

A *Commedia dell'arte* e seus influxos



Ricardo Postal



RESUMO

Este artigo expõe uma síntese histórica do surgimento da *Commedia dell'Arte*, na Itália, bem como acompanha sua expansão e sucesso pela Europa, a fixação das trupes de artistas nas cortes e, a partir disso, sua derrocada. Seguindo o trajeto desse gênero teatral, são ressaltadas suas características e sua relevância dentro da cultura renascentista e barroca. Aponta-se a influência da *Commedia dell'Arte* nas outras artes e como suas personagens foram tomadas como símbolos, inclusive no Brasil, de um fazer artístico improvisado, livre e oposto aos dogmas, sendo lido, dessa forma, como arte de vanguarda.



RIASSUNTO

Questo articolo espone una sintesi storica dalle origini della *Commedia dell'Arte*, in Italia, sicome racompagna sua spansione e la sua fama in Europa, il fissaggio delle trupi d'artisti nelle corti

e, da questo, il suo declino. Insieme al tragetto di questo genere teatrale, sono risalite sue caratteristiche benché la sua rilevanza entro la cultura del Rinascimento e del Barocco. Si fa attenzione speciale su l'influenza della *Commedia dell'Arte* nelle altre arti e su come suoi personaggi sono stati presi come simbolici, anche nel Brasile, di un lavoro artistico all'improvviso, libero e che va contra i dogmi, essendo, di questo modo, interpretato comme arte d'avanguardia.



PALAVRAS-CHAVE

história da cultura - literatura italiana - *Commedia dell'Arte* - modernismo - Arlequim



PAROLE-CHIAVI

storia della cultura - letteratura italiana - *Commedia dell'Arte* - modernismo - Arlechinno.

Dentro da história literária a *Commedia dell'Arte* recebe uma atenção mínima, principalmente pelo fato de não se permitir a uma catalogação como objeto literário. Extapolando esse aspecto, a *Commedia dell'Arte* causou um grande impacto na cultura européia e tornou-se para as outras artes uma fonte prodigiosa de imagens e símbolos. Sendo assim, ela atravessa a literatura não diretamente,

mas pela influência que suas personagens e sua poética causaram nas mais diversas poesias e romances.

No âmbito teatral, a “*commedia all'improvviso*”, como também é conhecida, revolucionou as práticas dramáticas e inscreveu uma forma teatral italiana que desde então provocou retomadas em várias épocas, sendo relida, adaptada em vários de seus aspectos, como os “*lazzi*”, as máscaras, e a performance dos atores.

As condições de tais espetáculos são irrepetíveis, uma vez que o contexto pressupunha a falta de teatros fixos, a amplitude da praça como palco e um ruidoso público a dar constantemente o tom e, de acordo com a percepção do ator, a ajudar no improviso do texto. As retomadas e apropriações feitas a partir da *Commedia dell'Arte* procuraram manter a inocente inteireza dessa experiência, saudosos os atores de uma prática inventiva e livre.

Mesmo que isto seja sujeito a discussões, como de resto muito do que lhe diz respeito, a *Commedia dell'Arte* foi um gênero teatral com existência histórica demarcada

Tradicionalmente, situa-se o nascimento da *Commedia dell'Arte* em meados do século XVI. O primeiro estatuto de uma companhia de atores profissionais, ou “cômicos”, de que se tem conhecimento data de 1545. Na outra ponta, marca-se como ponto final da *Commedia dell'Arte* o fim do século XVIII. São datas convencionais, conferindo à *Commedia dell'Arte* dois séculos de vida, portanto. Tendemos hoje a situar o seu foco principal entre 1580 e 1630. A primeira data refere-se ao aparecimento de diversas publicações ligadas às atividades dos atores profissionais – os “mercenários” –, e à obtenção, por parte das companhias, de uma maturidade artística que marcaria a história do teatro. A segunda data assinala uma crise profunda na cultura da corte e de suas manifestações teatrais. (SCALA, 2003, p. 17)

Um fator relevante é o de se considerar o momento áureo a partir do “aparecimento de diversas publicações”, posto que somente assim se pode estudar historicamente a *Commedia dell'Arte*, uma vez que um de seus pressupostos é a inexistência dos textos teatrais, já que a encenação era improvisada. Sendo assim, era

a-documental, anônima e, de certo modo, atemporal, sem preocupação com a posteridade, somente com a manutenção de uma maestria transmitida internamente nas companhias. Tratava-se de um conhecimento tradicional de estreita ligação com a cultura popular e que era calcado na oralidade, portanto oposto às convenções poéticas estabelecidas.

O segundo ponto, importantíssimo, é o designativo “profissionais”, dado aos atores, uma vez que foi com a *Commedia dell'Arte* que se constituiu a profissão dentro do teatro. A organização das companhias gerou um mecanismo que permitiu divisões do trabalho artístico, dentro do qual o chefe da trupe contratava os atores e assim diferenciavam-se os mímicos da “Arte”, aqueles que faziam teatro como trabalho, dos esporádicos. Essa profissão foi fixando as companhias como uma estratégia de sobrevivência dos atores, que agora desenvolviam sua arte unidos na busca do sustento, em oposição à deambulação solitária e menos eficiente economicamente. Estar numa estrutura comercial dava mais segurança material e possibilitava o compartilhamento da vida e da arte com a trupe.

O *capocomico* ficava responsável pela parte administrativa e logística, assim como escrevia ou montava, a partir de colagens, os *canovacci*:

O tema era colhido sem escrúpulos nas mais diversas fontes: comédias populares ou literárias, antigas ou contemporâneas, italianas, espanholas, tragicomédias, contos, ou enredos inventados na medida das necessidades e possibilidades dos atores. Entrechos complicadíssimos, girando em torno de um caso de amor entre os jovens pares, contrariados pelos velhos e pelos acasos do destino, e desdobrando-se em peripécias mil. As linhas mestras da ação eram fixadas por escrito num roteiro ou ‘*canovaccio*’, que era afixado à entrada do palco. Este esqueleto de ação indicava o tema geral, as entradas e saídas dos atores, os tipos de monólogos, diálogos ou ‘*lazzi*’ (episódios burlescos geralmente a cargo dos ‘*zanni*’ ou criados), os cantos e danças adaptados a determinadas situações; regulava, enfim, o andamento e a ordem do espetáculo que era desenvolvido no palco, graças ao espírito inventivo dos atores. (MEYER, 1967, p. 27)

Os demais atores podiam, desta maneira, dedicarem-se à sua prática física e a reunir elementos e fragmentos conhecidos à matéria nova que ia criando. Ditos, falas, piadas, lazzi, movimentos e troças iam sendo costurados conjuntamente e quando produziam o efeito desejado, o riso, eram repetidos e memorizados. As personagens, a partir da repetição foram se tornando especializadas e fixaram-se em formas estabelecidas, formas vazias, a serem preenchidas ao sabor do talento e da memória do ator.

A *Commedia dell'Arte* era um fenômeno popular pelo fato de ser um acontecimento público, de feira, com seu palco/carroça posto na praça central dos vilarejos e cidades. Sua linguagem tinha de ser, portanto, acessível e reconhecível para as mais diversas platéias. As máscaras fazem parte do mesmo procedimento de imediata apreensão pelo público, assumem tipos que se fixam através de dialetos, vestes e comportamentos regionais que foram perdendo a individualidade e passaram a simbolizar uma figura reconhecível: "Pulcinella (como, de resto, as outras máscaras), pensando no conjunto de representações que têm esse nome, mostra não um indivíduo, mas uma série deles, determinados e coloridos de maneiras várias pelos diferentes atores e escritores cômicos que, por séculos, se valeram daquela figura." (CROCE, 1948, p. 190)¹

A trupe, com toda sua equipagem cênica, circulava assim constituída:

Era a seguinte a composição típica de uma companhia em fins do século XVI: dois velhos (por exemplo, Pantaleão e o Doutor Graziano); dois 'zanni' (por exemplo, Brighella, o criado esperto, e sua projeção abobalhada, Arlequim; um de Bérgamo-alta, outro de Bérgamo-baixa); o Capitão (o mais conhecido, o Capitão Spavento, criado por Francisco Andreini dos 'Gelosi') (estes personagens usavam todos meia-máscara); dois namorados; duas namoradas; a 'servetta', ou criada; a cantora. (MEYER, 1967, p. 27-8)

Havia variações, mas o miolo da ação requeria sempre um casal de apaixonados, um dos velhos e os servos, molas-mestras dos imbróglis.

O nome da personagem Pantalone possui uma possível explicação:

O nome dessa máscara veneziana provém de São Pantaleão, dizem, ou do grego 'Pantos-Elemon', ou ainda de Planta-Leão (afirma-se que quando os venezianos obtinham novas terras, erguiam nelas um leão, símbolo do poderio de Veneza), bem como pode vir por causa das longas calças que essa personagem às vezes usava. Estas são apenas hipóteses, ou mesmo jogos de palavras. [...] Se chamava também, às vezes, 'O senhor Magnífico', principalmente antes do século XVII. (MIC, 1980, p. 35.)

A personagem pode ser assim definida:

Pantalone: era a figura mais constante das comédias, dentro do eixo principal das máscaras, constituído pelos dois velhos e os dois zanni. Pantalone é de Veneza, e usa aquele dialeto; seu nome também é tipicamente veneziano. É mercador rico. Em geral homem de prestígio, de início era chamado 'Magnífico', título que contrasta com o outro sobrenome que acabou se consagrando: 'dei Bisognosi' (dos necessitados). Pantalone é o representante da burguesia. De início é um homem de muita habilidade mercantil com certa tendência a acumular, mas quase sempre tolaamente apaixonado. Durante os séculos XVII e XVIII se torna brusco, sovina, um pai de família avesso a consagrar o amor dos jovens. Apesar de sua habilidade nos negócios, não raro banca o apaixonado ridículo, que sempre acaba sendo zombado; também se torna mais atrevido, em modos e fala, e muito resmungão. (SCALA, 2003, p. 23)

E para o Dottore temos a seguinte compleição:

Doutor Graciano: em geral jurista, mais raramente médico, era o personagem que, extremamente verborrágico, utilizava as palavras numa seqüência que hoje chamaríamos de 'besteirol' sem o menor sentido, de forma empolada e empoleirada, repleta de erudição e pedantismo. Usa a toga preta do escritório de advocacia de Bolonha. O doutor sustenta sua comicidade também no dialeto bolonhês [...]. Ficará conhecido como Balanzone. Há duas hipóteses quanto

a esta alcunha: poderia derivar de balança, a balança da justiça; ou então de balle, as balelas que ele vai contando. [...] Essa máscara também surge de uma intenção satírica, como de uma vontade de aliviar o peso do humanismo em suas expressões mais reacionárias e antiquadas. Nos formulários utilizados pelos atores que representavam essa máscara, os pesquisadores encontraram paródias explícitas de obras eruditas daquela época. A sátira, no entanto, vai-se perdendo, com o tempo, na paródia bufonesca, como parecem comprovar os opúsculos, os repertórios, e as cenas burlescas dessa máscara. (SCALA, 2003, p. 23-24.)

Essa personagem, como seu amigo Pantalone, normalmente se apaixonava por uma jovem, que já está enamorada de outro rapaz, e acaba gerando uma série de erros nos quais os *zanni* estão envolvidos:

O papel do Doutor é, por numerosas ligações, análogo ao de Pantalone. Os dois são usualmente pais de família; possuem vícios parecidos e os mesmos defeitos; os dois sofrem decepções; o Doutor, às vezes, é também conselheiro e ministro de um príncipe. Mas o papel de Pantalone é, geralmente, mais dinâmico, enquanto o do Doutor é mais estático: ele deve falar e argumentar sem parar. A propósito do menor acontecimento ou da fala mais insignificante, o Doutor se joga num longo discurso, recheado de citações latinas e de máximas ridículas e cheias de pesadas explicações filosóficas. A bizarrice pedante de sua fala era ainda mais acentuada pelo seu dialeto bolonhês, assim como pelas frases em mau latim que ele intercalava sob qualquer pretexto nas suas ladainhas. O Doutor tendia a um estilo macarrônico forçado ao extremo e que lhe oferecia a possibilidade de contínuos jogos de palavras. (MIC, 1980, p. 38)

A palavra é a fonte do riso, bem como a fonte do poder da personagem, que com seu discurso “prova” sua superioridade e talento, num mundo em que o nome e a nobreza já pouco significavam. Tentando fazer-se valer pelo saber, ele lembra o tão nacional emblema do poder bacharelesco brasileiro contido em expressões como “Quem mandou não estudar!”, que revelam o desprezo pelo trabalho braçal e manual. Estudar, ser bacharel ou “dotô”,

conseguindo preferencialmente um cargo público (efetivo e vitalício) significa se afastar do mundo do trabalho numa sociedade formada na lida escravocrata.

O problema é que por aqui poucos se atrevem a fazer piada da insuficiência da formação trôpega dos doutos com latim de araque, bem diferente da risível decadência apresentada pela *Commedia dell'Arte*.²

Dottore e Pantalone formam o grupo dos velhos, cuja designação não deve ser tomada com exagerada exatidão: “O epíteto ‘velho’ não deve ser tomado num sentido limitado: os anciãos eram seguidamente pais de filhos adultos, mas julgando pelas suas atitudes, eles não tinham ainda caído na decrepitude.” (MIC, 1980, p. 35)

O papel dos velhos ganha em comicidade quando estão apaixonados (porque quando a velhice cai nesse erro, ela é digna de chacota), tanto quanto quando são mesquinhos, obstinados, desconfiados e depravados....’ Além de Pantalone e do Doutor, ele cita outros mais: ‘Os napolitanos em seu dialeto representam também os ‘Pais’; é o gago, chamado Tartaglia, ou Cola ou Pasquariello. São tolos de que nos rimos quando se apaixonam em idade avançada, ou caem no vício... (MIC, 1980, p. 34)

Não tão próximo dos velhos, porém muito distante dos jovens amantes, surge o Capitão, ridículo no ensimesmamento de suas bravatas falsas e feitos não sustentados pela covardia:

‘Esse papel é o de um homem enfático em suas palavras e gestos, que se vangloria de sua beleza, de seu charme, de sua riqueza, ainda que não seja, de fato, nada além de um ser monstruoso, um imbecil, um covarde, um homem desprezível que fôra melhor deixar encarcerado, um homem que quer ser tomado por algo que não é. Há muitos dessa laia caminhando no mundo. Suas bravatas podem ser ensaiadas previamente e adaptadas às circunstâncias...’ Efetivamente, o papel do Capitão, assim como o do Doutor, possibilita numerosos discursos. O público se divertia, provavelmente, pelas tiradas hiperbólicas e superabundantes que o Capitão lançava com uma voz bradante. (MIC, 1980, p. 59)

É a quintessência do herói de pacotilha:

Capitão: terá diversas variantes, Capitan Spaventa della Valliferna, Rodomonte, Matamoros, Spezzaferro, Fracassa, só para mencionar alguns de seus nomes [...] Seu figurino também variava, mas suas fanfarrônicas e suas atitudes militarizadas eram uma constante. O Capitão vive desafiando os outros a duelo e se fazendo de valente, mas na hora do vamos ver, foge. Parece ter alguma verossimilhança a afirmação de d'Amico: Em seu tom grotesco, essa máscara confessava o descontentamento italiano com a magniloquência presunçosa dos dominadores espanhóis. Sua linguagem era o 'espanholesco', ou um italiano repleto de espanholismos macarrônicos: exceção feita àqueles lugares em que a censura dos conquistadores não o permitia. (SCALA, 2003, p. 24.)

No âmbito dos "mocinhos" teremos os enamorados, sempre perseguidos e sofrendores até o clímax no qual encontram a felicidade:

Os Namorados, cujos dotes principais tinham de ser a elegância, a graça, a beleza, falavam em toscano literário e, assim como as criadas, não usavam máscaras. Entre os homens temos: Fabrício, Horácio, Cíntio, Flávio, Lélío. Entre as mulheres temos Angélica, Ardélia, Aurélia, Fláminia, Lucila, Lavinia e [...] a maior virtuose do século XVI, Isabella. São personagens enfáticas, apaixonadas, às vezes com frenesi. Com o avançar do tempo, tornam-se cada vez mais enlanguecidas. (SCALA, 2003, p. 27)

Os 'Enamorados' (Inamoratti) só apareceram nas companhias de comediantes italianos depois das outras personagens, mas deram ao conjunto essa coesão que por si tornou possível o desenvolvimento de uma intriga complexa. É, na verdade, em torno do seu amor, o qual encontrava empecilhos diversos, que se amarrava a intriga: os criados acumulando os ardis e truques, os velhos ciumentos e desconfiados, se enfurecendo e maldizendo. Os namorados também tomavam parte, naturalmente, das trapaças e perseguições. Contudo, certos indícios fazem crer que não era a eles que cabia o papel principal, e que a verdadeira

missão desses charmosos casais consistia em fazer admirar sua bela juventude e em exprimir seus sentimentos em monólogos e diálogos afetados, que enfeitavam, por assim dizer, a ação, sem nela interferir diretamente. (MIC, 1980, p. 61)

Para a resolução das confusões, os namorados contam com seus fiéis serviçais. As mulheres diferem um tanto dos seus companheiros de profissão, pois têm línguas soltas e são atrevidas, não levando desaforos para casa nem dos velhos nem dos patrões:

O tipo cênico da serva na Commedia dell'Arte tinha certa relevância e era mesmo um tanto mal educada: era uma camponesa tosca e esperta; 'despachada, malandra, a língua afiada, de modos liberais'. [...] Ela é atrevida, fala livremente com seus patrões, às vezes mesmo com insolência, sempre com a língua pronta, assim como o gesto; acontece também de chutar uns traseiros [...] sendo ela provavelmente uma boa acrobata. Tudo para ajudar sua patroa nas suas aventuras amorosas, não se esquecendo nunca de si mesma. Os Namorados não lhe fazem a corte, mas os zanni lhe consagram muito de seu tempo em cena; os velhos a perseguem também, quando a ocasião se apresenta. (MIC, 1980, p. 56)

As criadas, ou Amas: surgem logo ao lado do zanni, como sua versão feminina, a Zagna. [...] Franceschina, a primeira delas [...] aparece como mulher do estalajadeiro, ou mulher do zanni, e não raro se disfarça nos mais variados tipos. [...]. Geralmente falavam em toscano, e terão diversos nomes: Smeraldina, Pasquetta, Turchetta, Ricciolina, Diamantina, Corallina, Colombina. Nenhuma delas usa máscara. (SCALA, 2003, p. 26)

As molas propulsoras de toda a ação, criadores dos imbróglios e da comicidade ao tentar solucioná-los são os *zanni*, regularmente em duplas, um astuto e um paspalho, respectivamente Brighella e Arlequim:

Sempre havia dois zanni em cena. Supõe-se que de início

sempre usassem roupas brancas. Brighella, o criado esperto e primeiro zanni, tem roupa branca com galões verdes. Arlequim, o criado bobo é o segundo zanni: desmiolado, de uma sensualidade infantil, que amiúde se resolve por inteiro na gula, é desbocado, preguiçoso, zombado e espancado. A roupa branca do pobre Arlequim, de tanto ser consertada com remendos de cores diferentes, cada vez mais numerosos, acabou desaparecendo por debaixo dos remendos...que foram sendo dispostos em combinações simétricas, em quadrados, trapézios e losangos; aos poucos não somente a gestualidade, mas os figurinos também vão se amaneirando. (SCALA, 2003, p. 25)

Arlequim é de longe o mais popular dessas personagens, então falemos um tanto de Brighella:

O primeiro [*zanni*] deve ser astucioso, ladino, divertido, espirituoso; ele deve saber fazer intrigas, ridiculizar as pessoas, enganá-las e persuadí-las do que quiser. Sua linguagem deve ser espirituosa, mas ‘com moderação’, para que suas tiradas [...] sejam divertidas, mas não insensatas [...] A função do primeiro *zanni* é a de sustentar a intriga da peça e de embaralhar as cartas...Ele deve conhecer o assunto da peça como a palma da mão, para poder conduzir sem medo o enredo e inventar sem muito pensar, ser rápido e ter uma resposta pronta à qualquer questão, não se desviar muito do assunto, a fim de ser capaz de retomá-lo imediatamente, jogar devidamente algum chiste, mas não desatinado, para que não saia de seu papel e não roube do segundo *zanni* suas maluquices cômicas. [...] Os papéis de primeiro *zanni* podem conter certas partes decoradas, mas poucas, porque seu trabalho é o de avançar sempre, atirando para todos os lados, e toda seriedade deve ser banida de seu papel. (MIC, 1980, p. 45)

Para as personagens das máscaras, o uso desse adereço facilita o reconhecimento do “tipo” que se apresenta em cena, ao mesmo tempo isentando o ator de toda e qualquer manifestação feita no palco, posto que não se sabe quem ali estava, também não tendo sido o ator, e sim sua máscara, quem proferiu tudo que então foi dito:

Um homem mascarado não tinha o direito de portar armas durante o tempo de Carnaval na Itália medieval porque ele era considerado como tendo se despedido de sua própria identidade ao assumir outra persona, por cujas ações ele então não era responsável. Do mesmo modo, na *Commedia dell’Arte*, [...] a personalidade desaparecia para ser substituída pelo tipo: a personalidade do ator é, desta forma, superada não através do caráter definido pelo autor, mas pela persona da máscara a ser representada. (RUDLIN, 1998, p. 37)

Bem como esse comportamento mascarado ia contra os dogmas da Igreja: “Porque o homem que usa máscara, pensavam àquela época [na Idade Média], renega – o que é um ato sacrílego – sua imagem, feita à semelhança de Deus”. (REY-FLAUD, 1985, p. 127)

Existe uma variação entre o nome das personagens no norte e no sul da Itália, que se equivalem, segundo Benedetto Croce:

Nas grosseiras classificações práticas dos cômicos, Pulcinella era um ‘segundo zanni’, ou seja, um papel estúpido e ridículo. A partir de Cecchini, [...] se poderia concluir que, entre as personagens teatrais napolitanas da primeira metade do século XVI existissem os papéis dos velhos em Cola, e às vezes Pascariello, correspondentes ao Pantaleone veneziano, e o de servo esperto em Coviello, correspondente ao Brighella, mas faltava a personagem estúpida, correspondente ao Arlequim; por isso Silvio Fiorillo (para demonstrar que também a simplicidade tem lugar cativo entre os napolitanos) criara o Policenella. (CROCE, 1948, p. 214)

As máscaras então se repetem e vão sendo preenchidas ao sabor das possibilidades, de acordo com o humor local, variações dialetais, chistes próprios e toda uma gama de artifícios satíricos.

Buscando nas coisas próximas a si referências para essa elaboração cômica, as situações e os nomes das personagens se moldam a partir do humor ingênuo da gente do povo:

Todos esses sobrenomes, nomes e adjetivos pátrios respondem a uma simbólica muito comum e a uma sátira popular: simbólica tirada da aproximação com animais, e sátira que toma

como foco vilarejos e comunidades cujos habitantes parecem, aos olhos dos moradores das grandes cidades a que estão próximos, tipos passíveis de gozação. (CROCE, 1948, p. 198-9)

Então os trabalhadores braçais vindos de Bérghamo tornam-se carregadores nos portos, e depois nas cidades; os doutos de Bolonha são ridicularizados pelo saber pernóstico; os mercadores de Veneza são risíveis pela sua venalidade.

Mistura de gêneros, pela colagem improvisada de dialetos e de linguagens teatrais, a *Commedia dell'Arte* é uma formulação de arte que, em sua origem e desenvolvimento, foi uma “revolução cultural” especialmente por não possuir limites claros:

Por que a *Commedia dell'Arte* constitui uma revolução cultural na Europa? A sua origem, proveniente do “baixo”, sua recuperação da tradição jogral, sua proximidade com a feira, a estrada, a taverna, a miséria, mas também com a cultura antiga e com a literatura “alta” me fazem ver na *Commedia dell'Arte* uma proposta de inseparabilidade da cultura. A recepção clamorosa tanto nos níveis “baixo” e “alto” da sociedade confirma essa hipótese. A sociedade inteira renega uma separação comandada ou imposta. (DOTOLI, 1995, p. 21)

Canto encenado com múltiplos fios de ação possível, com narrativas, dísticos, chistes e mímicas passíveis de utilização na montagem, torna-se inclassificável enquanto gênero, irmanando-se às rapsódias - informes, irrefreáveis, inconstantes.

Um espetáculo público, desregrado e acessível incentivava a liberdade, e não podia passar incólume pelo crivo das instituições. Sobre a condenação do teatro popular pelo Concílio de Trento, Ferdinando Taviani nos diz que ela, na verdade, nos demonstra seu revés, ou seja, com o perigo para os padres se invoca o potencial popular da *Commedia*:

O teatro, inicialmente um evento com um momento específico no ano (o tempo da festa, o Carnaval) e sendo confinado ao âmbito fechado de elite (a corte e a Academia)

tendia a criar para si um espaço estabelecido na Cidade; as companhias dos cômicos “dell'arte”, ainda sem condições de impor um novo modo de ver o fenômeno teatral, se impunham, no entanto, como um problema que não se podia deixar de lado, tornavam novamente atuais, na boca dos pregadores, as condenações dos antigos “chefes da Igreja”, de Tertuliano, Cipriano, Agostinho: o espetáculo como imagem do nada, triunfo da volubilidade, visão que entorpece, que duplica como escreverá Segneri. Palavras de acusação que, aos nossos olhos, [...] estão prontas a tornarem-se “testemunhos” e “evocações” do encanto de uma cena distante e perdida: testemunhos e evocações problemáticas [...] da nossa tendência a deduzir [...] o signo do fascínio do teatro do conceito do teatro como fascinação. (TAVIANI, 1991, p. XXVII-XXVIII)

Para além do frenesi que distrai o povo de sua cotidianidade, a *Commedia* insulta as determinações do *status quo* ao estender indefinidamente, em espaço e tempo, a liberdade do Carnaval:

São notórias as ligações estreitas entre a *Commedia dell'Arte* e o Carnaval, a improvisação da primeira e o mundo de travestismo e de evasão do segundo. Mas se perdeu, talvez, o sentido da polêmica que coloca no mesmo patamar a *Commedia dell'Arte* e o Carnaval. Ambos infringem a ordem da Contra-reforma e unem o tempo profano ao religioso. O pecado da *Commedia dell'Arte* é ainda mais grave: ela alarga o calendário fechado do Carnaval, do período de alguns dias, para o ano inteiro, isto é, para toda a vida humana. (DOTOLI, 1997, p. 21)

A liberdade adquirida no carnaval sem limites provocado pela presença da *Commedia dell'Arte* é amplificada e se transforma numa prática libertária para a vida:

A segunda característica da *Commedia dell'Arte* que fascina a Europa é a improvisação. [...] Fora da Itália, os atores italianos do improviso surgem como a sedução do mito do teatro, os sujeitos de um paraíso perdido e reencontrado, real e freqüentável. [...] E o público descobre a rigorosíssima disciplina do virtuosismo de quem improvisa. A recitação

repentina é fruto de uma preparação acurada, no limite da obsessão. [...] O gesto e a palavra tomam um sentido de improvisação da vida. O palco se transforma num laboratório sem fim. (DOTOLI, 1997, p. 22-3)

Destaca-se da trupe, libertário pela expressão improvisada e livre nos movimentos ágeis, a tosca e simplória figura do Arlequim, cuja máscara ganhou relevo significativo frente às irmãs, numa recorrência fora dos palcos que se estendeu para outras artes. Simbolizando outros elementos e ampliando-se em sentidos de forma abrangente, ela fez com que o Arlequim fosse imediatamente reconhecível quando visto, em muitos casos pela superficialidade da máscara e traje, cabendo investigar as profundezas e a constituição do que não se vê.

Num dos mais respeitados e citados tratados sobre a matéria da *Commedia dell'Arte*, Constant Mic assevera que:

Para falar do Arlequim do ponto de vista do papel que ele teve na história do teatro e na história da literatura, seria preciso ficar um longo tempo em torno dessa personagem; mas essa questão não entra no âmbito de nosso estudo. Nós nos limitaremos então a retomar brevemente a evolução desse 'figura', indicando o quão pouco o Arlequim da *Commedia dell'Arte* se parece com esse Arlequim que vive ainda no imaginário do grande público. (MIC, 1980, p. 48)

O recorte que ele faz depõe sobre como a figura do Arlequim firmou-se no imaginário, que ele chama de "imaginação do grande público", fazendo um percurso que independe, de certa maneira, da relevância que ela tinha nos princípios. Para se falar somente de teatro, é preciso escoimar a figura de todo um entorno, de toda a força com que ela se imprimiu na representação a ela associada. Esse entorno e essa força são nosso ponto de interesse: como uma personagem do teatro de feira pode virar símbolo, e o que pode ela simbolizar?

Em sua mais antiga referência, Alichino é um dos doze demônios que atemorizam Dante em sua passagem, acompanhado por Virgílio, através de Malebolge, no Canto XXI do Inferno da **Divina**

Comédia, símile ao que é descrito como: "um diabo preto [...] Ai, como ele era, no aspecto feroz, e como parecia, nos gestos duro, asas abrindo, e sobre os pés veloz!". (ALIGHIERI, 1998, p. 146).

Seu nome, porém, tem etimologias diversas, dentre as quais uma origem germânica (Höle König, possivelmente passando por Helleking e Harlequin), que seria "rei do inferno". Seria ele o guia de um cortejo infernal (a *Mesnie Hellequin*), que assombra os campos com as almas penadas, vindo recolher aqueles para os quais a hora é chegada.

Note-se que movendo-se com pés e asas ágeis ou cavalgando nos céus, a velocidade é uma constante desta figura a qual, em ambas representações, é o portador, o carregador, seja trazendo os pecadores para serem fervidos no piche, seja colhendo os mortos para arrastá-los para o outro mundo. Em seu agitado agir ele é o intermediário entre duas instâncias, mas mantendo um contato próximo com o mundo infernal, o mundo de baixo.

Essa animalidade é herança do "homem selvagem", que assombrava as comunidades agrárias próximas a florestas na Idade Média, algo que o aproxima de sua demonização, provinda do medo de animais e de almas danadas, rapaces e vorazes. Aliando essa avidéz animal à "caça selvagem", que precisa de presas para se satisfazer, e acrescentando-as à figura do pobre trabalhador braçal, que fugia do campo para encontrar emprego nas docas e cidades, tem-se, nesse campônio tosco, um ser famélico e permanentemente ávido por uma satisfação que não se cumpre.

A agilidade e o vigor são armas de assalto para combater a fome, a insaciabilidade que lhe constitui. Capturar, possuir e devorar nunca lhe é suficiente, já que a vontade retorna sempre. Mesmo sendo um rapineiro que precisa se satisfazer, ele é tolo e ingênuo como o populacho a quem ridiculariza (e representa) quando é tornado uma personagem-tipo e vai alternar entre a esperteza accidental (ou talvez uma grande sorte) e a malícia e a lubricidade animais. As dubiedades prolongam-se, e esse arauto da fome pode ser visto, em algumas representações pictóricas, como guiando o carro da abundância ou portando cestos fartos, como se recém-chegado do país da *cocagna*.

O aspecto multiforme e exagerado se justifica pela lógica própria contida em seu mundo: “Arlequim é uma parcela isolada de um microcosmos [...], o mundo da *Commedia dell’Arte*. Esse mundo possui uma integridade e leis estéticas especiais, um critério próprio de perfeição não subordinado à estética clássica da beleza e do sublime.” Tido esse mundo como grotesco, pode ser considerado como “quimérico por sua tendência para reunir o heterogêneo, [comprovando] a violação das proporções naturais (caráter hiperbólico), a presença do caricaturesco e paródico.” (BAKHTIN, 1999, p. 31)

Figura icônica de revolta, o Arlequim refluí com sua personalidade abusada, violenta, até poderia ser dito arrogante, já que está sempre com seu porrete em punho. Porém também é de um descuido constante, de onde provém o riso que causa, e por mais que Goldoni tenha tentado racionalizá-lo, incluindo-o na proposta de teatro para um mundo novo que surgia, o da burguesia³, nunca se conseguiu afastar o aspecto revoltado, insurgente (e talvez, por isso mesmo, popular) do Arlequim. Dúbio e complexo, simplório e incompleto, ele é humano na sua simplicidade rural que a *urbs* moderna vai apagando.

Ele é um sem-sossego constante, um moto-contínuo de palavras e ações, procurando “levar a melhor” entre as condições que lhe são apresentadas. É uma máscara muito difícil de ser representada pela rapidez dos movimentos, pela agilidade física necessária e pela perspicácia da improvisação contínua (muito tempo em cena com falas seqüenciais). Além disso, ele é um dos principais atores dos *intermezzi*, entreendendo a platéia entre as cenas e entre os atos das peças.

Portanto, a personagem do Arlequim é um espaço a ser preenchido, uma construção permanente que se produz no instante mesmo em que se apresenta ao público, algo inconcluso e mutável de situação em situação. O Arlequim é uma forma que depende da mestria do ator (jogante) para garantir o sucesso da inteireza do conteúdo.

Essa forma possui um invólucro popularíssimo, na veste losangular multicolorida que liga o “homem selvagem” ao trabalhador

pobre. Indícios sugerem que, numa forma mais antiga, a roupa constituía-se com folhas agregadas ao tecido, lembrando antigos deuses selvagens, dionisíacos e irrefreáveis simbolizando também a efemeridade, já que o tempo da queda (outono) constantemente lembra a finitude.

Depois a veste vai se transformando, como atesta Benedetto Croce:

A roupa antiga de Arlequim parece ser diferente daquela que depois prevaleceu, como se pode ver [...] claramente neste trecho de CECHINNI [...], contemporâneo da transformação: ‘A roupa então tende a ser moderada, ela se distanciou e a grandes passos se separou do conveniente, uma vez que, no lugar dos tamancos ou remendos (próprios do homem pobre), usam quase um conjunto organizado de retalhos, que os mostra como apaixonados lascivos, e não, como servos ignorantes’. (CROCE, 1948, p. 207.)

E então as figuras da *Commedia dell’Arte* circulam em forma de fantoches, de teatro, no circo (os palhaços formando duplas que lembram a atuação do esperto – Brighella e do tolo – Arlequim passando a “palhaço divertido” – Arlequim e “palhaço triste” – Pierrot. Porém o espaço em que mais ficaram marcadas tais máscaras foi no carnaval, o qual, mesmo sendo a irrupção total das amarras, passava a ser, no início do século XX, domesticado:

Nas festas populares, o que menos muda é, em sua essência, a alegria da multidão em suas principais manifestações: sempre é, com uma dose variável de irritação, o gosto de perseguir levemente o próximo e a hilaridade causada por suas desventuras. Um homem cai, nós rimos; um homem irrita-se por ter caído, nós rimos ainda mais; uma criança solta um [lazzi] gracejo, ou uma mulher que choraminga e desafina, então a alegria está completa. Existe uma necessidade raivosa de se jogar, entre as pessoas que se divertem, algo no rosto, de se puxar as roupas, de se perseguir prontamente; assim como as crianças se jogam bolas de neve, os sorridentes do Carnaval se jogam confetes. A razão das festas é sempre a mesma, mudou-se seu pretexto. Não se trata mais de deixar o povo dançar em cirandas e cantar. Alega-se, com uma grande seriedade, a utilidade de fazer

com que as coisas funcionem, é talvez o motivo que faz com que a alegria depreenda-se menos francamente. Outrora, as corporações organizavam cortejos, agora estão as municipalidades preocupadas com a diversão do eleitor. Dessa forma, os cortejos ganham uma unidade e se contaminam de monotonia. (KAHN, 1901, p. 282-4)⁴

O local em que as artes populares encontravam-se preservadas e a itinerância lembrava a antiga carroça mambembe era o circo, um espetáculo em vias de desaparecimento, cada vez mais empobrecido e que começou a ser frequentado por todos os artistas que queriam beber na pureza do ofício de encantar e na mágica de fazer persistir os ensinamentos tradicionais. Tornou-se modernista ir ao circo, tanto na Paris dos 1900 quanto no Brasil dos 1910. O circo representava a eclosão da insânia e da vertigem no centro da cidade, ao mesmo tempo em que era o ocaso de um mundo em que o popular e o tradicional se manifestavam. A força dos sentimentos provocados, a incredulidade do público ante os eventos arduamente treinados provavam um amor incondicional à arte, puro e primordial. Arte pela qual era possível dar a vida, sangue pulsante nas metrópoles cansadas:

Este interesse, sem dúvida, admite primeiramente uma explicação de ordem exterior: o mundo do circo e da festa popular representava, na atmosfera cinzenta de uma sociedade em vias de se industrializar, uma ilha brilhando de maravilhas, uma porção ainda intocada das lembranças da infância, um domínio onde a espontaneidade vital, a ilusão, os prodígios simples da habilidade e do desalinho misturam suas seduções em prol do espectador cansado da monotonia das tarefas da vida séria. (STAROBINSKI, 2004, p. 7)

Nota-se, portanto, que tanto o carnaval quanto o circo simbolizavam uma situação intermediária entre a ingenuidade de um mundo não mais existente e as portas da modernidade ainda não totalmente compreendida. Em ambos espaços saltitavam as heranças da *Commedia dell'Arte*, quer pela descompassada desorganização do improvisado, que abre as infinitas portas da liberdade

dos mascarados no carnaval; quer pela simplicidade e fala popular que atinge diretamente o público no circo.

Os artistas que souberam bem beber nessa fonte, mostrnado Pierrots, Colombinas e especialmente Arlequins, tenderam a misturar o primitivo, o popular, o tradicional, o imemorial e o irracional em suas obras, ressalte-se Picasso e entre nós Mário de Andrade.

A *Commedia dell'Arte* foi um alegre manancial, tradicionalmente vanguardista, que encheu de vida e imagens o fazer modernista.

NOTAS

1 As traduções de citações de Benedito Croce são minhas.

2 Difícil não lembrar do “Homem que sabia javanês” de Lima Barreto, que se impõe tanto pela sua sabedoria falsa como pela ignorância coerciva da população hipócrita que o cerca, bem como soa similar esse comportamento com o padrão social do “aparecer mais do que ser” contido na Teoria do Medalhão, de Machado de Assis.

3 Cf. DAZZI, Manlio. La borghesia nel Teatro goldoniano. In: SALINARI, Carlo.; RICCI, Carlo. Storia della letteratura italiana. Bari: Laterza, 1985. v. 2. p. 993.

4 KAHN, Gustave. L'esthétique de la rue. Capítulo: Le Fêtes modernes. [Grifos meus].



REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. São Paulo: Ed. 34, 1998. v. 1.
- ARTONI, Ambrogio. **Il teatro degli Zanni**: rapsodie dell'arte e dintorni. Milano: Costa & Nolan, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BASCH, Sophie. **Romans de cirque**. Paris: Robert Laffont, 2002.
- BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. **Modernismo**: guia geral. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- CROCE, Benedetto. **Saggi sulla letteratura italiana del seicento**. Bari: Laterza, 1948.
- DAZZI, Manlio. La borghesia nel teatro goldoniano. In: SALINARI, Carlo.; RICCI, Carlo. **Storia della letteratura italiana**. Bari: Laterza, 1985. v. 2.
- DOTOLI, Giovanni. La rivoluzione della *Commedia dell'Arte*. In: MOSELE, Elio (Org.) *La Commedia dell'Arte* tra Cinque e Seicento in Francia e in Europa. CONVEGNO INTERNAZIONALE DE STUDIO. **Atti...** Verona, 1995. Fasano: Schena. 1997.
- KAHN, Gustave. **L'esthétique de la rue**. Paris: Eugene Fasquelle Editeur, 1901.
- MEYER, Marlyse. **Pirineus, caíçaras...**: deambulações literárias. São Paulo: Conselho Estadual da Cultura, 1967.
- MIC, Constant. **La Commedia dell'Arte ou le théâtre des comédiens italiens des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles**. Paris: Librairie théâtrale, 1980.
- PANDOLFI, Vito. **La Commedia dell'Arte**: storia e testo. Firenze: Casa Editrice le Lettere, 1988. v. 2.
- REY-FLAUD, Henri. **Le charivari** : les rituels fondamentaux de la sexualité. Paris: Payot, 1985.
- RUDLIN, John. **Commedia dell'Arte**: an actor's handbook. London: Routledge, 1998.

SALINARI, Carlo.; RICCI, Carlo. **Storia della letteratura italiana**. Bari: Laterza, 1985. v. 2.

SCALA, Flaminio. **A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell'Arte**. Organização de Roberta Barni. São Paulo: Iluminuras, 2003.

STAROBINSKI, Jean. **Portrait de l'artiste en saltimbanque**. Paris: Gallimard, 2004.

TAVIANI, Ferdinando. **La Commedia dell'Arte e la società Barroca**. Roma: Bulzoni Editore, 1991. v. 1.

O Autor é Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professor Adjunto de Literatura Brasileira e Literatura Portuguesa da Universidade Federal de Pernambuco.