

Cadernos

letra e ato

Beberrão, estúpido e corno: imagem e narratividade em *Iepe*, de Luís

Alberto de Abreu

André CARRICO³³

Resumo: *Iepe* é uma comédia escrita por Luís Alberto de Abreu para o projeto Comédia Popular Brasileira da Fraternal Cia de Arte e Malas-Artes. A partir do texto, analisa-se a aplicação da “máscara tripla” sobre a narrativa épica e a exploração das imagens hiperbólicas do baixo material e corporal, segundo Bakhtin, pelo dramaturgo paulista.

Palavras-chave: Dramaturgia: Comédia Popular: Luís Alberto de Abreu.

A Fraternal Cia de Arte e Malas-Artes foi criada em São Paulo em 1993 pelo encenador Ednaldo Freire. Desde sua fundação e durante mais de 15 anos, o grupo desenvolveu o projeto Comédia Popular Brasileira, cujo objetivo era reintroduzir na cena tipos populares do país. Aproveitando personagens e situações de criações espontâneas do povo, buscou retomar um projeto de teatro brasileiro. O programa almejava “uma coordenação estética de movimentos, gestos e interpretação que pensasse e estruturasse novamente o espetáculo [a partir de uma estética] popular” (FREIRE e ABREU, 1993, pág.

³³ andrecarrico7@gmail.com. Doutor e mestre em Artes (Teatro) pela Unicamp. Concluiu pós-doutorado em Artes da Cena pela mesma instituição em 2015. Professor Adjunto do curso de Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, onde também atua no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

19). A dramaturgia do projeto, empreendida a partir do diálogo constante entre dramaturgo e grupo, esteve a cargo de Luís Alberto de Abreu.

Em 1998, depois de cinco anos e quatro peças bem sucedidas em relação ao público e à crítica, a Fraternal estreou no Teatro Ruth Escobar a quinta peça do Comédia Popular Brasileira, *Iepe*. O texto é baseado na fábula de *Jepppe, o montanhês*, de Ludwig Holberg (1684-1754), considerado o fundador da literatura dramática dinamarquesa.

Em 1985, ao participar do *Dansk Brazilianske Teater Projekt*,³⁴ Abreu havia tido contato com uma tradução inglesa da peça. Centrada num tipo folclórico da Cultura Escandinava, ela é considerada a última comédia neoclássica, enquanto na Inglaterra e na França já se renunciava a comédia liberal-burguesa. Segundo Arêas (1990), os valores absolutistas afirmam-se na fábula dinamarquesa, conquanto o autor mostre na mistura entre as classes uma situação não apenas impossível, como antinatural.

Os temas preponderantes de *Iepe* parecem ser o abuso do poder, o papel de exploração do proletariado no curso da História e o limiar entre sonho e realidade.

Em seu *Iepe*, o dramaturgo brasileiro ressalta a narratividade do contador de “causos” da nossa Cultura rural, por meio de uma estrutura épica. A narrativa épica já havia sido empregada dois anos antes pela parceria Abreu-Fraternal Cia, através do personagem Anjo do auto *Sacra Folia*. Mas é em *Iepe* que o autor desenvolverá o recurso narrativo da “máscara tripla”³⁵, já utilizado por ele, conscientemente, em 1995 no drama *O Livro de Jó*, mas que ainda não havia sido explorado na comédia.³⁶

Impulsionado pelos resultados desta forma dramática na encenação do Teatro da Vertigem no Hospital Umberto I, em São Paulo, em 1995, Abreu resolve aplicar o recurso na Fraternal Cia, experimentando sua eficácia na comédia. O autor inaugura assim um segundo ciclo de peças do projeto Comédia Popular Brasileira. A partir de *Iepe*, a narrativa *pelo* personagem será um dos elementos constituintes de seu processo de criação em todos os textos elaborados para o grupo. Trata-se de uma estrutura na qual o personagem não apenas narra e comenta a ação, como sofre a consequência do que narrou.

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

³⁴ Projeto de intercâmbio cultural realizado entre as embaixadas do Brasil e da Dinamarca, em 1985.

³⁵ O termo foi cunhado por Brito (1999).

³⁶ Segundo depoimento a Brito (1999), Abreu já se utilizara de forma involuntária de algo semelhante à máscara tripla na peça *...E morrem as florestas*, de 1985.

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, procedimento que Abreu já utilizava desde sua peça *Circulo de Cristal*, de 1983.

Em *Iepe*, ele acrescenta à segunda função uma terceira máscara, instaurada a partir do momento em que o personagem que é narra a si próprio:

IEPE – Um dia, Iepe recordou-se de uma grande paixão e, não resistindo mais à solidão, clamou pela amada: Bebida! Garrafas! Barris e tonéis! [...] Olhou suas terras a perder de vista e gostou daquilo. Olhou seus empregados e logo se acostumou a vê-los de cima. Vocês são tudo subalternos! Só não mando vocês se coçarem com urtiga por que estou sem vontade! Que é que está fazendo parado, aí? (ABREU, s/d., p. 28)

No momento em que o ator clama “Bebida! Garrafas! Barris e tonéis!”, está representando o personagem Iepe. No entanto, quando diz “[...] recordou-se de uma grande paixão e clamou pela amada”, está interpretando o narrador, sem sair do personagem. Mesmo assim, a narração se dá na terceira pessoa, como se Iepe fosse outra figura. Acontece que esta ação, realizada por este personagem-narrador, identificado como Iepe, é direcionada para Iepe que, ele mesmo, enquanto ator, representa (Brito, 1999). Tomemos o exemplo de outro personagem:

NÉLI – O impacto da visão do marido enforcado tocou a corda mais sensível do coração de Néli e ela se lembrou dos velhos bons tempos que, na verdade, nem existiram, mas frente à morte tudo vira detalhe. E chorou. (Chora) Amargamente chorou. Chorou por horas das quais essas lágrimas que caem são apenas signo de sua grande e insuspeitada dor. (Chora novamente). (ABREU, s/d., p. 52)

A ação de chorar é o resultado final da “imagem em ação” do personagem, a terceira máscara. A relação do narrador com aquilo que descreve, porém, não é distanciada. Ao contrário, no momento de narrar o ator faz de seu próprio corpo e voz o veículo daquilo que está narrando. Portanto, a primeira máscara se concretiza quando o ator interpreta Iepe. A segunda, no instante em que Iepe narra na terceira pessoa. E a terceira máscara vem à tona quando a narração vai em direção a Iepe, que a recebe.

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)

Destaca-se ainda de *Iepe* um “diálogo de narrações”. Neste caso, a narração do personagem se dá em resposta ao relato do outro, como uma reação:

CRISTOVÃO – E assim era Iepe: Beberrão, estúpido e corno!

IEPE – Beberrão e corno, sim! Mas não tão estúpido quanto Cristovão que nunca conseguiu uma única mulher na aldeia e só lhe sobrou ser amante de uma tralha como Néli.

CRISTOVÃO – Cristovão não era tão estúpido quanto Iepe que tinha a Néli o tempo todo enquanto a Cristovão restava a melhor parte!

IEPE – Iepe não era tão imbecil quanto Cristovão que não percebeu que Néli não tinha parte melhor!

CRISTOVÃO – Em compensação, ninguém chamava Cristovão de corno! (ABREU, s/d, p.4)

Na utilização do personagem-narrador, ao fazer com que um personagem intervenha na narração do outro, quando esta lhe diz respeito, Abreu reprisa um procedimento comum da comédia popular:

GREGARÃO – [...] Mas Iepe chorou porque não sabia mais quem era. Chorou mais porque tinha medo de ser Iepe e ter de enfrentar as varadas da Néli. (Iepe chora mais) E chorou mais porque tinha medo de ser outra pessoa da qual ele nada sabia. Chorou, (Iepe chora) chorou mais, (Idem) chorou mais ainda (Idem)

IEPE (algo irritado) – Chega de choro, né?! (ABREU, s/d, p.22)

Repete-se nesse texto, a exemplo do que acontece em *Sacra Folia*, uma abertura ou prólogo, no qual os personagens apresentam-se em tom de conversa com a plateia. Esse recurso, aliás, a partir de *Iepe* estará presente em todos os textos subsequentes do Comédia Popular Brasileira. Nessa apresentação da fábula, o personagem Néli, ao explicar à plateia seu temperamento, num tom derrisório e agressivo, exhibe características do palhaço Branco e dos mamulengos do teatro de bonecos nordestino:

NÉLI – [...] Peço ao distinto público aqui presente que não se assuste com meu jeito, nem se surpreenda com meus modos. Sou assim mesmo, mal-humorada, raivosa, mal educada, e não tenho por que mudar! Não é nada pessoal, vejam bem, é que eu sou assim. Podia até ser gente bem mais importante que estivesse sentada, aí, nessas cadeiras, que eu não mudaria uma vírgula do meu caráter! Estou muito contente com ele. Meu nome é Néli e não estou nem um pouco interessada em saber o nome de vocês! (ABREU, s/d., p. 01)³⁷

³⁷ O personagem-tipo Benedito, protagonista de grande parte das peças de Mamulengo, faz a abertura de seus espetáculos desafiando a plateia ao bradar sua valentia e até mesmo xingar o público; ofensiva ambivalente que não tem outro intuito senão extrair dela mesma o efeito risível.

É na rubrica desta cena de abertura que Abreu estabelece um código cênico, uma convenção teatral que deverá ser seguida pelo diretor. Em todos os momentos em que o protagonista dormir ou morrer, ele deve permanecer em pé. O código de Abreu, segundo a didascália, estabelece que sono, desmaio e morte deverão sempre ser na vertical.

A fábula de *Iepe* explora a dimensão do renascimento do herói como matriz cômica, segundo a teoria de Bakhtin (1987). O recurso é utilizado no momento da ressurreição do protagonista, depois de ter sido levado para a forca. Vários outros elementos da tradição popular elencados pelo crítico russo são utilizados pelo autor paulista nesse texto.

Numa das primeiras cenas do espetáculo, Iepe troca de roupa diante do público. A indicação do dramaturgo é de que o ator esteja trajando a pele do personagem sob o figurino, um nu grotesco, com o pênis retangular ou uma nádega maior que a outra, por meio da qual Abreu faz valer o baixo material e corporal como veículo do riso.

Para Bakhtin (1987), no plano popular, tudo que está acabado, eterno, limitado, canonizado e arcaico precipita-se para o baixo terrestre e corporal, para nele morrer e renascer. Esse material liberta o povo da seriedade mentirosa e de tudo aquilo que inspira medo. O ensaísta russo ressalta, contudo, que não se trata, nesse caso, da superficialidade que a obscenidade denota na vida contemporânea, mas de uma parte orgânica do complexo universo das formas na festa popular.

Na terceira cena, *A Revolução das Partes*, Abreu descreve detalhadamente como deve ser a movimentação corporal do intérprete do protagonista. Nesse exemplo, o autor extrai a comichão a partir da expressão corporal do ator:

IEPE – A cabeça de Iepe não era muito inteligente, mas era decidida e resolveu que o resto do corpo devia rumar direto para a aldeia para comprar sabão. (Iepe compõe uma pose corajosa e segue caminho) Acontece, no entanto, que a barriga de Iepe tinha vida própria e resolveu que o melhor era voltar e tomar mais uma. (Iepe faz a curva e volta como se fosse puxado por sua proeminente barriga) Contra essa última decisão se revoltou sua bunda que era quem sempre pagava com varadas a irresponsabilidade da barriga. E apoiou a cabeça de Iepe em sua decisão de ir para a aldeia. (aos tropeços, em marchas e contramarchas, Iepe vai à frente) Inferiorizada em número, a barriga pediu ajuda às pernas. No entanto, apenas uma delas veio em seu socorro. (uma perna segue de um lado e a outra tenta caminhar do outro. O movimento de Iepe, agora, é de um bêbado completo) Isso, sem falar dos braços, cada um deles tomando um partido. (desesperado) Socorro! Sou prisioneiro de uma guerra dentro de mim mesmo! (decidido) Sou um homem e um

homem segue sua cabeça! (a custo e com passos bêbados, Iepe vai se dirigindo à saída. Iepe pára) Mas, porém, todavia uma parte da cabeça de Iepe deu de imaginar o líquido borbulhante caindo no copo, o comichão rascante da bebida descendo pela garganta, a catarata alcoólica precipitando-se pela faringe e espaiando-se pela barriga, e, finalmente, os cálidos vapores do álcool subindo e tonteando. A bunda de Iepe chorou, pediu, implorou mas ele decidiu: só mais uma! Depois eu sigo! Jaró! Abre essa desgraça! (ABREU, s/d., p. 11)

Nesse momento, Abreu apresenta no corpo de seu personagem a totalidade única e viva da visão popular do corpo, segundo a qual corpo e vida corporal formam uma única coisa, ainda não singularizada nem separada do resto do mundo. O autor reinterpreta no plano material e corporal o conceito sagrado de organismo, dessacraliza a castidade do corpo, torna-o existência orgânica, dinâmica e sempre inacabada.

A superabundância e as enumerações de extensão inconcebível, características da narrativa popular, segundo Bakhtin (1987), sucedem-se nas descrições de *Iepe*. Um dos serviçais do Barão, por exemplo, relata detalhadamente o resultado que um purgativo teve no organismo do anti-herói, enumerando a quantidade de recipientes preenchidos pelo produto do desarranjo intestinal do protagonista:

CALABRAU – Dizem que Iepe obrou duzentas e trinta e cinco carroças cheias até o tampo, encheu seiscentos e oitenta barris de oitenta litros e dois corotes de quinze, completou mil e setecentos galões, preencheu quatrocentas e setenta latas de margarina de quinhentos gramas e uma latinha de extrato de tomate. (ABREU, s/d., p. 27)

Para o ensaísta soviético, na obra cômica de Rabelais os números perdem sua estatura sagrada e simbólica, uma vez que são destronados, profanados. Essa profanação é alegre, carnavalesca e renovadora. O rebaixamento paródico dos números canônicos ou a hiperbolização grotesca da quantidade de bebida ou de alimentos comidos, em cifras exageradas, transgridem a verossimilhança. Nesses casos, “o efeito cômico é conseguido pelas pretensões à exatidão (também excessiva) em situações em que exatamente um cálculo, por menos preciso que seja, é impossível [...]” (BAKHTIN, 1987, p. 130).

Segundo a teoria bakhtiniana, é nos atos do drama corporal que se efetuam os limites entre corpo e mundo, onde se dá o começo e o fim da vida, e onde corpo e mundo são indissolúvelmente imbricados (BAKHTIN, 1987). As imagens ambivalentes na dimensão popular são, a um só tempo, bentas e humilhantes, como consta neste comentário de Rabelais na sua novela *Pantagruel*:

É uma maneira vulgar de falar em Paris e em toda França, entre as pessoas simples, que julgam terem sido especialmente abençoados todos os lugares sobre os quais Nosso Senhor fizera excreção de urina ou outro excremento natural, como da saliva está escrito em São João, 9: *Lutum fecit ex sputo*. (RABELAIS *apud* BAKHTIN, 1987, p. 128)

Segundo Bakhtin (1987), numa das imitações do *Pantagruel* de Rabelais, intitulada *As inestimáveis crônicas*, Gargantua urina durante três meses, sete dias, 13 horas e 47 minutos e dá origem ao rio Ródano juntamente com setecentos navios. O mesmo se dá no comentário de Gregarão a respeito dos excrementos de Iepe: “E tudo aquilo foi bom porque, no ano seguinte, comemorou-se a melhor colheita da história do lugar” (ABREU, s/d., p. 27).

O destino de Iepe após assumir o posto de Barão (atribuído a título de chacota pelos serviçais do nobre verdadeiro) assemelha-se ao de João Teité em *Burundanga ou A Revolução do Baixo Ventre*. A fábula atenta para o revide social quando da inesperada ascensão de seus protagonistas e frustra qualquer possível expectativa de atitude romântica ou heroica. Iepe deslumbra-se pelo poder, valendo-se das atribuições de seu cargo para vingar as injustiças sofridas ao longo de sua vida pregressa como camponês, mandando e desmandando em servos e nobres.

Entretanto, Iepe torna-se vítima do abuso que faz de sua própria força, tal qual os heróis do ciclo mítico *Twins*, estipulado por Paul Radin e descrito por Henderson:

Não deixam sobrar mais nenhum monstro no céu ou na terra sem ser combatido, e sua conduta desvairada acaba recebendo troco [...] ultrapassaram todos os limites possíveis, e chegou o momento de se pôr fim à sua carreira. A morte era o castigo merecido. (HENDERSON, 2008, p. 147).

A morte aparece então como a cura necessária para a *hybris* de Iepe, o orgulho cego do herói. Ele é submetido a um julgamento e, depois de subir ao cadafalso, por pouco escapa da forca. Para ele, é como se ressuscitasse.

A crítica de costumes, a exemplo de todas as outras peças da Fraternal Cia, não deixa de estar presente na saga do herói escandinavo. Abreu encontra espaço na fábula medieval para ironizar o consumismo da classe-média, que “gasta seu cérebro” em shoppings centers, “alugando” a própria cabeça. Sua visão crítica da História ecoa na fala do Barão, na qual narra que houve uma “guerra feroz onde não morreu ninguém, a não ser alguns milhares de camponeses” (ABREU, s/d., p. 42).

Assim como em *Till, Nau dos Loucos* e *A Revolução do Baixo Ventre*, a Cena do Julgamento, elemento recorrente da dramaturgia medieval, aparece desta vez como complemento à patuscada preparada pelos serviçais para divertir o Barão. O caráter cômico de uma inversão de situação, do “mundo às avessas”, é explorado nessa cena, na medida em que quem orienta de fato a sessão jurídica é o Carrasco, que a todo momento interrompe o Juiz para apresentar seus argumentos acerca da necessidade de decapitar o réu. O resultado trágico do episódio é frustrado no momento em que o Juiz revela que a bebida ingerida por Iepe não era veneno, mas sonífero. Esse recurso de inverter funções é apresentado por Bergson (2001) em seu ensaio sobre a significação da comicidade:

[...] será obtida uma cena cômica se a situação se inverter e os papéis forem trocados. [...] É assim que rimos do réu que dá lição de moral no juiz, da criança que pretende dar lição aos pais, enfim daquilo que se classifique sob a rubrica do ‘mundo às avessas’. (BERGSON, 2001, p.69)

A autoironia também aparece no discurso dos personagens. Um deles chega a se recusar a ser instrumento da representação das ações que narra, mesmo quando são suas próprias ações. É como se o personagem/contador tivesse consciência de sua função de presentificar os episódios narrados:

BARÃO – Os dois engalfinharam-se numa violência tão inaudita, insólita e primitiva que nos recusamos a representar aqui. Brigaram por horas até serem separados pelo barão, o verdadeiro. (ABREU, s/d., p. 32)

No final da fábula, Abreu deixa em aberto se a aventura de Iepe deveras aconteceu ou se foi por ele sonhada, conferindo um tom poético e melancólico às últimas frases do texto. A Iepe só restava sonhar.

A fluência com a qual o dramaturgo constrói seus textos foi enfatizada pelo crítico do jornal *Diário Popular*, Aguinaldo Ribeiro da Cunha:

O texto de Abreu tem dois méritos principais, além da fluência com que habilmente esse excelente autor apresenta seus trabalhos: formalmente, o de prosseguir em sua pesquisa sobre o universo da comédia popular, recuperando um personagem do teatro escandinavo e mostrando, com isso, como a comédia é a mesma, em sua essência, em toda parte; substantivamente, o de mostrar o verso e o reverso da natureza humana, sempre modificada pela riqueza e pelo poder. [...] Uma fábula extremamente realista sobre a natureza humana e sobre os bastidores do poder, escrita e encenada com muito humor e graça. (CUNHA, 1998, p. 02)

Ainda que ressaltando a qualidade do texto de Luís Alberto de Abreu, Viviane Kulczynski, colunista da revista *Veja*, sentiu falta dos protagonistas da primeira tetralogia do *Comédia Popular Brasileira*:

Ednaldo Freire aproveitou o clima, propício à experimentação, para colocar em cena dois atores no papel-título (Gilmar Guido e Ali Saleh) e duas atrizes (Izildinha Rodrigues e Mirtes Nogueira) vivendo Néli, a mulher de Iepe. Apesar dessas boas sacadas, faz falta a sagacidade dos hilariantes João Teité e Matias Cão, impagáveis personagens dos espetáculos anteriores. (KULCZYNSKI, 1998, p. 02)

Nas páginas do *Jornal da Tarde*, Alberto Guzik elogia as características fantásticas da proposta e o progresso da pesquisa de Abreu:

Abreu explorou com vigor essas características, que definem o tom da trama, da linguagem desabusada e das figuras espantosas que povoam a peça, entre elas um afetado barão, criados servís, mulheres traçoeiras e médicos incompetentes. 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. 06)

Já a ensaísta e pesquisadora Mariangela Alves de Lima ressalta o movimento impresso ao espetáculo pela inversão de papéis sociais na narrativa. No seu entender, de qualquer lado que se examine a configuração das relações sociais no mundo, há sempre um lado pior, em que se aloja o mundo do trabalho. A crítica d'O Estado de São Paulo analisa as diferenças estilísticas que resultam da exploração da tradição do repertório teatral:

Enquanto nos tipos cômicos abasileirados, de fonte ibérica, a esperteza é um componente essencial para dar graça às peças – sentimos alívio quando o pobre dá o troco a um poderoso –, a subserviência de Iepe tem o travo amargo da violência feita aos pobres e aos tolos. [...] Sem contar com a liberdade e a leveza física e espiritual das máscaras meridionais, a encenação de Ednaldo Freire imprime à saga de Iepe um tratamento cênico que resolveria bem personagens mais ricos e com diálogos permeados por incidentes, mas parece simplificador quando aplicado a esta peça despojada e mais triste. Os personagens são tratados com a mesma alegria expansiva dos espetáculos anteriores, aproximam-se do prosaetrio desejando uma comunicação direta com o público e expressam-se, quase sempre, com a voz alta e incolor dos cômicos circences. [...] De qualquer forma, sinaliza uma vontade de transformação que pode dar muito certo para uma companhia que formou um público e não se contenta com isso. Quer fazer coisas mais difíceis e arriscadas. (LIMA, 1998, p. 01)

De maneira geral, nos diálogos de *Iepe* predominam falas mais enxutas (conferindo um ritmo mais ágil à peça), a exemplo dos textos anteriores do projeto, e ao contrário do que irá acontecer nas produções posteriores da Fraternal Cia, quando a procura pela narrativa épica será cada vez mais acentuada e os solilóquios serão mais extensos. O grotesco como estímulo risível é explorado e ampliado na peça.

A máscara tripla é um novo caminho encontrado pelo autor para prosseguir no desenvolvimento da narratividade cômica pelo grupo de Ednaldo Freire. A partir de *Iepe*, Abreu passou a confiar mais na capacidade do elenco da Fraternal de fazer o público rir através de sua narração e da incorporação de tipos, do que da sucessão de equívocos e peripécias. Sua pesquisa caminhará cada vez mais para a experimentação das potencialidades narrativas do contador de histórias popular. O tema e os personagens já não serão extraídos, necessariamente, da Cultura brasileira. Podem advir de um fabulário estrangeiro, abrigado, mas personificando um arquétipo universal.

Referências bibliográficas:

- ABREU, Luís Alberto de. *Iepe*, Cópia mecanográfica, s/d.
- ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*, Rio de Janeiro: ed. Zahar, 1990.
- BERGSON, Henri. *O riso, ensaio sobre a significação do cômico*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BRITO, Rubens José Souza. *Dos pés ao rei: o teatro épico-dramático de Luís Alberto de Abreu*. 226 folhas. Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1999.
- CUNHA, Aguinaldo Ribeiro da. *Bêbado faz rir e pensar*. Diário Popular, 8 de julho de 1998. Revista, p. 02.
- FREIRE, Ednaldo, ABREU, Luís Alberto de. Prefácio In: *Comédia Popular Brasileira*. São Paulo: Siemens, 1997.
- GUZIK, Alberto. *Ação além do necessário*. Jornal da Tarde, 13 de julho de 1998, p. 06.
- HENDERSON, Joseph L. Henderson. *Os mitos antigos e o homem moderno* In: JUNG, Carl G. *O Homem e Seus Símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- KULCZYNSKI, Viviane. *Bem-humorado épico tropicalista*. Revista Veja, 18-24 maio de 1998, p.68.
- LIMA, Mariangela Alves de. *Inversão de papéis imprime movimento à história de 'Iepe'*, O Estado de S. Paulo, 30 de maio de 1998. Caderno 2, p. 01.

Abstract: *Iepe* is a comedy written by Luís Alberto de Abreu for the project Comédia Popular Brasileira of Fraternal Cia de Arte e Malas-Artes. Through the play, we analyse how Abreu applies the "máscara tripla" on the epic narrative and his exploitation of hyperbolic images of material bodily lower stratum, according to Bakhtin.

Keywords: Dramaturgy: Popular Comedy: Luís Alberto de Abreu.