

---

## A PRODUÇÃO DO CÔMICO EM *EL LABRADOR GENTIL- HOMBRE E LA TÍA*: O TEATRO BREVE DO SÉCULO DE OURO

Íris Gonçalves  
Orientadora: Lygia Rodrigues Vianna Peres  
Mestranda

### RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo analisar os recursos cômicos nas representações do teatro breve espanhol do Século de Ouro. Entre as jornadas ou atos, o *entremés* cumpria uma dupla função: era utilizado como recurso para não deixar o palco vazio; e servia para entreter o público espectador entre a ação principal. A semiótica do teatro fundamenta o estudo das obras nas quais a concepção do cômico está manifestada nos elementos de componente humano, ou seja, no uso da linguagem, nas situações e tipos, respectivamente correspondentes a diálogos, funções e personagens. O cômico, expressão para o riso, é a materialização em cena da caricatura. Uma vez que neste teatro breve o espaço cênico oferece aos personagens em gestos, palavras, entonação, o riso e o exagero. A esfera de ação do ridículo consiste na transgressão das proporções, harmonias e do decoro. Esperamos demonstrar em nossos estudos que o riso consiste na burla, e no reflexo social das circunstâncias cotidianas, que intensificam de forma exagerada, e por vezes deformadora, a aparência cômica de alguns personagens tornando-os uma caricatura.

**PALAVRAS-CHAVE:** Século de ouro; riso; caricatura.

## Introdução

Este trabalho tem por objetivo analisar os recursos cômicos presentes em duas das três obras curtas que acompanham a última comédia novelesca de dom Pedro Calderón de la Barca, *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, festa palaciana em comemoração às bodas reais do rei Carlos II da Espanha e Maria Luisa de Orleans, sobrinha do rei Luis XIV da França, cuja apresentação se deu no domingo de carnaval de 1680. Analisaremos o *entremés La tía* (1680), cuja autoria é atribuída a Calderón de la Barca, que teve sua apresentação entre a primeira e segunda jornadas da comédia mencionada, e o sainete, ou fim de festa, *El labrador gentil-hombre* (1680) de Pablo Polope, cuja apresentação se deu no final da terceira jornada.

Para verificar o âmbito de ocorrência dos fenômenos da comicidade neste teatro, tomamos por base o ensaio do filósofo francês Henri Bergson, cujo primeiro ponto a ser destacado é o de que o cômico é concernente às qualidades humanas. Já o segundo ponto a se considerar é a "insensibilidad", pois o meio natural para a produção do riso é a indiferença. Quando se retira a sensibilidade, congelamos momentaneamente as emoções, nos esquecemos, assim, do afeto e do sentimento de piedade com respeito ao outro. "No hay mayor enemigo de la risa que la emoción" (BERGSON, 1985, p. 12)

O pensador francês realiza um estudo minucioso da concepção dos elementos recursivos do cômico nos âmbitos da comédia, da farsa, e do drama, a fim de estabelecer um método de análise para sua produção:

Para comprender la risa hay que reintegrarla a su medio natural, que es la sociedad, hay que determinar ante todo su función útil, que es una función social... La risa debe responder a ciertas exigencias de la vida común. La risa debe tener una significación social (BERGSON, 1985, p.13).

O riso como gesto social consiste na imobilização/rigidez momentânea de certo aspecto, ou expressão da pessoa. Pode ser um gesto de desaprovação a um determinado comportamento que não se ajusta aos moldes do contrato social pré-estabelecido. Pode indicar a existência de um desvio de conduta do condicionamento comportamental, ou mesmo, assinalar o aspecto ridículo. Tal rigidez de determinado aspecto/traço culmina na comicidade da forma, e tem na caricatura a expressão para representação desse aspecto assinalado, ou dessa deformação. O cômico expressa certa imperfeição individual ou coletiva, e sua correção imediata é o riso. Na comédia tudo passa pelo riso, e culmina por vezes no ridículo, como "fim de festa" para que tudo se acabe de

maneira alegre. A ironia no tom das personagens é a base contrastante entre a aparência e a essência:

Del que va corriendo y se cae hasta el ingenuo burlado, de la mixtificación a la distracción, de la distracción a la exaltación, de la exaltación a las diversas deformaciones de la voluntad y del carácter, hemos ido siguiendo el avance mediante el cual lo cómico se adentra cada vez más profundamente en la persona, pero sin dejar de recordarnos en sus más sutiles manifestaciones algo de lo que ya advertíamos en sus formas iniciales: un efecto de automatismo y de rigidez. Esto nos permite formarnos una primera idea, aunque tomada muy de lejos, vaga y confusa todavía, del aspecto ridículo de la persona humana y de la función ordinaria de la risa (BERGSON, 1985, p.16).

A semiótica do teatro fundamenta o estudo das obras, tais como a delimitação das "situações", ou cenas teatrais, que são marcadas pela entrada e saída dos personagens, pela mudança do cenário. A linguagem empregada nas obras, os traços de caráter dos personagens *tipos*, que nos são apresentados por vezes ridicularizados ao ponto de se tornarem uma caricatura, as ações que culminam no riso são alguns dos elementos que norteiam a nossa análise sobre o cômico.

### A caricatura em cena

O teatro espanhol no século XVII, considerado uma verdadeira instituição por despertar o interesse em todas as classes da sociedade, em sua *puesta en escena* explorava os princípios fundamentados pelo Estado, pela monarquia, as relações de vassalagem, levantando questões morais e religiosas, permitindo-nos vislumbrar um retrato, caricatural, do organismo social da época. O período foi marcado por uma grande produção das representações de *entremeses* que atendiam o gosto exigente do espectador/leitor do qual não dispensavam nas obras curtas a leveza, e a comicidade.

De acordo com os pressupostos teóricos de Kris e Gombrich (1968), a caricatura tem como marco inicial os *ritratti carichi*, ou retratos carregados, produzidos pelos irmãos Carracci no final do século XVI. Carregar consiste em exagerar, ressaltar determinadas características do retratado, com intenção de ridicularizar, atacar. A caricatura prioriza a distorção anatômica revelando traços da personalidade. A invenção da caricatura-retrato pressupõe a descoberta da diferença entre semelhança e equivalência. Esta, que possui igual valor, a outra que parece ou pode ser verdadeiro.

A ideia de imitação do natural pressupõe perspectivas diferentes de olhares para sua captação, a fim de se explorar as possibilidades por trás da aparência, que diz respeito ao aspecto exterior, em contraponto a sua essência, cuja característica

fundamental, é seu traço básico e distintivo. Caricaturar consiste em manter a maior semelhança possível com a pessoa retratada, mas acentuando desproporcionalmente seus defeitos.

Neste teatro breve, o espaço cênico oferece aos personagens em gestos, palavras, entonação, o riso, o exagero para evidenciar o contraste entre eles. Tudo isso materializa em cena a caricatura de algum personagem que se destaca, seja pela sua fraqueza, ou mesmo pelo seu exagero. Por mostrar situações, como por exemplo, a TÍA que se interessa pelos pretendentes de suas sobrinhas, mas que tem uma acentuada diferença de idade entre seus jovens pretendentes, ou a indumentária utilizada pelo VEJETE e GIL os deixando ridículos.

### O teatro breve do século de ouro: *La tía e El labrador gentil-hombre*

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

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

O *entremés La tía* tem o início de sua ação no "Prado nuevo", e localizado no tempo "de enero" onde os três jovens amigos de "sana salud" (ESTEBAN, NUNÑO, TORIBIO) decidem, em um ato extremado, se enforcarem:

ESTEBAN: Vamos, y en el primer árbol  
de los que en el Prado nuevo  
ha dejado sin vestido  
ese ladrón de enero,  
en sana salud los tres,  
amigos, nos ahorquemos.

No diálogo entre os amigos, o leitor/espectador conhece o motivo para tal prática, tendo em vista estarem em plena saúde. NUNÑO nos informa "Vamos, pues nuestra desdicha/ solo nos da este remedio..." (vv.7-8). Os demais apoiam a execução da proposta inicial de ESTEBAN. TORIBIO por seu turno diz "Yo traigo cordel delgado/ para que acabemos presto" (vv.11-12). A cena cria uma expectativa no leitor/espectador para a execução do enforcamento, quando é interrompida pela réplica

de ESTEBAN, que por sua vez, em um ato de cavalheirismo, e de gentileza diz: "Pues veamos entre los tres/ quién se ha de ahorcar primeiro" (vv.13-14). E seguem:

NUÑO:	Ahórquese Don Toribio, que es hombre de más respeto, Y ha sido corregidor dos años en <i>Ciempozuelos</i>	15
TORIBIO:	Don Esteban ha corrido máscaras, y un año entero vimos todos que un vizconde le dio su lado derecho.	20
ESTEBAN:	Para eso Don Nuño es hombre de acompañamiento, y que ha sacado a la calle con franjas un lacayuelo.	25
NUÑO:	Yo de ninguna manera me he de adelantar en eso.	
TORIBIO:	Perdóneme, porque yo me he de ahorcar el postero.	30
ESTEBAN:	Ea, vaya, que entre amigos, ¿para qué son cumplimientos?	
TORIBIO:	Yo no he de exceder.	
NUÑO:	Ni yo.	
ESTEBAN:	Paréceme, a lo que veo, que tenemos poca gana; y no lo admiro, supuesto, amigos, que el ahorcarse no debe ser muy bueno.	35

O rompimento da expectativa para o desfecho do enforcamento consiste nos discursos de gentilezas, e contradição entre os amigos postergando sempre a ação, conferindo à cena um tom de comicidade. Quando NUÑO nos informa que há uma "desdicha" cujo remédio não há outro senão este, o enforcamento, e TORIBIO prontamente diz trazer "un cordel delgado" para realização do ato extremo, nos permite uma dupla leitura de significação possível. Sendo o "cordel delgado" sabe-se que não suportaria o peso de seus corpos, mostrando desde o início que não existe pretensões de se realizar um ato tão extremado, e em uma leitura mais livre, o pesar como a dificuldade em aceitarem suas "desdichas", que trata-se de amores infelizes, que não podem se concretizar porque suas amadas (BONIFACIA, CENOBIA, ESTEFANÍA) estão sob proteção excessiva de sua tia DOÑA ALDONZA. A quem os três galãs veem como "...una dueña, que es lo más/ que hay que ser en lo perverso" (LOS TRES vv.75-76).

A TÍA, causa dos anseios em se enforcarem devido a impossibilidade de terem qualquer relação de proximidade amorosa com seus "tres ídolos bellos" que adoram, "pues los guarda/ con tan rabioso desvelo,/ que es en su comparación/ una oveja el Cancerbero" (vv.50-54), é apresentada na réplica de ESTEBAN (vv.42-68) como "aquele

vestiglo de DOÑA ALDONZA", ou seja, um monstro fantástico horrível, uma "inhumana tia". Os versos que seguem ressaltam atributos à TÍA como alguém de quem desconfiam, por quem se desesperam porque "es una fiera" (v.73), "un áspid" (v.74), "un basilisco" (v.75), "un infierno" (v.76). Os três galãs criam uma aparência cômica da figura da TÍA ressaltando a feiura/ bizarrice de alguns aspectos, deformando-os, e colocando-a em uma condição mais ridícula.

Uma exagerada caricatura dessa personagem *tipo* que deseja os pretendentes de suas sobrinhas, quando eles lhe demonstram suas pretensões (ESTEBAN a DOÑA ESTEFANÍA; NUÑO a DOÑA BONIFACIA; e TORIBIO a CENÓBIA), e sendo mais velha que seus pretendentes se põe em uma condição ainda mais ridícula perante a sociedade. Faz todo um jogo de linguagem para dizer que a idade não importa "Quererme a mí, que soy mujer más hecha". (vv. 142, 154 e 166)

Ao final, a voz dos três, nos dão indícios do comportamento feminino do período a respeito do casamento. As jovens moças somente poderiam se casar depois da mais velha. A TÍA, solteirona, somente poderia permitir o casamento, mesmo a contragosto, caso ela se desposasse também. LOS TRES: Niñas, si la tía vuestra/ no se casa, no esperéis/ casaros, porque os capea/ los novios. (vv. 170-173). Termina em casamento para as quatro. A TÍA com LAÍNEZ, um personagem caricatural do escudeiro como se observa na rubrica da segunda cena "Vanse y sale DOÑA ALDONZA, de dueña, y LAÍNEZ, vejete, armado y con lanzón).

De acordo com a definição do *Diccionario de la Real Academia Española* o sainete é uma "pieza dramática jocosa en un acto, de carácter popular, que se representaba como intermedio de una función o al final." Embora, a nomenclatura apresente a especificidade de *entremés* (*intermedio*), o sainete diferencia-se do entremez (forma aportuguesada) por realizar uma crítica social, embora de maneira superficial, mas sempre presente. Ademais, a obra de que nos ocupamos é apresentada como fim de festa, conforme se pode constatar no manuscrito 8314 da Biblioteca do Arsenal de Paris.

O sainete em questão tem grande importância e relevância para nossos estudos por tratar-se da primeira obra do teatro espanhol do século XVII, cujo tema era proveniente do teatro francês. No período ocorria o inverso, as numerosas obras dramáticas espanholas inspiravam as obras do teatro francês. *El labrador gentil-hombre* foi adaptado por Pablo Polope da comedia-ballet de Molière *Le bourgeois gentilhomme*. Segundo observação de Valbuena-Briones com referência ao sainete:

La secuencia ha exagerado la ridiculez del protagonista, presentándolo como una estafalaria caricatura del original. La falta de honradez del histrión merece el castigo que recibe; termina casándose con su antigua novia, personaje muy feo, que se ha disfrazado de mora. La fiesta adquirió una jocosa perspectiva con la pantomima que cierra la función (VALBUENA-BRIONES, 2000, p. 803-804).

A ação do sainete *El labrador gentil-hombre* tem início em uma "Plaza de una aldea cercana à Madrid" lugar no qual os interlocutores, 1º e 2º HOMBRES, traçam seu plano de receber dinheiro de um "simple rico" "majadero" que deseja ir a corte "A introducirse à hombre de gran porte" (1º HOMBRE, p. 393). Percebemos aqui a organização de dois espaços sociais distintos onde se passam a ação. A presença do personagem *tipo* "aldeano", cujo meio social em que vive é no espaço "de una aldea cercana a Madrid", em contraponto ao espaço "cortesano" explicitado no desejo da personagem GIL SARDINA de ir a corte com pretensões de alcançar seu intento "Que he de ver a la Reina, mi señora,/Que diz que es más hermosa que la aurora." (GIL SARDINA, p. 393). O personagem faz uma referência a presença da rainha Maria Luisa de Orleans sobrinha do rei Luis XIV da França, que assiste a comédia *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa*. Tal postura dos dois HOMBRES sem medo de que sejam descobertos, de que suas finalidades não se cumpram, e a forma sem piedade em querer aproveitar-se de uma pessoa simples, porém munida de bens, consiste em uma das características do cômico.

Na segunda cena em que se explicita na rubrica, ou didascália explícita, "Salen GIL SARDINA Y EL VEJETE, ridiculamente vestidos" o modo de se vestirem crendo estarem elegantes, mas aos olhares dos "outros", da sociedade, se apresentam de maneira ridícula, consiste em uma das características caricatas dessas personagens. O personagem *tipo* VEJETE aparece costumeiramente nos *entremeses* com sua fisionomia deformada de maneira exagerada, ressaltando um problema e tornando-o ainda mais visível, colocando-o em uma condição ridícula, e conferindo-lhe uma aparência cômica.

Quando o VEJETE questiona a GIL de que maneira pretende realizar seu intento de ir à corte ver a Rainha ele lhe responde: "Fácilmente./ Sabré cuándo hay comedias, de la gente,/ Y a verla en dos instantes/ Me llevarán allá..." "Los farsantes./ Y he de hablarla en francés." (GIL SARDINA, 393). Aqui se denota o emprego de signos da realidade, em uma referência a atividade cultural do período, e reafirma a presença da rainha como espectadora. O emprego do termo "farsantes" é um índice do teatro dentro do teatro por tratar-se de atores. Vemos uma obra, de Pablo Polope, e outra comédia a

ser representada animadas pela presença de nobres como demonstra GIL "sabré cuando hay comedias, de la gente".

Segundo a definição, ora mencionada, de E. Rodríguez e A. Tordera (1982) a respeito da obra dramática curta, salientamos que de fato não existe aqui neste sainete, ou mesmo no *entremés* de *La tía* uma relação de dependência argumental entre as obras e a comédia *Hado y divisa...* Há relações, como vimos, com os signos da realidade como quando o 1º HOMBRE se oferece, com interesses de se aproveitar, para ser professor de francês de GIL SARDINA, dizendo: "¿No sabes que he estado/ En la corte de Paris/ Poco menos de diez años? (1º HOMBRE, 393) GIL pergunta: "¿No me dirás/ Algo en francés?, o 1º HOMBRE lhe diz: "Tu es *le bourgeois gentilhomme*", mais adiante lhe traduz o que foi dito, e segue o diálogo nos dando indícios de que este sainete é uma adaptação da *comedia-ballet* de Molière que teve sua estreia em Chambord em outubro de 1670, dez anos antes da atual comédia a que se assiste:

1º HOMBRE: No es eso; que en lo que digo  
Yo, solamente te llamo  
El labrador gentilhomme,  
Porque has de imitar un caso  
Que allá vi yo en un balete.  
GIL: Pues eso ha de ser: andallo  
Y veremos si se acuerda  
Alguien que lo está escuchando.

Ainda valendo-nos dos conceitos de obra curta, percebemos a burla que se realiza em torno ao casamento, cuja ação da cerimônia é completamente cômica. Para se casar com a princesa de Marrocos, filha do VEJETE, GIL SARDINA tem que se converter mouro. Já mouro, sua futura esposa, GRACIOSA, é uma "tarasca". Uma mulher muito feia por quem GIL afirma "granjear su amor" (p. 394).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A personagem *tipo* da tutora, a TÍA, que se apaixona colocando-a de forma caricata e lhe conferindo um caráter ridículo, e mesmo o emprego da linguagem coloquial, são formas de aproximar o espectador da realidade circundante. Porque o *fazer rir* consiste na burla, e no reflexo da vida social, configurando um caráter realista quando refletidas as circunstâncias cotidianas. Esse reflexo se dá por transgressão ou por inversão, sendo intensificado de forma exagerada e por vezes deformadora. Vale ressaltar que observamos neste *entremés* o comportamento feminino de forma caricatural. Devemos, também, levar em consideração que a voz que enuncia esse

comportamento é masculina, portanto impregnada dos valores e mentalidades do período em que são enunciadas.

O riso, como vimos, focaliza, expõe, evidencia uma deficiência humana, e a caricatura é a expressão máxima dessa exposição à medida que explora o exagero da representação. Um dos recursos para expressão do cômico é a retirada da sensibilidade. O personagem *tipo* GIL em busca da realização de seus anseios em ir à corte, tornar-se importante, e casar-se com uma princesa, em uma ação de congelamento dos seus sentimentos, abandona sua prometida noiva, filha do VEJETE que vê nos anseios de GIL seus dotes se esvaírem. O personagem "aldeano" rico que abandona tudo com ganas de ingressar na corte, como punição, é ridicularizado ao final. Nas vestes, na cerimônia, e no próprio matrimônio, pois casa-se com uma mulher "tarasca", GRACIOSA, filha do VEJETE, quem prepara o casamento "forçado" visando a fortuna de GIL.

## REFERÊNCIAS

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

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

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

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

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

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

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

PERES, Lygia Rodrigues Vianna. El Sainete El labrador gentil hombre en Hado y divisa de Leonido y Marfisa, de Calderón de la Barca, en *Actas del Congreso Internacional El teatro Barroco*. Textos y Contextos. UFES, Vitória: março de 2013, p. 283-301.

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

POLOPE, Pablo. *El labrador gentil-hombre*. In: CALDERON DE LA BARCA, Pedro. *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa*. Edição de Don Juan Eugenio Hartzenbush. Biblioteca de autores españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Tomo Cuarto, 2. ed., Madrid, 1858, p. 393-394.

RAE. Diccionario de la Real Academia Española. 20. ed., Madrid: Espasa-Calpe, 1984.

VALBUENA-BRIONES, Ángel Julián. Filosofía, risa y aparato escenográfico en la fiesta palaciega del 3 de marzo de 1680. In: ARROYO, Florencio Sevilla (coord.); EZQUERRA, Carlos Alvar (coord.) *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, 6-11 de julho de 1998. Editorial Castalia, 2000. p. 800-804.