

A COMMEDIA DELL'ARTE

MÁSCARAS, DUPLICIDADE E O RISO DIABÓLICO DE ARLEQUIM.

Nanci de Freitas

A partir do Renascimento, o teatro europeu iria aprimorar seus recursos cênicos. Se, por um lado, os cânones dramáticos da Antiguidade ditariam os parâmetros de um teatro erudito, por outro lado, a commedia dell'arte italiana, construída sobre bases teatrais extraliterárias e tipos representados por máscara, alcançaria ampla recepção. Os tipos mais populares eram os zanni, criados bufos, esfomeados e trapaceiros. Dentre eles, o Arlequim viria a ser a principal figura, incorporando em sua forma aspectos grotescos do diabo medieval.

**ARLEQUIM, DUPLAS CÔMICAS, TEATRO POPULAR,
MÁSCARAS, COMMEDIA DELL'ARTE**

FREITAS, Nanci de. *A commedia dell'arte: máscaras, duplicidade e o riso diabólico do arlequim. Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.5, n.1, p. 65-74, 2008.

A partir do Renascimento, o teatro europeu encontraria um terreno fértil para seu desenvolvimento e popularização, em particular na Itália. A aproximação das elites intelectuais ao universo da cultura clássica greco-romana, estimulada pelo reaparecimento dos textos dramáticos e filosóficos; dos manuscritos sobre arquitetura, música e pintura (documentos confinados, ao longo da Idade Média, a restritos setores da igreja), propiciaria a expansão do campo do espetáculo, com o aprimoramento dos recursos arquitetônicos e cênicos, que permitiriam a criação do palco italiano e de novas formas de representação como a ópera.

No entanto, o retorno dos textos dramáticos aos cânones clássicos, com suas exigências de linearidade e de causalidade, e de respeito às regras das unidades de ação, tempo e lugar, estabelecidas como modelos para a tragédia (que os franceses atribuíram, supostamente, a Aristóteles, numa leitura da *Arte Poética*), acabaria por ditar os parâmetros de um teatro erudito e palaciano. Este teatro atingiria uma parcela de público restrita aos círculos aristocráticos e burgueses, mas iria determinar a oficialidade e a nobreza da dramaturgia clássica.

Por outro lado, a *commedia dell'arte* italiana, construída sobre bases teatrais não-canônicas e extraliterárias, alcançaria enorme repercussão popular, estabelecendo um paralelismo importante em relação ao teatro oficial, transformando as práticas teatrais europeias. As trupes itinerantes subsistiriam do século XVI ao século XVIII, espalhando-se por toda a Europa, buscando, em maior ou menor grau, uma modalidade de expressão artística que iria exigir domínio técnico dos comediantes na execução de cantos, danças e acrobacias, o que iria determinar o caráter de ofício de sua atividade. Aspectos que levariam diversos historiadores a considerar as companhias de *commedia dell'arte* como sendo responsáveis pelas primeiras práticas profissionais em teatro, além de serem vistas como o primeiro grande laboratório do ator.

As companhias *dell'arte*, de caráter itinerante, eram formadas por integrantes oriundos das camadas mais pobres da sociedade, que encontravam nas atividades das trupes uma possibilidade de sobrevivência, aí incluindo mulheres e nobres decadentes. Estes últimos passavam a se responsabilizar pela escrita dos roteiros e repertórios, já que se destacavam por sua origem cultural letrada.

Utilizando um acervo de materiais em que constavam trechos paródicos de comédias clássicas, sátiras, farsas, poemas, citações musicais, piadas e danças obscenas, números circenses, cenas de amor e pantomimas os espetáculos organizavam-se a partir dos *canovaccios* ou *scenarios*, constituindo-se de roteiros de ações e enredos, por meio dos quais os atores improvisavam. Com a repetição dessas estruturas de ações, os comediantes remontavam e associavam os elementos de seus próprios acervos artísticos, de acordo com o lugar e a ocasião, numa performance viva, que conferia espontaneidade e atualidade a cada apresentação.

Os comediantes trabalhavam durante anos no aprimoramento de sua técnica corporal e vocal, dedicando, geralmente, toda a vida à representação de um único personagem-tipo. Estes personagens eram caracterizados por máscaras, sem expressividade pró-

pria, que deixavam a boca e a parte inferior do rosto descobertas, cabendo aos atores a tarefa de conferir-lhes vida por meio de suas performances. Sem as suas virtudes técnicas e sensibilidade artística, vislumbramos apenas um esquema estéril e repetitivo, pois a força da representação *delle maschere* reside no fato do ator verter criatividade e vigor na especialização de um tipo. Presume-se que, com o passar do tempo, houvesse uma forte apropriação do personagem pelo ator, que poderia ser alçado à categoria de grande intérprete. Além de preservar a tradição dos tipos, a máscara instaurava uma comunicação direta com os espectadores, pois apresentava traços de comportamento mais ou menos fixos, já decodificados e reconhecíveis como tal pelo público.

As máscaras ganhavam contorno e denominações diferentes de acordo com a região em que eram representadas. De modo geral, a tipologia da *commedia dell'arte* se caracterizava em figuras que atuavam com frequência na forma de dupla, como os *zanni*, categoria de criados miseráveis e cômicos, incluindo Arlequim, Brighela e Colombina, dentre outros. Arlequim compunha uma famosa dupla com Brighela, mas também com a Colombina. Uma dupla de velhos era representada por Pantaleão (o patrão) e pelo Doutor (o sábio). Havia ainda os casais de enamorados, que não usavam máscaras, e o Capitão, um soldado espanhol que sempre tentava conquistar uma dama, sem conseguir seu intento.

As duplas de personagens cômicos fazem parte de uma longa tradição, presente nas performances dos mimos¹, antes mesmo do apogeu do teatro grego clássico. A comichidade produzida pelas intrigas das duplas, gerando situações ambíguas e confusões de identidade, foi se multiplicando ao longo da trajetória do gênero cômico e tornando-se um artifício teatral com largo uso na criação de peripécias.

No mundo ocidental, uma das formas mais antigas da atuação cômica de duplas e da tradição das máscaras como portadoras de tipos fixos surgiu no teatro popular romano, em particular em um gênero chamado *farsa atellana*, surgido na cidade de Atella. A farsa se constituía em uma peça curta que, “embora escrita, deixava larga margem à atualidade política, lembrando a estrutura técnica do moderno *sketch* do teatro de revista: história linear rápida, de fácil compreensão e servindo como pretexto para sátira da atualidade”, como explica Jacobi (1956).

Os principais tipos da *atellana* teriam sido: *Pappus*, um velho libidinoso, bonachão e ridículo, constantemente enamorado de mocinhas e vítima da pilhéria; *Dossenus*, um corcunda astucioso, com pretensões de filósofo e linguajar empolado, contrastando com a fala dos camponeses; *Baccus e Maccus*, uma dupla de glutões, sendo *Baccus* um camponês grosseiro, idiota, guloso, bêbado e infeliz nas aventuras amorosas, enquanto *Maccus* era um tipo fanfarrão, esperto e avarento, sempre se vangloriando de suas torpezas.

Plauto, o mais popular dos comediógrafos romanos, autor de peças do gênero “comédia nova”, tornou-se célebre por conseguir dar forma literária a estas manifestações antigas de teatro popular, dando-lhes feições de personagens. Acrescentando-lhes recursos de intrigas, surpresas, peripécias e quiproquós hilariantes, Plauto chegaria a su-

plantar o próprio comediógrafo grego, Aristófanes, na opinião de Ruggero Jacobi (1956, p. 23). Enquanto na comédia grega a ênfase temática estaria na sátira social e política, na comédia nova ganharia destaque a crítica de costumes, com a representação de tipos que apontavam para certa caracterização individual, sem perder o foco em categorias sociais, caso de figuras como: o pai resmungão, o camponês, a cortesã, o debochado, o interesseiro, o avarento, o alcoviteiro, o parasita, adulares, escravos e cozinheiros, típicos do mundo romano.

As peças *Os dois menecmos* e *O anfitrião*, de Plauto, são exemplares no modo como o recurso da duplicidade era utilizado. Em *Os dois menecmos*, dois gêmeos, separados após o nascimento, encontram-se, homens feitos, em uma mesma cidade. Dotados de temperamentos diversos – um malandro e outro mais ingênuo –, envolvem-se em confusões, nas quais as ações de um deles passam a ser atribuídas ao outro. Em *O anfitrião*, o deus Júpiter, querendo conquistar Alcmena, mulher de Anfitrião, que está na guerra, assume a aparência de seu marido, para tomar o seu lugar ao leito. A duplicação se repete no âmbito dos servos, com Mercúrio, criado de Júpiter, tomando a forma de Sósia, criado de Anfitrião. Os quiproquós ocorrem em diversos modos: tanto pelo contraste entre os dois níveis sociais representados (patrões e criados) quanto pela oposição entre deuses e homens, intensificados pelas peripécias provocadas pela diferença de identidades dos duplos. Nesse sentido, afirma Ivo C. Bender:

A inovação de Plauto, determinante para a trajetória da narrativa sob a forma de comédia, será a duplicação dos duplos: a metamorfose, que tradicionalmente havia sido um privilégio de Júpiter, é aqui estendida a Mercúrio. Em outras palavras, Plauto enriquece a trama fazendo com que dois deuses participem do enredo e ambos com a aparência roubada aos mortais. A duplicação, em dois níveis – amo e servo – fará com que o dramaturgo consiga criar situações cômicas, que se originarão da constante pancadaria de que Sósia é vítima e dos equívocos propiciados pelos desdobramentos duplicados. Ao desviar-se da lacônica narrativa tradicional, Plauto, por exigência do gênero, acirra-lhe a comicidade. (BENDER, 1996, p. 17)

Molière também utilizou duplos de criados como artifício para o afloramento da comicidade. Além de uma releitura de *O anfitrião*, de Plauto, explorou este recurso em comédias como *As malandragens de Scapino* e *O avarento*. Aliás, também Shakespeare tomaria Plauto como uma referência fundamental para a criação de suas comédias. Haja vista, sua peça, *A comédia dos erros*, que fez uma releitura de *Os dois menecmos*, de Plauto. Outro exemplo clássico do recurso de duplicidade encontra-se na genial peça do italiano Carlo Goldoni, *Arlequim, servidor de dois amos*, na qual a duplicação recai sobre um só personagem, Arlequim, que se reveza como criado de dois patrões. A culminância fica com a cena do almoço, no 2º ato, em que ele é obrigado a se desdobrar e a correr de uma mesa à outra, para servir aos dois amos. A comicidade torna-se hilariante, pela velocidade com que o personagem consegue alternar suas ações, criando uma ilusão de duplicidade e de simultaneidade.

Estes exemplos apontados acima deixam claro o modo como a história do teatro ocidental se instituiu a partir do paralelismo e também interseção entre o teatro literário, de âmbito institucionalizado, e o teatro popular. Em relação à presença do ator na *commedia dell'arte* é importante perceber suas origens nas tradições cômico-populares.

A atividade do ator e suas táticas de sobrevivência por meio do trabalho das duplas atravessariam todo o período da Idade Média, contrariando as predisposições das leis dos doutores da Igreja, que excomungavam os atores e o seu ofício, considerado obra do diabo, proibindo os cristãos de assistirem às representações. No entanto, “o ator, com sua inesgotável arte de fabular, escondendo-se pelas praças, cortes, castelos e, inclusive, pelas igrejas, iria preservar sub-repticiamente a semente imorredoura do teatro”. Conseguindo, assim, subsistir com suas metamorfoses, “parecendo reprisar as mesmas origens, como remanescente dos festivais pagãos ligados com o renascimento das atividades da terra ou com as colheitas, especialmente as vindimas, como se quisesse confirmar o patronato do deus pagão Dioniso sobre o teatro”, segundo Carvalho (1989, p. 27).

Desse modo, os atores nômades, na pele de mimos, acrobatas, bufões, trovadores, saltimbancos, jograis, menestréis, cantores, dançarinos e prestidigitadores, representariam uma multiplicidade de manifestações teatrais. Estas formas artísticas, configuradas no corpo do ator, como um fluxo de prazer e necessidade, conseguiriam, profanamente, burlar os mecanismos de dominação da ideologia cristã, afirmando a vida, através dos sentidos e do riso satírico, contaminando os próprios liames do teatro religioso e seus rituais.

São inúmeras as fontes da criatividade popular que participaram do processo de fixação dos personagens da *commedia dell'arte*. Os costumes de carnaval, os tipos explorados na comédia clássica, a ressonância das *atelanas* e de outras formas regionais de espetáculos, os mímicos das feiras e os bufões das cortes, os jograis e malabaristas, todos esses elementos dispersos abririam caminho para a criação de um gênero, a *commedia dell'arte*, com sua gama de personagens-resumo das atitudes psicológicas e sociais, daquele mundo novo que se abria com os ventos pós-renascentistas.

Na galeria de personagens-tipo da *commedia dell'arte*, as máscaras de Pantaleão e do Doutor configuravam homens velhos e representantes dos setores mais influentes da recente sociedade burguesa, detentores do poder econômico, do saber estabelecido e dos códigos morais vigentes. Para Jacobi (1956), Pantaleão seria o velho mercador, oriundo de Veneza, a cidade mais desenvolvida em termos comerciais, no período do Renascimento. Carregando uma bolsa de moedas amarrada à cintura, representaria assim uma nova camada social, sinalizando os conflitos que iriam eclodir, de modo claro, às vésperas da Revolução Francesa. Nos enredos, geralmente, Pantaleão discorda das escolhas amorosas das filhas, assumindo ele próprio a tarefa de designar-lhes o pretendente em condições de oferecer o maior dote e as maiores possibilidades de ampliação da fortuna familiar. O velho quase sempre aparece de forma ridicularizada por pretender conquistar uma esposa bela e jovem. Apesar de avarento e autoritário em relação aos seus criados, é um pai amoroso e dedicado, demonstrando um enorme ciúme em relação às filhas. Ainda

segundo Jacobi, o patrão exigente seria descendente do antigo Pappus das *farsas atelanas*, típicas do teatro popular romano.

Pantaleão é um tipo que influenciaria não apenas Molière, na pele de seu memorável Harpagon, de *O avaro*, como inúmeros outros autores, tais como Gil Vicente (*O Velho da horta*) e Federico Garcia Lorca (*Dom Perlimplim com Belisa em seu jardim*). Na dramaturgia brasileira, aparece como o Ederaldo, de *A farsa da boa preguiça*, de Ariano Suassuna, e como o próprio Pantaleão, de *O mambembe*, de Arthur Azevedo.

A configuração do Doutor estaria ligada a alguns tipos emergentes na sociedade burguesa, tais como o advogado e o médico, detentores do monopólio intelectual. Caricaturado como falso portador do saber no campo das letras, das ciências e das leis, carrega um pesado livro debaixo do braço e se esmera nas citações em latim. Torna-se o aliado natural de Pantaleão. O Doutor seria, na leitura de Jacobi, descendente do sabichão *Dossenus*, da farsa *atellana*, tipo que viria a ser explorado mais de uma vez por Molière, numa crítica ao charlatanismo da medicina de sua época, em peças como *O médico à força* e *O doente imaginário*.

O Capitão era representado como um soldado fanfarrão, preguiçoso, mentiroso, contador de vantagens e incapaz de resolver os obstáculos quando estes surgiam. Descendente do *Miles Gloriosus* ou *O soldado fanfarrão*, de Plauto, o Capitão da *commedia dell'arte* viria a ser uma sátira ao poder militar grandiloquente e à ocupação da Itália pelos espanhóis, caracterizando-se por sotaque espanhol. Era um tipo desacreditado e ridicularizado pelo público, assumindo a pose de conquistador de mulheres e constantemente rejeitado por elas, tornando-se uma figura bufa, ocupando um lugar de destaque na produção da comicidade. Era conhecido como Capitão Fracassa, Matamoro ou Spavento. No Brasil, o tipo aparece como o Cabo Setenta, em obras de Ariano Suassuna (*A pena e a lei*); em peças de Hermilo Borba Filho, na revista *Forrobdó*, de Luiz Peixoto e Carlos Bittencourt, e na peça de Luís Marinho, *Viva o cordão encarnado*.

Os enamorados não eram tipos cômicos e, portanto, não se caracterizavam pelo uso de máscaras. Os amorosos e as amorosas das tramas, que normalmente se opunham à vontade dos pais na escolha de seus parceiros, eram responsáveis pelo toque poético das comédias, abusando em seus discursos de figuras de linguagem, tais como metáforas, antíteses, metonímias. Para seus intérpretes, o conhecimento de retórica era fundamental e, em função disso, geralmente, eram representados pelos atores mais cultos, poetas e nobres decadentes que se juntavam às companhias. As amorosas recebiam nomes como Isabela, Flávia, Lavínia, Rosalba, e os amorosos eram mais comumente conhecidos por Leandro.

Podemos ver nos casais de enamorados a gênese de uma tipologia que iria marcar para sempre o teatro ocidental, transformando-se, com o tempo, no galã e na ingênua das comédias de costumes. Esses tipos influenciaram Molière e Beaumarchais, na França; atingiram Carlo Goldoni, na Itália; ganhando força nos melodramas, que inundariam o teatro do século XIX e alcançando inúmeros autores modernos de comédias, ainda hoje. O filão seria amplamente explorado pelo cinema, com seus mocinhos e moci-

nhas envolvidos em romances e aventuras. E, no Brasil, não há como se escrever um folhetim eletrônico sem a presença dos casais enamorados.

Dentre todos os tipos representados na *commedia dell'arte*, sem dúvida, os mais populares eram os *zanni*, terminologia que indica uma abreviação de Giovanni, um nome bastante popular na Itália, funcionando como uma referência a determinado setor da vida social, aquele que abriga os criados, os esfomeados, os desvalidos. Assim como, entre nós, o José se torna Zé e pode ser visto como o Zé ninguém.

Os tipos que se aproximavam do *zanni* se caracterizavam como criados bufos, glutões esfomeados e trapaceiros, originários de regiões pobres da Itália, como Bérgamo, aos quais restava apenas a criatividade, a comicidade e certa malandragem, como forma de sobrevivência social. Dessas características, provavelmente um reflexo da condição social também do público, decorreria a enorme identificação popular que alcançavam. Seus vários nomes, de acordo com as diferentes regiões em que eram representados, relacionavam-se a objetos de uso cotidiano e, às vezes, faziam referência a determinados alimentos, enfatizando os aspectos de glutões. Arlechino, Truffaldino, Pasqualino, Tortelino, Nacherino, Gradellino, Mezzetino, Napolino, Fagotino, Pregolino, Temellino, Tabachino, Polpettino, Bagolino, Fritellino, Trivallino, Coviello, Pecholino, Pulcinella, Polichinelle, Brighela, Pedrollino, Mascarille, Bertollino, são alguns dos nomes mais recorrentes. Na França, apareceram como Scapin e Sganarelle, entre outros, frequentes nas comédias de Molière. E também o Pierrô, como ficou mais conhecido, a partir das versões francesas da *commedia dell'arte*.

Os mais famosos representantes *zanni* eram o Arlequim e Brighella, uma dupla com características opostas e complementares, como explica Angela Materno:

O primeiro, *Brighela*, era o mais esperto, o mais astuto, aquele que inventava as trapaças e conduzia as artimanhas. Seus principais trunfos eram a agilidade do corpo e das idéias. O segundo, *Arlequim*, o personagem mais popular e conhecido da *Commedia dell'arte*, era ingênuo, tolo e atrapalhado. Ao contrário de *Brighela*, que premeditava e manobrava as situações, Arlequim embaralhava tudo sem querer e, no final, levava a surra e a culpa pelas maquinacões de *Brighela*. Isto não significa que Arlequim também não pudesse aparecer, algumas vezes, com certa dose de malícia e engenhosidade. Afinal de contas, este e outros personagens sofreram transformações ao longo do tempo. (MATERNO, 1994, p. 63)

A Colombina também era uma criada, considerada um Arlequim de saias, por seus modos graciosos, sua agilidade corporal e sua esperteza na parceria das tramas. Namorava o Arlequim e fazia dupla com ele nas intrigas para proteger os enamorados, que eram, quase sempre, filhos de seus patrões. A Colombina não se caracterizava por máscara e era conhecida também como *fantescas* ou *servetta*, ou ainda pelos nomes de Pasquela, Ricciolina, Argentina, Coralina, Franceschina, Esmeraldina, Diamantina. Na França, era a *soubrette*, nome que chegou ao Brasil e se manteve no teatro de revista como uma determinada categoria de atriz, que representava a criada em alguns quadros de comédia ou cantava em pequenos números musicais.

Nas tramas, estruturadas basicamente em torno de desencontros amorosos e proibições de matrimônio entre os jovens enamorados, por parte de pais burgueses e ciumentos, o casal Arlequim/Colombina socorria seus amos, auxiliando-os na conquista do amor verdadeiro e desinteressado, numa valorização da liberdade de escolha. Nos entreatos das intrigas, ressaltavam-se os gestos cômicos e obscenos do casal de servos, que aproveitava a oportunidade para sua própria aproximação amorosa, protagonizando acontecimentos teatrais afirmadores da pulsão de vida.

Arlequim, no entanto, viria a ser a principal figura da *commedia dell'arte*, sofrendo influências importantes dos costumes de sua época, mas, ao mesmo tempo, incorporando em sua forma trapaças e artimanhas, aspectos animais e grotescos do diabo medieval. Os estudos de Paolo Toschi (1976) sobre as máscaras demoníacas do carnaval italiano mostram que as “mascaradas” – festas populares nas quais o diabo aparecia como chefe – extrapolam o folclore italiano, tendo sido constatadas sua presença desde o século IX, em território francês. As várias representações do diabo foram encontradas em festas que nos remetem a uma fonte comum, as celebrações dos ritos de calendários: mudanças de estações e inícios de novos ciclos, como a festa do ano novo e a do primeiro de maio, na França, data que marca o começo da primavera; ou ainda, o dia dos mortos, comemorado em dois de novembro na Itália. O diabo, portando máscara negra, se fazia anunciar ao som de sinos e guizos, cavalgando animais que sopravam fogo e fumo pelas narinas. A aparição dessas divindades infernais e subterrâneas iria garantir, segundo as crenças populares, a proteção da terra e a manutenção dos ciclos da vida. Explica Toschi, a propósito das possíveis relações etimológicas entre Arlequim e a figura do diabo:

Um primeiro sinal da natureza demoníaca de Arlequim é dado pelo seu próprio nome. Embora sua etimologia seja muito discutida e não totalmente segura, podemos, no entanto, reconhecer em *hellequin* a raiz *hell-* inferno, espelhada ainda perfeitamente no alemão moderno *hölle*. *Hellequin* deu, por disseminação, em *herlequin* e, por outro lado, desde o século XIII, em Paris e seus arredores, verificou-se o fenômeno pelo qual o “e” diante do “r” passava normalmente para “a”: daí a forma *harlequin*. Quanto à segunda parte da palavra, deve ser conduzida ao gótico *kuni*, latino *genus*. Foi feita também a aproximação com o *erlkönig* da mitologia germânica. Arlequim significa, então, o infernal ou o rei do inferno. Por outra estrada, um eminente estudioso, T. Siebs, partindo de uma raiz *henne*, que explicaria as formas pelas quais o Arlequim é indicado como *hennequin*, chega a estabelecer o significado originário de alma de morto [...]. A máscara de Arlequim sempre foi negra e com expressão diabólica, com aquilo que os franceses chamam *hure*, “cara azeda, descabelada e deformada”, própria de uma fisionomia demoníaca e animalésca, ao mesmo tempo. (TOSCHI, 1976, s.p.)²

As informações parecem deixar claro o parentesco do Arlequim da *commedia dell'arte* com os aspectos grotescos do diabo medieval. Entretanto, a figura que ganharia popularidade no teatro dos cômicos italianos é a de um diabo desacreditado e cômico, resultado da fusão com o tipo teatral *zanni*. O tipo secularizou-se, perdendo seu senti-

do sagrado/profano de origem, tornando-se uma figura laicizada e esquemática, que iria sobreviver nas máscaras de carnaval, mantendo, contudo, certos elementos diabólicos e cômicos. Nesse sentido, afirma Toschi:

o Arlequim apresenta os *lazzi* mais obscenos. Gira os olhos, surpreende os homens com os abraços, salta sobre suas costas, se equilibra no ar, executa os jogos mais acrobáticos, dança, faz discursos bobos [...] range os dentes, arranha, assobia e “faz do cu trombeta” [...] o seu corpo é mais apto a se mover no ar que na terra; e o passo de dança o segue em qualquer contingência da vida. (TOSCHI, 1976, s.p.)

Arlequim é um tipo simbólico do teatro ocidental, tanto quanto o mítico Dioniso, da antiguidade grega, aos quais diversos encenadores e atores, ao longo do século XX (e ainda hoje), iriam buscar como arquétipos do teatro. Nesse sentido, o Arlequim tornou-se uma figura referencial como fonte de ensinamentos e de práticas seculares de atuação. É o caso do encenador russo, Meyerhold, que estudou os tipos da *commedia dell'arte* no processo de sistematização de um treinamento físico conhecido como “biomecânica”.

Referindo-se ao caráter popular das encenações de Meyerhold, o crítico russo, S. Mokoulski, afirmaria, nos anos 1930:

Ao falar de teatro popular, não penso nem na utopia “comunitária” ou “pan-humana”, forjada pela *intelligentsia*, nem na teoria de um “teatro para analfabetos”, encarregada de defendê-los dos princípios da ideologia burguesa. Penso no teatro das massas inferiores que, em todos os tempos, opuseram sua arte espontânea à arte das classes dominantes. Livres das cadeias da civilização oficial, estas massas deram satisfação a seu instinto teatral ao criar formas e princípios que, entre os povos mais diversos, apresentam às vezes coincidências espantosas que não podem ser explicadas sempre pela teoria da imitação. Constata-se certo estilo popular universal, englobando o mímico grego, a comédia de máscaras romanas, os jograis-histrião medievais ou os *skomokhi* russos, os comediantes *dell'arte* italianos, os atores espanhóis ou ingleses, e, finalmente, os atores do Japão e da China. (MOKOULSKI, 1969, p. 149-150).

Não se trata, com esta citação, de defender uma hipótese idealista da permanência dessas figuras arquetípicas através dos tempos. Talvez seja muito forte falar em “estilo popular universal”, como diz o autor, mas é possível reconhecer em diversas manifestações da cultura e da cena contemporânea traços cômicos que se inspiram e referendam as figuras da *commedia dell'arte*, engendradas numa difícil justaposição entre virtuosismo e espontaneidade; ingenuidade e sofisticação; tradição e contemporaneidade; aspectos que conseguem instaurar um elo de encanto e vitalidade na comunicação com as plateias das mais diversas camadas sociais. Nesses casos, a centralidade da cena se faz com a presença soberana do ator, como podemos constatar nas performances do italiano Dario Fo e em atores brasileiros como Antônio Nóbrega, Júlio Adrião e Roberto Birindelli, apenas para citar alguns artistas que vêm se destacando nesta vertente do cenário atual. São atores que apresentam em suas memoráveis performances ecos arlequinescos repletos de humor e de poesia.

NOTAS

- 1 Os mimos representavam, através de pantomimas, ações gestuais e expressões fisionômicas. Eles não usavam máscaras, expressando-se através de todo o corpo, com uma enorme capacidade de transformação. Utilizavam gestuais obscenos e imitavam animais, relembrando antigas danças sagradas em honra aos deuses da fecundidade. Gradativamente, foram incluindo trechos falados e piadas em suas performances, de modo a tornar mais claras as pantomimas e ganhar maior comunicação com a plateia.
- 2 No presente artigo, utilizamo-nos da tradução realizada pela Prof. Dra. Beti Rabetti, para o texto de Toschi.

BIBLIOGRAFIA

- BENDER, Ivo C. *Comédia e riso: uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS/EDPUCRRS, 1996.
- CARVALHO, Enio. *História e formação do ator*. São Paulo: Ática, 1989.
- JACOBI, Ruggero. *A expressão dramática*. Rio de Janeiro: INL, 1956
- MATERNO, Angela. A commedia dell'arte. In: NUÑES, Carlinda Fragale Pate et alli. *O teatro através da história*. 2 v. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil/Entourage Produções Artísticas, 1994.
- TOSCHI, Paolo. *La origini del teatro italiano; origini rituali della rappresentazione popolare in Itália*. Torino: Boringhieri, 1976.
- MOKOULSKI, S. A revisão das tradições. In: CONRADO, Aldomar (org.). *O teatro de Meyerhold*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

Nanci de Freitas é Doutora em Poéticas do Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO e Professora Adjunta do Instituto de Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro.