

MARIA DO BOM SUCESSO DE MEDEIROS FRANCO — *O Teatro Popular em S. Miguel — Seus temas e formas*, Ponta Delgada, Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1996, 268 pp.

1. Datado de 1953, este estudo foi originariamente concebido como tese de licenciatura em Filologia Românica pela Faculdade de Letras de Lisboa. Dois anos depois, começaria a ser publicado na revista *Insulana*, por sugestão do seu director, o poeta e ensaísta Armando Cortes-Rodrigues. Beneficiando a partir daí de uma difusão que a sua forma original não lhe poderia oferecer, este ensaio viria a constituir-se em obra de referência sobre o tema e, consequentemente, de ponto de partida obrigatório para trabalhos — geralmente parcelares — sobre o mesmo assunto que viriam a surgir. A sua publicação em volume autónomo — assumida pelo Instituto Cultural de Ponta Delgada — representa, portanto, antes de mais, o reconhecimento do seu mérito, que permaneceu mais ou menos intocado ao longo das mais de quatro décadas entretanto transcorridas.

2. A primeira observação que deve ser feita sobre a obra consiste em sublinhar o facto de a autora ter conseguido focalizar o objecto da sua investigação numa perspectiva verdadeiramente totalizadora. Com efeito, como é também notado pelo Prof. Almeida Pavão no prefácio, fez do seu trabalho não apenas um ensaio rigoroso mas também uma antologia, aspecto de grande importância, na medida em que a publicação dos textos do teatro popular de S. Miguel não está ainda completa e, à data, se encontrava ainda numa fase muito embrionária. Outro aspecto que importa destacar desde logo tem a ver com o facto de, ultrapassando de algum modo o título da obra, Maria do Bom Sucesso ter encarado o teatro popular na sua dupla faceta de texto e espectáculo. Na verdade, a par do estudo metódico dos temas e das formas, encontramos pertinentes observações sobre a representação.

Ficamos assim a conhecer as condições de precaridade que rodeavam a encenação das «comédias»: ao ar livre, sobre um palco improvisado, muitas vezes sem pano de boca. Ficamos também a conhecer o quanto de improvisado e de espontâneo tinha este tipo de espectáculo, marcado com frequência por incongruências de vários tipos. Afirma a autora a propósito: «Muitas vezes emprestam às personagens antigas os costumes, os sentimentos e a linguagem dos seus contemporâneos. (...) Há, como também já temos dito, referências ao vestuário e a modas actuais, que aplicam sem remorsos a personagens doutros tempos, sem que, de facto, isso prejudique o espectáculo» (p. 252).

Esta característica que Maria do Bom Sucesso observou no teatro popular de S. Miguel poderá, à partida, parecer uma falha e uma limitação. No entanto, desde logo,

o facto de o público não a sentir assim parece demonstrar precisamente o contrário. E, na verdade, isso é antes de mais uma marca de vitalidade: porque cumpre uma função necessária à vida da comunidade e porque é útil de várias maneiras, este tipo de teatro sente necessidade de se adaptar às novas condições de vida para sobreviver, mesclando o velho com o novo. De resto, esta não é uma característica exclusiva do teatro popular: algo de semelhante pode ser observado noutras modalidades de literatura oral, a começar, por exemplo, pelo conto popular.

Outro aspecto muito interessante do espectáculo focado pela autora — e que de algum modo confirma e completa este que acabámos de debater — tem a ver com a reacção do público. Escreve Maria do Bom Sucesso: «O público enche o recinto e interessa-se; vibra espontaneamente, primitivo nas suas expansões, interrompendo a representação com comentários em voz alta, comunicando directamente com a acção da peça, como se estivesse a vivê-la realmente» (p. 36). Uma vez mais estamos perante uma característica comum a outras modalidades da literatura oral, em que os papéis de emissor e de receptor se invertem com facilidade. Parecendo prenunciar determinadas tendências do teatro moderno, o espectador não se limita a uma atitude passiva, antes se torna um ingrediente do próprio espectáculo, que ganha assim em vivacidade e em dinâmica.

3. O conjunto das observações sobre o espectáculo em si que vamos surpreendendo ao longo da obra ajuda-nos a compreender melhor o seu principal objecto de estudo — os temas e formas do teatro popular de S. Miguel, uns e outros condicionados pelo gosto da comunidade em que vivem. Percebemos assim a predominância de temas de cariz religioso, envoltos em tramas complicadas e espectaculares e apontando quase sempre para uma moralidade básica e imediata. Como escreve Maria do Bom Sucesso: «Opõe-se a virtude ao vício, a bondade à maldade e, através de mil aventuras, os bons acabam por vir a ser recompensados nesta ou na outra vida e os maus recebem o castigo: uns são conduzidos ao céu, outros ao inferno» (p. 257). Percebemos também a origem complexa e diversificada destes textos, que evidencia um diálogo fecundo entre a literatura dita popular e a literatura dita culta. Nem sempre é fácil, e nem sempre é possível, fazer uma crítica de fontes concludente. Mas, por intermédio dos casos estudados pela autora, percebe-se de forma clara que o *enversador*, mais do que criar um texto, reelabora um conjunto de materiais de proveniência bastante diversa: episódios bíblicos, romances tradicionais, folhetos de cordel, romances da chamada literatura culta.

Algumas das identificações feitas graças à crítica de fontes dão que pensar e deixam pistas interessantes para trabalhos complementares noutros domínios. É o caso de *A Escrava Isaura*.

Como o indica também a autora, a fonte primeira desta «comédia» micaelense é o romance homónimo do romântico brasileiro Bernardo Guimarães, publicado em 1875. Observa ainda Maria do Bom Sucesso que a emigração açoriana para o Brasil pode explicar com facilidade a importação do tema. No entanto, abre-se aqui um campo de investigação muito interessante, que passaria em primeiro lugar pelo estudo da recepção dessa obra de Bernardo Guimarães em S. Miguel. Outra questão que não poderia dei-

xar de ser abordada numa monografia sobre a peça seria a comparação entre o texto popular e o original, não apenas quanto ao enredo, à linguagem e ao estilo, mas também — e este seria talvez o ponto mais importante — quanto ao enfoque do tema da escravatura. Uma reflexão um pouco mais demorada sobre este ponto levar-nos-ia provavelmente a concluir aquilo que nos tem mostrado de modo muito claro a experiência recente da sua adaptação televisiva sob a forma de telenovela: a sobrevivência e o sucesso de *A Escrava Isaura* — em espaços tão diversos como o Brasil e outros países da América Latina, uma série de países europeus (Portugal, Espanha, Itália) e ainda a China — deve-se menos ao tema da escravatura que à trama romanesca e ao modo como a protagonista foi concebida. Como a crítica tem tido oportunidade de demonstrar relativamente ao original de Bernardo Guimarães, o romance — embora tenha constituído um importante libelo antiescravista, preparando o terreno para a abolição de 1888 — apresenta uma cosmovisão burguesa e conservadora, dominada por um maniqueísmo simplista, empenhado sobretudo em sublinhar os valores afectivos. Este é de resto um problema comum a obras contemporâneas dominadas pelo tema da escravatura. A questão tende a ser colocada como sentimento humanitário ou sob a forma de trama amorosa, não estando o próprio escritor imune ao preconceito. Daí a frequência com que os seus protagonistas são apresentados como mulatos, o que permite enquadrá-los nos padrões da sensibilidade *branca*. O caso de Isaura é, a esse nível, particularmente eloquente.

A par do estudo dos temas, encontramos também no trabalho de Maria do Bom Sucesso uma descrição muito completa da estrutura da comédia popular micaelense. Um aspecto muito interessante e merecedor de um estudo autónomo tem a ver com o facto de elementos como a Embaixada, o Vilão e algumas Despedidas poderem ser comuns a várias comédias, isto é, serem estruturas autónomas, numa demonstração suplementar de que este género de teatro é, do ponto de vista da produção, um todo compósito, que não terá nascido pronto tal como o conhecemos, mas antes se terá formado em cima de estruturas mais antigas. O caso da Embaixada parece particularmente claro: a própria designação, o número de cavaleiros (três ou mais), os seus trajes, a função que desempenham — basicamente a de anúncio — e o conteúdo das suas falas, o espaço e o tempo em que ocorre a sua intervenção, lembram claramente uma encenação autónoma protagonizada pelos Reis Magos, cuja origem talvez deva ser buscada nas manifestações teatrais da Idade Média.

Outra estrutura bastante curiosa é a Loa. Cumprindo uma função de prólogo, tem um efeito claramente anafórico, que poderá até parecer excessivo. Apesar disso, é seguro que o efeito dramático da peça não sairia diminuído. A Loa buscaria sobretudo sintonizar de antemão o espectador com a peça, ganhando esta em adesão o que poderia perder em *suspense*. Haveria ainda uma razão suplementar para a sua necessidade: num tipo de espectáculo marcado por alguma precaridade, a Loa permitiria corrigir por antecipação determinadas lacunas de informação que o espectador poderia vir a sentir.

Uma figura — ou conjunto de figuras, segundo defende o Prof. Almeida Pavão no prefácio — como o Vilão é também particularmente interessante. Abrindo espaço para o cómico, parece funcionar sobretudo como oportunidade para a actualização da crítica de costumes, necessária à regulação das tensões e dos desvios sociais. Trata-se

contudo de uma figura polivalente, capaz de ultrapassar a crítica imediata em momentos como este: «Quando se diz a verdade, / Não há que pedir desculpa / Sendo sem brutalidade; / É bom falar à vontade / Com esses que têm mais culpa» (p. 49). Revela ainda capacidade para abordar problemas de alcance mais geral, como o tópico do conflito centro / periferia, associado ao dos desníveis sociais: «Cidade Ponta Delgada, / Aonde habita a nobreza / E onde o povo faz parada, / Quem lá vai fica sem nada, / Vem liso, que é uma beleza» (p. 56).

4. Outro ponto que vai merecendo a atenção da autora ao longo do seu trabalho é o da arte poética, linguagem e estilo do teatro popular de S. Miguel. A este nível, o observador desatento que se confronta apenas com a versão escrita do texto poderá notar sobretudo as aparentes falhas, patenteadas em erros de metrificação ou de rima, ou solecismos e anomalias gramaticais. Acontece porém, como bem observa Maria do Bom Sucesso, que esses casos encontram geralmente justificação na situação de oralidade em que o texto vive. Sobre os aparentes erros de metrificação, por exemplo, escreve a autora que «a redondilha maior é encontrada pela dicção» (p. 248). Efectivamente essa é uma característica da literatura oral em forma versificada em que o issossilabismo é sobretudo um modelo perceptivo, uma construção aproximada. Algo de semelhante acontece com a rima, como o demonstra a autora no seguinte exemplo: «aparece-nos (...) ‘mãos’ rimando com ‘corações’ e isto, que nos parece errado, está certo, porque é pronunciado ‘mãs’ e ‘coraças’» (p. 253). O mesmo se diga dos desvios da norma gramatical: são com frequência justificados por razões de ordem métrica ou rimática e serão quase sempre característicos — ou pelo menos aceites — no sociolecto da comunidade a que os textos pertencem.

Quanto à linguagem, para além de peculiaridades sociolectais e dialectais, é possível surpreender também traços arcaizantes, o que faz destes textos importantes documentos para estudos linguísticos de vários tipos.

Ao nível do estilo parece destacar-se sobretudo aquilo a que Almeida Pavão chamou uma retórica plangente, que de resto acompanha a orientação dominante neste tipo de teatro. Apesar disso, como afirma Maria do Bom Sucesso, «Há, semeadas por estes textos, verdadeiras belezas» (p. 249). Repare-se, por exemplo, nesta imagem presente numa fala de D. Pedro de *A grande comédia da vida de D. Inês de Castro*: «Inês é flor que povoa / As salas destes meu peito» (p. 131). Ou ainda no efeito da anáfora e do paralelismo nesta fala de Inês: «Nem os afectos d'amores, / Nem a aurora da manhã, / Nem o brilho das flores, / Nem o canto dos pastores / Alegria o meu coração» (p. 135).

5. Concluindo, podemos dizer que estamos perante um trabalho merecedor de atenta leitura, pelo rigoroso olhar de conjunto que lança sobre o teatro popular micaense e pelas pistas de investigação que vai propondo para ulterior desenvolvimento.