

Cadernos

letra e ato

A relação entre patrão e empregado em Abreu

Mariá Guedes PEREIRA¹

Luís Alberto de Abreu é um dos principais dramaturgos contemporâneos. Suas peças não só revelam diversos aspectos da cultura brasileira e sua pluralidade, como fazem referência aos alicerces antigos, às matrizes teatrais. Abreu acredita que não devemos nos desvincular da tradição, mas recriá-la, criar algo novo em cima do antigo, do tradicional, realizando uma reconstrução do antigo para atingir a atualidade (ABREU, 2006).

Nesse objetivo, o autor procura se apropriar de diversas manifestações culturais para retratar o povo brasileiro. Busca apresentar em sua obra a mescla das classes sociais e das peculiaridades dos costumes de várias regiões, formulando, assim, peças cuja temática baseia-se na coletividade. O objetivo volta-se para a criação de uma identificação com o público, que vê em cena sua própria cultura: as festas, o folclore, contos e narrativas populares e orais, entre outros, que permanecem na memória das pessoas, do chamado imaginário coletivo do povo brasileiro. Ao misturar temática popular brasileira a elementos tradicionais do teatro ocorre um refinamento que extrapola conceitos estanques como o popular e o erudito, abarcando forma e conteúdo.

A COMMEDIA DELL'ARTE E OS PERSONAGENS-TIPO

Os personagens de Luis Alberto de Abreu presentes no conjunto de peças intitulado Comédia Popular Brasileira – CPB (*Burundanga*, *O parturião*, *O anel de Magalão* e *Sacra folia*) podem ser denominados de personagens fixos, pois apresentam as mesmas características físicas e a mesma lógica de pensamento em todas as peças. São personagens

¹ Estudante de graduação em Artes Cênicas pela Unicamp, desenvolve pesquisa de Iniciação Científica sobre a dramaturgia de Luis Alberto de Abreu. E-mail: soupretapretinha@hotmail.com.

tipificados, que representam um tipo social, e podem, em geral, ser reconhecidos de imediato pelo público.

O autor inspirou-se na *commedia dell'arte* para compor seus personagens. Nesse tipo de fazer teatral, que teve seu auge no século XV, os tipos fixos representavam as categorias sociais predominantes na época. Eles expunham qualidades e defeitos das pessoas e criticavam, assim, a sociedade. Para a composição dos tipos, os atores utilizavam, além de uma técnica de atuação precisa, figurinos, máscaras e maquiagem.

Luís Alberto de Abreu se apropriou dessas características para construir suas personagens: utiliza figurino e maquiagem para marcar o tipo, cuja personalidade é exposta, também, por meio do modo de falar, de se movimentar e pelo comportamento em cena. O personagem tipo não deve gerar dúvidas no espectador sobre sua personalidade, e é comum que o público de imediato adivinhe ou tenha em mente o trajeto que o personagem irá seguir dentro da peça, já que o personagem tipo faz parte de um universo ficcional que geralmente o espectador conhece. Porém, pode existir no personagem uma quebra dessas características estabelecidas. Esse rompimento se dá com a *contra-máscara*, que consiste em ser um detalhamento da máscara, uma descrição inversa ao caráter principal da máscara. Luis Alberto de Abreu parte da *contra-máscara* para inovar e construir tipos que se diferenciam dos modelos estabelecidos (o galã, a ingênua, o vilão), surpreendendo o público sem deixar de manter os padrões de tipificação.

Um exemplo disso está na peça *Burundanga*. A personagem Boraceia sempre assume o papel de mulher-macho, brava, sem a delicadeza de uma “dama caricata” convencional. Em *Burundanga*, ela, enquanto aguarda a morte do Coronel Marruá, planeja o casamento da neta do coronel, Mateúsa, com seu amante, o Deputado Tabarone, a fim de usufruir das riquezas:

Boraceia: (...) E agora, vem cá, que eu quero te dar um arrocho!

Deputado: Como é?

Boraceia: É isso! De vez em quando eu fico romântica! Ou você vem ou eu vou!

Deputado: (receoso, começa a se afastar) A senhora não abuse de mim como da outra vez!

Boraceia: Vem cá, macarrão do meu domingo, alcatra do meu churrasco! E não foge que é pior! (Enlouquecendo) Ai, que não respondo pelo estrago! (Vai atacar e é interrompida pela entrada esbaforida da Prefeita.)

Boraceia: (Irritada) Ó, água fria do meu fogo! Ô, capivara do meu milharal! Que é que a senhora quer dona Prefeita? (ABREU, 1997, p.33)

No caso dos criados João Teité e Matias Cão, a tipificação se apresenta através do figurino de cada personagem e, como parte desse figurino, a máscara. A máscara consiste num elemento que é mais que um objeto de cena, ela é um instrumento de trabalho que auxilia na criação de um caráter, sendo muitas vezes fundamental nessa criação. O figurino dos criados, inspirado naqueles utilizados pelas trupes de *commedia dell'arte*, também é essencial na construção do personagem e na identificação imediata que o personagem tipo causa no público, já que expõe o perfil do personagem. Além disso, o figurino ajuda a fazer o público entender o espaço em que as personagens estão inseridas.

O trabalho artístico com a máscara e o figurino exige muito trabalho físico do ator. São elementos visuais que devem ser explorados junto à potência expressiva do corpo e da voz, influenciando na execução dos movimentos pelo espaço cênico, no ritmo e na relação com os outros atores. Existem muitos trabalhos teatrais que começam, na sala de ensaios, com a utilização da máscara expressiva, para depois, no final do processo não utilizá-la em cena, usando-a apenas como introdução de uma linguagem cênica e trabalho corporal.

No caso de Luís Alberto de Abreu e de seu grupo, a Fraternal Cia. de Arte e Malas Artes, a máscara é totalmente incorporada ao rosto do ator, já que é desenhada no próprio rosto. João Teité e Matias Cão utilizam máscaras pintadas e não máscaras fixadas à face, como os personagens nos quais foram inspirados.

Na *commedia dell'arte*, as máscaras representam tipos fixos que existem basicamente para identificar categorias sociais predominantes na época, levantando pontos de vista críticos sobre a realidade. Cada máscara reunia um coletivo de características e personalidades codificadas. Apesar de ter roteiros básicos (os chamados *canovacci*) e alguns esquetes, números e piadas prontas (denominadas *lazzi*), a *commedia dell'arte* era totalmente improvisada em cima de poucas estruturas pré-estabelecidas, o que a tornava um espetáculo novo a cada apresentação. Assim, o público não ia assistir à história, e sim ver a máscara ali representada com o jogo cênico e o humor. Era um teatro popular, de feira, de rua, a que todos tinham acesso.

A máscara percorreu vários caminhos em muitos estilos de arte do mundo inteiro, como, por exemplo, a milenar ópera chinesa, o teatro japonês, o teatro grego e também espetáculos em festas populares vistas em todo o mundo. Sua importância volta-se não só para a criação de um tipo de teatralidade específico, como também para outros motivos, mais práticos, como proteger a identidade dos atores, que por muitas vezes extrapolavam nas piadas e sátiras.

Nas peças da CPB, os personagens Matias Cão e João Teité usam máscaras, fazendo referência à antiga comédia italiana, porém com um detalhe de recriação dessa matriz: a máscara não é um objeto concreto e sim uma pintura, tornando-a mais fixa ao corpo e criando uma distância menor entre personagem e público. Abreu e os atores adotaram o método do processo colaborativo, em que foram recriando os personagens a cada ensaio e, com ele, o figurino e o cenário. Conforme a peça amadurecia, evoluía também em conjunto o personagem e o figurino, como sendo dois elementos indissociáveis.

Além da criação dos tipos, as obras de Luís Alberto de Abreu apresentam outras apropriações vindas da *commedia dell'arte*, entre elas as relações que mais proporcionam o jogo cômico: de patrão para com empregado. Existem muitas outras relações cômicas entre personagens nas comédias de Luís Alberto de Abreu e na *commedia dell'arte*, como, por exemplo, entre os criados, de mesma condição social e econômica; ou entre os enamorados – tanto os casais de patrões como os casais de empregados. Existe ainda a relação entre as personagens de classe dominante, os “poderosos”, os denominados patrões ou amos, representados, na *commedia dell'arte*, pelos burgueses, e, nas peças de Abreu, pelos militares, políticos e comerciantes. Por fim, temos a relação estabelecida com o público, muito comum em textos cômicos e em teatros populares: a plateia faz parte da criação dos jogos cômicos.

Se as máscaras dos criados de Abreu são pintadas na face, seus patrões, Mané Marruá e Tabarone são caracterizados pela meia-máscara. Mané Marruá possui sobrancelhas e bigodes aplicados e uma máscara que esconde apenas o nariz. Essa máscara pequena, que esconde apenas o nariz, também é referência da *commedia dell'arte*, vinda do personagem Doutore. Já Tabarone, possui apenas a sobrancelha e o bigode implantados, deixando de lado o nariz.

Boraceia, que faz parte do grupo de personagens de classe social dominante, dos patrões, não apresenta máscara fixa, apenas uma maquiagem reforçando os traços de suas características, como sobrancelha grossa e um leve bigode. O bigode feminino demonstra sua autoridade, um traço de masculinidade na personalidade de Boraceia, sua forte personalidade e gênio. Revela também uma falta de plasticidade, de beleza estética do personagem. Esta explicação também se vale à sobrancelha grossa, traço que reforça a ideia de mulher não delicada. Tais traços também eram usados nas comédias populares de outras épocas como, por exemplo, o circo-teatro, em que as vilãs eram retratadas com

sobrancelhas grossas e tortuosas e lábios grossos, grandes e escuros. Muitas piadas são feitas sobre o bigode de Boraceia, inclusive por ela mesma:

Mané Marruá: Já viste este menino falar em ir na zona? Já viste coçar o saco, cuspir no chão? Não! Só quer saber de estudo. Faculdade de Letras, poesia! Isso é coisa de macho são? Parece maricas!

Boraceia: Não fales isto!

Mané Marruá: Falo com todo carinho de pai! Mas ele não fala grosso, não senta de perna aberta e até tu tens mais bigode que ele!

Boraceia: Buço! Isso se chama buço, penugem!

Mané Marruá: E quem é que cega minhas navalhas? Mas não interessa! O caso é que és mais macha que ele! (ABREU, 1997, p. 285)

A RELAÇÃO EMPREGADO-PATRÃO

Em 1745, Carlo Goldoni escreveu a peça *Arlequim servidor de dois amos*, baseada diretamente nos espetáculos da *commedia dell'arte*, resgatando as características dos personagens que marcaram presença na história da *commedia*. Fazendo uma comparação entre a obra de Abreu e a de Goldoni, observa-se que, nas obras de Abreu, a relação dos criados com o patrão apresenta menos formalidade que nas peças de Goldoni. Isso se deve à distância temporal, mas também a uma adaptação aos costumes brasileiros.

Se em Goldoni o criado Arlequim reclama de sua condição apenas para si e para o público, nas peças de Abreu a reclamação dirige-se diretamente para o patrão. O afrontamento do empregado para com o patrão não ocorre na *commedia dell'arte*, já que na mesma o empregado sempre está sujeito a apanhar do patrão. Não que essa agressão por parte da "autoridade" seja inexistente na obra de Abreu, mas tal gesto não acontece mediante pequenas afrontas do servidor para com o patrão. Em Abreu, o personagem apanha em situações extremas, por suas artimanhas, e geralmente não só do seu amo, mas sim de um grupo de pessoas a quem lesou com suas peripécias e mentiras. Tirando a pessoalidade da agressão, esta se torna menos direta, aparentando maior comicidade e menos agressividade.

A peça *O anel de Magalão* gira em torno das relações entre patrão e empregado, num diálogo entre o patrão Marruá e seu subordinado Teité. O empregado a todo o momento falta com o respeito frente a seu patrão e não é punido por isso:

“Mané Marruá: Não fales isso!

João Teité: Faló! O senhor não me mete medo!” (ABREU, 1997, p. 97)

O relacionamento dos dois não é o de um escravo para com seu mestre, e sim entre pessoas que estão em pé de igualdade. Mané Marruá também não usa meias palavras ao se dirigir a seu empregado:

“João Teité: Bom dia, meu caro patrão!
Mané Marruá: Vai puxar o saco de seu avô, imprestável!” (ABREU,
1997, p. 118)

Ao final da peça, João Teité se trai, contando em alto e bom som seu plano de dar o golpe no patrão e em sua filha. Com a atrapalhada confissão, todos os personagens saem em perseguição ao malandro. Nesse caso, fica subentendido que Teité levará uma surra, mas a ação é apenas indicada e ocorre fora de palco, diferente da *commedia dell'arte*, em que o servo apanha mesmo na frente do público. O espancamento é um elemento que gera o humor por que a dor é demonstrada de maneira artificial, caricata, não realista, tornando-se cômica e não dramática pelo trejeitos e corporeidade dos envolvidos. O público não se identifica com a dor do personagem a ponto de sentir pena dele. O espancamento é um recurso cômico farsesco muito antigo que gera riso pela mecanicidade. Bergson, em *O riso*, aponta que uma representação mecanizada artificialmente torna-se em geral cômica: “Uma natureza mecanizada artificialmente é motivo francamente cômico, sobre o qual a fantasia poderá executar inúmeras variações com a certeza de obter o êxito de risada solta.” (BERGSON, 2007, p. 24).

Tal relação hostil não ocorre gratuitamente na peça de Goldoni, o patrão sempre se dirige educadamente ao conversar com o servo e este sempre demonstra ser fiel e respeitoso perante o patrão, mesmo que a contra gosto. Tal respeito ora se transforma em admiração, ora em temor. A hostilidade por parte do patrão só ocorre quando o servo comete um erro ou quando contradiz o patrão, geralmente em atitudes, poucas vezes na fala. Em *Arlequim, servidor de dois anos*, a patroa Beatriz descobre que Arlequim abriu duas de suas cartas, então dá uma bronca, xinga o personagem Arlequim de imbecil e ainda dá-lhe uma surra. A surra só é interrompida porque o outro patrão de Arlequim, o senhor Florindo, vê a cena da janela do hotel e grita, suspendendo a ação de Beatriz.

Em outra cena, Beatriz ameaça bater no servidor, mas é logo interrompida pelo senhor Pantaleão, que acaba achando graça na ação do empregado Arlequim. Arlequim, Teité e Matias Cão são sempre salvos pelo acaso ou então por suas espertezas e jogo de cintura. Veja abaixo:

Beatriz: Venha cá, já lhe disse.

Arlequim (aproxima-se tremendo): perdão!

Beatriz retira o bastão que Arlequim trás na cintura e espanca-o.

Florindo (da janela do hotel): Que isso? Batendo em meu servidor? (sai da janela)

Arlequim: Chega! Ai..ai...!

Beatriz: Tome malandro, assim vai aprender a abrir as cartas!

(sai) (GOLDONI, 1986, p. 82).

Vale ressaltar que Beatriz dificilmente falaria e agiria assim com um servo sendo um personagem feminino da *commedia dell'arte*. Neste caso, o personagem assume o papel de um homem, uma moça travestida de seu irmão, Frederico Rasponi. Já na comédia de Luís Alberto de Abreu, essa posição subalterna e delicada assumida pela mulher do século XVIII não ocorre mais. Boraceia vive ameaçando bater e castigar os empregados; Rosaura, a mocinha da história, também ameaça bater em seus criados.

Isso se dá pela conquista do espaço feminino socialmente e, conseqüentemente, no teatro. Segundo Mariangela Alves de Lima, em texto de apresentação das peças publicadas no volume *Comédia Popular Brasileira*, em *O anel de Magalão*:

Trata-se, portanto, de inverter a comédia romântica. (...) O riso é estimulado através de um anti-romantismo deliberado que inverte ou anula todos os clichês amorosos. As senhoras são, em resumo, muito machas. Boraceia, Rosaura e Mateúsa resolvem com escárnio e força muscular todos os quiproquós sentimentais. (LIMA, 1997, p. 16)

Podemos observar nos textos que, mesmo sem ser patrão de um determinado criado, os personagens de classe social dominante sentem-se à vontade para mandar em qualquer empregado que surja, sendo seu subordinado ou não. Por exemplo, no início da peça de Goldoni, Sívio ameaça bater em Arlequim, que não é seu criado, é criado de Frederico Rasponi, ou seja, de Beatriz travestida de homem. Sívio se julga superior a Arlequim e se sente no direito de castigá-lo somente porque está numa classe social acima da que Arlequim se encontra.

Esse tipo de comportamento foi adaptado por Abreu em suas peças, denunciando de forma humorística uma injustiça social. Boraceia, Mané Marruá, Tabarone e todos os outros personagens que surgem na trama como “patrões” consideram-se mais importantes do que João Teité, Matias Cão e demais criados. É importante reparar que esta relação não só ocorria antigamente como ocorre ainda nos dias atuais, tornando-se assim um prato cheio para Abreu fazer sua crítica contra essa injustiça de *status*. Evidencia, também, o quanto a peça de Goldoni continua atual, já que esse comportamento mantém-se na sociedade de hoje.

Arlequim reclama ao público e para si, jamais para o patrão. Ao patrão, ele apenas pode dar a entender que está insatisfeito, senão corre o risco de ser agredido. No entanto, esperto e ladino, o malandro usa da sagacidade para fazer com que o patrão faça sua

vontade: comer! Esse constitui outro aspecto da relação patrão-empregado presente nas obras cômicas: a esperteza do empregado, que consegue usar da malandragem para conseguir o que quer. Tal malandragem, que em muitas situações é a única grande aliada dos empregados contra o patrão, surge nas peças de Abreu por meio de uma apropriação de elementos da cultura popular nacional.

O malandro brasileiro faz parte do imaginário do povo, seja na figura urbana de um “malandro da Lapa”, seja na figura rural de um “João Grilo”. O pobre malandro brasileiro angaria a simpatia do público popular, que se identifica com um tipo que está sempre na corda bamba, em cima do muro, entre o justo e o injusto, entre a fome e a vontade de comer, entre o certo e o errado.

Observe as falas de Arlequim na peça de Goldoni:

Cena VI

Arlequim (sozinho): Estou cansado de esperar. Não aguento mais. Com esse patrão, a gente come pouco e nunca tem hora pra comer (...) ele deixa o baú no correio e vai fazer visitas, nem se lembra de seu criado. E depois dizem que se deve servir bem aos amos! É necessário, ao contrário, que eles aprendam a ter um pouco mais de consideração com o estômago dos criados. (GOLDONI, 1987, p. 61)

E João Teité, numa cena análoga a de Arlequim:

João Teité: Oh, vida difícil! Oh, bosta de rosca! Gente, tô num misere (...). O Marruá, meu patrão português canguinha, miserável, não me paga. Sorte eu não tenho e dinheiro eu não acho. (ABREU, 1997, p. 93)

Outra comédia importante que mostra, por meio do humor, as relações entre patrão e empregado consiste em *O inspetor geral*, de Nikolai Gogol, publicado em 1836. A peça aborda a realidade de uma aldeia corrupta na Rússia do século XIX. A trama se desenvolve toda em redor da visita de um viajante vindo de São Petersburgo, que é confundido e tomado como o suposto Inspetor Geral. Na peça, o viajante Khlestakov tem como criado o fiel e engraçado Óssip. A semelhança de Óssip com os outros criados, tanto Arlequim de Goldoni, como João Teité e Matias Cão de Abreu não ocorre por mero acaso, já que Gogol também trabalha com personagens-tipo e tem como base da sua comédia a crítica social, principalmente frente à classe dominante corrupta. Observe que Óssip tem sua cena de apresentação muito próxima à cena citada acima, de João Teité e Arlequim:

Óssip: (estirado na cama de seu patrão) Diabo! Que fome que eu tenho! Meu estômago está todo alvoroçado. Parece que há uma banda militar

tocando trombone aqui dentro. (...). Pelo caminho o pobre diabo do meu patrãozinho perdeu todo o dinheiro jogando baralho. (GOGOL, 2007, p. 37)

Em todos os casos, o personagem estabelece uma relação com o público, uma relação direta que acaba por causar cumplicidade. O público se identifica com o servidor, por mais confusão que ele apronte. É importante atentar para o fato de que não se trata de uma identificação direta, como em peças psicológicas, mas sim de uma simpatia, uma cumplicidade. Os empregados são personagens carismáticos, conquistam o público por serem esperto, bons com as palavras, e apresentarem uma composição cômica.

João Teité carrega consigo muitos traços do palhaço e por vezes chega a ser galanteador, mesmo que seja um galanteio às avessas. São os criados que levantam as piadas e criam as peripécias. Na CPB, podemos associar João Teité às funções do palhaço Augusto, o palhaço da ingenuidade, e Matias Cão à função do Branco, mais responsável, racional. Mesmo quando fazem trapalhadas e armam confusões em benefício próprio, não há verdadeira maldade em suas ações. Agem com o propósito de sair da miséria, de conseguir alimento.

As relações de empregado e patrão, portanto, fazem parte da história da comédia ocidental. Conforme a humanidade muda, as relações também mudam, no entanto, matem-se o caráter do personagem-tipo e do modo cômico de lidar com as diferenças de *status* social. Em *Arlequim, servidos de dois anos*, do século XVIII, o servidor apanha do seu patrão em uma espécie de regime de escravidão, não existem direitos, não existem responsabilidades para com o empregado. Já Gogol, século XIX, retrata um servo em que a personalidade surge com maior imposição; esse empregado tem alguns direitos, uma voz mais ativa, surgem diálogos de igual para igual entre o patrão e o empregado, o empregado em alguns momentos até chega a aconselhar de maneira impositiva ao seu patrão.

Em Abreu, apesar da agressão física estar presente, ela ocorre fora de cena, conforme vimos, e de um coletivo contra um personagem, o que ameniza a ideia de agressão direta, tornando o ato indireto. Essa agressão supostamente física também é amenizada pelo fato de ser somente uma breve referência, já que os personagens correm atrás do outro personagem, indo para fora do palco. Em Abreu, Teité chega a ser desrespeitoso com os patrões, pagando na mesma moeda o desrespeito dos patrões para com ele. Teité e Matias Cão ganharam o espaço que os outros criados não obtiveram: não levam desaforo pra casa.

Além dos criados homens, temos também na obra de Luís Alberto de Abreu a criada Mateúsa, empregada de Boraceia. Em *Sacra folia* essa relação é de escravidão e mesmo assim a relação é atemporal, já que a peça mescla histórias bíblicas com a contemporaneidade:

Mateúsa: Deus me livre e todos os profetas me guardem! Mas nem atada de pé e mão, mordaçada e arriada eu não faço os seus desejos!
Boraceia: Você é minha escrava!
Mateúsa: Já fiz todo o meu serviço!
Boraceia: Vai fazer hora extra!
Mateúsa: E aqui na Judéia escravo faz hora extra invocando o Demo, é? Não está no meu contrato de trabalho!
Boraceia: E escrava lá tem contrato? (ABREU, 1997, p. 192)

Comparando novamente Abreu com Carlo Goldoni, ao contrário de Boraceia e Mateúsa, a relação em *Arlequim servidor de dois amos* entre Clarisse e a ama Esmeraldina é de respeito e carinho. Observa-se em suas fala: “Esmeraldina: Que tem minha patroazinha? Por que chora? Não há motivos para chorar. Não viu como é bonitinho o "seu" Frederico?” (GOLDONI, 1987, p. 101)

Existe, porém, uma diferença entre Esmeraldina e os outros criados, já que Esmeraldina não é uma empregada de pouco tempo, e sim de longa data, que viu a família crescer, por isso o carinho para com a patroa e o atrevimento com o patrão:

Pantaleão: Foste tu, então, atrevida! Não sei o que me impede de lhe dar uma bofetada!
Esmeraldina: Até hoje ninguém nunca pôs a mão na minha cara. E o senhor não se atreva.
Pantaleão: Ah! É assim que tu respondes sua malcriada?!
Esmeraldina: Veja se me pega! O senhor não pode correr...
Pantaleão: Sua! Já te mostro se posso correr... Se te pegar... Vais ver! (GOLDONI, 1987, p. 178).

Observamos que esse atrevimento não chega a ser como o dos criados de Abreu, que se impõem até conseguir fazer valer suas vontades, desejos e pensamentos; esse atrevimento é um desaforo limitado, uma defesa, já que Esmeraldina desafia, mas logo sai correndo. Já Mateúsa coloca-se contra a patroa sem se importar em correr ou apanhar, renega seus pedidos sem demonstrar ter medo, revela uma maior liberdade do servidor para com o amo.

Em todas as peças citadas, os criados regem a trama, sendo fundamentais para o andamento dos enredos. Abreu soube articular esse elemento da tradição, criando enredos

originais e tipos originais que, a partir das matrizes tradicionais da comédia, surpreendem pela relação direta com a realidade brasileira.

BIBLIOGRAFIA CITADA:

ABREU, Luís Alberto de. A personagem contemporânea. In: *Sala Preta*, n.º 1. São Paulo Junho 2001. pp. 61-67.

_____. *Comédia popular brasileira*. São Paulo, Siemens, 1997.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo, Martins Fontes, 2007.

GOGOL, Nikolai. *O inspetor geral*. São Paulo, Peixoto Neto, 2007.

GOLDONI, Carlo. *Arlequim, servidor de dois amos*. Tradução de Elvira Rina Malerbi Ricci. São Paulo, Editora Nova Cultural, 1987.

LIMA, Mariangela Alves de. Apresentação das peças do projeto Comédia Popular Brasileira. In: ABREU, Luís Alberto de. *Comédia popular brasileira*. São Paulo, Siemens, 1997.

Abstract: This paper presents some aspects of Luís Alberto de Abreu's characters, created for the plays included in the first part of the Brazilian Popular Comedy project (*Burundanga, O Parturião, O anel de Magalão e Sacra folia*).

Keywords: Luis Alberto de Abreu; comedy; characters.