho peralta a seu pai, ou sophismas, com que enganou a criada. Lisboa : Offic. de Francisco Borges de Sousa, 1792

Novo, e Devertido Entremez intitulado Cazamento por Nova Ideia. Lisboa, Na Officina de Francisco Borges de Sousa, 1792

Novo, e divertido Entremez intitulado A Astucia das Criadas para o Cazamento das Amas.

SITES

http://books.google.com.br/books?id=0Pn4qAZ-QyoC&pg=PA148&lpg=PA148&dq=entremez+dicion%C3%A1rio+de+termos+litter%C3%A1rios&source=bl&ots=3q_PGsZMUs&sig=mQ8pHI2hseuC_zvXxEEIbN4jiMg&hl=en&sa=X&ei=prrhUc6EluSVygGdj4B4&ved=0CC4Q6AEwAQ#v=onepage&q=entremez%20dicion%C3%A1rio%20de%20termos%20litter%C3%A1rios&f=false

GOUVÊA, Maria de Fátima Silva. Poder Político e Administração na Formação do Complexo Atlântico Português (1645-1808). In:

<http://www.cprepmauss.com.br/documentos/poderpoliticoeadministracaonaformaodocomplexoatlanticoportugues-1645-1808-14810.pdf>

CASTRO, Cacilda de. O penteado. In: A historia das cousas frívolas. Revista Ilustração Portuguesa. Nº 172. Lisboa, 7 de junho, 1909

<http://hemerotecadigital.cm->

[lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1909/N172/N172_item1/P19.html](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1909/N172/N172_item1/P19.html)

<http://www.matriznet.imc->

[ip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=10343](http://www.matriznet.imc-ip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=10343)

Iluminismo em Portugal. In: História da literatura portuguesa. Porto: Porto Editora, 2002.

<http://auladeliteraturaportuguesa.blogspot.com.br/search/label/S%C3%A9culo%20XVIII%3A%20Contextualiza%C3%A7%C3%A3o>

TESES, DISSERTAÇÕES E MONOGRAFIAS

FONSECA, Elizabeth Pereira Alves da. **O casamento segundo o teatro de cordel em Portugal (1783-1794)**. Monografia/História. Curitiba: UFPR, 2011.

MALHEIROS, Rodrigo Rodrigues. **O entremez, o auto natalino e a dramaturgia em cordel**: diálogos interculturais nas obras de Gil Vicente e Lourdes Ramalho. Dissertação. Mestrado em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba. Campina Grande, 2010.

SILVA, Daisy Sardinha Ribeiro da. **Apresentação do teatro colorido e folgazão contido nos entremezes de cordel do século XVIII**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 1979.