

ARTIGOS

TILL EULENSPIEGEL: A SÍNTESE ÉPICO-DRAMÁTICA NA COMÉDIA DE LUÍS ALBERTO DE ABREU

André Carrico

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

RESUMO

Till Eulenspiegel é a quinta comédia escrita por Luís Alberto de Abreu para o projeto Comédia Popular Brasileira da Fraternal Cia. de Arte e Malas-Artes. O presente artigo localiza Till no contexto desse projeto e apresenta a influência das ideias de Bakhtin (1987) sobre cultura popular, de Bergson sobre a mecânica do riso e da estrutura dramática da *commedia dell'arte* na obra. Analisa ainda a exploração dos recursos narrativos do teatro épico desenvolvida pelo autor, sobretudo a partir da coexistência dos valores aristotélicos e brechtianos na “máscara tripla”.

Palavras-chave: Dramaturgia. Teatro Épico. Comédia Popular. Luís Alberto de Abreu. Till Eulenspiegel.

Lúis Alberto de Abreu é um dos mais prolixos, inventivos e, por isso mesmo, importantes dramaturgos brasileiros do final do século XX e começo do XXI. A extensão, diversidade e profundidade de sua obra dramática, encenada desde 1979, comprovam esse epíteto. A heterogeneidade de linguagem dos encenadores e grupos que convocaram Abreu para a criação de seus espetáculos indica a dimensão da pluralidade formal e temática do autor. Apenas para nomear alguns desses diretores, podemos citar Antunes Filho, Aderbal Freire-Filho, Gabriel Vilela e Antônio Araújo. Trabalhando sempre por encomenda, a pesquisa de campo a partir do tema oferecido e o processo colaborativo são duas características permanentes em seu modo de trabalhar.

Só para a Fraternal Cia. de Arte e Malas-Artes de São Paulo, de *O Parturião ao Auto da Infância*, foram compostos 13 textos. Essas peças formam, no conjunto de seu trabalho, uma obra coesa por si só. Elas refletem a pesquisa de um autor interessado na variedade de meios do teatro épico e a visão de mundo de um artista preocupado com o destino do homem.

É o caso da peça *Till Eulenspiegel*,¹ que aqui analisaremos. Escrito e levado à cena em 1999, o texto recria as desventuras do anti-herói popular *Till Eulenspiegel*. O personagem, extraído da cultura popular medieval da Saxônia, na Alemanha, envolve-se em histórias tradicionais populares do medievo.

Till Eulenspiegel, a peça, veio na sequência de cinco comédias pregressas escritas no âmbito do projeto Comédia Popular Brasileira, desenvolvido pela Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes de 1993 até cerca de 2007. Esse projeto integrou-se ao empenho coletivo de um dos segmentos dos palcos paulistanos da década de 1990 que procurou retomar uma vertente da comédia popular apoiando-se numa forte tradição preexistente e na reapropriação modernista que se fez dessa comicidade.

Deste modo, a Fraternal Cia. acompanhou um momento em que parte da cena paulistana, por meio do trabalho de alguns grupos teatrais, buscou alcançar um público mais amplo e heterogêneo. Em que pese o ecletismo ter prevalecido nas produções teatrais brasileiras daquele momento,² a produção de encenadores, como, por exemplo, Cacá Rosset, Romero de Andrade Lima, Hugo Possolo, Gabriel Vilela e Ednaldo Freire, se juntou ao trabalho de artistas que militavam nessa causa há anos na capital paulista, como César Vieira e o agitador cultural polivalente Antônio Nóbrega.

Essa vertente começou, naquela altura, a ganhar a atenção da crítica e do público. Ao promover programas isolados ou participando do projeto de grupos como Ornitorrinco, Galpão, Circo Branco, Parlapatões, Patifes e Paspalhões, Brincante, Tea-

1 *Till Eulenspiegel* também foi montada pelo Grupo Galpão, em 2009, com o título de *Till, a saga de um herói torto* e direção de Júlio Maciel.

2 “Um ecletismo desconcertante, pelo menos para a observação crítica, parece ser o único sinal recorrente da cena paulistana” (Lima, 1997, p. 8).

tro União e Olho Vivo (Tuov),³ esses diretores engajaram-se no objetivo de povoar a cena de temas, gêneros e formas populares tradicionais, ou de recriações das mesmas.

O projeto Comédia Popular Brasileira foi o único nesse contexto que teve a característica de filiar-se a um único dramaturgo, o qual, por meio de seu processo, pôde prever a manutenção e o desenvolvimento de uma linguagem no nível textual. Vale também concluir que, de 1993 a 2003, a Fraternal Cia. de Arte e Malas-Artes talvez tenha sido um dos únicos grupos teatrais no Brasil que levou à cena, todos os anos, no mínimo, uma peça inédita de autor nacional.⁴ Além disso, ao longo de quase 15 anos de existência, o projeto pôde afirmar sua presença na cena de São Paulo e conquistar uma plateia, sempre na busca pela formação de público.

A proposta do Comédia Popular Brasileira está explicitada por seus próprios mentores, o encenador Ednaldo Freire e o dramaturgo Luís Alberto de Abreu, no prefácio do livro *Comédia Popular Brasileira*:

Por sua extensão e ambição, um projeto como o Comédia Popular Brasileira não é feito, iniciado e nem ao menos pensado por uma só pessoa. Na verdade, a vertente da comédia popular estava aí, existindo como necessidade, pedindo para ser retomada, repensada, aprofundada. [...] A necessidade e a ambição de continuar os caminhos já trilhados por Ariano Suassuna, Arthur Azevedo e Martins Pena para o desenvolvimento do projeto nos levou a criar a Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, tendo como base o elenco da ADC Siemens, que há dezesseis anos, dirigido por Ednaldo Freire, realizava trabalho bem-sucedido no campo da interpretação cômica.

O ponto de partida do projeto foi dar vida e desenvolver os tipos já fixados no imaginário da cultura brasileira e estruturá-los segundo alguns princípios da comédia popular: invenção, ambivalência, simplicidade e requinte artesanal, inteligência, riso farto e regenerador. Para isso foi fundamental a pesquisa de ideias de Mikhail Bakhtin acerca do universo do riso na cultura popular, de um lado; de outro, pesquisadores indispensáveis como Luís da Câmara Cascudo, Amadeu Amaral e Cornélio Pires nos conduziram no manancial inesgotável da cultura brasileira. [...]

O universo da cultura popular é um oceano que mal começamos a atravessar. Há que se pesquisar, renovar e trazer à contemporaneidade uma infinidade de temas, gêneros e formas populares extremamente eloquentes e já esquecidos, como o ciclo de autos, a revista, o verso épico, o melodrama, o pastoril, o teatro de bonecos, o musical, a ópera popular e todo um riquíssimo manancial que

3 O Tuov continua atuando em São Paulo, levando suas peças para ruas, praças e escolas da periferia, além de participar de festivais por todo o mundo. Aos 53 anos, é o grupo teatral com mais tempo de atividade ininterrupta no Brasil.

4 Em 2002, por exemplo, foram três textos inéditos: “Nau dos Loucos”, “Auto da Paixão e da Alegria” e a segunda versão de “Sacra Folia”.

pode contribuir para estimular e renovar a atual cena brasileira. Afinal, as grandes renovações da cena mundial tiveram como base a tradição popular. Obviamente, este é um oceano imenso para um só barco atravessar. E se o projeto Comédia Popular Brasileira teve alguma ambição acima de suas possibilidades foi a de fixar a vertente da comédia popular no mesmo grau de importância de outros gêneros na renovação da cena contemporânea. Lançamos nosso barco neste oceano. Mas este é um imenso, profundo e risonho oceano para um barco só. (Freire; Abreu, 1997, p. 6).

Conforme aponta a crítica, a companhia parece ter conseguido fazer de cada novo espetáculo um avanço em relação ao anterior. No período, Alberto Guzik escreveu: “À medida que avança em sua pesquisa, a Fraternal Cia. também cresce. Seus textos e espetáculos adquirem propósitos e contornos mais nítidos” (Guzik, 1998, p. 6). Para Mariangela Alves de Lima, “[...] no entanto, [ela] prova mais uma vez que, sejam quais forem as condições de produção, a estabilidade se garante quando há densidade no projeto artístico e disciplina na investigação dos meios expressivos” (Lima, 2002, p. 13).

Na primeira fase do projeto, de 1993 a 1997, com a tetralogia formada pelos textos *O Parturião*, *O Anel de Magalão*, *Burundanga* e *Sacra Folia*, a Fraternal pôde depurar sua linguagem, focar um público e estabelecer personagens fixos. A partir de *lepe*, em 1998, a companhia partiu em busca de experimentar as possibilidades da narrativa épica. Alcançados esses dois objetivos, o grupo conquistou um espaço fixo para a realização de seus ensaios e apresentações. Outra característica que chamou a atenção nesse momento do projeto da Fraternal Cia. foi a relativa estabilidade de seu elenco e equipe técnica.

Till inscreve-se nesse contexto. A peça narra a trajetória do lendário Till Eulenspiegel, uma alma voluntária que desceu do firmamento para provar que, se tirassem algumas qualidades do homem, ele se perderia no espaço, desesperado. Desde seu nascimento, a vida do anti-herói é sofrimento. Seu parto é difícil e, uma vez parido, quer voltar ao útero materno. Abandonado numa praça, o menino é preso por ter trapaceado ao reclamar o troco de uma falsa gorjeta. Till dá então sua consciência ao diabo em troca da liberdade e, uma vez sem alma e sem culpa, passa a envolver-se em diferentes confusões para safar-se das agruras de um camponês desvalido em plena Idade Média: vende estreme por sebo, recebe comida em troca da promessa de que todos o verão voar, opera falsas curas em doentes que encontra.

Eulenspiegel vai procurar o diabo a fim de restituir a consciência tomada. Este lhe propõe a resolução de charadas em troca dessa devolução. Ao acertar as questões demoníacas, o protagonista ganha sua aposta. Mas a consciência readquirida só lhe traz problemas, cobrando-lhe pelas safadezas cometidas e arriscando a levá-lo preso, uma vez que o incita a conclamar o povo a uma revolução. À beira da morte, num final poético, Till deixa Deus e o diabo discutindo para saber quem não ficaria com sua alma e parte em busca de sua consciência, que agora lidera guerras perdidas. Assim, sua alma continua a vagar.

O ambiente medieval de miséria, peste, doença e exploração alheia é a atmosfera que atravessa a fábula do pilantra germânico. Essa mesma atmosfera é sublinhada pelas infelizes situações pelas quais passa o anti-herói, bem como pelo requinte de detalhes narrados pelos personagens/contadores do texto.

Os cegos romeiros Alceu, Borromeu e Doroteu, cuja saga desafortunada é narrada no início pela peça, não intervêm diretamente em nenhum dos episódios que envolvem Till. Paralelamente à estrutura cômico-grotesca das aventuras e desventuras do protagonista, o trio de peregrinos abre uma fábula poético-fantástica no texto, bem ao estilo dos contos medievais. É por meio deles que, criando um intervalo na hilaridade firme das situações, o autor executará os momentos líricos do espetáculo:

ALCEU – Sonhei com bolo. Estava tudo escuro, como sempre. Aí senti o cheiro forte de morangos e mel. Depois me veio a delícia do gosto à boca. Aí, um pouco mais longe ouvi o crepitar do fogo e uma voz que cantava uma canção muito antiga. Me aproximei da voz e senti o cheiro de minha mãe. Era minha mãe que cantava. Logo, junto com o cheiro, senti o calor dos braços dela. Aí, me senti aquecido e pequeno em seu colo, sentindo o cheiro de sua pele quando ela me umedeceu os lábios com um beijo. E senti na boca o gosto doce da massa de morango e mel que ela me punha na boca, enquanto cantava aquela antiga canção. (Abreu, 2011, p. 142).

Como em outros textos, Abreu compõe dois prólogos. No primeiro, Borromeu se apresenta e introduz a história (como reza a tradição dos espetáculos populares), num tom arrogante e agressivo. Sua fala já denuncia o caráter metateatral da proposta, chegando a assumir que aquela abertura não tem razão de ser e que, numa comédia, os personagens devem ser tolos, como ele.

Se Borromeu se irrita com sua desnecessária presença no palco, no segundo antelóquio, Doroteu deixa clara sua função: a de narrar os fatos que precedem o nascimento do protagonista, *Till Eulenspiegel*, fundamentais para o entendimento de seu caráter.

A fome irascível é a característica de Till que mais o aproxima da linhagem do Arlequim da *commedia dell'arte* e de todos os criados clássicos, injustiçados e ingênuos. Entretanto, a despeito desse personagem-tipo, a partir de certo momento, Till passa a ter ideias próprias e, durante a fábula, engendrará diversas artimanhas em seu benefício. Vale ressaltar que mesmo as máscaras da comédia italiana não tinham um caráter imutável, sendo as características de suas figuras misturadas entre si, conforme o contexto.

A apreciação hiperbolizadora do universo popular-medieval é expressa na acumulação habitual de nomes e títulos, verbos e adjetivos, quantificações e qualificações, e em extenuantes enumerações de extensão inconcebível na literatura e no vocabulário da praça pública, conforme aponta o crítico russo Mikhail Bakhtin

(1987). Abreu reutiliza nessa peça diversos elementos imagísticos apontados por Bakhtin no seu *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987).

Outro elemento apreciado pela obra do autor soviético, e presente no texto, é o sentido regenerador e ambivalente da morte no medieval, como aquela que amortalha e ressuscita e que simboliza o ciclo biocósmico daquela sociedade. Ao anunciar o fim do anti-herói alemão, uma camponesa diz que metade da cidade respirou de alívio; outra metade bebeu e riu em comemoração à sua risonha passagem pela vida.

A gravidez hiperbolizada da Mãe de Till também reporta à gestação de outra lendária figura medieval, o mais famoso personagem de François Rabelais, Pantagruel, cuja mãe, Bica-Aberta, morreu no parto devido às dificuldades para parir seu imenso bebê, filho do gigante Gargantua. Para que Till pudesse *desencruar*, foi necessário amarrar um anão à ponta de uma corda, com ordem de entrar vagina adentro e arrastar, por bem ou por mal, a criança entalada. Esse episódio evidencia a aplicação de uma imagem grotesca de despedaçamento corporal, outro forte elemento imagético da cultura popular na Idade Média, segundo Bakhtin (1987).

Outra referência à obra de Rabelais está na terra da Cocanha, citada pelo cego Alceu ao narrar um de seus sonhos na cena 14. O lugar, apresentado como espaço idílico de delícias do Pantagruel, surge como o lócus para a realização da utopia de Alceu, o peregrino sonhador.

Na cena cinco, as três bruxas que surgem para preconizar o malfadado futuro de Eulenspiegel recordam as clássicas feiticeiras do *Macbeth*, de William Shakespeare. Tal como o bardo inglês, Abreu dispõe o texto das predições em versos, acentuando ainda mais o caráter premonitório da admoestação. Por outro lado, o tom satírico é evidente na fala de suas bruxas. As bruxas cômicas da Fraternal, portanto, são uma paródia das famosas feiticeiras shakespearianas.

O próprio Teatro também é objeto de riso no texto. Na cena 10, os métodos de representação teatral são alvo de sua ironia, numa sátira às técnicas de atuação do drama naturalista:

TILL (que permaneceu em cena, iluminado, sentado) – Prestem um pouco de atenção em mim também! Estou aqui, quieto, parado, mas estou vivendo um processo interior fundamental e de muita importância no desenvolvimento da trama! (adota uma expressão completamente inexpressiva). (Abreu, 2011, p. 146).

É a interrupção frequente dos diálogos pela narração que permite a Abreu incorporar à narrativa, com naturalidade, um episódio que, na fábula, poderia ter acontecido, mas que não aconteceu:

(Till e Mãe se encontram e se abraçam, se beijam e choram emocionados)
MÃE (abraçada a Till) – Esse encontro não aconteceu, mas se, de fato, tivesse existido, a emoção do reencontro teria durado exatos três minutos e quarenta segundos (separam-se).

[...]

TILL – Eu vou embora, já que nunca devia ter vindo!

MÃE – Você ainda me mata! Quando eu estiver estendida num caixão... (abraçam-se) Mas graças ao bom destino essa cena não aconteceu, o que foi uma sorte muito grande (empurram-se). (Abreu, 2011, p. 145).

A cena de julgamento, outro elemento comum à estrutura do auto medieval, também aparece na 13ª cena da peça, quando a mãe de Till será levada à corte por ter parido um filho desordeiro.

Um dos paradigmas de Abreu no estabelecimento de sua poética cômica é a teoria a respeito da mecânica do riso estabelecida pelo filósofo intuicionista Henri Bergson em *O Riso* (2001). Se para o ensaísta francês qualquer deformidade física passível de imitação é cômica, e para haver comicidade é preciso reprimir a piedade, encontramos em *Till Eulenspiegel* essa característica quando, em meio a deficientes físicos, resta um personagem pobre sobre um carrinho de rolimã que, impossibilitado de correr, apanha dos soldados. Além dessa passagem, ao longo de suas aparições, o trio de cegos se envolve em diferentes atropelos, quedas, escorregões, trombadas e acidentes por conta de sua deficiência visual.

Um dos aspectos que mais interessa ao trabalho de Abreu é a dimensão narrativa dos recursos dramáticos. Essa busca o acompanha desde seus primeiros textos, como *Bella Ciao* e *Círculo de Cristal*. Em *Till*, o autor reutiliza o procedimento da máscara tripla, recurso que havia inaugurado em *O Livro de Jó*. Nos textos do projeto Comédia Popular Brasileira, esse recurso já havia sido utilizado na peça anterior a *Till Eulenspiegel*, *lepe*.

Com a máscara tripla, o ator, no primeiro instante, se investe da máscara de seu personagem para, a seguir, compor nova face, com outra função dramática, a de narrar. “Ao assumir sua segunda face, o ator não se distancia de seu personagem, como pode parecer à primeira vista. Ao contrário, trata-se de uma outra forma de o intérprete se aproximar ainda mais da anima da figura que incorpora” (Brito, 1999, p. 139). Voltando sua atenção ao público, o intérprete amplia a situação dramática na qual o personagem está inserido, facilitando a aproximação entre o personagem e o espectador. Temos assim a segunda máscara.

Portanto, a primeira máscara se concretiza quando o ator interpreta o personagem. A segunda, no instante em que o personagem narra na terceira pessoa. E a terceira máscara vem à tona quando a narração vai em direção ao personagem, que a recebe. Desta forma, é como se a máscara tripla conjugasse a um só tempo uma síntese das estruturas épica e dramática como meio narrativo.

Por isto, a terceira máscara coexiste com o personagem e com o personagem-narrador, ao mesmo tempo que se distingue tanto do personagem quanto do personagem-narrador. É, portanto, uma máscara especial, que tem seu tempo de existência definido, restrito à duração da narrativa que o personagem faz de si mesmo. (Brito, 1999, p. 141).

Como exemplo, em *Till Eulenspiegel*, vemos a terceira bruxa que se autodescreve não em tom puramente épico, objetiva e distanciada, mas afetada por aquilo que narra:

BRUXA 3 (irritada) –

Ah! A terceira bruxa, no entanto, surgiu de um buraco aberto no chão.

Veio do fundo da terra varando a escuridão,
expulsa lá dos quintos dos infernos!

Quer nos dias de verão, quer no frio do inverno
cheira sempre enxofre e breu.

Não se sabe o que comeu,
Em que pisou, mas é tal fedentina
que já se fez até aposta

Pra saber se essa velha má, maléfica, maligna

Usa perfume feito de estrume ou colônia feita de bosta! (Abreu, 2011, p. 128).

Na cena em que demonstra como Till sobreviveu ao inverno, encontramos novamente a utilização da terceira máscara. Após uma longa narração na terceira pessoa, o protagonista passa abruptamente para a primeira pessoa. O ator deve descrever a ideia e a ação de Till na terceira pessoa e cobrá-la na primeira pessoa:

TILL – Em algumas cidades medievais as pessoas colocavam as fezes em barris que, depois de cheios, eram lançados em rios. Um método moderno e higiênico de destinação de esgoto que até hoje é utilizado. Daí que, como era inverno e a merda toda estava congelada, Till teve a grande ideia de cobrir a parte de cima com uma fina camada de gordura e vender como se fosse barril de sedo. São doze moedas. (Abreu, 2011, p. 138).

Desta forma, percebemos que, na saga dessa figura alemã, os recursos da máscara tripla continuam a ser desenvolvidos. Abreu aprofunda a função de recriação imagética no texto dos narradores da peça. Seu repertório de imagens alarga-se. Mesmo assim, no que diz respeito à encenação, constrói um espetáculo cheio de personagens, cujas rubricas, se forem seguidas à risca, requerem uma quantidade maior de intérpretes em relação às peças anteriores da Fraternal. Pela primeira vez no conjunto de peças do Comédia Popular Brasileira, há cenas que sugerem extras e figurantes. O autor não poupa recursos cênicos materiais (cenografia e adereços).

Cabe lembrar que até esse momento a Fraternal Cia. ainda dispunha do patrocínio de uma empresa e certa flexibilidade orçamentária para a produção de seus espetáculos.⁵

As figuras da *commedia dell'arte*, o universo fantástico do medievo, as imagens rabelaisianas, os recursos farsescos e a paródia seguem sendo elementos de que o autor lança mão na composição da comicidade de *Till Eulenspiegel*. Além desses elementos herdados das produções anteriores, aqui a eloquência verbal parece ter sido aprofundada.

Há também a forte presença de uma conotação filosófica nas comédias de Luís Alberto de Abreu. A crítica teatral da época ressalta esse caráter:

[...] em *Till Eulenspiegel*, o desprendimento da farsa é mais radical. Ao lidar com o caráter a-histórico da comédia, tratando-a como uma categoria estética e não apenas como gênero teatral, os artistas se sentem à vontade para trabalhar com uma paleta mais nuançada. Além do grotesco, há, neste espetáculo, alguns toques de lirismo, uma belíssima transcrição cenográfica e uma elegância quinzentista, emulando os autos sacramentais, na peroração final. Dialogando desta vez com a alegoria medieval, e não só com a novela picaresca, a peça de Luís Alberto de Abreu se aventura por considerações filosóficas. Till não é um indivíduo, mas também não é materialmente circunscrito como a máscara farsesca. É um personagem no limiar da Idade Moderna, ensaiando a transição para a nova ordem moral do livre-arbítrio. (Lima, 1999, p. 12).

O final metafórico da fábula de *Till Eulenspiegel* é um exemplo da exposição do pensamento do autor. Ele estabelece certo contraste com a explícita tinta escatológica do resto do texto. O diálogo do cego Alceu, romeiro doente e à beira da morte, com seu guia Borromeu, em que pese o tom lírico da fala, traz à cena características do teatro moderno, pelo estranhamento do gesto inesperado (sobretudo no contexto histórico em que se passa a fábula, a Idade Média). À primeira vista, a situação dramática pode remeter à clássica abertura de *Beijo no Asfalto*. Entretanto, longe do que ocorre na peça de Nelson Rodrigues, na comédia de Abreu ela tem função mais cômica do que metafórica. Ainda assim, a dimensão sublime dessa ação em pleno encerramento de uma comédia popular não deixa de sublinhar seu contraste e de assentar certa atmosfera poética:

BORROMEU – Deus está do nosso lado. O general inimigo baixou a espada em sinal de rendição.

DOROTEU – Os inimigos nos cercaram com lanças e espadas.

BORROMEU – O sol brilha.

5 A partir da peça seguinte, *Masteclé*, a Fraternal perdeu seu patrocinador, a empresa Siemens.

ALCEU – Borrromeu, me dá um beijo.

BORROMEU – Que conversa é essa, Alceu?

ALCEU – Nunca pedi nada à vida. Ela não me daria. Peço a você.

BORROMEU – Um beijo, Alceu?

ALCEU – Só queria saber como é.

DOROTEU - O inimigo apontou as armas para nossos corpos vivos e gritou com a fúria e a arrogância dos vencedores. Mas pararam para olhar a estranha cena de dois cegos se beijando. Depois... (Borrromeu beija Alceu. Alceu morre). (Abreu, 2011, p. 167).

A peça termina apontando no personagem Till uma possibilidade de metáfora para a experiência humana:

BORROMEU – O corpo de Till continuou na terra ameaçando voltar. A alma de Till continuou a vagar à procura de sua consciência. A utopia é os três se encontrarem. (Abreu, 2011, p. 167).

Independentemente do fato de ser um dramaturgo que trabalha sempre a partir da solicitação de um grupo, Abreu constrói uma obra dramática coerente e consistente. Afinal, um dramaturgo não é apenas aquele que cria argumentos, mas também aquele que imprime sobre as fábulas sua marca pessoal. Sua obra, além de apresentar diferentes soluções técnicas, tem muito a dizer sobre o ser humano. Em suas criações, a partir de seus personagens, o autor salienta o poder de transformação do ente. Ele discute a existência em relação com o mundo, e é essa reunião entre riqueza de conteúdo e experimentação de recursos formais que coloca sua obra entre as mais significativas da dramaturgia brasileira contemporânea.

Referências

ABREU, Luís Alberto de. *Till Eulenspiegel*. In: NICOTELE, Adélia (org.). *Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa*. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 117-167

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRITO, Rubens José Souza. *Dos peões ao rei: o teatro épico-dramático de Luís Alberto de Abreu*. 226 f. 1999. Tese (Doutorado em Artes – Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

FREIRE, Ednaldo; ABREU, Luís Alberto de. Prefácio. In: ABREU, Luís Alberto de. *Comédia Popular Brasileira*. São Paulo: Siemens, 1997.

GUZIK, Alberto. Ação além do necessário. *Jornal da Tarde*, São Paulo, p. 6, 13 jul. 1998.

LIMA, Mariangela Alves. Apresentação. In: ABREU, Luís Alberto de. *Comédia Popular Brasileira*. São Paulo: Siemens, 1997. p. 7-8.

LIMA, Mariangela Alves. Elegância e graça unem-se em "Till". *O Estado de S.Paulo*, São Paulo, p. 12, 10 set. 1999.

LIMA, Mariangela Alves. Montagem revigora a ética cristã com o sopro da imaginação. *O Estado de S.Paulo*, São Paulo, p. 13-14, 31 ago. 2002.