

Maria José Craveiro

Universidade Católica Portuguesa – Lisboa

Do passado para o presente: a *Commedia dell'Arte* em Shakespeare e na cultura popular

Introdução

A cultura popular do nosso tempo é uma cultura dominada pela imagem. Muitas dessas imagens estão relacionadas com algo já conhecido que se descobre de novo. Ao revermos episódios das populares séries televisivas *All in the Family*, *Cheers* ou *'Allo 'Allo!* nem sempre reconhecemos nelas um percurso que nos é familiar, uma tradição cômica que se estende desde a *Commedia dell'Arte* passando por William Shakespeare até às personagens-tipo da cultura popular contemporânea.

“Uma imagem vale por mil palavras”, diz-se hoje. Mas quando o comércio da imagem não existia, valiam... as mil palavras! Mais precisamente as palavras de dar-a-ver e, no caso da *Commedia dell'Arte*, as palavras de ver-para-ler, no rasto do velho aforismo “ver para crer”!

Partimos de um princípio de abordagem: temos de incluir a noção de cultura popular e não apenas a noção de cultura, no seu sentido mais lato (*high culture*), como desenvolvimento estético, intelectual e espiritual.¹ A cultura popular não reflecte simplesmente a História, ela faz história e é parte do seu processo e práticas. O que interessa aqui é a cultura entendida como texto e práticas da vida de todos os dias, mesmo quando apresentada em estereótipos através dos média. Como explica Stuart Hall:

What it [popular culture] has helped me to understand is the media play a part in the formation, in the constitution, of the things that they reflect. It is not that there

¹ Utilizamos o sentido apresentado por T. S. Eliot em *Notes Towards the Definition of Culture* (London and Boston: Faber and Faber Limited, 1979).

is a world outside, “out there”, which exists free of the discourses of representation. What is “out there” is, in part, constituted by how it is represented.²

Nesta ordem de ideias temos de colocar Shakespeare dentro do contexto de uma tradição popular, desde os primórdios da representação ocidental, passando pela *Commedia dell'Arte*, nele reconhecendo características e padrões que fazem parte de uma tradição cômica. Esses padrões, é certo, não pertencem exclusivamente à comédia: há *Pantalones* em *Hamlet* e *Othello* tal como existem em *The Taming of the Shrew* ou em *Midsummer Night's Dream*.³

Procurar-se tipos da *commedia* nas peças de Shakespeare é um jogo heurístico vantajoso, que ajuda não só a definir a personagem-tipo mas também aquela que se desvia desse mesmo tipo. Inúmeros críticos identificaram personagens da *Commedia dell'Arte* nas obras do dramaturgo inglês e estudos modelo como os de Lea ou Herrick traçaram cuidadosamente as relações entre Shakespeare, os seus contemporâneos e a comédia italiana.⁴ Todavia, os *Pantalones* do nosso tempo tornam o drama deste autor do século XVI muito mais compreensível.

A Commedia dell'Arte

Designa-se por *Commedia dell'Arte* (termo utilizado só depois da segunda metade do século XVIII) a actividade teatral dos comediantes profissionais italianos, que se desenvolveu de acordo com determinadas características desde meados do século XVI a finais do século XVIII.⁵

² Apud J. Storey, *What is Cultural Studies: a Reader* (London: Edward Arnold, 1996), p. 466.

³ Para a relação de *Othello* com a tradição da *Commedia*, veja-se Frances Teague “Othello and New Comedy”, *Comparative Drama* 20, 1 (1986), pp. 54-64 e Richard B. Zancha, *Iago and the “Commedia dell'Arte”*, *Arlington Quarterly* 2, 2 (1969), pp. 98-116.

⁴ Veja-se K.M. Lea, *Italian Popular Comedy: a Study in the ‘Commedia dell'Arte’, 1560-1620, with Special Reference to the English Stage*, vol. II (1934) (New York: Russell & Russell, 1962) e Marvin T. Herrick, *Italian Comedy in the Renaissance* (Urbana: University of Illinois Press, 1960).

⁵ Sobre este assunto veja-se a obra de Vito Pandolfi, *La commedia dell'arte. Stori e testi* (Florence: Sansoni, 1959). Edição crítica, esta antologia contém uma quantidade enorme de textos, a lista de todos os *scenari* conhecidos, com um breve

Esta arte⁶ de origem italiana diferencia-se da do teatro propriamente dito por um conjunto de marcas distintas e identificáveis: a noção de profissionalismo, o uso da máscara pela maior parte dos actores, a recorrência de certas personagens-tipo, a ausência de um texto escrito como base da representação (isto é, o recurso da “improvisação”), uma dramaturgia que privilegia a procura de efeito (cómico, patético, espectacular) na composição do assunto e um tipo de jogo que parece natural, porque explora os meios de expressão verbal e gestual de modo menos codificado daquilo que se representava na época.

Apesar de ter tido a sua origem em fundamentos estéticos diferentes dos do teatro, a *Commedia dell'Arte* é um fenómeno à parte, ao qual podemos atribuir um começo e um fim, ainda que difícil de datar, e que, uma vez desaparecido, não soube renascer.

Este desaparecimento trouxe inevitavelmente consigo a criação de uma imagem mítica, na medida em que a *Commedia dell'Arte*, sobrepondo-se, confunde-se com as festas do carnaval de Veneza, com *Pierrots* lunares deitando a sua lágrima e os arlequins balançando-se sob uma chuva de papelinhos.

A *Commedia dell'Arte* é ao mesmo tempo uma arte verbal e gestual que pratica todos os géneros e que se dirige, como o teatro de então, a um público selectivo. Por isso, os actores não se apresentavam em cena sem saberem o que iam dizer.

Convém, assim, definir algumas das suas particularidades para evitar determinadas dificuldades heurísticas:

- a) o fenómeno da *Commedia dell'Arte* estende-se por dois séculos, numa época em que, na Europa, o teatro evolui grandemente;
- b) a *Commedia dell'Arte* é um fenómeno marcado por uma extrema mobilidade devido a uma multiplicidade de influências, a uma grande deslocação geográfica e à sua capacidade de adaptação às realidades locais;

resumo de cada um deles, além de um estudo paralelo de outros *scenari* e comédias impressas.

⁶ Utilizamos aqui o termo “arte” no sentido de “competência técnica específica”, “profissão”. Seguimos o proposto por Marvin T. Herrich, *op. cit.*, que rejeita os termos de “comédia de máscaras” e “comédia improvisada”, escolhendo enfatizar a *commedia* como “arte” profissional.

- c) como toda a representação teatral, a *Commedia dell'Arte* é uma actividade eminentemente efémera, legando à posteridade apenas informações limitadas e dados fragmentários;
- d) em suma: tem-se acesso à *Commedia dell'Arte* só pela investigação de documentos indirectos. Isto é, na nossa tradição de análise teatral, o dado essencial é o texto impresso, que não existe ou é quase inexistente nesta arte.

Embora, na época, as companhias de teatro inglesas, francesas, espanholas percorressem, com sucesso, diversos pontos da Europa, levando a sua arte e repertórios a um público estrangeiro, o caso destes profissionais italianos distingue-se pela sua singularidade, impondo-se durante aproximadamente dois séculos.

A razão está no facto de terem aplicado uma receita completamente inovadora ao problema económico da produção e da comercialização do espectáculo teatral. Rompendo com a tradição e a prática do teatro medieval, tratam o espectáculo como uma profissão, sujeita às leis do comércio.

Até então fazia-se teatro num contexto de amadorismo, sem dele se tirar algum lucro senão uma eventual gratificação. Está-se fora de todo e qualquer sistema económico de troca de valores. O teatro era um produto que se consumia em certas ocasiões (excepcionais) de festa. As despesas, muitas vezes avultadas, eram feitas a fundo perdido, pagas pelo *tesouro* da colectividade ou de algum senhor importante. Os próprios espectáculos eram “em circuito fechado”, uma vez que os actores e espectadores, activos e passivos, pertenciam ao mesmo espaço, à mesma comunidade. No pensamento de Wolfgang Brömer, o teatro era um acto de autocontemplação de uma sociedade que dispunha de alguns dos seus membros para lhes distribuir esta função provisória.⁷

Em meados do século XVI, especialmente em Itália, Espanha, França e Inglaterra, formaram-se associações particulares com a finalidade de fazerem teatro e dele tirarem a sua subsistência. Este facto novo

⁷ Wolfgang Brömer, *Die italienische Commedia dell'Arte* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976), p. 23.

leva as companhias a constituírem-se por contratos que eram registados como qualquer actividade comercial.⁸

Sujeita ao jogo da oferta e da procura, esta actividade adaptou-se às exigências da sua clientela, a ponto de Ferdinando Taviani dizer que a criação teatral passou de uma economia de festa para uma economia de mercado.⁹ De representação ocasional ou excepcional, ganha um lugar próprio e legítimo na sociedade, desenvolvendo uma produção regular solicitada pela procura.

Sem nada ter a ver com os saltimbancos das feiras, os indivíduos que se lançam no empreendimento teatral são pessoas (da burguesia ou pequena nobreza) que receberam instrução e pretendem exercer uma profissão. A crise económica que assolou a Itália na primeira metade do século XVI leva inúmeros letrados e artistas a abraçarem a profissão teatral.

Contudo, quem pretender viver da sua arte rapidamente se vê confrontado com uma questão crucial – o repertório. Numa sociedade onde o público é limitado, numa cultura que exige continuamente a novidade, depressa se passa à saturação. O ideal será ter uma série de peças de reserva por forma a variar o espectáculo, e esperar que a memória dos intérpretes possa resolver as situações mais complexas que têm de defrontar.

Os comediantes profissionais italianos contornaram o problema, revertendo os dados. Sendo que a memorização humana se limita à capacidade humana, o actor devia aprender um único texto e uma série de réplicas e de situações ligadas ao papel em que se iria especializar, situações essas reutilizáveis ao infinito. E o inverso também era válido. Escolhendo o papel a representar (*Pantalone, Dottore, Brighella, Arlecchino, Pulchinella*, etc.), os comediantes necessitavam apenas de adaptar a história às suas necessidades. Com os mesmos elementos de base podiam obter uma grande variedade de peças de forma incontestavelmente económica.

⁸ Em Itália, o primeiro contrato fez-se em 1545. Cf. Claude Bourqui, *La Commedia dell'Arte* (Liège: Sedes, 2000), p. 11. e Leo Salinger, *Shakespeare and the Traditions of Comedy* (London: Cambridge University Press, 1974), p. 48.

⁹ Ferdinando Taviani, *Il segreto della commedia dell'arte. La memoria dell'compagnie teatrali del XVI, XVII e XVIII secolo* (Firenze: La Casa Usher, 1982), p. 360.

Assistindo-se sempre ao mesmo espectáculo, escusado será dizer que a monotonia não existia. O interesse essencial não reside na história contada mas nos diversos jogos e efeitos de cena. Mesmo visto muitas vezes, a eficácia do espectáculo não diminui. O prazer do espectador não provém da apreensão da história na sua globalidade, mas no prazer das diversas versões ligeiramente modificadas.

No plano sociológico a *Commedia dell'Arte* caracteriza-se por uma mentalidade pré-industrial, herdeira da velha tradição mercantil do norte de Itália: os comediantes partem à procura de novos mercados, como quaisquer negociantes (a *commedia*, recorde-se, é antes de mais um teatro itinerante). Eles vão propor os seus serviços às cortes e cidades, adaptando o produto à procura local.

Esta mercantilização do produto teatral traz consigo consequências importantes no plano da estética. Em primeiro lugar, a supressão da função do autor, uma vez que a estrutura dramática se elabora a partir do papel dos actores, estes sim proprietários e responsáveis pelo que dizem em cena. O autor multiplicaria incomodamente os papéis a memorizar, o que seria um contra-senso económico.¹⁰

De um teatro feito à maneira dos escritores passa-se para um teatro à maneira dos actores, de acordo com uma perspectiva de eficácia profissional. Em suma, o desaparecimento do autor e do seu texto modifica profundamente a própria concepção da profissão de comediante. Este não é mais um intérprete, é um criador, com todas as ambições ligadas a este estatuto. Os comediantes *dell'arte* tomam o controlo de todo o processo, desde a concepção à representação. Também estritamente ligados aos músicos e aos engenheiros do espectáculo, têm de com eles desenvolver sinergias que lhes permitam a conquista de novos mercados.

A atitude pragmática e mercantil dos comediantes pode parecer estranha às nossas concepções modernas de criação artística.¹¹ Este novo impulso do profissionalismo, esta motivação profunda de empre-

¹⁰ Uma economia teatral racional passa pela supressão deste intermediário (o autor), que custa tempo e energia. Só uma cultura que passa pelo fetichismo do texto pode retomar a função do autor.

¹¹ Não esqueçamos que a *Commedia dell'Arte* nasceu numa sociedade em que a relação com os bens indispensáveis e vitais tinha uma outra intensidade.

endimento criador vão convergir numa solução estética original com evidentes raízes económicas.

Shakespeare e a influência do teatro italiano

William Shakespeare insere-se numa grande corrente que surge no Renascimento inglês proveniente de Itália. Pode-se documentar a chegada a Inglaterra de uma nova época com as traduções italianas, começando com a tradução de *The Courtier* de Castiglione feita por Thomas Hoby em 1561.¹²

O cânone shakespeariano evidencia fortemente a influência italiana: das trinta e oito peças do dramaturgo, vinte e duas têm ligações óbvias a fontes italianas e/ou clássico-latinas ou são passadas em Itália. Provavelmente Shakespeare confiava nas traduções e adaptações das fontes italianas mas a sua ligação a este teatro não dependia de um conhecimento superficial. Ele conhecia certamente os actores da *Commedia dell'Arte*. É possível que tivesse tido contacto com eles: há registos de comediantes de Itália em Inglaterra em 1546,¹³ dezoito anos antes do nascimento de Shakespeare. A famosa companhia Gelosi actuou de 1568 a 1604, período que engloba a primeira metade da carreira teatral shakespeariana; não custa a imaginar que um jovem e ambicioso dramaturgo tivesse disso conhecimento e usasse o material da *commedia*. Além disso, as peças de Shakespeare referem-se a comediantes *all'improvviso*, *Pantalones*, *Capitanos*, *Zanni*...

A título de exemplo, *Henry IV* (acto II, cena 4, 276) e *Anthony and Cleopatra* (acto V, cena 2, 216) referem-se à comédia improvisada; *The Merchant of Venice* (acto III, cena 2, 280) e *Othello* (acto I, cena 2, 12) referem-se ao *Magnifico*; com referências aos *Pantalone* temos *The Taming of the Shrew* (acto III, cena 1, 136) e *As You Like It* (acto II, cena 7, 157); quanto aos *Zanni*, estes surgem em *Lover's Labours Lost* (acto V, cena 2, 539), *The Taming of the Shrew* (acto IV, cena 2, 64) e *Twelfth Night* (acto I, cena 5, 86).¹⁴

¹² Veja-se G.H. McWilliam, *Shakespeare's Italy Revisited* (Leicester: Leicester University Press, 1974), p. 8.

¹³ Les, *op. cit.*, vol. II, 352.

¹⁴ Para informação completa da influência italiana sobre as personagens, cenários,

Além de Shakespeare ser um autor de génio, a imitação, um princípio estético no Renascimento, era a regra e não a excepção. Apoderou-se dos tipos e situações da *Commedia dell'Arte* e adaptou-os aos seus propósitos, combinando e impondo-lhes traços que lhe dessem algo de novo. Inúmeros estudiosos de Shakespeare são unânimes em considerar esta influência nas suas peças: estruturas como “a play within a play”, identidades trocadas, trocas de vestuário, estruturação dos cenários, características de personagens-tipo, *lazzi*,¹⁵ etc. fazem parte do efeito das suas peças. A educação de Shakespeare em King's New School (Stratford) permite especulações sobre a influência da *commedia* na sua aprendizagem. Certamente a sua formação também incluía a imitação de peças, quer de Terêncio quer de Plauto, exercícios de estrutura dramática em latim, que o introduziram no conjunto de personagens e situações da comédia romana.

A obra de Shakespeare está repleta de marcas da *Commedia dell'Arte*. Abordemos então diversas personagens-tipo da *commedia*, transpondo-as para a escrita do dramaturgo inglês, eivada de encontros, trocas e desencontros, onde a sua visão da *conditio humana* não deixa de surpreender pela sua acuidade. Vejamos a célebre passagem de *As You Like It* (acto II, cena 7, 139-167) sobre as “sete idades do homem” que começa assim:

estrutura das peças, etc. em Shakespeare, veja-se o estudo de Ninian Mellamphy, “Pantaloon and Zany: Shakespeare's “Apprenticeship” to Italian Professional Comedy Troupes”, *Shakespearean Comedy* (New York: Maurice Cherney, New York Literary Forum, 1980), pp. 141-151, 150.

¹⁵ A dramaturgia da *Commedia dell'Arte* é uma dramaturgia do descontínuo que privilegia a procura do efeito pontual. Ela está ligada ao *excursus* cómico, um número que não é mais do que um parêntese no desenrolar da intriga por si já aleatória. É o que se denomina de “lazzo”. Os *lazzi* são, pois, entremezes cómicos, que mantêm a dinâmica da representação, distraíndo a audiência, para não se interromper o espectáculo enquanto os actores descansavam, ou para uma interrupção no diálogo, ou para uma mudança de cenário. A definição que utilizamos é a de Mario Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte* (Roma: Augustea, 1930), p. 158: “fragmentos cómicos, estilizados e tradicionais” (*frammenti comici, stilizzati e tradizionali*).

All the world's a stage
And all the men and women merely players,
They have their exits and their entrances,
And one man in his time plays many parts,
His acts being seven ages. (...)

A “sexta idade” é a sua fase de *Pantalone* (*pantaloön*):

The sixth age shifts
Into the lean and slippered *pantaloön*
With spectacles on nose and pouch on side;
His youthful hose, well saved, a world too wide
For his shrunk shank, and his big manly voice,
Turning again toward childish treble, pipes
And whistles in his sound. (...)

Como se pode observar, os comediantes *dell'arte* não lhe são desconhecidos. Esta peça foi escrita provavelmente em 1599 e publicada em edição *in-folio* em 1623.

Este nosso trabalho leva-nos ao levantamento de algumas personagens criadas por Shakespeare. Nelas, descortinando uma aproximação à *commedia*, se retirarão algumas com interesse, na linha da nossa análise. Salientamos as mais relevantes que nos pareceram ecoar na comédia shakespeariana:¹⁶

Pantalone / pai duro, opressivo ou atormentado

– A personagem de *Pantalone* é uma figura cómica, de quem os outros troçam, cuja única razão de ser é o dinheiro. Velho e magro, com calças ou *leggings* vermelhos que lhe ficam muito mal, jaqueta, casaco comprido, solto, mangas largas, um barrete vermelho e chinelos, é um homem rico e perder dinheiro é perder *status* social, o que mais teme na vida. Os seus criados, os *zanni*, trabalham para si dia e noite. Regra geral, se fôr casado, a mulher engana-o. Anda sempre atrás das jovens,

¹⁶ Por uma questão de arrumação, em primeiro lugar colocámos, no texto, o nome da personagem-tipo da *commedia dell'arte* e depois a(s) personagem(ns) equivalentes nas peças de Shakespeare.

julgando que o dinheiro pode comprar tudo, como Sir Andrew em *Twelfth Night*.

Como pai, vive atormentado pelos embustes da filha, como Brabantio em *Othello* ou o Shylock de *The Merchant of Venice*, o avaro mercador, ou mesmo Polonius de *Hamlet*. O *Pantalone* usa máscara castanha, com nariz adunco, olhos e bigode pequenos e uma espessa barba branca. Quando anda, arqueia as costas, servindo dois objectivos – mostrar que é idoso e proteger a bolsa do dinheiro –, além de dobrar os joelhos e arrastar os pés no chão.¹⁷

Arlecchino/ zanni/ criado rude

– O *Arlecchino* faz muitas vezes de criado do *Pantalone*, do *Dottore* ou do *Capitano*. É um dos *zanni* ou palhaços mais populares da *commedia*. É regra geral um criado ou escravo. Frequentemente utilizado como mensageiro nas intrigas de amor do seu amo, esta personagem vem de Bérghamo, da parte mais baixa da cidade, tida como o lugar onde só nascem os tontos. Retratado normalmente como um glutão meio perspicaz, às vezes ultrapassa o seu senhor em inteligência tentando enganá-lo, mas em geral falha. O *Arlecchino* imita ou parodia os esforços românticos do seu amo. Originariamente o seu traje eram andrajos, mas o fato evoluiu para a visão multicolorida que associamos a um bobo da corte ou a um Trinculo e Stephano de *The Tempest*.

Usa máscara negra (parece o focinho de um gato) que só lhe cobre metade da cara, com barbicha, sobrancelhas arqueadas, nariz curto e pequenos orifícios para os olhos, o que lhe confere um ar zombeteiro e astuto. Movimenta-se de forma ágil e acrobática. De joelhos sempre arqueados, de forma a saltar rapidamente sempre que fôr necessário. O *Arlecchino* nunca anda a direito mas aos ziguezagues. Anda a passo de valsa, com o ritmo 1-2-3, 1-2-3, esquerda-centro-direita, esquerda-centro-direita. Recorda-nos Gobbo de *The Merchant of Venice*, Dromio em *The Comedy of Errors*, Lance e Speed em *The Two Gentlemen of Verona*.

¹⁷ As personagens da *commedia* recorrem a atributos invariáveis designados pelo termo de “máscara”. Muitas vezes trazem uma máscara ou meia máscara ou vestem-se sempre do mesmo modo (com um fato vistoso) ou maquilham-se sempre da mesma maneira, como é o caso dos *Innamorati*.

Brighella / *zanni* / criado esperto

– Esta personagem é também natural de Bérghamo, mas nascida na parte alta da cidade, sendo, por isso, mais esperta que **Arlecchino**. Brighella é um indivíduo pouco escrupuloso, é bisbilhoteiro, escuta às portas e às janelas, utiliza a sua situação de confidente para igualmente perseguir as jovens camponesas. Qualquer trabalho, lícito ou não, que dê dinheiro, tem a sua preferência. Faz também de mensageiro para o seu amo.

A sua máscara verde azeitona apresenta nariz adunco, olhos sensuais, lábios grossos e bigode revirado. Nesta caracterização inserimos Tramio em *The Taming of the Shrew* e Puck em *Midsummer Night's Dream*.

Arlecchino e *Brighella*, ligados geograficamente pelo nascimento e semelhantes no serviço que desempenham, são comparados muitas vezes aos dois gémeos (Dromios) de *The Comedy of Errors*.

Dottore / pedantes

– Embora nascido na cidade de Bolonha, o lugar do conhecimento, parece que o *Dottore* recebeu a sua instrução em segunda mão. Apesar de autoconfessadamente se dizer especialista em filosofia, direito e medicina, o pedante doutor tem extremas dificuldades no grego e no latim. Fala em *non sequitur* (tópicos que nada têm a ver uns com os outros), como por exemplo: “Que lindo chapéu! Gosto das penas, sabe que os pássaros têm penas, tive um jantar maravilhoso na noite passada ...” e assim por diante. A sua eloquência compensa-o das deficiências (uma vez que é doutor os outros pensam que ele deve estar certo) a não ser que o receptor da sua “sabedoria” perca a paciência e o censure pesadamente.

O *Dottore*, amigo íntimo de *Pantalone*, também é enganado pela mulher. Gordo, move-se devagar em pequenas passadas, gesticula abundantemente. Sempre vestido de negro, com as vestes de homem da academia (túnica ou jaqueta e casaco preto que lhe chegam à anca), usa uma máscara em preto ou cor de carne que lhe cobre a testa e nariz, permitindo-lhe os discursos grandiloquentes. A face vermelha (característica de quem bebe muito) dá um aspecto ridículo à sua aparência grave e sóbria, o que produz um contraste cómico.

Em *The Merry Wives of Windsor*, o Doctor Caius tem semelhantes dificuldades com a linguagem. Apesar da sua reputação como multilíngue, Sir Andrew, em *Twelfth Night*, também apresenta séria incapacidade para com as línguas estrangeiras. Uma personagem semelhante é a de Holofernes em *Love's Labours Lost*.

Capitano / soldado fanfarrão

– Fanfarrão, arrogante, egocêntrico como é, o *Capitano* usa de grande eloquência e embelezamentos fantásticos na descrição das suas façanhas para fazer esquecer a falta de coragem nas batalhas. Apresenta-se como um Don Juan, embora o seu sucesso junto das mulheres não tenha grande aceitação. Vestido com uma espécie de uniforme militar da época (é óbvio que se pretende troçar das forças armadas), baíña e espada que nunca sai do sítio, botas que lhe cobrem grande parte da perna, usa jaqueta colorida às riscas e a sua máscara tem um nariz ameaçador e bigode hirsuto: uma aparência aterrorizadora em contraste com a sua cobardia natural. Anda devagar, a não ser quando tem de fugir.

Fingindo-se morto em *Henry IV*, Falstaff (uma elaboração brilhante da personagem-tipo) ilustra bem o comportamento usual do *Capitano* em combate. Outras figuras shakespearianas: temos, por exemplo, Don Armando em *Love's Labours Lost* e Parolles em *All's Well That Ends Well*.

Vimos algumas das personagens da *commedia* que povoam o universo representacional de Shakespeare. Mas a sua influência não se fica por aqui. Se analisarmos os enredos típicos das suas comédias – mal entendidos e confusões dos amantes, intrigas e aventuras estranhas (como naufrágios, raptos e feitiços), paixões indomáveis, disfarces (mulheres vestidas de homem e gémeos que se confundem), etc. – estes aspectos aparecem praticamente em todas as suas peças. Alguns dos *scenari* da *Commedia dell'Arte* surgem actualizados no teatro shakespeariano.

Abordemos, então, este aspecto. Como foi dito anteriormente, os actores profissionais da *commedia*, em vez de memorizarem e ensaiarem um texto escrito, improvisavam o seu repertório. Esclareça-se que o texto de um espectáculo da *commedia* não era criado no momento da representação (pois é composto pelos textos individuais distribuídos aos

diversos actores, por eles previamente concertados), mas a sua formulação precisa não era conhecida de antemão: ela era deixada à responsabilidade dos diversos autores, contrariamente a um espectáculo de teatro, cujo texto é fixado aos mínimos detalhes, constituído por aquilo que uma instância superior decretou para a elaboração material humana do espectáculo – o autor.

Assim, esse texto era, por consequência, flutuante, imprevisível até certo grau – podia variar bastante substancialmente de uma representação para outra – e revelava-se incontrolável. Para os comediantes *dell'arte* o texto não tinha nenhuma razão de ser materializado na escrita, podia permitir-se ficar na forma volátil do oral.

Destinado a ser ouvido e não lido, desaparecia mal o espectáculo acabava, para renascer no momento seguinte sob um novo avatar. Mas se a composição do espectáculo era o resultado de uma concertação entre os actores, a fórmula encontrada, se tinha dado mostras de aceitação e validade, podia, desde logo, ser registada para eventuais repetições, sob a forma de rascunho, o *scenario*, que indicava as entradas e saídas das personagens e, de modo sucinto, o conteúdo das cenas. Tratava-se de uma maneira de fixar a única coisa que não era pessoal e que devia ser comum ao grupo – a disposição geral do espectáculo.

O *scenario* é uma forma de escrita da matéria cénica (daquilo que se passava em palco), desenhado do ponto de vista teatral, pragmático, pois descrevia aquilo que os actores deviam fazer. Os textos que chegaram até hoje resultaram das transcrições de representações particulares ou da memória de actores reformados.¹⁸ Muitos dos *scenari* eram estruturados em temas de naufrágios (onde os sobreviventes tinham de negociar a sua vida com o *Mago*, ou espíritos e ninfas que viviam na ilha) ou tratavam de jovens enamorados, com as suas complexidades e jogos de amor. Em suma, cenas em que a audiência se pudesse reconhecer na caracterização das vaidades e fragilidades humanas.

The Tempest, de William Shakespeare, revela numerosos paralelos com a *Commedia dell'Arte*. Sobreviventes de um naufrágio, Prospero e sua filha Miranda chegam a uma ilha governada pela feiticeira Sycorax. À semelhança do *Mago* da *commedia*, Prospero tem o poder de libertar

¹⁸ Sobre este assunto veja-se Vito Pandolfi, *op. cit.*, vol. II, pp. 46-47.

os espíritos que na ilha se encontram aprisionados, entre eles Ariel, que fica ao seu serviço, e também tem a capacidade para criar violentas tempestades.

Deambulando pelo espaço hostil da ilha habitada por criaturas animais como Caliban, as personagens reúnem-se com os seus compatriotas. O par de enamorados (Ferdinand e Miranda) encontra-se e tem de ultrapassar determinados constrangimentos. À semelhança do *Mago* também Prospero renuncia aos seus poderes sobrenaturais e abençoa o amor dos jovens. As personagens que mais ficam a dever à *commedia* são Trinculo e Stephano, os dois *zanni* que se encontram em circunstâncias cómicas e o mesmo é válido no que diz respeito à revolta grotesca de Caliban contra o usurpador.

Examinar pois a influência da *Commedia dell'Arte* enriquece e ajuda a compreender melhor o talento de Shakespeare para manipular as velhas histórias e adaptá-las à sua época, transformando-as numa experiência teatral única e eternamente provocadora.¹⁹

O humor “slapstick”

A influência da *commedia* não ficou por aqui. Durante o Renascimento, os italianos desenvolveram o gosto por produções fantasmagóricas e colossais. Isto veio contribuir para o nascimento da ópera, que utiliza inúmeros efeitos ópticos e mecânicos e decorações bizarras, bem como ballets, concertos e farsas. A *Commedia dell'Arte* era muitas vezes usada dentro da representação ou como interlúdio. O envolvimento na ópera influenciou grandemente a cor e fantasia da *commedia*. Decorações cénicas elaboradas, dispositivos mecânicos, fontes, fogos de artifício tornaram-se parte integral das representações no século XVII.

A *Commedia dell'Arte* teve enorme sucesso quer em casa (Itália) quer no estrangeiro, em particular em França, desde o reinado de Carlos

¹⁹ Tanto a *commedia* como Shakespeare partilham de uma tradição herdada que vem, pelo menos, das situações e tipos da nova comédia grega, em especial de Plauto (254-184 A.C.) e de Terêncio (186-159 A.C.). Muitas tentativas têm sido feitas para remeter as origens da *Commedia dell'Arte* para estas fontes clássicas a partir das farsas em dialecto regional rústico que prevaleceram na Itália da Idade Média e que chegaram ao século XVI.

IX até à Revolução Francesa.²⁰ Apesar de contrariada pela Igreja devido ao seu conteúdo devasso, a *commedia* gozou de dois séculos de popularidade, extinguindo-se na segunda metade do século XVIII, em parte devido às mudanças sociais mas essencialmente pela mudança de gosto teatral.

Esta tradição cômica continuou através do *Vaudeville* até à era moderna. Picasso, Dhiaghilev e Stravinsky inspiraram-se na *Commedia dell'Arte*. Mais recentemente a sua influência pôde ser vista nos filmes dos irmãos Marx, onde muita acção e diálogos eram improvisados. Os irmãos utilizavam fatos e características dos *lazzi*, fundindo-os com as personagens-modelo que criavam.

Hoje em dia o público, regra geral, reconhece certamente algumas das personagens da *commedia* em *The Simpsons*: Homer Simpson, Bart Simpson e Mr. Burns são seus exemplos. Mr. Burns anda como o *Pantalone* e o seu rosto parece a sua máscara. Um dos equivalentes modernos dos *zanni*, aqueles que só pensam em comer e dormir, é Homer Simpson – recorde-se a sua preocupação com a comida – e também Bart Simpson – o eterno incompreendido, tido por desordeiro e impertinente, mas que (humoristicamente) recorda ao mundo algumas das suas qualidades. A divisa que o *Arlecchino* Dominicco mandou pintar no pano de boca do seu teatro é ainda válida: *ridendo castigat moris ...*

A última relação que nos permitimos fazer é entre a cultura popular e a sobrevivência das personagens-tipo nas séries televisivas cômicas. Os *Pantalone*s, *Arlecchinos*, *Brighellas*, *Dottores*, *Capitanos* fazem parte da TV americana e inglesa. Se a arte da *commedia* é desconhecida para a grande maioria do público que assiste, em sua casa, ao humor televisivo, a sua influência permanece, no entanto, no inconsciente colectivo, porque a forma da situação e das personagens lhe é familiar. Estamos a falar da apresentação e repetição de séries de grande sucesso

²⁰ O teatro de Molière e as óperas de Rossini e Mozart foram influenciados pela *Commedia dell'Arte*. Sobre o teatro italiano em França veja-se, por exemplo, Armand Basset, *Les Comédiens italiens à la cour de France* (Paris: Plon, 1982); Virginia Scott, *The Commedia dell'arte in Paris* (Charlottesville: University Press of Virginia, 1990); Claudio Vinti, *La valigia de Molière. Saggi sul teatro francese tra Sei e Settecento* (Naples: Edizioni Scientifiche Italiane, 1995).

tais como *All in the Family*, *Cheers* ou *'Allo 'Allo!* em que podemos reconhecer uma continuidade da tradição cómico-burlesca popular.

Sendo espectáculos gravados ao vivo, inevitavelmente trazem consigo improvisação. Todavia, o modo como a personagem se comporta, as características que ela enforma, ajudam-nos a prever, de antemão, o que se poderá passar. O padrão da personagem-tipo está lá, é só desenvolver...

Vejam os caminhos da comédia norte-americana *Cheers*. Todos os caminhos de Boston conduzem ao bar *Cheers*, um lugar acolhedor e popular, cujo dono é Sam Malone (Ted Dawson), frequentado por uma série de personagens pitorescas. Seus ajudantes são a loira Diane (Shelley Long) e Woody Boyd (Woody Harrelson), o criado que acaba por se transformar na própria consciência de Sam. De entre os muitos frequentadores do bar salientamos o Dr. Fraser Crane (Kelsey Grammer), um fiel bebedor de cerveja que animava o dia a dia do *Cheers*. Woody / *Arlecchino* é ao mesmo tempo tonto e engenhoso e Fraser Crane / *Dottore*, o psiquiatra snob, é tão esperto quanto estúpido, inclinado a longas tiradas de uma verbosidade multissilábica.

Mas, em nosso entender, a série que melhor refracta a influência da *commedia* foi *All in the Family*, a série de maior audiência, a mais conhecida e controversa, apresentada pela CBS de 1971 a 1983. Em *All in the Family*, surge o preconceituoso Archie Bunker (Carroll O'Connor) / *Pantalone*, o patriarca da família, o pai severo, avarento, difamador e brigão. Sempre em confronto com o genro, e apesar de o detestar – chamava-lhe “cabeça-de-abóbora” (*meathead*) – era o marido da filha, a sua sempre “little girl”. Archie é aquilo que se designa por *blue-collar*, um trabalhador das docas que acreditava no livre empreendimento e nos políticos conservadores como Richard Nixon (que era o Presidente quando a série começou), mas incapaz de se adaptar às mudanças que ocorriam na sociedade americana do seu tempo. Os reparos e censuras de Archie transformaram-se em elementos de discussão: o que ganhavam os “spades”, “spics” ou “hebes” da América (assim se referia, respectivamente, aos negros, hispânicos e judeus) era à sua custa e às custas dos brancos da baixa classe média. Palavras como “spic”, “spade”, “Polack”, “fag” nunca tinham sido ouvidas antes em televisão.

All in the Family foi uma grande comédia. Revelou, em horário nobre, certos tabus que pareciam inquebráveis bem como determinadas convenções das séries televisivas americanas. A linguagem hoje seria considerada politicamente incorrecta (?), numa série de cadência bastante lenta e diálogo demasiado rico para as audiências contemporâneas, que denuncia directamente as nossas fragilidades, preconceitos e ideias. Fazendo dos seus diálogos uma fonte de gargalhadas, *All in the Family* parece mostrar – de modo responsável – o absurdo da nossa situação, à semelhança do que acontecia na *Commedia dell'Arte*. Apresenta-nos a intolerância de Archie Bunker, a bondade de sua mulher, Edith (Jean Stapleton), a desejar sempre evitar o confronto, o liberalismo de Mike (Rob Reiner), sensível aos problemas das minorias e dos oprimidos, e os passos de Gloria (Sally Struthers) rumo à libertação feminina.

Quanto ao *scenario*, este era sempre o mesmo, embora mudassem as situações: a residência dos Bunker em Hauser Street, 704, Queens, Nova Iorque. A casa apresentava um pequeno espaço permeável a todo o tipo de ruídos (ouvia-se constantemente o descarregar do autoclismo da casa de banho no andar superior), mobília usada, papel de parede desbotado e, a dominar toda a sala, um aparelho de televisão. Aí se desenrolavam acalorados debates sobre vários temas de importância social – aborto, homossexualidade, menopausa, desemprego, inflação, xenofobia, etc. – reflexos de uma sociedade caleidoscópica, vistos através de um olhar aberto, curioso, ingénuo, preconceituoso e por vezes pouco pacífico.

Conclusão

A *Commedia dell'Arte*, teatro profissional de comediantes italianos da época barroca, marcou profundamente a cultura ocidental mais nas técnicas da criação teatral do que na concepção da profissão de actor ou nas formas e funções do cómico. Os italianos desenvolveram, assim, uma verdadeira indústria do teatro, cujas produções se espalharam pela Europa, conferindo ao espectáculo do século XVI ao século XVIII um cariz muito especial.

Para uns, a *commedia* forneceu técnicas de representação, pondo em relevo o papel da caracterização e da máscara, improvisação e centralidade do actor. Para outros, a *commedia* significou a libertação

do domínio do autor. Para outros mais, a *commedia* representou o regresso ao mundo do palhaço anárquico e à atmosfera do carnaval de rua. Para uns tantos, a *commedia* foi um veículo do poder político e social. Uma coisa parece certa: quaisquer aproximações ao efeito da *Commedia dell'Arte* implicam uma troca livre, animada e aberta não só entre actores e público mas também entre actores e a peça que está a ser representada.

Este teatro profissional foi também objecto de fascínio para William Shakespeare, que se deixou influenciar por certas personagens e pelo assunto dos *scenari*. Personagens-tipo, acção cómica, trocadilhos, disfarces, oposição à autoridade, caracterização, cenários convencionais, são todos aspectos que aproximam algumas peças do dramaturgo inglês à *Commedia dell'Arte*, conferindo-lhe, no entanto, o autor, uma solução estética original.

Nos nossos dias, reviver a *Commedia dell'Arte* é dar-lhe um enredo com muitas variações. Tal como os eventos desportivos, as séries cómicas não são estáticas nem permanentemente fixas. As mais bem sucedidas fizeram revisões contínuas para se manterem frescas e vivas (*All in the Family*, *Cheers*, etc.), tendo de decidir uma linha política, uma direcção social e cultural. A sua missão é apelar a certos aspectos da vivência histórica e/ou quotidiana, formar a opinião pública, estimulando e criando momentos de conflito dialéctico. Por exemplo, Archie Bunker transformou-se no *alter ego* de uma camada da população norte-americana, que depositava nele um papel libertador e consciencializador das massas.

E se a *Commedia dell'Arte* italiana possuía uma dimensão de abstracção, decantada de considerações de “realismo” social – laboratório ideal para uma observação em circuito fechado dos jogos de amor e de azar, das subtilezas da descoberta do sentimento, da provocação, do poder – as séries televisivas singularizam uma época. Adoptando soluções pragmáticas para obterem sucesso público, escolhem com lógica, um dos aspectos profissionalmente mais exigentes – o humor. Ao misturar-se uma finalidade séria com o estilo da *commedia*, melhor se poderá compreender o objectivo da representação – uma reacção criativa à dura realidade da vida.