

UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
JÚLIO DE MESQUITA FILHO
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
DOUTORADO 2015

**O DUETO CÔMICO:
DA COMMEDIA DELL'ARTE
AO CAVALO MARINHO**

IVANILDO LUBARINO PICCOLI DOS SANTOS

SÃO PAULO
2015

UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
DOUTORADO 2015

**O DUETO CÔMICO:
DA COMMEDIA DELL'ARTE
AO CAVALO MARINHO**

IVANILDO LUBARINO PICCOLI DOS SANTOS

Tese submetida à UNESP como requisito exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração em Artes Cênicas, linha de pesquisa Teoria, Prática, História e Ensino, sob a orientação do prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi, para a o título de doutor em Artes - Teatro.

SÃO PAULO
2015

FICHA CATALOGRAFICA

Santos, Ivanildo Lubarino Piccoli dos.

O Dueto Cômico: da Commedia dell'Arte ao Cavalo Marinho /
Ivanildo Lubarino Piccoli dos Santos. São Paulo, 2015.
259f.

Tese (doutorado) Universidade Estadual Paulista – UNESP “Júlio
de Mesquita Filho”. Instituto de Artes. São Paulo, 2015.

Área de concentração: Artes Cênicas- Teatro.

Orientação: Prof. Dr. Mário Fernando Bolognesi

1. Dueto Cômico 2. Commedia dell'Arte 3. Circo 4. Cavalo Marinho
5. Máscaras Cômicas

Banca examinadora:

Membros:

Titulares:

Prof. Dr. Mário Fernando Bolognesi (orientador) _____

Prof. Dra. Elisabete Vitória Dorgam Martins (membro - ECA- USP)

Prof. Dra. Marianna Francisca Martins Monteiro (membro IA-UNESP)

Prof. Dra. Vilma Campos dos Santos Leite (membro – UFU)

Prof. Dra. Luciana de Fátima R. P. de Lyra (membro- UNESP)

Suplentes:

Prof. Dra. Elisabeth Silva Lopes (ECA –USP)

Prof. Dra. Neyde de Castro Veneziano Monteiro (IA-UNICAMP)

Prof. Dra. Daniele Pimenta

01 de outubro de 2015

Agradecimentos

Obrigado a todos aqueles que de alguma forma estiveram envolvidos nesse trabalho.

Agradeço à minha família, por todo suporte proporcionado desde o dia em que decidi me tornar profissional de teatro e enveredar pela difícil vida de artista. Em especial, à minha mãe Maria Lucia Piccoli dos Santos, pelo exemplo de dedicação, força, e perseverança, e ainda pela orientação e apoio incondicional à minha escolha. Aos meus irmãos Ivon Piccoli e Rosana Piccoli pelas incontáveis ajudas prestadas, principalmente nas correções. E ainda aos demais familiares Ivan Piccoli, Leimy Yassuda, Marco Fedeli, Leonardo Piccoli, Vinícius Piccoli, Gabriel Piccoli e Amélia Farias que sempre me apoiaram.

Ao meu orientador e amigo Mário Fernando Bolognesi, o meu sincero muito obrigado.

Presto um agradecimento especial aos meus amigos, sinceros e preciosos: Roberto Tessari, Cida Almeida, Marcelo Gianini, Donato Sartori, Paola Piizzi, Enrico Bonavera, Andrea Angotti, Marcia de Oliveira, Rosy Farias, Bete Dorgan, Marianna Monteiro, Vima Campos Leite, Joice Aglae, Fábio Tortorelli, Alexandre Falcão, Mateus Kalinoviski, e ainda incontáveis outros que me ajudaram com tanto carinho nesse árduo percurso.

Aos mestres da cultura popular e seus brincantes que sempre tenho o maior prazer em compartilhar experiências.

Aos professores, meus companheiros de trabalho da UFAL e aos meus alunos em especial aos meus grupos Clowns de Quinta e Nós e Quiproquós, pelo apoio e paciência.

Aos professores da qualificação, Profa. Dra. Bete Dorgam e Profa. Dra. Marianna Monteiro e a todos os funcionários da pós graduação.

Por fim, a CAPES pelo apoio financeiro pelo meu primeiro ano de pesquisa desta tese.

Muito Obrigado

Meu **muito obrigado**, grazie mille, merci beacoup, thank you very much, gratias plurimas vobis, o seun pupo, muchas gracias, baie dankie, danke, ou *gradecido*

Dedico este trabalho aos meus pais Evangelista Lubarino dos Santos (em memória) e Maria Lucia Piccoli dos Santos.

Lista de figuras:

Imagem 1: Giambologna, Mercurius, 1580.	19
Imagens 2,3,4 e 5: Sequencia de “Balli di Sfessania” de 1622	21
Imagem 6: Janus, deus de duas faces	26
<i>Imagem 7: O mercado de escravos (Le marché aux esclaves), 1886</i>	39
Imagem 8: Tristano Martinelli retratado com uma máscara de Arlecchino, 1623	56
Imagem 9: Mapa politico da Itália nos anos 1000	76
Imagem10: Itália em 1250	76
Imagem11: República Vêneta em 1559	76
Imagem12: Territórios da República Vêneta início do século 15	77
Imagem 13: Anúncio do Carnaval de Veneza 2015	78
Imagem 14: Mapa das máscaras regionais e do carnaval italiano	79
Imagens 15 e 16: Roman de Fauvel, paginas 88 e 83	80
Imagens 17: Roman de Fauvel, paginas 88	83
Imagem 18: ilustração representativa das saturnais	85
Imagem 19: Bobo da Corte	87
Imagem 20: Netherlandish	88
Imagem 21: o asno e o clistere Castelo de Trausnitz Narrentreppe	93
imagem 22: la serenata Castelo de Trausnitz Narrentreppe	93
Imagem 23: Pantalone e Zanni armados Castelo de Trausnitz Narrentreppe	94
imagem 24: Zanni. Castelo de Trausnitz Narrentreppe	94
imagem 25: Zanni entrega mensagem à enamorada Castelo de Trausnitz Narrentreppe	94
Imagem 26: Comici Gelosi. 1590.	95
Imagem 27: Partida dos Comediantes	96
Imagem 28: <i>Zanni Beppe Nappa</i>	126
Imagem 29: Membros da “Los Danzantes y Los Boteiros”	146
Imagem 30: Apresentação de Cavalo Marinho 25/12/2012 – Casa da Rabeca PE	146
Imagem 31: Apresentação de Cavalo Marinho 25/12/2012 – Casa da Rabeca PE	147
Imagem 32: Apresentação de Cavalo Marinho 06/01/2014 – Casa da Rabeca PE	147
Imagem 33: Membros da “Los Danzantes y Los Boteiros”	158
Imagem 34: Membros do “Caretos de Lagoa”	159
Imagens 35 e 36: Membros do “Caritos de la Ribeira”	159
Imagem 37 e 38: Membros do “Caritos de la Ribeira”	160

Imagem 39: Farandulo de Tó ou Festa do Santo menino de Tó – Portugal	161
Imagem 40: http://traga-mundos.blogspot.com.br/2014/01/o-farandulo-de-to.html	162
Imagem 42: Palhacinho de Vilanueva de Valrojo	162
Imagem 43: http://traga-mundos.blogspot.com.br/2014/01/o-farandulo-de-to.html	163
Imagem 44: Apresentação de Cavalo Marinho 06/01/2014 – Casa da Rabeca PE	167
Imagem 45: Foto de torda e figureiro descansando 06/01/2014 –	168
Imagens 46 e 47: Banco e entrada de Mateus	169
Imagem 48: Apresentação de Cavalo Marinho 06/01/2014 – Casa da Rabeca PE.	170
Imagem 49: Apresentação de Cavalo Marinho 25/12/2013 – Casa da Rabeca PE	172
Imagem 50: Apresentação de Cavalo Marinho 25/12/2012 – Casa da Rabeca PE	175
Imagem 51: Foto do encangamento Apresentação de Cavalo Marinho 25/12/2012	175
Imagem 52: Catirira Apresentação de Cavalo Marinho 25/12/2014	178
Imagem 53: Mateus apanhando do Soldado da Gurita	180
Imagem 54: Entrada do Diabo. Apresentação de Cavalo Marinho	185
Imagem 55: Apresentação de Cavalo Marinho 06/01/2013 – Casa da Rabeca	202
Imagens 56, 57 e 58: detalhes de matulão Apresentação de Cavalo Marinho	205
Imagens 59 e 60: detalhes dos chapéus cônicos. Apresentação de Cavalo Marinho	206
Imagem 61: Apresentação de Cavalo Marinho 25/12/2014	213
Imagens 62 e 63: máscaras. Apresentação de Cavalo Marinho	218

Sumário	
Introdução	01
Capítulo 1 DUPLAS CÔMICAS	10
1.1 O Uno Cômico – Trickster	10
1.2. Duplas Cômicas	22
1.2.1 A Duplicidade ou Personagens Duplos	23
1.2.2 A criação e a duplicidade	27
1.3. Duplas cênicas	34
1.4. Dos servos aos empregados	36
1.4.1. Servos no teatro	39
1.5 Divisão cômica	42
1.5.1 Primeiro cômico	42
1.5.2 Segundo cômico	44
1.6 Os sequazes	46
1.7 Permanência do segundo cômico	47
1.8 A Tríade cômica	49
Capítulo 2 COMMEDIA DELL'ARTE	51
2.1. Origem	51
2.1.1 Breve contextualização	51
2.2 O termo <i>Commedia dell'Arte</i>	63
2.3 Momentos Cênicos que influenciaram a <i>Commedia dell'Arte</i> e as duplas cômicas	71
2.3.1 Carnaval e cortejos de mascaradas	72
2.3.2 Charivari	80
2.3.3 Saturnais	83
2.3.4 Bufões e Bobos da corte	86
2.4 Expansões territoriais da <i>Commedia dell'Arte</i>	91
2.5 Características estruturais:	98
2.5.1 Companhias Fraternais	98
2.5.2 Temas Populares	104
2.5.3 Improvisação	105
2.5.4 Canovaccio, scenari, soggetto, generici, lazzi e gramelô	112
2.5.5 Máscaras, Personagens-Tipos	114
2.5.6 Corpo em destaque na cena	117

2.5.7	Costume, figurino, objetos e adereços	119
2.6	Histórico do declínio da <i>Commedia dell'Arte</i>	121
2.7	Atuação das duplas cômicas de zanni	124
2.8	Primeiro zanni (primeiro cômico)	130
2.8.1	BRIGHELLA	131
2.9	Segundo zanni (segundo cômico)	134
2.9.1	ARLECCHINO	135
2.10	<i>Zanna, servas e camareiras</i>	144
Capítulo 3 FOLGUEDO POPULAR E CAVALO MARINHO E SUAS DUPLAS CÔMICAS		
		147
4.1.	Folguedo popular	147
4.2.	Cavalo Marinho	152
4.2.1.	Origem história	152
4.3	“Os Mateus”	198
4.3.1	MATEUS E BASTIÃO	198
4.3.2.	CATIRINA	209
4.4	Glossário do Cavalo Marinho	212
Conclusão		220
Bibliografia		226
Apêndice		237
1.	Duplas cômicas presentes na história dos países	237
2.	Relação cronológica de pesquisa, pesquisadores de Cavalo Marinho	244

Resumo

Esta tese fundamenta-se na identificação e na análise comparativa das “duplas cômicas” presentes na *Commedia dell’Arte* italiana e na manifestação da cultura popular brasileira do Cavalo Marinho, bem como faz referência às duplas de palhaços do Circo. Existem muitos traços em comum nessas manifestações cênicas, tais como as características e as funções dos arquétipos cômicos populares nelas presentes. Inicialmente, é apresentado um entendimento sobre as origens, constituição e características dessas “duplas cômicas”, baseado no contexto histórico e artístico do seu surgimento, nos elementos da sua estrutura, na sua função e na sua permanência ao longo do tempo, evidenciando-se alguns de seus principais representantes. A análise tem como ponto de partida o mito do *trickster*, cuja definição possibilita o entendimento das dualidades surgidas nas manifestações cênicas. Em seguida, é traçado um percurso histórico da *Commedia dell’Arte*, para chegar aos dois polos arquetípicos cômicos representados por Primeiro e Segundo Zanni, sendo Brighella e Arlecchino, respectivamente, seus representantes ícones. A parte final é dedicada a um estudo do Cavalo Marinho, objeto do mestrado do autor, focado especialmente na relação da dupla cômica de Mateus e Bastião.

Palavras chave: 1. Dueto Cômico 2. *Commedia dell’Arte* 3. Circo 4. Cavalo Marinho 5. Máscaras Cômicas

Sommario

Questa tesi si basa sull'identificazione e sull'analisi comparativa delle "coppie comiche" presenti nella *Commedia dell’Arte* italiana e nella manifestazione della cultura popolare brasiliana del Cavalo Marinho, così come fa riferimento alle coppie de pagliacci del Circo. Esistono molte tracce in comune in queste manifestazioni sceniche, come le caratteristiche e le funzione degli archetipi comici popolari in esse presenti. Inizialmente, viene presentata una visione delle origini, costituzioni e caratteristiche di queste "coppie comiche", basata sul contesto storico ed artistico della loro nascita, sugli elementi della loro struttura, sulla loro funzione e sulla loro permanenza nel corso del tempo, evidenziando alcuni dei suoi principali rappresentanti. L'analisi ha come punto di partenza il mito del *trickster*, la cui definizione permette la comprensione delle dualità sorte nelle manifestazioni sceniche. In

seguito, viene tracciato un percorso storico della Commedia dell'Arte, per giungere ai due poli archetipici comici rappresentati da Primo e Secondo Zanni, essendo Brighella e Arlecchino, rispettivamente, le loro icone più rappresentative. La parte conclusiva è dedicata a uno studio sul Cavalo Marinho, oggetto del master dell'autore, focalizzato soprattutto sulla relazione della coppia comica di Mateus e Bastião

Parole chiave: 1. Coppia Comica 2. Commedia dell'Arte 3. Circo 4. Cavalo Marinho 5. Maschere Comica

Abstract

This thesis is based on the identification and comparative analysis of "comedic double" present in the Commedia dell'Arte italian and the manifestation of brazilian popular culture Cavalo Marinho and refers to the pairs of circus clowns. There are many common traits in these scenic manifestations, such as the characteristics and functions of comic archetypes popular present in them. Initially, it presented an understanding of the origins, formation and characteristics of "comedic double" based on the historical and artistic context of its emergence, the elements of its structure, its function and its permanence over time, demonstrating some of its main representatives. The analysis takes as its starting point the trickster myth, whose definition enables understanding of the dualities that arise in performing demonstrations. It is then traced a historical course of the Commedia dell'Arte, to get the two comedic archetypal poles represented by First and Second Zanni, Brighella and Arlecchino, respectively, their icons representatives. The final part is devoted to a study of the Cavalo Marinho, author of the master object, focused especially on the relationship of double comedic Mateus and Bastião.

Key words: 1. Comic double 2. Commedia dell'Arte 3. Circus 4. Cavalo Marinho 5. Comic Mask

Inrodução

Sabe-se que a *Commedia dell'Arte*, o Circo e o Cavalo Marinho são únicos em suas espetacularidades. Entretanto, existe muitos traços que os unem, tais como as características, as funções e a presença de arquétipos cômicos, sendo este o assunto a que me proponho estudar nesta tese. Dedico-me aqui, de modo especial, à análise das “duplas cômicas” presentes nessas três manifestações cênicas. Estudo este, apenas para efeito didático e empírico, utilizando de experiências práticas de caráter antropológico.

Hipoteticamente, começo com uma sugestão da existência de um vínculo entre o teatro italiano e o Circo nascido na Inglaterra, bem como sua continuidade em território francês. Considerando que as artes circenses brasileiras são herdeiras daquelas europeias, e levando em conta que o Circo influencia a criação de alguns elementos da cultura popular, procuro identificar, nas manifestações da cultura popular brasileira, em especial nos brincantes cômicos do Cavalo Marinho, elementos que singularizem a possível influência recebida do teatro italiano e do Circo europeu, podemos citar aqui brevemente alguns elementos cênicos comuns: uso da interpretação teatral; momentos dançados; frequência de canções; constante presença musical e ritmada; uso de máscara e caracterizações corporais; transmissão de forma hereditária; entre outros. A identificação ocorre ainda no âmbito das funções ritualísticas, festiva e religiosa, cada qual com sua peculiaridade. Destaco neste texto o foco principal deste estudo ser os arquétipos cômicos¹ populares aqui estudados na sua presença em duplas.

Partindo a meu ver, o que une esses três segmentos artísticos é a presença em comum de seus representantes em “duplas cômicas”. Além disso, há também outros componentes como: a preparação física; o nível energético constante na apresentação; uso da técnica da improvisação (tanto a criada e estudada, quanto a surgida do imprevisto e a *soggetto*) e o uso dos arquétipos, com ou sem máscaras definidoras. Sendo o uso da máscara não só como objeto concreto no rosto, mas como conceito expandido de máscara corporal, que irei tratar melhor no segundo capítulo.

¹ Baseiado no conceito de Patrice Pavis “O cômico não se limita ao gênero de comédia; é um fenômeno que pode ser apreendido por vários ângulos e em diversos campos. Fenômeno antropológico, responde ao instinto do jogo ao gosto do homem pela brincadeira e pelo riso, à sua capacidade de perceber aspectos insólitos e ridículos da realidade física e social. A arma social fornece ao irônico condições para criticar seu meio, mascara sua oposição por um traço espirituoso ou de farsa grotesca” (PAVIS, 2007, p.58).

Para melhor entendimento do tema “duplas cômicas”, iniciei o estudo com a busca deste objeto em específico, mas deparei com outras terminologias e conceitos: “duplas”, “duos”, “dualidades”, “duplicidades” e “duplos” que, no decorrer das leituras, me aproximaram dos campos da filosofia, sociologia, antropologia, psicologia e história. Essas relações justificam em grande parte os questionamentos sobre o surgimento, a existência e a permanência das “duplas cômicas”. Por motivos diversos para desenvolver esta pesquisa com o devido aprofundamento que especialistas dessas áreas de conhecimento poderiam realizar, opto como objetivo principal, que elas sejam uma referência para alinhar uma visão coerente, de entendimento artístico e foco nos pontos que as unem.

Sempre que se ouve falar sobre a comicidade e o cômico ou se estuda esses temas depara-se inevitavelmente com as “duplas de cômicos”. Aqui neste estudo apresentarei em primeiro lugar o entendimento sobre do que se constitui, quem foram e o que fez essas “duplas” existirem, no sentido de seu contexto histórico e artístico, de sua estrutura, sua permanência histórica, da função, apresentando também, alguns de seus representantes mundiais.

Sabemos que as “duplas” podem se formar de forma involuntárias ou ocasionais, que também provocam, num momento específico, a comicidade ao seu público inusitado, local ou transeunte, mas não irei aqui me ater a discorrer sobre este tipo de imprevisto, e sim, sobre os profissionais que durante séculos na história das artes cênicas, formaram “duplas” cômicas com cada um assumindo um papel específico neste “duo” para necessariamente provocar o riso no seu público direcionado.

Durante a pesquisa, encontrei em outros idiomas o uso equivalente da mesma terminologia em português para a definição de “duplas cômicas” ou “duo cômico”: em inglês norte americano, *double act* ou *comedy duo*; em italiano, *coppia* ou *duo comico*; em francês, *reencontre*; em russo, *Комический дуэт*, e em alemão, *Komikerduo* ou *komischer*, e ainda, *Doppelconférence*. No decorrer do texto, utilizarei os termos originais de cada um desses idiomas quando suas características forem peculiares à sua origem.

A escolha do termo em português “dupla cômica” se dá por ele pertencer ao contexto das artes e definir a combinação de um par de pessoas, atores, personagens, máscaras, palhaços, ‘*paréa*’ ou brincantes que necessariamente fazem comédia, provocam o riso, por meio dos contrastes de comportamento, temperamento e situações.

O interesse e o percurso particular deste estudo das “duplas cômicas” presentes na *Commedia dell’Arte*, passando pelo picadeiro do Circo europeu e chegando à

cultura popular brasileira, tiveram início, sem sombra de dúvida, com minha participação no evento “*Riso da Terra*”, entre novembro e dezembro de 2001, em João Pessoa, Paraíba. Ali, tive a oportunidade de conhecer estudos e apresentações sobre a cultura tradicional do Circo e a cultura popular brasileira. Ver esses dois universos aproximados foi muito estimulante para mim, me despertou o interesse por relacioná-los, por observar e investigar seus pontos de convergência e divergência.

Os principais motivos que me levaram a participar desse evento foram o incentivo recebido da amiga e professora Maria Thais Lima Santos e a oportunidade de conhecer o professor italiano especialista em *Commedia dell’Arte*, prof. Dr. Roberto Tessari, uma vez que ele participaria uma das mesas do ciclo de estudos que compunha o evento chamado: “*I Fórum Internacional do Riso*”. Apesar de todas as dificuldades pessoais enfrentadas naquele momento, desembarquei em João Pessoa como um curioso, com intuito principal de conhecer pessoalmente Tessari e aproveitar a ocasião para realizar todos os registros possivelmente úteis para futuras pesquisas.

Na verdade, a apresentação de Tessari não foi especificamente sobre *Commedia dell’Arte*, mas sobre comicidade. Além de sua apresentação, o que mais me marcou nessa ocasião foi o fato de estar diariamente ao seu lado no papel de *cicerone*, o que, para minha felicidade, deu origem a uma grande amizade. Muito oportuna e prazerosa também foi a possibilidade de a cada dia podermos conversar sobre *Commedia dell’Arte* e relacioná-la aos eventos que assistíamos juntos, o que me estimulava a identificar convergências entre o Circo, as manifestações da cultura popular brasileira e o gênero de teatro italiano e permitia que eu sanasse minhas dúvidas, que obtivesse dele os esclarecimentos relacionados ao seu objeto de estudo.

Outro motivo de felicidade para mim no evento do Riso da Terra foi ter conhecido pessoalmente o Prof. Mario Fernando Bolognesi, um nome muito importante nas pesquisas relacionadas a Circo e palhaços no Brasil, e que havia sido antes desta data Secretário de Cultura de São Bernardo do Campo, município onde eu trabalhava, ministrando oficinas de teatro e de circo nos centros culturais. Esse contato inicial possibilitou, anos depois, a minha aproximação a ele, levando-me a cursar, primeiro a sua disciplina no Instituto de Artes da UNESP, como ouvinte, e logo em seguida, a tornar-me seu orientando no mestrado. E agora, agraciado por ser seu orientando também no doutorado.

Mais um estímulo nesse evento foi o encontro com a amiga prof. Bete Dorgam, que me auxiliou financeiramente na aquisição de fitas de vídeo, incentivando-me e acreditando na importância dos registros para minhas pesquisas.

Posteriormente, tive novamente a oportunidade de acompanhar o mestre Tessari em 2003, no evento *O Teatro e a Cidade*, realizado no Centro Cultural São Paulo, onde discorreu sobre o tema *Commedia dell'Arte* e a sua relação com os centros urbanos do Renascimento italiano. Mais uma vez, tive a felicidade de encontrá-lo e de fortalecer nosso diálogo. Outra ocasião de reencontro foi no Congresso da ABRACE, no Rio de Janeiro, em 2006, em mais uma preciosa palestra. Alguns dias depois desse congresso, estávamos novamente juntos, dessa vez na Itália, em Torino, onde ele me apresentou ao DAMS² da universidade em que leciona. Tais encontros possibilitaram boas conversas, esclarecedoras e estimulantes, que renderam muito material para meu mestrado, principalmente sobre conceitos empregados no seu livro de 2004, “Teatro e Antropologia”, o qual, aliás, adquiri juntamente a uma dezena de outros de sua autoria e de outros estudiosos e assuntos correlatos.

Tive a grata felicidade de receber um convite para participar em 2010, em Abano Terme (Padova), do “Encontro de Mascareiros e pesquisadores de Máscaras”, realizado no Museu da Máscara de Amleto e Donato Sartori, o que permitiu nosso convívio novamente por uma semana. Nessa ocasião e nesse ambiente multicultural, em meio a conversas e debates, nasceu a ideia deste doutorado, que agora finalizo. Tessari e Sartori sugeriram a linha de investigação possível para este estudo, me estimularam a realizá-lo, e graças às suas contribuições, pude definir o tema desta pesquisa. Durante esse evento, também pude conhecer e conversar com Dario Fo e outros profissionais que atuam em âmbito mundial. Desta forma próxima aos meus estudos tanto eu como meu orientador consideramos o Professor Roberto Tessari como meu co-orientador desta tese.

Acompanhar o evento “*Scambio Dell Arte: Commedia dell'Arte e Cavallo Marinho*”³ em 2013, criado pela pesquisadora Joice Aglae, e realizado sob a sua coordenação, colocou-me, felizmente, por duas semanas, de novo ao lado de Tessari. Na primeira, em Recife, na segunda, em Uberlândia, onde tive o prazer de realizar a tradução de suas palestras e participações no evento.

² Departamento de Artes, Música e Teatro, da Universidade de Torino, Itália.

³ Evento que ficou registrado na publicação com inserção de DVD com todas as palestras e artigos de vários autores, onde me incluo: BRONDANI, Joice Aglae (org.). **Scambio Dell Arte: Commedia dell'Arte e Cavallo Marinho**. Teatro-Máscara-Ritual – Interculturalidades. Salvador: Fast Desing, 2013.

Finalmente, e contando com grande empenho do Prof. Mario F. Bolognesi, foi possível trazer prof. Roberto Tessari para um curso de pós-graduação na UNESP, em 2014, e com uma extensão na Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Nesses dois cursos, fui novamente seu tradutor. Foram muitas horas de trabalho e de convívio enriquecedoras. Tive novamente o privilégio de desfrutar das conversas e da companhia extremamente culta do mestre.

Considero que meu primeiro contato com *Commedia dell'Arte* tenha ocorrido nos anos 1980, nas minhas primeiras aulas de teatro, na antiga Casa de Cultura Amácio Mazzaropi, instalada na rua Visconde de Paranaíba, no Brás, em um curso de iniciação ao teatro ministrados por Bete Dorgam e Pedro Veneziani. Ali, conheci o termo e fui incentivado a estudar a história e o conceito relacionados a ele. Minha prática teve início com exercícios no mesmo período (em 1987), realizados durante as aulas de *clown* ministradas por Cássio Scapin, que na ocasião estava atuando e trabalhando com o italiano Francesco Zigrino na Escola de Arte Dramática (EAD-USP).

Expandi meus estudos teóricos e práticos voltados para o cômico durante minha formação pela Escola Livre de Teatro (ELT) de Santo André, (entre 1990-1993). De modo especial em 1992, num curso de curta duração, ministrado pela professora Betti Rabetti, e logo a seguir, no um curso de formação regular, ministrado por Tiche Vianna⁴, que havia acabado de retornar da Itália com rico conhecimento em máscaras e *Commedia dell'Arte*. Nesse período, iniciei-me tanto na prática de confecção de máscaras⁵ quanto no treino e interpretação. Essas experiências em aula resultaram na montagem do espetáculo “O Brando”⁶, com direção de Tiche Vianna. Nesse espetáculo, que cumpriu temporada em 1993, nos apropriamos da linguagem das máscaras, em específico da *Commedia dell'Arte* italiana relacionando-as à cultura popular brasileira e criamos o grupo *Cia. Trovadores Cênicos*, o qual em 1995 remontaríamos este mesmo espetáculo para nova temporada em São Paulo e viagens nacionais.

⁴ Tiche Vianna, atriz, diretora e pesquisadora da linguagem das máscaras, neste momento de minha formação ela tinha acabado de retornar da Itália onde se especializou por anos em confecção de máscaras e no estudo da pedagogia de *Commedia dell'Arte*, na Università di Bologna.

⁵ A partir daí, por anos confecciono máscaras, com os moldes criados por Tiche. Desenvolvo também meu próprio elenco de *Commedia*. Tornei-me mascareiro e desenvolvo regularmente oficinas de confecção de máscaras em diversos locais, em destaque o curso que ministrei em 2008 em São Paulo, com Helô Cardoso e supervisão direta de Donato Sartori e Paola Pizzi. Esse curso deu-me a oportunidade de me tornar um colaborado das pesquisas do *Centro Maschere e Struttura Gestuali*. Em 2010, ao participar dos eventos, como convidado dessa instituição, tive o privilégio de conviver por alguns dias com personalidades como Dario Fo, Roberto Tessari, Madame Fay Lecoq, entre outras.

⁶ Direção e orientação de Tiche Vianna (máscaras e *Commedia dell'Arte*), Luis Alberto de Abreu (teoria e dramaturgia) e Marcelo Milan (corpo e técnicas circenses).

Dando continuidade à minha formação relacionada ao teatro cômico, frequentei o curso “Comedia Popular Brasileira”, ainda na ELT, com orientação de Tiche Vianna (máscaras), Luís Alberto de Abreu (teoria e preparação física) e Marcelo Milan (corpo e técnicas circenses). O foco da pesquisa proposta por essa disciplina era a apropriação de elementos da *Commedia dell’Arte*, com seus arquétipos, e a sua aproximação à linguagem *clownesca*, assuntos que nos eram familiares e praticados nos espetáculos.

Esses estudos forneceram-me as bases para as pesquisas que venho desenvolvendo nos últimos anos, voltadas para a criação e a compreensão das máscaras brasileiras, tendo como referência as máscaras presentes em algumas manifestações populares. Minhas investigações me levaram a perceber, que de um lado, existem personagens tipicamente brasileiras que sofreram influências direta e indireta da *Commedia dell’Arte*, e de outro lado, que existe um paralelo claro entre as mesmas relações e classificações dos tipos italianos mascarados e os brasileiros. Dessas observações destaco aqui a relação com as duplas cômicas desta tese.

Ao longo da minha carreira e formação, pude frequentar outros cursos de pedagogia das máscaras e de *Commedia dell’Arte*. Destaco o que fiz com: o grupo Moitará (RJ), em 2001, no *Riso da Terra*, os cursos com o exímio artista Enrico Bonavera (em 2002, pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UNIRIO); em 2006 e em 2009, na sede do Grupo Moitará- RJ; em 2010, em Padova; e o acompanhei em 2013 e 2014 na SP Escola de Teatro); os cursos realizados em Padova ministrados por Fabio Mangolini (Ferrara-Itália) e Teatro Punto (grupo de Amsterdã formado por Carlos Garcia Estevez e Katrien van Beurden e que trabalham especificamente com máscaras e *Commedia dell’Arte* contemporânea).

Com o projeto já citado “*Scambio ...*”, realizado em Uberlândia, pela UFU, em 2013, conheci o trabalho de Claudia Contin por meio das aulas práticas de Joice Aglae. Ali também conheci novas visões e abordagens da *Commedia dell’Arte*.

Outro percurso prático que se soma é a minha contínua formação de palhaço, com enfoque em picadeiros, de 1990 a 1993, na Escola Livre de Teatro, em cursos ministrados por Hugo Possolo, Alexandre Roit, Raul Barreto e Marcelo Milan (bem como por outros convidados especiais). Seguido com a formação de palhaço/*clown*, destaco também as oficinas de Cássio Scapin, em 1987, na Casa de Cultura A. Mazzaropi; Clarice Malheiros, na Escola Livre de Teatro, entre 1991-1992; Cida Almeida, no *Piccolo Teatro Studio*, entre 1994 - 1997; e Philippe Gaulier, no SESC Belenzinho, em 2014.

Minha formação teatral sempre foi aliada a uma formação circense. Destaco a prática como palhaço e perna-de-pau: durante duas décadas, trabalhei como profissional de perna-de-pau em diversos locais, em especial no Shopping Ibirapuera, na capital, semanalmente e por 12 anos consecutivos.

Desenvolvi minha pesquisa de mestrado com o tema de palhaços na cultura popular brasileira como pesquisa teórica, mas sempre observando a prática dos palhaços de lona.

Desde 2012, como professor da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), coordeno um grupo de pesquisa e dirijo o grupo “*Clowns de Quinta*”⁷ que têm como foco o estudo teórico e prática dos palhaços de Circo. Entre as pesquisas realizadas por esse grupo, destaco o espetáculo de minha direção “*Cenas Clownssicas*” (em cartaz desde 2012) e o documentário “*Ser Palhaço*” (2013), ambos incentivados pelo prêmio PROINARTE. Destaco também o evento por nos realizado em novembro de 2014, “*Cadê meu Nariz? - I Encontro de Palhaços de Maceió*”⁸. Atualmente, o grupo conta com incentivo do prêmio o PROINARTE 2014/2015 para realizar pesquisas sobre a influência dos “*Ciarlatani*” no universo de criação dos palhaços, que esta em fase de montagem do espetáculo de mesmo nome e com minha direção.

Outro grupo que coordeno e do qual sou diretor, também vinculado a UFAL, é o “*Nós & Quiproquós*”⁹, dedicado ao estudo e à prática da *Commedia dell’Arte* e vencedor do edital Vivência de Artes de 2013/2014, renovado para 2015. Esse grupo está atualmente em processo de montagem de um espetáculo com a linguagem das máscaras, e em específico, da *Commedia dell’Arte*.

Destaco também a minha iniciativa, que obteve apoio do colegiado do curso onde leciono, de inserir, na grade curricular do curso de Teatro Licenciatura da UFAL, uma disciplina de circo e permitir que outras três ficassem como eletivas¹⁰. Isso possibilitará ao aluno cursar dois anos seguidos de treino circense, caso haja interesse.

Meu interesse pelo Cavalo Marinho começou também no evento *Riso da Terra*, em 2001 em João Pessoa. Até então, conhecia muito bem o Bumba meu Boi, tanto do

⁷ Endereço virtual disponível em: <www.facebook.com/ClownsDeQuinta> e em: <www.clownsdequinta.blogspot.com.br>. Ambos acessados em 01 mar. 2015.

⁸Endereço virtual disponível em: <<http://www.ufal.edu.br/noticias/2014/11/encontro-de-palhacos-promove-oficinas-e-espetaculos-em-maceio>>. Acessado em 01 de mar. 2015.

⁹ Endereço virtual disponível em:<<https://www.facebook.com/groups/260421687456823/>>. Acesso em 01 mar. 2015.

¹⁰ Disciplinas criadas: Fundamentos do Circo; Circo; Técnicas Circenses e Artes Circenses na Educação.

Norte e do Sudeste quanto suas variações do Sul, principalmente o Boi de Mamão, de Florianópolis. No evento, pude, com o contato com o Cavalo Marinho (do Mestre Gazonha, de João Pessoa) começar a fazer algumas relações, além de observar as aulas de Pedrinho Salustiano.

Ao participar, registrar e apreciar todas as apresentações do evento citado e após aproximar-me das pesquisas de Alício e Juliana¹¹ em Recife, comecei efetivamente a estudar este folguedo.

A partir de janeiro de 2005, comecei a frequentar as apresentações anuais tanto da Casa da Rabeca, de Mestre Salustiano (as apresentações ocorrem todo dia 25 de dezembro e 06 de janeiro, em Olinda) quanto às apresentações nas cidades da zona da Mata Norte de Pernambuco e as apresentações-show das festividades natalinas de Recife nos espaços da Casa de Cultura e demais pontos culturais. Meu interesse específico em participar dessas apresentações sempre foi o de observá-las e documentá-las, para a pesquisa de meu mestrado. Entretanto, após a conclusão da minha dissertação, em 2008, passei a acompanhar anualmente, tanto o folguedo como os cursos e percursos de seus mestres.

Um momento importante para mim, foi minha participação, em 2009, no “Colóquio de Cavalo Marino”¹², no Recife, organizado pelo professor Érico José S. Oliveira, da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Ali, houve a oportunidade de aproximação entre as experiências dos mestres desse folguedo as reflexões de pesquisadores acadêmicos.

Estive presente em algumas oficinas de Cavalo Marinho que Juliana e Alício promoveram na Universidade Federal Júlio de Mesquita Filho (UNESP) acompanhadas do mestre Mateus Martelo (de Condado – PE) nestes últimos anos.

Em 2013, participei também do já citado evento “*Scambio dell’Arte*”, organizado por Joice Aglae Brondane, em que o Cavalo Marinho dialogou com um tipo de *Commedia dell’Arte* específico, desenvolvido por Claudia Contin (Itália) e seguido por Joice no Brasil.

Para retomar alguns pontos dessa trajetória, apresentar algumas reflexões suscitadas pela pesquisa e promover um aprofundamento das questões discutidas, chego até esta tese, organizando em capítulos separados os universos que compõem essas artes plurais:

¹¹ Alício Amaral e Juliana Pardo são pesquisadores e grandes defensores do resgate e manutenção do folguedo, fundadores em 1999 do grupo *Cia Mundo Rodá de Teatro Físico e Dança*.

¹² Evento que resultou na publicação tardia do livro com artigos onde me incluo: OLIVEIRA, Érico José de. **A Roda do Mundo Gira: um olhar etnoceológico sobre a brincadeira do Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Condado – Pernambuco)**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) PPGAC, UFBA, 2006.

dupla cômica, *Commedia dell'Arte*, Circo e Cavalo Marinho. O capítulo Circo em minha qualificação foi sugerido que fosse suprimido por alguns motivos, entre eles o excesso de páginas que tornariam esse volume maior do que aqui se encontra, a possibilidade de diluir o conteúdo apresentado no capítulo em momentos comparativos dentro do discurso dos outros capítulos. Sendo assim pontuo diretamente ao longo de todo o texto relações entre o Circo e as personagens palhaços e os elementos circenses como forma de apontamento e reflexões

No primeiro capítulo, proponho uma trajetória histórica e reflexão sobre o significado das duplas cômicas e sobre como esse tema tem sido individualizado e estudado, em algumas áreas de conhecimentos distintas, mas que se unem nas definições do mito do *trickster* que possibilita o entendimento das dualidades surgidas e desenvolvidas pelo universo artístico.

No segundo capítulo, traço um percurso histórico da *Commedia dell'Arte* para chegar aos dois polos arquetípicos cômicos representados por dois de seus personagens: de Primeiro e Segundo Zanni, sendo Brighella e Arlecchino seus representantes ícones.

No terceiro capítulo, é o momento de me debruçar com novos olhos para o já estudado em meu mestrado, Cavalo Marinho e atualizar as informações, desta vez focando especialmente a relação da dupla cômica de Mateus e Bastião.

Nos três momentos também levanto a questão da presença, muitas vezes complementar da dupla, que é o terceiro elemento cômico, a *zagna* ou *serva* na *Commedia dell'Arte*, o Contra-Augusto no Circo e a *nêga* Catirina no Cavalo Marinho.

Por fim apresento minhas conclusões e considerações finais e as referências teóricas e bibliográficas.

Acrescento, também neste texto, parte de pesquisas que realizei em forma de apêndices, até aqui pensados para enriquecer o conhecimento e referências do leitor.

CAPITULO 1 DUPLAS CÔMICAS

Neste capítulo, para explicar a dupla cômica, apresentarei como base teórica um estudo sobre o “uno cômico” relacionando com o mito da figura do *trickster*.

Abordarei as definições do herói, anti-herói e herói humilde, que nos ajudam a entender as duplas cômicas em suas relações e em sua historicidade.

Tratarei do uso de máscaras na representação do duplo e do alter-ego humano.

Chegarei enfim, na dupla cômica cênica, com a história e classificação dos servos (no sentido de empregados). Especificarei a divisão entre: Primeiro e Segundo cômico e pontuarei a terceira figura que compõe a tríade cômica, quando presente.

1.1 O UNO CÔMICO - TRICKSTER

No início desta pesquisa tive uma grande preocupação em me dirigir às fontes primárias, a fim de evitar que minha investigação fosse conduzida ou influenciada somente pelos estudos teóricos já existentes sobre esse tema. Buscando uma nova abordagem em relação a esse assunto, comecei a estudar as “duplas cômicas” questionando a possibilidade de haver um “uno” cômico, pois em caso positivo, interessava-me descobrir em que momento e em quais circunstâncias teriam ocorrido a divisão em duplas cômicas, nas artes cênicas.

Procurando fontes que pudessem oferecer respostas para essas indagações, deparei-me com leituras cujas referências me levaram a conhecer um conceito que unia as ambiguidades, os elementos “duplos” em um só ser, único e “duplo”. Trato aqui genericamente do conceito do mito do “*trickster*”¹³, que é de natureza dupla: animal e humana, maléfica e benéfica, sublime e grotesca, infantil e adulta (ou infantil no adulto), astuta e tola, cômica, paradoxal, contestador, transgressor, ridícula, engraçada, desobedientes e obscena. Todas essas características serão mencionadas no decorrer das análises sobre as “duplas cômicas” presentes nesta tese.

¹³As definições e traduções mais encontradas de *trickster* em português sugerem: malandro, embusteiro, malicioso, ardiloso, velhaco, atraente, artemista, pregador de peças, ilusionista; adjetivos que descrevem apenas um de seus aspectos, sem mencionar o seu importante lado de crenças, ritos, mítico, místico e sagrado, mais relacionados aos povos e culturas nativas.

O termo *trickster* foi criado pelos mitólogos anglo-saxões e pode ser derivado da antiga palavra francesa “*triche*”, do verbo *tricher* ou *tricherie*, que designava: trapaça, mentira, furto, engano, falcatrua, velhacaria (BALANDIER, 1982, p.25). Também pode ser derivado do inglês “*trick*” que significa: truque e estratagema.

Importa saber que o termo *trickster* tem sido utilizado para definir tanto uma divindade ou semi-divindade, quanto um herói ou criatura que aparece em quase todas as narrativas mitológicas e ou folclóricas do mundo, tais como: deus ou orixá da encruzilhada¹⁴, dos entroncamentos, das bifurcações, do comércio, um agente do caos, representante maior das malícias, a representação física do aleatório. “No entanto, eles variam muito de cultura para cultura, revelando dimensões sociais e religiosas distintas das culturas em que eles são encontrados”¹⁵ (CHRISTEN, 1998, p.ix, tradução nossa).

Trickster é o termo que nomeia também aquele que aparece em estado de representação, aquele que quebra as regras (como aquele que rouba o fogo de Deus, como a lenda de Hermes), portador de conhecimento superior (também como aquele que consegue até ludibriar a natureza). “Esses personagens multifacetados têm sido e continuam a ser fontes de entretenimento, agentes de mudança social, e espelhos de convicção religiosa para suas audiências”¹⁶ (CHRISTEN, 1998, p.ix, tradução nossa).

Dentre as aparições de *trickster* podem ser citadas: Mercurius, Hermes e Prometheus, na Grécia e Roma antiga; Eshu, Elegba, em yorubá Anansi, na África; Loki, na mitologia nórdica; Exu, e por vezes Erê nos ritos brasileiros da Umbanda e do Candomblé. Muitas vezes, assumem a imagem ou representação de muitos animais, como: Ture, uma aranha na Azande, África Central, ou ainda, neste mesmo continente, visto também como uma lebre. Há também a representação simbólica de seres humanos, os quais recebem o crédito de portarem consigo: comida, água e fogo. São vistos também como brutos, incestuosos, desrespeitosos e egoístas, podendo constantemente enganar as pessoas, roubando delas o mais precioso para fazer o que quiserem em seu próprio benefício.

Um interessante estudo das aparições mais diversas de *tricksters* comparadas aos cômicos e *clowns*, já citado neste trabalho e usado como referência, é o livro de Kimberly

¹⁴ É comum também encontrar estudos comparando-o ou assemelhando-o aos Exus brasileiros da Umbanda (Xangô) e ou do Candomblé.

¹⁵ Do original: *However, they vary greatly from culture to culture, revealing distinct social and religious dimensions of the cultures in which they are found.* (CHRISTEN, 1998, p. ix)

¹⁶ Do original: *These multifaceted characters have been and continue to be sources of entertainment, agents of social change, and mirrors of religious conviction for their audiences* (CHRISTEN, 1998, ix).

A. Christen, *Clowns & Tricksters: An Encyclopedia of Tradition and Culture*¹⁷, onde o autor explica e enumera mais de 187 possibilidades de aparições de cômicos ou *tricksters* no mundo e os define afirmando que:

A visão etnocêntrica dessas figuras como primitivas foi dado peso por explicações psicológicas e funcionais que os viam simplesmente como "válvulas de liberação de tensão" de culturas "inferiores". Na verdade, porque eles eram vistos como simples entretenimento, *clowns* e *tricksters* não foram estudados seriamente por muitas décadas. Os relatórios dessas "grotescas" personagens "selvagens" podem ser encontrados nas obras de primeiros missionários e colonizadores que datam no século de 1600. Mas não foi até meados do século XIX, com o surgimento do discurso antropológico na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos que as categorizações foram desenvolvidas¹⁸. (CHRISTEN, 1998, p.ix, tradução nossa).

Sabemos que esse recente estudo e classificação também definem essas figuras míticas como: glutão, obsceno (por vezes é referenciado como portador de falos propositadamente aumentados e visíveis), presentes em momentos de transição, situações de distúrbios e mudanças, cujas frequentes peripécias cômicas liberam tensões e revelam desordem para que seja reconstruída uma nova ordem. Assim como “a maioria das citações do papel da figura do *tricksters*, suas ações são imprevisíveis e o lugar que ocupa na sociedade é tênue”¹⁹ (CHRISTEN, 1998, p.xiii, tradução nossa).

Os tabus que estabelecem interdições e proibições, sobretudo os religiosos e sexuais, são facilmente violados pelo *trickster* como indivíduo, já que isso não ocorreria no comportamento de um grupo. Isso é melhor explicado por Vitor Turner²⁰, quando diz que o *trickster* pode destruir a ordem social e que os tabus “são quebrados por intermédio de um indivíduo, real ou imaginário, que, assim procedendo, converte-se, a um só tempo, em vilão e herói, realizando aquilo que todos, secretamente, gostariam de fazer” (TURNER, 1972, p. 576-82).

¹⁷CHRISTEN, Kimberly A. **Clowns & Tricksters: An Encyclopedia of Tradition and Culture**. Califórnia, EUA: Library of Congress Cataloging-in-Publication Data. 1998

¹⁸ Do original: *The ethnocentric view of these figures as primitive was given weight by psychological and functional explanations that saw them as simply "tension-releasing valves" of "lower" cultures. In fact, because they were seen as simple entertainment, clowns and tricksters were not studied seriously for many decades. Reports of these "grotesque," "savage" characters can be found in the works of early missionaries and settlers dating as far back as the 1600s. But it was not until the mid-nineteenth century with the rise of anthropological discourse in Britain and the United States that the categorizations were developed.* (CHRISTEN, 1998, p.ix).

¹⁹ Do original: *As with most trickster figure, his actions are unpredictable and the place he holds in society is tenuous.* (CHRISTEN, 1998, p.xiii).

²⁰ Victor Witter Turner (Reino Unido 28/05/1920 - EUA 18/12/1983), antropólogo britânico conhecido pelos estudos de ritos, rituais e ritos de passagens.

De forma geral a figura do cômico, aqui estudada como clowns ou *tricksters*, sozinho ou em dupla, pertencem às

[...] histórias e performances que são caracterizadas pela sua natureza de improviso. Em outras palavras, os personagens são bem conhecidos, mas cada vez que as histórias são contadas ou executadas em cena o enredo pode mudar, deixando em aberto à possibilidade de um número infinito de performances e contos. *Clowns* e *Tricksters* estão sempre recebendo em si mesmos problemas, causando estragos, e perturbando eventos. Um dos temas mais comuns é a completa desconsideração dos *clowns* e *tricksters* para os costumes sociais e religiosos. Eles, muitas vezes, fazem coisas para trás, fora de ordem, ou na ordem inversa. Eles usam do engano, da ilusão, da ambiguidade para enganar as pessoas e para segui-los ou fazer o que eles querem. *Clowns* e *Tricksters* são assim, trapaceiros frequentemente representados como "não-humanos" ou seres humanos que não agem corretamente; eles resumem o comportamento antissocial.²¹ (CHRISTEN, 1998, p.xiii, tradução nossa)

Em 1868, o termo *trickster* apareceu no livro de Daniel Brinton²² “The Myths of the New World”, e em 1893 o antropólogo R. M. Stephen relatou as travessuras de cômicos (*clowns* ou *tricksters*) nas cerimônias Hopi representados pelas figuras Kachinas. Mais relatórios foram feitos a seguir, a partir de antropólogos que estudam culturas nativas americanas, especialmente os do sudoeste dos Estados Unidos, onde figuras cômicas (*clowns* e ou *tricksters*) são predominantes. Nestes estudos, estes termos são usados para se referirem, principalmente, às figuras do nativo americano retratados nos mitos e rituais, o qual agia de forma absurda, grosseira, e com pouco respeito às normas sociais.

Precedido por esses estudos, em meados da década de 1900, antropólogos começaram a prestar mais atenção aos cômicos, *clowns* e ou *tricksters*, dentro de culturas nativas americanas, com foco em sua dupla condição de brincalhões, sagrados e profanos, vistos como heróis da cultura.

²¹ Do original: *Trickster and clown stories and performances are characterized by their impromptu nature. In other words, the characters are well known, but each time the stories are told or performed the scene and plot may change, leaving open the possibility for endless numbers of performances and tales. Clowns and tricksters are forever getting themselves into trouble, causing havoc, and disrupting events. One of the most common themes is the clown's or trickster's complete disregard for social and religious mores. They often do things backward, out of order, or in reverse order. They use deception, illusion, and ambiguity to trick people into following them or doing what they want. Clowns and tricksters often represent "nonhumans" or humans who do not act properly; they epitomize antisocial behavior.* (CHRISTEN, 1998, p.xiii).

²² BRINTON, Daniel G. **The Myths of the New World: A Treatise on the Symbolism and Mythology of the Red Race of America**. EBook #19347. 2006. (Original de 1868 da cidade de Philadelphia: David McKay) Disponível em <<http://www.gutenberg.org/files/19347/19347-h/19347-h.htm>> acesso em 20 jun. 2015.

Franz Boas²³ e Robert Lowie²⁴, dois antropólogos respeitados, definem o *tricksters* como um personagem mitológico cujas características são “de transição”. Boas e Lowie desacreditam da ideia de que *tricksters* são antecessores dos heróis da cultura, denotando um palco cultural mais primitivo. Citando vários casos em que *tricksters* incorporados em traços de heróis culturais e outros, em que os mitos de origem composta de ambos os personagens, Lowie e Boas foram os primeiros a estudar caracteres “tricksters” como uma categoria autônoma.²⁵ (CHRISTEN, 1998, p.x, tradução nossa).

A antropóloga Elsie Clews Parsons²⁶ estava entre os estudiosos que perceberam ser demasiado simplista, nos números de cômicos nativos em cerimônias *Zuni*, *Hopi* e *Navajo*, a definição de cômicos como “fabricantes de prazer” (“*delight makers*”), obscurecendo o seu papel de especialistas de rituais e curandeiros. Ela defendeu um entendimento dos cômicos *Hopi* e do *Zuni* como “sagrado” (“*sacred*”).

Juntamente com Ralph Leon Beals²⁷, Parsons estudou as cerimônias *Yaqui*. Identificou uma característica distinta nesses cômicos, ou seja, que exibiam ambos comportamentos, sagrados e profanos. Para Parsons e Beals esses personagens eram muito mais do que simples animadores, os viam como representações complexas de ideais culturais e religiosos.

Paul Radin²⁸ também foi um dos primeiros estudiosos a usar o termo²⁹ *trickster* para descrever, em sua análise antropológica, o ciclo heroico dos índios norte-americanos da etnia *Winnebagos*. Em seus estudos (RADIN, 1956, 1972 e 1990), identificou a existência de um ciclo que possui quatro tipos de heróis:

- o *Trickster* (brincalhão e com impulsos infantis);
- o *Hare* (civilizador e salvador);
- o *Red Horn* (forte e com poderes sobre-humanos) e

²³ Franz Boas (Mindeni 9/07/1858 - Nova York 21/12/1942) antropólogo germano-americano considerado o pai da Antropologia moderna.

²⁴ Robert H. Lowie (Viena 12/06/1883 - EUA 21/09/1957) antropólogo austriaco.

²⁵ Do original: *Franz Boas and Robert Lowie, two well-respected anthropologists, defined a trickster as a mythological character possessing "transitional" characteristics. Boas and Lowie discredited the notion that tricksters must be predecessors to culture heroes and that they thus denoted a more primitive cultural stage. Citing several cases in which tricksters embodied the traits of culture heroes and others in which myths of origin contained both characters, Lowie and Boas were the first to study "trickster" characters as an autonomous category.* (CHRISTEN, 1998, p.x).

²⁶ Elsie Worthington Clews Parsons, (NY 27/11/1875 - NY 19/12/1941), antropóloga, socióloga e folclorista, conhecida por seus estudos feministas.

²⁷ Ralph Leon Beals (1901 – 1985) antropólogo, etnólogo e sociólogo americano.

²⁸ Paul Radinski (2/04/1883 - 21/02/1959), judeu polonês foi antropólogo cultural radicado nos EUA.

²⁹ Antes dele e mesmo sua referência foi um artigo escrito em 1885 por Daniel G. Brinton's “*The Hero-God of The Algonkins as a Cheat and Liar*”, que o tratava como uma figura religiosa, e passa por Radin a ser uma caricatura do homem com uma libido intensa.

- os *Twins* (dupla de irmãos gêmeos, sendo um, o conciliador e o outro, o provocador).

Para a cultura indígena norte-americana estudada por esse autor, o *trickster* iniciaria tal ciclo. Esse ser muito semelhante a outros estudados por ele na África era representado pelos índios como um animal (coiote, coelho ou corvo), por não ter adquirido ainda a forma humana, ao que o pesquisador e médico Henderson³⁰ acrescentou que “ao final de sua carreira de trapaçes vai adquirindo a aparência física de um homem adulto” (HENDERSON, 1979, p.112).

Radin defende a ideia de que os *tricksters* são precursores de heróis culturais, e apoiados depois por Jung, reforçam a visão de que nas culturas onde estes cômicos aparecem como personagens primitivos, inferiores e infantis, os *tricksters* ocorrem em um estágio primitivo no desenvolvimento cultural. Trabalhando a partir desse pressuposto, eles afirmam que os personagens *tricksters* são "primitivas" representações do bem e do mal. Radin em seus estudos foi criticado por sua caracterização psicológica simplista da "figura do *tricksters*".

Esse herói trapaceiro, malicioso, cômico, além de ser retratado nos mitos de povos indígenas, também aparece na Literatura de forma geral, em relatos mitológicos, históricos e folclóricos associados aos bufões, bobos de corte, cômicos, palhaços, cômicos brincantes da cultura popular ou ainda, de todos aqueles personagens reais ou fictícios que tem permissão de zombaria, de ruptura da ordem estabelecida, “quebrando aparências e desfazendo ilusões” (BALANDIER, 1982, p.25). O número de figuras e personagens associados aos *tricksters* e *clowns* de todo o mundo pode ser incontável. Em muitas culturas, estas figuras não possuem nomes específicos, desta forma, qualquer personagem mítico ou animal pode assim ser considerado, por assumir uma vida *trickster* (*tricksterlike*) ou qualidades *clownescas* (*clownlike*).

Para o pesquisador Radin o *trickster* é

[...] um e ao mesmo tempo dois, criador e destruidor, doador e negador, ele que engana os outros e que está sempre enganando a si mesmo. Ele não quer nada conscientemente. Em todas as vezes que ele é obrigado a se comportar, age-por impulsos, pois não tem controle. Ele não conhece nem o bem e nem o mal, mas é responsável por ambos. Ele não possui nenhum valor, moral ou social, está à mercê de suas paixões e apetites, mas através de suas ações todos os valores passam a existir. Ele é uma

³⁰ Joseph Lewis Henderson (EUA, 30/08/1903 - 17/11/2007) médico, escritor e analista jungiano.

figura genital(izada), sem missão para além de satisfazer o seu principal querer: fome e sexo (RADIN, 1956, p. XXIII, tradução nossa).³¹

A esmagadora maioria de todos os chamados mitos *tricksters* na América do Norte dá conta da criação da Terra, ou pelo menos da transformação do mundo, e tem um herói que é sempre errante, que está sempre com fome, que não é guiado por concepções normais de bem ou de mal, que está sempre pregando peças nas pessoas por terem jogado sobre ele temas altamente sexuais. Em quase todos os lugares onde ele aparece há alguns traços divinos, que variam de tribo para tribo. Em alguns casos, ele é considerado como uma divindade real, em outros está intimamente ligado com as divindades, em outros ainda, ele pode ser um animal generalizado ou um ser humano, ambos os sujeitos à morte (RADIN, 1956, p.155, tradução nossa)³².

Radin, nesta passagem, está expandindo um conceito primeiramente desenvolvido por Franz Boas que afirmava que os traços de caráter que compunham o que Radin chamaria de *tricksters* tinham uma interpretação anterior ao contraditório, eram refletidas num estágio de desenvolvimento em que esses traços de caráter não tinham sido separados (BOAS, 1940, p.474). Assim, a ambivalência e a dualidade do *trickster* eram, na verdade, pertencentes a um único caráter indivisível.

Uma das funções do *trickster* era a de "adicionar desordem na ordem e assim formar um todo, para tornar possível, dentro dos limites fixados do que é permitido, uma experiência do que não é permitido"³³ (RADIN, 1956, p.185, tradução nossa).

Veremos adiante, como as duplas cômicas, sujeitos desta tese, se comportam exatamente seguindo esse pensamento; somente com a desordem e o caos conseguem impor ordem ou estabelecer uma nova ordem.

Outros relevantes estudos de referência sobre a figura do *trickster* são os de Lewis Hyde (2010), que atualiza o mito até os artistas modernos, como por exemplo, os artistas das artes plásticas; e também, os estudos de Bassil-Morozow (2011), que relaciona a citada figura ao universo cinematográfico.

³¹ Do original: *Trickster is at one and the same time creator and destroyer, giver and negator, he who dupes others and who is always duped himself. He wills nothing consciously. At all times he is constrained to behave as he does from impulses over which he has no control. He knows neither good nor evil yet he is responsible for both. He possesses no values, moral or social, is at the mercy of his passions and appetites, yet through his actions all values come into being. He is a generalized figure with no mission beyond that of satisfying his primary wants, hunger and sex* (RADIN, 1956, p. xxiii)

³²Do original: *The overwhelming majority of all so-called trickster myths in North America give an account of the creation of the earth, or at least the transforming of the world, and have a hero who is always wandering, who is always hungry, who is not guided by normal conceptions of good or evil, who is either playing tricks on people of having them played on him and who is highly sexed. Almost everywhere he has some divine traits. These vary from tribe to tribe. In some instances he is regarded as an actual deity, in others as intimately connected with deities, in still others he is at best a generalized animal or human being subject to death* (RADIN, 1956, p.155).

³³ Do original: "to add disorder to order and so make a whole, to render possible, within the fixed bounds of what is permitted, an experiment of what is not permitted" (RADIN, 1956, p.185, tradução nossa).

Podemos fazer uma breve aproximação do mito do *trickster* com figuras semelhantes na cultura popular brasileira, apenas como título de ilustração e aproximação imediata desse universo, como: Saci-Pererê; curupira; Macunaíma; Pedro Malasartes, entre tantos outros, como os diversos mitos indígenas.

Quando Jung³⁴ estuda o mito do *trickster*, tratando do arquétipo da ‘Sombra’, o aprofunda afirmando que “O ‘*trickster*’ é um ser originário ‘cósmico’, de natureza divina-animal, por um lado, superior ao homem, graças à sua qualidade sobre-humana, e, por outro, inferior a ele, devido à sua insensatez inconsciente” (JUNG, 2000. p.259).

Entendemos o *trickster* então, como um “duplo” complementar unindo opostos pelo riso, humor, tolerância, ingenuidade e malandragem; sendo ele o infrator das normas, um astuto ou tolo, ou ainda, os dois em um; apresentando consciência dos propósitos de suas ações, ou agindo apenas por instintos, e sendo inconsequente. Todos esses elementos serão referenciados nesta tese sobre as “duplas de cômicos”, de forma unida ou separada, mas, doravante usarei a terminologia já clássica de **primeiro** e **segundo** cômicos.

Ainda de forma ampla, os *tricksters* e os cômicos não são meramente engraçados, eles também são terríveis, usando seu poder para assustar as pessoas e força-las a dar-lhes coisas. *Clowns* e *tricksters* usam frequentemente o seu estado ambíguo para tirar vantagem das pessoas. Além disso, eles muitas vezes assumem o papel de comentaristas sociais, constringendo pessoas que tenham quebrado uma das regras da sociedade. Também zombam daqueles que estão no poder, como funcionários do governo, padres e, autoridades sociais ou de rituais. Esta zombaria destina-se a destacar o abuso de poder ou jogo realizado para recuperar esse poder. Como artistas e comentaristas políticos, *clowns* e *tricksters* têm um papel primário nas sociedades das quais emergem, e o que os definem, além disto, é precisamente esta capacidade de manter papéis aparentemente paradoxais. (CHRISTEN, 1998, p. xiv, versão nossa).

Temos a lembrança clara dessas características também nas cenas dos *zanni* da *Commedia dell’Arte*, personagem que transgride as regras de seus padrões (*vecchi* ou magníficos e enamorados), e muitas vezes não cumprindo ou invertendo seus sentidos. Tal relação, é típica também dos palhaços/*clowns* de Circo, seja ele Branco ou Augusto, pois infringem as regras, na maneira como se vestem, em sua inadequação e não pertencimento social, na forma como brincam com a norma/regra/lei estabelecida e riem dela e de si mesmos, e ainda, pela zombaria que fazem com o Mestre de Pista. Todas essas características cômicas

³⁴ Carl Gustav Jung (Suíça, 26/07/1875 - 06/06/1961) psiquiatra, autor, psicanalista e antropólogo.

estão presentes também nos Mateus e Bastiões do Cavalo Marinho, que desde o momento que são “contratados” pelo Capitão, zombam de seu mestre e ainda tentam assumir o seu poder e auto se ridicularizam. É possível identificar essas características quando esses personagens, ao tentar criar e manter a ordem causa uma série de desordens na brincadeira da noite de sambada.

Todos esses cômicos, aqui estudados, são ambíguos e imprevisíveis, em parte ou na sua totalidade possuem as características desse ser *uno* que foi definido e referenciado até aqui como *trickster*, seja na sua visualidade como máscara social, ou em suas atitudes e comportamentos, sempre com o objetivo principal de fazer o possível para sobreviver, como vencer sua fome, por exemplo. Como consequência, acabam divertindo seus observadores pelo reconhecimento de suas (in)capacidades. E por vezes, ainda causam o riso por conta do apelo sexual.

Acompanhando os estudos de Jung observamos que ele percorre a história para citar alguns casos que considera de reais *tricksters*. Para esta tese, suas afirmações enriquecem as referências para o entendimento das duplas cômicas aqui estudadas, como demonstrado na passagem que segue:

[...] figura alquímica de Mercúrio³⁵; por exemplo, sua tendência às travessuras astutas, em parte divertidas, em parte malignas (veneno!), sua mutabilidade, sua dupla natureza animal-divina, sua vulnerabilidade a todo tipo de tortura e - *last butnot least* - sua proximidade da figura de um salvador. Graças a essas propriedades, Mercúrio aparece como um *daemonium* ressuscitado dos tempos primordiais, até mesmo mais antigo do que o Hermes grego. Os traços "tricksterianos" de Mercúrio têm alguma relação com certas figuras folclóricas sobejamente conhecidas nos contos de fada: Dunga, o João Bobo e o Palhaço que são heróis negativos, conseguindo pela estupidez aquilo que outros não conseguem com a maior habilidade. (JUNG, 2000. p.251)

³⁵ Esta nota é para trazer ao conhecimento que Mercúrio é o nome romano e corresponde ao deus Hermes grego, seu nome está relacionado às mercadorias, ele pode ser um comerciante, mas sempre é um mensageiro e por isso andarilho e muito ligeiro, rápido em percorrer os lugares. Adorado também como o deus das viagens, e em todas as suas representações aparece seu ícone de sandálias aladas.



Imagem 1: Giambologna, Mercurius, 1580.

Fonte: http://www.museumsinflorence.com/musei/museum_of_bargello.html

A semelhança de traços “*tricksterianos*” entre Mercúrio e o Palhaço, acima citada pelas palavras de Jung, nos permite estabelecer um paralelo ao comportamento das duplas cômicas, que podem ser vistas como herói negativo quando são consideradas figuras com condutas reprimíveis, ou ainda, podem provocar estranhamento e indignação, mas também são simpáticas, cômicas e promovem identificação. As principais duplas estudadas nesta tese, citadas anteriormente, **primeiro** e **segundo** cômicos, ou seja, *zanni*, Clown Branco e Augusto, ou Mateus e Bastião³⁶ estão retratados exatamente neste conceito de heróis invertidos ou anti-heróis.

As diferenças entre os tipos de heróis constituem um amplo campo de pesquisa. O herói (por destino, coragem, astúcia, dignidade e com ações extraordinárias provocando a catarse) é aquele da mitologia e das tragédias “com faculdades e atributos que estão acima daqueles simples mortais [...] é uma personagem elevada ao nível de semideus” (PAVIS, 2007 p.193). O herói pode ser épico, trágico ou dramático.

O anti-herói³⁷ é o “duplo” do herói, irônico e grotesco. “Aparece como a única alternativa para a descrição das ações humanas [...] em Brecht o homem é sistematicamente desmontado, reduzido a um ser cheio de contradições [...] ele deve para

³⁶ Não só estas duplas citadas, acrescentarei mais adiante também as parceiras femininas, a *zagna* ou serva na *Commedia dell’Arte* e Catirina no Cavalo Marinho, ambas parceiras das duplas já citadas e que quando aparecem, dividem ou acrescentam a função da dupla cômica, assim veremos com detalhes em próximos capítulos, como também o terceiro palhaço de picadeiro (contra-augusto) exerce função similar.

³⁷ Melhor especificado em artigo **Anti-herói**. Disponível em: <<https://www.academia.edu/8743535/Anti-herói>> . Acesso em: 05 nov. 2014.

sobreviver, disfarçar-se de bufão ou de criatura derrisória” (PAVIS, 2007 p.194) e com destino determinado pela sociedade onde vive. É aquele que age segundo motivações que não são moralmente associadas ao bem. Paradoxalmente, pode ser também a negação de determinados valores, como no exemplo claro de D. Quixote, que é um herói picaresco.

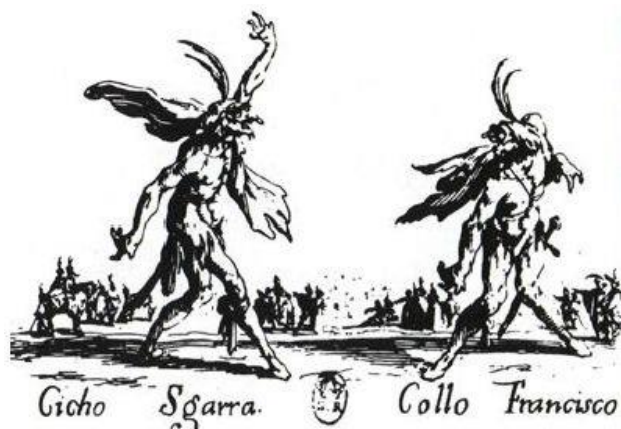
Já o *herói negativo*, semelhante ao *anti-herói* também usado por Brecht (1970), é aquele que não tem características socialmente consideradas admiráveis e, por isso, provoca estranhamento e, em alguns casos, repulsa. Esse herói negativo está intimamente ligado ao gênero comédia e suas vertentes e derivações. Afinal, o seu oposto, o herói positivo, possui virtudes, e o *herói negativo* possui vícios, defeitos e fraquezas. No Dicionário do Teatro Brasileiro esse conceito é expandido para o conceito de *herói humilde*, onde o autor vê

[...] dúvidas da existência do herói na vida contemporânea, classificando os atuais heróis da dramaturgia brasileira como humildes e heroicos, impulsivos e frios, humanos e desumanos [...] sendo visto negativamente como produto das condições políticas, econômicas e sociais, incapaz de enfrentar as forças que se desencadeiam contra ele, naufragando num mundo mediado pelos processos que o oprimem. (DICIONARIO DO TEATRO BRASILEIRO, 2006, p.156)

Sendo assim, ainda neste capítulo, veremos que as duplas cômicas são constituídas destes *heróis negativos* ou *heróis humildes*. Essa dupla também é composta, como afirmou Jung em seus estudos sobre o período medieval, quando cita as diversas festas obscenas e eclesiásticas que por séculos subverteram a ordem em períodos de carnaval³⁸. Mas apesar de serem sempre banidas e reformuladas, ressurgiam com o uso de elementos que faziam com que seus membros parecessem verdadeiros cômicos ou mesmo *tricksters*, como cita o próprio Jung: “reapareceram no palco profano da comédia italiana sob a forma de tipos cômicos, frequentemente caracterizados como fálicos, que divertiam o público impudico com chistes gargantuescos. O cinzel de Jacques Callots³⁹ preservou essas figuras clássicas para a posteridade” (JUNG, 2000. p.255).

³⁸ Mais detalhes de cada uma dessas festas e de seus personagens são encontrados na leitura de arquétipos JUNG, 2000. p. 257.

³⁹ Jacques Callots (Nancy, 1495 - 24/03/1635) desenhista e gravador francês com formação artística na Itália, suas imagens são fortemente influenciadas pelo teatro, figuras-tipos populares e pelo carnaval. (novecentas de suas obras podem ser visitadas online, disponível em: <http://gallica.bnf.fr/Search?ArianeWireIndex=index&lang=FR&f_typedoc=images&q=callot&f_provenance=bnf.fr&p=1&f_century=17> . Acesso em: 23 jan. 2015.



Imagens 2,3,4 e 5: Sequencia de “Balli di Sfessania” de 1622 aparecem as personagens idealizadas por Jacques Callot para essa dança típica do Renascimento chamada Sfessania

O aprofundamento do estudo de Jung no que se refere ao universo medieval, e muito interessa a esta tese por tratar-se da fonte do Renascimento e do período precedente a todos os personagens-tipos-máscaras da *Commedia dell'Arte* aqui estudadas, e ainda, por referenciar o universo *clownesco*, o que nos remete de imediato, a meu ver, ao entendimento da cultura popular brasileira.

O psicanalista irá também acrescentar mais adiante em seu texto que partindo da “personificação coletiva como o ‘*trickster*’ é [ele se torna] produto de uma soma de casos individuais, podendo ser reconhecida pelos indivíduos isoladamente, o que não ocorreria se se tratasse de um produto individual” (JUNG, 2000. p.257). E que ele possui movimentos constantes sendo que “[...] o ‘*trickster*’ continua a ser uma fonte de divertimento que se prolonga através das civilizações, sendo reconhecível nas figuras carnavalescas de um

Polichinelo e de um palhaço. Este motivo é a razão importante para que continue a manter sua função” (JUNG, 2000. p.260).

De fato “[...] é por meio dos tricksters e clowns que vemos as culturas lidarem com a modernidade. Tricksters e clowns são na maioria das vezes, as vozes de mudança e os instigadores da reforma⁴⁰”. (CHRISTEN, 1998, p.xv, tradução nossa)

A partir deste ponto utilizarei essas referências do mito de *trickster* para apresentar a divisão nas duplas cômicas.

1.2. DUPLAS CÔMICAS

A escolha do termo em português “dupla cômica” se dá por pertencer ao contexto das artes e definir a combinação de um par de pessoas, atores, personagens, máscaras ou brincantes que fazem juntos comédia, provocam o riso de diversas formas, principalmente por meio dos seguintes contrastes:

- de comportamentos ou temperamentos;
- do físico, por uma relação assimétrica ou irregular (de tamanho, peso, idade, sexo ou aparência. Por exemplo: gordo x magro, alto x baixo);
- de classe social (rico, pobre ou miserável);
- de autoridade (chefe x empregado, quem manda x quem faz);
- de gênero (homem, mulher ou travestimento);
- de inteligência (esperto x estúpido);
- de traços de personalidade (bom x mal);
- de humor (divertido x emburrado, ranzinza), e,
- pela inversão dos papéis sociais (por exemplo, patrão obedecendo ao empregado).

Os indivíduos pertencentes à “dupla” podem ser do mesmo sexo, etnia, idade, profissão, mas o que irá causar o riso serão as diferenças, especialmente se estiverem relacionadas com a personalidade, atitude e comportamento.

Esses contrastes e diferenças se darão de forma grotesca e exagerada, na maioria das vezes, mas também podem aparecer de uma forma muito sutil, em geral no

⁴⁰Do original: *In fact, it is through trickster and clown characters that we see cultures dealing with modernity. Tricksters and clowns are most often the voices of change and the instigators of reform.* (CHRISTEN, 1998, p. xv).

cinema, onde existem exemplos bem definidos e conhecidos mundialmente, como é o caso de Carlitos de Charles Chaplin.

Geralmente esta relação cômica é estabelecida nos primeiros segundos de aparição da dupla, cada qual com sua função reconhecível já num primeiro olhar. Isso se dá pela adoção voluntária ou involuntária das características de seu arquétipo, de forma exterior marcante, com o uso ou não de máscaras, caracterização comportamental do seu tipo fixo, uso constante de jargão na sua fala, *gags*, tiques físicos ou vocais, com ou sem deformações ou marcado na sutileza de um andar, olhar ou gesto.

1.2.1 A DUPLICIDADE OU PERSONAGENS DUPLOS

A dualidade na percepção do mundo e da vida humana já existia no estágio anterior da civilização primitiva. No folclore dos povos primitivos encontra-se, paralelamente aos cultos sérios (por sua organização e seu tom), a existência de cultos cômicos, que convertiam as divindades em objetos de burla e blasfêmia. (BAKHTIN, 1993, p.05)

Bakhtin nos informa da dualidade existente nas civilizações primitivas e nos cultos posteriores e, a dualidade entre o sério e o cômico.

Nesta pesquisa busco estreitar relações que justificarão, em sua grande parte, os questionamentos sobre o surgimento, estrutura, existência, função e permanência das duplas cômicas, seja no âmbito ritualístico ou no cômico.

As duplas cômicas apresentam alguns elementos recorrentes e alguns permanentes que serão aqui tratados, tais como: a disputa; o mistério, a hierarquia; a presença da estabilidade e a insegurança, que na maioria das duplas resulta em comicidade para quem está alheio, como espectador ou observador; a presença do idêntico, por meio de personagens de gêmeos ou de sócias; a presença de arquétipos ou personagens-tipos fixos, máscaras corporais.

O tema do “duplo”, do bem e do mal, do antagonismo de características de personalidades (muitas vezes representadas por personagens díspares) é sugerido em alguns estudos psicológicos quando trata do desejo de ser o outro a qualquer custo, mesmo que para isso seja preciso destruir o seu “duplo”. Tema este recorrente nas artes, tanto na literatura quanto no cinema, no teatro e na televisão.

Na psicologia e na psicanálise estes “duplos” serão fonte de inspiração e vistos muito além do destino trágico, onde os estudos sugerem que ao destruir o outro, estará se

autodestruindo, por, de certa forma, ser uma parte de si mesmo. Nas artes cênicas, este reconhecimento e tentativa de destruição ou de dominação será motivo de comicidade entre as duplas, pela sua intenção e demonstração das tentativas frustradas desse objetivo, pois se eles fossem realmente bem-sucedidos, tratar-se-ia de tragédia.

Pode-se, por vezes, encontrar a dupla cômica simbolizada pela presença do idêntico, por meio de personagens de gêmeos ou de sócias. Mesmo possuindo aparência igual cada personagem da dupla tem uma autonomia de caráter ou subjetividade, que causará todos os enganos e desconfianças e, por sua vez, também a comicidade. A autora Ana Maria Lisboa de Mello⁴¹, no ensaio “As faces do duplo na literatura” expõe que:

Na criação literária, a cisão do Eu pode apresentar-se sob múltiplas formas, desdobrando-se em sócias, irmãos – gêmeos ou não – representada, também, pela sombra, o retrato ou a imagem refletida no espelho. Os duplos mais antigos apresentam-se geralmente sob a forma de gêmeos ou irmãos próximos, como Castor e Pólux, Helena e Cliptemnestra, Caim e Abel, ou de sócias, como Anfítrião, personagem da mitologia grega que se tornou célebre em peça de Plauto. (MELLO, 2000, p.113)

Todos os temas do “duplo” citado acima são exemplos de formas cômicas, como a consagrada e frequente fórmula dos “sócias”, chamada por Plauto de “*menecmas*”: duas pessoas que causavam impressão pela semelhança de uma em relação à outra, o que será tema de uma peça de sua autoria (“Os Menecmas”, de 206 a.C.). Esse se tornará um tema recorrente e sua peça foi fonte inspiradora de dezenas de outras na história do teatro cômico. Entre outras, cito como exemplo, “A Comédia dos Erros”, de 1592-1593, de autoria de William Shakespeare, na qual é possível identificar muitos efeitos de substituição, de usurpação de identidade, levando o sócia ou os gêmeos a serem confundidos com o herói e vice-versa, e “no desfecho da história promove a reafirmação da unidade do ser” (BRAVO, 2000, p.267).

Expandindo o assunto do ‘duplo’, aqui não necessariamente circunscrito ao universo do cômico, em sua forma mais arcaica, Edgar Morin⁴², em seu livro “O Homem e a Morte”, apresenta em seus estudos a necessidade do ser humano em produzir um “duplo” para que possa eternizar-se, e nomeia as principais duplas nos mitos das histórias das civilizações antigas:

⁴¹ Escritora, professora de literatura, atualmente na PUCRS, fez pós-doutorado com tema do duplo na França e no Canadá.

⁴² Edgar Morin, pseudônimo de Edgar Nahoum, (8/07/1921 - vivo) é um antropólogo, sociólogo e filósofo francês judeu. Pesquisador emérito do CNRS de Paris.

É a mesma realidade universal do “duplo” que traduziu o *Eidolon*⁴³ grego, que volta com tanta frequência em Homero, o *Ka* egípcio, o *Genius*⁴⁴ romano, o *Rephaim*⁴⁵ hebreu, o *Frevoli* ou *Fravashi* persa, os fantasmas e os espectros de nosso folclore, o “corpo astral” dos espíritas, e até, às vezes, inclusive “a alma” de alguns Padres da Igreja. O duplo é esse núcleo de toda representação arcaica que concerne aos mortos. (MORIN, 1997, p.134)

O interessante aqui é discorrer mais sobre o *Eidolon* e o *Genius*, por estarem diretamente relacionados com as duplas cômicas.

O *Eidolon* na literatura grego-latina significa uma imagem, ídolo (PETERS 1983), um “duplo”, uma aparição, um fantasma. É um espírito-imagem de uma pessoa viva ou morta; uma sombra ou fantasma, sócia da forma humana, um perísprito⁴⁶, um “duplo” astral do ser vivente. Originário do imaginário grego, relacionado ao momento em que um ser adentrava o Hades⁴⁷, vivo ou morto. Esta mesma imagem e referência aparece em muitas histórias de *Commedia dell'Arte*, com transformação cristã do Hades em Inferno, principalmente na figura do Arlecchino, que vai até o “inferno” e de lá retorna contando suas aventuras. Como exemplo de obras em que essa imagem está presente, e indicando o caráter atemporal do interesse por ela, vale citar a “Divina Comédia”⁴⁸, de Dante Alighieri, bem como a montagem “*Arlecchino all'Inferno*”⁴⁹, de 2007/2008, com o ator Enrico Bonavera⁵⁰. Podemos adiantar também, que as características demoníacas sobre a qual tratarei quando analisar os personagens dos folguedos brasileiros, possuem relação com as figuras de Mateus e

⁴³ *Eidolon* é uma palavra grega que significava um espírito, outro, o duplo, um fantasma, ou sócia de uma forma humana viva ou não.

⁴⁴ *Genius* no Império Romano era usado para definir um ser que acompanhava todo homem, pois as mulheres tinham sua *Juno*, simbolizando a energia de um ancestral transformado em espírito para conceder intelecto e talento ao parente vivo.

⁴⁵ Encontrado aqui apenas como seres de outro mundo, fantasmas, e em outro sentido como os enormes gigantes moradores anteriores da terra dos homens. Melhor detalhado e disponível em <http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/judaica/ejud_0002_0017_0_16648.html>. Acesso em: 12 jan. 2015.

⁴⁶ Para saber mais detalhes consulte disponível em: <<http://www.theosociety.org/pasadena/etgloss/ea-el.htm>>. Acesso em: 12 jan. 2015.

⁴⁷ Hades aqui não é o deus grego e sim o sinônimo que é empregado para sua morada, o lugar dos mortos, dos seres invisíveis. Hades em grego traduzido para o latim passou a ser *infernum* e em português inferno.

⁴⁸ “O Poema Sagrado de Dante”, escrito por Dante Alighieri no século XIV, e séculos depois foi registrado como “A Divina Comédia”, é um poema de viés épico e teológico da literatura italiana e mundial, e dividido em três partes: Inferno, Purgatório e Paraíso.

⁴⁹ Montagem italiana com direção de Alessandra Vanucci (italo-brasileira) que foi apresentada em 2008 em São Paulo e Rio de Janeiro. Narra a história de Arlecchino que visita o Hades, mas consegue escapar do Inferno.

⁵⁰ Enrico Bonavera é ator do *Piccolo Teatro di Milano* há mais de 25 anos e atualmente o herdeiro do personagem Arlecchino na histórica montagem de “*Arlecchino Servitore de due Patroni*” de Giorgio Strehler, que lhe rendeu o prêmio *Arlecchino D'Oro* de 2007. Além de ator, é pesquisador e professor da linguagem das máscaras. Já esteve no Brasil algumas vezes, ministrando cursos e apresentando espetáculos. Disponível em: <<http://www.enricobonavera.com/>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

Bastião, principalmente na descrição da entrada destes cômicos na brincadeira, cujo rastejamento sugere que ascendem do inferno.

O *Genius* romano mencionado acima no excerto do texto de Edgar Morin é, na mitologia romana, o ancestral que zelava e cuidava do ser vivente, sendo *Genius* quando usado para o masculino e, para o feminino, *Jano*. Assim, o *Genius/Jano* era o “duplo” da pessoa, no sentido de ser seu guardião, zelador, espírito de guarda. A parte do corpo associada a esses deuses era o rosto. Por isso, os atores que usavam a máscara estavam cobrindo seu *Genius/Jano* ou os exibindo para o seu público.



Imagem 6: Janus, deus de duas faces

Fonte: <http://confins.revues.org/docannexe/image/9809/img-6.jpg>

Uma relação direta pode ser feita aqui com a teoria teatral de que ao vestir uma máscara, o ator está revelando traços de sua personalidade, ao invés de escondê-la. No caso do palhaço de Circo, o nariz vermelho ou a maquiagem servem como instrumentos que permitem mostrar o seu “outro” lado, o seu ridículo, o lado desconhecido, sua face grotesca e inusitada, possibilitando uma autocrítica em relação às qualidades e defeitos pessoais. E nos casos das máscaras dos *zanni* e das demais personagens da *Commedia dell’Arte*, dos brincantes do Cavalo Marinho e dos que usam nariz de palhaço (ou representação maquiada deste) estão revelando um complemento de sua vida “duplicada” entre o ser e a personagem.

Edgar Morin afirma ainda que “o duplo é um alter-ego, e, mais precisamente, um ego-alter, percebido pela pessoa, ao mesmo tempo exterior e íntimo, ao longo de sua existência” (MORIN, 1997, p.136) e reitera que o “duplo” de cada um está, por exemplo, nas diversas religiões existentes e na crença da imortalidade da alma.

Há também o “duplo pelo travestimento”, que será motivo de comicidade quando considerada sua presença em um mesmo personagem que desempenha dois papéis, travestindo-se. Exemplos desse tipo de “duplo” podem ser encontrados nas seguintes obras:

Plauto em “O Soldado Fanfarrão” (por volta de 206 a.C.) e em “O Anfitrião” (201-207 a.C.); Lope de Rueda em “Los Engañados (1556); Niccolo Secchi em “Gli Inganni” (1562); William Shakespeare em “Noite de Reis” (1602)⁵¹. Veremos mais adiante que este recurso de travestimento estará bastante presente também, como um elemento de comicidade na *Commedia dell'Arte*, em especial, nas artimanhas dos *zanni*, nos palhaços de Circo e também no Cavalo Marinho, principalmente na figura de um homem travestido da Nêga Catirina.

1.2.2 A CRIAÇÃO E A DUPLICIDADE

Partindo para uma abordagem psicológica dos personagens cômicos, faço referência aos artistas e à presença de comicidade nas duplas estudadas pelo psicanalista austríaco Otto Rank⁵², especificamente em sua obra “O duplo”, publicada em 1914. Nesse estudo, ele utilizou os conhecimentos psicanalíticos para justificar alguns posicionamentos de como a “duplicidade” ocorre na literatura. Com seus estudos dos fenômenos psicológicos e de patologias, fundamentados em pesquisas desenvolvidas por vários autores, o psicanalista justificou a existência dos duplos nas personalidades e a necessidade de se atingir outra forma de vida, não cotidianamente aceita. Rank circunscreve seus estudos ao universo dos autores e suas criações, e eu tomo a liberdade de expandir os conceitos que usa para os artistas, de forma geral, e aqui, em especial, aos atores cômicos e suas personagens criadas.

O pesquisador argumenta em alguns casos, que a duplicidade nos autores é fruto de uma vida desregrada, que se via refletida em suas obras:

O primeiro ponto em comum que reúne todos os autores em questão, e outros do mesmo tipo é uma personalidade patológica definitiva que, sob vários aspectos, vai além da sensibilidade geralmente aceita como

⁵¹ As demais obras citadas por Nicole Fernandez Bravo atestam a continuidade desta vertente: de Geoffrey of Monmouth “*Historia Regum Britanniae*” (1132-1135); de Radulfus Tortarios⁵¹ “*Amis et Amiles*” (1090); de P. Alfonso “*Titus et Gisippus*” (séc. XII); de Bernardo Dovizi da Bibbiena “*La Calandria*” (1513) de Juan Ruiz de Alarcón y Mendonza “*La crueldad por el honor*”, 1623 e “*El semejante a sí mismo*”, 1630, de Tirso de Molina “*Don Gil de las calzas verdes*”, 1617 e “*La ventura con el nombre*”, 1630; de Pierre Marivaux “*O jogo do amor e do acaso*” 1630; de Lope de Veja “*El palacio confuso*”, 1630; de Jean Rotrou “*Les sosies*”, 1636; de Pierre Corneille “*Dom Sanche d’Aragon*”, 1649; de Jerónimo de Cuéllar “*El Pastelero de Madrigal*”, 1660; de Molière “*Amphitryon*”, 1668; de Carlo Goldoni “*I due gemelli veneziani*”, 1748; de Heinrich von Kleist “*Anfitrião*”, 1806; de Théophile Gauthier “*Avatar*”, 1857; de Edward Bulwer-Lytton “*A strange story*”, 1862; de H. G. Wells “*The story of the late Mr. Elvisham*”, 1897; de Arthur Schnitzler “*O retorno de Casanova*”, 1917; de Jean Giradoux “*Amphitryon*”, 1929; de Sacha Guitry “*Mon double et ma moitié*”, 1931, e de Tristan Bernard “*Les jumeaux de Brighton*”, 1939.

⁵² Otto Rank (22/04/1884-31/10/1939) psicanalista austríaco, escritor, professor e terapeuta.

parte integrante do temperamento artístico. A maioria de nossos escritores eram vítimas de desordens nervosas ou mesmo doenças mentais manifestadas fisicamente pelo excesso de bebidas, uso de narcóticos ou excessos sexuais. A predisposição patológica às desordens nervosas e mentais produz uma acentuada divisão na personalidade, e o temor correspondente da sua destruição. (RANK, 1939, p.59)

Acima, Rank se refere aos artistas, escritores, seus contemporâneos e de épocas anteriores, mas esses escritos serviriam de referência para grande parte dos pesquisadores que tratariam dessa temática a partir de então. No campo do teatro, acredito que seja possível fazer um paralelo com os artistas citados por Rank, uma vez que eles criam personagens que podem se comportar como “duplo” do seu criador, refletindo na obra criada, a sua vida pessoal ou suas angústias existenciais. Talvez esta sirva como uma das justificativas para que em alguns casos, os artistas cênicos, julgados pela sua criação artística, sejam considerados como “loucos”, inadequados ou não pertencentes a padrões sociais estabelecidos. No caso estritamente das Artes Cênicas, pode-se encontrar diversos documentos que evidenciam esse tipo de comportamento. A título de exemplificação, menciono as afirmações de clérigos católicos do Renascimento que discriminavam a *Commedia dell’Arte*, como veremos adiante neste estudo, bem como os tratamentos dados aos Bufões e Bobos da corte e, por extensão, aos palhaços e cômicos de Circo.

A dita “loucura” desses cômicos, quando exposta, causava a comicidade e resultava no riso. O riso, por sua vez, era visto como uma “arma” perigosa para a sociedade. Outro exemplo, muitas vezes comum, é a repulsa social aos cômicos populares, taxados de anormais ou fora do estado normal de consciência. Esse tipo de julgamento também se estende, por exemplo, aos brincantes de Cavalinho e de folguedos no início do século XX, no Brasil, os quais também foram alvos de muitas críticas.

Ainda tratando do julgamento social negativo ao que as citadas personagens estão submetidas, é preciso lembrar que elas, muitas vezes, apresentam comportamentos e hábitos tidos como prejudiciais, e outrora como vícios, assim como o consumo de álcool. Da mesma forma, no contexto das brincadeiras de Cavalinho, as duplas aqui estudadas de Mateus e Bastião, entre outros brincantes folgazões e figureiros, fazem quase sempre uso de bebidas alcoólicas⁵³, além do tabagismo, como principais vícios, tanto antes quanto durante e após as suas sambadas.

⁵³ A pinga é a cachaça ou aguardente, muito consumida no nordeste, tem sua história ligada pela grande oferta de cana-de-açúcar e a facilidade de sua destilação caseira muito comum nas comunidades negras desde o século XVI.

Mas a cachaça tem as suas qualidades. E assume lugar importante dentro da brincadeira. Segundo Mané Deodato, “bom dançador tem que dar umas bicadas, senão a ideia não vem na cabeça. A primeira bicada dá um manifesto na gente, que vem assunto lá da casa do cacete pra cantar. Não bebendo, eu não sei fazer nada. Agora bebendo é *soirée*, *matinée* e manhã de sol” (ACSELRAD, 2013, p.149)

Essa constatação é ilustrada também pela declaração do figureiro Luís Rodinha⁵⁴, que morreu de doença derivada do alcoolismo: “A cachaça atrapalha muito a coisa. Mas se o dono do Cavalo Marinho for se afogar demais com uma bicada, ele vai simplesmente não brincar mais com ninguém” (ACSELRAD, 2013, p.149).

Acrescento ainda uma breve passagem do livro de Hermilo Borba Filho relacionando o álcool à representação de Cavalo Marinho:

Num espetáculo de tão longa duração (geralmente começa às nove horas da noite e termina às cinco da manhã) é espantoso como os intérpretes dançam, cantam e representam sem mostra de cansaço, tomando cachaça nas várias saídas de cenas. Bebem os atores e bebe o público, numa variação atual das comemorações a Dionísio, quando os sátiros e as bacantes entregavam-se à orgia. (BORBA FILHO, 2007, p.18)

Retomo aqui os estudos de Rank, agora comparando com as teorias de Freud⁵⁵, Wellek⁵⁶ e Warren⁵⁷, estudiosos que entendiam que os escritores (e no meu ponto de vista, artistas de modo geral) estariam “lidando com um padrão arquetípico [...] ou com um padrão de personalidade neurótica amplamente difundida em nosso tempo” (WELLEK E WARREN, 2003 p.95), e acrescentam:

Mesmo na hipótese de que o autor consiga fazer suas figuras comportarem-se com “verdade psicológica”, podemos muito bem questionar se tal “verdade” é um valor artístico. Muito da grande arte, tanto da contemporânea quanto da sua subsequente, viola continuamente os padrões da psicologia, pois trabalha com situações improváveis, com motivos fantásticos. (WELLEK e WARREN, 2003, p.111)

É ligada à cultura e aos hábitos dos negros, nos cultos afro-brasileiros, na medicina popular e culinária regional, além de ter auxiliado nos árduos trabalhos dos escravos. O Cavalo Marinho é criado e mantido por trabalhadores de cana-de-açúcar que sempre associam esse hábito diário de consumo de cachaça aos seus folgedos.

⁵⁴ Luis Rodinha, Luís Carlos da Silva (PE 06/12/1966 - 11/2004 - Condado) foi figureiro de muitos grupos na região.

⁵⁵ Sigmund Schlomo Freud (6/05/1856 - 23/09/1939), conhecido como Sigmund Freud, judeu austríaco foi médico neurologista e criador da Psicanálise.

⁵⁶ René Wellek (22/08/1903 - 11/11/1995) foi professor e importante crítico literário americano.

⁵⁷ Austin Warren (4/07/1899 - 20/08/1986) foi um crítico literário americano e autor de uma obra em conjunto com René Wellek, “Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários”, de 1948.

Pode-se entender, então, que trabalhar “com situações improváveis, com motivos fantásticos”, conforme citado acima, é na verdade, a base da intuição e criação artística. Em se tratando de arte, a criação, além de ter como base ou parâmetro o que já é conhecido, como as regras, fórmulas e materiais concretos, são também fortemente influenciados pelos arquétipos universais e locais. A ficção criada pelos atores, comediantes e brincantes formadores das “duplas cômicas” estudadas nesta tese, tem em seu trabalho fundador, os “motivos fantásticos”, as “situações improváveis” e os improvisos. O imprevisto, muitas vezes, será o campo fértil de dessas representações, ou a maneira pela qual demonstram as habilidades em lidar com o imprevisto, seja de forma consciente, inconsciente ou induzida por um vício.

Wellek e Warren acreditavam que a psicologia teria contribuído no processo de criação e composição das personagens, na proposição dos temas e na observação mais detalhada de determinadas situações. Assim, “a verdade psicológica é um valor artístico, apenas se realça a coerência e a complexidade - resumindo, se for arte” (WELLEK e WARREN 2003, p.112).

Entretanto, esses estudos psicanalíticos são aplicados na arte e na literatura. Os autores fazem algumas observações a respeito das estranhezas provocadas pela ficção, admitindo que aqueles que criam ficção (reitero minha opinião que nesta categoria caberiam também os atores, artistas e brincantes de forma geral) têm muito mais condições de produzir “efeitos estranhos” distanciando-se da própria realidade: o artista e “[...] o escritor imaginativo tem, entre muitas outras, a liberdade de escolher o seu mundo de representação, de modo que este coincida com as realidades que nos são familiares, ou afastar-se delas o quanto quiser” (FREUD, 1976, p.312).

Com base nessa proposição, Freud entende que os escritores e, por consequência os artistas, se valem da liberdade de criação para, intencionalmente, afastar-se do mundo real e criar situações, simulacros e realidades consideradas estranhas, para além da realidade comum, como o que se dá nos contos de fadas, nas histórias infantis ou nas histórias de terror. O autor apresenta, assim, o duplo como algo inquietante, devido às formas e graus de desenvolvimento, o que por consequência, gera comicidade quando em cena.

Freud identifica três situações distintas refletidas nas personagens de ficção:

1. duplicação: os personagens podem ser considerados idênticos porque aparecem semelhantes, iguais;

2. divisão: o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu; e,

3. intercâmbio: que consiste em substituir o eu por um estranho.

Estas três dimensões estão presentes nas relações dos cômicos e são flagrantemente confundidas, sendo que em certos casos, depois que criam e vivem seus personagens, por vezes acabam também sendo reconhecidos por toda a vida, pelo nome de sua “ficção/criação”. Alguns até mesmo, preferem ser conhecidos e chamados apenas pelo nome do seu “duplo”, ficando difícil de eleger exemplos, entre os inúmeros exemplos clássicos mundiais de comediantes *dell'arte* e palhaços circenses que permaneceram na história apenas com seus nomes fictícios. Cito alguns casos nacionais, tais como: Didi, Dedé, Mussum, Zacarias, Grande Otelo, Mazzaropi, Oscarito, Chico Anísio, entre tantos cômicos, cuja maioria de seu público não conhece o verdadeiro nome desses artistas. Na cultura popular também ocorre este fator, muito brincantes são chamados e reconhecidos apenas como Mateus, e no Circo brasileiro, temos os seguintes exemplos: Arrelia, Piolim, Piccolino, entre tantos outros nomes de consagrados palhaços que são cotidianamente chamados pelo nome de sua criação artística e não o de seu batismo.

Freud acrescenta ainda que “há o retorno constante da mesma coisa - a repetição dos mesmos aspectos, ou características ou vicissitudes, dos mesmos crimes, ou até dos mesmos nomes, através das diversas gerações que se sucedem” (FREUD, 1976, p.293). Com base nessa afirmação, é possível compreender porque foram perpetuados os nomes característicos dos tipos fixos e das máscaras, sejam da *Commedia dell'Arte*, ou do Circo ou dos brincantes do Cavalo Marinho.

Na *Commedia dell'Arte* há nomes que por si só já trazem significados de categorias sociais, de comportamentos ou personalidades, tais como: Arlecchino, Brighella, Capitano, Doutore, Pulcinella, etc, os quais serão abordados de forma mais detalhada mais adiante, neste estudo.

Já no Circo, temos o Clown Branco ou o Augusto, que muitas vezes optam por nomes de animais, alimentos, objetos, de termos, de comportamentos, nomes no diminutivo, além de diversos adjetivos, e, com o tempo, vão se repetindo, mas de forma geral chamar um artista cômico de circo de “palhaço” já o caracteriza em sua função ou categoria social.

Quanto aos brincantes do Cavalo Marinho, Mateus, Bastião e Catirina, além do nome pessoal de registro, optam por serem conhecidos por apelidos agregados à sua

personagem-figura, como por exemplo: Sebastião Pereira - Seu Mateus Martelo; Seu Luiz da Silva - Luiz Rodinha. Outros nomes do elenco de Cavalo Marinho são também, como no teatro italiano, nomes de categorias: Capitão, Doutor, Empata Samba, Véia, Bêbado, Morte, Padre etc.

Percebemos que os campos da filosofia e, principalmente da psicologia, são os que permitem o estabelecimento de maior número de paralelos e relações com o meu objeto de pesquisa, “duplas cômicas”. Nas leituras que fiz, encontrei referências a uma grande quantidade de autores que se debruçaram sobre esse assunto. Para não expandir demasiadamente a pesquisa, optei por consultar a obra dos seguintes pensadores, psicanalistas e teóricos que estudaram o “duplo”: Platão, Sigmund Freud⁵⁸, Carl Gustav Jung⁵⁹, Carl Francis Keppler⁶⁰, Abrão Slavutzky⁶¹, Nicole Fernandez Bravo, Edgar Morin, Clément Rosset, Otto Rank, Tzvetan Todorov⁶² e Filipe Furtado Juan Bargalló Carraté⁶³. Este último apresenta uma interessante divisão de existência do “duplo”, em três formas, a saber:

- a) por fusão em um indivíduo, de dois indivíduos originariamente diferentes; esta fusão pode ser resultado de um processo lento de mútua aproximação até alcançar a identificação [...] ou pode produzir-se de maneira imprevista e repentina, como se tratasse de uma aparição.
- b) por fissão de um indivíduo em duas personificações, do que originariamente não existia mais do que uma – assim ocorre nos relatos do “O nariz”, Gógol;
- c) por metamorfose de um indivíduo, sob diferentes formas aparentes que podem ser reversíveis [...] ou irreversíveis [...] como ocorre na “A metamorfose”, de Kafka. (CARRATÉ, 1994, p.117)

Essa divisão ilustra, e de forma didática, como ocorre o “duplo” (ator-personagem) dos comediantes estudados aqui, tratando, de modo específico, de algo interessante e pertinente ao nosso assunto, ou seja, a presença das máscaras cômicas no teatro. Pode-se dizer que o “o duplo” é o equivalente da máscara: ao pensar estar se escondendo por detrás do objeto torna-se mais visível e realça quem é e como age o seu duplo. A partir daí,

⁵⁸Para ele o “duplo” é uma das formas mais contundentes de estranhamento e desdobramento da personalidade.

⁵⁹No entendimento de Jung, o duplo consiste no que ele denomina de ‘sombra’, algo oculto no inconsciente que, muitas vezes, fica escondido como nossos pequenos ‘pecados’ cotidianos.

⁶⁰ Segundo definição de Brunel o “duplo” para Keppler: “o duplo é ao mesmo tempo idêntico ao original e diferente - até mesmo o oposto - dele. É sempre uma figura fascinante para aquele que ele duplica, em virtude do paradoxo que representa (ele é ao mesmo tempo interior e exterior, está aqui e lá, é oposto e complementar) [...]. Trata-se das duas faces complementares do mesmo ser” (BRUNEL, 1977).

⁶¹Abrão Slavutzky (Porto Alegre, 1947 - vivo) médico psicanalista. Autor de “Quem pensas tu que eu sou?” de 2009.

⁶²Tzvetan Todorov (Sófia 1/03/1939 - vivo) filósofo e linguista búlgaro radicado em Paris desde 1963.

⁶³Professor da Universidade de Sevilha na Espanha é autor de “*Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*” de 1994.

torna-se dois (o indivíduo e também o personagem -“outro”) (CARRATÉ 1994, p.12). Claro que o autor trata aqui da máscara no sentido psicológico, definindo sua função como sendo a de esconder ou camuflar o caráter e personalidades dissimuladas. Entretanto, com minha prática na pedagogia das máscaras, creio ser perfeitamente possível transpor esse conceito para a realidade teatral, seja na época grega, em que os atores cômicos usavam máscaras para caracterizar mais de um personagem na mesma peça ou cena; seja nas atuais técnicas das máscaras cênicas, em que, de forma geral, o uso de uma máscara ou o ato de mascarar-se, segundo a psicologia teoriza, pode ser de fato interpretado também como uma forma de alteridade, de tornar-se outro, o “seu duplo”.

Ainda sobre esta questão da máscara como “duplo”, estudos da professora Berenice Sica Lamas⁶⁴, (LAMAS, 2004), e Yves Pélicier⁶⁵ (PÉLICIER, 1995), propõem uma classificação do “duplo” em seis categorias, a saber:

- 1- o “duplo” natural (entendido como o gêmeo);
- 2- o “duplo” como fenômeno físico (o eco, a sombra, o espelho);
- 3- o “duplo” fabricado (retrato, fotografia, silhueta, manequim, máscara);
- 4- o “duplo” como criatura (fabricado de outro ser, um monstro);
- 5- o “duplo” como transgressão (a migração da alma, transferência, substituição psicológica) e,
- 6 - o “duplo” como transformação (a metamorfose).

O tema é apresentado também na obra ficcional “O Homem Duplicado”, de 2002, de autoria de José Saramago. O livro deu origem a inclusive a um filme, apresentado em circuito comercial, com o mesmo título em 2013. Sobre o livro, o autor comenta em uma entrevista:

Na atualidade, o debate ético sobre a duplicação torna-se mais intenso devido à probabilidade da clonagem de seres humanos, animais e tudo o que possa existir na natureza. A tecnologia possibilita também a criação de duplos (avatars) utilizados em jogos cibernéticos e mundos virtuais. Dessa forma, pode-se afirmar que o tema do duplo mantém-se atual percorrendo um longo percurso desde a Antiguidade até os nossos dias. (SARAMAGO, 2002)

Esses avatares e “duplos” que preocupavam Saramago, ainda não foram, segundo meu conhecimento, tão explorados no campo da comicidade. A opinião dele me fez

⁶⁴ Berenice Sica Lamas (Pelotas, 1949 - vivo) psicóloga gaúcha, professora universitária, poeta, ensaísta, ocupa a cadeira n. 28 da Academia Literária Feminina do Rio Grande do Sul.

⁶⁵ Yves Pélicier (1925-1996) psiquiatra francês.

recordar de um momento muito instigante, quando foi interessante presenciar o encontro de várias das mesmas personagens-tipo-máscaras cômicas se relacionando, em um único espaço físico, o que ocorreu no Encontro Anual de Cavalo Marinho, na Casa da Rabeca, em Olinda. Nesta ocasião, tive a oportunidade impar de presenciar e analisar as relações de muitos Mateus e Bastiões, de diversas gerações, que ali se encontraram e interagiram, bem como notar o modo e como eles se observavam. Isso ocorre também em encontros e festivais de palhaços ou *clowns*, onde essa situação se repete na multiplicidade de narizes vermelhos. Esses “avatares”, unidos num mesmo espaço, interagem e se reconhecem em sua função social.

1.3. DUPLAS CÊNICAS

As “duplas cômicas”, como foram designadas até aqui, têm origem em um ser único, o *trickster*, ou devem ter surgido do duplo do próprio criador. Para efeito de estudos, opto por dividir as duplas cômicas cênicas em **primeiro** e **segundo** cômico. Termos estes já utilizados em estudos de tipologias do melodrama, da comédia etc.

O **primeiro cômico**, aqui chamado apenas de malandro e esperto, oposto de seu parceiro **segundo cômico**, o ingênuo e excêntrico (ambos serão descritos logo abaixo de forma mais completa), que é sempre mais sensível e risível. Ambos, para sua função cômica em dupla, dependem um do outro, exatamente por suas diferenças e complementariedades.

Em muitas duplas, onde as relações entre o primeiro cômico e o segundo estão bem estabelecidas, os papéis podem até ser intercambiáveis, que não alterará a caracterização dos tipos, nem o entendimento do público, e ainda resultará em mais um efeito de comicidade.

Essas duplas cômicas estão presentes, num percurso cronológico, na cultura popular de todos os povos retratados na Literatura, no Teatro, nas Artes Plásticas, no Circo, no Cinema e na Televisão. Interessa-me fundamentalmente neste momento, as duplas cômicas originadas da relação entre a cultura popular (enquanto manifestação/ritual), o Circo e o Teatro, por isso, as denomino aqui de “duplas cênicas”.

Em sua origem ocidental, o Teatro está intimamente ligado ao deus grego Dionísio⁶⁶ e este, teve inerente à sua criação o componente “duplo”; nasceu metade homem,

⁶⁶ Dionísio, deus da mitologia grega (em grego: Διόνυσος ou Διόνυσος, leia-se *Diōnisos* ou *Diónisos*). Em Roma se transformou em Deus Baco (*Baccus*), filho de Zeus e da princesa mortal Sêmele. Existem muitas versões de sua

metade deus. Os cânticos para louvá-lo, o “ditirambo”⁶⁷, cujo significado é “hino em uníssono”, deu origem a dois ritos distintos, que, por sua vez, deram origem à Tragédia e à Comédia, ambos apoiados não só em cantos e danças, mas em alguma forma de representação. Esses cantos e danças, em lugares sagrados, após o lendário ator grego Téspis, foram substituídos por diálogos de um ator com o coro e a cena.

Os servos de Dionísio eram os Sátiros, duplos, pois eram metade homem e metade bodes. Ésquilo é quem acrescenta o segundo ator para que se tenha o diálogo sublinhado pelo coro.

Frínico de Atenas, que foi discípulo de Téspis, ampliou a função do “respondedor” (*hypokrites*) investindo-o de um duplo papel e fazendo-o aparecer com uma máscara masculina e feminina alternadamente. Isso significa que o ator fazia várias entradas e saídas, e a troca de figurinos e de máscara sublinhava uma organização cênica introduzida no decorrer dos cânticos. Um outro passo à frente foi dado, da declamação para a “ação”. (BERTHOLD, 2000 p.107)

Interessa-nos nesta pesquisa, recuperar da comédia como gênero de teatro grego, com origem no *kômos* – *kômasts*, que eram celebrados em janeiro (mês de Janus), inicialmente como cortejos festivos, com cantos “*oidê*” (*komos+oidé*, em latim *comoedia* e em italiano *commedia*) e passando para o período dos concursos das comédias, nas *Lenéias*, um tipo ruidoso semelhante aos futuros carnavais que não dispensava a zombaria grosseira (hoje traduzido por alguns autores apenas de forma pejorativa por “palhaçadas”) e o humor licencioso típico de todo carnaval, de todas as épocas (melhor detalhado na obra de BAKHTIN, 1993).

No conhecido “*Tractatus Coislinianus*”⁶⁸ (também de autoria de Aristóteles, conforme alguns estudiosos defendem) a definição de comédia⁶⁹ envolve três tipos de

história, porém, duas são mais constantes. Deus de muitos nomes: *Dendrites* (“aquele das árvores”, referente à fertilidade atribuída a ele); *Bromios* (“aquele que faz trovejar” ou “aquele que grita alto”); *Lesbos Enorches* ou apenas *Enorches* (“nos testículos”, em referência ao mito de que Dioniso, em todas as suas lendas de origem, após a morte de sua mãe ainda grávida dele, terminou de ser gerado nas coxas de seu pai Zeus, bem próximo aos seus testículos); *Eleutherios* (“o libertador”, epíteto tanto para Dioniso quanto para o deus Eros). Considerado o deus dos ciclos vitais, das festas, do vinho, da insânia, da intoxicação que funde o embriagado com a deidade. Todos os mitos dizem também que foi o único deus pertencente ao Olimpo nascido de uma mortal, o que fez dele o deus da dualidade.

⁶⁷ Ditirambo (em grego διθύραμβος *dithýrambos*, em latim *dithyrambu*) foram os cânticos com características “duplas”, de alegria e soturno, composto por uma parte narrada e outra cantada (geralmente pelo coro, daí seu nome “uníssono”).

⁶⁸ Segundo Fernando Santoro na Revista de Estudos Clássicos da FFLCH “O *Tratado Coisliniano* está na segunda parte do manuscrito n.120 da coleção Coislin da Bibliothèque Nationale de Paris, de onde provém seu nome. A redação deste manuscrito é assinalada por Devreesse (Janko, 1984) e outras autoridades, datando do início do séc. X, mas a análise dos extratos, sumários e comentários aristotélicos nele compreendidos fazem crer que o seu

personagens que usam a linguagem comum e popular: o bufão (*bômolochus*⁷⁰), o irônico (*eiron*⁷¹) e o impostor, arrogante ou fanfarrão (*alazon*⁷²), todos os três, fundamentais para as antigas comédias. Buscando enquadrar esses personagens na divisão das “duplas cômicas” proposta nesta tese, teremos o *bômolochus* mais próximo do aqui classificado **primeiro** cômico, e o *eiron*, como **segundo**.

1.4. DOS SERVOS A EMPREGADOS

O termo ‘servo’ é bastante comum nas referências e estudos de *Commedia dell’Arte* - já o termo ‘empregado’ é utilizado para os personagens cômicos dos folguedos populares brasileiros. Considerando essa diferença, apresento aqui um estudo para justificar o termo que utilizo com mais frequência nesta tese, que é o “servo” (no sentido ora de empregado, ora de escravo). Vale saber que:

Servo:

O termo servo deriva do latim *servus* (escravo) no sentido medieval francês de *servo*, e também do italiano, *colonus*. Em ambas as origens, trata-se de alguém que deve servir seu líder, senhor ou senhor feudal, literalmente. Derivando desse termo, a palavra “servidão” surgiu somente em 1850, especificamente para designar a escravidão, e também hoje é referenciada ou confundida com a função original do servo.

conteúdo remonta ao séc.VI, pois reflete o ensino filosófico da época, sobretudo nas partes sobre o Isagoge de Porfírio, que ocupam a maioria das páginas do códice. *O Tratado Coisliniano* ocupa as folhas 248v, 249r e 249v do manuscrito, não possui título, nem autoria. É provavelmente um epitome dos conteúdos do Livro II da Poética de Aristóteles, mas pode ter sofrido influências dos ensinamentos retóricos posteriores ao Liceu (porém, como a influência é recíproca, não há como distinguir a proveniência com exatidão)”. Disponível na internet em: <<http://www.revistas.fflch.usp.br/letrasclassicas/article/view/1530/1352>>. Acessado em: 04 jan. 2015.

⁶⁹ Marvin Carlson nos relata que o *Tractatus* define as partes quantitativas desta comédia como: prólogo, canção coral, episódio e êxodo. E o gênero, em si, divide-se em Comédia Antiga, com “superabundância do risível”; Comédia Nova, “que se afasta do risível e se aproxima do sério”; e a Comédia Média, que mescla as outras duas. (CARLSON, 1995, p.22).

⁷⁰ Estudiosos caracterizam *bômolochus* como um bufão, no sentido de que não mede as palavras para dizer algo, como diferenciado pela sua sagacidade, crueza na linguagem; no grego moderno significa uma pessoa desbocada.

⁷¹ *Eiron* do grego εἶρων traduz-se literalmente como “servo”, deste nome surge a palavra ‘ironia’ (em grego εἰρωνεία), a diferença entre o verdadeiro e o significado aparente do que é dito, é espirituoso, engraçado, mas se referencia como um homem simples.

⁷² *Alazon* (em grego ἀλαζών). Definido como o impostor, que se enaltece, se vê maior do que realmente é, e divide-se em dois: 1- *Iratus senex* (em latim significa o velho irritado, caracterizado por momentos de irritação, um ser ameaçador, com obsessões incrédulas; associado ao *amans senex* que se assemelha às características do velho Pantalone da *Commedia dell’Arte*, avaro e sempre se envolvendo com jovens amantes) e o 2 - *miles gloriosus* (em latim - soldado que ostenta, dá origem ao soldado fanfarrão e que por sua vez, originará na *Commedia dell’Arte*, a máscara do Capitano).

Esse tipo de relação social existe desde os tempos da Grécia antiga. Sabe-se que ali os estrangeiros que haviam perdido alguma guerra se transformavam em *servus* (escravo), e eram utilizados como força de trabalho, podendo ser um “bem” coletivo ou de um só proprietário.

Em Roma houve, até o século III d. C., um deslocamento de trabalhadores rurais para as cidades e por isso, o imperador Diocleciano instituiu o chamado *colonus* (de *colere* - cultivar), o direito de possuir um pedaço de terra, que poderia ser transmitida a seus descendentes. Em contrapartida, os serviços eram prestados apenas para o imperador, evitando assim uma grande fuga e eram administrados por um grande latifundiário que controlava esses *colonus*. Em 332 d.C., o imperador Constantino por meio de um decreto, os fixou definitivamente em suas terras.

Na Idade Média, persistindo esta obrigatoriedade de fixação na terra, passaram a ser chamados de servos, e mantinham uma relação de reciprocidade de trabalho e direitos. Não eram escravos, podiam ter sua família e transmitir aos seus descendentes suas dívidas com os senhores feudais ou clérigos. Eles só eram vendidos se todo o feudo assim o fosse, pois eles eram parte deste todo. Somente se conseguissem chegar até as cidades e lá obter o direito de permanência, assim apoiados, seriam então, considerados cidadãos urbanos e deixariam de ser servo rural. Nas vilas e cidades, executavam geralmente o trabalho artesanal que tivessem mais habilidade. Vem daí o conhecido ditado italiano “*l’aria dela città rende liberi*” (“os ares da cidade liberta”, tradução nossa). Muitas fugas eram frustradas e os servos voltavam com dívidas maiores que o valor de seus feudos, e outros tantos eram recontratados, sem tantas obrigações e punições.

Essa relação diz respeito diretamente, não só aos servos da *Commedia dell’Arte*, mas também ao que ainda hoje é presenciado na vida dos brincantes nordestinos, que usam esta relação social metaforicamente no enredo do Cavalo Marinho, onde Mateus e Bastião são contratados pelo Capitão e sofrem o domínio dos Senhores donos da plantação de cana-de-açúcar (antes nos Engenhos e depois nas Usinas), cujos funcionários mantêm sempre uma relação servil, que perdura até hoje, inclusive com a obrigatoriedade de residência, de contrato único de trabalho e vida vigiada pelo seu “patrão”. Geralmente a relação entre os Palhaços de circo e seu Mestre de Pista é muito semelhante ou referenciada às obrigações, eles têm por função estarem sempre disponíveis para cumprir as ordens do Mestre de Pista, seja para alguma entrada improvisada ou repentina, seja para auxiliar alguma montagem ou número do qual, a princípio, não faziam parte.

Vilão:

O termo vilão, usado aqui para o **primeiro cômico** tem sua origem no tipo mais comum de servo da Idade Média, o qual tinha mais direito e *status* do que um servo comum, mas ainda não era homem livre. Vilões geralmente eram contratados por períodos menores que um servo (hereditário). Por exemplo, vilões eram contratados num período de grande colheita e no restante do tempo eles podiam cultivar a sua terra, obtendo um mínimo lucro. E ainda, deviam satisfações ao seu senhor feudal e não podiam sair sem o consentimento dele.

Pensando na sequência decrescente da pirâmide das classes sociais na Idade Média, veremos: no topo, os homens livres; abaixo, os vassalos, seguidos dos vilões, dos meio-vilões, dos servos, os *bordars* (bodari) e *cottages* (cottari), e por último, os escravos.

Escravos:

Por fim, os escravos comuns no Egito e em civilizações antigas aparecem no sistema medieval dos senhorios como sendo aqueles que não tinham direito algum, apenas exerciam trabalho forçado para viver e se alimentar; caso tentassem fugir, teriam a morte decretada. Além disso, eram considerados pelo seu senhor, um “produto” negociável, podendo ser trocados ou vendidos, individualmente ou em lotes.

Empregados:

Os primeiros a receberem esta nomenclatura surgiram no contexto do fim do século XV e início do XVI com a contratação esporádica de pessoas, num regime que lhe conferiam uma remuneração, evoluindo para o termo *funcionário*, com salários, somente após a Revolução Industrial (1790-1820).

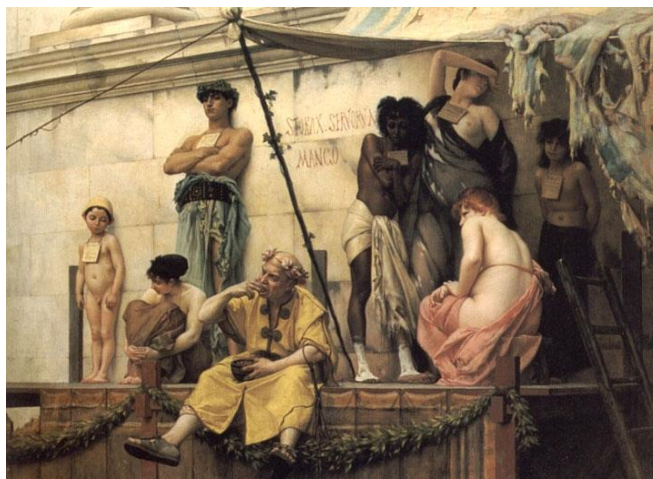


Imagem 7: O mercado de escravos (*Le marché aux esclaves*), 1886 de Gustave Clarence Rodolphe Boulanger
 Fonte: http://4.bp.blogspot.com/-Omgvsgnvsb0/Uh_qNP11pZI/AAAAAAAAANXg/RY55P9nROfU/s1600/boulanger+mercado+de+esclavos.jpg

1.4.1 SERVOS NO TEATRO

Voltando ao objeto deste estudo, as duplas cômicas, em sua maioria foram compostas por “duplas de servos”. Para detalharmos esta função no teatro e, em especial, por serem as principais duplas cômicas, passaremos agora a descrever algumas categorias de servos, como as das antigas comédias clássicas.

Na Grécia Antiga, os escravos (*servus*) eram recrutados para serem os atores de comédias, ou esta era a classe subjugada representada nas comédias gregas.

No Teatro Romano de Menandro⁷³ aparecem os servos, que nesse período, podiam constituir família. E com esta condição, também os faziam passar por um conselheiro, principalmente nas relações amorosas de seus jovens senhores. (ALLIAUD, 1988, p.15-26).

As aparições dos servos nas peças de Menandro têm uma característica curiosa, recebe o mesmo nome em peças distintas, “Davi”. Isso também aconteceu ou foram referenciadas nas aparições das peças de Plauto⁷⁴. Em ambos os casos, a característica marcante é o fato de que os servos não estão inicialmente relacionados à intriga, e quando estão, é de forma inútil. Em outros casos, os servos sempre alimentam um equívoco; são

⁷³ Menandro (Atenas 342 a.C. - 291 a.C.) filósofo, dramaturgo e poeta cômico grego, o principal autor da Comédia nova.

⁷⁴ Tito Mácio Plauto (em latim: Titus Maccius Plautus ou Titus Maccus Plautus; Sarsina, entre 255 a. C. ou 250 a.C. -184 a.C.). Dramaturgo romano, que viveu durante o período republicano do qual se foram preservadas 21 peças.

criaturas fiéis, inocentes, porém tal fato é revelado somente ao final, depois de sofrerem toda a ira de seus patrões; frequentemente usam jogos de palavras e se perdem neles, principalmente nas situações de duplo sentido, nas metáforas, nos paralelos, nos provérbios regionais⁷⁵; utilizam repetições de frases; e também demonstram um aparente autoritarismo sobre o patrão, também como um elemento cômico, conforme aqueles aqui retratados.

Interessante também notar, desde Menandro e Plauto, a relação dos servos com a questão do alimento, como já foi citado nas referências ao *trickster* e como veremos posteriormente em *Arlecchino* com sua fome insaciável, e também a relação com o medo das punições⁷⁶. Outro elemento constante nesse mundo às avessas, criado pelos servos, é a máscara (que também nos remete a citações anteriores sobre os *tricksters*). Segundo Bettini, a máscara se torna um símbolo de “*stare al posto di qualcos'altro*” (“estar no lugar de qualquer outro”, tradução nossa).

Nesse mundo às avessas, a máscara é um símbolo de um "estar no lugar de qualquer outro"; no centro está o servo, o rei da burla da brincadeira, com seu aspecto grotesco e com a ganância real e linguística, entre os insultos, escárnio, espancamentos. Neste mundo de cabeça para baixo, a terra, os excrementos, bem como algumas partes baixas (inferiores) do corpo humano assumem uma função libertadora, quase fecunda; a sujeira e o insulto lembram o homem de sua corporeidade, exaltando-o; o seu corpo percorre uma relação com o homem e com um baixo cotidiano negado por regras culturais. O Carnaval ainda hoje, nos ensina este percurso: os golpes mais ou menos simbolizados são parte integrante da sua utopia, onde o contrário não é o certo da existência e nem da realidade. (BETTINI, 1981, tradução nossa)⁷⁷

⁷⁵ Resumido do original em italiano “*Dopo aver analizzato queste altre due figure di servi possiamo ribadire le conclusioni già raggiunte a proposito dei "Davi". 1) Il servo non prende l'iniziativa nell'intrigo o, se la prende, questa si rivela inutile; in altri casi alimenta l'equivoco. 2) Il servo è generalmente fedele (delle figure esaminate solo il Davo della Perikeiromene èpanoúrgoj) e, se si attira i rimproveri del padrone, questo avviene per un equivoco (questo vale per Parmenone, che infatti nel V atto rivendica la sua innocenza, per Onesimo e per il Davo del Dyscolosche provocano involontariamente l'ira del padrone). Resta ora da vedere il rapporto tra la figura del servo e la comicità. I giochi di parole, i doppi sensi, le figure etimologiche, i paragoni, le metafore, i proverbi che rendono vivace e scoppiettante il linguaggio del servo plautino non si riscontrano in Menandro, il cui linguaggio punta più alla pura comunicazione che alla connotazione e tende quindi ad evitare qualsiasi ambiguità. [...] Questa scena, la cui comicità è basata sulla ripetizione, sulla ritorzione e sul burlesco autoritarismo dei servi che rovesciano le parti rispetto al padrone, è la più lontana, con la sua violenza che la fa quasi sconfinare in un balletto surreale, dalla medietà quotidiana di Menandro” (ALLIAUD, 1988, p.15-26, tradução nossa).*

⁷⁶ Resumido do original em italiano: “*Vi sono quindi due livelli di comicità legati al servo nelle commedie di Menandro: 1) il burlesco, per la verità raro, che si manifesta nella ritorzione, nell'inversione dei ruoli, nello scambio di insulti, nel sottolineare il rapporto del servo con il cibo e il timore della punizione. Spesso in queste scene il servo è associato al cuoco. [...] Plauto il tema della punizione è sempre presente in modo quasi ossessivo sia nel servus callidus sia in quello che si può definire "buono": il primo talora ostenta superiorità nei confronti della punizione stessa, l'altro compie il proprio dovere per evitarla.*” (ALLIAUD, 1988, p.15-26, tradução nossa).

⁷⁷Do original: *In questo mondo alla rovescia, la maschera è il simbolo di uno “stare al posto di qualcos'altro”; al centro il servo, re per burla, col suo aspetto grottesco, con ingordigia reale e linguistica, tra insulti, beffe,*

Nessa mesma análise sobre as atitudes grotescas dos servos observa-se que até mesmo na estrutura física, reafirmam sua comicidade, conforme foram descritos na peça “Asinaria”: “Bochechas cavadas, geralmente com barba vermelha, barrigudo, olho disforme, desagradável, estatura normal, rosto carrancudo”⁷⁸ (BETTINI, 1981, tradução nossa). Outro exemplo encontra-se na descrição da peça “Pseudolus”: “Um tipo avermelhado, barrigudo, com grandes papadas, de pele escura, cabeça grande, olhos penetrantes, rosto corado e pés enormes”⁷⁹ (BETTINI, 1981, tradução nossa).

Os servos de Plauto⁸⁰ são retratados como escravos em busca de comida, servos vilões (diferente dos servos fiéis de Menandro), dispostos a tudo para conseguirem a sua liberdade.

Na comédia latina antiga encontramos dois tipos de *servus*, sobre os quais discorreremos adiante, cada qual com características distintas.

Para Terêncio⁸¹, o terceiro comediógrafo romano mais famoso, cujos textos sobreviveram completos, o servo passa a ter mais amizade e vantagens com a família que o cria e mantém, até terminar por assumir serviços contratados, após tornar-se “livre”, assim como ocorreu por ocasião do desenvolvimento social quando foi importado o luxo do oriente, a exemplo da diversidade de empregados que se multiplicaram, como: camareiro, cozinheiro, músicos etc.⁸² (DRAGONETTI, 1988, p.44-66, tradução nossa).

percosse. In questo mondo rovesciato, la terra, gli escrementi, così come certe parti basse del corpo umano assumono una funzione liberatoria, quasi fecondante; la sporcizia e l'insulto rammentano all'uomo la sua corporeità, la esaltano; il corpo percosso riporta l'uomo ad un basso quotidianamente negato dalle regole culturali. Il Carnevale ancor oggi ci insegna: le percosse, i colpi più o meno simboleggiati fanno parte integrante della sua utopia: che il verso, non il recto dell'esistenza sia la realtà (BETTINI, 1981, tradução nossa).

⁷⁸ Do original em latim: *Macilentis malis, rufulus aliquantum, ventriosus, truculentis oculis, commoda statura, tristi fronte*; traduzido para o italiano: *Guance scavate, piuttosto rosso di pelo, panciuto, occhio torvo, statura normale, fronte aggrondat.* (BETTINI, 1981, tradução nossa).

⁷⁹ Do original em latim: *Rufus quidam, ventriosus, crassis suris, subniger, magno capite, acutis oculis, ore rubicundo, admodum magnis pedibus*, traduzido para o italiano - *Um tipo rossiccio, panciuto, con grossi polpacci, di colorito scuro, gran testa, occhi acuti, faccia rubiconda e dei piedoni enormi.* (BETTINI, 1981, tradução nossa).

⁸⁰ É atribuído a ele também o uso de improvisação, com liberdade - *Risus Ludus Iocusque*, duelos rimados entre os servos em suas peças, acompanhadas de originalidades das variantes da língua, além de uso de músicas e ritmos específicos.

⁸¹ Terêncio, em latim Publius Terentius Afer (Cartago, 195 a.C. ou 185 a.C. - Lago Estínfalo, 159 a.C.). Dramaturgo e poeta romano de quem restou apenas seis comédias.

⁸² Resumido do original em italiano: *“Nell'età delle grandi conquiste, poi, col diffondersi della ricchezza e del lusso importati dall'oriente, si sviluppa una sorta di "terziario", con la diversificazione e la moltiplicazione dei servizi e con il ricorso a schiavi specializzati (camerieri, cuochi, giardinieri, flautisti, lettori, ecc.). Tale diversificazione di ruoli già s'intravede nelle commedie terenziane”* (DRAGONETTI, 1988, p.44-66, tradução nossa).

1.5 DIVISÃO CÔMICA

Encontramos nos *servus* romanos a caracterização de um personagem estereotipado da classe mais baixa, também conhecido como *servus currentis*, ou seja, o servo idiota, apenas cumprindo ordens. Este tinha por função aparecer no final de uma história cômica para anunciar ou promover o final feliz dos amantes. Como todo empregado que passa por dificuldades, o maior empenho deste, muitas vezes atrapalhado, é o de comer e de sobreviver do seu trabalho. Por vezes, é descrito também como aquele que corre de um lado para o outro, de um patrão para outro, sem nem entender bem o que está fazendo (veremos esta cena se repetir claramente em “Arlequim Servidor de dois Patrões”, de Carlo Goldoni), preocupado com as coisas mais materiais, necessárias para a vida imediata, sem deixar de lado publicamente as coisas que lhe davam prazer, como sexo, jogos e situações de enganos.

Esse servo latino nasce da comédia grega, em particular na comédia nova grega (entre o século IV e III a. C.), quando muda o tema abordado de público e civil para aquele do tipo privado (como em Menandro). Nasce também como um personagem fortemente caracterizado (estereotipado), ora como menos inteligente ou menos esperto, ora o seu oposto; amigável e sempre próximo dos jovens patrões apaixonados e de seus pais velhos, avaros e reclamões, elementos característicos das comédias de Plauto e parte essencial na *Commedia dell'Arte*.

1.5.1. PRIMEIRO CÔMICO

Como trajetória do primeiro cômico, aqui definido como o esperto, reconhecemos sua primeira definição no teatro romano como *Servus callidus* (em latim *callidus*, traduzido como astuto, esperto, inteligente), em inglês *Tricky Slave* (o escravo complicado).

Com o passar do tempo, o *servus* foi duplicado e apresentou-se como servo astuto (*servus callidus*) x servo estúpido (*servus stultus*), o esperto articulando tudo e sabendo o que vai acontecer na trama, o que equivale ao **primeiro cômico** definido neste trabalho. Essas características foram usadas por Terêncio, porém de forma um pouco mais diluída, mais fraca

de artimanhas de personalidades, inteligentes ou interesseiros, imediatistas, e já aparecem menos vulgares, mais dissimulados. (SERVUS CALLIDUS, 2015).

O primeiro cômico é sempre um bom conselheiro, apesar de lidar continuamente com paródias expostas sempre em seus *lazzi*. Como todo servo, usa uma linguagem metafórica e imaginativa, exaltando a si e suas qualidades como diferenciais de outros. Muitas vezes em seu comportamento, apresenta traços de uma possível formação militar e opta por uma linguagem que se assemelha a utilizada na guerra ou referencia uma era mitológica. Ele se mostra hábil ao adaptar-se à situação, é astuto e sagaz.

Neste personagem-tipo também são colocados os aspectos cômicos do camponês, nem tanto em termos morais e políticos, ressalta o contraste entre o campo e a cidade, ou o choque da adaptação de um lugar para outro. Mas como ele mantém sua esperteza, se adapta rápido e aos poucos satiriza o segundo cômico pela dificuldade de adaptação.

Os aspectos estão ligados às necessidades vitais de comer, fazer sexo e dormir. Estão ainda, muitas vezes ligados aos vícios, como tabagismo e alcoolismo. Marcante também é o caráter sonoro ou musical deste arquétipo-personagem ou máscara-tipo.

Uma das características principais do primeiro cômico é fazer o **segundo cômico** de bobo, passá-lo para trás e zombar dele por isso. Neste ponto voltamos aos estudos de Vladimir Propp⁸³, que nos apresenta a semelhança desse personagem astuto, aqui chamado de **primeiro cômico**, com animais. “Nos contos maravilhosos de animais dos povos da Europa o principal herói é a raposa astuciosa. Outros povos podem ter outro animal que, necessariamente, é considerado ladino, como o corvo, o macaco, a marta etc.” (PROPP, 1992, p.102).

Também próximos, o papel de embusteiro pode ser desempenhado não só pela raposa, mas também por outros animais, como o gato a que todos temem, ou o galo que nada teme e com seu canto incute medo aos animais mais fortes (PROPP, 1992 p.102).

⁸³ Vladimir Propp (São Petersburgo, 1704/1895 - /07/1970) Acadêmico estruturalista russo, conhecido por analisar contos populares, um dos expoentes da narratologia e estudioso da comicidade.

1.5.2 SEGUNDO CÔMICO

O **segundo cômico** articula suas ações e vida, norteado pela absurda e limitada lógica de seus pensamentos e associações. É o dito “cabeça dura”, e insiste em seus erros, o que o torna risível. É o perdedor ou derrotado, que na maioria das vezes, compartilha com o público seu fracasso e assim, consegue a sua simpatia e carisma.

A comicidade não se baseia apenas na *gag* que é por si só cômica, mas também, nos denominados planos de escuta. Existe sempre algum personagem que faz o filtro da *gag* e ajuda nesta leitura, este é considerado ou chamado de “*spalla*”. O *spalla* é uma figura fundamental, sobretudo na América e na Itália, e geralmente ressalta ou apoia a piada do cômico, provocando o riso. (CERAMI, s/data, tradução nossa.)⁸⁴

O **segundo cômico**, em italiano *spalla*, possui em cada idioma, nome e característica específicos. Apresento alguns deles para esclarecer as definições e semelhanças de suas origens, e assim, por meio de exemplos, convergir para a pretendida definição de segundo cômico.

Esse personagem é muitas vezes referenciado como o bobo, o tolo, assim como também o descreve, Vladimir Propp:

[...] o bobo vê o mundo distorcido, tira conclusões erradas e com isso os ouvintes se divertem. Mas as suas motivações internas são as melhores possíveis. Todos lhe despertam compaixão e está pronto a sacrificar tudo o que tem; por isso mesmo ele suscita simpatia. Este tolo é melhor do que muitos sábios [...] é servil, benevolente e desejoso de satisfazer a todos. Mas está sempre atrasado, aplica o passado ao presente, e, apesar de ser prestativo, desperta a cólera de todos e recebe somente pancadas. (PROPP, 1992 p.113)

Em inglês, ele costuma ser chamado apenas de “*comic*”, mas aparece também como “*sidekick*” que é um termo usual nos países de origem inglesa, onde é referido na literatura das artes do espetáculo, bem como de filmografias. É designado como um tipo especial de personagem ajudante, que dá apoio ao personagem principal, e quase sempre fornece alívio cômico. “*Comic*” tem origem do termo “*side kicker*”, e apareceu em 1850, como “*side partner*” (“parceiro ao lado”). Etimologicamente, são confundidos com o termo *side*

⁸⁴ Do original: *La comicità però non è basata solo sulla gag che si consuma per sé, ma su quelli che si chiamano piani d'ascolto. C'è sempre qualche personaggio che fa da filtro alla gag, e aiuta a dare una lettura della gag, è la cosiddetta "spalla". La spalla è una figura fondamentale soprattutto in America e in Italia, e in genere appoggia soltanto le battute del comico che poi fa ridere.* (CERAMI Vincenzo. **Lectio Magistralis – i laboratori dei comico** s/data, tradução nossa de fonte informal).

kicle, gíria popular que está relacionada aos vocábulos “*pickpocket*” e “*kick*” (chute), referindo-se aos batedores de carteiras.

Em alguns casos, a figura do segundo cômico também é confundida, e denominada em inglês, de “*confidant*” (confidente), apresentando as mesmas características já vistas acima.

O uso em potencial do termo “comic” ou “*sidekick*” se dá não só quando esse cômico apresenta como característica a função de ajudar o personagem principal ou, o herói a se desenvolver, mas também quando deve ajudar a humanizá-lo por meio da criação de contato com outros personagens. Neste caso pode ser chamado apenas de “*comic sidekick*”, como é encontrado usualmente, (parecendo assim o “*comic sidekick*”), que imprime a relatividade e mais valores e virtudes ao seu primeiro cômico ou herói.

Em italiano, o termo feminino usado é “*la spalla*” (traduzido literalmente como “ombro”) e tem como origem os registros e fontes das companhias itinerantes, em que seus membros executavam acrobacias, entre elas, a de um integrante se apoiar nos ombros de outro para realizar exercícios acrobáticos e giros aéreos cômicos.

A função do *spalla* no teatro cômico é a manutenção do ritmo do diálogo e fazer com que o protagonista (*cappocomico*, assim chamado seu oposto) seja estimulado e reforce sua piada na frente do público. A habilidade do *spalla* está também em aproveitar o momento certo do ritmo do diálogo e da piada, e muitas vezes, em saber como prevenir, adivinhando e acompanhando a criatividade do protagonista quando este improvisa “*a soggetto*” (trama, tema criado no momento, ou sobreposto a outro) promovendo, quase ao mesmo tempo, a continuação da ação em extrema sintonia.

Tem como função ainda, variar entre apresentar-se como um contraponto para o personagem principal ou herói, caso haja, como um ponto de vista alternativo de conhecimentos e habilidades, e servir para aquilo que o primeiro cômico não tem, sendo seu antagonico.

Como função dramaturgica, deve revelar os planos e pensamentos do primeiro cômico, na ausência de um narrador.

O *spalla* serve ainda, para destacar as habilidades superiores do primeiro cômico ou do herói. E também, frequentemente, como uma conexão emocional, especialmente quando o herói é retratado como isolado e distante de todos, traços que o deixam menos simpático, sendo assim, o segundo cômico (*sidekick* ou *spalla*) é seu confidente, é quem o conhece melhor do que ninguém, e fornece uma razão convincente para simpatia do espectador

com o primeiro cômico (exemplo na Literatura: Sherlock Holmes, que é um homem difícil, mas sua amizade com o Dr. Watson convence o leitor de que ele é uma boa pessoa).

Por vezes, a estupidez de alguns companheiros de comédia agindo como segundo cômico (*sidekick, spalla*) contribui para que um personagem não intelectual, se destaque como mais inteligente do que ele, e em outros momentos, um ajudante cômico (segundo cômico, *sidekick, spalla*) mais sensível ou afeminado pode tornar um herói impotente mais masculinizado.

Um herói mais forte, porém e silencioso e modesto, pode ter suas qualidades de combate reveladas para o público pelo seu oposto cômico, aqui definido como segundo cômico (*sidekick spalla*), ao apresentar-se como falador e extrovertido.

Muitos heróis são comprometidos pelos seus segundo cômicos (*sidekick, spalla*), como escandalosos e irônicos, o que propicia mais comicidade em suas ações.

Algumas comédias, muitas vezes, derivam de um herói e podem ser ampliadas pela presença ou reação de seu segundo cômico (*sidekick, spalla*) companheiro, como exemplo temos Sancho Pança, que é muito mais racional do que D. Quixote.

Na literatura de língua russa, existe um termo que define essa condição de ser o bobo, *odurátchivanie*⁸⁵ derivado do verbo *odurátchivat'* (deixar alguém com cara de bobo, engabelar, [PROPP, 1992 p.99]).

Em alemão, o termo *Handlanger*, tem o significado de escudeiro, de ajudante temporário e cúmplice. Já outro termo também usado, *Kumpan*, significa camarada, companheiro e amigo, no sentido pejorativo.

1.6 OS SEQUAZES

Quando o personagem principal ou primeiro cômico é um vilão, ele se apoia no segundo cômico como um sequaz⁸⁶, capanga (*henchman*), lacaios (*lackeys*), ou os equivalentes, em inglês, *minions*, e em alemão, *Henchman*. Muitas vezes, por possuir menos

⁸⁵ Por aproximação na língua portuguesa pode ser traduzida por: enganação, logro, engabelo, que não abarcam o sentido da palavra no original. Um exemplo para entendermos é quando a vítima de *odurátchivanie* manifesta no ato sua própria imbecilidade (*durák* = bobo, imbecil).

⁸⁶ Termo pouco usado, mas que significa segundo diversos dicionários da língua portuguesa, aquele que segue assiduamente o outro, companheiro, acompanhante, cúmplice, usado também para quem segue um princípio. Também encontrei como “aquele que faz parte de um grupo”, “parceiro de um criminoso”. Assim ‘sequaz’ deriva do verbo latim *sequir* = seguir, ir atrás, acompanhar. A palavra sequestro também deriva de *sequir*.

talento que seu superior, é chamado de “*amigo idiota*”. Essa terminologia traz também a visão de que um vilão terá menos laços de amizade com seu subalterno, diferente da relação entre o segundo cômico (*sidekicks, spalla etc.*) e sua “dupla”, onde ambos da “dupla” lidam com a função de protagonista e antagonista, mas de forma diferente, uma vez que a relação entre o vilão e seu capanga pressupõe quase o anonimato deste último, limitando-se apenas à sua função, e depois de descartado, deve ressaltar as proezas do protagonista.

Em francês, há o termo *abire* (*minion* - em inglês) que deriva do italiano “*sbirro*”, termo pejorativo que significa policial corrupto, é mais amplamente usado em substituição a capanga (aquele que executa um trabalho indesejável ou sujo da sua dupla, do primeiro ou até mesmo do herói).

1.7 PERMANÊNCIA DO SEGUNDO CÔMICO

As personagens que são mais lembradas pelo público, são aquelas que criam e repetem as mesmas situações no palco, a cada história, isto é, aquelas que tem muito pouca ou nenhuma alteração a cada novo enredo, isso facilita a memória de ações e das falas chamadas bordões, em português (ou *catchy*, em inglês e *tormentoni*, em italiano), ou seja, a repetição contínua de certas “piadas” especiais e chamarizes para a cena, é o que as mantém vivas na memória do público. Semelhante ao que na *Commedia dell’Arte* foi denominado como *lazzi*, no Circo como *gags* ou piadas, e no Cavalo Marinho como *loas* e ou *piúas*.

Exemplos de bordões e jargões são numerosos na história das “duplas cômicas”, seja por parte do primeiro ou do segundo cômico, formados por erros de grafia, erros de fonética, sotaques, frases populares ou ainda, expressões corretas, mas pronunciadas em contexto errado (típico do repertório de personagens de segundo cômico ou segundo *zanni*, como um exemplo clássico brasileiro podem ser lembradas as dezenas de jargões observados nas falas do personagem Didi, de Renato Aragão⁸⁷ no programa humorístico de televisão, “Os Trapalhões”).

Bordões mais conhecidos de
Didi Mocó Sonrisélpio Colesterol Novalgino Mufumbo

O psit!

⁸⁷ Renato Aragão completou 80 anos, em 13 de janeiro de 2015, criador da personagem Didi Mocó Sonrisélpio Colesterol Novalgino Mufumbo, que completa 55 anos, neste mesmo ano.

Cuma?
 Aí tem truta!
 Nem morta, filha!
 Ô da poltrona!
 Tudo em riba?
 Pó prará!
 Som na caixa!
 O véio dançô, o véio dançô!
 Circulando, circulando!
 É fria!
 Biiito!
 Pelas perucas do Ivon Cury!
 Dá licença, caiu algo aqui no chão ...
 Esse aí camufla!
 Aguarde e confie!
 Eu dô minhas cacetada!
 É comiga?
 Bufunfa (dinheiro)
 Eu sô muito maaacho!
 É caflito?
 É um, é dois, é dois e meio, é dois e quarenta e cinco, é três!
 É assim com os ômi!
 Ouço vozes...
 Tesouro!
 Cê qué morre de calesterol?
 Arô? sô ieu
 Audácia da pitombeta!
 Esse ai escamoteia!
 Os pirataaa!
 É guerra?
 Fui ofendido, mas tô no lucro!
 Isso muito me interessa!
 Aí vareia!
 Popozuda
 Asôôôô!
 Poupança (traseiro)⁸⁸

Embora incomum, não é inédito para um segundo cômico ser mais atraente, carismático, ou fisicamente capaz do que o primeiro ou suposto herói. Esta relação é mais tipicamente encontrada quando o apelo do primeiro cômico é mais intelectual, ao invés de sexual.

Esses “heróis” são muitas vezes de meia-idade ou mais velhos e tendem a excentricidade. Tais protagonistas querem, devido à idade ou inadequação física, limitar-se a conflitos mentais (tais como os baseados na interação de conversação), deixando a ação física para um ajudante mais jovem ou mais fisicamente capaz. Esse tipo de segundo cômico é raramente encontrado na ficção, porque o primeiro corre o risco de ser ofuscado por ele. No entanto, aos exemplos de sucesso dessas parcerias incluem-se o cinema e a TV.

⁸⁸ texto disponível em: < <http://televisao.uol.com.br/didi-50-anos/>> acesso: 20 maio 2015

Outros exemplos típicos de segundo cômicos que têm mais visão que o primeiro, é ocorrem quando ele é mais jovem e executa ações que seu chefe ou companheiro mais idoso não consegue ou não conta com a mesma agilidade e habilidade, como por exemplo, quando não consegue alcançá-lo numa corrida.

1.8 TRÍADES CÔMICAS

Marcante também é a relação não só de personagens-arquétipo-tipo-máscaras que formam duplas cômicas, como também, quando se agrega a eles um terceiro elemento que tenha diferenciações ou moderações das duas personagens distintas, descritas anteriormente, ao que chamaremos de composição de uma tríade cênica ou **tríade cômica de servos**. Geralmente este terceiro cômico aparece como elemento feminino, como veremos com mais propriedade em outro momento.

Interessa-nos aqui, esse terceiro elemento, pois em muitos casos ele será a composição temporária da dupla, seja com o primeiro ou com o segundo cômico. São poucos os momentos em que aparece realmente em trio ou em que sua função e atuação estejam implícitas na tríade.

Uma curiosidade em relação ao termo em inglês *sidekicks* é que quando existe mais de dois na função de companheiro cômico, o termo fica designado para aquele do mesmo sexo do primeiro cômico ou do herói.

Sabe-se que na estrutura de apresentação de uma *Commedia dell'Arte*, a atuação das máscaras em cena, geralmente se dá em duplas, e somente em cenas reveladoras de quiproquós ou finais, estarão presentes mais de duas máscaras no palco.

No Circo, também a aparição dos palhaços geralmente se dá com duplas atuando no picadeiro, a menos que o terceiro cômico esteja inserido desde o início do esquete, entrada ou *gag*.

Por fim, na brincadeira de Cavalo Marinho, o **terceiro elemento cômico** é composto pela personagem-figura da Nêga Catirina (segundo relatos de seus brincantes, essa personagem teria sido extinta por anos e foi retomada há cerca de uma década). Ela pode entrar e permanecer o tempo todo na sambada, mas em poucos momentos tem uma relação direta com os dois cômicos ao mesmo tempo, até porque sua posição geográfica na brincadeira

dificulta isso (geralmente ela permanece ao fundo da roda), e a maioria das relações são com a plateia ou, ora com Mateus ora com Bastião.

Muito comum na história dos espetáculos foi o aparecimento, no período Medieval e no Renascimento, além dos *zanni*, sua respectiva máscara feminina, a *zagna* (ou *servette*) que se consagrou na *Commedia dell'Arte*.

No caso das duplas de Circo (o *clown* Branco e o Augusto), surgiu o Contra-Augusto (veremos em detalhes mais adiante), que por sua vez, geralmente é masculino.

As figuras dos personagens cômicos que irão aparecer neste estudo, serão desmembradas de forma didática, e para melhor visualização de suas relações estão em detalhes no apêndice 1.

CAPITULO 2 UNIVERSO DA COMMEDIA DELL'ARTE

[...] ter clara consciência à uma tradição cultural precisa: aquela que, já havia décadas, estava indicando na *Commedia dell'Arte* o arquétipo por excelência de uma teatralidade ao mesmo tempo organicamente funcional e toda fundamentada em técnicas e linguagens bem sedimentadas entre o “povo”. (TESSARI, 2013, p.228, tradução nossa.)⁸⁹

2.1 ORIGEM

2.1.1 BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO

No panorama teatral da Itália em meados do século XVI, quando surge oficialmente a *Commedia dell'Arte*, ainda é forte a influência dos modelos clássicos. Esse período é conhecido como a Idade de Ouro (*l'Età dell'Oro*) da comédia italiana, graças à recuperação das tradições das diversas línguas vulgares, por parte dos humanistas, bem como de numerosos textos clássicos gregos e latinos, sejam esses de comédia, como de Terêncio (Publius Terentius Afer, 185 a.C.ou195 a.C.-159a.C.) e Plauto (Titus Maccius Plautus; 230 a.C.ou 254 a.C. - 184 a.C), sejam de tragédias, como as de Sêneca (Lúcio Aneu Sêneca, 4a.C.-65 d.C), sejam obras teóricas, como “A Poética” de Aristóteles, traduzida pela primeira vez para o italiano pelo humanista Giogio Valla (Georgius Valla, 1447–1500), em 1498.

Esse fazer teatral do período compreendia apresentações não só das comédias e das tragédias, mas também do drama pastoral, do melodrama e da e de manifestações relacionadas ainda às tradições medievais, como a *Sacra Representação*, além da atividade de toda gama de artistas de lugares públicos (acróbatas, prestidigitadores, bufões, mimos, pantomimos, ceretani, charlatões etc.). Essas apresentações perduram até o tempo dos renascentistas, como Nicolau Maquiavel (Niccolò di Bernardo dei Machiavelli, 3/05/1469-21/06/1527), Pietro Aretino (20/04/1492 - 21/10/1556) e Ludovico Ariosto (8/09/1474 - 6/07/1533), que escreveram suas obras com os traços e influências populares.

É nesse ambiente que os comediantes de rua, os atores ambulantes e as companhias que viriam a se tornar profissionais *dell'Arte* surgem para propor uma nova forma de teatro, feita tanto em lugares públicos quanto em lugares particulares, utilizando desses

⁸⁹ Do original: [...] chiara consapevolezza a una precisa tradizione culturale: quella che, ormai da decenni, andava indicando nella *Commedia dell'Arte* l'archetipo per eccellenza d'una teatralità insieme organicamente funzionale e tutta fondata su tecniche e linguaggi ben radicati “fra il popolo”. (TESSARI, 2013, p.228)

clássicos literários e eruditos. A arte cênica se expande com atores que deixam as pequenas confrarias amadoras medievais para ingressarem nas Companhias de profissionais ou mesmo para constituí-las. Essas Companhias são formadoras de um novo modo de produção e de um novo gênero teatral, com regras e obrigações mútuas a serem cumpridas por seus integrantes, e proporcionam maior acesso aos espetáculos cênicos à população da grande parte das terras europeias.

As constantes mudanças políticas e econômicas ocorridas na Europa no século XIV produziram uma profunda inquietação intelectual, caracterizada pela necessidade de renovação cultural. A esse fenômeno chamou-se de Renascimento⁹⁰. Tal denominação foi atribuída pelos humanistas italianos. Inicialmente, humanistas eram os membros das universidades que pregavam a renovação dos currículos; mais tarde, o termo “humanista” passou a designar todos os que se empenharam na renovação cultural da sociedade europeia da época, o que serviu de pano de fundo para as novas mudanças cênicas.

O Renascimento é tido como um período intermediário entre a Idade Média e a Idade Moderna, representando basicamente uma mudança na mentalidade que resulta em transformações e inovações culturais, artísticas e científicas. Observa-se a ciência como teoria unida à tecnologia em sua forma aplicada.

A Itália tem nessa época as cidades e o comércio organizados, com uma burguesia que se formou rapidamente e que possui muito capital. Essa burguesia detém o monopólio do comércio e do dinheiro, estabelecendo as premissas do desenvolvimento capitalista do Ocidente, financiando, com empréstimos, as outras nações, e também financiando a evolução cultural. Será ela a responsável pela manutenção das companhias de *Commedia dell'Arte*.

Os humanistas vindos de Constantinopla traziam o conhecimento diferenciado e consigo a arte clássica, fortalecendo o Renascimento classicista (tendência para o clássico greco-romano).

Com o Hedonismo, buscou-se a plena realização espiritual, autossatisfação, a busca pelo prazer terreno, vivo e não “*pós-mortem*”, como no medievo. O antropocentrismo faz do homem o centro do Universo, ele é a medida de todas as coisas. Os temas que têm origem nesse pensamento estão constantemente presentes nas apresentações dos comediantes *dell'Arte*.

⁹⁰ Também conhecido pelos termos Renascimentismo ou Renascença. Há divergências entre os teóricos a respeito de sua duração. As indicações estão situadas num arco de tempo que vai do século XIV ao XVII.

É de fundamental importância lembrar que o Renascimento foi, essencialmente, um movimento elitista. Enquanto as elites redescobriam Aristóteles ou discutiam grandes nomes nos palácios, como exemplo maior o que ocorria na família dos Médicis, a maioria da população europeia continuava analfabeta, vivendo essencialmente da vida camponesa de subsistência. Sendo assim, tanto no aspecto social quanto no cultural, havia grande diferença entre erudito e popular. A *Commedia dell'Arte* foi uma das artes criada ao mesmo tempo com raízes populares e eruditas e que, por isso, teve livre acesso às duas camadas sociais. Em sua composição, pôde explorar a relação dessas diferenças radicais, agradando a ambas, por séculos.

Mudanças importantes ocorreram na sociedade. Ela passa de estamentária (clero–nobreza–povo) para uma sociedade dividida em classes. Destaco aqui o surgimento do grupo mercantil e da burguesia, tão bem representados pela gama de personagens que compuseram o elenco das máscaras *dell'Arte*, principalmente com a presença dos servos.

A economia passa de agrária, fechada, de troca, sem excessos, de comércio apenas em pequenas feiras e corporações, para uma revolução mercantilista, com o comércio dos produtos excedentes. Os locais de feira e troca de produtos tornaram-se também palco para as apresentações culturais, em que o ingresso era algum produto e não necessariamente o dinheiro. É nesse vasto campo de possibilidades que as companhias *dell'Arte* apresentavam seus espetáculos e mantinham sua sobrevivência para mambembar entre feiras e cidades. Um bom exemplo desse momento pode ser visualizado no filme “Viagem do Capitão Tornado”,⁹¹ de Ettore Scolla, na cena em que a trupe mambembe chega a um pequeno povoado e a personagem Pulcinella interpretado por Maximo Troise anuncia o espetáculo que ocorrerá ao anoitecer dizendo a seguinte frase:

PULCINELLA – Senhoras e senhores! Patrões e Servos! Chegou aqui o teatro viajante (sopra a corneta). Vamos para Paris, mas interrompemos a viagem para vos dar a honra de nos admirar aqui mesmo, neste imundo vilarejo (sopra a corneta), Podereis vos deletar com as melhores cenas cômicas, grandes e inéditas cenas de amor cheias de emoção, duelos, mortes e muitas elocubrações! (sopra a corneta) Podereis rir até não mais poder. Ireis esbaldar de tanto gargalhar! (sopra a corneta) Levai consigo a criançada! E se não tendes dinheiro, com alimentos podereis pagar! Basta um salame, meio pãozinho, nozes, batata, uma boa ricota (sopra a corneta), ai de quem faltar ao teatro esta noite!, (sopra a corneta). Por que me olham? Basta que venham! (GAUTIER, Théophile. **Capitão Fracassa**, p. 9-10)

⁹¹Original: “*Il viaggio di Capitan Fracassa*”, de 1990, direção de Ettore Scolla, realizado entre França e Itália, 132min. Com a presença memorável do ator Maximo Troise interpretando Pulcinella.

Observam-se mudanças políticas radicais com o enfraquecimento do poder dos senhores feudais e a formação dos Estados e do regime de Monarquia, com suas trocas de favores entre a Burguesia. Criam-se os exércitos nacionais e verificam-se constantes lutas pelas posses territoriais. A Burguesia em ascensão foi representada também na *Commedia dell'Arte* pelas personagens forasteiras na figura do Capitão, máscara cômica e satirizador dessas inventivas armadas e herdeira das cruzadas medievais e dos cavaleiros andantes da Europa.

A sociedade saiu do teocentrismo medieval e entrou no antropocentrismo; o homem é capaz de modificar a realidade, independente de Deus. A mudança religiosa faz com que o Clero organizado persiga a Nobreza, que passa por uma grande reestruturação, graças à Reforma Protestante de Lutero (Martinho Lutero, 10/11/1483-13/02/1546), que atualizou e dualizou o pensamento religioso. Lutero partiu também do princípio de que o homem tem direito ao lucro, tem livre arbítrio, que seus atos são passíveis de correção. Também estes temas foram explorados nas representações dos cômicos *dell'Arte* e são inúmeros os exemplos documentados sobre estas mudanças religiosas.

A própria Igreja concentra suas forças no Concílio de Trento⁹² para combater os protestantes e manter as novas regras e suas bases de rejeições e proibições. Proibições estas que, com o tempo, irão afetar as apresentações cênicas e de *Commedia dell'Arte*, como veremos mais adiante.

O Renascimento foi também o período em que ocorreram as grandes invenções, com a pesquisa científica aliada, à tecnologia aplicada, característica singular desse período. Essas invenções estarão presentes nas estruturas das apresentações teatrais da *Commedia dell'Arte*, como veremos, com o uso de:

- Pólvora - aparece pela primeira vez no mundo ocidental. É de origem chinesa e ajuda na formação dos Estados novos pela possibilidade que oferece de utilização de armas de fogo, mais potentes do que aquelas utilizadas pela defesa dos senhores feudais. No início, só o Rei tem o poder de ter a pólvora; depois, lentamente, os artistas *dell'Arte* terão acesso a ela e a usarão em suas apresentações, como forma de impressionar suas plateias com essa pirotecnia.

⁹² O **Concílio de Trento ou Consilio Trentino** foi o 19º. Concílio Ecuménico da Igreja Católica para assegurar a fé e a disciplina eclesiástica. Realizado entre 1545 e 1563, este período longo foi marcado por várias interrupções por divergências políticas e religiosas. (mais detalhes disponíveis em: <<http://concilioditrento.blogspot.it/>> e <http://it.cathopedia.org/wiki/Concilio_di_Trento>. Ambos com acesso em 16 dez. 2014).

- Bússola – permite a saída para longe do castelo, expandindo as atividades terrestres e marítimas; proporcionou as Grandes Navegações, a saída da Europa (caminho para a Índia e outros países da Ásia, para a América etc.). Isso acarreta a descobertas espacial e geográfica do homem, a alimentação (especiarias), cultural (descobertas de novas culturas). Facilitará também o espírito mambembe das companhias ambulantes, que passam a contar com o instrumento para se orientarem em seus trajetos e conquistam fronteiras até então desconhecidas, desbravando vilarejos e popularizando o teatro.

- Imprensa - antes a literatura era oral e coletiva, agora é visual e traz à noção de indivíduo, de leitor e do livro, leitura como elemento isolante traça o perfil individualista do ser humano. A leitura desperta o pensamento propicia o aparecimento e difusão das línguas modernas, a transcrição da língua falada para a escrita. A invenção da imprensa permite a expressão direta e indireta do pensamento. Os comediantes letrados usaram de referências clássicas escritas para criação de suas improvisações, como veremos a seguir. Muitos comediantes deixam um legado escrito e impresso em seu período, como os clássicos exemplos de escritos de Flaminio Scala (27/09/1552 – 9/12/1624), Francesco (1548-1624) e Isabella Andreini (1562-1604) e Tristano Martinelli (7/04/1557-1/03/1630) demonstram esse novo campo de atuação dos atores como poetas e escritores.

Os autores começam a escrever em suas línguas maternas e não mais apenas em latim. A literatura introduz a ideia do homem culto, intelectual. Dante Alighieri (Florença, 25/05/1265 - Ravena, 13 ou 14/07/1321), em sua obra-prima “A Divina Comédia”, foi o primeiro escritor a utilizar a língua italiana e não mais o latim. Petrarca (Francesco Petrarca, 20/07/1304 - 19/07/1374) foi o um dos maiores e mais importante escritor por divulgar e fixar o soneto na sua forma conhecida até hoje e que foi muito usado nas apresentações de *Commedia dell’Arte*. Boccaccio (Giovanni Boccaccio, 16/06/1313 - 21/12/1375), foi o criador da prosa, como em “Decameron”, que é uma ficção, lidas com o hedonismo - prazer através dos sentidos e sentimentos - sexo, comida, bebida, sensação, e assim traz a prosa moderna. Maquiavel, teórico e político, escreveu “O Príncipe”, que é a base do Estado moderno, além de tornar claras as ideias do racionalismo ligado à vida política. No teatro, escreveu “A Mandrágora”, em que afirma que o fim justifica os meios, e que as classes que têm o dinheiro não sabem usá-lo. Esta obra serviu de inspiração para muitos *canovacci*⁹³ dos comediantes *dell’Arte*. Todos

⁹³ Estrutura de roteiro usado pelas companhias , será detalhado mais adiante.

esses autores eram divulgados pelos *commediantes*, que faziam referências a eles e as suas obras em suas apresentações.

Alem da importancia dos autores acima mencionados para a constituição dos *canovacci* utilizados na *Commedia dell'Arte*, ha obras essenciais que estao diretamente relacionadas a ela e que ajudam a entende-la, como os *zibaldones*⁹⁴, os textos de Francesco e Isabella Andreini e Flaminio Scala entre outros.

Importante também ressaltar a presença dos mecenas, que eram os nobres ricos que patrocinavam as artes. O teatro e a *Commedia dell'Arte* sobreviveram graças a esses patrocínios.

Surge também com o Renascimento o individualismo como o grande tema das artes plásticas, em retratos individuais sendo encomendados a artistas para valorizar o seu poder e estatus social ou representado pelas características “Madonas”, onde muitas atrizes e atores de *Commedia dell'Arte* foram retratados como personalidades históricas ou emblemáticas.



Imagem 8: Tristano Martinelli retratado com uma máscara de Arlecchino, 1623 por Domenico Fetti. Fonte: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/f/feti/index.html>

Também foram fortalecidas as criações das Corporações e Ofícios de Arte Corporativa, como veremos nas criações das companhias *dell'Arte*, e com esta arte é possível

⁹⁴ Trata-se da coletânea de materiais escritos de cada companhia ambulante, será detalhado mais adiante.

ainda hoje conhecer o rosto e a indumentária de muitos artistas da *Commedia dell'Arte* retratados e hoje expostos em muitos museus e coleções particulares pelo mundo. Como também é possível observar as pinturas das cenas cômicas principalmente feitas por mestres da pintura como Giambattista Tiepolo (1696-1770), Jacomo Callot (1592-1635) e Maurice Sands (1823-1889), todos retratando inclusive os *Zanni*.

O profissionalismo parte do trabalho para quem o sustentem financeiramente, os artistas têm seus ateliês, e, no caso dos comediantes, sua Companhia ou corporação, que é subvencionada ou que obtém recursos financeiros por meio das apresentações nas praças, da venda de espetáculos ou da cobrança de ingressos. Quando os comediantes *dell'Arte* não tinham nenhuma subvenção ou patrocínio, eles vendiam seus espetáculos cobrando ingressos ou alugavam salas das cortes para realizar seus espetáculos com cobrança de entrada e, assim, fortaleciam sua profissão.

Florença, no período renascentista, principalmente pela família Medici é conhecida como um grande centro incentivador das artes plásticas. Com a expansão para o norte, chega a Veneza, e, para o sul, em Roma. Centenas de artistas formam-se nos ateliês de Florença. Esse momento caracteriza-se por ser o auge das pinturas de telas e não mais só de murais. As pinturas tornam-se algo portátil; há uma alteração na maneira como são apreciadas: descem das alturas dos tetos das igrejas e vêm para a altura do olhar humano. A pintura de cavalete muda as dimensões das obras; nas composições, usa-se a perspectiva linear e observam-se critérios baseados na harmonia, na simetria e em proporções ideais. Todas essas influências estarão presentes nos telões que compõem os cenários da *Commedia dell'Arte* do período. Hoje, preservados em alguns museus da Europa, restam poucos exemplares originais desses cenários usados pelas companhias de *Commedia dell'Arte*. É interessante notar também a existência da prática de pintar as paredes de salas específicas para representação ou, dependendo do envolvimento dos nobres com os comediantes, da prática de pintar uma parte do castelo, como é o caso exemplar do Castelo de Trausnitz, na região da Baviera, Alemanha, sobre o qual tratarei mais adiante.

O tema do paganismo, voltando aos ideais gregos, em que seus deuses eram conhecidos pela perfeição - o belo é humano -, também estará presente nos telões cenográficos utilizados pelos artistas de teatro de rua e pelas companhias de *Commedia dell'Arte*.

Na arquitetura renascentista, surge a horizontalidade que se opõe à verticalidade gótica, e que está associada à escultura em escala humana (greco-romana). “Surge a cobertura para os espaços inspirados nos clássicos, surgem nomes como Andrea

Palladio⁹⁵ e seu discípulo Giovanni Battista Aleotti⁹⁶ (ARAÚJO, 1991, p.130). Artistas tornam-se grandes pesquisadores das artes antigas, da história e da anatomia. Escrevem muitos tratados e traduzem obras gregas e romanas. Essas traduções e interpretações geram diversos temas para os *canovacci* da *Commedia dell'Arte*.

Preocupados ainda em reconstruir a tragédia clássica, e resultado da união novamente de literatos e músicos, cria-se a Ópera. O novo gênero cênico tem início com drama lírico de “Dafne”, com músicas de Jacopo Peri⁹⁷ e texto de Ottavio Rinuccini⁹⁸, mas conquista autonomia com Cláudio Monteverdi⁹⁹, em “Orfeu”, de 1607. As “apresentações vão sendo buriladas e exigidas cada vez mais dos interpretes que ganhavam mais espaços solos na apresentação e podemos fazer uma comparação de sua importância com sua contemporânea *Commedia dell'Arte* onde o ator é a primazia” (ARAÚJO, 1991, p.129). Houve grandes alterações nas casas de espetáculos, que se transformavam para abrigar a Ópera, como também nas cenografias e na técnica da cena. E essas mesmas salas ora serviam à Ópera e ora às apresentações de *Commedia dell'Arte*, cujas companhias além de as alugar, adequavam-na para suas apresentações.

Teremos, assim, o Renascimento provocando enormes avanços em todos os campos do saber e revelando nomes como: Leonardo da Vinci¹⁰⁰, Michelangelo¹⁰¹, Rafael¹⁰², Ticiano¹⁰³, Dürer¹⁰⁴, os irmãos Van Eyck¹⁰⁵, na pintura; Palestrina¹⁰⁶, na música; Camões,

⁹⁵Andrea di Pietro della Gondola, vulgo Palladio (Pádua, 30/11/1508 - Vicenza, 19/08/1580) arquiteto italiano, que revolucionou o olhar teatral com ajuda da perspectiva cênica.

⁹⁶Giovan Battista Aleotti (Argenta - Italia 1546 - Ferrara 12/12/1636) arquiteto italiano.

⁹⁷Jacopo Peri (20/08/1561 - 12/08/1633) compositor e cantor italiano do período de transição entre os estilos renascentista e barroco.

⁹⁸Ottavio Rinuccini (20/01/1562 – 28/03/1621) poeta e librettista da música renascentista italiana

⁹⁹Claudio Giovanni Antonio Monteverdi (Cremona, provavelmente – 9 de maio e batizado em 15/05/1567 - Veneza, 29/11/1643) é considerado o mais importante compositor europeu da primeira metade do séc. XVII.

¹⁰⁰Leonardo di Ser Piero da Vinci, ou simplesmente Leonardo da Vinci, (Vince - Itália, 15/04/1452 Amboisi - França 02/05/1519) polímata italiano, uma das figuras mais importantes do Alto Renascimento, que se destacou como: cientista, matemático, engenheiro, pintor, escultor, fisiólogo, químico, botânico, geólogo, cartógrafo, mecânico, inventor, anatomista, escritor e músico.

¹⁰¹Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, mais conhecido simplesmente como Miguel Ângelo ou Michelangelo (Caprese Michelangelo – Itália, 6/03/1475 - Roma, 18/02/1564) pintor, escultor, poeta e arquiteto italiano, considerado um dos maiores criadores da história da arte do ocidente.

¹⁰²Rafael Sanzio (em italiano: Raffaello Sanzio; Urbino, 6/04/1483 - Roma, 6/04/1520), frequentemente referido apenas como Rafael, mestre da pintura e da arquitetura da escola de Florença durante o renascimento italiano, Junto com Michelangelo e Leonardo da Vinci forma a tríade de grandes mestres do Alto Renascimento.

¹⁰³Ticiano (ou Tiziano) Vecellio (Pieve de Cadore – Italia 1485 ou 1490 – Veneza 27/11/1576), pintor italiano, foi um dos principais artistas da escola veneziana.

¹⁰⁴Albrecht Dürer (Nuremberg - 21/05/1471 – 06/04/1528) gravador, pintor, ilustrador e teórico de arte alemão.

¹⁰⁵Jan van Eyck (Belgica, 1390 - 09/07/1441), irmão de Hubert van Eyck (1370 - 18/09/1426) foram pintores flamengos do século XV.

¹⁰⁶Giovanni Pierluigi da Palestrina (Palestrina, 03/02/1525 – Roma, 02/02/1594) famoso compositor italiano no século XVI na Renascença.

Cervantes, Shakespeare, Boccaccio, Lope de Veja, Dante, Montaigne, na literatura; Copérnico, Galileu Galilei, Kepler, Vesário, nas ciências. Todos esses nomes, em muitos aspectos, influenciaram o crescente fenômeno da *Commedia dell'Arte*.

O Renascimento não representou uma ruptura imediata com a Idade Média uma vez que muitos elementos permaneceram ainda na escuridão, mas foi uma grande luz gradativa a abrir estradas, pelas quais o homem caminha “mabembando” até os dias de hoje. O período que foi chamado de “Idade das trevas” pela igreja, na verdade rico de descobertas e arte, já foi tão bem contextado por historiadores do século XX como Jacques Le Goff, Umberto Eco, Marc Bloch entre outros.

Quando a pujança do Renascimento começa a declinar em Florença e se transfere para a Sereníssima Veneza, observam-se algumas mudanças estéticas importantes, como a inserção do colorido nas pinturas a óleo, e composições que partem para um desequilíbrio formal, que culminarão no Barroco com Ticiano e Tintoreto¹⁰⁷, com a forma sendo mais importante que o conteúdo. E será na região do Vêneto, nesse período, em que veremos o nascimento dos principais personagens e companhias de *Commedia dell'Arte*, com toda sua colorida caracterização arquetípica e crítica dessa sociedade viva.

Em Roma, os mecenas são os próprios papas, que ao mesmo tempo em que promovem uma grande produção artística na cidade, encomendando obras aos grandes expoentes das artes no período, impigem aos artistas a observância dos preceitos religiosos, proibindo, por exemplo, as cenas pagãs e sensuais. Em Roma, o teatro é usado como propaganda para a Contra-Reforma.

O Renascimento teve particularidades em cada cidade e em cada país em que esteve presente. Na Holanda, foi mais intimista, com a prevalência, na pintura, de detalhes e cenas de interior, baseados em temas ligados à literatura e à filosofia, principalmente de Erasmo de Roterdã (1466-1536). Na França, basicamente aparece nas reformas dos castelos medievais, e na literatura, cujo expoente é François Rabelais (1593-1595). Na Espanha, ocorre um esplendor artístico e literário durante o século XVI. A nação tornou-se rica e poderosa em consequência das conquistas e explorações na América. Os soberanos espanhóis tornaram-se generosos protetores das artes e encorajaram os artistas a adotar o estilo renascentista. Muitos espanhóis que estudaram na Itália e regressaram ao seu país para ensinar nas grandes universidades de Salamanca e Alcalá promoveram a ida à Espanha de artistas estrangeiros,

¹⁰⁷Tintoretto, como era conhecido Jacopo Robusti, (1518-1594) um dos pintores mais radicais do maneirismo. Por sua energia em pintar, foi chamado “Il Furioso”, e sua dramática utilização da perspectiva.

como ocorre com companhias de *Commedia dell'Arte* que se apresentam em solo espanhol nesse período, como será melhor apresentado ainda neste capítulo.

É possível pensar numa síntese da Renascença Espanhola representada pela obra de três artistas que se tornaram símbolos da criatividade renascentista no país ibérico: El Greco (1541-1614), pintor; Miguel de Cervantes (1547-1616), romancista; e Lope de Veja (1562-1635), dramaturgo que se tornaram símbolos de energia e imensa criatividade da renascença desse país Ibérico e os dois últimos com estreitas interligações com a *Commedia dell'Arte*.

O período compreendido entre meados do século XVI e final do século XVII foi tão produtivo que ficou conhecido como “A Idade de Ouro do Teatro Espanhol” ou simplesmente, “O Século de Ouro Espanhol” (El Siglo d’Oro).

O teatro religioso que florescia no noroeste da Espanha, com a derrota dos mouros no final do século XV, quando os governantes começaram a recristianização do país, o teatro tornou-se um meio importante para o ensino religioso (*autos sacramentais*). Talvez em decorrência do controle da Igreja, o teatro de caráter religioso aumentou sua importância na Espanha, ao mesmo tempo em que era banido dos outros países europeus. Até meados do século XVI, as peças religiosas da Espanha assemelhavam-se às do restante da Europa, e depois dessa época, assumiram características próprias.

Os autos eram encenados por profissionais sobre carroças decoradas com cenários que eram levados pelas ruas, em vários locais onde as pessoas se reuniam. É possível identificar aqui a influência direta dos mambembes italianos na maneira de apresentar-se. E somente no que tange a ela, já que os autos mantinham seu conteúdo religioso e sua relação estreita com a Igreja. Anualmente, eram montados durante a festa de *Corpus Christi* e no período natalino. Essa tradição da cultura ibérica será um dos elementos que influenciam o surgimento de alguns folguedos brasileiros, como o Cavalo Marinho, sobre o qual discorrerei com detalhes no capítulo quatro desta tese.

Além dos autos, os atores representavam farsas curtas, sob a forma de *interlúdios* e danças. Esses elementos laicos ganharam importância e, pouco a pouco, passaram a dominar as representações nos teatros e nas praças. Os teatros espanhóis assemelhavam os teatros Elizabetanos da Inglaterra. Lope de Rueda (1510-1565) autor, ator e produtor, criou o teatro profissional em meados do século XVI. Os dois grandes autores foram Lope de Vega (1562-1635) e Pedro Calderón de La Barca (1600-1681). Muitos dos textos desses autores podem ser comparados aos roteiros e aos elementos presentes nas apresentações de *Commedia*

dell'Arte ou, ao menos, podem ser relacionados a ela no que se refere à caracterização de suas personagens, assemelhadas a estas máscaras populares, ora como arquétipos, ora como tipos fixos.

Em Portugal, Gil Vicente (1456-1536) estreia, em 1502, com o “Monólogo do Vaqueiro” ou “Auto da Visitação”, declamado por ele próprio na câmara da rainha D. Maria, por ocasião do nascimento de D. João. Essa apresentação é considerada a própria estreia da dramaturgia autônoma portuguesa. Antes dele, as cantigas trovadorescas, alguns números musicais e a presença de bufões eram as únicas encenações existentes em Portugal. A obra de Gil Vicente, que relaciona as linguagens da palavra, da música e da dança, para fazer um retrato da vida de sua época, é uma ligação entre a cultura medieval portuguesa e o Renascimento. Veremos esta influência nos folguedos populares brasileiros mais adiante, e veremos que autores atribuem este fato acima à origem do Bumba meu Boi brasileiro. Também interessante lembrar aqui que essas tradições ibéricas, principalmente de mascaradas, ainda hoje existem. Podem ser vistas anualmente, seguindo-se o calendário de atividades e festivais do site¹⁰⁸ oficial do Museu da Máscara Ibérica.

O próprio autor agrupou suas peças em: *farsas* (crítica social direta; linguagem menos lírica, mais popular); *obras de devoção ou moralidades* (peças de exaltação religiosa e mística, em que, apesar de seu catolicismo ortodoxo, não poupa críticas ao próprio clero), e *comédias* (produção mais ligada ao ambiente da corte; menor destaque para a religiosidade direta e para as figuras populares; presença da temática mitológica; presença de alegorias fantásticas).

Gil Vicente tem na linguagem sua principal ferramenta para a construção e caracterização dos tipos, entre os quais aparecem também os cômicos, e em duplas. O autor preocupa-se com as expressões utilizadas pelas personagens, com seu vocabulário, para que ele não comprometa a clareza das ideias que nortearam a construção das falas. Apesar de escrever em versos, sua linguagem apresenta um tom coloquial; o autor chega mesmo a empregar termos vulgares se a personagem exigir, fato muito comum no teatro italiano da *Commedia dell'Arte*, que também era apresentado em terras portuguesas nesse período.

Sá de Miranda (1481-1558), dentro da história do teatro lusitano, teve maior importância como teorizador do que como criador. Por passar cinco anos na Itália, convivendo com os grandes humanistas, volta para Portugal disposto a introduzir, aí, os novos cânones

¹⁰⁸ Museu da Máscara e do Traje Ibérico, disponível em: <<http://museudamascara.cm-braganca.pt/PageGen.aspx>> acesso em 12 jun 2015.

artísticos, lá aprendidos. Sua dramaturgia é escassa, e suas peças são profundamente baseadas em leis que pretende ilustrar. Em sua maioria, contêm os mesmos temas das comédias italianas que lhe inspiraram ou são imitações clássicas.

Camões (1525-1580) teve sua dramaturgia ofuscada pela importância e projeção de sua obra lírica e épica. Entretanto, sua obra demonstra que possuía grande talento também para o texto teatral, que são evidenciados em textos como “Auto dos Anfitriões”, “Auto de El Rei” e “Auto de Filodemo”.

Todo esse panorama do teatro e das festas litúrgicas da Península Ibérica será importante para entendermos a cultura popular brasileira e, em particular, o folguedo do Cavalo Marinho.

No Brasil, o Renascimento chega com os portugueses, especialmente com o estabelecimento, aqui, de religiosos da Companhia de Jesus. Dentre os jesuítas, sobressai José de Anchieta (1534-1597), que teve contato com o teatro de Gil Vicente ainda em Coimbra, onde estudava. Os biógrafos de Anchieta afirmam a estreita relação dele com os teatros nos lugares públicos, quiçá foi grande apreciador de teatro ao estilo *dell'Arte*. Quando chega ao Brasil, nota que os índios estimavam a música, a dança, o canto e as festas de ritos e espetáculos. Passa a fazer uso de todos esses elementos no teatro de catequese, como um meio de promover a implantação do ideário religioso português na colônia e de contribuir para a conquista desse território. Esta estrutura de elementos cênicos que Anchieta utiliza é a mesma utilizada pelas companhias *dell'Arte*.

Acrescento ainda que Galileu, no Renascimento, foi determinante para as o campo das invenções. Assim como Copérnico, com sua teoria sobre o movimento da Terra em volta do Sol. Ambos formulam o conceito de infinito. As figuras estáticas desaparecem aos poucos e tudo tem movimento. Esse universo científico serve de temas para as apresentações e recursos da *Commedia dell'Arte*, como veremos adiante.

Já mais adiante, durante o período Barroco na Europa observa-se uma criação artística que trabalha com o conflito, e separa a forma do conteúdo, causa desequilíbrio, explora a forma lúdica e ilusionista (volume, espaço, profundidade, espelhos), sinestésica (cinco sentidos, e com a ilusão, ideia de movimento) e as oposições (claro-escuro, belo-feio, luz-sombra). Esses elementos são bastante explorados nas apresentações dos cômicos *dell'Arte*, principalmente nas criações e confecções das máscaras de couro.

Entre os principais representantes do Barroco, destacam-se: Caravaggio (115-1610), Bernini (1598-1680), Tiepolo (1696-1770), na Itália; Velázquez (1599-1660), Goya

(1746-1828, na Espanha) Bosch (1460-1519), Rembrandt (1606-1669), na Holanda; Rubens (1577-1640), na Bélgica. Todos estes artistas, entre outros, estão aqui citados por retrataram as companhias e o modo de fazer *Commedia dell'Arte*.

A *Commedia dell'Arte* estende-se ao período Classicista francês, quando se observam o absolutismo e o apogeu dos palácios do Louvre e de Versailles, com seu “*Rei Sol*”, Luís XIV (1638-1715), e adentra o Romantismo, como veremos em detalhes a seguir.

2.2 O TERMO *COMMEDIA DELL'ARTE*

Em um momento em que, com a publicação dos primeiros vocabulários (*Vocabulari*), o estudo dos significados de palavras está se firmando como uma “disciplina”, esses são ainda em grande parte flutuante, a palavra ainda é, mais do que nunca “palavra que pensa” e segue de perto as arguras e as transmutações do ser. Então, poderia-se dizer que não há uma maneira “correta” com que, mesmo à luz de uma época passada, se possa interpretar o significado de cada palavra. Existe, no entanto, o modo como a palavra é utilizada por cada pessoa, cada um com sua diversidade cultural (“alta” ou “baixa”, de literatos ou artistas-atores) e, então, frequentemente com entendimentos diversos; e há ainda um desenvolvimento diacrônico do significado a ser observado, que tem, por sua vez, justificativas culturais e antropológicas pontuais¹⁰⁹. (TAMBURINI, 2010, s.p. tradução nossa).

Início essa abordagem mais detalhada com esta citação, também utilizada pelo prof. Roberto Tessari¹¹⁰ em seu livro “*La Commedia dell'Arte ...*”¹¹¹, que adoto como eixo principal deste capítulo. O excerto trata desse momento do Renascimento em que as palavras começam a tomar limites e serem valorizadas por um consenso de suas definições. É o caso de algumas palavras-conceitos usadas há mais de 470 anos e que aparecem aqui nesta tese, como ator, *mestieri*, comediante, comédia, arte, teatro e *Commedia dell'Arte*.

¹⁰⁹ Do original: *In un momento in cui, con la pubblicazione dei primi Vocabolari, lo studio dei significati delle parole si sta affermando come disciplina, questi sono ancora in buona parte fluttuanti, la parola è ancora, più che mai, “parola che pensa” e segue da presso i travagli e le trasmutazioni dell'essere. Dunque si potrebbe dire che non esiste un modo “giusto” con cui, anche alla luce di un'età passata, si possa interpretare il senso di ogni parola. Esiste invece quello con cui la parola è utilizzata da ogni persona, ognuno con una sua diversa cultura (“alta” o “bassa”, dei letterati o degli artisti-attori) e dunque, spesso, con un diverso intendimento; e c'è anche uno svolgimento diacronico del significato da seguire, che ha a sua volta puntuali giustificazioni culturali e antropologiche.* Presente no livro de Tessari (2013, p.35) e consultado em sua fonte em: TAMBURINI, 2010).

¹¹⁰ Professor na Università di Torino, é um dos maiores especialistas da atualidade em *Commedia dell'Arte*. É reconhecido mundialmente pelas dezenas de livros que dedica a esse momento cênico e nos quais me basearei para apresentar os principais conceitos aqui estudados.

¹¹¹ TESSARI, Roberto. *La Commedia dell'Arte Genesi d'una società dello spettacolo*. Bari (Italy): Laterza & Figli, 2013.

O termo *ator*, até o início do século VII, designava a personagem da peça, e passou a ser, aquele que tem um papel, o artesão da cena, comediante. Na história do teatro, não foi sempre vinculado ao ator que desempenha papéis cômicos, mas sim relacionado ao ato de representar. No lugar deste termo, em muitos idiomas, é usado o verbo jogar (PAVIS, 2007, p.309).

Em nossos dias o termo agrupa todos os artistas da cena; é, portanto, um termo particularmente adaptado à mistura de gêneros e estilos. Ao contrário, Luis Jovet, na sequência de uma tradição teórica que remonta ao século XIX e a Diderot, sistematizou um a distinção implícita entre ator e comediante. “O ator é capaz apenas de certos papéis que correspondem a seu *emploi*” ou à marca de sua imagem; ele define os papéis em função de si próprios. O comediante desempenha todos os papéis, desaparece totalmente por trás da personagem é um artesão da cena. A esta oposição acrescenta-se outra a do ator considerado função dramática como protagonista da ação, e a do comediante, pessoa social engajada na profissão teatral e sempre sensível por trás do papel fictício que encarna. (PAVIS, 2007, p.57)

Abordo inicialmente, então, o pensamento deste comediante como um artesão que protagoniza um personagem-tipo-máscara e que unirá em si não só a delimitação do arquétipo ao qual estará dando vida (por uma representação ou por sua vida toda), como também o artista-artesão-músico (instrumentista ou não), dançarino, acróbata (de corpo físico, de palavras e de pensamento), que representará comédia como outros gêneros (vemos que assim fizeram também os comediantes *dell'Arte*).

Commedia dell'Arte é um termo que foi usado pela primeira vez para definir este fenômeno¹¹² teatral por um homem de teatro, Carlo Goldoni (1707-1793), em seu texto “*Il Teatro Comico*”, de 1750¹¹³.

¹¹² Assim como alguns teóricos, entre eles, Tessari, Molinari e Bragaglia, prefiro me referir à *Commedia dell'Arte* (inclusive, sempre utilizando as iniciais em letras maiúsculas, respeitando a maneira como os italianos sempre a grafaram) como um fenômeno, muito mais do que um estilo ou gênero teatral. Alguns dos motivos que sustentam esse posicionamento relacionam-se a sua complexidade, abrangência e durabilidade, e que serão explicitados nesta tese, ao longo dos capítulos que a constituem.

¹¹³ Na segunda cena do primeiro ato, a atriz Placide que interpretava Rosaura diz ironicamente: “*Se facciamo le commedie dell'arte vogliamo star bene!*” e acrescenta: “*Il Mondo è annoiato di veder sempre le cose stesse, di sentir sempre le parole medesime, e gli uditori sanno cosa deve dir l'Arlecchino prima ch'egli apra la bocca.*” (TAVIANI, 2007, p.437) e no site acesso em: 07 dez. 2014, por sua vez, a cena aparece detalhada: *Ottavio - Cara signora Rosaura, sapete pure, che ci mancano due parti serie, un uomo, ed una donna. Questi si aspettano, e se non giungono, non si potranno fare commedie di carattere.* (Cara senhora Rosaura, você já sabe, que nos faltam duas partes sérias, sendo um homem e uma mulher. Este esperamos, e se não chegarem, não poderemos fazer commedia de mascara. Tradução nossa.)

Rosaura - Se facciamo le Commedie dell'Arte, vogliamo star bene. Il mondo è annoiato di veder sempre le cose stesse, di sentir sempre le parole medesime, e gli uditori sanno cosa deve dir l'Arlecchino prima, ch'egli apra la bocca. (GOLDONI, 1991, p.114 e em TESSARI, 2013, p.33, ainda em GOLDONI, 1847, p.09) (Ora, se fizermos commedia dell'arte, devemos estar bem. O mundo está cansado de ver sempre a mesma coisa, de ouvir sempre as

Partindo dessa primeira utilização de que se tem notícia, esse termo passou a ser utilizado genericamente para definir uma variante de fenômenos que anteriormente recebera diversos nomes, em contextos diferentes, sofrendo muitas alterações ao longo de sua história.

Em 25 de fevereiro 1545¹¹⁴ ocorre o primeiro registro oficial de uma companhia de atores de *Commedia dell'Arte*. Esse passa a ser considerado o seu nascimento. Alguns estudiosos, entre eles, Roberto Tessari, Donato Sartori e Molinari, afirmam, entretanto, que esse foi apenas o seu “batismo”, já que ela existia anteriormente a esse registro de uma companhia num tabelionato. Alguns autores indicam que seu fim ocorre na metade de 1700, apesar de ter sido decretado precisamente em 1802¹¹⁵, segundo o pesquisador Bragaglia.

Benedetto Croce¹¹⁶, em 1932, afirma que “*Commedia dell'Arte* não é, originalmente, um conceito artístico ou estético, mas sim profissional ou industrial¹¹⁷: ‘*commedia de mestieri*’¹¹⁸ e ‘*teatro buffonesco*’¹¹⁹,” (CROCE, 1957, p.507, tradução nossa). Mas aqui ele não deixa de valorizar a profundidade cultural, artística e de aprendizagem de seus fazedores (*commediantes*), e enfatiza que “*arte*” esta diretamente relacionado com o

mesmas palavras, e o publico sabe o que o Arlecchino deve dizer, antes mesmo que ele abra a boca. Tradução nossa).

¹¹⁴ Em 2015, então, completam-se 470 anos de criação oficial da *Commedia dell'Arte* com honrarias na sua cidade ‘natal’ Padova, inclusive com o reconhecimento oficial pela UNESCO como patrimônio cultural imaterial italiano. Disponível em: <<http://www.commediadellarteday.org/it>>. Acesso em: 27 fev. 2015.

¹¹⁵ Para melhor definir o período final desta *commedia* encontramos, segundo Tessari citando Bragaglia: “*in un decreto milanese delle Repubblica Cisalpina: “L’edito de 28 nevosio anno IX (18 gennaio 1801) e il successivo del 1802 pubblicavano: “Art.II- Restano assolutamente proibite le cosiddette maschere del teatro italiano”.* (Um decreto de Milão, República Cisalpina: “o edito de 28 nevosio no ano de IX (18 de janeiro de 1801) e sucessivamente no ano de 1802 publicava: “Artigo II- Fica absolutamente proibida a assim dita máscara do teatro italiano. Tradução nossa). Citado também em: BRAGAGLIA, 1982, p.391 e em: TESSARI, 1981, p.15.

¹¹⁶ Benedetto Croce (Pescasseroli- Itália, 25/02/1866 – 20/11/1952 Nápoli – Itália) historiador, escritor e político, dedicou-se a muitos escritos sobre a *Commedia dell'Arte*.

¹¹⁷ Do original: “*Commedia dell'arte non è, primariamente, concetto artistico o estetico, ma professionale o industriale*”. (CROCE, 1957, p.507).

¹¹⁸ Nos dicionários italianos modernos, o significado da palavra *mestiere* esta associado a uma atividade de trabalho; especialidade manual que uma pessoa desenvolve habitualmente para conseguir sobreviver; profissão; experiência; ofício; prática de um trabalho e de sua técnica. (MARI, 2004. p.385 e disponível em: <<http://www.garzantilinguistica.it/ricerca/>>. Acesso em 28 fev. 2015).

¹¹⁹ *Teatro buffonesco* em italiano deriva de *buffone*, um substantivo masculino que, segundo dicionários antigos e recentes, tem os seguintes significados: na antiguidade, indivíduo que tinha o dever de fazer rir o rei, príncipes e seus cortesãos; aquele que se comporta de forma a provocar o riso nos outros; pessoa que não tem seriedade, coerência e dignidade; sinônimo de palhaço e de *giullare*. *Giullare*, por sua vez, significa *buffone*: jogador em praças públicas com habilidades específicas, *giocoliere*; cantador e contador de estórias, *cantastorie*, que circulava na Idade Média exibindo suas habilidades nas praças e cortes. (MARI, 2004. p.85 e disponível em: <<http://www.garzantilinguistica.it/ricerca/>>. Acesso em 28 fev. 2015).

termo “*mestieri*” ou, em português traduzido aqui pelo contexto de sua época, “ofício” e “profissão”¹²⁰.

Contudo, os próprios comediantes, assim como os artistas plásticos, se referiam a sua profissão como fazedores “*dell’Arte*”: “[...] os atores italianos *a la* antiga usassem referir-se ao seu próprio trabalho como *dell’ arte*’ sem outras especificações. Mas mesmo a palavra ‘*commedia*’, como se é observado, podia ser chamada para cumprir a mesma função”¹²¹ (TAMBURINI, 2010, s.p. tradução nossa). Tamburini concorda, assim, com Goldoni, quando usa o termo “*dell’Arte*” para o que antes significava, entre outros, “*all’improvviso*”. Tamburini continua a dizer que esta forma esta ligada à maneira como os atores vinham fazendo comédias (“*commedia fatte alla maniera degli attore*”), profissionais e mercenários/mercadores de ofício/profissão.

Próximo ao seu surgimento, e durante um século e meio, a *Commedia dell’Arte* recebeu diversas denominações, entre elas: “*commedia all’improvviso*”, “*commedia improvvisa*”, “*commedia improvvisata*”, “*rappresentazioni all’improvviso*”, “*commedia su canovaccio*”, “*commedia all soggetto*”, “*recita/commedia a soggetto*”, “*commedie delle maschere*”, “*commedie mercenarie*”, “*commedie di carattere*”, “*commedia alla sprovveduta*”. Na França, “*comédie italienne*”, “*comédie à l’impromptu*”, “*comédie improvisée*”, “*comédie sur canevas*”. Em Portugal, “*comédia de ofício*”, “*comédia histriônica*”, “*comédia improvisada*”, “*comédia italiana*”, “*comédia bufonesca*”, “*comédia de máscaras*” e “*comédia improvisada com argumento*”.

Se voltarmos ao período de seu surgimento, a palavra italiana “*teatro*” apenas tinha o sentido de edifício (arquitetura, prevalecendo o sentido “*theatron*”¹²² grego de “onde se vê” ou se é visto), e também espaço imaginário. Não encerrava, portanto, os significados que ela possui no contexto atual, de ser uma arte, arte virtual, arte efêmera, gênero dramático, uma instituição, uma forma histórica, a atividade de seu histrião na vida e ainda o repertório e obra de um autor.

¹²⁰ Apesar deste claro significado, este é um tema bastante divergente entre estudiosos do Renascimento. Os autores divergem sobre o real significado do termo e o valor atribuído a ele. Ver escritos de TESSARI 1981 e 2013.

¹²¹Do original: [...] *gli attori all’antica italiani usassero parlare del proprio lavoro come dell’“arte” senza altre specificazioni. Ma anche la parola “commedia”, come si è visto, poteva esser chiamata a ricoprire la stessa funzione.*

¹²² “é o local de onde o público olha uma ação que lhe é apresentada num outro lugar. O teatro é mesmo, na verdade, um ponto de vista de um acontecimento: um olhar, um ângulo de visão e raios ópticos que o constituem. Durante muito tempo na língua clássica dos séculos XVII E XVIII, o teatro será também a cena propriamente dita.” (PAVIS, 2007. p.372)

Assim também temos a diferença da palavra comédia¹²³ ou “*commedia*”, em italiano (derivado do latim *comoedia*, que deriva, por sua vez, do grego *kōmōidia*). No período medieval e renascentista, era a palavra que denotava o fazer teatral, tanto que seus representantes eram os “comediantes”, “cômicos profissionais”. Niccòlo Barbieri¹²⁴, que foi ator e autor no período, definiu: “[...] sob esse termo de comedia - escreve ele, de fato – quero sempre referir-me à arte em geral, aquela que representa tanto comédias quanto tragédias, pastorais, tragicomédias, “*pescatorie*”¹²⁵ e outras obras mistas”¹²⁶ (BARBIERI 1991, p.578 e também em TAMBURINI, 2010 s.p. tradução nossa).

Com essa afirmação, Barbieri legitima sem dúvida a ideia de que “*arte*” se identifica com “*commedia*” e ambas têm a mesma relação de “*giusta mercede*” (justa recompensa/mérito, tradução nossa). Ele ainda codifica em seu texto a estreita relação entre interpretação do ator e gênero dramático, acrescentando que: “[...] o título de ‘cômicos’ não importa se é para bem ou para o mal que é empregado, mas seus comportamentos fazem o mérito ou ‘desmérito’ e que não há uma ‘arte’ tão perfeita que isente seus operários de cometerem erros”¹²⁷ (BARBIERI, *La Supplica*, p.581, tradução nossa).

A professora e pesquisadora italiana Elena Tamburini nos lembra de que, nesse discurso, Barbieri

[...] une poetas e histriônico, recitadores/narradores e compositores, comediantes acadêmicos e mercenários (nos sentido *cômicos dell'Arte*) e esses "não os confundo, ainda que eu não os distingua", porque "os comediantes mercenários muitas vezes recitam as mesmas [comédias] das Academias". E lembra-se de San Genésio¹²⁸, o mártir que "santificou o ato de recitar"; dos costumes geralmente morais e religiosos dos comediantes; e das disposições relativas a São Tomás, demonstrando, assim, o uso honesto e libertador ao qual a ‘arte’ pode

¹²³ “do grego *konomia*, canção ritual por ocasião do cortejo em homenagem a Dionísio. No sentido antigo designa qualquer peça, independente do gênero”. (PAVIS, 20076, p.52)

¹²⁴ Niccolò Barbieri (Vercelli, 1576 - Modena, 1641) Ator de *Commedia dell'Arte* da *Companhia dei Gelosi* que escreveu sobre seu ofício.

¹²⁵ *Pescatorie* é um tipo de rima feita no período comendo muitas églogas de autores. O tema é estudado principalmente por Andrea Calmo.

¹²⁶ Do original: [...] *sotto questa voce di commedia – egli scrive infatti – voglio sempre inferire l'arte in genere, qual rappresenta tanto comedie quanto tragedie, pastorali, tragicommedie, pescatorie ed altr'opere miste*”

¹²⁷ Do original: [...] *il titolo de “comici” non fa argomento del bene o del male oprare, ma i loro portamenti fanno il merito o “I demerito” e che non c'è “arte tanto perfetta che faccia essenti i suoi operari da gli errori.*

¹²⁸ São Genésio de Roma, em latim *Genesius*, viveu em Roma durante o século III, morreu em 303 e foi canonizado em 741. Era um mimo e comediante líder de um grupo de teatro. Em uma apresentação para o Imperador Diocleciano, na qual satirizava o catolicismo teve, em cena, uma visão divina e converteu-se, ali mesmo, ao cristianismo. Mas esta pseudo “farsa de conversão imediata” o fez ser flagelado e sacrificado, e o transformou em Santo padroeiro dos atores, dos músicos, dos humoristas e dos advogados. Comemora-se seu dia 25 de agosto. Os símbolos atribuídos a ele são a máscara, a palma, a espada e a fonte batismal Várias igrejas lhe rendem homenagem dedicando a esse santo capelas ou a própria igreja.

prestar-se¹²⁹. (TAMBURINI in BARBIERI, Cito da MAROTTI, Ferruccio e Romei, G. *La commedia dell'Arte...*, cit., p.581, 592-596 e 601 tradução nossa)

E, para ilustrar este conceito, utilizo as palavras de Giovan Battista Andreini¹³⁰, filho de Francesco e Isabela Andreini, que

[...] pensa os cômicos como “estandarte da virtude” e mantendo clara a distância entre cômicos e bufões escreve “em louvor da arte cômica”, que foi “enviada para a terra pela piedade que existe no céu, da miséria e da aflitiva vida dos mortais”¹³¹ (TAMBURINI in ANDREINI, G. B. *La Ferza* (1625). Cito da MAROTTI, Ferruccio e Romei, G. *La commedia dell'Arte...*, cit., p. 471 e 475, tradução nossa).

Principalmente com a frase “estandarte da virtude”, o autor eleva a “*arte*” de representar no nível de relevância, como eram já consideradas as artes plásticas, esculturas e arquitetura, Tamburini acrescenta:

O estudo da iconografia confirma uma leitura "alta" do novo fenômeno dos atores, uma leitura que, seja em Milão, seja em Roma ou em Florença, é compartilhada entre atores e artistas; transmite a sensação de um autoconhecimento forte entre os atores, colocados no mesmo nível de pintores e até mesmo dos literatos. Mas destes últimos, especialmente em Roma, surge uma evidente oposição, uma oposição que será determinante pela divisão entre atores e escritores e que marcará de forma negativa a cultura do nosso país.¹³² (TAMBURINI, 2010, s.p., tradução nossa)

Com relação ao conceito e à palavra “*arte*”, vale reforçar a necessidade de eles serem entendidos no sentido medieval de “*mestieri*”, “*mister*” (arte, artífice, artista, artesão, ofício), e no sentido “*seicentesco*” (do século XVII) de “*esercizio*”, de “*professione*”,

¹²⁹Do original: *[...] egli unisce poeti e istrioni, recitanti e compositori, comici accademici e mercenari rispetto ai quali «non confondo ancor ch'io non distingua», perché «i comici mercenarii sovente recitano le stesse [commedie] delle Accademie». E ricorda il San Genesio martire che «santificò nell'atto del recitare», i costumi generalmente morali e religiosi dei comici e le disposizioni in proposito di San Tommaso, dimostrando in tal modo l'uso onesto e salvifico a cui l'“arte” può prestarsi*

¹³⁰Giovan Battista Andreini (Firenze, 1576 ou 1579 - Reggio nell'Emilia, 07/06/1654). Ator de *commedia dell'arte*, filho e Isabella Andreini, autor e chefe da Companhia dos Gelosi.

¹³¹Do original: *“[...] pensa i comici come «alfieri di virtù» e mantiene netta la distanza tra comico e buffone e scrive «in lode dell'Arte comica», «mandata in terra per la pietà che esso ha in cielo della misera ed affannata vita de' mortali»”.*

¹³²Do original: *“Lo studio dell'iconografia conferma una lettura “alta” del nuovo fenomeno degli attori, una lettura che, sia a Milano che a Roma e a Firenze, appare condivisa fra attori e artisti; trasmette il senso di un'autoconsapevolezza forte degli attori, posti allo stesso livello dei pittori e perfino dei letterati. Ma da questi ultimi viene opposta, specie a Roma, una netta chiusura, una chiusura che sarà determinante per la frattura tra attori e letterati che connoterà in senso negativo la cultura del nostro paese”.*

profissão especializada em uma “corporação”, como afirmou um de seus maiores estudiosos, Benedetto Croce, no texto citado acima.

Em pleno Renascimento, na prefeitura de Florença, por exemplo, as organizações se chamavam justamente “*artes*”, como indicam os exemplos encontrados pelos pesquisadores Tessari, Bragaglia, Croce e Molinari em seus estudos; “‘arte da lã’; ‘dos juízes’; ‘dos tabeliões’; ‘dos celeiros’, ‘dos médicos’ e ‘dos especiais’”. Nesta última, se inscreviam os *saltimbancos*, nos últimos anos do século XVI e nos primeiros do século XVII” (MOLINARI, 1985, p.145).

Cito também mais um trecho do extenso e interessante ensaio feito por Elena Tamburini¹³³ sobre o conceito “*Commedia dell’Arte*”. Ela afirma que no contexto antropológico do período, as frases na qual “*arte*” era usada podiam conter um significado que ia além do conceito de “*mestieri*”. Depois do Renascimento, essas palavras possuem um significado maior, mais elevado e nobre. A autora cita uma declaração de Boccaccio:

Entre o *mestiere* [artesão] e a arte é esta a diferença: que o *mestiere* [artesanato] é um exercício no qual não está presente nenhum trabalho manual que da inteligência proceda; [...] a arte é aquela na qual não somente o trabalho manual, mas o engenho e a indústria do artífice estão presentes¹³⁴ (BOCCACCIO Giovanni, *Il Comento sopra la Commedia di Dante Alighieri*, in TAMBURINI, 2010, s.p., tradução nossa.)

Com essas palavras, percebemos como a importância da fusão não só do trabalho criativo e de novidade está presente, mas no conceito de “*arte*” do período, aparece, além de “artesanal”, o “industrial”, no sentido de repetição, de crescente aprimoramento profissional e de investimentos do seu labor.

Nas palavras de Maurice Sand¹³⁵, que, na abertura de sua monumental obra de 1860, “*Masques et bouffons*”, escreve:

Começamos a esboçar a história uma espécie de representação cênica que não existe mais na França, e que aqui nunca veio a ser chamada pelo seu próprio nome. De fato, este gênero foi chamado por nós como “*comédia de improviso*”, “*comédia improvisada*”, “*comédia de canovaccio*”.

¹³³ Disponível em: <http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=4644#_ftnref47> .Acesso 12 dez. 2015.

¹³⁴ Do original: “*Intra 'l mestiere e l'arte è questa differenza, che il mestiere è un esercizio, nel quale niuna opera manuale che dall'ingegno proceda s'adopra; [...] arte è quella, intorno alla quale non solamente l'opera manuale, ma ancora l'ingegno e l'industria dell'artefice s'adopera*”.

¹³⁵ Maurice Sand - Jean-François-Maurice-Arnauld, irmão Dudevant, conhecido como *Maurice Sand* (Paris 30/06/1823 - Nohant-Vic França 4/09/1889). Artista, desenhista, pintor, etnomólogo e autor.

Nenhuma dessas denominações expressa suficientemente o que os italianos chamaram *COMMEDIA DELL'ARTE*, isto é, literalmente, *comédia de arte*, e, por extensão, a *comédia perfeita*, o *nec plus ultra* [o que há de melhor; insuperável] da arte. Solicitamos, portanto, que o leitor francês aceite, de uma vez por todas, essa denominação italiana, que não há nenhuma outra que possa substituir a *comedia dell'arte*.

[...]

Antes de traçar a história dessa “*arte*” que, mesmo na Itália, está quase desaparecendo, nós temos que explicar, por assim dizer, o mecanismo, e, como esse mecanismo é bastante difícil de ser assimilado por quem nunca o viu posto em prática, nós acreditamos ser mais claro abreviar bastante os detalhes, apresentando aqui a história da prova prática que nos levou fortuitamente ao estudo desse gênero e à concepção deste livro.¹³⁶ (SAND, 1860, tomo I p.01, Tradução nossa)

Seguindo a recomendação de Sand, usarei o termo *Commedia dell'Arte* a partir de agora para definir o complexo e articulado trabalho que os primeiros comediantes realizaram com intuito de transmitir as fascinantes imagens criadas cênicamente aos seus públicos, tornando-se muitas vezes mítica, “fonte de um autêntico e saudável fazer teatro: sem condicionamento literário, sem servilismos em relação aos espectadores ‘estúpidos’, através da absoluta liberdade criativa do ator, conduzido apenas pelo próprio ‘alegre’ entusiasmo de improvisar¹³⁷” (TESSARI, 2013, p.217, tradução nossa).

Não surpreendentemente, *Commedia dell'Arte* deriva de inúmeras linhas de experimentações envolvidas na tentativa de permanência financeira e artística em cena de uma realidade renascentista em constantes mutações e descobertas, baseadas nos períodos anteriores e formadores de novas experimentações renovadas. Em destaque, temos a presença da improvisação, das máscaras, recursos estilísticos cênicos e populares (TESSARI, 2013, p.218, tradução nossa). Cada um destes itens será estudado logo a seguir, por comporem a base de trabalho das duplas cômicas.

Essa variada gama de fenômenos cênicos, sejam feitos em espaços fechados, sejam compostos de experiências em espaços abertos, sejam de momentos que hoje podemos

¹³⁶Do original: “Nous avons entrepris d’esquisser l’histoire d’un genre de représentation scénique qui n’existe plus en France, et qui n’y a même jamais porté son nom propre. En effect, ce genre s’est appelé chez nous *comédie à l’impromptu*, *comédie improvisée*, *comédie sur canevas*. Aucune de ces dénominations n’exprime suffisamment ce que les Italiens ont appelé *COMEDIA DELL’ARTE*, c’est-à-dire, littéralement, *comédie de l’art*, et, par extension, la *comédie parfaite*, le *nec plus ultra* de l’art. Nous prions donc le lecteur français d’accepter, une fois pour toutes, ce titre italien, que rien ne saurait remplacer avec avantage, la *comedia dell’arte*. [...] Avant de tracer l’histoire de cet art qui, même en Italie, est à peu près disparu, nous devons en expliquer, pour ainsi dire, le mécanisme, et, comme ce mécanisme est assez difficile à saisir pour qui ne l’a pas vu mettre en œuvre, nous croyons être plus clair et abrèger beaucoup do détails, en plaçant ici le récit de l’essai pratique qui nous a conduit fortuitement à l’étude de ce genre et à la pensée de ce livre”. (SAND, 1860, tomo I p.01).

¹³⁷Do original: “*fonte dell’autentico e sano fare teatro: senza condizionamenti letterari, senza servilismi nei confronti di spettatori ‘stupidi’, attraverso l’assoluta libertà creativa dell’attore trascinato solo dal proprio ‘gioioso’ entusiasmo improvvisatore*”.

chamar ‘performativos’, ou seja, de teatros e expressões artísticas populares de rua e praças ou dos cômicos *ciarlatani*, e/ou falsos cômicos.

São muitas as formas da *Comedia dell’Arte*, como define tão bem Tessari: “*un plesso prismatico dalle molte sfaccettature*” (“um plexo prismático multifacetado”, tradução nossa) sofrendo alterações a cada companhia e a cada novo contrato anual estabelecido entre seus membros. Assim, “[...] nunca existiu, na realidade, algum modelo normativo da *Commedia dell’Arte*, com seu esquema de espetáculo invariável, com um sistema permanente de máscaras fixas, com um jogo de improvisação único e determinado”¹³⁸ (TESSARI, 2013, p. pVIII e IX, tradução nossa).

Para possibilitar melhor compreensão do leque multifacetado de recursos teatrais desenvolvidos ao longo do tempo e que influenciam a criação da *Commedia dell’Arte*, passo a tratar de alguns tópicos específicos e que interessam especialmente ao estudo das duplas cômicas, objeto desta tese.

2.3 MOMENTOS CÊNICOS QUE INFLUENCIARAM A COMMEDIA DELL’ARTE E AS DUPLAS CÔMICAS

Nem mesmo comédia eu jamais chamaria ‘aquelas’ que, da gente sórdida e mercenária, vem sendo aqui e ali apresentadas, introduzindo-vos Gianni (Zanni) Bergamasco, Francatrippa, Pantalone e bufões similares, se não desejássemos assemelha-los aos Mimos, às Atelanas e aos Planipedi dos antigos¹³⁹. (ROSSI, 1584, p.34, tradução nossa)

Tiveram por ancestrais os mimos ambulantes, os prestidigitadores e os improvisadores. Seu impulso imediato veio do Carnaval, com os cortejos mascarados, a sátira social dos figurinos de seus bufões, as apresentações de números acrobáticos e pantomimas. A *Commedia dell’arte* estava enraizada na vida do povo, extraía dela sua inspiração, vivia da improvisação e surgiu em contraposição ao teatro literário dos humanistas. Em seu limiar encontra-se Angelo Beolco de Pádua, apelidado Il Ruzzante, por causa da personagem do esperto camponês que criou e interpretou. Ele escreveu peças baseadas na observação da vida cotidiana no campo, de início com ressonância da peça pastoral, ao passo que suas últimas obras *La Piovanna* e *La Vaccaria* são adaptações de Plauto. "reformado para vestir os vivos". (BERTHOLD, 2000, p.353)

¹³⁸ Do original: “[...] è mai esistito, nella realtà, un qualche modello normativo di *Commedia dell’Arte*, con un suo schema di spettacolo invariabile, con un sistema permanente di maschere fisse, con un gioco di improvvisazione univocamente determinato.

¹³⁹ Do original: “Né commedie io numerò giammai quelle che da gente sordida e mercenaria vengono qua e là portate, introducendovi Gianni [id est Zanni] Bergamasco, Francatrippa, Pantalone e simili buffoni, se non volessimo assomigliarle ai Mimi, alle Atellane e ai Planipedi degli antichi”.

Este excerto do texto da pesquisadora alemã Margoth Bertold e a citação anterior, do italiano Niccolò Rossi, nos apresentam possibilidades de referências onde a *Commedia dell'Arte* possa ter tido suas origens, influências e raízes. Temas que iremos agora estudar de forma rápida, apenas tocando no que de fato ficou marcante e presente na *Commedia dell'Arte* e, principalmente, no que influenciou a criação das “duplas cômicas” de *zanni*.

Estudando diversos especialistas deste fenômeno (alguns dos quais já citados neste texto) constata-se que a *Commedia dell'Arte* tem a sua origem atribuída entre várias vertentes, por se tratar de uma forma extremamente popular “enraizada na vida do povo” e desta tirando seu material e inspiração para as improvisações e composição de suas máscaras-tipos. São muitas as citações documentais das influências ou possíveis influências que fizeram desencadear o aparecimento e amadurecimento dessa *Commedia*. Assim, de forma didática e linear, apresento resumidamente algumas delas:

2.3.1 CARNAVAL E CORTEJOS DE MASCARADAS

Várias e controversas são as histórias sobre a origem de uma das maiores festas popular da Idade Média, o Carnaval. Para alguns autores, é uma festa que provém de antigos ritos pagãos; para outros, uma invenção cristã para a eficácia da Quaresma. Outros ainda acreditam na junção das duas possibilidades.

Muitos estudos comprovam que sua origem está ligada às antigas dionisíacas gregas, assim como às Saturnais romanas. Ambos instituíam uma nova ordem temporária, durante o período estabelecido de suas realizações, além de proporem a quebra de hierarquias, unindo a sátira política, comicidade e trazendo à tona a lascividade e obscenidade.

No mundo romano, observa-se a existência de uma festa de origem egípcia, em honra à deusa Ísis¹⁴⁰. Essa celebração contava com a presença de mascarados, como atestou o escritor Lúcio Apuleio¹⁴¹, em “Onze Livros sobre a Metamorfose”.

¹⁴⁰ Deusa da maternidade, fertilidade, natureza e da magia. Sempre esteve associada à proteção dos servos, empregados, escravos e artesãos, entre outros.

¹⁴¹ Em latim Lucius Apuleius Saturninus (125-170 d. C.), escritor e filósofo romano da escola platônica. Sua principal obra, “*Le Metamorfosi*”, ou “*L'asino d'oro*”, no original, “*Metamorphoseon Libri XI*” ou “*Asinus aureus*”, com presença de magia, é um obscuro e picaresco romance, retomado depois por Boccaccio (em 1338) e traduzido nos séculos seguintes. Disponível em: <http://www.progettovideo.it/speciali/metamorfosi_apuleio.pdf>.

Esses personagens e sua função, conforme foi visto no capítulo inicial desta tese, exemplificam o mito do *trickster* e se assemelham muito aos chamados *charivaris* franceses no segundo século depois de Cristo, da procissão de um grupo de mascarados cobertos por peles de cabras, com a função de restaurar a ordem, depois do caos primordial.

Do ponto de vista histórico e religioso, o Carnaval representou, no passado, um período não só de festa que antecedia a Quaresma ou a privação da carne (daí seu nome em latim *carne[m] levare* - eliminar/retirar a carne), mas, sobretudo, um renascimento simbólico, durante o qual o caos substituída a ordem constituída (mais detalhes em BAKHTIN, 1987).

O Carnaval se enquadra, enfim, num ciclo de mudanças e de significados míticos: é a circulação dos espíritos entre o céu, terra e inferno. No Carnaval, é reestabelecida uma dimensão metafísica na qual o homem revê seu destino. Na Europa, é o começo da primavera, quando a terra manifesta sua energia e faz nascer às sementes, e é o local de transição, de passagem entre o inferno, os homens e as almas (até mesmo Arlecchino primitivo tem uma clara origem infernal demoníaca ou ao menos transita entre estes mundos, como veremos adiante), para não se tornarem perigosas devem ser honradas e para isso se utilizam as máscaras no corpo provisório, dando-lhes um sentido apotropaico¹⁴².

As máscaras que encarnam os antepassados, as almas dos mortos que visitam cerimonialmente os vivos ([como no teatro do] Japão, no mundo germânico etc.), são também um sinal de que as fronteiras foram destruídas e substituídas como resultado da confusão de todas as modalidades. Nesse intervalo paradoxal entre dois tempos (= entre dois *Cosmos*), torna-se possível a comunicação entre os vivos e os mortos, ou seja, entre *as formas realizadas* e o preformal, o estágio larval. (ELIADE, 2009,p.362)

No mundo itálico, Roma¹⁴³ possuía uma festa maior entre todos os outros locais. Eram dias seguidos de cortejos e disputas equestres, intercaladas de mascaradas (vemos aqui já algo semelhante ao que será o nascimento do circo inglês). Hoje em dia, essa tradição

Acesso 10 dez. 2014. Este tema será muitas vezes retomado na *Commedia dell'Arte*, inclusive numa montagem brasileira do “Asno”, da companhia Fora do Sério, de Ribeirão Preto, SP.

¹⁴² Apotropismo vem do latim *apotropaio* e do grego *apotrepein* algo que afasta os males + ismo, sendo, em geral, um conjunto de elementos, ritos, mitos e símbolos que ajudam a afastar os malefícios.

¹⁴³ Neste ano de 2015, o Carnaval de Roma esteve resumido a poucas atividades festivas e a algumas atividades de circo e teatro de rua, como pode ser visto pela programação online disponível em: <http://roma.repubblica.it/cronaca/2015/02/10/news/carnevale_al_colosseo_tra_grandi_performer_e_giochi_circensi-106988272/>. Acesso 16 fev. 2015.

foi retomada, como pode ser observado no Carnaval de 2013, no qual foram intercaladas apresentações de *Commedia dell'Arte* e evoluções equestres¹⁴⁴.

As *saturnais* haviam influenciado estas comemorações, e com os ajustes do calendário católico por volta do ano 1000, o Carnaval assume a data que antecede a Quaresma.

Em Florença, somente a partir dos séculos XV e XVI é que a família dos Médicis organizaram grandes mascaradas. Seus carros, chamados de “Trionfi”, eram acompanhados por canções carnavalescas e bailes na corte.

Há ainda um dado a ser observado: o Carnaval era realizado sempre nos “períodos de colheitas como cerimônias pagãs atribuídas a fartura e excessos” (BERTHOLD, 2000, p.250).

Em Veneza¹⁴⁵, aparece citado pela primeira vez a palavra ‘carnaval’ entre as festas populares em 1096, em um documento do Doge Vitale Falier, que governou a República entre 1084 e 1096. Essas festas, incluindo o Carnaval, faziam parte de um plano político da República Sereníssima¹⁴⁶ de conceder à população, e principalmente aos mais pobres, um período dedicado integralmente ao divertimento, semelhante ao plano adotado por Roma, conhecido por “*panem et circenses*”- pão e circo. Isso se deve ao fato de Veneza ter sofrido danos causados por tempestade e terremoto e de ter ocorrido ali uma imensa crise de abastecimento. Nesse período festivo, a população e os forasteiros ocupavam toda a cidade, fazendo festas com músicas, bailes públicos e privados. Estes últimos, pelos séculos seguintes, sempre contaram com apresentações de cenas e representações de mascarados, com personagens típicos italianos ou com referências da *Commedia dell'Arte*.

O anonimato garantido pelas máscaras e fantasias/indumentárias, que foram logo adotadas pelos nobres e aristocratas, causavam um nivelamento temporário das classes sociais. Interessante notar que inclusive a ridicularização pública das autoridades era algo permitido. Essas concessões podem ser consideradas como um mecanismo criado para aliviar as tensões e descontentamentos, que colocavam limites restritos na conduta moral dos seus cidadãos.

¹⁴⁴ Programação do Carnaval Romano de 2013 acessado em 16 de fevereiro de 2015 e disponível em: <http://www.museiincomuneroma.it/mostre_ed_eventi/eventi/carnevale_romano_nei_musei_in_comune>.

¹⁴⁵ Veneza foi a capital, a partir do ano 1000, da recém-criada República Veneta e por muitos séculos era a porta de comunicação com o Oriente. Seu chefe político era o Doge. Esta república foi a mais longa e duradoura da história, cerca de 1110 anos, e foi por séculos a maior potência europeia, por ter concentrado uma imensa fortuna arrecadada pelo comércio marítimo e terrestre e foi também a mais poderosa República marítima por possuir autonomia nas rotas do Mediterrâneo.

¹⁴⁶ A República Sereníssima (em italiano *Serenissima Repubblica di Venezia* – existiu do século IX ao XVIII, em 1797, ano da invasão de Napoleão Bonaparte), em 1513, após a Liga Santa uniu-se politicamente ao rei francês Luis XII. Imperou, assim, a supremacia francesa no norte da Itália.

As máscaras¹⁴⁷, completadas com o figurino, possibilitavam não revelar a identidade, escondendo as personalidades, sexo, religião e classe social. Ninguém sabia quem estava embaixo daquele disfarce. As mais presentes e geralmente adotadas eram a *Bauta*¹⁴⁸, a *Gnaga*¹⁴⁹ e a *Moretta*¹⁵⁰. Independente de qual fosse, a saudação que ressoava quando alguém se encontrava com uma máscara era simplesmente “*Buongiorno, signora maschera*” (“Olá, senhora máscara”, tradução nossa).

Cabe ressaltar também que o Carnaval italiano, continha, em seus momentos coletivos, apresentações animadas de acróbatas, músicos, dançarinos, prestidigitadores, espetáculos com animais, exposições de aberrações humanas, atos de *strip-tease*, bufões, *ceretani*, *ciarlatani*, curiosidades expostas, mercadores de produtos estrangeiros e funambulistas. Um caso exemplar de apresentação de um funambulista é aquele de um turco que, por vota de 1500, estendeu uma corda entre dois pontos distantes da Piazza de San Marco e caminhou esse longo trajeto. Esse fato deu origem ao tradicional “*Volo dell’Angelo*” - o “Voo do Anjo”- que ainda hoje, abre todo ano, o Carnaval de Veneza e que consite no “voo” de uma artista, que, presa a um cabo de aço, desce do topo da torre do campanário da Piazza San Marco e chega ao chão.

Todas essas manifestações artísticas aqui citadas e praticadas durante o período do Carnaval, foram absorvidas nas cenas dos cômicos *dell’Arte*, principalmente naquelas das duplas cômicas, e constituirão uma espécie de representação sintética do Carnaval durante todo o ano, em todos os lugares e em cada região ou país que visitavam.

É interessante notar, ainda, que essas habilidades dos artistas, ligadas ao momento festivo do Carnaval, principalmente aquelas dos cômicos em duplas e mascarados, serão, com o tempo, absorvidos na formação do circo inglês. As mesmas habilidades serão desenvolvidas pelos palhaços de lona.

¹⁴⁷ Com a difusão e crescente uso de máscaras, surge o comércio dos figurinos e a especialização na confecção da máscara. A partir de 1271, existem notícias de produção das máscaras, de escolas e técnicas de feitura para cada tipo. Começaram, inclusive, a serem produzidos os instrumentos para a confecção específica dos materiais usados, como argila, gesso, *cartapesta* (papelagem) e tecido em trama (*garza*). O artesão desta construção, mascareiro (*mascareri*), foi reconhecido profissionalmente com o estatuto de mestieri, em 10 de abril de 1436. Estatuto este hoje conservado nos Arquivos de Estado, de Veneza.

¹⁴⁸ *La Bauta* - Ainda hoje em uso, é uma máscara branca, chamada também de “*Larva*” (que em latim significa apenas máscara), acompanhada de um chapéu tricorno preto e completada com o uso de um grande manto ou capa preta chamada “*tabarro*”.

¹⁴⁹ *La Gnaga* – uma máscara com forma de gato, completada com um figurino unissex, coberto por capa.

¹⁵⁰ *La Moretta* – é uma pequena máscara de veludo escuro, geralmente preto, com uma capa também escura.

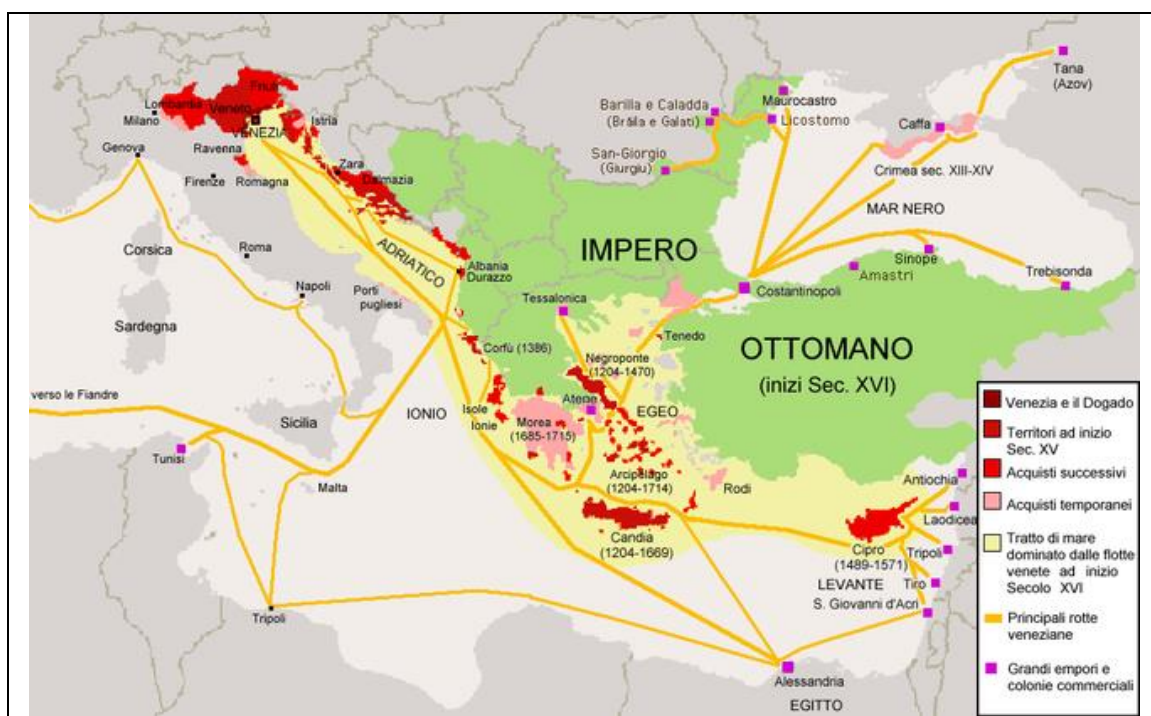


Imagem 12: Territórios da República Vêneta: vermelho escuro, conquistada no início do século 15; vermelho, no início do século 16; rosa conquistou temporariamente; amarelo, o mar dominado pela frota Veneziana durante o século XV; laranja, as principais rotas; e quadrados roxos são os principais empórios e colônias comerciais. Fonte: <http://venicegondola.com/en/?attachment_id=792>

Ao visualizar estes mapas observamos que os dados populacionais de Veneza em 1545, ano em que a *Commedia dell'Arte* era documentada em Padova, mostram que existiam cerca de 168 mil habitantes; em 1575, eram 170 mil (mas devido à Peste, entre 1575-1581 foi reduzida para 120 mil habitantes). Esses dados dão um pouco a dimensão do momento vivido pela grande potência Vêneta, que dá origem ao surgimento e apogeu dos comediantes *dell'Arte*.

A influência do Carnaval veneziano na criação da *Commedia dell'Arte* está não só na presença das máscaras, na inserção de tipos-máscaras populares regionais nas representações, mas também no modelo de Confrarias Carnavalescas que existiam e que deram a noção das Companhias profissionais. Outro elemento herdado também do Carnaval, foi o posicionamento crítico, político nas histórias representadas para a população e consentido, sem punições, na República Vêneta, e que muito se diferenciava da administração religiosa e inquisitória de outras partes da Itália.

É possível constatar, no último mapa acima, a grande relação com o Império Otomano, que influenciam diretamente a criação das máscaras de mercadores, como a de Pantalone, e de outros traços característicos desse fenômeno artístico aqui estudado.

Outro incentivo para a *Commedia dell'Arte*, ainda em Veneza, foi o Anfiteatro¹⁵¹ que a Sereníssima viu construir em 1782, para homenagear, em 24 de janeiro, o Grão-Duque de Moscou, Paolo Petrovitz, e sua esposa, Maria Teodorovna, evento que contou com a presença de diversas apresentações de companhias de *Commedia dell'Arte*, em sua estadia no Carnaval daquele ano. Ainda hoje, após mais de 250 anos, é referenciado e reconstruído anualmente, como podemos notar no anúncio do Carnaval do ano de 2015:



Imagem 13: Anúncio do Carnaval de Veneza 2015¹⁵², com a tradição de Arlecchino ser o anfitrião dos convidados e turistas, anunciando o início das apresentações do *Gran Teatro* da Piazza San Marco e, resumidamente, relatando este fato histórico que aqui cito.

Atualmente, sabemos que muitos personagens do Carnaval veneziano foram perpetuados ou se adaptaram na *Commedia dell'Arte*, e que essa também, por sua vez, deixou marcas e máscaras no Carnaval de muitos outros lugares no mundo. Como pode ser visto na figura acima, onde Arlecchino, que aparece com características tipicamente francesas, é o chamariz e o anfitrião do Carnaval de Veneza. Outros exemplos de máscaras e suas confusões ou apenas fusões ocorrem por toda Europa.

Outras curiosidade é que no período do carnaval as máscaras de *Commedia dell'Arte* aparecem em diversos produtos e doces chamados *crostolis* só vendido em período do carnaval.

¹⁵¹ Esse teatro recebeu o nome de Grande Teatro da Piazza San Marco e, após 231 anos, foi reconstruído em detalhes, nas versões de 2014 e 2015 do Carnaval de Veneza. O que pode ser visto em detalhes originais no site disponível em: <<http://www.carnevale-venezia.com/it/news/grand-theatre-history>>. Acesso em: 18 fev. 2015.

¹⁵² Disponível em: <<http://www.carnevale-venezia.com/it/news/grand-theatre-history>>. Acesso em: 18 fev. 2015

Apresento um mapa a seguir, que faz um apanhado interessante e resumido de todas as máscaras já estudadas e descobertas e que estão presentes tanto na história do Carnaval italiano quanto na *Commedia dell'Arte*. É interessante notar que o mapa é organizado de modo a indicar a região considerada como a de origem de cada máscara.



Imagem 14: Mapa atualizado das máscaras regionais pertencentes à Commedia dell'Arte e ao carnaval italiano Disponível (site italiano) em: < http://it.wikipedia.org/wiki/Maschere_regionali_italiane >. Acesso 02 fev. 2015.

2.3.2 CHARIVARI



Imagens 15 e 16: do livro original de Roman de Fauvel, páginas 88 e 83

Fonte: disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454675g/f83>, image> ou em: <<https://archive.org/details/leromandefauvel00gervuoft>> .Acesso 5 fev. 2015

Charivari é um termo francês usado para um tipo de manifestação popular muito comum na Europa e que acontecia com objetivos de crítica ou coerção social. Tanto sua origem como os termos que o definem são incertos.

O termo *Charivari* é traduzido do francês literalmente por “cabeça pesada” ou “dor de cabeça”. Deriva, por sua vez, do latim “*caribaria*” e do grego antigo *καρηβάρια*, “*karêbaria*”, *chalibarion* (ruídos obtidos por bater em vasos ou panelas de bronze ou ferro). Em italiano *scampanata*¹⁵³, ou ainda *capramarito* e ainda *chiavramarito*, sendo uma alteração popular do latim medieval *charavaritum* ou *chalvaritum*. Na Inglaterra, era chamado de *rough music* ou *skimmington*. Na Alemanha, *Katzenmusik*. Na Espanha, na Andaluzia, *cencerrada*. Nos Estados Unidos é usado o termo *Shivarre* para esta referência.

¹⁵³ Na Toscana *scampacciatta*; *scomatta*, em Friuli; *ciambellerie*, em Napoletano; e *batterella*, em Verona. Disponível em: <<http://www.treccani.it/vocabolario/capramarito/>> Acesso 03 fev. 2015.

Esse ritual, manifestação ou protesto consistia de uma procissão coletiva e popular, sem data determinada. Ocorria quando havia uma desaprovação social (originária de um momento de pós- peste onde se corria o risco da diminuição demográfica¹⁵⁴) necessidade ou fato que a fizesse surgir. Os seus integrantes e os transeuntes permanciam unidos e eram guiados pelo intenso barulho dissonante que faziam, ou o uso de instrumentos musicais ritmados (chocalhos, tambores, sinos, matracas, berrantes e flautas), seja por outros elementos de cozinha (por panelaços), ou ainda por instrumentos musicais rudimentares.

Todos protestavam, por exemplo, por um casamento entre pessoas com idades muito diferentes, sem condições de terem filhos, a questão de herdeiros era muito fundamental no período. Protestavam também pelo tempo não respeitado de uma viúva (ou viúvo), que estava já para se casar novamente. Acreditavam ser, assim, o meio de expressão do falecido(a).

Outros motivos que geravam os protestos eram maridos que espancavam suas mulheres, ou vice-versa; mães solteiras; e a descoberta de adultério. Nessa situação, geralmente, o tipo de vexame público a que o acusado era submetido, o levaria ao suicídio. O protesto podia ser bastante duradouro. Existem relatos da permanência de *Charivari*, por duas semanas seguidas, na frente da casa de uma vítima (MINOIS, 2003, p.170), até que algum tipo de punição ocorresse ou uma prenda fosse ofertada a seus participantes.

Um exemplo dessa punição era “*courir l’âne*” (executar o asno), em que um casal andava sobre um jumento, ela, de forma correta; e ele, de costas ou de cabeça para baixo, segurando o rabo do animal. Isso, por vezes, ocorria em época carnavalesca. Essa mesma cena de andar de costas num cavalo é típica do início dos palhaços em picadeiro e por estas referências já causava comicidade.

Os manifestantes usavam formas de travestimento e, principalmente, máscaras grotescas ou bestiais. Faziam pequenas encenações paródicas durante o percurso, utilizando-se de mímicas e danças. Georges Minois¹⁵⁵ classifica estas ações como “*riso vendicatori*” ou “derrisões agressivas” (ver detalhes em MINOIS, 2003, p.169).

Esse tipo de punição foi representado no romance alegórico e satírico francês “*Roman de Fauvel*”¹⁵⁶, atribuído a Gervais de Bus¹⁵⁷, do século XIV.

¹⁵⁴ Ver detalhes disponíveis em: <http://www.pbmstoria.it/dizionario/storia_ant/c/c107.htm>. Acesso 03 fev. 2015.

¹⁵⁵ Georges Minois (1946 - vivo) é um historiador francês especialista em assuntos da Fé, comicidade e estudos do Riso como função social.

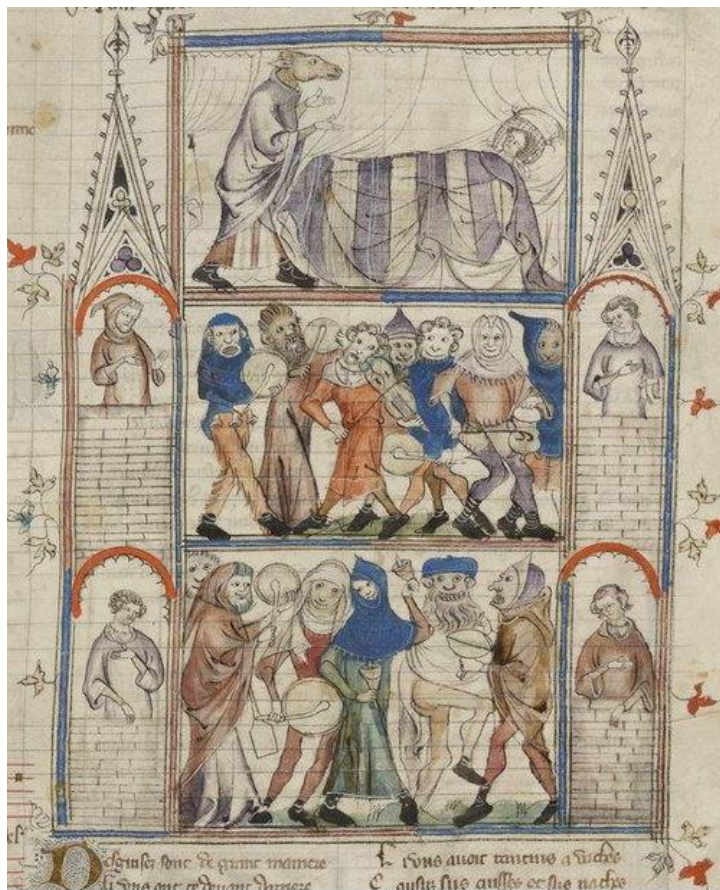
¹⁵⁶ Disponível para consulta integral online em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454675g/f83_image> ou em: <<https://archive.org/details/leromandefauvel00gervuoft>>. Acesso 5 fev. 2015.

[...] uma espécie de procissão imbuída de caráter satírico e obsceno, em que os moradores das aldeias ou das cidades manifestavam-se publicamente em relação a determinados comportamentos ou atitudes considerados condenáveis. O ritual apresentava-se na forma de um desfile, cujos participantes, apareciam mascarados ou fantasiados, realizando gestos cômicos, insultuosos e obscenos, provocando enorme algazarra com gritos, risos e cantos, batendo em caldeirões, caçarolas, guizos e arreios de animais (MACEDO, 2000, p.244).

Podemos observar como o *Charivari* deixou herança para a *Commedia dell'Arte*. Entre outros elementos, estão: o protesto social e político de desaprovação pública de um fato; o uso de máscaras grotescas; o tema das críticas de desaprovações amorosas, por exemplo, a um Pantalone ou outro *vecchio*, que aparece apaixonado por uma bela e jovem moça e força ou negocia este casamento, sendo ridicularizado por todas as outras máscaras. Além do elemento mais citado por estudiosos como Donato Sartori, Molinari e Tessari, a presença de máscaras diabólicas que, conforme veremos, pertencem ao universo *arlequinesco* e, eu acrescento aqui, também ao universo dos brincantes do Cavalo Marinho.

Marcante é, assim, a presença neste “Roman de Fauvel” do personagem *Hellequin*, que é uma das fontes do longo passado da máscara de Arlecchino, um membro da dupla cômica estudada adiante. Nas ilustrações que seguem, o vemos como um chefe que conduz a algazarra processional, sendo ele portador de máscaras demoníacas.

¹⁵⁷ Não existem muitos registros sobre ele, sabe-se apenas que era um clérigo que atuou entre 1310 e 1338, por deixar alguns escritos críticos aos governos. Um destes foi o poema em dois livros “Roman de Fauvel”. Somente a autoria do segundo livro, num total de 3280 versos, é atribuída a Gervais de Bus.



Imagens 17: do livro original de Roman de Fauvel, paginas 88

Fonte: disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454675g/f83>, image> ou em: <<https://archive.org/details/leromandefauvel00gervuoft>> .Acesso 5 fev. 2015

Hoje, o termo *Charivari* é muito usado na língua inglesa e francesa, para indicar a entrada de um palhaço no picadeiro, no momento de abertura da sua apresentação, em que, por exemplo, ele entra e logo tropeça e cai.

No Brasil, o termo *Charivari* é ainda utilizado com o sentido de ser “o momento final dos espetáculos de circo, quando os artistas entram saltando, fazendo malabares e acrobacias e convocando o público a acompanhá-los no ritmo das palmas” (Guia da Programação do Festival Internacional SESC de Circo, 2015, p.29).

2.3.2 SATURNAIS

Também conhecida por “*Saturae*”, era um ciclo de festividades romanas em honra ao deus Saturno (Saturno é um deus tipicamente romano acolhido pelo Deus Juno cuja devoção tem origem na Grécia – ali era o deus Chronos), as festividades em sua honra

ocorriam entre o solstício de inverno, dia 17 de dezembro, estendendo-se aos dias 25 de dezembro ou mesmo ao dia 6 de janeiro. Caracterizada por grandes banquetes e sacrifícios aos pés da colina do Capitólio e seguidos de um banquete público, que dava vazão às mais absolutas permissividade e libertinagem. Registros mostram que as saudações entre seus participantes eram sempre: “*io Saturnalia!*”, As festas eram acompanhadas por doações, pequenos presentes simbólicos, para que esse deus do submundo terrestre voltasse a sua moradia e deixasse a plantação florir.

Durante os festejos, subvertia-se a ordem social: os escravos comportavam-se como se tivessem obtido uma aparente e temporária liberdade; elegia-se, à sorte, um “*princeps*” (uma espécie de caricatura da classe nobre) a quem se entregava todo o poder. Na verdade, a conotação religiosa da festa prevalecia sobre aquela social e de “classe”. O “*princeps*” vinha geralmente vestido com uma máscara cômica e com cores chamativas, dentre as quais prevalecia o vermelho (tida como a cor dos deuses), e era associado ao submundo ao qual pertencia, sendo chamado de Saturno ou mesmo de Plutão.

Durante esse período, suspendiam-se temporariamente as atividades comerciais, fechavam-se escolas, ninguém podia ser torturado ou morto, nem mesmo preso; o Senado e os tribunais paravam; permitia-se todo o tipo de jogos de azar e apostas e ainda era habitual oferecerem-se saquinhos contendo nozes, velas ou pequenos bonecos de argila, entre as pessoas (fato que deu origem à troca de presentes no Natal).

Esse universo latino era importante na construção do riso, da festa e do espetáculo romano, Minois (MINOIS, 2003, p.85) nos informa que as brincadeiras com sobrenomes que significavam defeitos físicos ou morais eram comuns, e que a própria língua latina, por sua estrutura fonética, permitia facilmente jogos de expressões e trocadilhos. Desses desafios orais surge o também chamado *saturae*, que eram divertimentos e desafios verbais entre grupos, com a construção mordaz de réplicas com métrica precisa. Para Minois, seria uma forma rústica de composição dramática, que teria sido levada, mais tarde, para a comédia latina e, desta, para a *Commedia dell’Arte*.

Enquanto se alegra com as suas vestes de festa o cavalheiro e o senador, senhor de Roma; enquanto o nosso Júpiter senta bem o barrete de liberto e o escravo nascido em casa agitando o copo dos dados não teme a presença do edil vendo tão de perto o gelo das fontes, recebe as sortes alternadas do rico e do pobre, que a cada um dê os presentes que convenha aos seus comensais; estas são frivolidades, fantasias e outras coisas se as houver, de menos importância.

Quem o ignora ou nega coisas tão claras? Mas que farei com preferência, Saturno, nos dias de borracheira que em vez do céu te

consagrou o teu próprio filho? Quem senão eu para escrever sobre Tebas, sobre Tróia ou sobre a criminosa Micenas? Jogo com nozes - dizer-me-ás. Eu não quero perder as minhas. (Frase de um poeta do período chamado Marcial. XIV, 1, disponível em: <<http://jurispro.net/doc/mobile/articles.php?lng=pt&pg=28762>>, acesso em 03 de jul. 2015).

A festa tinha também a sua ironia: ninguém estava a salvo de ser vítima de algum presente brincalhão. Nas Saturnais, jogava-se o mundo ao contrário e se caricaturavam leis e cargos públicos. Até se adiava a execução dos condenados à morte.

Era habitual, durante a festa, que os senhores da casa servissem à mesa os seus súditos, que tinham também licença para se embebedar e até para injuriar os amos, com a temporária troca de papéis entre os escravos e seus amos. Todos os escravos recebiam dos seus proprietários um generoso pagamento extra, em forma de moeda ou vinho. O que antes estava proibido permitia-se então.

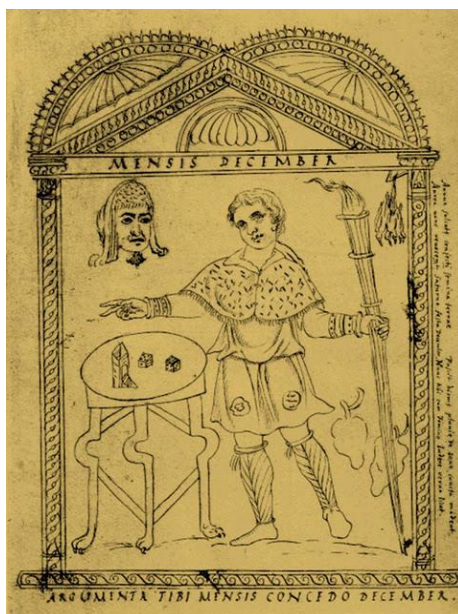


Imagem 18: ilustração representativa das saturnais. A personagem principal é um escravo que parece dispor-se a iniciar um jogo de dados (com o amo). Tenha-se presente a inversão dos papéis sociais nestes dias: patrões e escravos trocavam os seus papéis. disponível em: <<http://jurispro.net/doc/mobile/articles.php?lng=pt&pg=28762>>).

<http://kuanum.blogspot.com.br/2010/12/io-saturnalia-vivir-y-dejar-vivir.html>

Mês de dezembro de no Chronography de 354 por volta do século 4 kalligrapher Filocalus. As cópias das ilustrações originais são desenhos de caneta em um manuscrito do século 17 da coleção Barberini (Biblioteca do Vaticano, o bacalhau. Barberini lat. 2154)

https://en.wikipedia.org/wiki/File:Chronography_of_354_Mensis_December.png

Da *saturnae* originou-se a sátira, espécie de “teatro total”, misturando expressão corporal, canto, dança, a palavra em uma atmosfera festiva global (MINOIS, 2003, p.86), com função derrisória, na qual o discurso foi introduzido aos poucos. Primeiramente

improvisados, espontâneos, os textos, depois, passam para a escrita, descrevendo uma zombaria rústica que originará, em cerca de 240 a. C., uma representação de uma comédia. É bastante significativo que a comédia é muito anterior à tragédia, em Roma. O mundo e a sociedade são percebidos, em princípio, como realidades pouco sérias, que provocam necessidade de zombaria (MINOIS, 2003, p.85).

É a sátira que é considerada por Minois como expressão do gênio romano, que atinge os valores morais, sociais e políticos, abrangendo toda em dimensão territorial do império romano. Porém, com um dado bastante relevante: um espírito conservador. Na Alta Idade Média, o riso é abafado pelo monoteísmo sério e canônico, tendo como Deus supremo e todo poderoso um ser perfeito, o que invalida qualquer possibilidade de zombaria. Com o pecado original, o riso aparece como artifício do diabo, segundo a crença cristã clássica, o que dá origem, como informa Minois, as sérias conseqüências na mentalidade de então. É quando o riso não é mais que sinônimo de imperfeição.

Observo que algumas das características das *saturnais*, uso de máscara, travestimento, inversão de valores, sátiras sociais, desenvoltura oral, improvisação, são elementos que os comediantes *dell'Arte* utilizarão em suas apresentações, elementos esses fundidos ainda com as referências carnavalescas. Mais adiante, notaremos a presença desses elementos também no circo e no folguedo do Cavalo Marinho, cujo período de realização coincide com aquele das antigas festas Saturnais.

2.3.3 BUFÕES E BOBOS DA CORTE

Muitas vezes, estes títulos/nomes Bufão e Bobo da Corte se confundem. Entretanto, é possível identificar com clareza as características que os distinguem.

Bufão limita-se a representar a categoria de profissionais cômicos que já vinham de uma tradição anterior à Grécia e possuíam a função de diversão por meio da crítica social. O corpo do Bufão geralmente possui caracterizações grotescas, exageradas, sendo compostos por enchimentos, posições ou mesmo apresentando deformações corporais reais propositadas. Os bufões já tiveram papel essencial na sociedade, ao ponto de possuírem uma associação de bufonaria, como o conhecido “Clube dos Sessenta”.

O Bufão se caracterizava por serem vagantes individuais ou organizados em famílias, eles circulavam pelas cidades e vilarejos e dificilmente elegia um local fixo para se

manter durante sua vida toda. Raras vezes um Bufão conseguia moradia e estabilidade em uma casa nobre ou castelo; era um ser autônomo e nômade.

A Bufonaria na Idade Média esteve presente, além de seu espaço primeiro que é a praça e lugares públicos, também nas cortes. Mas onde quer que o bufão esteja, sua função é a de apontar, de forma grotesca, os vícios e as características da sociedade. Às vezes, isso ocorre de forma agradável (na verdade, em raras vezes), mas normalmente, o bufão se dedica a chocar e desagradar ou escancarar os vícios, problemas e conflitos sociais.

O Bobo e Bufão sempre foram artistas com múltiplos recursos e habilidades. Deviam dominar o canto, a música, deviam tocar um ou vários instrumentos, serem hábeis na contação de histórias, além de possuírem habilidades acrobáticas, dominar malabarismos, charadas e adivinhações, piadas e magia (principalmente o ilusionismo e prestidigitação).

O Bobo da Corte, como o seu nome já revela, são os cômicos que trabalhavam a serviço de uma corte ou nobreza, são empregados de um monarca e submetidos às regras do seu universo. Tinham um temporário e limitado poder de ir além do comportamento esperado para os outros súditos. O Bobo da Corte podia, sim, criticar, mostrar os vícios e fazer o rei ou nobres conhecerem as queixas públicas e, até mesmo, podiam expor suas opiniões e sugestões, obviamente dentro de alguns limites. Os Bufões que atuavam em lugares públicos podiam ser muito mais ousados do que os Bobos da Corte. Ambos, Bobos e Bufões, tinham de ser muito inteligentes, rápidos em raciocínio e perspicazes para sobreviverem.



Imagem 19:Bobo da Corte. Disponível em: <<http://www.corbisimages.com/stock-photo/rights-managed/BE039562/lithograph-of-court-jester>>

O Bobo da Corte tem a função primária de entretenimento da nobreza e principalmente do rei que o apradinhos. Autores afirmam que seu surgimento se deu no Império Bizantino, e que sua presença se tornou comum nas cortes europeias logo após as Cruzadas. É sabido e documentado a presença milenar também destes profissionais de diversão privada no oriente como na China por exemplo.

Sua caracterização sempre foi composta por ser colorido, espalhafatoso, com chapéus bizarros e sempre acompanhado de objetos (bastões, pequenos espelhos, bonecos etc) e instrumentos musicais ou, no mínimo, de guizos, que o tornava um ser risível e demoníaco (já que o som agudo dos guizos sempre esteve associado aos seres infernais). Desde o início do século XIX, como surgimento do jogo de cartas moderno, o Bobo assume a 13ª carta do baralho (chamada, em português, de “Curinga” ou “Joker”, em inglês) e nos dias atuais esta associado aos vilões das histórias. Enquanto “Curinga” (seja no jogo de cartas, no futebol ou Teatro, por exemplo), sua função é muito clara: é uma peça ou pessoa que pode assumir a posição de outras.



Imagem 20: Netherlandish (possivelmente de Jacob Cornelisz. van Oostsanen) Laughing Fool ca. de 1500. Davis museum. Disponível em:

http://www.wellesley.edu/DavisMuseum/collections/provenance_research.html *<http://mobius.wellesley.edu/detail.php?t=objects&type=all&f=&s=Laughing+Fool+Oostsanen&record=0> *<http://mobius.wellesley.edu/browser.php?m=objects&kv=12940&i=17315>

Dentre as personagens cômicas que aparecem registradas no percurso da história, pode-se mencionar, na Idade Média o ‘Bobo’. Ele

[...] é um bufão que salta e pula como um macaco, que tocava instrumentos diversos (a *zampoña*, a trombeta e o *rabel*), que fala como um papagaio, que sabe de cor orações, versos, enigmas, contos alegres,

vem a ser um personagem quase importante e necessário. Ele é o único que faz ressoar às vezes as risadas nas salas dos castelos [...] ‘Um louco de boa casa’, disse um bibliófilo Jacob¹⁵⁸ em sua dissertação sobre os loucos dos reis da França, era educado com tanta solicitude, trabalho e gasto, como um asno sábio, Tinha seu mestre e estudava os fracassos e as brincadeiras, os saltos, as réplicas, as agudezas, as canções etc¹⁵⁹. (GAZEAU, 1995, p.25-26, tradução nossa)

O Bobo e/ou Bufão era sábio, brincava com as instituições e seus superiores, zombava deles. Sua aparência fica, gestualidades, caracterização, maquiagem, deformações de corpo e voz são traços que o singularizam, sem compromisso com qualquer estilo de vida, ideal ou institucional. Inteligente, fazia-se de ridículo e ingênuo para atingir o riso. Entretanto, seu descomprometimento e aparente ingenuidade lhe dão o poder de zombar de tudo e de todos impunemente. Gazeau relata que existiam os Bufões também nos conventos,

[...] nas igrejas e catedrais que se elegia um bispo ou um arcebispo de loucos, cuja consagração se solenizava com mil bufonarias. Depois oficializavam o pontífice dos elegidos e davam a benção pública, com a mitra na cabeça e o báculo na cruz e nas mãos. E ainda nas igrejas que dependiam da Santa Sede, se nomeava um papa dos loucos, como se elegia um abade dos loucos (*abbas fatuorum* o *stultorum*) em muitas abadias. Ao lado do bispo, do papa e de um abade, um clérigo pernicioso, com máscara e trajes de mulher ou de teatro, dançava com o coro, cantava canções mais que livres, comiam *morcilla*¹⁶⁰ e salsichão no mesmo altar ao lado do celebrante, jogavam os dados no baralho, ou enchiam o incensário com pedaços de sapatos velhos para produzir mal odor. Depois da missa, o clérigo profano, corria e saltava na igreja, se despojava inteiramente de suas vestes, e logo as arrastava pelas ruas e praças em carros cheios de sujeiras, satisfazia-se ao arremessar imundices na população que rodeava. Com frequência os mundanos mais libertinos se uniam aos clérigos para representar alguns personagens de loucos, vestidos com trajes de monges ou de freiras [...] e alguns sacerdotes não hesitavam em buscar em seu tratamento alguma distração para as severas disciplinas eclesiásticas. Este fato resulta dos documentos reunidos no século XVIII pelo juriscônsul alemão Heinecke e pelo beneditino Martène. Heinecke cita uma ordem de 789 proibindo aos eclesiásticos terem farsantes, como também cachorros

¹⁵⁸ Jacob, bibliófilo espanhol viveu entre 1739-1814.

¹⁵⁹ Do original na íntegra: [...] *el bufón que salta y pernea como un mono, que toca la zampoña, la trompeta y el rabel, que charla como una catorra, que sabe de corrido oraciones, versos, enigmas, cuentos alegres, viene a ser un personaje casi importante y necesario. Es el único que hace a veces ressonar la risa en las salas del castillo; y toma puesto inmediatamente por encima o al lado del lebrél, del enano o del esmerejón que la noble dama cuida por su mano y que le sirven también de distracción y pasatiempo. Casi siempre este bufón se parecía al Esopo de Planudio; pero cuanto más feo era y desgraciado y contrahecho, más pobabilidade tenía de caer en gracia a los señores del castillo y excitar la envidia y celos de pajés y criados, a quienes por outra parte no dejaba él em paz haciéndoles servir de recurso para sus dichos o dicharachos. Si sucedía que al principio, no se mostraba muy apto em su oficio, se le daba un maestro que lo pusiera al tanto, o sea em aptitud de servir com todos los recursos y registros del arte. “Um loco de buena casa, disse el bibliófilo Jacob, em su Disertación sobre los locos de los reyes de Francia, era educado com tanta solicitude, trabajo y gasto, como um asno sábio. Tenia su maestro, y estudiaba los chascos o jugarretas, los saltos, las réplicas, las agudezas, las canciones, etc.”*

¹⁶⁰ Espécie de chouriço, um embutido feito de sangue de cervo cozido e misturado com especiarias e cebola.

caseiros, falcões e gaviões. Martène menciona as proibições feitas aos eclesiásticos, de exercerem eles mesmos, no qual é mais notável ainda, o ofício de farsante e bufões. (GAZEAU, 1995, p.30, tradução nossa)

Somente em 1435, foi decretado pela Igreja, no Concílio da Basileia, a proibição das mascaradas e das festas licenciosas, mesmo assim continuou a existir até finalmente as proibições se tornarem severas em 1620 no concílio provincial de Bourdeos. (GAZEAU, 1995, p.33-34, tradução nossa)

As descrições acima citadas nos remetem, hoje em dia, não só ao que conhecemos dos cômicos *dell'Arte*, como também da constituição do Circo e de seus palhaços, que utilizam destes recursos, e até mesmo dos animais adestrados, para conseguirem a simpatia e o riso de suas plateias.

No cenário medieval, ao lado das celebrações religiosas, existiram diversas manifestações profanas que criticam a moral e os impérios cristãos. As palhaçadas, como entretenimento, foram características de toda atuação dos jogadores, malabaristas, equilibristas e do cômico, sozinho, em dupla ou em bandos. Os profissionais no final da Idade Média, os comediantes, viajantes começaram a imitar as palhaçadas dos Bufões de corte e os loucos da sociedade, especializando-se em dramas cômicos em momentos de comércios e de festivais.

É nesse período também em que os Bufões ganham maior espaço. Victor Hugo (Victor-Marie Hugo, 1802-1885) refere-se àqueles que fazem uso de deformidades (naturais ou provocadas) para lucrar com a venda de sua imagem: eram dotados de uma boa perspicácia para dar pronta resposta às brincadeiras dos espectadores e para auxiliar no reinado local, sendo um porta-voz da sociedade diretamente ao rei, histórias estas, tão bem narradas por Backtin em seu livro já citado aqui.

Dentro do universo popular dos loucos e do espírito de renovação (no Renascimento) e carnavalesco, surgem antigas “atuações” em solos, duplas, trios ou mesmo em bandos numerosos, como os *Pulcinellas*, citados por Bragaglia¹⁶¹, e Arlequinadas, nos papéis dos graciosos. Chegavam mesmo a realizar os maiores absurdos e disputas cômicas, ou sua união e zombaria atordoavam comunidades inteiras por certo período do ano.

¹⁶¹ Bragaglia em seu livro afirma: “não podemos separar Pulcinella do grupo de Pulcinelli, Arlequim e Zanni de suas respectivas manadas”. E ainda B. Toschi coloca que andavam “em grupos mais ou menos numerosos estas manadas de *Pulcinelli* não se encontra na *Commedia dell'Arte* e mesmo que devamos reconhecer que este fato influi muito para a difusão da máscara do Pulcinella entre o vulgo, por um processo descendentes análogo a aquele que nos apresentam tão freqüentemente as canções e tantos fatos folclóricos e que [...] se comportam exatamente como os Arlecchinos e dos Zanni, mascarados seus semelhantes”. (*Le origini del teatro italiano*) traduzido por RABETI, 2002, s/p.).

2.4 EXPANSÕES TERRITORIAIS DA COMMEDIA DELL'ARTE

A *Commedia dell'Arte* foi desenvolvida na Itália na primeira metade do séc. XVI, difundiu-se por grande parte da Europa, adaptando-se às várias culturas locais e, ao mesmo tempo, influenciando a produção teatral de vários países visitados. Alcançou, portanto, ápice da fama na Idade Barroca, para depois, no séc. XVIII, decair, coincidindo com início da era Goldoniana e de Gozzi, sobre a qual ainda terá importância. (SARTORI, 1984, s/p.tradução nossa).

As Companhias nômades de *Commedia dell'Arte* que começavam a perambular de um lado para outro, em busca de melhores públicos pagantes, levando seus espetáculos aos mais remotos campos. Como afirma Cervantes,

[...] todo o material de um diretor de companhia cabia dentro de um saco de trigo. Toda a decoração teatral consistia numa colcha presa ao fundo por cordéis por detras das quais os músicos cantavam sem guitarra, algumas velhas romanças. (BERTHOLD, 2000, p.353)

Durante as guerras de conquistas territoriais que ocorreram nos séculos em que a *Commedia dell'Arte* existiu, os atores ambulantes tinham livre passagem pelas áreas de conflito e, por vezes, eram os responsáveis pela troca de informações entre as regiões inimigas.

Essa expansão ocorrida nos séculos XVI e XVII é resumida por Tessari como tendo

[...] a dimensão espacial e cultural que irá ampliar-se progressivamente (por meio das várias formas de migração dos atores, e dos modelos de teatro que eles difundiam) até estar presente em grande parte dos países europeus: da Península Ibérica à Rússia; da Inglaterra à França, e aos estados germânicos.

[...] anônimos “atores italianos”, mas já no biênio 1577-1578 encenava em Londres o grande Drusiano Martinelli, irmão de Tristano. Do Reino de Elisabete à Polônia; das terras germânicas e da Boêmia até a Península Ibérica, o novo modo de espetáculo “*a la italiana*”, vinte anos depois de sua origem, era visto percorrendo todas as estradas do Velho Continente – contando ora com a própria sorte, ora com o mecenato de poderosos soberanos, ora com o jogo de relações diplomáticas entre algumas pequenas e empreendedoras regiões da nossa nossa península e as grandes monarquias estrangeiras.. Ampliando de tal modo sua propagação, atinge, no séc. XVIII, até mesmo o Império Russo. Dentro deste vasto mapa, um lugar de

absoluto destaque deve ser reconhecido às tantas intensas quanto duradouras experiências francesas dos nossos cômicos¹⁶². (TESSARI, 2013 p.36-37 e 51-52, tradução nossa)

Constata-se, assim, que, a *Commedia dell'Arte*, desde seu surgimento oficial, foi caracterizada por ser executada por Companhias - que se constituíam sobretudo por laços familiares -, que percorriam o território das Repúblicas que hoje formam a Itália, assim como outros, às vezes, beneficiando-se das ligações políticas existentes com estados e terras estrangeiras. Foi comum a presença de companhias transitando pelos mais diversos territórios, como informa Tessari. Em cada um desses locais, além de explorarem seu aguçado talento de comunicação (mesmo que apenas um membro da Companhia conhecesse a língua local), os atores ambulantes aprendiam línguas e costumes culturais diversos, somando-os à suas experiências de vida, dedicada quase que exclusivamente ao fazer teatral, como forma de sobrevivência.

Na metade doséculo XVI, por exemplo, alguns comediantes percorreram os países ao norte dos Alpes. Existem registros de que, em 1549, os *Comici Gelosi*, os *Confidente* e a *Companhia Fidelli* foram hospitaleiramente recebidos na corte de **Viena**. Também nesse mesmo ano, têm-se notícias de que estiveram em “Nuremberg, Estrasburgo, Stuttgart, em todo o sul da Alemanha.” (BERTOLD, 2000, p. 355)

Em **Munique**, onde Orlando di Lasso regia a orquestra da corte, a *Commedia dell'Arte*, já em 1568, granjeara a maior popularidade. Neste ano o duque bávaro Albrecht V organizou um programa de festividades que durou várias semanas¹⁶³, para comemorar o casamento de seu filho Wilhelm com Renata de Lorraine. O programa incluiu uma série de torneios, concertos e apresentações teatrais, e fechou-se, em 7 de março, com uma “*Commedia all'improviso alla italiana*”. Orlando di Lasso dirigiu a encenação e fez o papel de Pantalone. A ação compunha-se de elementos do Carnaval burlesco veneziano. Correspondia aos *soggetti* habituais e está descrita em detalhe no livro do festival, escrito por Massimo Troiano para o noivo e príncipe herdeiro Wilhelm. (BERTHOLD, 2000, p. 357)

¹⁶² Do original: [...] *la dimensione spaziale e culturale che leospita andrà progressivamente ampliandosi (attraverso varie forme di migrazione degli attori, e dei modelli di teatro da essi veicolati) sino a riguardare gran parte dei paesi europei: dalla penisola iberica alla Russia; dall'Inghilterra alla Francia, agli Stati germanici.* (TESSARI, 2013 p.36-37) [...] *anonimi “Italian players”, ma già nel biennio 1577-1578 recita a Londra il grande Drusiano Martinelli, fratello di Tristano. Dal regno di Elisabetta alla Polonia, dalle terre germaniche e boeme alla penisola iberica, il nuovo mondo dello spettacolo ‘all’italiana’, vent’anni dopo la sua genesi, prende a percorrere tutte le strade del vecchio continente – affidandosi ora ad avventurosi azzardi, ora al mecenatismo di potenti sovrani, ora al gioco dei rapporti diplomatici tra taluni intraprendenti staterelli della nostra penisola e le grandi monarchie straniere – aprendo itinerari di tanto ampio respiro da raggiungere, nel XVIII secolo, persino l’impero russo. All’interno di questa sconfinata mappa, un posto di assoluto rilievo va riconosciuto alle tanto intense quando durevoli esperienze francesi dei nostri comici.* (TESSARI, 2013 p.51-52)

¹⁶³ Exatos 18 dias de festas, como destaca Tessari.

Esse fato foi determinante para as companhias *dell'Arte* que ali se apresentaram, pois o príncipe herdeiro Wilhelm¹⁶⁴, e sua noiva, Renata Lorena, promoveram a ida desses comediantes para o seu Castelo de Trausnitz¹⁶⁵ - localizado na atual cidade de **Landshut**, na região da Baviera, Alemanha -, onde, por dez anos, a Companhia ficou instalada, deixando-o somente num momento de crise econômica, mas ficou impressa na parede, em retratos de tamanho natural, pintados por Alessandro Scalzi na escadaria decorada, e que foi chamada de Narrentrepp¹⁶⁶. Pode ser visitada ainda hoje, apesar de ter sofrido danos num incêndio em 1961. Esta impressionante escadaria, também chamada “escada dos bufões ou dos tolos”, vai da adega ao quarto andar do Castelo.



Imagem 21: o asno e o clistere

imagem 22: a serenata

Castelo de Trausnitz Narrentrepp Fonte: Percurso inteiro das imagens disponível em http://www.schloesser.bayern.de/englisch/palace/objects/la_traus.htm

¹⁶⁴ William, Duque V da Baviera entre 1579-1597; o piedoso (Landshut 29/09/1548 – 07/02/1626)

¹⁶⁵ Disponível em: <http://www.schloesser.bayern.de/englisch/palace/objects/la_traus.htm> Acesso 12 jan. 2015.

¹⁶⁶ Disponível em: <<http://www.schloesser-bayern.com/fileadmin/sites/schlbay/pano/nbay/la-trntz/pano-en.html?pano=ntrp/abs26/pano.xml&parLanguage=en>> Acesso 12 jan. 2015.

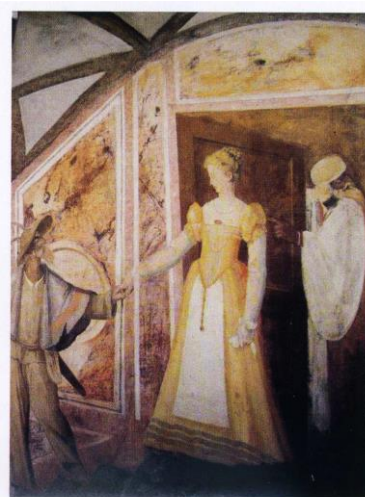


Landshut, Castello di Trausnitz, la Narrentrepp, Pantalone e Zanni armati.

Imagem 23: Pantalone e Zanni armados



imagem 24: Zanni



Alessandro Scalzi, detto il Paduano, Narrentrepp, Castello di Trausnitz, Baviera, sec. XVI. Zanni porta un messaggio del capitano alla figlia di Pantalone.

imagem 25: Zanni entrega mensagem à enamorada

Castelo de Trausnitz Narrentrepp Fonte: Percurso inteiro das imagens disponível em http://www.schloesser.bayern.de/englisch/palace/objects/la_traus.htm

Como destaca Tessari, ao final da sua última citação aqui transcrita, o país que teve maior relação com a *Commedia dell'Arte* foi a **França**, onde os cômicos se apresentavam com muita frequência, devido à importância política e cultural de Paris. E, sobretudo, porque as rainhas italianas Catarina de Medici¹⁶⁷ (2/04/1519 - 05/01/1589) e Maria de Medici¹⁶⁸ (26/04/1575 - 03/07/1642), juntamente com seu filho Luis XIII (27/09/1601 - 14/05/1643), que precede Luis XIV (05/09/1638-01/09/1715), contratavam cômicos italianos para todos os momentos cerimoniais dos principais palácios franceses. Assim, os “aspectos característicos da vida das companhias italianas na França, manifestando-se desde o início, consistia na alternância de espetáculos na corte e representações contratadas em Paris”¹⁶⁹ (GAMBELLI, 1993, p.134, tradução nossa). Registros relatam a presença, em 1571, da Companhia dos Gelosi¹⁷⁰, em Paris, se apresentando e recebendo o título de “*Comédiens du Roy*” (TESSARI, 2013, p.51-52).

¹⁶⁷ Esposa do rei Henrique II (31/03/1519-10/07/1559), cujo reino durou de 31/03/1547 a 10/07/1559. Catarina de Medici acompanhou o reinado de seus seis filhos, Mantendo-se influente no poder e promovendo as artes.

¹⁶⁸ Esposa de Henrique IV de Bourbon, que reinou de 17/12/1600 a 14/05/1610, quando morreu. Depois da morte do esposo, reina soberana até 1618, quando seu filho Luis XIII assume o poder. Durante o reinado do filho, ela continuou influente e rivaliza com o cardela Richelieu.

¹⁶⁹ Do original: “*aspetto caratteristico della vita delle compagnie italiane in Francia, manifestatosi fin dagli esordi, consiste nella alternanza di spettacoli a corte con rappresentazioni a pagamento a Parigi*”. (GAMBELLI, 1993, p.134).

¹⁷⁰ Companhia dos *Gelosi* fundada em 1568 por Flaminio Scala, Vittoria Pissimi, Nicolo Barbieri, Adriano Valerini, Silvia Roncagli, Giovanni Pellesini, Giulio Pasquati e Ludovico de Bianchi, após dez anos de atividades se unem Francesco e Isabella Andreini.



Imagem 26: Comici Gelosi. 1590. Pintura de Hieronymus Francken I (1540 – 1610), conhecido como o “velho”, pintor holandês (flamenguista). Fonte: foto de Ivanildo Piccoli no Museu Carnavalet, Paris.

Essa crescente frequência das incursões das trupes italianas na França, fez surgir a *comédie italienne* (como foi chamada a *Commedia dell'Arte* pelos franceses), que atuou entre 1658 e 1673, no Petit Bourbon e, depois, no Hôtel Guénégaud, rivalizando com a *Comédie Française*, mas também influenciando-a. A *Comédie Française* transfere-se definitivamente, em 1680, para o Hôtel de Bourgogne.

O projeto do Cardeal Mazzarino de dar vida a uma companhia italiana estável em Paris tornou-se emblemático entre 1659 e 1662, com as experiências dos *Comédiens Royaux*, no Hôtel de Bourgogne, com a trupe do Marais, com a trupe de Molière e a trupe italiana no Palais-Royal. Esse *Théâtre Italien* fez surgir contribuições de artistas e Arlecchinos excepcionais como: Tiberio Fiorilli (1608-1694), Domenico Biancolelli (1636-1688) e Evaristo Gherardi (1663-1700) (ver detalhes em GUARDENTI, 1990).

E como é recorrente em sua história, a *comédie italienne* sofre as consequências de promover, às vezes com muita audácia, a crítica social. Em 13 de maio de 1697, depois da apresentação da comédia “*La Falisse Prude*” (A Falsa Pudica), uma sátira insuficientemente dissimulada à amante de Luis XIV, Madame de Maintenon, os comediantes italianos tiveram de deixar às pressas Paris, devido a um decreto assinado pelo rei Sol, ordenando o fechamento do Hôtel de Bourgogne, que era o último abrigo dos italianos na cidade.

Watteau [1684-1721] registrou a *Partida dos Comediantes Italianos* numa tela [...] a última reverência de Mezzetin antes de partir, um adeus pesaroso das damas da companhia, mulheres assistindo das janelas

vizinhas, um jovem afixando o decreto real de proibição na parede da casa. (BERTHOLD, 2000, p.358)



Imagem 27: Partida dos Comediantes Italianos (*Départ des comédiens italiens*) em 1697, originalmente gravura de L. Jacob Watteau. Coleção Praticular

Luigi Riccoboni (1674-1753) foi convidado para restabelecer a teatro italiano em Paris. Ele, que pertence à geração que presenciou a transição da peça improvisada para aquela fundamentada em textos escritos, juntamente com Marivaux (1688-1763), promove novamente a fixação, em 1716, dos *comédiens italiens* na França. Agora, as peças improvisadas originalmente dos italianos, que se mantiveram clandestinos na França - atuavam no *Il Théâtre de La Foire*, o importante momento dos teatros de que eram realizados nas feiras de Saint-Germain e Saint Laurent, principalmente. Este fato foi tao bem ilustrado no filme “Boulevard do Crime”, de 1946 (*Les Enfants du Paradis*, dirigido por Marcel Carné).

Na segunda metade do século XVIII, verifica-se a permanência, na cena teatral francesa, do *Théâtre-Italien*, mas sem italianos em seu elenco, e sim apenas franceses, que montam óperas bufas, entre outras encenações ao gosto dos franceses. Atualmente, existe um teatro¹⁷¹ em Paris denominado *Théâtre-Italien* e que prioriza montagens de textos italianos, falados em italiano ou francês.

A *Commedia dell'Arte*, ampliando suas froteiras, também chegou ao leste europeu, em **Varsóvia, Cracóvia, Vilna e Gdansk**

¹⁷¹ Disponível em: <<http://www.comedie-italienne.fr>> .Acesso 13 jan. 2015.

Em 1592, no Castelo de Cracóvia, o "fiel ao original" Zanni, em triplicata, tomou parte no *intermedii* musical, apresentado na celebração das núpcias de Sigismundo III e Ana da Áustria. Em festividades em Varsóvia, na corte de Ladislau IV, a *Commedia dell'Arte* foi uma das atrações favoritas, pois o rei havia viajado pela Itália e ali apreciara o teatro popular e improvisado. O jogo de tipos de improviso era capaz de superar as limitações da língua, classe social e convenções. (BERTHOLD, 2000, p.358)

Existem registros da atuação, na **Espanha**, em 1538, de uma companhia de cômicos chamada *Mutio*, que teria entre seus integrantes, em Sevilha, o ator e autor Lope de Rueda (1510-1565). Entre 1574 e 1584, aparecem, na Espanha, notícias da importante Companhia de Alberto Naselli, conhecido como Zan Ganassa (1540-1584), e que se apresenta em Madri, depois de ter se apresentado, em 1571, em Paris.

Outra referência da *Commedia dell'Arte* na Espanha é Lope de Veja (1562-1635), que atuou com a máscara-tipo Botarga em 1599, no casamento de Felipe II da Espanha, com Margarida da Áustria, celebrado em Valência. Ainda encontramos um fenômeno paralelo as apresentações de *Commedia dell'Arte*, conhecido como “*teatro de los cômicos de la légua*”.

Ainda que distante no tempo e pertencente a outro contexto artístico, aquele do início do século XX, vale a pena lembrar dos estudos e das obras de Picasso sobre os personagens da *Commedia dell'Arte*. Ali, percebe-se como a *Commedia dell'Arte* se estabeleceu como um marco importante na cena artística europeia – e mesmo em seu imaginário - e como continuou, durante muito tempo, influenciando a produção de seus artistas.

Vale reforçar que na **Inglaterra**, em 1576, anônimos “*Italian players*” se apresentavam nas praças de Londres, e que, em 1577 e 1578, ocorreram apresentações com a presença do grande Drusiano Martinelli, irmão do tão famoso *Arlecchino* de Tristano.

Na Rússia, documentos comprovam a presença de *commediantes* desde 1733 e que se tornaram populares em Moscou e São Petersburgo. A experiência da *Commedia dell'Arte* na Rússia foi retomada depois, no século XX, por estudos do grupo de Mehyehold, Micklacheski e do “Teatro de Feira” (“Балаганчик”, Balangan), de 1906.

Poucas décadas mais tarde, a *Commedia dell'Arte* atravessou o oceano. Em fevereiro de 1739, os convidados do *Mr. Holt's Long Room*, em **Nova York**, nos **Estados Unidos**, puderam apreciar a primeira “pantomima arlequinada” que se sabe ter sido apresentada em solo americano. Foi anunciada como: "Uma nova Diversão Pantomímica, com

personagens grotescas, chamadas ‘Aventuras de Harlequim e Scaramouch’ ou ‘Il Espanhol Enganado’” (BERTHOLD, 2000, p.358).

Podemos estudar detalhes dessas migrações das companhias pela Europa principalmente por meio da obra de autores como A. Martino, F. De Michele, Fabrizio Serra e Roberto Tessari¹⁷², M. Surma-Gawłowska¹⁷³, M. Del Valle Ojeda Calvo¹⁷⁴, Baschet Armand¹⁷⁵.

2.5 CARACTERÍSTICAS ESTRUTURAIS:

2.5.1 COMPANHIAS FRATERNAS

Companhias Profissionais de Arte

As companhias foram estruturadas, no princípio, por grupos familiares. Depois, foi constituídas exclusivamente por atores, o que promoveu a institucionalização da profissão, de ator para homens e a inserção definitiva da mulher na profissão e atriz.

As companhias eram compostas por um grupo de pessoas (familiares ou não), onde cada integrante deveria possuir múltiplas qualidades: deveria ser uma síntese de ator, autor, diretor, bailarino, músico, malabarista, cenógrafo e coreógrafo. Cada um dos integrantes desempenhava funções distintas dentro da estrutura que a compunha, mas, geralmente, era conhecedor de tudo que fosse necessário para a sobrevivência coletiva.

[...] fundamenta-se, antes de tudo, no pressuposto de uma estrutura produtiva – a companhia – cuja lógica constituinte exige de cada ator o rigoroso respeito de uma parte fixa funcional à um sistema geométrico de funções e papéis. O “fraternal” grupo constituído em Padova em 1545 contava com oito membros. A companhia dos *Gelosi* ([ciumentos]), tanto exaltada pelo Capitão *Spaventa*, contava com onze membros. Segundo o testemunho de Luigi Riccoboni, do início do século XVIII, “uma companhia italiana não tem mais do que onze atores e atrizes”. Pode-se concluir que, por cerca de dois séculos, as trupes dos

¹⁷²MARTINO A., **Fonti tedesche degli anni 1565-1615 per la storia della commedia dell’arte e per la costituzione di un repertorio dei lazzi dello Zanni**, em AA.VV., **La ricezione della commedia dell’arte nell’Europa centrale. 1568-1769. Storia, testi, iconografia**, organizado por MARTINO A. e MICHELE F. De, Fabrizio Serra, Pisa-Roma 2010..

¹⁷³SURMA-GAWŁOWSKA M., **La commedia dell’arte in Polonia**, in AA.VV., **La ricezione della commedia dell’arte nell’Europa centrale 1568-1769. Storia, testi, iconografia**, organizado por MARTINO A. e MICHELE F. De, Fabrizio Serra, Pisa-Roma 2010, p. 159

¹⁷⁴CALVO M. Del Valle Ojeda, **Stefanelo Botarga e Zan Ganassa. Scenari e zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento**. Roma: Bulzoni, 2007

¹⁷⁵ARMAND, Baschet. *Les Comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XII*. Paris. 1882. Acessado em 23 de janeiro de 2015, disponível em: <<https://ia601402.us.archive.org/7/items/lescomdiensduro02campgoog/lescomdiensduro02campgoog.pdf>>.

nossos profissionais tiveram um elenco médio que girava em torno de uma dezena de componentes: dez ou onze artistas especializados, não (como é o caso hoje) dedicados a estudar e interpretar uma personagem diferente em cada encenação da qual tomam parte, mas dedicados a aprimorar e enriquecer, dia após dia, por muitos anos - se não por uma vida inteira de trabalho – sempre a mesma máscara ou a mesma figura cênica. (TESSARI, 2013 p.199-200, tradução nossa)¹⁷⁶

Famílias tornaram-se companhias, como a de Francesco Andreini (1548-1624) e sua mulher, Isabella (1562-1604), que formaram a citada Companhia dos *Gelosi*. O casal fez parte da corte francesa de Henrique III (1551-1589). Isabella Andreini era famosa pela sua beleza física, voz, inteligência, perspicácia e pelas suas qualidades de poeta. Torquato Tasso (1544-1595) dedica a ela uma de suas poesias. A famosa atriz morreu em Lyon (com apenas 42 anos, durante parto de seu sétimo filho) e foi sepultada com altas homenagens. Seu filho Giovan Battista Andreini (1576-1654) tornou-se ator e escritor, compondo sonetos sobre atores que deram à vida pela arte. Ele próprio deu continuidade ao trabalho iniciado por seus pais, dirigindo e criando sua companhia de *Commedia dell'Arte*, intitulada *il Fedeli*.

Outro ator, Louis André Riccoboni (conhecido por sua máscara-tipo Lélío), dirigia uma famosa trupe com sua mulher Flaminia e com a atriz Silvia. A companhia, graças às encenações das primeiras obras de Marivaux, viria a se tornar a coqueluche de Paris. Ganham subsídio de Luis XV e, em 1762, unem-se à companhia de Ópera Cômica (*Ópera Comique*) “Passam a chamar, em 1780, *Teatro dos Italianos*, embora no seu elenco já não figurasse mais nenhum italiano” (BERTHOLD, 2000, p.358). Em 1801 a *Ópera Comique*, passa a ser chamado apenas a um edifício construído em 1835.

Interessante notar que o primeiro registro de uma companhia ocorre em um momento em que os espetáculos começam a ser explorados comercialmente, como esclarece Tessari:

No seu conjunto, no entanto, o contrato de 25 de fevereiro de 1545, que precede em nove meses e meio a solene cerimônia de abertura do Concílio de Trento (13 de dezembro de 1545), atesta um fato indiscutível, de fundamental importância: o nascimento de um ‘mercado de espetáculos’, talvez apenas embrionário, mas certamente

¹⁷⁶ Do original: *si fonda innanzitutto sul presupposto d'una struttura produttiva – la compagnia – la cui logica costituente esige da ogni attore il rigoroso rispetto d'una parte fissa funzionale a un geometrico sistema di ruoli. Il “fraternale” gruppo costituitosi a Padova nel 1545 contava otto membri. La compagine dei Gelosi tanto esaltata da Capitan Spavento ne annoverava undici. Secondo la testimonianza primo-settecentesca di Luigi Riccoboni, “una compagnia italiana non ha mai più di undici attori e attrici”. Se ne può desumere che, per circa due secoli, le truppe dei nostri professionisti abbiano avuto un organico medio che si aggirava intorno alla decina di componenti: dieciundici artisti specializzati, non già (come oggi avviene) a studiare e ad interpretare un diverso personaggio per ogni messinscena cui debbano contribuire, ma a definire e ad arricchire giorno dopo giorno per molti anni - se non per un'intera vita di lavoro - sempre la stessa maschera o la stessa figura scenica.*

viável, com discreta perspectiva de ganhos, a ser constituído de uma pluralidade de “praças” potencialmente exploráveis e que favorecerá, por consequência, a constituição de núcleos societários dos profissionais da cena, dedicados a suprir a demanda com ofertas adequadas de *performances* concebidas como novas mercadorias. (TESSARI, 2013, p.16, tradução nossa)¹⁷⁷

O primeiro registro da fundação de uma Companhia de comediantes de que se tem notícia é o documento encontrado por Tessari em uma instituição da administração pública em Padova: “*Ato de Instituição de uma Fraternal Companhia*”, datado de 25 de fevereiro de 1545. Nesse documento, de grande interesse para os estudos da *Commedia dell’Arte*, estão claramente relatados os itens que compõem a estrutura e a organização¹⁷⁸ de uma de suas companhias. Estas seguiam exemplos anteriores de associações, confrarias e companhias venezianas¹⁷⁹. Ainda que as possibilidades de análise desse documento sejam várias, me limitarei a destacar alguns pontos relacionados à estrutura da companhia que estava se formando, e que interessa ao que está sendo tratado nesta tese, como segue:

Em 25 de fevereiro de 1545, oito cidadãos vênnetos reúnem-se em frente a um notário [tabelião] em Padova, para constituírem, entre eles, uma associação legalmente reconhecida, em cujo estatuto, nos seus pontos essenciais, lê-se:

Desejando os companheiros abaixo subscritos, isto é, Senhor Maphio, conhecido como Zanini de Pádua, Vicentio de Veneza, Francesco dela Lira, Hieronimo de São Lucas, Zuandomenego, conhecido como Rizo, Zuane de Treviso, Thofano de Bastian e Francesco Moschian, criar uma fraterna companhia, que venha a durar até o primeiro dia da próxima quaresma [...] do ano 1546 [...] concluíram e deliberaram conjuntamente que tal companhia venha a durar no amor fraternal [...], sem qualquer ódio, rancor ou dissoluções, e se deve entre eles constituir e observar toda bondade [...] todos os aqui subscritos [...]. E por primeiro ato, elegem, de comum acordo, como seu chefe na atividade de recitar as suas comédias, de lugar em lugar onde se encontrarem, o já mencionado Sr. Maphio [...]. Assim, a fim de que esta companhia tenha em todos, a bondade para durar [...], seus companheiros, de comum acordo, decidiram que se tenha um caixa, a qual tenha três chaves que sejam seguras. Uma das chaves a terá seu chefe, a outra, Francesco de la Lira, e a outra, Vicentio de Venezia. Na caixa, a cada dia que se

¹⁷⁷ Do original: “Nel suo complesso, tuttavia, il contratto del 25 febbraio 1545, che precede di nove mesi e mezzo la solenne cerimonia di apertura del Concilio di Trento (13 dicembre 1545), attesta un dato incontrovertibile di fondamentale importanza: la nascita di un *mercato dello spettacolo*, forse solo embrionale, ma di certo praticabile con discrete prospettive di guadagno e tale da consistere in pluralità di ‘piazze’ potenzialmente sfruttabili e da favorire, di conseguenza, il costituirsi di nuclei societari di professionisti della scena dediti ad alimentarne la domanda con adeguate offerte di *performances* concepite come nuove merci”. (TESSARI, 2013, p.16)

¹⁷⁸ Esse documento encontra-se atualmente nos registros da Prefeitura de Padova. Registrada no livro Tessari de 1989.

¹⁷⁹ Era tradicional a prática de criação de confrarias ou companhias para determinado fim. Por exemplo, no séc. XV, a vêneta “*societates iuvenum* delle Compagnie della Calza”, criada por personalidades como Angelo Beolco, Francesco De’ Nobili, Andrea Calmo. Não podemos esquecer a dos grandes bufões: Domenico Taiacalze, Zuan Polo Liompari, Eronimo Limpardi. (TESSARI, 2013, p.15).

ganhar, se deve colocar ora um ducado, ora mais, ora menos, segundo os ganhos que se farão; esta caixa não poderá jamais ser aberta, nem dela ser retirado nenhum dinheiro, sem o expresse consentimento e vontade de toda a companhia [...].

Item, que estando à companhia em Padova, a qual deve voltar no mês de junho, que então o dinheiro que se encontrar na caixa seja dividido igualmente. (COCCO, 1915, p.57; cit. In: TESSARI 2013, p.14, tradução nosa)¹⁸⁰

Como se vê, o documento apresenta, entre outras, informações sobre a estrutura da companhia e sobre as responsabilidades e hierarquia estabelecidas entre seus integrantes. O ato prevê o comprometimento dos membros da companhia na realização do trabalho por um tempo determinado: um ano corrido, que deveria encerrar-se na seguinte Quaresma, período em que era proibida qualquer manifestação artística, para depois ser retomado, mediante o estabelecimento de outro contrato. O documento estabelece também critérios para a guarda e distribuição do dinheiro ganho com o trabalho da companhia: o controle financeiro deveria ser feito pelo depósito do dinheiro em uma caixa fechada, que deveria possuir três chaves, que, por sua vez, deveriam ser entregues a três integrantes da companhia; a caixa só poderia ser aberta em conjunto e quando houvesse o consentimento de todos os integrantes. Outro detalhe interessante e importante para compreender as relações estabelecidas entre os membros dessa fraternal companhia está descrito em um trecho, não transcrito acima, desse longo documento que informa sobre o compromisso de todos em dividir a despesa da compra de um cavalo, que deveria ser usado para carregar seus pertences em carroça. Mesmo que exista a figura do primus inter pares, ou seja, um responsável superior (mas que ganha parte igualitária de dinheiro), todos aceitam obedecer às regras e propostas do cappocomico (aqui no sentido de coordenador, de chefe), e ainda que eles estejam proibidos de fazer jogos de azar entre si.

¹⁸⁰ D original: *Il 25 febbraio 1545, otto cittadini veneti si danno appuntamento di fronte a un notaio di Padova, per stringere fra di loro un'associazione legalmente riconosciuta il cui statuto, nei suoi punti essenziali, recita: Desiderando li infrascripti compagni, zovè ser Maphio ditto Zanini da Padova, Vincentio da Venetia, Francesco da la Lira, Hieronimo da S. Luca, Zuandomenego detto Rizo, Zuane da Trevixo, Thofano de Bastian et Francesco Moschian, far una fraternal compagnia, qual habia a durar fino al primo giorno di quadregesima proxima [...] de lo anno 1546 [...] hanno insiem concluso et deliberato, aciò tal compagnia habia a durar in amor fraternal [...] senza alcun odio rancor et disolutione, tra loro far et observar cum ogni amorevolezza [...] tutti li capitoli infrascripti [...]. Et primo hanno così da cordo eletto in suo capo nel recitar de le sue comedie di loco in loco dove si troveranno il predito ser Maphio [...]. Item, acciò detta compagnia habia in ogni amorevolezza a durar [...], li compagni prefatti cossì d'accordo hanno statuito et deliberato che si abbi a far una cassella, la qual habia tre chiave che sian sicure. Una de le qual habia et tener debba detto capo, l'altra Francesco de la Lira, l'altra Vincentio da Venetia, ne la qual ogni giorno che si guadagnerà se li habia a reponer hora un ducato, hora più et mancho, secondo li guadagni che occoreranno; qual cassella mai possi esser aperta, né altrimenti di quella tolto denaro alcuno, senza expresse consentimento et voler di tutta la compagnia [...].Item, che venendo la compagnia in Padova, qual debba venir nel mese di zugno, che allora li danari, che si atoveranno ne la cassella, sian divisi egualmente. (COCCO, 1915, p.57, in: TESSARI 2013, p.14)*

Outra importante cooperação é prevista caso um membro da companhia adoecesse. Nessa situação, ele era levado para sua residência fixa e continuava recebendo sua parte dos ganhos da companhia. Algo similar ao que ocorre hoje em dia, com os afastamentos do trabalho por motivo de saúde.

Ainda outro fato recorrente nesse período em que as companhias começam a se formar é a ausência de mulheres nos grupos e a falta de informações precisas sobre a forma de representação dos papéis femininos feita pelos homens. Tessari aborda esse assunto:

Certamente podemos deduzir que, com base em costumes cortesão e acadêmico da primeira metade do século XVI, os integrantes e as representações da trupe padovana contavam somente com a presença de homens, alguns dos quais - evidentemente - especializados em representar papéis femininos (um documento posterior relativo ao grupo do Sr. Maphio especifica que um dos atores "faz a parte da mulher"). (TESSARI de 2013 p.16, tradução nossa).¹⁸¹

É em 10 de outubro 1564, em Roma, que aparece um primeiro contrato de atores profissionais contando com a presença registrada de uma mulher, Lucrezia da Siena. Assim, surge oficialmente o registro italiano, e quiçá ocidental, de uma mulher como atriz. Testemunho tardio deste fato foi o de Pier Maria Cercchini, que escreve, em 1621: “non sono 50 anni che si costumano donne in scena” [não faz 50 anos que se costuma ter mulheres em cena. Tradução nossa]. (CERCCHINI, 1621, p.9 ou TESSARI, 2013, p.17).

Mais tarde, na França, Luigi Riccoboni (1676-1753) escreve, referindo-se ao ano de 1730: “É do tempo de Flaminio Scala que as mulheres foram introduzidas na cena, isto é, por volta de 1560. Se Flaminio Scala ainda não era ator quando isso acontece, ele ao menos pôde testemunhar esse evento.”¹⁸² (RICCOBONI, 1728, p.42, tradução nossa).

O início da atuação feminina provoca reverberações também no que se refere aos cânones religiosos. Uma prova disso é a descrição e manifesta preocupação de um padre jesuíta relativas à presença de uma mulher “de verdade” em cena. Nas palavras de Pietro Gambacorta, em 1585:

Aparece uma verdadeira mulher, jovem, bonita, adornada lascivamente, sendo observada com atenção, ainda que não houvesse outros, só isso é

¹⁸¹Do original: *Di sicuro possiamo desumere che, sulla scorta d'una convenzione cortigiana e accademica del primo Cinquecento, l'organico e le rappresentazioni della troupe padovana contemplavano la presenza di soli uomini: alcuni dei quali – evidentemente – specializzati nel sostenere ruoli femminili (un ulteriore documento relativo al gruppo di ser Maphio specifica che uno degli attori “fa da donna”).* (TESSARI, 2013 p.16).

¹⁸² Do original: “*C'est du temps de Flaminio Scala que les femmes furent introduites sur la scène, c'est à dire vers l'an 1560. Du moins si Flaminio Scala n'étoit pas encore comédien lorsque cela arriva, il peut l'avoir vu*”

já um evidente perigo para arruinar a juventude: o sangue ferve, os anos são verdes, a carne é viva, as paixões ardentes, e os demônios prontos [...]. E depois, o que será ouvir esta mulher falar? E sobre amor? [...] O que será ver o adúltero que lhe pede um beijo, e obtém? Por que será que esta mulher, fingindo-se de louca, aparece meio despida e com vestes transparentes? (GAMBACORTA; TAVIANI; in TESSARI, 2013, p.18, tradução nossa).¹⁸³

Essa pequena narrativa, que não deixa de ser curiosa pelo erotismo velado e poesia que contém, revela como foi à recepção, pela Igreja, dessa nova atividade das mulheres. Condenável, certamente, já que a imagem descrita recupera a ideia da mulher que, arditamente, é a causadora do pecado e nos demonstra como foi esse processo de aceitação da Igreja das mulheres em cena, até porque elas eram “bem” observadas pelos clérigos que as viam em seus detalhes e faziam suas críticas. No processo de aceitação da profissão de atriz, importante papel cabe a um conceito da época por meio das quais muitas atitudes da sociedade criticadas pelas atrizes, chamadas de “cortigiane oneste” (“cortesãs honestas”), eram aceitas e justificadas. Elas conquistavam respeito, tinham seu espaço definido e viam crescer suas responsabilidades sociais, deixando o aspecto apenas erótico de suas apresentações, mas de fundamental importância no entretenimento do período, para tornarem-se um membro intelectual das artes. Temos, assim, a descrição, recuperada por Tessari, de Giovan Domenico Ottonelli que mostra uma alternativa que se apresentava para as mulheres, entre ser uma humilde dona de casa ou uma ilustre atriz. Nesse caso, ela poderia até mesmo ser mitificada, como ocorreu, de forma exemplar, com Isabella Andreini e Lucrezia di Siena:

[...] Excluídas dos tablados e da cena, estão confinadas normalmente ao trabalho cansativo com as agulhas e rocas, e assim passam suas vidas, ganhando o sustento com seu suor e sofrimento quotidiano. Mas recebidas nas companhias dos comediantes, têm a melhor parte e mais segura; são bajuladas e honradas; e podem se orgulhar de ter o gracioso título de Senhora. Ó que belo prazer para uma mulher é, ou que bela coisa, ir a uma cidade principal, e ser recebida por nobres cavaleiros, e também por carruagens de 4 ou 6 [cavalos]. E ser conduzida a aposentos especialmente preparados, ou ser recepcionada em banquetes, e fazer refeições abundantes e deliciosas. Ó que bela, aliás, que belíssima coisa, receber grandes honras e grandes presentes [...] e, ao final, esperar, depois da morte, a honra de ter uma nobilíssima

¹⁸³Do original: *Comparisce vera donna, giovane, bella, ornata lascivamente, la quale essendo con attenzione mirata, senza che vi fosse altro, questo solo è manifesto pericolo di rovina alla gioventù: il sangue bolle, gli anni son verdi, la carne è viva, le passioni ardenti, et i diavoli pronti [...]. Che sarà poi udire la donna parlare? E d'amore? [...] Che sarà vedere che l'adultero chiede un bacio, e l'ottiene? Che sarà che la donna, fingendosi pazza, comparisce mezzo spogliata, o con veste trasparente?* (GAMBACORTA in TAVIANI, ano p.XCI in TESSARI, 2013, p.18. (este trecho de Gambacorta é uma parte do manuscrito citado por Giovan Domenico OTTONELLI, sendo referenciado em TAVIANI, 2007, por sua vez citado por TESSARI, 2013)

sepultura; como lê-se da famosa cômica Isabella Andreini e de outras cômicas muito célebres. (TESSARI de 2013 p.18-19, tradução nossa)¹⁸⁴

Esse excerto demonstra que a profissão de comediante poderia ser algo muito almejado pelas mulheres.

Sabe-se também, que, com o tempo, as companhias podiam perder seu caráter completamente fraterno e passar por intrigas internas e disputas relativas à condução do grupo. Em alguns casos, observou-se a tentativa de superar os comandos ou de um membro querer assumir a função de “*cappocomico*” (no sentido de “diretor”). Alguns desses episódios foram muito bem descritos por Siro Ferrone (FERRONE, 1993).

2.5.2 TEMAS POPULARES

Os temas e assuntos que os comediantes *dell'Arte*, como foi mencionado no início deste capítulo, usavam são quase todos baseados na literatura clássica e na moderna: comédias, romances, pastorais, contos, em que suas máscaras trabalhavam com conflitos básicos do ser humano: amar, comer, fugir, lutar, morrer, viver e sobreviver.

Percorrendo todo o registro dramático, desde a farsa até os melodramas, as encenações eram compostas por três atos, precedidos de um prólogo, este, sem ligação alguma com a peça; por 10 a 12 tipos, além de seus comparsas; e pela intriga de quiproquós, em que estavam presentes presteza física, rixas, acessos de loucura, duelos, perseguições, aparições, pancadarias, tiros de pistola, disfarces, raptos, pirotecnia (possibilitada pela descoberta e uso da pólvora), momentos de magia etc.

A partir do século XVII, a técnica do ator passou a contar com o apoio dos truques mecânicos, já conhecidos dos artistas de rua, como dos *Ciarlatani*; com a presença de novas personagens como os criados atuando com os cômicos; e com as maravilhas das novas cenografias, principalmente com os telões pintados que faziam uso da perspectiva, como foi citado no início deste capítulo, e dos efeitos ópticos.

¹⁸⁴Do original: *escluse dal banco e dalla scena, sono per ordinario confinate alla fatica dell'ago e della conocchia e se la passano in travagliosa vita, guadagnando il vitto co' quotidiani sudori e con gli stenti. Ma ricevute nelle compagnie de' comici hanno la parte migliore e più sicura; son accarezzate et onorate; e si posson pregiare del grazioso titolo di Signora. O che gusto per una donna si è, o che bella cosa l'andar ad una principal città, et esser tal volta incontrata da nobil cavalcate, et anche da carrozze da 4 o da 6 [cavalli]. E vedersi condotta a preparate stanze, et ivi ricever subito regali di rinfreschi per far pasti lauti e deliziosi. O che bella, anzi bellissima cosa, ricevere onori grandi e gran presenti [...] et alla fine sperare dopo morte l'onore d'una nobilissima sepoltura; come si legge della famosa comica Isabella Andreini e d'altre comiche molto celebrate.* (TESSARI, 2013 p.18-19)

Quanto às velhas intrigas, presentes na dramaturgia de períodos anteriores, essas se enriqueceram com os sutis enredos das fábulas e da mitologia. Era marcante o uso das tiradas maliciosas e dos grandes sustos cômicos, momento em que ocorriam fugas espetaculares, surgem às surpresas mágicas. Os personagens-tipo-máscaras viam subir e desaparecer no ar uma árvore que os escondia, ou viam dançarem as estátuas do jardim onde a jovem enamorada sonhava. Tudo isso causou enorme entusiasmo no público, tanto popular quanto de intelectuais. Nessa fase, a *Commedia dell'Arte* atingiu seu momento de glória, constituindo-se num fenômeno ímpar em toda a longa história do teatro.

Utilizando em seus percursos sugestivas evocações de um mundo citadino considerado como um rico repertório dos vários tipos bizarros de performances, as quarenta "comédias" da coleção de Flaminio constituíram, interpretações diferentes de uma só fábula: o mais ou menos intrincado enredo e entrelaçamento entre as aventurosas peripécias existenciais das personagens, ora desafortunadas, ora intrigantes, e complexos episódios eróticos e sentimentais, destinados a terminar em uma série de casamentos festivos. Tudo isso conduzido por meio de um mais ou menos amplo labirinto de equívocos, intrigas e mentiras, cujas linhas devem ser capazes de alimentar sempre mais suspense e curiosidade no público. E ambientado naquele espaço urbano, de maneira em que se acaba de ver um vivo exemplo, ao qual pelas costas se pode estar invisíveis numa perspectivas de remotas distâncias exóticas. A amplitude da gama de efeitos cômicos percorridos por um simples esquema de fábula semelhante traça um arco que se abre idealmente com o tom de jogo sexual e escatológico ilustrado na frenética cena musical do Velho ciumento, na qual a jovem e bela Flaminia, esposa de Pantalone, finge ser tomada por uma súbita necessidade, para poder encontrar-se secretamente com seu amante Orazio. (TESSARI de 2013 p.152-153, tradução nossa)¹⁸⁵

2.5.3 IMPROVISAÇÃO

Quando se dominam completamente os movimentos das próprias mãos, dos próprios pés, do próprio corpo, do próprio coração, do próprio

¹⁸⁵ Do original: *Utilizzando nei loro percorsi suggestive evocazioni d'un mondo cittadino inteso quale ricco repertorio di variopinte e bizzarre performances, le quaranta "comédie" della raccolta di Flaminio costituiscono altrettante declinazioni diverse di una sola fabula: il più o meno intricato intreccio tra avventurose peripezie esistenziali di personaggi ora sventurati ora intriganti, e complesse vicende erotiche e sentimentali destinate a concludersi in una sequenza di nozze festose. Il tutto condotto attraverso un più o meno ampio labirinto di equivoci, intrighi e beffe le cui linee devono essere in grado di alimentare sempre suspense e curiosità del pubblico. E ambientato entro quello spazio urbano di maniera del quale si è appena visto un vivace esempio, alle cui spalle possono stare invisibili prospettive di remote lontananze esotiche. L'ampiezza delle gamme di effetti comici percorsa da un simile schema di fabula traccia un arco che si apre idealmente con le tonalità giocosamente sessuali e scatologiche illustrate dalla frenetica scena musicale del Vecchio geloso in cui la giovane e bella Flaminia, moglie di Pantalone. Si finge afflitta da un subitaneo bisogno per godersi di nascosto il suo amato Orazio.*(TESSARI, 2013 p.152-153).

cérebro e dos próprios sentimentos; quando se está pronto a reagir diante de qualquer situação possível: aí, sim, se pode falar em im-pro-vi-sa-ção. A *Commedia dell'Arte* é o espetáculo do ator perfeito¹⁸⁶. (frase de Jean Loui BARRAULT ator e diretor francês, tradução nossa)

Na *Commedia dell'Arte*, como define Barrault, o ator tem que ser completo, total, perfeito; deve dominar as mais diversificadas técnicas de circo, canto, música, declamatória, oratória, balé, dramaturgia, poesia, linguagem de máscaras, entre outras. Principalmente para conjugar todas estas técnicas, a improvisação se faz necessária. Ela, por sua vez, só existe porque é resultado de um sistema rígido de regras cênicas.

Os cômicos possuíam uma bagagem incalculável de situações, diálogos, gags, lengalengas, ladainhas, todas arquivadas na memória, as quais utilizavam no momento certo, com grande sentido de *timing*, dando a impressão de estar improvisando a cada instante. Era uma bagagem construída e assimilada com a prática de infinitas réplicas, de diferentes espetáculos, situações acontecidas também no contato direto com o público, mas a grande maioria era, certamente, fruto de exercício e estudo. (FO, 1998, p.17)

Dario Fo, citado acima, e todos os outros pesquisadores que verticalizaram seus estudos para compreensão dessa forma de improvisação, chegaram ao consenso de que o teatro renascentista da *Commedia dell'Arte* não era interpretativo, mas criativo, e fazia do intérprete o mais importante elemento do espetáculo teatral, dando-lhe o reinado absoluto, que se confundiu com o próprio gênero. Essa busca da teatralidade passa também por fatores determinantes: profissão, dinheiro, mercado; ou seja, como afirma claramente Tessari, ela é "uma indústria de produtos estéticos" feitos pela sobrevivência.

O fato de que a *Commedia dell'Arte* tenha privilegiado o teatro de improvisação, ao invés do texto escrito (por mais que os mesmos comediantes também recitassem decorando todos os clássicos, como já foi mencionado aqui), fez com que seus atores fossem também autores e escrevessem seus textos. Por vezes, registravam os erros cênicos, isto é, o que havia sido escrito e não funcionava na primeira vez em que era colocado em cena e tampouco contava com reação positiva do público. Isso fazia com que os criadores trabalhassem com suas falhas; constantemente, o autor reescrevia seus textos, com as novas correções e sugestões.

¹⁸⁶ No original: “Quando si è completamente padroni dei movimenti delle proprie mani, dei propri piedi, del proprio corpo, del proprio cuore, del proprio cervello e dei propri sentimenti; quando si è in grado di far fronte a ogni possibile situazione: allora si può parlare di im-prov-vi-sa-zio-ne. La *Commedia dell'Arte* è lo spettacolo dell'attore perfetto.”

Havia outros motivos que determinavam esse modo de trabalho e que estavam ligados às condições políticas. A existência da censura religiosa e a opressão nas escritas cênicas tornavam muito difíceis levar em cena uma comédia escrita, já que a sátira nela contida acarretava frequentemente a sua imediata proibição. Já um espetáculo improvisado não podia ser censurado previamente. Isto não impedia que

[...] as presenças "perigosas" observassem, durante o próprio espetáculo, se tinha algo a censurar. Mas os autores conseguiam ser mais espertos: com a longa experiência que tinham, eles observavam estas presenças "perigosas" em meio ao público e soltavam sua imaginação na arte de improvisar (TESSARI, 1989, s/p)

A improvisação demanda do ator principalmente disponibilidade, atenção, urgência e intensidade. No passado, no teatro mascarado popular da *Commedia dell'Arte*, o imprevisto era a tônica. Muitas coisas podiam ocorrer no processo de preparação e durante a encenação, e ocorriam. Não havia em princípio textos codificados; estes só apareceram depois, por força da repetição das cenas. Os comediantes deviam ser capazes de partir de um roteiro simples, chamados de *canovacci*¹⁸⁷, e sustentar a ação cênica, às vezes, por horas, sem que o público se desinteressasse. Afinal, disso dependia a sobrevivência das companhias.

Em 1699, Andrea Perrucci¹⁸⁸ afirma:

Não conhecida pelos antigos, mas invenção do nosso século, foi o representar de improviso as comédias belíssimas. Como difícil e perigosa é a empresa, nela não se deve colocar senão pessoas idôneas e conhecedoras, e que saibam o que quer dizer regra de linguagem, figuras retóricas, tropos e toda a arte retórica, tendo que fazer de improviso aquilo que premeditado faz o poeta. Então, se bem que a representação premeditada pareça ter o primeiro lugar no se sair bem. Ser estimada e prezada, isto ocorre porque o poeta estuda para compô-la e todas as coisas são reguladas por uma só [...] Não são assim as comédias de improviso, onde a variedade de tantos personagens, entre os quais, por força, haverá quem seja menos perfeito e menos hábil, faz com que a irregularidade surja e o dizer *Quidquid in buccam venit* – não pode ocorrer sem falha. (op. Cit. In TESSARI, 1989, p.75, tradução nossa)

A improvisação não é a utopia de uma pretensa criatividade imediata, mas sim praticabilíssima realização; e se manifesta no ato mesmo de se fingir fazer nascer sobre a cena um texto antes inexistente de um

¹⁸⁷ Será explicado seu conteúdo, estrutura e significado mais adiante.

¹⁸⁸ Foi um amador de teatro e que deixou um tratado orgânico da Arte interpretativa dedicada a técnica da improvisação.

[...] espetáculo imediato - jogando com a mais ampla margem de liberdade mnemônica dos atores - não um texto jamais escrito, mas sim o fantasma de um texto sempre muito facilmente composto para que seja necessário ser um poeta que o escreva. (TESSARI, 1989, p.76, tradução nossa)¹⁸⁹

Os textos escritos pelos comediantes eram registrados em folhas soltas e posteriormente agrupados emcoletâneas, que inspiraram Perruci, Goldoni e muitos outros autores que tiveram acesso a esses materiais. Essa coletânea ou cadernos eram intitulados de "Zibaldoni"¹⁹⁰ ou ainda, "Cibaldone repertório". Trata-se de uma sistemática de anotações de repertório pessoal, ou mesmo dos *generici*, *canovacci*, das piadas, dos truques, *lazzi*, e de tudo que tivesse sido experimentado em cena e tivesse obtido "sucesso" ou funcionado bem, contando com boa recepção do público. Esses documentos eram de suma importância para a estruturação dos espetáculos e eram respeitados pelos demais atores. Esse material era colecionado e posto a prova ao longo da experiência das companhias, durante os anos de sua atuação. Hoje, existem poucos exemplares desses cadernos ou coletâneas, conservados em algumas bibliotecas e alguns museus na Europa.

No ano de 1699, Andrea Perrucci escreve testemunhando a presença e o uso dos *Zibaldoni*. No texto, refere-se a eles como *libri* (livros, no sentido de registro pessoal; anotação pessoal, quase um diário):

[...] conheci famosos cômicos que escreveram livros (e eu também os fiz em quantidade) de coisas adaptadas para todas as ocasiões [...], e tendo tanta precisão ao acomodá-las que parecia sair ao improviso aquilo que se tinha já havia muito tempo premeditado. Aqui está toda a arte: escondê-la. (PERRUCCI, Dell'Arte Rappresentativa. p.103 citado em TESSARI, 2013, p.197, tradução nossa)¹⁹¹

¹⁸⁹ Do original: [...] *spettacolo immediato - giocando sul piú ampio margine di libertà mnemonica degli attori - non un testo mai scritto, bensì il fantasma d'un testo sempre troppo facilmente componibile perché sia necessario che un Poeta lo scriva.*

¹⁹⁰ Procurando em dicionário etmológicos italianos, encontra-se a informação que o termo pode ter derivado do cruzamento de Zabaione (doce com creme de ovos, açúcar e vinho) com Zibanda, um tipo de comida misturada grosseiramente com diferentes elementos que em princípio não se combinariam. (Dizionario etimologico. Avviamento alla etimologia italiana, Firenze, Le Monnier, 1968). Era um termo romano usado para reunir escritos, ou mesmo uma composição literária, que apresentam pensamentos diferentes, textos de formas diversas, poesia com prosa. O poeta Giacomo Leopardi, em 1817, usa esse termo (que dá título a um dos seus livros) para definir seu diário de anotações. A partir de então, o termo ficou universalmente conhecido como sinônimo de anotações diversas num caderno diário. Atualmente, é usado de maneira depreciativa para referir-se a discurso e escritos sem finalidade lógica, desorganizados, heterogêneos.

¹⁹¹ Do original: [...] *ho io conosciuto famosi comici aversi fatto fare libri (ed io glie ne ho fatto quantità) di cose adattate a tutte le occasioni [...], ed aver tanta accuratezza in accomodarle che sembrava che uscisse all'improvviso ciò che s'avevano da molto tempo premeditato. Qui sta tutta l'arte: il nasconderla.*(PERRUCCI, Dell'Arte Rappresentativa. p.103 citado em TESSARI, 2013, p.197)

Também Goldoni¹⁹², já frequentando a Companhia de Buonafede Vitali, em Milão, em 1733, declara, referindo-se aos seus escritos:

Informaram os comediantes, e as mulheres, principalmente, que eu tinha um desejo de fazer algo para o teatro, me encarregaram das comissões para escrever o seu roteiro, e preenchi em pouquíssimo tempo uma quantidade de folhas de solilóquios, de injúrias, de desespero, de diálogos, de declarações e de conceitos amorosos, coisas que foram extremamente apreciadas, e que davam esperanças aos comediantes de que eu me tornaria um bom poeta à sua maneira. (GOLDONI, 1993; op.cit. in TESSARI, 2013.p.199, tradução nossa)¹⁹³

O que Goldoni chama acima de “genérico” – e que no texto traduzido optamos por aproximar à palavra “roteiro” - para indicar um texto monólogo ou *lazzi* dos atores na época, também era entendido como a sua compilação, conforme vimos aqui, com o nome de *Zibaldone*. Mais adiante, estudaremos as particularidades desses textos que, conforme veremos, podem ser categorizados e receber nomes específicos: *canovaccio*, *scenari*, *soggeto* e *lazzi*.

Antes, porém, vou me ater um pouco mais à forma como os atores cômicos adquiriam a habilidade interpretativa da improvisação, com estudos, sistemáticos e diários, de elementos que pudessem enriquecer o seu repertório pessoal. Tessari relata uma experiência ímpar deste tipo de estudos:

O cômico Domenico Bruni, já membro dos Confidenti liderado por Flaminio Scala, em um Prólogo escrito por volta de 1620, dá a palavra a uma Fanteca imaginada no duplo papel de serva da comédia e legítima empregada da companhia: Minha desgraça me fez estar aqui como serva desses comediantes, que me fizeram crer que a profissão era repleta de prazeres [...]. Como todas essas promessas foram enganosas! Porque, em relação à profissão, não se pode dizer [coisa] pior: aquele que a deseja fazer bem, não tem hora de prazer por causa da necessidade que há de estudar, sendo que esses pobrezinhos, que não são seguidores das ciências e que precisam discorrer, de improviso, sobre várias coisas, têm que se cansar de escarpelar e dilacerar livros vulgares, o Céu que vos diga [...]. Basta, Prezados Senhores, eu estou mal com eles. Ai de mim, ouçam. De manhã a Senhora me chama: 'Olá, Ricciolina, traga-me a enamorada Fiametta que eu quero estudar'.

¹⁹² Um bom filme documentário sobre esse momento de vida de Goldoni é o “Carlo Goldoni - Venezia Gran Teatro del Mondo”, de Alessandro Bellere, 2009 (www.goldonithemorie.com).

¹⁹³ Do original: *Informati i comici, e le donne principalmente, ch'io aveva desiderio di far qualche cosa per il teatro, mi caricarono di commissioni per impinguare il loro generico, ed empiei in pochissimo tempo una quantità di fogli di soliloqui, di rimproveri, di disperazioni, di dialoghi, di dichiarazioni e di concetti amorosi, cose, che furono estremamente aggradite, e che facevano augurare ai comici ch'io sarei divenuto un bravo poeta alla loro foggia.* (GOLDONI, C. **Prefazione** al tomo XI dell'edizione Pasquali, in *Memorie*, a cura di P. Bosisio, Mondadori, Milano 1993, p. 860.- em TESSARI, 2013.p.199

Pantaleão me manda trazer As Cartas de Calmo. O Capitão, As Bravuras do Capitão Spaventa. O Zanni, As Astúcias de Bertoldo, o Fugilozio e Horas de Recreação. Graziano, As Sentenças dell'Eborente e Novissima Poliantea. Franceschina quer Celestina para aprender a fazer a ruffiana (alcoviteira). Os enamorados querem as obras de Platão e quase no mesmo momento, alguém me pede uma coisa e alguém outra. (TESSARI, 2013, p.191)

As obras citadas nesta passagem, e das quais não são mencionados os autores são: “Elegia de Madonna Fiammetta” de Boccaccio; “Le Bravure del Capitão Spaventa” de Francesco Andreini; “Le Sottilissime Astuzie di Bertoldo” de Giulio Cesare Croce; “Fugilozio” de Tommaso Costo; “Ore di Riecreazione” de Ludovico Guicciardini; “Sententiae et exempla ex probatissimis quibusque scriptoribus collecta, et per locos communes digesta” de André de Rezente; “Tragicommedia di Calisto e Melibea” (ou apenas “Celestina”) de De Rojas. “A Novissima Poliantea” é um texto de difícil identificação¹⁹⁴. (TESSARI, 2013, p.191, tradução nossa)¹⁹⁵

Este relato de indignação da empregada em ter de providenciar, a cada dia, a busca, dos muitos livros guardados nos caixotes da companhia e solicitados pelos seus integrantes, para alimentar o estudo de cada tipo-máscara, deixa muito claro que a leitura diária e sistemática era um recurso utilizado pelos atores para compor, ou mesmo para rememorar, os elementos que seriam usados a cada *canovaccio* e a cada trama da apresentação da noite. A relação de autores citados revela também que os artistas *dell'Arte* eram bem letrados e possuíam gosto refinado e tinham acesso à melhor literatura impressa disponível no período, para desenvolvimento de sua máscara-tipo.

Este fato também é comentado por Niccolò Barbieri (1576-1641), que ainda informa que muitos comediantes realizavam a tradução e adaptação de obras estrangeiras,

¹⁹⁴ ROMEI no seu comentario do **Prologo** p. 388, n. 1; e da M. Pieri, **La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo**. n. 84. Torino: Bollati Boringhieri, 1989, p. 264) (TESSARI, 2013, p. 191)

¹⁹⁵ Do original: Il comico Domenico Bruni, già membro dei Confidenti guidati da Flaminio Scala, in un *Prologo* composto attorno al 1620, dà la parola a una Fantasca immaginata nel doppio ruolo di serva da commedia e di autentica ‘cameriera’ della compagnia La mia disgrazia m’ha posto a stare per serva con questi comici, i quali mi diedero ad intendere che la professione loro era lastricata di delizie [...]. Come tutte queste promesse sono state inganatrici! Perché, in quanto alla professione, non si può dir peggio: chi la vuol far bene, non ha ora di piacere per la necessità che si ha di studiare, essendo che questi poveretti, che non sono professi nelle scienze e che bisogna che d’improvviso discorino di varie cose, se si hanno da affaticare a scorticare ed a squartare libri volgari, il Cielo ve lo dica [...]. Basta, Signori cari, io sto male con loro. Ohimè, sentite. La mattina la Signora mi chiama: ‘Olà, Ricciolina, portami la innamorata *Fiammetta* che voglio studiare’. Pantalone mi dimanda le *Lettere* del Calmo. Il Capitano le *Bravure* del Capitan Spavento. Il Zanni le *Astuzie* di Bertoldo, il *Fugilozio* e l’*Ore di ricreazione*. Graziano le *Sentenze* dell’Eborente e la *Novissima Poliantea*. Franceschina vuole la *Celestina* per imparare di far la ruffiana. Lo innamorato vuol l’opere di Platone e quasi in un punto chi mi comanda una cosa e chi un’altra. (TESSARI, 2013, p. 191) Le opere citate nel passo, e di cui non viene menzionato l’autore, sono: *Elegia di Madonna Fiammetta* di Boccaccio; *Le bravure del Capitan Spavento* di Francesco Andreini; *Le sottilissime astuzie di Bertoldo* di Giulio Cesare Croce; *Fugilozio* di Tommaso Costo; *Ore di ricreazione* di Ludovico Guicciardini; *Sententiae et exempla ex probatissimis quibusque scriptoribus collecta, et per locos communes digesta* di André de Rezente; *Tragicommedia di Calisto e Melibea* (“*Celestina*”) di De Rojas. La *Novissima Poliantea* è testo di difficile identificazione. (TESSARI, 2013, p. 191)

Não há um bom livro que não seja lido por eles, nem bom conceito que não tenha sido por eles absorvido, nem descrição de coisas que não seja imitada, nem bela frase que não tenham decorado, porque lêem muito e decoram os livros. Muitos deles traduzem os discursos das línguas estrangeiras, que lhes servem de adornos, muitos inventam, imitam, amplificam. Basta: porque todos estudam, como se pode ver nas coisas que eles publicaram: poemas, discursos, comédias, roteiros de comédias, cartas, prólogos, diálogos, tragédias, pastorais e outras coisinhas que para os cômicos não são desprezíveis. (BARBIERI, *La Suplica*, p. 607 in TESSARI, 2013, p.193, tradução nossa)¹⁹⁶

Acrescenta ainda que este cansativo preparo de leituras ampliavam na elaboração pessoal dos repertórios.

Os comediantes estudam os livros que são impressos com as licenças dos superiores; verdade é que eles inventam muitas coisas [...]. O Capitão arranca riso das suas extravagantes hipérboles; Graziano, dos seus despropósitos; o primeiro servo, da sutilíssima astúcia e respostas prontas; o segundo, da jocosa brincadeira; os Arlichini, das quedas; os Covielli, das caretas e do seu latim macarrônico; as partes dos velhos, da grosseria das falas dos seus antigos idiomas, e assim todas as outras partes: e este estudo [dos livros] não é de todo dia, mas é como qualquer outro estudo que desagrada e entedia com o decorrer do tempo; e não é, como tal pensam, tão bom a ponto de elevar a alma ao êxtase do prazer, mas é cansativo, como é cansativo ao maestro tocar, cantar e dançar, porque o homem se cansa, se esgota e se enerva; e quando os comediantes vão ao teatro, não dizem que estão passeando, como os espectadores, mas dizem que estão indo ao comércio, ao negócio: e, às vezes, a mais de um tremem as pernas pensando que têm de satisfazer tanto o povo como as pessoas que pagam seu dinheiro e que não estão lá por devoção, quero dizer, que podem gritar se não gostarem. (BARBIERI, in TESSARI, 2013, p.194-195, tradução nossa)¹⁹⁷

¹⁹⁶ Do original: *Non vi è buon libro che da loro non sia letto, né bel concetto che non sia da essi tolto, né descrizione di cosa che non sia imitata, né bella sentenza che non sia colta, perché molto leggono e sfiorano i libri. Molti di loro traducono i discorsi delle lingue straniere e se ne adornano, molti inventano, imitano, amplificano. Basta: ché tutti studiano, come si può vedere dalle cose ch'essi hanno alle stampe: rime, discorsi, comedie, soggetti di comedie, lettere, prologhi, dialoghi, tragedie, pastorali ed altre cosette che per comici non sono sprezzabili.* (BARBIERI, *La Suplica*, p. 607 em TESSARI, 2013, p.193)

¹⁹⁷ Do original: *I comici studiano i libri che sono stampati con licenza de' superiori; vero è che inventano molte cose [...]. Il Capitano cava il riso dalle sue stravaganti iperboli; il Graziano da' suoi spropositi; il primo servidore dalle sottilissime astuzie e pronte risposte; il secondo dalle sciocche balorderie; gli Arlichini dalle cascade; i Covielli dalle smorfie e latinacci macaronici; le parti de' vecchi dal grossolano parlare de' loro antichi idiomi, e così tutte le altre parti: e questo studio non è di tutto il giorno, ma è come ogn'altro studio che rincresce ed annoia a lungo andare; e non è, come tali pensano, di tanto gusto che mandi l'anima nell'estasi del diletto, ma è faticoso, come è faticoso a' maestri il sonare, cantare e ballare, ché l'uomo si stracca, si sfiata e snerva; e quando i comici vanno al teatro, non dicono d'andar a spasso come gli ascoltanti, ma dicono di andar a bottega: e talvolta a più d'uno tremano le gambe pensando che ha da sodisfare tanto popolo e persone che pagano il loro danaro e che non stanno colà per devozione, voglio dire, che possono strepitare se non hanno gusto.* (BARBIERI, *La Suplica*, p. 666 in TESSARI, 2013, p.194-195)

Fica claro, assim, que a improvisação era, na verdade, a repetição elaborada ou não, “roubada” dos clássicos, sendo fruto de estudos diários e específicos de cada máscara. Tessari conclui o assunto afirmando

[...] que o verdadeiro segredo da improvisação consistia na difícil arte de saber percorrer uma estrada intermediária entre a leitura de “livros impressos” e a originalidade da “invenção”: é neste cruzamento que se encontrariam as raízes das fórmulas expressivas capazes de suscitar interesse e “gosto” no público (a “extravagante hipóbole” do Capitão, o “nonsense” do Doutor, as “sutis artimanhas” do primeiro Zanni, a “brincadeira jocosa” do segundo etc.) (TESSARI, 2013, p.195, tradução nossa)¹⁹⁸

2.5.4 CANOVACCIO, SCENARI, SOGGETTO, GENERICI, LAZZI E GRAMELÔ

Os recursos que serão descritos aqui constituem o fundamento do treino e das apresentações diárias dos atores, componentes das duplas cômicas, nas companhias em que atuavam.

*Canovaccio*¹⁹⁹, *scenari* ou *soggetto*²⁰⁰ - também chamado atualmente de *plots*²⁰¹ - eram os roteiros de ações, as peças encenadas na *Commedia dell'Arte*. Não havia um texto escrito, usava-se somente anotações, às vezes, em uma página ou um livreto, em que se descrevia a linha fundamental da história. Carlo Gozzi menciona também o termo “*ossatura*” (esqueleto), para descrever essa estruturação de suas peças.

Os *canovacci* eram afixados nas laterais do espaço cênico, para os atores guiarem-se durante o decorrer do espetáculo. Eram marcadas basicamente as sequências de entradas das personagens e suas tramas principais.

Os *scenari* continham misturas dramáticas, como os temas clássicos, poucos vistos pela maioria da população analfabeta, que podiam ser adaptados nas

¹⁹⁸ Do original: *che l'autentico segreto dell'improvvisazione consista nella difficile arte di saper percorrere una strada intermedia tra lettura di “libri stampati” e originalità di “invenzione”: è a questo incrocio che si troverebbero le radici delle formule espressive capaci di suscitare interesse e “gusto” nel pubblico (le “stravaganti iperboli” del Capitano, gli “spropositi” del Dottore, le “sottilissime astuzie” del primo zanni, le “sciocche balorderie” del secondo, ecc.).* (TESSARI, 2013, p.195)

¹⁹⁹ Também chamado, em italiano, de *canevacci*, *canavaccio*; e, em francês, de *canevas*.

²⁰⁰ Termo usado ainda hoje cotidianamente e que se refere a um argumento, uma trama ou um tema.

²⁰¹ Em inglês, usa-se *canovaccio* ou *plots*, com o sentido de enredos; em alemão, apenas *plot*, que significa enredo, trama.

apresentações da *Commedia*. Mesclando o erudito com o popular, suas farsas eram atrativas para todos.

No auge da *Commedia dell'Arte*, existia a figura de um *concertatore* equivalente ao diretor moderno, que detinha em suas mãos os *scenari*. Alguns atores e diretores dedicaram-se, à época e em momentos posteriores, a reunir esses cadernos, livretos e anotações. Um dos primeiros a publicar sua coletânea foi Flamínio Scala, em 1611; depois, Basílio Locatelli, em 1618. Hoje, sabe-se que existem mais de 800 compilações de *canovacci* preservados em arquivos públicos e privados na Itália, e que ainda não foram suficientemente estudados. Há também exemplares registrados na Biblioteca de Paris, que conta em seu acervo com 163 *scenari* arlequinescos, produzidos pelo Arlecchino Biancolelli, que viveu no final do século XVII. Destaca-se ainda a coleção organizada pelo cardinal duque Mauricio de Savóia. Essas são apenas algumas indicações de coleções desse material, que se constitui em uma fundamental fonte para os estudos da história do teatro. Entretanto, presume-se que existam centenas de outros documentos desse tipo a serem ainda descobertos e explorados.

Na fase áurea da *Commedia dell'Arte*, as apresentações compunham-se de três atos, precedidos de um prólogo e ligados entre si por entreatos de dança, canto, magia ou farsa, e dos chamados *lazzi*. Estes eram outros elementos dramaturgicos, ou apenas recursos ou truques cênicos descritos. Apareciam em meio a um *canovaccio* ou eram inseridos nos *Zibaldoni*, pessoais e/ou das companhias.

A palavra "*lazzo*" (corruptela de *l'atto*, ou de *lacci*; na região da Toscana, seu plural é *lazzi*) vem do latim *actio*, isto é, ação. Significa truque, manobra bufonesca feita no meio de uma cena, a fim de vivificar o espetáculo. É algo próximo do que os comediantes brasileiros chamam de "cacos" ou "gag", e se aproximam também das piadas fixas dos palhaços. O termo *lacci* também tem o significado, na Toscana de 'amarrado', 'emaranhado'.

Existem muito tipos clássicos de *lazzi*, como o *lazzo* com a mosca²⁰² e o *lazzo* com a pulga. Esse é um recurso cômico que perdura no tempo. Tanto é, que talvez o mais conhecido deles é registrado na cena clássica em que Charles Chaplin, abatido pela fome e pelo esquecimento, come os cordões dos sapatos, em vez de macarrão (BERTHOLD 2000, p.353). Os *lazzi* nem sempre são acompanhados de explicações, mas sempre provocam gargalhadas no público. Permitindo que nesses momentos cômicos, dao aos demais atores o tempo necessario para prepararem-se para o prosseguimento do espetáculo.

²⁰² O *lazzo* da mosca é, hoje, a obra-prima pantomímica de *Arlecchino, Servitore di due Padroni* (Arlequim, Servidor de Dois Amos), na encenação de Giorgio Strehler, da obra de Goldoni, no Piccolo Teatro di Milano.

Muitas vezes, apareciam cenas de erotismo e mesmo de pornografia, que foram ao longo dos séculos tornando-se mais populares e saindo mesmo de suas sutilezas quando a *Commedia* passa a ser apresentadas para os nobres em seus castelos e destas cenas muitas se tornaram apenas *lazzi*.

A música é um elemento intrínseco nas representações, acentuando seus valores rítmicos. Quase todos os integrantes sabiam e precisavam tocar algum instrumento musical, além de terem uma voz afinada. Essas qualidades dos atores possibilitaram a criação de *lazzi* que eram apenas sequências melódicas, ou mesmo onomatopeias rítmicas, como o *gramelô* ainda hoje praticado em cena, principalmente por Dario Fo.

O surgimento do *Gramelô*, do francês *grommelot*, é historicamente atribuído ao momento em que os comediantes foram proibidos de usar a palavra em Paris, no séc. XVI. Criaram, assim, uma linguagem que mescla palavras, sotaques e línguas, onde a intenção da fala diz mais do que a compreensão de suas palavras, que são pronunciadas com um som quase ininteligível. Esse recurso foi recuperado, em 1969, por Dario Fo, para a montagem de seu espetáculo-ícone “Mistério Bufô”. Buscando raízes medievais e renascentistas, ele utilizou a estrutura do *gramelô* em cena.

2.5.5 MÁSCARAS, PERSONAGENS-TIPOS

A criatividade do cômico dell’Arte, que se realiza através da máscara, poderia constituir uma interessante subespécies daquela categoria de instinto criativo que Hillman reconhece o signo da impersonificação de um personagem: “A pessoa que usa a máscara não pode mais deixá-la, porque a própria máscara torna-se o portadora psíquica [psicofísica] do instinto criativo [...]. O indivíduo não pode abandonar seu papel e sustentar sua eficácia criativa. A sua máscara representa uma força coletiva transpessoal, arquetípica, e ele deve então usá-la a fim de estar em relação com os deuses. *Persona*, que não significa mais a aparência exterior, uma representação teatral que lhe esconde o verdadeiro eu, que agora é o verdadeiro eu na sua parte arquetípica” (J. Hillman. “O mito da análise”, trad. De A.Giuliani, Milão, Adelphi, 1979, pp. 60-61). TESSARI, 1981, p.85, tradução nossa)²⁰³

²⁰³ Do original: *La creatività del comico dell’Arte, che si realiza attraverso la maschera, potrebbe costituire una interessante sottospecie di quella categoria dell’istinto creativo che Hillman raccoglie all’insegna dell’impersonificazione di un ruolo: “L’individuo che porta la maschera non può più deporla, perché proprio la maschera è diventata la portatrice psichica dell’istinto creativo [...]. L’individuo non può abbandonare il suo ruolo a sostenere a sua efficacia creativa. La sua maschera rappresenta una forza collettiva transpersonale, arquetipica, ed egli deve quindi portarla per potere essere in rapporto con gli Dei. Persona qui non significa più apparenza esteriore, una recita teatrale ce nasconde il vero sé, essa è ora il vero sé nella sua parte archetipica”* (J. Hillman. Il mito dell’analisi, trad. di A.Giuliani, milano, Adelphi, 1979, pp. 60-61). TESSARI, 1981, P.85)

Os personagens-tipos fixos, ou simplesmente chamados de máscaras, podiam ter ou não o rosto coberto por um objeto rígido, a máscara, feita de *cartapesta* (papelagem) ou couro, ou podiam estar simplesmente maquiados de forma não realista, grotesca, com exageros de traços ou cores.

Suas características retornam invariáveis nas diversas comédias, aparentemente independente do ator que as representa ou porta a máscara. Os personagens-tipos eram sempre ligados ou associados à cultura da região de onde provinham, mantendo, assim, seu dialeto local e comportamentos típicos, além de seus traços físicos e vestuário característicos.

Difícil é a tarefa de estabelecer com precisão sua origem, atribuindo a uma só pessoa o mérito da criação de uma máscara-personagem. Alguns casos são bem específicos, mas não se pode generalizar. É possível encontrar registros que estabelecem vínculos diretos com seu comediante, mas é sabido que suas máscara-personagem são resultados de múltiplas sedimentações culturais.

As máscaras adquirem uma completa extroversão e o seu caráter de personalidade reflete-se em um modo de ser externo, evidente, de maneira a permitir ao público o reconhecimento imediato das características dos tipos ou arquétipos representados. Era comum o comediante usar apenas uma máscara e ter a sua personalidade constantemente confundida com aquela da máscara-personagem. Isso ocorria principalmente com os integrantes das duplas cômicas, que eram os mais confundidos.

As máscaras associadas às representações teatrais oferecem certas vantagens concretas. Servem para reforçar a teatralidade essencial da própria representação, pois seu uso "atesta que se trata de um autêntico teatro e não de uma insípida reprodução da vida real. A máscara serve para o ator criar um tipo surreal, facilitando sua viagem ao mundo da imaginação" (TESSARI, 1969, p.26, tradução nossa).

Os arquétipos máscaras-tipos da *Commedia dell'Arte*, como toda linguagem das máscaras, faz com que a personalidade do comediante ou do ator frequentemente se confunda com aquela da personagem-tipo. Por vezes, a persona do ator é substituída pela da ficção: seu corpo, sua voz, seu raciocínio e a sua sensibilidade se moldam à personagem-tipo, estão à serviço dela, e de tal forma, que os espectadores chegam a esquecer do ator que há por detrás da máscara, fazendo reverências somente a ela, e, portanto, à uma ficção. Um exemplo clássico dessa mescla ator-personagem é descrito por Tessari: "quando morreu o ator Domenico Biancolelli, afirmava-se: 'Morreu o Arlecchino'" (TESSARI, 1969, intr.).

Sendo assim, cada máscara ou personagem-tipo, relacionada a um arquétipo social, cria uma dramaturgia própria. Para Pavis, o tipo é um

Personagem convencional que possui características físicas, fisiológicas ou morais comuns conhecidas de antemão pelo público e constante durante toda a peça: estas características foram fixadas pela tradição literária (o bandido de bom coração, a boa prostituta, o fanfarrão e todos os caracteres da *Commedia dell'Arte*) [...] Historicamente, o surgimento dessas figuras estereotipadas se explica com muita frequência pelo fato de que cada personagem era interpretada pelo mesmo ator, o qual elaborava, ao longo dos anos, uma gestualidade, um repertório de *lazzi* ou uma psicologia original. (PAVIS, 1999, p.410)
 [...] toda utilização dos estereótipos caminham junto com um distanciamento irônico do procedimento e uma denúncia dos cordões teatrais. O dramaturgo e o encenador retomam o esquema fixo, variando-o e criticando-o do interior. (PAVIS, 1999, p.145).

Cada um dos tipos cômicos comporta um conjunto de características físicas, psicológicas, comportamentais e sociais assumidas e selecionadas por meio de um processo histórico de lenta formação. Estas características podem ser comportamentais (ávaro, mentiroso, enganador, falador etc.) ou de condições sociais (mercador, servo, soldado, professor, juiz etc.), acrescentando-lhes elementos indicativos de um estado ou condição moral e física (esfomeado, traído, medroso etc.). Estes elementos, quando conjugados, geram um número infinito de possibilidades cênicas. É por meio de uma variada combinação de elementos básicos que a máscara-personagem toma forma.

E não existindo um texto dramático como regra, a tarefa de comunicar as características do tipo, bem como a categoria na qual ele deveria ser classificado, era delegada ao aspecto exterior a ele, ou seja, à ação. Isto era feito por formas tradicionais, facilmente entendidas pelo público. Constata-se que essas personagens são a elaboração variada de alguns arquétipos universais que estão presente no inconsciente coletivo.

Nos *canovacci* o autor, geralmente, não apresenta a personagem diretamente, fornecendo, no início da comédia, apenas os dados anagráficos, a profissão e o respectivo *status* social, com as respectivas referências das suas características, mas remete a todo o desenvolvimento da trama. Este procedimento, em forma de mosaico, cria um efeito de espera e de descobertas progressivas em relação aos aspectos da narração, ou da ação, que corresponde plenamente ao desenvolvimento do texto dramático, cujas várias nuances o espectador vai colhendo lentamente, na sucessão das cenas, e que culminam com a solução final.

Por outro lado, essa técnica apresenta uma dificuldade notável para a compreensão da história, desde os primeiros diálogos, nos quais a trama apresentada constitui um pretexto para dar início ao entrelaçamento de situações equivocadas e grotescas, e às variações sobre o tema, onde se insere livremente, sem soluções de continuidade, seguindo o ritmo das rápidas sucessões de ações nas quais culmina o elemento surpresa.

Daí a necessidade de reduzir, senão de suprimir totalmente, tudo o que concerne à descrição dos lugares, dos antecedentes (que constituem a surpresa no reconhecimento final da identidade das personagens) e dos protagonistas, elementos cuja delineação deve ser a mais clara e imediata possível, desde os primeiros diálogos; funciona ainda melhor quando dada por um conhecimento anterior àquele do decorrer da ação cênica.

Forçadas à dimensão de tipos, a personagem perdia qualquer conotação introspectiva, estado indispensável para o amadurecimento de uma evolução psicológica da esfera dramática, para fixar, marcante e incisivamente, nos gestos comportamentais, desprovidas de conseqüências, o tipo torna-se muito mais cômico.

Os atores representavam, geralmente, seus tipos durante toda sua vida, aprimorando-os cada vez mais. Seus nomes próprios, às vezes, eram precedidos pelo da máscara, que eram classificadas nas categorias de magníficos (os velhos), forasteiros, servos e enamorados. E em alguns casos, o treinamento do ator, a formação da sua máscara ocorre num contexto familiar, pode-se dizer que de forma hereditária, muito parecido como o que ocorre ainda hoje nas famílias circenses, ou mambembes de teatro.

2.5.6 CORPO EM DESTAQUE NA CENA

Commedia dell'arte - comédia da habilidade. Isto quer dizer arte mimética segundo a inspiração do momento, improvisação ágil, rude e burlesca, jogo teatral primitivo tal como na Antiguidade os atelanos haviam apresentado em seus palcos itinerantes: o grotesco de tipos segundo esquemas básicos de conflitos humanos, demasiadamente humanos, a inesgotável, infinitamente variável e, em última análise, sempre inalterada matéria-prima dos comediantes no grande teatro do mundo. Mas isto também significa domínio artístico dos meios de expressão do corpo, reservatório de cenas prontas para a apresentação e modelos de situações, combinações engenhosas, adaptação espontânea do gracejo à situação do momento. (BERTHOLD, 2000, p.353)

Como é sabido, o uso das habilidades do comediante é expressa basicamente pelo seu corpo e ações. Assim como os atores se preparavam intelectualmente estudando para

as habilidades da improvisação, eles também mantinham um rigoroso treino corporal, físico. De modo especial para algumas máscaras que exigiam mais habilidades físicas, acrobáticas ou de danças, como aquelas necessárias para as duplas cômicas.

Barbieri nos informa a respeito do treino das afeições dos sentidos, em “Quando se desejassem eliminar todas as recreações, deveriam primeiro levar os afetos para os sentidos”²⁰⁴ (BARBIERI.²⁰⁵, tradução nossa). Flaminio Scala acrescenta: “os afetos se movem mais facilmente com os gestos do que com as palavras” e de “maneiras de obter pelos sentidos mais facilmente são movidos do que pelas coisas que estão no abstrato, aproximando-se sempre o semelhante voluntariamente ao seu semelhante ”²⁰⁶ (SCALA²⁰⁷, tradução nossa)

O treino físico sistemático das duplas cômicas e das personagens cômicas, em geral, perdurou durante toda a história das representações. Houve momento em que, como citado aqui, em páginas anteriores, existiu a proibição das falas em cena, no *Teatro de Feira* e de *Boulevard* francês, fazendo com que os atores fossem mais claros e exagerados em suas ações, para que tornassem a história melhor compreendida. Esta Pantomima, com ou sem falas, que as duplas cômicas faziam também, foi levada a extremos no teatro inglês, onde os primeiros últimos comediantes cômicos participantes das Pantomimas de Arlequinadas e assim os comediantes promoveram a transição dos Arlecchinos *dell'Arte* para o palhaço de circo, como veremos no próximo capítulo desta tese. Mas em todos esses momentos, o que prevalece é o treino diário das habilidades corporais e vocais que os cômicos tinham de manter para suas apresentações.

As habilidades físicas dos atores de *Commedia dell'Arte*, assim como a dos posteriores palhaços de Circo, são herdeiras diretas do repertório cênico de atividades dos Ciarlatanias, dos Bufões e mimos romanos e medievais. Como estes artistas, os atores de *Commedia dell'Arte* também possuíam habilidades físicas e capacidade de realizar números de equilíbrio, acrobacias, pirofagia, engolidores de espada, antipodismo, ilusionismo, prestidigitações, lidavam com animais adestrados, trapézio e outras artes aéreas, pernas de pau,

²⁰⁴ Do original: "Quando toglier si volessero tutte le ricreazioni, bisognerebbe prima levar gli affetti a' sensi"

²⁰⁵ BARBIERI N. *La Supplica*, em F. Marotti e G. Romei, *La commedia dell'Arte* p.627 em TAMBORINI

²⁰⁶ Do original: "gl'affetti si muovono più agevolmente da' gesti che con le parole" e i sensi da' sensi più agevolmente vengon mossi che dalle cose che sono in astratto, accostandosi sempre il simile volentieri al suo simile".

²⁰⁷ SCALA, F., *Prologo della commedia del Finto marito*. Cito da F. Marotti e G. Romei, *La commedia dell'Arte*, p. 61 TAMBURINI, Elena

manipulação de bonecos, cantos e recitações. Enfim, tudo que pudesse atrair e fascinar a plateia²⁰⁸, e que depois de 1700 comporá o universo circense.

2.5.7 COSTUME, FIGURINO, OBJETOS E ADEREÇOS

A iconografia sobre a *Commedia dell'Arte* à qual é possível se ter acesso nos dias atuais revela informações importantes sobre a visualidade dos atores e das encenações naquele período. Percebe-se a presença de muitos adereços, indumentárias específicas, maquiagens, máscaras e mesmo simples figurinos. Interessante notar também os próprios *canovacci* permite a recuperação desse tipo de dado, já que em muitos deles aparecem sugeridas descrições de adereços que cada companhia deveria trazer consigo, e que seriam essenciais para suas representações, como atesta a pesquisa de Anna Maria Testaverde²⁰⁹:

Na lista de objetos usados em cena, "as coisas", estão incluídos os objetos mais vâridos ("uma bela mala", "lenço com o dinheiro", "uma bolsa descosturada no fundo", "colar de ouro", "bandeira de taberna"), alimentos a serem consumidos em cena ("um prato de macarrão", "um pedaço de queijo", "dois frascos de vinho"), armas ("espada ensanguentada", "uma alabarda", "muitas armas com hastes"), instrumentos musicais ("alaúde para tocar") bem como roupas para disfarces ("de carregador", "de turco", "de *galeotto*") [o termo já significou presidiário, mas também remador de galés; sempre pessoa muito esperta], "roupas extravagantes", "uma bela roupa de Senhor", "roupa de bruxo", de "diabo") com os respectivos acessórios ("collarone e bonecos de papel", "falsa barba", "barba de espanhol", "uma barba como a de Pantalone"). Em vez disso, ao final de alguns textos são adicionadas transcrições das cartas, músicas, sonetos que, no decorrer do jogo cênico, constituem os significativos e determinantes elementos de "ligação" da ação ou, frequentemente, são o objeto mesmo da trama ("A inocência revelada"; "A loucura de Doralice"; "As Grandezas de Zanni"). (TESTAVERDE, 2007 p.Introdução, tradução nossa)²¹⁰

²⁰⁸Melhor detalhado em: BRAGAGLIA, Anton Giulio. *Evoluzione del Mimo*. Milano: Casa Editrice Ceschina, 1930, p.25.

²⁰⁹TESTAVERDE Anna Maria. *Introduzione a I canovacci della Commedia dell'Arte*. Publicado em 2007. Disponível em: <<http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=3422>> acesso em 22 de fevereiro de 2015.

²¹⁰Do original: *Nella lista degli oggetti usati in scena, «le robbe», sono compresi gli oggetti più vari («una bella valigia»; «fazzoletto con denari»; «una borsa scucita nel fondo»; «collana d'oro»; «insegna d'osteria»), alimenti da consumare in scena («un piatto de maccheroni»; «un pezzo di formaggio»; «due fiaschetti di vino»), le armi («spada insanguinata»; «un'alabarda»; «arme astate assai»), gli strumenti musicali («liuto da sonare») nonché gli abiti per i travestimenti («da facchino»; «da turco»; «da galeotto»; «vestiti travaganti»; «una veste bella per il Signore»; «abito da negromante, da diavolo») con i relativi accessori («collarone e manichini di carta»; «barba a posticcio»; «barba da spagnolo»; «una barba simile a quella di Pantalone»). Invece, a conclusione di alcuni testi, sono aggiunte le trascrizioni di lettere, canzoni, sonetti che nell'evoluzione del gioco scenico costituiscono i significativi e determinanti elementi di «snodo» dell'azione o ne sono piuttosto l'oggetto della trama (*La innocenza rivenuta; La pazzia di Doralice; Le grandezze di Zanni*).*

E em relação à cenografia, a autora relata:

Se em cada cenário é indicada a localização geográfica na qual se passa a ação, escassas são as indicações sobre as cenografias adotadas. No entanto, a extensa coleção iconográfica de aquarelas do século XVII que compõem a anônima “*Raccolta di scenari più scelti*” (“*Coletânea de cenários mais escolhidos*”) conservada na Biblioteca Corsiniana, uma das mais antigas antologias de cenários, compensa a pequena quantidade de informações textuais, fornecendo o provável modelo de arranjo cênico para os espetáculos de uma desconhecida companhia de comediantes. Somente alguns *canovacci* com datação mais antigas contêm esporádicas indicações cenotécnicas, sobretudo naquelas tramas derivadas de obras cênicas cuja cenografia contavam com grandiosos aparatos de fundo: é o caso, por exemplo, do cenário “La Flora”, proveniente da coleção chamada “Ciro Monarca. Delle Opere Regie”, conservado na Biblioteca Casanatense de Roma. Na trama, inspirada na música escrita por Andrea Salvadori e levada a cena no monumental Teatro degli Uffizi, em Florença (1628), repetem-se os surpreendentes movimentos da maquinaria florentina (entre as “coisas” é listada a presença de uma “máquina para Giove-Jupiter”). A realização das ações prevê, pois, grandes efeitos técnicos (no segundo ato, a cena “se abre, se vê o Inferno”), enquanto no final, uma série de “truques” cênicos simulam “tempestade e chuvas com grande rumor” e Zefiro e Lirindo “fazem nascer às flores (...) e termina a obra”. (TESTAVERDE, 2007, tradução nossa)²¹¹

Esta citação, rica em detalhes, nos faz imaginar e vislumbrar como eram essas tecnologias cênicas da época. Muitos desenhos ainda nos remetem a essa intrincada engenhosidade teatral desenvolvida nesse período.

²¹¹Do original: *Se in ogni scenario è indicata la località geografica nella quale si finge l'azione, scarse sono invece le indicazioni sulle scenografie adottate. Tuttavia l'ampia rassegna iconografica degli acquarelli seicenteschi che corredano l'anonima 'Raccolta di scenari più scelti' conservata presso la Biblioteca Corsiniana, una delle più antiche sillogi di scenari, sopperisce all'esiguità delle informazioni testuali, fornendo il probabile modello di assetto scenico per gli allestimenti di una sconosciuta compagnia di comici. Soltanto alcuni canovacci di più tarda datazione contengono sporadiche indicazioni scenotecniche, soprattutto in quelle trame desunte da opere teatrali allestite con grandiosi apparati di corte: è il caso ad esempio dello scenario 'La Flora', proveniente dalla raccolta detta 'Ciro Monarca. Delle Opere Regie', conservata presso la Biblioteca Casanatense di Roma. Nella trama, ispirata all'opera in musica scritta da Andrea Salvadori e messa in scena nel monumentale Teatro degli Uffizi a Firenze (1628), riecheggiano i movimenti stupefacenti della macchinaria fiorentina (tra le «robbe» è elencata la presenza di una «machina per Giove»). Lo svolgimento delle azioni prevede poi grandi effetti tecnici (nel secondo atto la scena «si apre, si vede l'Inferno»), mentre al termine una serie di «trucchi» scenici simulano «tempesta e piogge e rumor grande» e Zefiro e Lirindo «fanno nascere i fiori (...) e finisce l'opera».*

2.6 HISTÓRICO DO DECLÍNIO DA *COMMEDIA DELL'ARTE*

Mas quanto mais tosca a improvisação, mais vulgares as piadas e mais obscenos os assuntos se tornam, mais próximo está o perigo da decadência, da degradação na mera vulgaridade. Nem a *Commedia dell'Arte*, nem o teatro popular foram capazes de evitar esse perigo. Fossem Zanni, Arlequim ou Hanswurst, Stockfish ou Pickle Herring - nenhum deles, no final, teve o poder de dar vida nova a piadas gastas. (BERTHOLD, 2000.p.365)

Na Itália, Goldoni e Gozzi tentaram trazer o teatro popular improvisado para o reino da literatura. Goldoni reduziu o número de tipos cômicos da *Commedia dell'Arte* para quatro ou cinco, e ajustou-os a ambientes solidamente estruturados ou comédias de costumes. (BERTHOLD, 2000.p.365)

No século XVII, a corte, que não via mais com bons olhos os cômicos populares, e apenas absorvia suas ideias, desenvolvidas pelos seus diletantes, começa gradativamente a convidar os comediantes a representarem dentro dos palácios. Ocorre uma grande dispersão. As trupes italianas viajam por diversos países europeus: França, Espanha, Alemanha e Rússia. Ao leste, chegaram à Polónia (Varsóvia, Cracovia, Vilna e Gdansk). O jogo de tipos improvisados era “capaz de superar as limitações da língua, classe social e convenções” (BERTHOLD, 2000 p.355).

É o triunfo e ao mesmo tempo o começo da decadência, pois, os comediantes, ao moldarem-se aos gostos da nobreza e atenderem suas solicitações, perdiam a sua especificidade espetacular popular. De fato, na primeira metade do século XVIII, a *Commedia dell'Arte* já está reduzida: diminuem seus temas, suas companhias e suas personagens máscaras. Para satisfazer o gosto da corte, abandona os assuntos críticos da atualidade e passa aos números de músicas e futilidades; com sua permanência na corte, muitas personagens máscaras são estilizadas e elitizadas.

As atrizes são escolhidas pela beleza, a fim de inebriar os nobres e engordar as rendas (esse momento foi tão bem representado no filme “Viagem do Capitão Tornado”, de Ettore Scola). A simplicidade do espetáculo é substituída pelo luxo de uma *mise-en-scène* repleta de truques que ofusca o talento dos atores. Estes passam, gradativamente, a não fazer mais improvisação, como era a sua prática até então nas ruas e vilas, devido à cristalização do excesso de tradições. Mecanizada, a *Commedia dell'Arte* já não era espontânea. Já não era a *Commedia dell'Arte* que esteve em cena, durante dois séculos e meio. A estilização, francesa principalmente, faz com que as máscaras sejam substituídas pelos papéis; os tipos, pelas personagens.

A *Commedia dell'Arte* é fonte de inspiração para vários autores, que tiveram ou não contato direto com ela, como: Goldoni (1707-1793) e Gozzi (1720-1806), na Itália; Molière (1622-1673) e Marivaux (1688-1762), na França; Shakespeare (1564-1616), na Inglaterra; Lopes de Vega (1562-1635), na Espanha; Beaumarchais (1732-1799)

Evaristo Gherardi (1663-1700). Sob sua inspiração originaram-se os gêneros teatrais do Vaudeville, da Farsa Circense e do Teatro Revista. As Mascaradas e festas como o carnaval tornam-se mais populares do que as encenações.

Na França, a *Commedia dell'Arte* transformou-se em *comédie italienne*, falada em francês e sintetizada no trabalho de companhias que como visto anteriormente, atuou entre 1658-1673 no Petit Bourbon, depois no Hotel Guénégaud, e mudou-se, em 1680, como *Comédie Française*, para o Hôtel Bourgogne, deixando Paris somente em 1697. Assim como também influencia diretamente diversos autores e dramaturgos franceses. É esta a origem desta companhia, que atua ainda hoje e que conquistou renome mundial. Esse momento histórico é muito bem retratado no filme “Molière”, da *Comédie Française*, e também no filme de mesmo título, “Molière”, de Ariane Mnouckine, realizado pelo Théâtre du Soleil de 2004.

Em 1739, a *Commedia dell'Arte* chegou à Nova York, com a apresentação de uma pantomima arlequinada para os convidados do Mr. Holt's Long Room. Goethe (1749-1832), em sua produção literária fez uso dos tipos Scapino e Dottore. Meyerhold (1912-1913) e Micklachevski, no teatro russo, elegeram a *Commedia dell'Arte* como matéria de estudos, em seus estúdios. Vakhtangov (1883-1922) e Taírov, montaram estudos de *Commedia dell'Arte* com peças de Goldoni e também uma arlequinada baseada na “*Prinzessi Brambilla*”, de Hoffmann. Berthold Brecht (1898-1956) também estudou e usou em suas montagens elementos da *Commedia dell'Arte*.

Na própria Itália, Paolo Grassi fundou, com Giorgio Strehler, o “Piccolo Teatro de Milão”, retomando a tradição de espetáculos de *Commedia dell'Arte* e buscando sua essência. Aliados a Jacques Copeau, Jean Daste e Jacques Lecoq, atuaram no ensino e transmissão desta linguagem. Seus atores, através das décadas, tornam-se multiplicadores pedagógicos, principalmente das máscaras de Arlecchino. É esse o caso, por exemplo, de Marcello Moretti (de 1947-1960), Ângelo Corti (entre 1960-1971), Ferruccio Soleri (1962-atual) e Enrico Bonavera (2005 - atual).

Muito tem contribuído, nas últimas seis décadas, a família Sartori (Amleto, Donato, Serena, Paola e Sarah), da Região de Padova, na Itália, para a preservação e

divulgação da prática e dos conhecimentos relacionados à confecção das máscaras de couro deste gênero teatral. Eles mantêm, inclusive, um prestigioso museu dedicado à máscara²¹².

Na França contemporânea, Ariane Mnouchkine, com seu grupo *Théâtre du Soleil*, e seu mascareiro, Erhard Stiefel (também grande pesquisador do uso de máscaras mundiais), aliados a outros artistas e pesquisadores europeus, fazem parte de um grupo de intelectuais que retomam a máscara da *Commedia dell'Arte* em seus trabalhos. No caso de Mnouchkine, associando-a ao circo (*Clown*), em espetáculos como “*L'age D'or*”, de 1971.

Com base no trabalho desses encenadores e estudioso que fundamentaram seus estudos e montagens na *Commedia dell'Arte*, no painel contemporâneo formou-se uma via alternativa forte o suficiente para se contrapor, com seu poder cênico de base corporal, ao teatro comumente praticado centrado na verbosidade ou ainda em teatros que não primam trabalhar questões corporais aliadas ao textual. Meyerhold, Brecht, Lecoq, Dario Fo e Ariane Mnouchkine são alguns que, de modos diversos, buscaram caminhos novos para um teatro que se mostrava excessivamente textual, realista e muito por vezes conservador.

Essa recriação da *Commedia dell'Arte* não tem um compromisso rígido com um passado “verídico”, com o que possa eventualmente ter sido esse gênero teatral; o compromisso é muito mais com dados imaginados do que aqueles comprovados, do que foi de fato a *commedia*. As recriações baseam-se em gravuras e imagens, narrações e histórias passadas, o que também determina uma maneira de se apropriar desse objeto temático, que lhe confere maior liberdade na sua recriação, como é o caso das pesquisas de Claudia Contini e de Antonio Fava.

Lecoq e Mnouchkine, ao retomarem a máscara para o ator, buscavam esse patamar de ação intensa, com uma corporeidade e sensorialidade que tinham sido desviados e tolhidos pelos valores e cânones da sociedade moderna. Buscavam dar novo sentido a uma prática teatral excessivamente letrada, romper com tradições que tolhiam sua necessidade de criação e retomar valores que já haviam existido e imperado na prática teatral. Além de utilizarem os conhecimentos do jogo da máscara para fins didáticos e de ensino na formação dos seus atores e escolas.

No Brasil não podem deixar de ser mencionados nomes que são indissociável ao estudo de *Commedia dell'Arte*, e a pedagogia das máscaras como o dos precursores Elizabeth Pereira Lopes, do Rio Grande do Sul; Cristiane Paoli-Quito, Débora Serretielo e Cida Almeida, de São Paulo e Tiche Vianna com seu grupo Barracão Teatro de Campinas; Betti

²¹² Site oficial disponível em; < <http://www.sartorimaskmuseum.it/il-museo/>> acesso em 10 mar 2015.

Rabetti, Ana Aschar e Grupo Moitará do Rio de Janeiro; Isa Trigo e Armindo Bião, de Salvador; e Grupo Fora de Sério, de Ribeirão Preto - SP.

As sucessivas gerações de profissionais formados por esses precursores, após a década de 1990, no qual me incluo é que tem dado continuidade às pesquisas e encenações desse gênero teatral e merece ainda um mapeamento e estudos específicos.

2.7. ATUAÇÃO DAS DUPLAS CÔMICAS DE ZANNI

O Zanni geralmente aparece em parilha. É esperto e malicioso, ou bonachão e estúpido e, em ambos os casos, glutão, Usa uma meia máscara feita de couro, barba descuidada, um chapéu de abas largas e, no cinto de suas calças largas e bufantes, uma adaga de madeira sem fio, Os sucessores de Zanni constituem legião - Brighella e Arlecchino, Tuffaldino, Trivellino, Coviello, Mezzetino, Fritellino e Pedrolino. São Hanswurst. Pickle-herringe Stock fish, e todos os inumeráveis tipos locais de bufões do campo ou da cidade, O Pulccinella de Acerra transformou-se em Punch na Inglaterra, Polichinelle na França. Petrushka na Rússia, e algumas de suas características sobrevivem no Kasperl alemão. (BERTHOLD, 2000, p.355)

Zanni

Voltando a citação de Tessari²¹³ no início do capítulo afirmando que às companhias familiares de ambulantes de *Commediantes dell'Arte* geralmente eram compostas basicamente de no mínimo dez atores (sendo dois *zanni*, dois velhos, quatro enamorados, uma serva ou *zagna* e um capitão) chegando a vinte cinco ou mais atores. Eles carregavam consigo toda a estrutura de representação que necessitavam, algumas companhias chegavam a apresentar para os nobres e se tornavam famosas, mas inúmeras outras devem ter ficado no anonimato como as centenas de artistas de rua e das praças seus contemporâneos.

A *Commedia dell'Arte* que influenciou o teatro europeu teve seus personagens-tipos-máscaras²¹⁴ básicas perpetuados com similaridades em todas companhias e em suas derivações e criações regionais. Estudarei aqui de maneira detalhada apenas as máscaras dos servos masculinos e das femininas que escolhi para ajudar as minhas futuras comparações das “duplas” de *zanni* com seus descendentes nas pantomimas inglesas do século XIX e suas derivações, que darão origem aos palhaços de circo, bem como as personagens

²¹³ Do original: “*il primo definirsi di quel modello di troupe che viene generalmente considerato il meccanismo-base della Commedia dell'Arte: un insieme di parti fisse costituito da una o più coppie di “innamorati”, i due “vecchi” (il mercante veneziano e il dottore bolognese), i due servi zanneschi, il capitano vanaglorioso, più eventualmente alcune funzioni variabili di contorno*” (TESSARI, 2013, p.117).

²¹⁴ Máscara em língua grega *prosopon*; em latin *persona*; em latim medieval *mascha*; em francês *masque*; inglês *mask*; russo *maska*; espanhol *mascara*, *caratula*; alemão *maske*. *Sciamano* é intermediário entre o homem e o mundo dos espíritos.

presentes nas representações cômicas populares brasileiras, incluindo aí o Cavalo Marinho e os personagens-tipos-máscaras de Mateus, Bastiões e Catirinas.

Terminologia *zanni*

Tessari, Molinari e Bragaglia, bem como com outros pesquisadores, informam que a terminologia usada para estes empregados, no sentido de servos varia entre: *Zanni, zanneschi, zannoni, Zan, Gian, Sann ou Sanni*. O termo *Zan* corresponde ao singular, mas também pode ser usado no plural *zanni*. Há consenso entre os autores em relação à origem do termo, que provém de Giovanni - um dos nomes mais comuns dos camponeses e populares no norte da Itália no período, e que por sua vez, dava origem ao apelido Gianni, de uso comum – ou a uma variação fonética desse apelido, com a utilização da letra z na sua pronuncia *zanni*; Outro dado também citado por estes teóricos é que o termo *zanni* tem raízes também no grego *Sannos* – bobo, e no latim *Sannio* – pantomimeiro.

Geralmente, o termo *zanni* era acompanhado de outro que fazia referência engraçada a uma característica ou da sua origem, como; *Zan Salsiccia, Zan Pagnoitta, Zan Pignatta, Zan Polpetta, Zan Panza di Pegora, Zan Ganassa*. São adjetivos que caracterizam a personagem no tipo variável dos servos. Adotaremos então que significam de forma geral servidores, empregados, escravos e doravante usarei todos com o sinônimo de servos.

Com o decorrer do tempo, o nome passou a ser menos usado e seu adjetivo passa a ter uma importância maior, havendo mesmo, em alguns casos, a troca definitiva de nomes. Assim, derivações de *zanni* surgem e se firmam, e seus sucessores diretos foram: Brighella, Arlecchino, Pulcinella, Trufaldino, Pasquino, Pedrolino, Tabarino, Bertolino, Frittellino, Trivellino, Coviello, Mezzetino, entre outros que citarei e que serão temas de estudos futuros.

Na sociedade em que a procura básica da vida é o alimento, assim adaptável a qualquer mercado pelo puro instinto de sobrevivência como tão bem coloca Dario Fo em seu livro Manual Mínimo do Ator, falando dos servos. Esses *zanni* personificam a figura do camponês do norte da Itália medieval e renascentista (principalmente, como representante pela cidade e região de Bergamo) que foram viver e procurar trabalho nas cidades maiores, como era o caso da famosa República Sereníssima de Veneza (como foi apresentado no mapa anterior, Veneza é portuária e sempre acolheu muitos trabalhadores em seus pesados serviços de transporte de sacas de mercadorias, chamados de *faquir*, e na construção civil em evolução). Os servos do “interior” sem nenhuma condição material tenderiam a ficar sem nenhuma

sustentação social em épocas de crises agrárias ou peste, e estavam destinados a morrer de fome. Claramente sem condições de ascensão social, viam-se obrigados a migrar para os centros comerciais. Eles representam o arquétipo da categoria social do empregado, servo, serviçal ou escravo.

Muitas vezes, em alguns estudos, como o de fisiognominia, essas personagens estão relacionadas e assemelhadas aos animais ou são definidas com características e adjetivos típicos de alguns animais. Assumem, outras vezes, realmente traços e formas físicas animais (macaco, urso, raposa, cachorro etc.). No primeiro capítulo desta tese, faço referência ao estudo de Jung, que trata dos arquétipos, que aqui associamos às duplas cômicas de servos. O autor também faz uma associação entre esses arquétipos aos animais.

A caracterização visual dessa máscara-arquétipo ou tipo social é feita em seus primórdios e utilizou-se de uma roupa muito simples, composta de um tecido tipicamente usado pelos camponeses, uma espécie de algodão cru grosso e resistente, sem coloração, sendo bege esbranquiçado quando novo e com manchas e rasgos quando usado. Na sua versão masculina (pois falaremos abaixo em separado sobre as femininas) era composto de blusões compridos e largos, com calças também largas e o uso de um cinturão de barbante ou couro.



Imagem 28 :Zanni Beppe Nappa. Óleo sobre tela. Museu Teatral no Scala de Milão. Fonte: MOLINARI, 1985, p.126

Bastante presente nas descrições e representações pictóricas e visuais é o uso de máscaras, ou melhor, da meia máscara de couro, geralmente na cor preta, muitas vezes com narizes pontiagudos, angulares, aduncos ou simplesmente próximos aos animais quais faz referência.

Também é frequente nas imagens que representam esses primeiros empregados serem retratados com uma barba descuidada, que muitas vezes os associavam a seres demoníacos ou assustadores.

Como adereços sempre presentes nas imagens e descrições, há os chapéus, que no princípio eram com duas pontas separadas, voltadas para frente (bicórneo) e ou com abas. Podiam também ser de outros modelos, quando usados e doados pelos seus patrões por não serem mais úteis a eles.

Outro elemento sempre constante nas representações de *zanni* é o uso ou o porte de algum instrumento ou objeto que pudesse proteger-lo, como uma adaga de madeira com ou sem fio de corte, bastões, como o característico *batocchio*²¹⁵ (característicos dos segundos cômicos), ou mesmo colheres de pau, furtadas de alguma cozinha ou que realmente lhe era material de trabalho, como as famosas colheres grandes de madeira de mexer a polenta.

Estudos de Tessari, Bragaglia, Molinari, Camporesi, Taviani, Fo, entre outros, nos revelam que esses traços provêm de suas origens como derivação do vestuário e comportamento dos camponeses e de pessoas humildes; outras características podem ser associadas, como veremos adiante, àquelas máscaras tipos que possuem sinais de origem demoníaca e que a vestimenta branca era associada à lembrança das almas dos mortos, principalmente quando apareciam em bandos (estes sempre associados aos Pulcinelas – ‘pulcineladas’ e Arlecchinos- ‘arlecchinadas’).

Os *zanni* podiam aparecer em duas categorias, identificado pela esperteza ou por uma ingenuidade e de pensamentos mais simples, quer seja masculino, quer seja feminino, mas sempre enquadrados em uma desta “dupla” forma de aparição e função.

Esta relação em “dupla” foi explicada por diversos autores aqui já citados, e, para exemplificá-la, escolho aqui um trecho do texto *Frutti Delle Moderne Comedie ed Avisi a Chi Le Recita*, de 1628, escrito por Pier Maria Cecchini:

É algo muito necessário e muito devido nas comédias que, após a parte de um servo esperto e inteligente, que espirituosamente maneja sem bufonarias a fábula, que seja sucedido pelo outro totalmente diferente, a qual, representando um desajeitado e ignorante, aparece ainda ter um jeito de não saber, de não entender ou não poder dizer o que lhe é ordenado; é onde então nascem graciosos equívocos, ridículos sem propósito e outras artificiosas ridiculosos, os quais, levadas à cena por

²¹⁵ Il *Batocchio*, ou *Batocio* – É um bastão de forma de espátula utilizada pelos bergamascos para mexer a polenta e também para conduzir as vacas no pasto. l'Associazione Arlecchin Bergamask.

quem é bastante capaz, formam uma parte bem apreciada. (CECCHINI; in TESSARI, 2013 p.115, tradução nossa)²¹⁶

Quando alguns desses servos eram associados a um Capitão, tornando-se seu escudeiro, em muitas histórias, eles, assim, carregam consigo traços menos limitadores desta “dupla” possibilidade de arquétipo e se assemelhavam mais às características pertencentes ao seu padrão, completando-o de forma subalterna.

Um caso exemplar de comportamento, pensamento e apresentação dos *zanni* pode ser elucidado com o lamento descrito pelo polígrafo (de Salerno) Cesare Rao, em 1585, em sua publicação “Lettere”, estudado por Tessari

[...] entre as cartas de [“le Lettere”] do polígrafo salentino Cesare Rao se encontrar uma – datada em torno de 1585 - que desde o seu título parece declarar ser o exato registro (ou, melhor, a tradução, pois a epístola vem introduzida da advertência “da língua bergamasca reduzida a italiana toscana”) de um trecho das bravuras do repertório de Alberto Naselli, representando o Zan Ganassa: “*O lamento de Giovanni Ganassa com Messer Stefanello Bottarga seu patrão sobre a morte de um piolho*”. E é evidente a partir desse título que - aqui - nós não estamos diante de um andamento típico de uma carta, mas de um monólogo cômico ligado a um inequívoco fato cénico anterior:

Ah, querido Patrão, deixe-me chorar com você, eu tenho ocasião digna de ser o mais infeliz e desventurado que ora vive, porque está morto meu mais querido amigo e companheiro que já tive. E por que não tenho eu aqui a facúndia e eloquência de Demóstenes, de Cícero ou de Quintiliano, para poder descrever-lhe o valor de seus méritos e a paixão da minha alma? [...] Este, alegrando-me com suaves passatempos, à guisa de excelente músico, fazia mil belas ricercatas²¹⁷, e esmerilhando seu tocar ágil, ora com graves, ora com velozes movimentos, dedilhando ora aqui, ora ali, rendeva-me uma perfeita e docíssima harmonia. Este ainda me acordava de um pesado sono, e com amorosas recordações, à guisa de encorajar-me, me encitava e me ajudava no cuidado das minhas coisas; e enfim, comendo, estudando, bebendo, vigiando, dormindo e em qualquer das minhas ações era minha grata e doce companhia.

Ai de mim, que se procurasse no Mundo inteiro, do nascente ao poente, e quantos [...] navios, albergues, hospitais, escolas, tabernas, prisões e moinhos neles existirem, não se poderia ali encontrar o mais elegante e gentil, de quem tantas são as peleginas virtudes quanto se encontram moscas na Puglia, varejeiras no Egito, pernalongos na Polesine, gafanhotos no Cipri, baratas na Sardenha, mosquitinhos em Pisa, vespas em Maremma; ou melhor dizendo, queijos na *Parmigiana* [Parmesão],

²¹⁶ Do original: *È cosa molto necessaria e molto dovuta nella comedia che, dopo la parte di un servo astuto ed ingegnoso, il quale spiritosamente attendi senza buffonerie al maneggio della favola, che ne succedi un altro totalmente dissimile, il qual, rappresentando un goffo ed ignorante, paia anche tale con il finger di non sapere, di non intendere o di non poter dire quello che li viene ordinato; onde poi naschino graziosi equivoci, ridicolosi spropositi ed altre artificiose goffagini, le quali, portate in iscena da chi è ben capace di quest'ordine, forma una parte di gran gusto.*

²¹⁷ O dicionário Houaiss define para este termos: Ricercata: 1 na Itália, no fim do séc. XV, tipo de composição livre, improvisada por alaudistas sobre determinadas melodias. 2 tipo de composição instrumental contrapontística corrente nos sXVI e XVII, em geral no estilo mais rigoroso da imitação.

polentas em Bergamo, ravioli em Cucagna, novilhos em Lodegiana, nhoques em Piacentina, ricotas e salsichões na Bolonha.

Cesare Rao, *Lamento di Giovanni Ganassa con Messer Stefanello Bottarga seu patrão sobre a morte de um piolho*, de língua bergamasca reduzida à italiana toscana, em Marotti-Romei, *Commedia dell'Arte e a sociedade barroco. II: A profissão do cit teatro*, P.. 101. Em (TESSARI 2013 p.131-132).

[...] como um traçado em cujo desenvolvimento afloram marcas evidentes de uma comicidade típica de um famoso zanni da segunda metade do século XVI. E o elogio culmina num crescendo, celebrando as inumeráveis virtudes do amado parasita, elencadas (em chave de flerte com o absurdo grotesco) no duplo registro metafórico de um extenso catálogo de insetos perniciosos típicos de certas regiões do Mediterrâneo, e de um igualmente longo menu de apetitosos pratos típicos da cozinhas italiana.

O *Lamento* atribuído a Naselli gira em torno dos motivos tópicos da personagem de condição servil: as aflições quotidianas relacionadas à sujeira, à pobreza e à comida. Destes temas, no entanto, o texto não só parece querer evitar com todo cuidado qualquer implicação séria, mas propõe sistematicamente uma versão lúdica e jocosa que os trata como meros pretextos de um virtuosismo verbal clownescamente acrobático. Por fim, mesmo a cultura que a bizarra carta-citação de Rao atribui implicitamente ao segundo servo Zan Ganassa é mais o saber típico de um cômico "folleto" ["astuto"] (para citar Cecchini) do que de um sujeito rude [caipira] ou de um camponês urbanizado retratados em termos realistas lado a lado [...] ²¹⁸ (TESSARI, 2013 p.131-132, tradução nossa)

²¹⁸ Do original: [...] *Proprio tra le Lettere del poligrafo salentino Cesare Rao se ne trova una – databile attorno al 1585 – che sin dal suo titolo sembra dichiararsi esatta registrazione (o, meglio, traduzione, poiché l'epistola viene introdotta dall'avvertenza "di lingua bergamasca ridotta nella italiana toscana") d'un pezzo di bravura del repertorio di Alberto Naselli, in arte Zan Ganassa: Lamento di Giovanni Ganassa con Messer Stefanello Bottarga suo Padrone sopra la morte di un pedocchio. È del resto evidente sin dall'avvio del brano che – qui – non abbiamo a che fare con l'andamento tipico d'una lettera, ma con un monologo comico connesso ad un inequivocabile antefatto scenico:*

Deh, caro Padrone, lasciate pianger a me, c'ho degna occasione di essere il più infelice ed isventurato ch'oggi viva, poiché m'è morto il più caro amico e compagno ch'io avessi. E perché non ho io in questo luogo la facondia e l'eloquenza di Demostene, di Cicerone o di Quintiliano, da potervi descrivere il valor de' suoi meriti e la passione dell'animo mio? [...] Questo, dilettrandomi con soavi trattenimenti, a guisa di eccellente musico, faceva mille belle ricercate, ed isnellamente toccando gli attasti sicuri or con grave, or con veloce movimento, quindi e quindi leggiadramente scorrendo rendevami una perfetta e dolcissima armonia. Questo tenevami desto dal soverchio sonno, e con amorevoli ricordi, a guisa di sprone, mi ponceva e mi sollecitava alla cura delle cose mie; ed in somma mangiando, studiando, bevendo, vegghiando, dormendo ed in qualunque mia operazione m'era dolce grata compagnia

Ahimè, che se si cercasse tutto il riverso Mondo dal levante alle polente, e quante [...] navi, ostarie, spedali, scole, taverne, prigionie e molini si ritrovano in esso, non si potrebbe di questo ritrovare il più garbato e gentile, di cui tanto sono le pellegrine virtù, quante si ritrovano mosche in Puglia, taffani in Egitto, zenzale nel Pollesmo (zanzare nel Polesine), cavallette in Cipri, scarafaggi in Sardegna, moschini in Pisa, e vespe nella Maremma; o, per dir meglio, formaggie in Parmigiana, polente in Bergamasca, ravioli in Cucagna, manzi in Lodegiana, gnocchi in Piacentina, ricotte e salcizzoni in Bologna.

Cesare Rao, Lamento di Giovanni Ganassa con Messer Stefanello Bottarga suo Padrone sopra la morte di un pedocchio, di lingua bergamasca ridotta nella italiana toscana, in Marotti-Romei, La Commedia dell'Arte e la società barocca. II: La professione del teatro cit., p. 101. Em (TESSARI, 2013 p.131-132)

[...] come un tracciato nel cui sviluppo affiorano orme evidenti della comicità tipica d'un celeberrimo zanni del secondo Cinquecento. E l'elogio culmina in crescendo col celebrare le innumerevoli virtù dell'amato parasita, declinate (in chiave di ammiccante assurdo grottesco) sul doppio registro metaforico d'un lungo catalogo di insetti perniciosi tipici di certe plaghe del Mediterraneo, e d'un altrettanto lungo menu di appetitosi piatti tipici delle cucine italiane.

[...] Dentro deste limite, pode-se supor que o zanni interpretado por Alberto Naselli não fosse tanto uma representação cômica-grotesca da grave condição servil quanto a jocosa caricatura virtuosística de um bergamasco de baixa casta retratado segundo uma ótica que exaltava sobretudo a hilária dependência de uma forte dominantelúdica.²¹⁹ (TESSARI,2013 p.133, tradução nossa)

Passo agora a estudar os *zanni* em separados, mas nunca perdendo a dimensão de que formam “duplas” complementares em cena. Nesta tese, estou definindo as “duplas” em **primeiro** e **segundo** cômicos. Assim, aqui nesse capítulo, faço também essa categorização relacionada a essa personagem primeiro e segundo *zanni*:

2.8 PRIMEIRO ZANNI (PRIMEIRO CÔMICO)

Primeiros *zanni* são aqueles que apresentam uma ou mais das seguintes características de caráter e/ou de comportamento: esperto; malicioso; sedutor; bonachão; estúpido; glutão; atravessador de mercadorias; solícito, arguto; espirituoso, aquele que consegue embrulhar, gozar e enganar o mundo, sua esperteza pertence a um pensamento corrupto e está sempre para ser perdida, o que ocorreria somente se encontrar alguém mais esperto do que ele; astuto; mordaz, de modo que suas argúcias tenham sagacidade e não besteiras; condutor das intrigas; dono de pequena pensão ou cozinheiro de uma estalagem. Por vezes é aquele que encontra nas frestas da sociedade a maneira de viver, um burlão invencível, cínico, com inesgotáveis expedientes de enganos, sem escrúpulos e sem remorsos. Consegue converter todas as desvantagens em vantagens para si. Aparenta algumas vezes ser carismático, e outras preguiçoso, por vezes é um cafetão e golpista. Sedutor e pernicioso, utiliza de dons musicais para encantar e conquistar sua vítima.

Il Lamento attribuito a Naselli ruota tutto su motivi tipici del personaggio di condizione servile: le afflizioni quotidiane legate a sporcizia e povertà, il cibo. Di questi temi, però, il testo non solo sembra voler evitare con ogni cura qualsiasi implicazione seria ma propone sistematicamente una versione giocosa che li tratta come meri pretesti d'un virtuosismo verbale clownescamente funambolico. Del resto, anche la cultura che la bizzarra lettera-citazione di Rao attribuisce implicitamente al secondo servo Zan Ganassa è il sapere tipico più di un comico "folletto" (per dirla con Cecchini) che di un villano o di un vallygiano inurbato ritratti in termini realistici: da um lato, [...]

²¹⁹Do original: [...] Entro questi limiti, si può ipotizzare che lo zanni impersonato da Alberto Naselli non fosse tanto una rappresentazione comico-grotesca della greve condizione servile quanto la giocosa caricatura virtuosistica d'un bergamasco del ceto basso ritratto secondo un'ottica che ne esaltava soprattutto l'ilar dipendenza da una forte dominante ludica.

O idioma ou dialeto italiano que é associado ao primeiro *zanni* geralmente é o milanês, e por vezes o bergamasco (citado como saído da parte alta da cidade de Bérghamo, que, na época, era mais urbana oposta a parte baixa, mais rural). Ágil e vivaz nas respostas esse *zanni* usavam de motes e ditos populares agudos e picantes. Muitas vezes eram associado com a figura do seresteiro, ou cantador e tocador de instrumentos de corda (viola, alaúde etc.) com a finalidade de parodista das situações ou mesmo de galantear (por vezes de forma vulgar) uma criada ou enamorada.

Eram associados sempre com a figura, ou arquétipo do malandro, que tem atitudes comedidas e faz poucos gestos, mas todos precisos, certos. Trata-se de um bom lutador, que maneja com segurança armas para sua defesa.

Pertencem a esta categoria arquetípica as máscaras de: Brighella, Scapino, Scaramouch, Flautino e Buffetto.

2.8.1 BRIGHELLA

Nome sinônimo de briguento, encenqueiro, armador de intrigas.

Seu nome deriva do verbo italiano *brigare* = brigar, enganar (fazer de todos os meios para obter algo), *bringa* = intriga, e do adjetivo *brigante* = quem em um tempo passado assaltava e roubava os viajantes que transitavam em locais isolados, sinônimo de bandido. Este nome define um comportamento pouco sério e *dispettoso* = despeitado, rancoroso, debochado. Em espanhol, *brigante* significou pequena e rápida intriga, o que deu origem ao termo *escaramuza* (que nos remete ao Scaramuch)

A origem desse tipo fixo esta relacionada à cidade de Bérghamo, à sua parte alta, mais urbanizada, pois sempre estes usavam dialeto desta região.

Essa máscara possuiu como principais representantes os atores que deram forma e vida aos atores Francesco Gabrièlli²²⁰ (1588-1636) que herdou do seu pai, Giovanni

²²⁰ Fez parte da Companhia dos Accessi e depois dos Confidenti. Fez Brighella e depois Scapino e por este recebeu peças em sua homenagem como a de Niccolo Barbieri – “*L’invertito, overo Scappino disturbato e Mezzettino travagliato*”, e de Molière “As Aventuras de Scapino” Disponível em: <http://www.treccani.it/enciclopedia/gabrielli-francesco-detto-scapino-o-scappino_%28Dizionario_Biografico%29/> .Aceso em: 7 nov. 2014.

Gabrièlli conhecido como Sivello²²¹ (fez Brighella a partir de 1601 e foi morto em 1611) e Carlo Cantú²²² (1609-1676) ora Brighella, ora aparecendo como Buffetto, começou atuar no ducado de Parma e depois foi chamado em Paris por Ana da Áustria. Também Giuseppe Angeleri e Atanzio Zanone tuaram ora como Brighella, ora como Flautino, no século XVII.

Como principais características dessa máscara tipo temos: mestre de intrigas; astuto; arquiteta e dirige as maiores malícias sutis; artimanhoso; muito esperto; mulherengo; ágil no raciocínio; aparece sempre como organizador de intrigas querendo tirar vantagens financeiras; possui uma notável habilidade musical e toca instrumentos de corda; ridiculariza seus patrões; facilita o amor cheio de obstáculos dos enamorados. Também é insolente com as mulheres, arrogante com os velhos e valente com os covardes.

Brighella nasce da tradição dos antigos mímicos e sua gesticulação é muito sóbria. Em cena entra sempre em contraste com Arlecchino, revelando-se, no entanto mais esperto, pronto para blefar e iludir o patrão rapidamente.

Inicialmente, era representado como o servo astuto e oportunista, ladrão e insolente, hábil nas organizações de intrigas. Carlo Goldoni em suas obras o abrandou e transformou esta máscara do primeiro cômico num servo fiel e ainda confidente, sendo até conselheiro dos enamorados. Beaumarchais²²³ criou a trilogia de textos com o personagem principal Fígaro baseado neste primeiro servo, mais tarde transformado em ópera de sucesso mundial e que tem na sua base o Brighella.

Com a montagem dirigida por Giorgio Streller, em 1947, da obra de Carlo Goldoni, “Arlecchino Servidor de dois Patrões”, pelo Piccolo Teatro di Milano, a personagem Brighella, originalmente escrita pelo autor como um pequeno proprietário de uma estalagem perde o poder de servo e astuto, esperto, e passa a ser um pequeno comerciante. No âmbito da interpretação, Streller sugere ao seu primeiro intérprete, Franco Parenti²²⁴, que acrescentasse na máscara uma acentuada gagueira, que até então era característica de outra máscara *dell’Arte*: o Tartaglia, que não aparece no texto.

²²¹ Mais informações disponíveis em: <<http://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/sivello/>> e <http://www.haendel.it/interpreti/old/gabrielli_ante.htm> ambos acessados em: 8 nov. 2014.

²²² Mais informações disponíveis em: <<http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-cantu/>>. Acesso em: 8 nov. 2014.

²²³ Pierre-Augustin de Beaumarchais (Paris, 24/01/1732 – Paris 18/05/1799) Dramaturgo famoso principalmente pelas suas obras ambientadas na Espanha e transformadas na trilogia de ópera: “O Barbeiro de Sevilha” (“*Le barbier de Séville*” – 1775), “As Bodas de Fígaro” (“*La Folle journée*”, ou “*Le Mariage de Figaro*” – 1784) e “A Mãe Culpada” (“*L’Autre Tartuffe*”, ou “*La Mère coupable*” – 1789-1790).

²²⁴ Parenti permaneceu no papel por 10 anos sendo substituído em 1957 por Ermano Roveri e no ano sucessivo por Gianfranco Mauri que permaneceu intercalando apresentações após 1967 com Renzo Fabris até os anos 90 quando assume Enrico Bonavera no papel que ainda hoje é seu.

Brighella usa meia máscara, geralmente na cor verde ou em tons de verde escuro, esverdeado, e mesmo verde musgo ou verde oliva; aparece também no tom *bordeaux* preto. Muitos autores afirmam que o verde de sua máscara e roupa fazem alusão, estilisticamente ao universo militar. Os furos dos olhos na máscara são amplos para manter o seu olhar malicioso sempre visível, geralmente, aparece com um fino bigode, sobrancelhas arqueadas (as duas ou só a esquerda), o que lhe dá o ar de superioridade e arrogância, conforme o manuseio da máscara.

Desta máscara-tipo de Brighella derivaram outras similares como papéis, caracteres e figurinos: Mezzettino, Beltrame²²⁵, Flautino²²⁶, Buffetto, Gradelino²²⁷, Finocchio, Bagatino, Narcisino, Pascariello²²⁸ ou Pasquariel, Crispim, Coviello, Sandrone, Pedrolino, Bagatino, Gradelino, Gian Fritello, Fritellino ou Francatrippa Sganarelle,

Na França se tornou Turlipin, Gandolin, Gratellard ou Gratelarde, Sganarelle, Mascarille, la Montagne, Frontin e La Branche, Pierrot, Bufê, Vasquariello.

A composição visal ou **COSTUME/FIGURINO** mais característico do Brighella foi definitivamente assumido na França, na metade do século XVII, como roupa branca (origem dos *zanni*) adornados com alarvas verdes no peito e com listras verdes nos braços e pernas, o que faz referências a uma pseudo formação militar ou bélica, já que o verde sempre esteve presente nos uniformes militares ou como recurso de camuflagem. O tipo-fixo aparece também usando uma capa e sua inseparável adaga, punhal, *batoccio*, espada ou simples bastão para sua defesa em momentos de brigas.

Em alguns registros pictóricos pode-se observar que Brighella apresenta-se também com casaco e amplas calças largas, decoradas com listras verdes. Mantello com passantes e garlões verdes. Uma cinta em couro em que são pendurados sua arma e ainda uma bolsa de pele para guardar suas “recompensas”. Usa Chapéu branco com listras verdes redondos e floscio e calçado em couro marrom.

²²⁵ Criado por Niccolo Barbieri

²²⁶ Cirada oficialmente em 1675 em Paris por Jean Gherardi.

²²⁷ Registro de 1687, criado por Constantino Constantini em Paris.

²²⁸ Pasquariello, um servo ganancioso e embriagado, dotado de uma habilidade ginasta, em seguida tornou-se sob o nome de Pasquino, um mentiroso, armador de intrigas, servo e com sagacidade; Finalmente, na França ele sofreu uma terceira metamorfose, tornando-se Crispin.

2.9 SEGUNDO ZANNI (SEGUNDO CÔMICO)

[...] e quem já os observou em conversação não poderá negar que sejam graciosas nas bobeadas, aliviando assim o tédio e parecendo que a natureza os fez nascer propositadamente para fazerem rir. (CECCHINI, in TESSARI, 2013, p.115, tradução nossa)

Segundo *zanni* são servos que apresentam uma ou mais das seguintes características de caráter e/ou de comportamento: ingênuo, bobo, tonto, insensato, desorientado, de maneira que não sabe o que é à direita ou à esquerda. Os segundo *zanni* usavam línguas da Lombardia, Bérgamo ou Valtelina. Nesses vales, nasciam pessoas simplíssimas e consideradas de atitudes ridículas, *egoffo* (confuso, sem desenvoltura).

Tessari, logo após a citação de Cecchini apresentada acima, comenta que o segundo *zanni* deve manter a

[...] perfeita coerência do singular intérprete com as características miméticas ou do *zanni* "espírituoso" ou daquele "desajeitado e ignorante", segundo Cecchini, deveria abranger não só todos os componentes da apresentação, mas também todos os fatores que contribuem para uma coerente definição da figura-tipo-máscara. Pela lógica de Avisi, portanto, até mesmo o processo que - no início do século XVII - teria levado o segundo servo a assumir aparências (também relativas ao modo de vestir-se) 'arlequinescas' deveria ser condenado como ilógica valorização de um hipotético princípio de correspondência entre condições servil e verossimilhança da roupa usada por aquele que deve representá-la. (TESSARI, 2013, p.115, tradução nossa)²²⁹

E acrescenta, com relação à vestimenta, o que o próprio Cecchine, que viveu nessa época descreve: "era simples, um pouco mais longa que de costume, às vezes com remendos (coisas comuns de homens pobres)"²³⁰. E Tessari completa afirmando que a representação e a comicidade destes segundo servos são de características surreais.

²²⁹Do original: [...] perfetta coerenza del singolo interprete con i tratti mimetici o dello zanni "spiritoso" o di quello "goffo ed ignorante", secondo Cecchini, dovrebbe riguardare non solo tutte le componenti della recitazione, ma anche tutti i fattori che contribuiscono a una coerente definizione figurale del tipo-maschera. Per la logica degli Avisi, dunque, persino il processo che - all'alba del Seicento - avrebbe portato il secondo servo ad assumere parvenze (anche costumistiche) arlecchinesche andrebbe condannato come illogica violazione d'un ipotetico principio di corrispondenza tra condizione servile e verosimiglianza dell'abito indossato da chi deve rappresentarla.

²³⁰Do original: L'abito adunque vorrebbe'esser moderato, il quale si è molto allontanato ed a gran passi discostatosi dal convenevole, posciaché in vece e' tacconi o ratoppamenti (cose proprie del pover'uomo), portano quasi un recamo di concertate pezzete, che li rappresentano morosi lascivi, e non servi ignoranti. Sì che lo sconcerto dell'abito par che indizii quello dell'ingegno. (CECCHINI, p.85; in TESSARI, 2013, p.115)

Os segundo *zanni* costumavam usar nomes no diminutivo (em italiano, com a presença do sufixo – ino) Arlecchino, Zaccagnino, Truffaldino, Marzettino, Gradellino, Flautino, Fritellino, Pedrolino etc.

2.9.1 ARLECCHINO

O histórico da origem do nome Arlecchino remete, inicialmente, aos termos nórdicos *Hellequins*, *Herlequin*, *Hellequin*, *Hellkin*, *Hennequin*, *Hannequine*/ou *Arlequin* – que foram descritos como originários da deusa da morte *Hel* e que era representado por mulheres que cavalgavam durante as caças noturnas. Essa tradição histórico passando para a cultura francesa fez com que *Hel* se tornasse um ente masculino, o rei *Herla* ou *Herlequin*. No inglês antigo, *Herla Cyning*, depois, *Erlking*; na língua alemã, *Erlköping* ou *Hölle Köning*, que pode ser traduzido literalmente como “Rei do Inferno” (citado até mesmo por Goethe). A grafia modifica-se e surge o termo *Helleking* e, posteriormente, *Herlequin*; Em dinamarquês, *Erlkonig*, *Allerkonge*, *Elverkonge*, que significava literalmente o "Rei dos Elfos". Todas essas grafias certamente descrevem espíritos e arquétipos de natureza mascarada, cada um em sua cultura, que serão de alguma forma propulsores da máscara na *Commedia dell'Arte* ou apenas confundido com esta.

Observa-se, assim, que o nome de Arlecchino é de origem controversa e mítica, e que esse personagem/arquétipo aparece quase que separado de qualquer outra máscara. Sua composição é fruto de um acúmulo, em um único arquétipo, de tradições diferentes, de diferentes culturas. É resultado da sobreposição ocorrida, provavelmente, nas primeiras viagens realizadas pelos cômicos ambulantes italianos, na figura do divertido e jocoso, do bufão, personagem recorrente em várias culturas., Esse personagem/ arquétipo podia estar relacionado também à figuras extremas, como um estuprador e assassino, presentes nos contos do Norte da Europa, ou dos sátiros, do Norte da Itália. Ainda somam-se às suas características a sua origem demoníaca, de bandos violentos que assolavam culturas vizinhas em busca de meios de sobrevivência e que eram caracterizados como os Arlecchinos (máscara preta, guizos, roupas brancas remendadas e largas), chamados de “Arlecchinadas” ou, na versão do sul da Itália, de “Pulcinellada”.

Esses relatos míticos antigos deram origem a um simples costume de representações carnavalescas de história remotas. Consistiam em desfiles de pessoas em

bandos, fantasiadas de forma demoníaca, que lançavam objetos e líquidos na audiência e ainda faziam algazarra com guizos, parecida com o que foi descrito nos *charivari* franceses.

Muito comum encontrar a aproximação do segundo *zanni* aos bonecos “*burantini*” (não se tem exatidão se o *burantini* deu origem à máscara ou vice versa).

Vale lembrar os estudos de Donato Sartori sobre esse assunto. O autor, informa que, sob a ótica do Cristianismo o simples uso das máscaras continha o sentido “duplo” de esconder (aquele que a usa) e de evocar (de quem se trata) outro ser. Para a religião cristã, na Idade Média a máscara representa um ser demoníaco, uma “entidade inferior que gravita em torno ao domínio religioso precedente ao cristianismo e ao paganismo como prefere chamar a Igreja” (SARTORI, 2003 p.30, tradução nossa). Sendo assim a máscara passa a ser um elemento revelador da dialética religiosa cristã observa-se seu uso na cena teatral religiosa para demonstrar a existência dos seres infernais, “habitantes do inferno eclesiástico, seres negativos, quando positivos, possuíam outra qualidade de proteção da vida, e estes deveriam ser demonizados e expulsos violentamente, distanciados da esfera da nova divindade cristã” (tradução minha de SARTORI, 2003 p.31, tradução nossa).

Peter de Bois, autor de epístolas oficiais para o rei inglês em 1175, “mencionou os feitos nefastos dos *Herlequins*, como filhos de satã, imagens do gênero humano presa da vaidosa mundana levava à tentação e ao pecado até o mais virtuoso e sábio dos homens” (BERTHOLD, 2000, p.354)

Sobre essa origem diabólica talvez da natureza do seu nome, todavia o confirma: “*Hell*” significa “*inferno*” e “*quin*” “*rei*”, assim associando a origem demoníaca de *Arlecchino* e este seu antecessor direto o *Herlequin*, que por sua vez, possuem origens distintas e incertas como estamos vendo.

Uma versão distante das apresentadas anteriormente, de uma possível origem sufi do nome *Arlecchino*, nos é narrada pelo professor Idries Shah, especialista persa em estudos sufis. O pesquisador afirma ser *Herlequin* a maneira como eram chamados os mestres sufis do século XI que circulavam por toda a Europa, principalmente pela Espanha e países vizinhos. Esses mestres usavam um manto coberto de remendos de tecidos coloridos e, ensinavam o sufi “através de signos, gestos, às vezes sem fala, às vezes pronunciando palavras misteriosas, mas assegurando que seus ensinamentos eram transmitidos” (SHAH, 2008 p.433, tradução nossa).

O nome árabe dado a estes

[...] andarilhos silenciosos que executavam estranhos movimentos eram *Aghlaq* (e seu plural, *Aghlaquin*, sendo o ‘gh’ pronunciado como ‘r’ de forma gutural como em Arlakeen, Arlequin) [...] Não resta dúvidas de que seu aspecto tenha sido perpetuado pelos que fizeram Arlequin”. (SHAH, 2008 p.433, tradução nossa)

Outra hipótese para a origem do nome Arlechino seria a de que esse termo teria se derivado dos nomes de demônios ctônicos, do submundo humano terrestre. Talvez o maior divulgador desta hipótese tenha sido Dante Alighieri (1265-1321), com sua obra “Divina Comédia”, de 1313. Nela aparece um *Arlecchino*, com a grafia de *Alichino*, como chefe de uma tropa de demônios terríveis e ao mesmo tempo benévolos. (*benefiacanti*) envolvida num curioso incidente relatado nos Cantos XXI, XXII e XXIII do poema “Inferno”. Dante cria uma figura grotesca e distintamente cômico, que possuía, inclusive, asas animais.

[...] Tra' ti avante, Alichino, e Calcabrina,
cominciò elli a dire, "e tu, Cagnazzo;
e Barbariccia guidi la decina
Libicocco vegn'oltre e Draghignazzo,
Ciriatto sannuto e Graffiacane
e Farfarello e Rubicante pazzo.
(DANTE Inf. XXI vv. 118-123).

Ainda outra hipótese temos de surgimento do termo Alecchino, sabe-se que um religioso do século XII, Ordenico Vitalis (1075-1142) que era um relator da Abadia de S. Evroult, na Normandia, e autor da monumental “História Eclesiástica”, uma obra prima na qual aparece pela primeira vez o nome com a grafia *Hellequin* como um diabo que conduz uma *masnada* (ganguê ou exército maligno) de seres antásticos e selvagens, num episódio de um cortejo agrário, com animais mortos guiados por demônios gigantes:

As coleções de documentos orais foram transcritas ao longo do período de 1123 a 1137 com base nas possíveis testemunhas e nas deduções das informações das dioceses de Lisieux, monges, portanto, mas não só, ainda cavaleiros e nobres da região que foi considerada a mais alta detentora da memória [...] na Normandia, na gelada e luminosa noite de Silvestro (véspera do ano novo), em 1091, Gauchelin, um jovem padre, retornava da visita de um doente quando atravessando um campo, quase foi atingido por uma grande *masnada* de seres gritando, lamentando-se, e gemendo numa corrida insana. A *masnada* era comandada por um gigante demônio que o ameaçou armado de uma grande clava. A gangue selvagem desfilava como em uma procissão de mortos, como foi reconhecido por Walchelin. Uma infantaria carregando todos os tipos de ferramentas e instrumentos metálicos, que produziam um grande rumor, e ainda transportavam caixões cheios de monstruosidades: anões com cabeças grandes como um barril, demônios e etíopes que incorporavam criaturas demoníacas com golpes

de lanças e degladiavam-se, em seguida, surgiram mulheres seminuas que montavam em cavalos pretos, cujas selas eram eriçadas de espinhos brilhantes. O padre continuou a ver surgir gemendo outros padres, monges e frades, abades e bispos, suspirando por uma armada de seres diabólicos que cavalgavam entre o rio sulfuroso e as chamas flamejantes, grandes cavalos negros que foram reconhecidos pelo padre aterrorizado como um bando de Herlechin (*Haec sine dubio familia Herlechini est*). (SARTORI, 2003 p.38, tradução nossa)

Esta descrição de Orderic Vitali, configura também um importante registro das majestosas procissões comandadas por *Hellequin*, como uma entidade maligna proveniente dos infernos e das quais muitos testemunhos indicam a presença dessas procissões e eventos por quase mil anos, principalmente nas literaturas e artes plásticas. A título de esclarecimento, vale lembrar que Vitalis incluiu “diabos etíopes” no leneco dos seres demoníacos do seu relato porque os africanos, na época e para a cultura local, eram assim considerados e eram objeto de extermínio pelos exércitos das Cruzadas. Em relação à presença de mulheres no relato, vale lembrar que a imagem que se faz delas ali está em consonância com os preceitos da Igreja Católica. Nesse período, para a Igreja as mulheres deviam ser virgens ou mães, não se admitia outra posição e outro papel para as mulheres. Aqueles que se afastavam dessa imagem ideal eram consideradas objetos de pecado, prostitutas e demoníacas. Esse pensamento engrossa no século XIII as defesas de Tomás de Aquino e de seu mestre Alberto Magno²³¹. Interessante notar que, se olharmos esta passagem com outros olhos, é possível constatar que, todos esses seres irão fazer parte dos “circos dos horrores”, depois de terem sido considerados e classificados como aberrações após o Renascimento.

O evento das cavalgadas, geralmente aéreas, das *masnada* de *Hellequin* ficou conhecido também por meio de uma poesia de Bourdet, do século XII. Nela, é narrada a história da bruxa Luque le Maudite, que, em 13 de janeiro, se sente doente e manda recado ao *Helekin*, chefe do inferno pedindo sua cura, em troca, se oferece como esposa. *Helekin* aceita e sai do submundo com sua guangue, saqueando e destruindo tudo que encontram, até alcançarem a Dama Luque, que é transportada ao inferno numa grande festa.

Outra semelhante aventura de relatos medievais é a conhecida “*Caccia Selvaggia*” (Corridas Selvagem). Trata-se de corridas realizadas pelos chamados espíritos dos mortos inquietos (*il dannati* = malvados, pessoas condenadas a viverem no inferno), que

²³¹ Alberto Magno (1193- 15/11/1280) um filósofo que se tornou beato e é tido como santo. De origem alemã e formação nas universidades de Padova e Bologna se tornou clérigo e foi muito importante em diversas áreas do conhecimento entre a física, matemática, metafísica e ciências naturais, além das artes, astrologia e medicina, fato que lhe deu o título de *Doctor Universalis*. Estudou profundamente Aristóteles, defendeu e criou entre outras coisas o direito do livre-arbitrio.

vagavam entre o céu e a terra no período do escuro (período do inverno). Um exemplo dessa crença são as comemorações ocorridas na noite da “*Valpurga*”²³². Certamente é possível destacar um aspecto comum entre as origens do termo *Arlecchino* italiano e os seres e os elementos que compõem esse universo mítico pagão, já que os líderes dessa *Caccia Selvaggia* tinham nomes e grafias semelhantes ao *Hellequin* francês, e a esta mesma lenda recebe, em alemão, o nome de *Hölle König* (*Rei do Inferno*), traduzido em *Helleking*.

A versão francesa de *Hellequin* como um personagem tipo (arquétipo) presente nas peças da Paixão de Cristo no período medieval o descreve como um emissário de cara preta e peluda, como era descrito o diabo. Segundo ainda essa versão, os *Hellequin* percorriam o campo com um grupo de demônios, perseguindo as almas condenadas de pessoas más para o inferno²³³, sendo assim um anjo preto, com aparência física oferecendo uma explicação para as cores tradicionais da máscara de *Arlecchino*, que “possivelmente usava um manto vermelho com capuz, que, como vestimenta comum ao diabo e ao *Arlecchino*, servia para identificar ambos” (BERTHOLD, 2000, p.247). Interessante notar que essas cores: branco, vermelho e preto são também as cores básicas para toda maquiagem de palhaços de picadeiro. E por que não lembrar da nossa figura folclórica do Saci-Pererê, que aparece em semelhantes trajes e estrepolias.

Outro indício de uma possível origem demoníaca do *Arlecchino* é a presença, em suas máscaras, até hoje, de um pequeno sinal ou resto de chifre em sua testa, que fora quebrado ou impedido de crescer. Pode ter sido também apenas estilizado, para manter a lembrança, na versão mais humanizada, de um demônio subterrâneo, outrora cornudo.

As famílias, gangues ou masnada de *Herlechini* emancipam-se com o tempo e desse processo decorre o aparecimento de *Arlequins* nos *Charivari* francês, como foi informado no primeiro capítulo desta tese. No decorrer do século XIV, transformaram-se em demônios barulhentos, que saíam às ruas fazendo maldade e perturbando o sossego dos moradores. Isso, como vimos, configura a origem do Carnaval europeu.

Esses seres eram denominados também como *Hellequin*, *Kerleking*, e se constituíam, na sua origem, de um tipo agressivo e rude, com roupas provocando a nudez. Com

²³² Santa Valburga, do original em alemão Walpurga, é uma festa que ocorre entre o dia 30 de abril e 1 de maio em comunidades cristãs e não cristãs em países do Norte e Centro da Europa. Segundo a lenda, nesse dia era comemorado rituais pagão. Foi utilizado para a canonização da abadessa de Heidenheim (710-779) da Baviera. Sempre comemorado com muitas fogueiras e tido como um dia de festa de bruxas. Goethe popularizou esta festa Walpurgisnacht na primeira parte de sua obra Fausto, de 1808.

²³³ GRANTHAM, B.. **Playing Commedia, A Training Guide to Commedia Techniques**. London: Nick Hern Books, 2000 e: SCHMITT, Jean-Claude. **Ghosts in the Middle Ages: The Living and the Dead in Medieval Society**. Chicago: University Of Chicago Press, 1999.

o passar do tempo, seu comportamento e suas vestes são estilizados, e esses personagens transformam-se num tipo elegante, que usa roupas coloridas com desenhos em losângulo. Da origem infernal, ficaram seus saltos sobre-humanos, piruetas e gritos estridentes, além do som dos guizos presente na maioria de suas caracterizações e típicos dessa máscara.

Ainda na França, essa personagem está ligada ao exército de almas penadas, exército dos mortos, e observam-se a cara de animais apavorantes, lobos e cachorros como acompanhantes, o bimbalar de sinos, urros e furiosos assobios e gritos. “Ligados ao Odin, lobisomens da Ásia Menor. Adam de la Halle, em seu “*Jeu de la Feuillée*” (jogo da Ramada), com Herlekin Croquesot, apresentado em Arras, em 1262, a personagem Croquesot surge com uma máscara de demônio peluda e de boca grande” (BERTHOLD, 2000, p.248)

Atento a todo este histórico, mas agora me referindo apenas à origem da máscara usada na *Commedia dell’Arte*, observo que ela está relacionada aos segundos *zanni*, de forma genérica, e tem como referência geográfica a parte baixa da cidade de Bérgamo, mais agrária em relação à parte alta da cidade. Já citei anteriormente as diversas variantes e possíveis origens, mas se tratando de Itália o que mais encontrei como referência de origem é esse fato dito aqui, e tenta a vida trabalhando em centros comerciais, como o de Veneza.

Inumeráveis foram os atores e comediantes que representaram essa máscara, mas o principal deles, e que é historicamente ligado à criação deste tipo mascarado de *Arlecchino*, é Tristano Martinelli (Mantova 1556-1630, ficou celebre na corte de Enrico IV), e Domenico Biancolelli (Bologna, 1636- Paris, 1680) que

[...] usavam o recurso da provocação. Entravam em cena já agredindo o público com obscenidades e gestos incredivelmente vulgares. Durante um diálogo amoroso entre um cavalheiro e sua dama, Martinelli abaixava as calças e começava a defecar, tranquilo e beato, em pleno prosclênio. (FO, 2004, p.82)

Outros intérpretes ícones:

- Alberto Naselli chamado de Zan Ganassa, no século XVI;
- Tommaso Visentini (Vicenza 1682- Paris 1739);
- Evaristo Gherardi (Prato 1663-Paris 1700);
- Recentemente, Marcello Moretti, Ferruccio Soleri e Enrico Bonavera no

Piccolo Teatro di Milano.

Muitos foram os intérpretes de *Arlecchino*, mas o citado como mais representativo foi Domenico Biancolelli, que viveu na segunda metade do século XVII, e que

refinou o tratamento desta máscara, simplificou o seu modo de falar e acrescentou-lhe a mímica. Era tão identificado com a personagem-tipo que na ocasião da sua morte em Paris, diziam os poetas e a população: “Morreu Arlecchino”.

Eis algumas das características determinantes na máscara de *Arlecchino* europeu, do servo e personagem mais conhecida e, muitas vezes, tratado como ícone da *Commedia dell'Arte*. Carismático e divertido, com movimentos rápidos e acrobáticos, usa modo de falar e cantar com voz estridente, aguda e áspera. É o símbolo da fome insaciável. Outros adjetivos estão ligados a ele o qualificam como: jocoso, crível, covarde, supersticioso, ávido, imprevisível, pueril, *trickster*, com poderes mágicos, provocador de equívocos, confuso, tolo, rude, grosseiro, escatológico, criado leal, paciente, crédulo, apaixonado, libidinoso, com poderes mágicos, ilusionista etc.

Os atores que interpretam *Arlecchino* devem ser muitos ágeis, acróbatas ou próximo dessas técnicas, com habilidades corporais em dar piruetas a todo momento, andar em ritmo acelerado e em passo de dança, caminhadas rápidas como se estivesse num trampolim, saltitante, quase dançando, sempre andando com passos duplos e intercalando as pernas etc.

Sua função dentro da *Commedia* é a de contrapor-se com o primeiro *zanni*, por vezes o *Brighella*, no sentido de provocar a comicidade ou demonstrar sua inferioridade na pirâmide social com relação aos outros personagens.

São características suas mesclar a ignorância com simplicidade; a ingenuidade com graça. Não provoca os acontecimentos, mas está sujeito a eles e, assim, é obrigado a se esquivar das maldades, na tentativa de se salvar metendo os outros personagens da trama numa situação difícil ou embaraçosa por ingenuidade e distração. Apresenta simplicidade e alegre despreocupação, causando sempre a simpatia do seu público, do popular ao refinado e nobre.

Representa uma síntese da categoria de todos os empregados subordinados, subalternos, explorados. Quando há mais de um servo na história, ele assume o papel do servo mais atrapalhado, com possibilidade de triunfar no final. É o mais ágil, ligeiro e engraçado das personagens. É a vítima por excelência de todas as ações da trama. Por ser o mais versátil é capaz de dar piruetas e de fazer muitas/elaboradas acrobacias; luta como ninguém, esquivando-se sempre de todos. É fofoqueiro e, por ingenuidade, acaba sempre revelando segredos. Está sempre faminto e faz de tudo por um resto de comida, ou apenas por um inseto, como seu famoso *lazzi* da mosca deixa claro. Entra sempre em cena com a sensação de absoluta urgência.

Vive num mundo onde os conceitos de moralidade não existem. É incapaz de pensar em mais de uma coisa de cada vez. Se preciso for, conta uma história fictícia e mentirosa, mas por sua absoluta fantasia e ingenuidade, acredita e defende como verdade sua própria invenção.

Ingênuo e confiante desespera-se e consola-se com facilidade, como uma criança. Na sua desesperada busca por comida, sonha com um bosque com árvores cheias de mortadela e montanhas de polenta, das quais caem chocolates e balas.

Com relação as suas máscaras enquanto objeto fixo no rosto, observando-se desenhos, gravuras e mesmo raros exemplares antigos, é possível depreender que, no início, elatinha um aspecto horripilante, com traços bestiais, espessas sobancelhas e dois pequenos furos redondos e uma áspera barba. Na testa, um galho vermelho, resíduo de chifre, nariz amassado, com fortes reentrâncias nas bochechas, faziam lembrar o rosto de um macaco, ou traços de felino, com bigodes bem alongados, fixos na máscara. Muitos destes aspectos foram conservados depois de toda estilização no seu traje. Permanece hoje em dia a cor preta e um chifre vermelho estilizado num calombo em sua testa, ora na direita, ora na esquerda e as linhas circulares em sua bochecha que podem estar ligadas a um fino bigode gatuno.

Feita de couro preto²³⁴ com semicírculos nas bochechas, e olhos em formatos de olho de gato ou “junção de gato e macaco. Em certos casos, por suas evidentes características, é chamado de *Arlecchinogato*” (FO, 1998, p.38).

Taviani propõe o texto a seguir que nos auxilia na criação da imagem dessa máscara:

Mas quem é, a que tipo de personagem pertence o rosto de Arlecchino? Parece mais com o nariz de um animal ou ao sorriso maligno de um monstro do que com o rosto de uma criatura humana, e parece uma humanidade "criada" [...], ou um rosto criado pela imaginação, mas muito mais real e "consistente" [...] do que a volúvel habilidade natural do ator.

O rosto de Arlecchino é o rosto de um ser maligno: é o rosto de um demônio. Ou melhor, é uma face do rosto do Diabo herdada por um reflexo enfraquecido pela estilização formal e assim digamos polidos por várias vezes de um núcleo de lendas da Alta Idade Média que tenham inspirado o coração do teatro moderno. (TAVIANI e SCHINO, 2007, p.220, tradução nossa)

²³⁴ Devido a contestável presença demoníaca implícita nas origens dos antecedentes medievais suas deidades, do carnaval até e das comemorações religiosas, sua cor preta significa como vários autores relatam a relação direta com o período do inverno (período às vezes chamado de escuro, preto, sombrio ou trevas), sua fabricação em couro contém em si uma matéria viva com energias de um ser (animal) morto.

De forma clássica o figurino ou costume de *Arlecchino* nas artes cênicas, se compõe de calças aderentes e camisa rasgada, remendada com pedaços coloridos. Um chapéu de feltro pequeno e redondo levantado de um lado como uma orelha de coelho ou de lebre, lembrando um passado de caçador. Sapatos aderentes aos pés e sem salto. Usa um cinturão preto onde são colocados o *batocio* ou *batocchio* (pedaço de bastão para se defender e que serve também para piadas libidinosas) e uma pequena bolsa onde deve ter migalhas de pães, pouco dinheiro já sem valor que recebeu sem saber da desvalorização e a carta de um patrão como recomendação.

Sua caracterização inicial deu-se por meio de roupas brancas, de tecidos rudes, como aqueles que vimos antes aqui nessa tese feitas de sacos de farinha geralmente sujas e rasgadas, por vezes, remendadas com pedaços coloridos. Chapéu com guizos (que lhes davam sentido diabólico), como vimos acima na caracterização geral dos *zanni*.

Na França, com o mometo romântico do séc. XVIII os remendos de sua roupa foram estilizados em losangos coloridos, e as cores representavam sua nacionalidade. No início, as cores do seu figurino eram uma mistura de preto (do carvão ou das fuligens do inferno) e do cinza (símbolos da miséria e da fome) e representavam o camponês que chega à cidade grande, com roupas sujas e rasgadas que, vendo os moradores da cidade limpos e melhores vestidos, trata de remendar sua roupa.

Inúmeras são as evoluções de *Arlecchino* desde a *Commedia dell'Arte*:

- do seu caráter ingênuo, simples e primitivo, passa a um inteligente e sofisticado, com sua simplicidade, habilidade de enganar a todos os personagens, se torna um arrogante e ávido com quem atua reciprocamente, e não é mais o perdedor.

- foi inspirador de inúmeras obras de artes de renomados artistas, que aproveitaram as possibilidades de códigos sociais que representa além de seu colorido nos trajes. Nos séculos XIX e XX, a figura do *Arlecchino* protagonizou composições de toda uma legião de pintores, desde obras dos impressionistas franceses até imortalizado por Dali, Picasso e Miró.

As máscaras que nasceram ou derivaram de *Arlecchino* foram muitas, como encontrado: *Arlecchino*, *Truffaldino*, *Pasquino*, *Tabarrino*, *Tortellino*, *Naccherino*, *Gradellino*,

Mezzettino (Ottavio Onorate Companhia dos Confidenti), Polpettino, Nespolino, Bertolino, Fagiolino, Trappolino, Zaccagnino, Norcino (em português - açougueiro de porco)²³⁵ etc.

2.10 ZANNA, *SERVAS E CAMAREIRAS*

Servetta, *sèrva*, *Sobretta* ou ainda *Fantescha*

Em francês soubrettes

Em espanhol sirvientas

As criadas femininas aparecem também divididas entre primeira e segunda cômica. Assim, apresentam-se como: cortesãs, alcoviteiras, camareira, dama de companhia, confidente fiel a sua patroa enamorada, adúladora, mensageira de amor etc.

Elas podem apresentar uma ou mais das seguintes características pessoais de caráter e/ou comportamento: astuta; bonita; decidida; fofoqueiras; charlatana; responsável por criar as circunstâncias e situações propícias aos encontros das enamoradas e, desta maneira, dela com os servos dos enamorados, o que é o seu real interesse; mulher madura; experiente e conhecedora dos fatos da vida etc.

Com o decorrer do tempo, surgiram servas mais jovens, ainda imaturas, e inexperientes, de iniciativa e muito divertidas, que sabiam cuidar de si mesma, filhas ou donas de pensão e mais elegantes do que as servas mais velhas, chegando mesmo a competir em certo período com as enamoradas.

Divertidas, debem com a vida, apareciam em cena sempre cantando. “Estão presente desde o começo da *commedia*, sua tarefa e seu interesse principal parece ser o de favorecer, com subterfúgios e intrigas as relações amorosas lícitas e ilícitas de sua patroa” (SARTORI, Bouffonneries, s.d)

Como amas usam linguagem franca. Seu dialeto é o toscano. Mulheres de muuito bom senso, têm a sabedoria de quem teve de aprender depressa a defender-se.

No período inicial da *Commedia dell'Arte* as mulheres eram minoria, e homens representavam os papéis-tipos-máscaras femininas. A inserção da mulher nesse gênero teatral foi gradativa e do simples ato delas entrarem em cena para fazer um *strip tease* (TESSARI, 2013), e apenas atrair o público masculino, em particular. Com o tempo elas vão

²³⁵ Obter mais detalhes em: CRUCIANO, Gianfranco. *Il Norcino in scena. Da macellatore di suini a castratore di fanciulli. Da cavadenti a chirurgo. Da ciarlatano a maschera teatrale*. Perugia: Quattroemme Ed., 1995 e em: VALESINI, Pierluigi. *Mos Maiorum, il costume degli avi in Valnerina attraverso l'analisi degli eventi stagionali*, Spoleto: Nova Eliografica Snc, 2004.

ganhando espaço e conquistam as máscaras das enamoradas e servas, que sempre estiveram associadas aos comportamentos humanos viris e, por isso eram ao mesmo tempo rechaçadas e cobiçadas.

Em pouco tempo, as mulheres conseguiram prestígio, admiração e respeito, ao ponto de tornarem-se celebridades internacionais, como Isabella Andreini e Lucrecia di Siena.

Muitas vezes, as figuras feminias das servas traziam consigo a imagem das antigas feiticeiras, bruxas (*strega, stregone*) com sabedoria e conhecimentos do uso das ervas, como é recorrente na máscara da serva idosa Pasquella ou Franceschina.

Alguns autores afirmam que elas também podiam usar máscaras no rosto (Duchartre), mas a maioria dos pesquisadores informam que seu rosto deveria estar bem destacado (provavelmente com maquiagem e usos e abusos de pequenas pintas na face), para atraírem público.

Essas personagens eram vaidosas e usavam saias mais curtas do que usada em seu momento ou moda, com a cintura marcada, apertada por uma faixa, na cabeça, um lenço, touca ou uma fita, o quadril alargado, os seios suspensos, os cabelos cacheados ou trançados, usavam vestidos populares, mas graciosos, com aventais presos na cintura, com saias suspensas lateralmente para que a anágua ficasse à mostra. Algumas não usavam máscaras exatamente para realçar sua beleza e atrair mais público, às vezes usavam roupas de losangos como as do Arlecchino.

Neste multicolorido e fofoqueiro grupo é conhecida ainda com os nomes: Coralina, Ricciolina, Fantesca, Formosetta, Pasquette, Pasquetta ou Pasquella, Franceschine, Diamantine, Arlechine ou Arlecchinetta, Colombina (que no séc. XVII apresenta-se como enamorada), Smeraldina, Hortênsia, Rosetta, Rosaura, Ragonda, Aguilèña, Oliva ou Olivetta, Nespola, Spinetta, Mirandolina, Lisetta, Tiffia, Gitta, Betta, Gneva, Nina, Vittoria etc.

CAPITULO 3 FOLGUEDO POPULAR CAVALO MARINHO E SUAS DUPLAS CÔMICAS



Imagem 30: Apresentação de Cavalo Marinho 25/12/2012 – Casa da Rabeca PE
Fonte: Foto Ivanildo Piccoli

Começo este capítulo referenciando a escolha da terminologia de folguedo popular brasileiro para essa manifestação (ou brincadeira), passando pelo histórico atualizado do Cavalo Marinho e suas estruturas de funcionamento e apresentações com seus fazedores (ou brincantes). Centro atenção às duplas cômicas de “Mateus” compostas pelo Mateus e seu ‘paréia’ Bastião, assim como a importância da ‘Nêga’ Catirina que ora faz dupla com uma ou outra personagem aqui citada.

Acrescento um glossário deste rico universo popular que apresenta singularidades linguísticas merecedoras desta atenção em particular.

Lembro ainda, que em anexo, coloco uma relação cronológica dos estudos já realizados sobre Cavalo Marinho que tive conhecimento nos últimos anos, e uma lista detalhada dos principais mestres e grupos citados aqui neste capítulo.

4.1 FOLGUEDO POPULAR



Imagem 31: Apresentação de Cavalo Marinho 25/12/2012 – Casa da Rabeca PE
Fonte: Foto Ivanildo Piccoli

As manifestações populares brasileiras que foram formadas pela miscigenação das ricas culturas ibéricas, indígenas e africana possuem suas raízes católicas e principalmente a permanência das tradições medievais e renascentistas europeias. Destaco destas manifestações os folguedos, e em particular o folguedo popular do Cavalo Marinho o qual comecei a estudar na minha dissertação de mestrado “*Os palhaços das manifestações populares brasileiras: Bumba Meu Boi, Cavalo Marinho, Folia de Reis e Pastoril Profano*”, de 2008²³⁶, focando aqui no estudo da presença de suas personagens cômicas que atuam em dupla, Mateus e Bastião, ou em momentos acrescido da ‘Nêga’ Catirina ou mesmo da ‘Véia do Bambu’ que formam um trio cômico.



Imagem 32: Apresentação de Cavalo Marinho 06/01/2014 – Casa da Rabeca PE
Fonte: Foto Ivanildo Piccoli

²³⁶SANTOS, 2008, Disponível em:

<http://base.repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/86882/santos_ilp_me_ia.pdf?sequence=1> Acesso em: 23 nov. 2014

A escolha do termo folguedo²³⁷ entre tantos outros se deu no já citado trabalho e pesquisa de mestrado onde analisei pesquisadores como a teoria de Mário de Andrade, que nomeia “Danças Dramáticas do Brasil” os “bailados” (nome esse chamado por Alceu Maynard Araújo²³⁸) com entrecos dramáticos, textos, músicas e danças próprias e elementos plásticos (ANDRADE, 1982, p.23) e de Hermilo Borba Filho que chama de “Espetáculos Populares”, as diversões dramáticas que se colocam entre a dança, o jogo, a festa e o teatro propriamente dito (BORBA Filho, 1966, p.10), e ainda, complementado e atualizando pela definição de Câmara Cascudo, “folguedo popular”²³⁹ que acredito ser um dos mais respeitados estudiosos da cultura popular brasileira nos últimos tempos. Expressão esta que também já foi definido de “Teatro Folclórico” por Niomar Pereira²⁴⁰ em 1994.

Este conceito de “folguedo popular” como pertencente a um momento de festa pública e popular me fez aproximar do pensamento de Mikhail Bakhtin que acredito contribuir para o entendimento do folguedo Cavalo Marinho como manifestação pública que perpassa o rito, a festa, o religioso e o cômico:

[...] festa é uma *forma primordial*, marcante da civilização humana [...] Por seu caráter concreto e sensível e graças a um poderoso elemento de *jogo*, elas estão mais relacionadas às formas artísticas e animadas por imagens, ou seja, às formas do espetáculo teatral. [...] Ele [aqui ele se refere ao carnaval, mas no mesmo sentido em que existe o nosso Cavalo Marinho] se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. Na realidade, é a própria vida apresentada com elementos característicos da representação. Na verdade, o carnaval [entenda-se também Cavalo Marinho] ignora toda distinção entre atores e espectadores. Também ignora o palco, mesmo na sua forma embrionária. Pois o palco teria destruído o carnaval [...] Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o *vivem*, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para *todo o povo*. [...] não era uma forma artística de espetáculo teatral, mas uma forma concreta (embora provisória) da própria vida, que não era simplesmente representada no palco, antes, pelo contrário, vivida enquanto durava o carnaval. (BAKHTIN, 1999, p.6)

²³⁷Folguedo, segundo Cascudo “é uma apresentação de múltiplas minicélulas dramáticas”. (CASCUDO, 2001, p.241).

²³⁸ARAÚJO, Alceu Maynard. **Folclore nacional: Festas, Bailados, Mitos e Lendas**. V.1. São Paulo: Melhoramentos, 1964.

²³⁹Optei por este termo ‘folguedo popular’ no meu mestrado e continuo seu uso aqui me apoiando nos estudos de Câmara Cascudo: (...) *manifestação folclórica que reúne as seguintes características: 1) Letra (quadras, sextilhas, oitavas ou outro tipo de verso); 2) Música (melodia e instrumentos musicais que sustentam o ritmo); 3) Coreografia (movimentação dos participantes em fila, fila dupla, roda, roda concêntrica ou outras formações); 4) Temática (enredo da representação teatral)*. (CASCUDO, 2001, p.241)

²⁴⁰PEREIRA, Niomar de Souza. **O Teatro Folclórico**. São Paulo: Associação Brasileira de Folclore/ Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima. In Boletim de Leitura, nº.12, junho de 1994. [...] definido como “dramatização, representação (mesmo sem cenas específicas ou diálogos) e cortejos. A característica principal é existir o elemento **personagem**, vale dizer, participantes que assumem identidade de personagens determinados”. [...] Mário de Andrade chegou a arrolar 20 fatos folclóricos diferentes que atende de expressão teatral. (PIMENTEL, Altamar de Alencar. **Teatro de raízes populares I**. João Pessoa: edição do autor, 2003. p.11.

Essas palavras de Bakhtin se referindo ao Carnaval, ao meu ver, resumem um pouco o contexto do Cavalo Marinho como uma festa popular onde não existe a distinção de quem faz e quem assiste, afinal, em determinados momentos todos podem compartilhar juntos (ou como eles auto nominam - ‘sambar’), e em outros momentos todos estão sendo envoltos no contexto da brincadeira, que é por excelência, um jogo, onde a representação da vida cotidiana se faz presente para sátira ou como um reforço político durante sua existência anual.

As festividades tiveram sempre um conteúdo essencial, um sentido profundo, exprimiram sempre uma concepção do mundo. Os exercícios de regulamentação e aperfeiçoamento do processo do trabalho coletivo, o ‘jogo no trabalho’, o descanso ou a trégua no trabalho nunca chegaram a ser verdadeiras *festas*. Para que o sejam, é preciso um elemento a mais, vindo de uma outra esfera da vida corrente, a do espírito e das ideias. A sua sanção deve emanar não do mundo dos *meios* e condições indispensáveis, mas daquele dos *fins superiores* da existência humana, isto é, do mundo dos ideais. Sem isso não pode existir nenhum clima de festa. As festividades têm sempre uma relação marcada com o tempo [...] tempo natural (cósmico), biológico e histórico. Além disso, as festividades, em todas as suas faces históricas, ligaram-se a período de crise, de transtorno, na vida da natureza, da sociedade e do homem. A morte e ressurreição, a alternância e a renovação constituíram sempre aspectos marcantes de festa [...] Nessas circunstâncias a festa convertia-se na forma de que se revestia a segunda vida do povo, o qual penetrava temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância (BAKHTIN, 1999, p.08).²⁴¹

Com essa citação traço um paralelo com à criação do Cavalo Marinho que surge em momentos de repouso dos escravos para manifestarem sua cultura e renovarem para mais um período de trabalho árduo, em clima de festa, como veremos adiante. Até hoje essa ‘segunda vida’ elaborada através do uso de gestualidades específicas e originais e de um vocabulário comum (ver em anexo o glossário específico, como exemplo) esta presente nos “festeiros” que doravante aqui chamo de *brincantes* (como eles próprios se auto nominam) e que é referenciada em todas as suas entrevistas e opiniões expressas.

Com este contexto e “Por isso todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder” (BAKHTIN, 1999, p.09-10),

²⁴¹BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

propiciando a criação que Bakhtin denomina de *riso festivo* ou *riso carnavalesco* de caráter público e popular.

Considerando ainda que esta festa que originou, em um dado momento histórico não preciso do século XVIII, os primeiros Cavalos Marinhos pertencentes ao momento social brasileiro envolto no universo escravocrata, faziam com que a presença das ancestralidades africanas fosse marcante e eram

[...] propagadores do cristianismo e evocando para tal um passado anterior à escravização, os africanos e seus descendentes definiam para si um espaço simbólico na sociedade colonial, no qual eram agentes de sua própria história [...] No momento da festa, a comunidade negra se afirmava como portadora de cultura e história próprias mesmo tendo adotado formas portuguesas para expressar valores africanos.²⁴² (OLIVEIRA (a), 2006, p.51)

Esse caráter de divertimento, pois, afinal toda festa tem intenção primeira de distração, diversão e por vezes de jogo, e em muitos casos de ensinamento, ou transmissão de conhecimento, com isso me reporto ao estudioso Huizinga que nos afirma que:

As grandes atividades arquetípicas da sociedade humana são, desde início, inteiramente marcadas pelo jogo [...] Por detrás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras. Assim, ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado da natureza.²⁴³ (HUIZINGA, 1993, p.07)

E este mundo abstrato, poético e metafórico criado será necessário para sua vida, pois ele se torna

[...] um acompanhamento, um complemento e, em última análise, uma parte integrante da vida em geral [...] e nessa medida torna-se uma necessidade tanto para o indivíduo, como função vital, quanto para a sociedade, devido ao sentido que encerra, à sua significação, a seu valor expressivo, a suas associações espirituais e sociais, em resumo, como função cultural [...] uma criação nova do espírito, um tesouro a ser conservado pela memória. É transmitido, torna-se tradição. (HUIZINGA, 1993, p.12/13)

²⁴²OLIVEIRA, Érico José de. **A Roda do Mundo Gira: um olhar etnoceológico sobre a brincadeira do Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Condado – Pernambuco)**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) PPGAC, UFBA, 2006. Cita FIGUEIREDO, Luciano. **A revolta é uma festa: relações entre protestos e festas na América portuguesa**. In: JANCSÓ, István e Kantor, Iris (orgs.). **Festa: Cultura e sociabilidade na América portuguesa**. Volume 1. São Paulo: Hucitec/Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP: Imprensa Oficial, 2001, p. 266/267.

²⁴³HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. Trad. João Paulo Monteiro. 4ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993, p 07.

O autor acima nos reforça o caminho não só da resistência cultural africana como deixa claro a sua perpetuação através da memória, transmissão e tradição.

Agora me reporto ao também pesquisador de ‘jogo’ com caráter espetacular, Roger Caillois²⁴⁴ em suas definições das categorias do jogo. Este autor apresenta algumas categorias dos jogos, mas aqui me ateno àquela que ele define como ‘simulacro’ (*mimicry*) afirmando que todo jogo pressupõe uma aceitação temporária de uma ilusão, a imersão em um universo fechado, convencional e fictício, e esta categoria de simulacro faz o jogador/brincante crer que se é outra pessoa, ou permite viver uma realidade diferente, através da mudança de características físicas, vocais, de atitudes e de comportamento.

Este prazer e desejo pelo disfarce, através da simulação, da transformação, acompanha o homem desde a sua infância, através de suas fantasias pueris ou quer seja com as tentativas de imitar um adulto, ou brincadeiras nas quais as crianças representam outros papéis que não o seu, quer seja nas simples observações tão comum das crianças ao redor de uma apresentação de Cavalo Marinho almejando o momento de ingresso na brincadeira, e ou a sua reprodução nas suas brincadeiras cotidianas.

Esta definição, ao meu ver, é bem próxima da realidade dos brincantes e de todos que criam cultura popular sem a menor intenção teatral, cênica ou representativa de fazer para ser visto, ouvido ou estar atuando em um estado de criação artística consciente. Ele apenas esta simulando, se fazendo passar por outro em cumplicidade e acordo natural com sua audiência.

Caillois acrescenta

[...] a *mimicry* apresenta todas as características do jogo: liberdade, convenção, suspensão do real, espaço e tempo delimitados. Porém, a submissão contínua às regras imperativas e precisas não se deixa constatar [...] A regra do jogo é única: ela consiste, para o ator, em fascinar o espectador, evitando que uma falha o conduza a recusar a ilusão; ela consiste, para o espectador, em se prestar à ilusão se recusando a se distanciar do cenário, da máscara, do artifício que o convida a acreditar, durante um dado tempo, como um real mais real que o real.²⁴⁵ (CAILLOIS, 1967, p. 67. Tradução nossa)

²⁴⁴CAILLOIS, Roger. **Les jeux et les hommes** – le masque et le vertige. Paris: Édition Gallimard, 1967.

²⁴⁵Do original: [...] *la mimicry presente toutes les caractéristiques du jeu: liberté, convention, suspension du réel, espace et temps delimités. Toutefois la soumission continue à des règles impératives et précises ne s'y laisse pas constater [...] La règle du jeu est unique: elle consiste pour l'acteur à fasciner le spectateur, en évitant qu'une faute conduise celui-ci à refuser l'illusion; elle consiste pour le spectateur à se prêter à l'illusion sans recuser de prime abord le décor, le masque, l'artifice auquel on l'invite à ajouter foi, pour un temps donné, comme un réel plus réel que le réel.*

Aqui vale lembrar também que a palavra *simulacro* tanto na língua francesa, como na inglesa, usam os mesmos termos: *jeu* e *play*, expressões estas que também significam: representar, jogar, brincar, diversão e simulacro.

4.2 CAVALO MARINHO

4.2.1 - ORIGEM HISTÓRIA

Sabemos que o Cavalo Marinho ocorre no período natalino e por este motivo já podemos deduzir uma origem remota dos ‘bailes pastoris’.

A pastoral natalícia (*pastoril*, em Portugal, *villancico*, na Espanha, *pastorella*, na Itália ...) é uma herança medieval, onde se celebrava o mistério do nascimento de Jesus, em autos populares, que variavam desde simples cânticos de pastores até enredos mais complicados que tiveram a sua forma mais completa na Itália, com a instituição do *Presepe* e das *Sacre Rappresentazioni*, em 1223, com São Francisco de Assis. Os Bailes pastoris vieram para o Brasil pelos fins do século XVI, segundo Pereira da Costa²⁴⁶ e aqui, em pouco tempo tomaram uma feição própria. Já vimos os jesuítas se aproveitando deles para a obra da catequese. Novos fatos da nossa história enriqueceram o seu enredo. Depois vieram os sincretismos ameríndio e negro.(RAMOS²⁴⁷, 2007, p. 60)

As organizações negras populares, ranchos, irmandades, confrarias, bandeiras, cordões – evocam os clãs totêmicos, primitivos. E tanto isso é exato quanto intervêm, nestes agrupamentos, animais, plantas, símbolos outros, sobreviventes dos totens africanos de origem. (CAMPELO²⁴⁸, 1934, s.p.).

Com essas afirmações acima fica clara uma primeira herança dos ‘pastoris’ europeus medievais presentes no Brasil Colonial que aos poucos foram sendo agregados às culturas africanas e indígenas e a miscigenação completou o trabalho da criação dos folguedos populares como no caso do Cavalo Marinho.

²⁴⁶COSTA, Pereira da. **Folclore Pernambucano**, Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, t LXX, parte III, 1907.

²⁴⁷RAMOS Arthur. **O Folclore negro do Brasil**. 3ª. ed. [sendo a primeira ed. em 1935]. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007, p. 60

²⁴⁸CAMPELO, Samuel. **Fizeram os negros teatro no Brasil?** Trabalho apresentado ao I Congresso Afro-brasileiro de Recife, 1934

Existem três versões específicas possíveis de sua origem. A **primeira**, que tenha nascido de uma variação dos Bois Bumbás (muitos grupos até hoje acrescentam o termo “Boi” ao seu Cavalo Marinho como exemplos: “Cavalo Marinho Boi Matuto” criado pelo mestre Manoel Salustiano²⁴⁹, o “Cavalo Marinho Boi Pintado” do mestre Grimário²⁵⁰ e o “Cavalo Marinho Boi de Ouro” do mestre Araújo²⁵¹).

A **segunda** versão diz que foi originalmente criada como diversão dos escravos nas senzalas nos sábados à noite para distração destes e que com o tempo houve apreciação dos senhores de engenho até a permissão, tornando-se assim uma forma de diversão e controle para os superiores.

A **terceira** versão que tenha originado de folguedos ibéricos adaptados à realidade como a dança de São Gonçalo do Amarante (santo português casamenteiro e redentor das prostitutas e dos renegados) entre outras que discorrerei.

As três versões coincidem no fato de manterem um caráter sagrado, a louvação ao nascimento de Jesus (por isso ser realizado principalmente entre os dias 25 de dezembro e dia 6 de janeiro) como vimos nos pastoris e aqui aliado à diversão profana de sátira de personagens sociais ou de suas realidades temporais e locais.

Para ampliar a **primeira** possibilidade de surgimento ou derivação do Cavalo Marinho, versão esta mais comumente aceita, encontro definições e argumentos em autores como: Câmara Cascudo, Mário de Andrade e Roberto Benjamin. A argumentação que originou ou derivou do Bumba meu Boi ou mesmo dos Reisados antigos e que ocorre em toda a Zona da Mata Norte e Litoral de Pernambuco além do Sul da Paraíba é sustentada pelas semelhanças como: presença de Mateus, Bastião (ou Birico) e às vezes de Catirina, o tema da morte e ressurreição do Boi e outros tantos personagens-tipos-máscaras que estão presentes nesses folguedos. A exceção está em que os músicos do Cavalo Marinho diferente dos músicos do Bumba meu Boi pelo uso de determinados instrumentos²⁵² e pela presença da dança de São

²⁴⁹Mestre Manoel Salustiano (12/11/1945 – 31/08/2008), Cidade Tabajara, Olinda, PE.

²⁵⁰Mestre Grimário (José Grimário da Silva, 50 anos), Aliança, PE.

²⁵¹Mestre Araújo (João Cesário Venâncio, 85 anos) Pedra de Fogo, PB.

²⁵²A rabeca, por exemplo, é característica no Cavalo Marinho e esta em paralelo de importância com o bumbo nas apresentações do Boi.

Gonçalo do Amarante ou dos Arcos, em homenagem aos Santos Reis do Oriente ao invés de outras formas de homenagens aos Reis Magos²⁵³.

Como exemplos destas afirmações de surgimento, destaco aqui as palavras de Borba Filho:

[...] Bumba-meu-Boi, na sua formação, lançou mão de todos os outros elementos do romanceiro, da literatura de cordel, da toadas de pastoril, de canções populares, de louvações, de loas, de tipos populares, e assombrações, do bestiário, a tudo acrescentando a improvisação dos diálogos e as danças, na fixação do mais importante espetáculo popular, num sincretismo artístico-folclórico-religioso dos mais completos. (BORBA Filho, 2007, p.16)

Na busca de uma possível datação das origens dos Bois Bumbás, encontro a hipótese segundo Pereira da Costa (PEREIRA, 1974, p.264-265) relacionada à toada do boi mais conhecida no Brasil “*O meu boi morreu,/ Que será de mim?/ Manda buscar outro, maninha/ Lá no Piauí*”, sendo um poema de origem pernambucana justificado pelo fato da existência da sesmaria do Piauí originada para criação de gado em 1681, por ordem do governo de Pernambuco, dono então das terras doadas à nova administração.

Um documento datado de 1840 faz menção ao Bumba meu Boi ou Boi-Bumbá. Trata-se do relato intitulado “A Estultice do Bumba Meu Boi”, do Padre Lopes Gama²⁵⁴, no periódico *O Carapuceiro*:

De quantos recreios, folganças e desenfadados populares há neste nosso Pernambuco, eu não conheço um tão tolo, tão estúpido e destituído de graça, como o, aliás, bem conhecido Bumba-meu-Boi. Em tal brinco não se encontra em enredo, nem verossimilhança, nem ligação: é um agregado de disparates. Um negro metido debaixo de uma baeta é o boi; um capadocio enfiado pelo fundo dum panacu velho, chama-se o cavalo-marinho; outro, alapardo, sob lençóis, denomina-se burrinha; um menino com duas saias, uma da cintura para baixo, outra da cintura para cima, terminando para a cabeça com uma urupema, é o que se chama a caipora; há além disto outro capadocio que se chama o pai Mateus. O sujeito do cavalo marinho é o senhor do boi, da burrinha, da caipora e

²⁵³ Afirmações estas atestadas pelos seguintes autores: ANDRADE, 1982; CASCUDO, 2000; BORBA FILHO, 1966 e 2007; PELLEGRINI, 1982; ACSELRAD, 2002; VICENTE, 2005; BENJAMIN, 1989; ARAÚJO, 2003; COSTA, 2004; MARINHO, 1984; TENDERINE, 2003 e MORENO, 1997.

²⁵⁴ Padre Miguel do Sacramento Lopes Gama (Recife, 29/07/1791 ou 1793 - Recife, 09/05/1852). Foi padre, entre 1805-1839, da ordem beneditina de Olinda. Nesse período, foi professor de Retórica, passando depois a político no Rio de Janeiro. Como escritor, cria o periódico *O Carapuceiro*, que circula entre 1833 e 1847. Foi um grande defensor da língua portuguesa, crítico de costumes, analista social do seu tempo; criticava os latifúndios e era um abolicionista. Apesar de ferrenho defensor do catolicismo, preocupava-se em retratar os hábitos e eventos da sociedade de sua época. Para saber mais: SILVA, Leonardo Dantas (org). **O Carapuceiro**. Recife: FUNDAJ, Massangana, 1996. E também em: <http://www.geminaliteratura.com.br/literaturagfl_julho2006.htm> acesso em 28 jun. 2015.

do Mateus. Todo o divertimento cifra-se em dono de toda esta súa fazer dançar ao som de violas, pandeiros e de uma infernal berraria o tal bêbado Mateus. (...) Além disso, o boi morre sempre, sem que nem para que, e ressuscita por virtude de um clister, que despega o Mateus, coisa mui agradável e divertida para os judiciosos espectadores. Até aqui não passa o tal divertimento de um brinco popular e grandemente desengraçado, mas de certos anos para cá não há bumba-meu-boi que preste se nêlé não aparece um sujeito vestido de clérigo e algumas vezes de roquete e estola para servir de bobo da função. Quem faz ordinariamente o papel de sacerdote bufo é um bregeirote despejado e escolhido para desempenhar a tarefa até o mais ridículo; e para complemento do escárnio esse padre ouve de confissão ao Mateus, o qual negro cativo faz cair de pernas ao ar o seu confessor, e acaba, como é natural, dando muito chicotada no sacerdote. (GAMA, Padre Lopes da. **A Estultice do Bumba meu Boi**, O Carapuiceiro, 11/01/1840. IAHGPE/Recife)²⁵⁵

Este texto com o propósito recriminatório é um excelente registro de como eram as apresentações do Bumba meu Boi que na época também era chamado o Cavalinho em Pernambuco, no século XIX. É interessante sublinhar a presença divertida dos Mateus - como sempre, em dupla cômica - e a descrição das suas ações, que exemplificam e reforçam meus comentários sobre eles, apresentados no capítulo desta tese dedicado à *Commedia dell'Arte*. Um detalhe interessante dessa descrição nos permite saber que Mateus possuía chicotes, e não bexigas, como hoje em dia usa para as pancadarias.

Certo é que o Bumba meu Boi ou Cavalinho (depende das inconsistentes definições do que era um ou outro no período), já existia em Pernambuco desde 1840. O termo “Cavalinho” aparece textualmente citado em um registro policial de 1871, relativo a um episódio ocorrido na região dos engenhos pernambucanos.

Em março de 1871, o subdelegado do 3º Distrito de Alagoa Secca, enviou ofício ao Delegado de Nazareth, constando que (...) entre os engenhos Alagoa Secca e Urubu há hum pequeno arraial e ali nos dias santificados há reuniões de vadios e folgazões e com intervenções de escravos dos diferentes pontos onde se tem tratados de negócios perigosos, correndo o boato que no último maracatu de sábado passado. Domingo próximo passado número mais de 500 escravos; de diferentes engenhos, Vicência e de outros lugares. Entrando, portanto na devida apreciação disto tenha concluído que o facto é verdadeiro (...) que a pretexto de cavalinhos e outros brinquedos desta ordem ali se reúnem para fim sinistro. Hoje prestei auxilio ao Sr. do Engenho Alagoa Secca, para capturar dous escravos seus que dizem serem influentes neste negócio, correndo a acusação do dito Sr. de engenho cujo resultado ainda ignoro, e como tudo isso seja no próximo Distrito dessa Cidade cumpre que Vsa deixar ordem corrente devendo cientificar-lhes que também informando que de Sábado próximo vindouro a oito dias há reunião naquele ponto; será pois conveniente

²⁵⁵ “A estultice do Bumba meu Boi”, Padre Lopes da Gama, O Carapuiceiro, 11/01/1840. IAHGPE/Recife.

que na noite do indicado dia esteja a Polícia em atitude em todos os pontos da Comarca; para se conhecer da verdade, capturando quantos escravos transitarem sem motivo justificado.²⁵⁶

O texto acima afirma a presença regular do folguedo, nessa região, com o nome de Cavalo Marinho, ao menos desde 1871. Chamo a atenção para o fato de que o relato acima apresentado menciona localidades que estão situadas nas redondezas da atual cidade de Condado (Vicência e Lagoa Seca), o que me faz acreditar que o ocorrido tenha sido mesmo em Condado.

Vale mencionar que atualmente Condado é oficializada e conhecida como a “Capital do Cavalo Marinho no Brasil”. Antes de se chamar Condado, era o vilarejo Goianinha (ANDRADE, L. 1993), conhecido ponto de parada de escravos e de interligação entre os distritos de Goiana e Aliança. Assim, desde seu princípio, a localidade é marcada pela presença dos folguedos e dos traços do Cavalo Marinho. Um decreto municipal de 1926, oficializa a cidade como mantenedora de grupos de Cavalo Marinho em festas populares e cívicas. Tradição que é bem retratada na descrição a seguir:

Na festa da padroeira, até época não muito remota, havia muita animação, do que eu sou testemunho e muitos dos meus contemporâneos. A rua era fartamente embandeirada, o carrossel do “seu” Mudinho fazia um bom dinheiro cobrando de cada usuário um tostão por carreira, a Banda Musical “28 de julho” executando marcha de procissão e fazendo retreta de repertório variado até o passar da meia-noite. Havia também animado leilão ao grito de “quem dá mais”, não faltava um pastoril e, às vezes, até, se podia apreciar um cavalo marinho ou um babau (mamulengo)²⁵⁷. (ANDRADE, L. 1993, p.27)

A **segunda** versão da origem do Cavalo Marinho, que o folguedo tenha nascido nas senzalas, é sustentada por quase todos os brincantes atuais, que quase em uníssono, em suas entrevistas, dizem que o Cavalo Marinho nasceu das brincadeiras e distrações ocorridas nas senzalas, principalmente nos sábados à noite, e que teriam tido, com o decorrer do tempo, constantes permissões dos senhores de engenho para realizá-las. Cito aqui, para exemplificar esse argumento, em entrevista de mestre Mariano Teles concedida ao professor Erico José Oliveira, para sua pesquisa:

²⁵⁶Ofício para o delegado de polícia, José Cavalcanti Wanderley do Subdelegado. Subdelegacia de Polícia do 3º Distrito de Alagoa Seca. 8 de março de 1871. SSP Nazaré 247 vol 652 APEJE/Recife. p.17.

²⁵⁷.ANDRADE, Ludovico. **De Goianinha ao Condado: Aspectos Históricos, Crônicas, Biografias**. Recife: Centro de Estudos de História Municipal – Coleção tempo Municipal, 1993, p. 21

Vou detalhar uma coisa para vocês: O Cavalo Marinho não é uma peça que veio de Portugal, dos ancestrais. É brincadeira de negro. Nunca foi coisa de branco, porque os brancos não gostavam. Os negros brincavam obrigados pelos brancos. Tinha também os carrascos que eram mascarados e maltratavam e matavam os negros. Aí, a cultura aproveitou tudo isso no Cavalo Marinho. É por isso que o Mateus usa o surrão nas costas. É a mudança dele, porque ele saía da Bahia e ia pra Sergipe para tirar coco para vender e poder pagar sua alforria. (OLIVEIRA, 2010 pdf. p.154)

O folguedo também ocorria nos dias de santos padroeiros, datas festivas, em que até mesmo a família dos senhores de engenho participava da audiência, seja para manter o controle do que era “brincado” (satirizado), seja por pura diversão; ou ainda, muito provavelmente, pelo encanto em ver a agilidade e beleza das danças dos arcos. Existem registros de senhores que chegavam a contratar grupos de brincantes para alegrar um casamento ou outro evento em seu engenho.

A história dos engenhos pernambucanos, a narrativa dos fatos ocorridos em cada um deles, das centenas que existiram na região da Zona da Mata Norte de Pernambuco, deixam claro que em cada um existiam as diversões e seus Cavalos Marinheiros, ou brincadeiras similares, que também receberam esse mesmo nome.

Com o passar do tempo, se verificará uma alteração geográfica na ocorrência dessa brincadeira: ela passará a estar presente também em cidades, e até mesmo, em grandes cidades, como Recife. Essa alteração está relacionada ao desenvolvimento econômico e às transformações sociais ocorridas no país. O engenho passa a ser usina, e esta deixa de abrigar seus trabalhadores, que passam a morar nas chamadas “ruadas” e/ou nas pequenas cidades²⁵⁸. Essas transferências familiares do ambiente rural para o urbano promovem também, por consequência, a transferência de hábitos, costumes e diversões. Um claro exemplo desse movimento é o da família de Seu João Salustiano, cuja migração daria origem ao que aqui chamo “Clã de Salustiano”, (devido ao grande número de participantes da mesma família envolta nas várias manifestações culturais que cultivam), atualmente moradores do bairro Cidade Tabajara, em Olinda, e que foi tão bem estudado por Mariana C. Mesquita do Nascimento (NASCIMENTO, 2005).

Podemos observar que os relatos e as descrições precisas da vida dos negros nos engenhos já foram bem estudadas, mas prevalece as lembranças orais de seus descendentes, destes que viveram a vida escrava com características “medievais” nordestinas,

²⁵⁸Nesse momento, também temos relatos de casos de bodegueiros que contratavam grupos de Cavalo Marinho para que brincassem em frente ao seu comércio, para assim, conseguir uma venda melhor ou mesmo prestígio nas cidadezinhas. Outras datas eram os aniversários ou festas cívicas, contratados pelos prefeitos.

como afirmei na introdução desta tese e tão bem estudado por Lígia Vassalo (VASSALO, 1993).

Seguramente, a memória sobre a vida e as formas de diversões dos trabalhadores das usinas é mais presente, mais viva e atual do que aquela sobre os negros nos antigos engenhos e é relatada com mais detalhes pelos brincantes. Isso se confirma nas entrevistas que realizei com alguns desses brincantes. Nelas, eles rememoram essas histórias, e afirmam as novas formas e participações dos brincantes na cidade e no interior, mantendo a tradição familiar ou regional de suas brincadeiras.

Para fornecer mais subsídios ao entendimento da **terceira** versão da criação ou da possibilidade surgimento do Cavalo Marinho, a de que estaria relacionado aos festejos ibéricos adaptados à realidade brasileira nordestina, dediquei-me um pouco aos estudos dos folguedos ainda existentes na Península Ibérica. Nesse estudo, entre outras fontes, encontrei algumas referências interessantes e pertinentes no site e nos eventos promovidos pelo Museu da Máscara Ibérica de Lisboa.

A partir da observação de imagens, pude identificar semelhanças entre o Cavalo Marinho e os folguedos ibéricos. A leitura dos textos descritivos de cada uma dessas manifestações revelou-me também outros pontos de convergência. Destaco, a seguir, algumas dessas aproximações, que tiveram por base o material de divulgação do *X Festival Internacional de Mascarada Ibérica (FIMI)*, iniciado em 09 de maio de 2015, em Lisboa, Portugal:

- Roupas coloridas e o “cafuringa”, ou chapéu cônico recoberto de fitilhos, usado pelos Mateus e Bastiões do Cavalo Marinho, aparecem em alguns folguedos ibéricos centenários, como:

- Dança dos Boteiros - estes personagens usam o chapéu cônico colorido e fazem uma evolução prendendo alguém da plateia e brincando, zombando dela;



Imagem 33: Membros da “Los Danzantes y Los Boteiros” grupo folclórico durante a 10 Festival Internacional de Mascaras Ibericas em Lisboa, Portugal 9/05/2015. (Photo by Rafael Marchante/Reuters)

- Caretos de Lagoa;



Imagem 34: Membros do “Caretos de Lagoa” grupo folclórico durante o 10 Festival Internacional de Máscaras Ibericas em Lisboa, Portugal 9/05/2015. (Photo by Rafael Marchante/Reuters)

- El Antruejo de Carrizo de la Ribera - Vellila de La Reina (León)

Uma espécie de festejo típico de carnaval em Carrizo de la Ribera – El Antruejo – é uma das festas mais antigas e originais da região. Los ‘guirrios’, com os seus fatos e “abanos” coloridos, acompanhados por touros, têm sido a figura mais representativa desta celebração. Em 2015, foram, também, recuperadas outras personagens esquecidas desde 1933. El Pellejo, coberto com o espesso pêlo de animal, La Gomia com a sua caveira em forma de cabeça de cavalo, ou mesmo La Tarara, uma boneca de trapo em cima de uma carroça



Imagens 35 e 36: Membros do “Caritos de la Ribeira” grupo folclórico durante o 10 Festival Internacional de Máscaras Ibericas em Lisboa, Portugal 9/05/2015. (Photo by Rafael Marchante/Reuters)
<https://www.facebook.com/EyeOnProfitecla/photos/a.815769521833874.1073741991.129251323819034/815773111833515/?type=1&theater>

- observamos nas fotos o uso de bexigas como os Mateus e Bastiões.



Imagens 37 e 38 Membros do “Caritos de la Ribeira” grupo folclórico durante o 10 Festival Internacional de Máscaras Ibericas em Lisboa, Portugal 9/05/2015. (Photo by Rafael Marchante/Reuters)
<https://www.facebook.com/EyeOnProfitecla/photos/a.815769521833874.1073741991.129251323819034/815773111833515/?type=1&theater>

2- Uso de bexigas de boi ou de porco infladas como instrumento de sonoridade e de brincadeiras. Além disso, há a ocorrência do uso do rosto pintado de preto com carvão ralado ou outros materiais, da mesma maneira que os Mateus e Bastiões utilizam no Cavalo Marinho. Isso acontece em:

- Festa da Miranda do Douro - Vila Chã da Braciosa

Esta festa é celebrada no primeiro dia do ano (festa cristã de apresentação de Jesus no Templo) e é também designada de festa do Ano Novo o de Festa da Velha. A ronda

do Peditório e de saudações aos moradores ocorre durante toda a manhã, com música de gaita-de-foles e danças realizadas pela Velha, pelo Bailador e pela Bailadeira. Essas personagens são as protagonistas da festa. A personagem da Velha é um homem travestido (como uma Catirina do Cavalo Marinho), que usa uma cruz de cortiça e um testamento pendurados nas costas e que representam o ano velho que finda. Suas ações consistem na tentativa de sujar o público com uma cruz de cortiça queimada. O Bailador usa a indumentária típica dos pauliteiros mirandeses, enquanto a Bailadeira também é um homem travestido com trajes femininos antigos. Para além do Peditório e da missa, há ainda o acender de uma fogueira animado pela música e danças das personagens.



Imagem 39: Farandulo de Tó ou Festa do Santo menino de Tó - Portugal

Esta festa, também designada de *Festa dos Rapazes*, tem início na noite de Natal e celebra o nascimento do Menino Jesus, com o acender da fogueira no fim da Missa do Galo. Essa fogueira mantém-se acesa até ao Ano Novo. No dia primeiro de Janeiro, de manhã, os intervenientes (o "Farandulo", o Moço, a "Sécia" e o mordomo) começam o peditório, que é, ao mesmo tempo, uma visita de saudação aos moradores da terra. Os jovens que encarnam essas personagens são escolhidos entre os solteiros da aldeia de Tó, em Mogadouro, com meses de antecedência, pelo Mordomo da festa (o responsável no ano pela organização). No decorrer desse ritual, encena-se a luta dos opostos, entre o "Farandulo" e o Moço. Eles percorrem até o dia seis de janeiro as casas, e no fim desse ritual, ocorre a liturgia da missa, seguindo-se o leilão das esmolas recebidas. Ao fim da tarde, é a vez da corrida à rosca, a transmissão do poder e a animação com o baile, que prossegue até altas horas.

Durante os percursos e na festa, o Farandulo, com o rosto pintado de preto por fuligem de cortiça, brincando, tenta pegar e sujar a Sécia, enquanto ela é defendida pelo Moço. Além da Sécia, o Farandulo persegue todas as outras mulheres da aldeia para lhes

gravar no rosto uma marca enfarruscada, feita com graxa ou com cortiça queimada. Para tal, entra nas casas das moças solteiras, procurando-as na cama, e rouba bebidas, embutidos e outros petiscos. A encenação dá a volta na aldeia e acaba em frente da igreja, e é seguida de uma atuação dos músicos (gaiteiros), e, mais recentemente, de um grupo musical pela noite adentro.



Imagem 40: <http://traga-mundos.blogspot.com.br/2014/01/o-farandulo-de-to.html>



Imagem 42: Palhacinho de Vilanueva de Valrojo

Esses personagens centenários dos Cencerrones de Villanueva de Valrojo encontram-se associados às típicas máscaras de carnaval. Ao longo de três dias de festa, no “Domingo Gordo”, Segunda e Terça-feira de Carnaval, realizam-se os denominados “números”, paródias de situações reais passadas na aldeia e executadas pelos mascarados com trajes coloridos. Os chocalhos convidam com que as pessoas interrompam suas ações. Na Segunda-feira de Carnaval, os jovens fazem o peditório pelas casas da aldeia. Os Diabos só atuam na Terça-feira de Carnaval, à noite. As máscaras se misturam e convivem com as máscaras carnavalescas atualmente.



Imagem 43: <http://traga-mundos.blogspot.com.br/2014/01/o-farandulo-de-to.html>

A **terceira** versão que tenha originado de folguedos ibéricos como a dança de São Gonçalo do Amarante (santo português casamenteiro e redentor das prostitutas e dos renegados) entre outras que discorrerei

A brincadeira enquanto show

Um fato que tem acontecido nos últimos anos, e de maneira crescente, é a “apresentação” de Cavalo Marinho de modo condensado ou fora de seu contexto festivo rural. Isso vem ocorrendo desde a metade da década de 1990. Cito desde o *Círculo Armorial*²⁵⁹ e principalmente depois da repercussão mundial do movimento *Manguebeat*²⁶⁰ (que ajudou em parte a condensar as apresentações de Cavalo Marinho). Esta redução de tempo se fez necessária para que o folguedo pudesse integrar as programações de eventos maiores, como o “Ciclo de Natal de Pernambuco”, ou mesmo feiras, mostras culturais, festivais, como Festival de Inverno de Garanhuns, e congressos nacionais e internacionais.

Todos esses eventos contribuem de forma louvável para a manutenção da brincadeira e divulgação do brinquedo e de seus mestres. Ajudam a despertar um crescente interesse do público e a ter visibilidade midiática, mas fazem com que as apresentações que antes duravam de sete a nove horas, em média, passassem para formatos de 30, 60 ou 90 minutos. Assim tem acontecido, em maiores ou menores proporções, em lugares como na Casa de Cultura de Recife e outros espaços culturais. Para os brincantes, a participação nesses eventos é uma forma de divulgação e de obter remuneração, que é necessária para que possam

²⁵⁹Para saber mais: <<http://www.vacatussa.com/movimento-armorial-40-anos-depois/>> acesso em 20 jun. 2015 e: <http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Movimento+Armorial<r=M&id_perso=1756>

²⁶⁰Para saber mais: <<http://cliquemusic.uol.com.br/generos/ver/mangue-beat>> acesso em 20 jun. 2015 e também <<http://www.seuhistory.com/etiquetas/manguebeat>>.

investir e continuar mantendo as suas sambadas (apresentações) nas datas e nos formatos originais.

Para exemplificar melhor essa situação de adequação do folguedo a contextos diferentes dos seus originais, cito as apresentações da Casa da Rabeca²⁶¹, de propriedade da já citada família Salustiano. A cada ano, é montada uma estrutura diferente para receber e privilegiar o “Encontro Nacional de Cavalos Marinhos”. O evento acontece sempre nos dias 25 de dezembro e 6 de janeiro; em 2014/2015, ocorreu sua 20ª edição. No Encontro, os grupos têm a noite toda para sambar, mas de forma também coletiva. Às vezes, como pude presenciar de 2009 a 2014, com a média de seis grupos, ou mais, sambando ao mesmo tempo, a cada momento de Encontro.

A brincadeira original do Cavalo Marinho torna-se, assim, singular em cada apresentação, em cada grupo familiar²⁶², em cada município²⁶³ ou em cada um dos atuais grupos organizados²⁶⁴.

Nome

Cavalo Marinho é comumente aceito como originário da corruptela de Capitão do Cavalo-Marinho, ou ainda, de Cavalo do Capitão da Marinha, e ainda referem-se à homenagem realizada a um determinado senhor Marinho que foi chamado de “capitão”.

Origem

Como vimos anteriormente, a sociedade rural nordestina foi fortemente caracterizada pelos latifúndios de monocultura açucareira, com trabalho escravo, até o fim do século XIX. A força de trabalho nesta região, após a abolição da escravatura no país, era formada por negros ex-escravos, ainda dependentes dos engenhos e obrigados, por causa das suas dívidas, a habitarem nas terras de seu senhor e a prestar serviços somente a eles. Posteriormente, nos engenhos se transformam em usinas, e a relação com os trabalhadores passou a ser um pouco diferente: eles vão morar nas chamadas “ruas” ou “arruadas” (bairros e pequenas cidades), surgidas próximo das usinas, e vivem, até hoje, quase que literalmente

²⁶¹Programação anual em: <<http://www.casadarabeca.com.br>> acesso em 12 jun. 2015.

²⁶²Os grupos de Cavalo Marinho, assim como as companhias de *Commedia dell'Arte*, têm origem em nichos familiares ou de residências pertencentes a um certo engenho ou usina de açúcar.

²⁶³Nas últimas décadas, encontramos pequenas diferenças em cada grupo representativo de um município no Nordeste que mantém viva a tradição de *botar* Cavalo Marinho, como exemplo, aqueles dos municípios pernambucanos de Aliança, Condado, Nazaré da Mata e daqueles do sul da Paraíba.

²⁶⁴Recentemente, muitos grupos são formados por instituições religiosas, Ongs, Pontos de Cultura, ou mesmo em projetos culturais específicos, que tenham ou não vínculo tradicional familiar.

dependentes desse tipo de trabalho, sendo contratados por empreitada por gerações sucessivas. Esta relação de dependência do empregador, de ambiente social ligado ao trabalho na indústria açucareira configura o contexto em que o Cavalo Marinho nasceu, se desenvolveu e continua a existir.

Os grupos de Cavalo Marinho originários da Zona da Mata Norte de Pernambuco estão concentrados numa região pequena, com um raio de pouco menos de 50 km de extensão. Apresentações acontecem nestes locais entre julho e janeiro, com destaque para os dias de Natal, Ano-Novo e Dia de Reis, ou ainda, excepcionalmente, em datas em que há alguma comemoração particular, como, por exemplo, lembra em entrevista concedida a mim, Nicinha Teles²⁶⁵, que no dia do seu casamento ou de algum membro da família, a festa foi precedida de uma sambada de Cavalo Marinho.

Também nas datas dos padroeiros ou de aniversário das cidades acontecem, eventualmente, sambadas. Eu mesmo já pude presenciar a ocorrência de sambadas de Cavalo Marinho até em Dia de São João, ao lado dos eventos de quadrilhas.

Menciono alguns lugares e alguns eventos em que é possível assistir apresentações de Cavalo Marinho e que se configuram em pontos de encontros fixos de realizadores desse folguedo: a Casa da Rabeca, no Espaço Lumiara Zumbi, da família de Salustiano; e as festividades natalinas das cidades de Recife e Olinda, principalmente patrocinadas pelas prefeituras ou, como vem se tornando costumeiro, patrocinadas pelo Estado de Pernambuco, como forma de preservação e incentivo financeiro aos grupos.

Além dos lugares aqui citados, podemos encontrar ramificações e novos grupos formados por pesquisadores, admiradores do folguedo ou artistas que levam esta arte para o resto do Brasil. Não posso deixar de citar aqui o excelente, cuidadoso e respeitado trabalho desenvolvido por Alcício Amaral e Juliana Teles Pardo, que, com seu grupo Cia. Mundo Roda²⁶⁶ (com o seu “Boi Manjarra”), disseminam pelo Brasil e pelo exterior a arte do Cavalo Marinho. Possuem sede atual em São Bernardo do Campo, em São Paulo, e mantêm um grupo de artistas que sambam Cavalo Marinho em seus cursos, encontros e outros eventos, além de manterem intensa parceria com o pesquisador italiano Eugenio Barba. Cito aqui

²⁶⁵Nicinha (Maria de Fátima Rodrigues (13/01/1969- viva), conhecida apenas como Nice Teles, é filha de Mestre Antonio Teles, mestre do Cavalo Marinho Estrela Brilhante. Ela, em 14 de maio de 2011, por iniciativa familiar, inaugura o Espaço Tradições, dando aula de Cavalo Marinho para crianças, e em pouco tempo, monta o “Cavalo Marinho Estrela do Amanhã”. Atualmente, trabalha também com aulas para a terceira idade. Seus filhos Natan (Natan Roberto Rodrigues 1992 - vivo) e Totó (José Ridervan Roberto Rodrigues 1995 - vivo) são a garantia da herança do folguedo, ambos rabequeiros e brincantes.

²⁶⁶Maiores informações em: <<http://munduroda.blogspot.com.br/>> e <<http://www.munduroda.com/>>, acesso em 12 dez. 2014.

apenas dois locais onde o grupo desenvolve oficinas e encontros anuais: UNICAMP (em parceria com o Lume Teatro) e UNESP (em parceria com a doutora e também pesquisadora respeitada de Cavalo Marinho, Profa. Dra. Marianna Monteiro).

Outro grupo formado em 2008 é o Boi da Garoa²⁶⁷, que promove encontros semanais de pesquisa e apresenta sambadas de Cavalo Marinho na capital de São Paulo, utilizando o Tendal da Lapa como sua sede para treinos e trocas de experiências com os mestres nordestinos. Um último exemplo atípico é a constante presença de sambadas de Cavalo Marinho no evento Virada Cultural da Cidade de São Paulo, sempre no mês de maio, em que, geralmente, contam com a presença de mestres nordestinos divulgando seus trabalhos em São Paulo.

Temas

Os temas mais recorrentes no folguedo são aqueles ligados à vida cotidiana. Além das comunhões festivas e alegres entre público e brincantes, estão presentes também as tensões, a violência dos engenhos de açúcar, a relação de força, a exploração dos escravos, o preconceito racial e, raras vezes, a cordialidade entre patrões e empregados. A violência e as tensões presentes no cangaço, nos conflitos de lutas armadas dos anos 1960, o sofrimento causado pela grande seca nordestina nos anos 1960 a 1980 fazem parte também da temática do folguedo. Aparecem ainda questões feministas, numa ótica machista, temas políticos e temas que têm ligação direta com o mundo de tensões e dificuldades vividas pelos seus brincantes atuais.

Todas estas temáticas são costuradas com a proposta básica de louvação dos Santos Reis e, no Natal, de glorificar o nascimento de Jesus Cristo.

Suas canções e poesia em louvor aos Reis Magos e santos padroeiros servem como uma forma de devoção religiosa popular. Apresentando arte verbal e musical em canções improvisadas e diálogos que frequentemente incluem sátira e humor ácido, o drama fornece uma arena para a arte cômica rural (MURPHY, 1994: Abstract)

Nessa passagem, o pesquisador Murphy coloca lado a lado as principais características do folguedo: o caráter religioso, político e profano, vistos sempre pela ótica cômica das apresentações do Cavalo Marinho.

²⁶⁷Maiores informações em: <<https://boidagaroa.wordpress.com/>>, acesso em 18 dez. 2014.

Enredo

O enredo é composto por uma estrutura básica e fixa, que se repete em todos os grupos de brincantes e em todas as suas sambadas, com um número variável de músicos e figuras. Estão sempre presentes as seguintes personagens: Mestre, Capitão, Mateus, Bastião, Mestre Ambrósio e galantes.



Imagem 44: Apresentação de Cavalo Marinho 06/01/2014 – Casa da Rabeca PE
Fonte: Foto Ivanildo Piccoli

A base da história está mesclada entre os temas citados acima e o dia da festa em louvor aos Reis, em que o Capitão contrata empregados para tomar conta da noite de festa e dos convidados, que surgirão enquanto ele se ausenta por um breve período.

Seu desenrolar parte de fragmentos não lineares, numa estrutura definida segundo uma ordem fixa. Como não há uma narrativa fechada, ela não é a mesma, e nem é apresentada da mesma maneira, em cada um dos grupos que realizam esse folguedo. Observando as suas apresentações, verificam-se apenas semelhanças e muitas coincidências.

Em cada apresentação, aparecem as “figuras”²⁶⁸ que foram escolhidas na disponibilidade dos brincantes presentes e que sabem “botar”²⁶⁹, “colocar”, interpretar ou representar esses arquétipos, que, vale lembrar, giram em torno de 60 a 85, em cada grupo conforme apontam os estudos; entretando, numa noite de sambada, entram, no máximo, 30, pois cada uma exige um tempo, uma dança específica, uma loa ou toada que compõem um enredo dramático.

²⁶⁸São assim chamadas as personagens. Vide glossário.

²⁶⁹Interpretar, no sentido de conhecer as falas, canções e movimentação que caracteriza as personagens. Vide glossário.

O que podemos chamar de ‘dramaturgia’ do Cavalo-Marinho possui várias versões. Todas elas centradas na relação entre o Capitão, seus empregados (a dupla cômica) e as figuras convidadas que aparecerem na sambada.

Cabe ao mestre escolher quem irá botar as figuras da noite. Vale lembrar que ele, para galgar este título, deve ter realizado dezenas delas, por anos. A escolha de qual brincante fará qual figura é estabelecida num acordo que pode ser feito de diversas formas, como: no início da brincadeira, dependendo dos figureiros disponíveis no dia; no decorrer da brincadeira, dependendo da reação do público – quando isso ocorre, o mestre, geralmente, manda o *figureiro* se preparar minutos antes de entrar, bastando somente usar um adereço disponível na *tórda*²⁷⁰, seja um casaco, um vestido, uma peruca, ou mesmo uma máscara qualquer de couro.



Imagem 45: Foto de torda e figureiro descansando 06/01/2014 – Casa da Rabeca PE
Fonte: Foto Ivanildo Piccoli

A dupla cômica dos negros, Mateus e Bastião, são responsáveis por acompanhar a entrada das figuras e anunciar sua presença ao Banco e ao Mestre ou Capitão, para começar a música respectiva de cada entrada.

Brincadeira

A brincadeira vai surgindo quando os músicos começam a aquecer seus instrumentos e entoam com voz baixa loas e toadas de início. São cinco os músicos, que,

²⁷⁰Barraca, ou camarim. Vide glossário.

geralmente, sentam num banco comprido de madeira. Está aí a origem do nome de sua função:

Banco.



Imagens 46 e 47: Banco

Apresentação de Cavalinho 05 e 06/01/2013 – Casa da Cultura e Casa da Rabeca PE

Fonte: Foto Ivanildo Piccoli

A primeira parte é composta dos agradecimentos feitos pelo Capitão aos patrocinadores e convidados ilustres. Normalmente, os músicos vão, ao longo da sambada, se revezando, para que a música não pare. Geralmente, trocam até de instrumentos, afinal, a duração média da brincadeira é de 8 horas ou mais, dependendo da empolgação e da participação dos brincantes e da plateia, que é sempre ativa. Conforme citado anteriormente há exceções relativas à duração da apresentação, como é o caso das “sambadas-shows”, que possuem um tempo muito mais reduzido, de 30, 60 ou 90 minutos.

Em seguida, entram os brincantes e parte da audiência para o momento de “esquenta”, com a dança/jogo dos mergulhadores, ou o “mergulhão”²⁷¹, ou, como eles costumemente dizem, “bater o *magúio*”. É uma espécie de jogo dançado em roda e acompanhado de música, para aquecimento da noite de folguedo.

Nesse momento de festa, brincantes e plateia, unidos e participantes da mesma “celebração”, ocupam o mesmo espaço, ora todos de frente para o banco, ora em um círculo, que é feito para “bater o *magúio*”. Quando a brincadeira é feita em terra batida, é nesse momento que se levanta a poeira, por mais que tenham preparado previamente o terreno e jogado água nele. E a lembrança de um ritual primitivo e agrário se faz presente, “ou mesmo primitivo, onde a terra, o fogo o ar e a água são elementos ativos na vida humana”. (SANTOS, 2008)

²⁷¹Mergulhão, “*margulhão*”, “*marguío*”, ou ainda o “*tombo do magúio*”, é uma dança/jogo em círculo, que abre a apresentação do Cavalinho-marinho. É um aquecimento, em que os brincantes se desafiam, através do ritmo dos diversos trupês. É o momento de mostrar habilidades e versatilidade. Este termo está associado ao plantio da cana, pois, antigamente, o ato de enfiar um caule na terra, para replantio da cana, era chamado de mergulhando na terra. É pouco usado hoje em dia, mas esse ato era chamado de *mergulhia* ou *mergulho*. Vide glossário.

A primeira personagem/figura a assumir a frente do banco e sua direção, como um condutor, é o Capitão Marinho, facilmente reconhecido por possuir um apito, que servirá de instrumento regulador da brincadeira. A sua função é substituída ou não por outras pessoas, mestres ou não, durante a sambada. O único elemento que identifica a função do condutor é o apito e sua posição fixa ao lado da rabeca, assumindo o papel de uma espécie de “maestro” da brincadeira.

Logo a seguir ao Capitão, entra a primeira figura, que é Seu (ou Mestre) Ambrósio, um vendedor, mascate de figuras, que vem oferecer e negociar com o Capitão as mais diversas figuras folguedos e brincadeiras nordestinas. O Capitão reluta, e aceita comprar somente as figuras do Cavalo Marinho (mesmo sem nada pagar, só através de promessas verbais). Ambrósio, então, faz uma prévia da corporeidade, trupés e características que tornem a figura reconhecível na sua pequena demonstração. Repete a demonstração para apresentar em torno de sete a 10 figuras e, finalmente, “acerta” a venda com o Capitão Marinho. Ele traz consigo um bastão onde estão penduradas as diversas máscaras e outros adereços que ele tentará vender para começar a sambada.

Em alguns grupos e em algumas apresentações, a ordem em que os personagens entram é diversa. Às vezes, o Mateus e o Bastião vêm antes do que Seu Ambrósio. Com base nas muitas apresentações que pude presenciar e nas informações encontradas em diversos estudos (como aqueles dos pesquisadores Murphy, Erico, Tenderini e Bueno), considero que a ordem mais comumente aceita e repetida é a da entrada, primeiro, do Seu Ambrósio, e, depois, do Mateus e Bastião .



Imagem 48: Apresentação de Cavalo Marinho 06/01/2014 – Casa da Rabeca PE
Fonte: Foto Ivanildo Piccoli

Temos, então, a entrada na brincadeira da dupla que é objeto deste estudo, Mateus e Bastião. O primeiro a entrar é sempre o *nêgo* Mateus, caracterizado com o rosto na cor do carvão²⁷². Eles pintam o rosto (preferem dizer “relam”) para que fiquem pretos e tenham ressaltados o branco dos olhos, o vermelho dos lábios e da língua e, assim, além de rememorar os escravos africanos pela alusão à cor da pele, possam também assustar a audiência, ou mesmo tornarem-se cômicos, pelo grotesco e exagero²⁷³ que sua figura caracteriza.

A entrada do *Mateus* na roda do “brinquedo” (ou sambada, ou apresentação) se faz com ele rastejando pelo chão e ouvindo o som das profundezas, do submundo. É como se Mateus, de alguma forma, tivesse saído do chão de alguma forma, esta saído pelo chão e se rasteja com uma movimentação ainda não humana, mas sim zoomorfa. Alguns brincantes consideram este momento de chegada como o nascimento do *Mateus*. Ele vem exagerando e fazendo muitas caretas, rasteja e solta gritos, uivos, assustando a quem está ao seu lado e, só aos poucos, vai balbuciando palavras e chamando seu companheiro de jogo, o *Bastião* (o seu “pareia”, seu cúmplice). Mais lento ainda é o seu levantar e o assumir a forma humana, para aí, sim, começar a bater (tocar) a “bexiga” (objeto que é uma bexiga de boi inflada e amarrada), numa percussão ritmada com o “banco” (tocadores dos instrumentos) e que serve também como instrumento ordenador da roda na sambada. Sem dúvida, é um instrumento que amedronta muitos, que levam pancadas, ou bexigadas, sem motivo, apenas como forma de susto. Esse tipo de ação é bastante próxima ao uso dos batoques (*batocchio*) dos *Arlecchino*, ou ainda, da clava, lança dos *Herlequins* nórdicos. (SANTOSA, 2012 – artigo abrace)

O Mateus, no folguedo, representa a função social do empregado que busca trabalho e acerta os serviços com o Capitão, o dono da terra e da brincadeira. Ele, Mateus, terá a função de vigiar a festa, para que nada de errado aconteça na noite de comemorações aos Santos Reis do Oriente.

A sua entrada é sempre imprevisível e surpreendente. Ele pode surgir inesperadamente no meio do público, entrando, em seguida, na área destinada ao desenvolvimento da brincadeira; ou pode surgir por baixo dos instrumentistas e cantadores. Ele sempre entra dançando sentado ou se arrastando, dando a impressão de que está vindo de entre as pernas do público ou dos músicos. E é no chão que ele, ao ritmo de sua “Toada de Chamada”, executa sua dança e desenvolve suas estripulias, batendo com a bexiga de boi nas

²⁷²Aqui, o carvão pode ser lido também como uma matéria morta, decomposta; no rosto está um signo de morte, de vida além-matéria física. Outras vezes, o rosto é pintado com tina de panela queimada, como foi exemplificado nas pesquisas de Théo Brandao. Também podem ser usadas as cinzas da cana-de-açúcar queimada.

²⁷³Aqui, não estou fazendo comentários que reforçam preconceitos sobre imagem e representação estereotipada do negro, e que têm sido objetivamente comuns nas discussões atuais do “politicamente correto”. Esse tema foge do escopo desta pesquisa. Uso e me refiro apenas a termos e justificativas empregados pelos seus fazedores, seus brincantes, pesquisadores e audiência.

pernas, reforçando o ritmo da música, fazendo caretas infundáveis, como se estivesse saindo de um estado de transe ou estivesse sofrendo uma transformação, deixando de ser animal para se tornar homem. Sua ação é completada por muitos balbucios e gritos.



Imagem 49: Apresentação de Cavalo Marinho 25/12/2013 – Casa da Rabeca PE
Fonte: Foto Ivanildo Piccoli

Após esse momento de entrada de Mateus, seguem sempre as falas e as situações que passo a descrever:

Toada de entrada de Mateus, cantada pelo banco:

Puxador: Cadê o nêgo Mateus? Adeus mana.

Banco: Cadê o nêgo Mateus? Adeus mana.

Puxador: Capitão mandou chamar, lê-lê-ô.

Banco: Adeus, mana, aiaaá.

Lê-lê-ô, adeus, mana, aiá.

Puxador: Vaqueiro que corre gado.

Ele tem o seu bom gibão.

Banco: Vaqueiro que corre gado.

Ele tem o seu bom gibão.

Puxador: Vou me embora, vou me embora,

Hoje sim, amanhã não.

Banco: Pra puá, pra puá.

Puxador: Nêgo Mateus, venha cá.

Banco: Pra puá, pra puá.

Puxador: Capitão mandou chamar.

Banco: Pra puá, pra puá.

Puxador: Nêgo Mateus, venha cá.

Banco: Pra puá, pra puá.

Puxador: Venha pra roda sambar.

Banco: Pra puá, pra puá.

Puxador: Nêgo Mateus, venha cá.

Banco: Pra puá, pra puá.

Puxador: Meu neguinho de Iaiá.

Diálogo entre o Capitão e Mateus:

Capitão: Ô, Mateus!

Mateus: Derramou-se o carro, quebrou-se o breu.
 Capitão: Ô, Capitão Mateusinho!
 Mateus: Pronto, meu senhorzinho!
 Capitão: Levante pra falar comigo.
 Mateus: O senhor tá acuado com eu, é?
 Capitão: Não, senhor. Levante pra falar comigo.
 Mateus (levantando-se): Capitão! Bom dia!
 Capitão: Bom dia!
 Mateus: Boa tarde!
 Capitão: Boa tarde!
 Mateus: Boa noite!
 Capitão: Boa noite! Ô, Mateus, esse povo que tá olhando mora na tua casa?
 Mateus: Porque, Capitão?
 Capitão: Você chega e não fala com ninguém. Não dá boa noite a ninguém.
 Mateus: E o senhor já deu?
 Capitão: Continência, já.
 Mateus: O senhor já deu, Capitão?
 Capitão: Continência, já. Cumprimentei todo mundo, já.
 Mateus: E é pra dá boa noite, Capitão?
 Capitão: É, Mateus. Dê boa noite aos home casado, aos home solteiro, às mulhé casada, aos rapaz solteiro, às menininha, aos menino, às veinha, aos veinho, ao prefeito do lugar e a esse povo que tá nos assistindo.

[O momento de “boa noite”, tanto com Mateus, como com Bastião e com a Catirina é sempre respondido pelos presentes.]

Loa de boa noite de Mateus:
 E dize boa noite aos home casado!
 E dize boa noite, aos rapaz solteiro!
 E dize boa noite às mulé casada!
 E dize boa noite às mocinha solteira!
 E dize boa noite às menininha da barriga inchada!
 E dize boa noite aos menino da cabeça de cupim!
 E dize boa noite àquelas veinha já derrubada (imitando velhas): ai-ai-ai, Meu Deus!
 E dize boa noite aos veinho que já tão tudo... (faz careta.)
 E dize boa noite pra quem chegou e pra quem chegar!
 E dize boa noite ao pandeirista e ao rabequista!
 E dize boa noite a esse povo todo!
 E dize boa noite ao prefeito e à primeira dama!
 E boa noite, Capitão!

Diálogo entre o Capitão e Mateus (cont.):
 Mateus: Capitão, pronto. O senhor me chamou pra quê?
 Capitão: Não, porque aqui tem um serviço pra o senhor tomar conta desse sítio aqui, dessa população aqui e dessa festa. Pra tomar conta e dar conta.
 Mateus: Disso tudinho, é?
 Capitão: É, Mateus.
 Mateus: Capitão, eu tomo conta e não dou conta.
 Capitão: Mas tem que tomar conta e dá conta.
 Mateus: Ô, Capitão, quanto o senhor quer pra tomar conta desse negócio aqui?
 Capitão: Se eu tomasse conta eu não lhe chamava aqui, Mateus.
 Mateus: Então eu vou fazer minha empeleitada...

Capitão: Tá certo. Quanto você cobra?
 Mateus: Eu cobro doze, rededoço, dezesseis com quatorze, uma buxada e uma beirinha de samba. Tá válido?
 Capitão: Tá válido!
 Mateus: Então, pode dizer o que é que eu tenho que fazer, Capitão.
 Capitão: Ô, Mateus, mas eu tô achando que esse serviço é muito pra você. Você trabalha sozinho, ou tem um outro parente, uma família, um irmão, um amigo, um pareia?
 Mateus: Eu tenho meu pareia.
 Capitão: Como é que ele vem?
 Mateus: Do mesmo jeito que eu vim.
 Capitão: Do mesmo jeito?
 Mateus: Tem música aí?
 Capitão: Tem.
 Mateus: Mande tocar que é capaz dele vir do mesmo jeito que eu vim.

Após esta apresentação, o Capitão pede para que Mateus chame seu parceiro **Bastião**, para que, juntos, cuidem da noite de sambada. Bastião não é só seu companheiro de trabalho, seu *paréia*, mas uma espécie de seu “duplo”, seu irmão, cunhado ou amigo, que entra da mesma forma que Mateus, rastejante pelo chão, com algumas acrobacias.

Toada de chamada de Bastião:
 Puxador: Cadê o nêgo Bastião? Adeus mana.
 Banco: Cadê o nêgo Bastião? Adeus mana.
 Puxador: Que eu não vejo ele chegar, lê-lê-ô.
 Banco: Adeus, mana, aiaaá.
 Lê-lê-o, adeus, mana, aiá.
 Puxador: Vaqueiro que corre gado.
 Ele tem o seu bom gibão.
 Banco: Vaqueiro que corre gado.
 Ele tem o seu bom gibão.
 Puxador: Vou me embora, vou me embora,
 Hoje sim, amanhã não.
 Banco: Pra puá, pra puá.
 Puxador: Sebastião, venha cá.
 Banco: Pra puá, pra puá.
 Puxador: Capitão mandou chamar.
 Banco: Pra puá, pra puá.
 Puxador: Sebastião, venha cá.
 Banco: Pra puá, pra puá.
 Puxador: Venha pra roda sambar.
 Banco: Pra puá, pra puá,
 Puxador: Nêgo Bastião, venha cá.
 Banco: Pra puá, pra puá.
 Puxador: Meu neguinho de Iaiá.



Imagem 50: Apresentação de Cavalo Marinho 25/12/2012 – Casa da Rabeca PE
Fonte: Foto Ivanildo Piccoli

O encontro dos dois cômicos acontece no chão, próximo ao Banco. Os dois executam brincadeiras corporais, acrobacias; ficam com os corpos atracados pelas pernas, e entrecruzando as pernas, ficam um no colo do outro, o que chamam de *encangamento*. Um se *encanga* no outro, num momento de grande divertimento para a plateia. É importante frisar que, em muitos momentos, o Bastião também é chamado de Mateus pelos brincadores.



Imagem 51: Foto do encangamento
Apresentação de Cavalo Marinho 25/12/2012 – Casa da Rabeca PE
Fonte: Foto Ivanildo Piccoli

O Capitão interrompe, então, essa movimentação de Mateus e Bastião e pede pra que Bastião faça sua apresentação e diga suas loas. Esse momento, como veremos a seguir, é muito próximo de uma entrada de um palhaço ou de uma dupla. Essa apresentação nos remete a um dos mais clássicos esquetes de palhaço, o famoso “Cumprimento”.

Diálogo entre o Capitão, Mateus e Bastião:

(Mateus e Bastião entrelaçados no chão.)

Mateus: Viva, pareia!

Bastião: Viva, pareia!

Mateus: Pareia, tu tás muito fedorento! Tá uma inhaca danada!

Bastião: Tô não, pareia!

Mateus: Pareia, tu viesse por quem? Eu vim por Nossa Senhora do Ó!

Bastião: Eu vim por Nossa Senhora da Ajuda!

Mateus: Ó, pareia, tu viesse por onde? Eu vim por São José.

Bastião: E eu vim por São Sebastião.

Mateus: Foi mesmo, pareia? Então, vamo se desencangar pra falar com o Capitão. (Para o

Capitão.) É ele mesmo, Capitão! Viva, pareia! (Dando bexigada em Bastião.) Pareia,

levanta! Levanta pra falar com o Capitão! (Bastião levanta.)

Mateus: Bastião, meu pareia, o Capitão tem uma empeleitada boa aqui pra nós. O Capitão

quer que a gente tome de conta da festa dele. É pra ganhar muito dinheiro, pareia. A gente

tem que tomar conta disso aqui tudinho, ô...

Bastião: É mesmo, pareia? Então, eu tô dentro.

Mateus (Depois de circular com Bastião por todo o espaço): Capitão!

Ô, Capitão! Tá aqui

meu pareia, Bastião.

Bastião: Pronto, Capitão! Já tô aqui!

Capitão: É esse teu pareia, Mateus?

Mateus: É sim, meu Capitão, é parente meu. O olho de um é o butico do outro. Eu trouxe

ele pra botar na sua roda...

Capitão: ...na roda do terreiro...

Mateus: E então...

Capitão: Tá certo, Mateus. Então, Bastião, é pra dar boa noite a esse povo.

Mateus: Ô, parente meu! Tu tem que dá boa noite às mulé, aos menininho, aos veinho. E é

pra dar logo, que eu já dei a tudinho.

Bastião: Tu já deu, foi?

Mateus: Continência, já.

Bastião: Por mim, tu pode dá mil vez! Apôis, eu vou dar também.

Mateus: Vai, pareia! Dá logo!

Bastião: Dize boa noite aos home casado!

Mateus: Não tem aqui, não! Só lá embaixo!

Bastião: Dize boa noite às mulé casada!

Mateus: Tá vendo que não tem. Só tô vendo aqui mocinha, menininha.

Bastião: Dize boa noite às moça solteira!

Mateus: As mocinha tem!

Bastião: Dize boa noite às menininha! Boa noite aos rapaz! Boa noite às veinha! A quem

mais, pareia? Boa noite, cachorro da moléstia! Pronto, Capitão! Chegou Bastião, chegou!

Capitão: Tá certo. Quanto você cobra pra trabalhar aqui?

Bastião: Eu cobro doze, rededoze, dezesseis com quatorze, uma buxada e uma beirinha de

samba e dois ovo esfolado. Tá valido?

Capitão: Tá valido.

Mateus: Mas tá faltando minha mulé, Capitão!

Capitão: E você é casado, Mateus?

Mateus: E num sou, Capitão, com a Catirina...

Capitão: Então, eu vou mandar chamar ela.

Num terceiro momento, os dois parceiros avisam o Capitão que eles têm uma companheira, às vezes namorada de um, às vezes parceira dos dois. Anunciam, então, a entrada da nêga **Catirina ou Catita**.

Toada de chamada de Catirina:

Puxador: Mateus, lá vem Catirina.

A nêga das perna fina.

Banco: Mateus, lá vem Catirina.

A nêga das perna fina. (p.389)

Diálogo entre o Capitão, Mateus e Catirina:

Mateus: Ô Catirina, minha nêga! Onde é que tu tava?

Catirina: Tava no mangue.

Mateus: Tava nos mangue? Ô nêga, cadê os peixe?

Catirina: Eu só peguei caranguejo.

Mateus: Ô nêga, o mosquito mamou seus peito? (Menção ao fato da Catirina ser feita por um homem e não ter seios.)

Catirina: Foi, Mateuzinho.

Mateus (Para o Banco): A mulé não tem peito, não. (Para o Capitão.) É essa aqui minha mulé, Capitão.

Capitão: É sua mulhé, ou é mulhé dos dois? (Refere-se a Bastião.)

Mateus: Não, é minha só.

Capitão: E quando você sai, você deixa ela sozinha em casa?

Mateus: Não, porque a gente não tem casa, não.

Capitão: Não tem casa, não? E vocês mora aonde?

Mateus: A gente mora onde não mora ninguém.

Capitão: Mas quando você sai, ela não fica com seu pareia, não?

Mateus: Nadinha. Ela não fica com meu pareia, não.

Catirina também faz a cena dos cumprimentos aos convidados e audiência:

Diálogo entre o Capitão, Mateus, Bastião e Catirina:

Mateus: Catirina, nêga safada, dê um boa noite pra esse povo e pro Capitão.

Catirina: Boa noite aos home casado! Boa noite às mulé casada! Boa noite às moça solteira! Boa noite às menininha! Boa noite aos rapaz! Boa noite às veinha! E dou boa noite ao Capitão.

Capitão: Ô, Mateus, vai chegar uns menininho, umas menininha, umas moça, umas mocinha, uns véio, umas veinha. E vai chegar um Soldado.

Mateus: Soldado, não, Capitão!

Bastião: Soldado a gente não quer aqui não, Capitão!

Capitão: Não, o Soldado só vai chegar dali, ói...(Mostra o final do círculo.) Vai chegar dali pra traz. Se você não mexer com ele, ele não mexe com você.

Bastião: E ele é da famía do Santo?

Capitão: É da famía do Santo.

Mateus: Mas eu não gosto de Soldado, não. Mas vai chegar toda a famía do Santo?

Capitão: Todo mundo que chega aqui é da famía do Santo.

Bastião: Que Santo é?
 Capitão: É Divino Santo Reis do Oriente.
 Mateus: Quem?
 Capitão: Santo Reis do Oriente.
 Mateus: Santo Reis do Cu Cinzento?
 Capitão: Não, senhor. Do Oriente.
 Mateus: Então, se é pra tomar de conta dessa festa, a gente toma, né, parecia?
 Bastião: Toma, parecia!



Imagem 52: Catirina
 Apresentação de Cavalo Marinho 25/12/2014 – Casa da Rabeca PE
 Fonte: Foto Ivanildo Piccoli

Catirina, sempre um homem travestido de mulher, entra no terreiro (ou na cena), nas versões mais atuais, carregando uma boneca e um *jererê* (uma rede de pegar caranguejo), e com esta ficará a noite toda dançando e pedindo “donativos”. A sua entrada também é marcada pela comicidade, com acrobacias realizadas pelos três. Aparecem aqui momentos de cenas de cunho sexual entre os dois empregados já presentes e o público. Catirina, Mateus e Bastião ficam juntos até o dia amanhecer e a brincadeira terminar, abastecidos por comidas, beliscadas nas mesas do terreiro, bebidas e pela cachaça, que nunca falta.

Eles têm a função de orientar as próximas figuras, mascaradas²⁷⁴ ou não, que irão surgir e comporão, junto ao Banco, o ritmo da apresentação, batendo as bexigas nas pernas e no chão (o ritmo varia a cada momento do folguedo). Essas mesmas bexigadas servem para

²⁷⁴Vale lembrar aqui o que Hermilo Borba Filho descreve: “(...) os figurantes usavam máscaras de pele de bode e é singular que isso aconteça, pois o bode (*tragos*, em grego, dele se origina a palavra *tragédia*) era o animal que se identificavam com o deus Dionísio: os sátiros (companheiros do deus) vestiam-se com suas peles e a eles se assemelhando pela caracterização”. (BORBA Filho, 2007, p.18). Acrescenta Bueno: “O falar de máscaras já remete diretamente à base cultural africana e à realização de ritos com máscaras propiciatórias de eventos sociais da música, cultura e religião tradicionais de cada etnia. A máscara fornece a materialidade da representação a toda uma narrativa compartilhada que, no contexto da dança se presentifica em ação e eficácia. Na presença da máscara que dança, jovens, adultos e velhos se vêem participando de um tempo histórico que ali e naquele momento se estende e toca a muito tempo mítico dos ancestrais” (BUENO, 2001, p.42-43).

abrir a roda, quando necessário, ou ainda, para dar pancadas nos bêbados e afugentá-los, assim como nos baderneiros que por ventura apareçam com intuito de atrapalhar o desenvolvimento da trama. Em outros momentos, as bexigadas estão presentes apenas para provocar o riso, sem nenhuma função de repreensão.

Estabelecida a ordem, o Capitão passa seu comando (apito) para um novo integrante, sendo este um de seus familiares ou seguidores, pois irá fazer sua “viagem” e que foi o motivo pelo qual contratou os serviços de vigia dos criados Mateus e Bastião.

O Capitão, quando começa a se afastar, já percebe a algazarra e festejo feitos pelos três cômicos, e é obrigado a chamar o Soldado da Gurita, para que ele restabeleça a ordem e, assim, o baile em louvor aos Santos Reis do Oriente possa acontecer. Afinal, Mateus, Bastião e Catirina estão numa bagunça desenfreada, que impedia a realização do baile.

Esse momento é marcado por muita representação de violência. Cada um dos empregados, seguindo a ordem de entrada, é perseguido pelo soldado e “castigado” de forma cômica. Primeiro, cada perseguido ‘rouba’ alguém da plateia, principalmente criança, e entrega ao soldado, para ser ‘castigado’, fazendo uma bagunça ainda maior do que aquela do momento anterior à chegada do Soldado.

O Soldado, então, persegue os “escravos” e ao prendê-los, simula enfiar uma lança em cada um deles, sendo interrompido pelos outros dois. Essa ação é feita com um cabo de vassoura simulando uma espada e é precedida de diversas tentativas de perfurações (principalmente nos órgãos genitais, para causar mais comicidade no público). Ao conseguir, ouve-se sempre a seguinte toada:

Toada de evolução do Soldado da Gurita:

Puxador: Ô papai, diga a mamãe. Que amarre o cachorro dela.

Banco: Ô papai, diga a mamãe, Que amarre o cachorro dela.

Puxador: O Soldado da Gurita, Tá fazendo sentinela.

Banco: O Soldado da Gurita, Tá fazendo sentinela.

Toada de ação do Soldado da Gurita:

Puxador: Amarre o nêgo, Soldado.

Banco: Eu quero o nêgo amarrado.

Puxador: Amarre o nêgo, Soldado.

Banco: É ordem do delegado.

Toada de ação do Soldado da Gurita com Mateus:

Puxador: Pega o Mateus, Seu Soldado.

Banco: Pega o Mateus, Seu Soldado.

Improviso entre o Capitão, o Soldado da Gurita, Mateus e Bastião:

Mateus: Ai, Seu Soldado! Ai! Ai! Pára! Entrou! Entrou! Dá nele Bastião!

S. da Gurita (para o Capitão): Tá morto, Capitão! Dá a licença, nêgo.

Mateus: Eu dô! Eu dô!
 Bastião: Pareia! Levanta, pareia!
 Mateus (levantando zonzo): Eu vou morrer...
 S - da Gurita: Ô, Capitão, o Mateus, o que é?
 Capitão: É frouxo!



Imagem 53: Mateus apanhando do Soldado da Gurita
 Apresentação de Cavalinho Marinho 25/12/2012 – Casa da Rabeca PE
 Fonte: Foto Ivanildo Piccoli

Loa do Soldado da Gurita:
 Sou um Soldado da gurita.
 Vivo nessa região.
 Já prendi o Mateus,
 Vou lascar o Bastião.
 E bate o baião.

Toada de ação do Soldado da Gurita com Bastião:
 Puxador: Pega o Bastião, Seu Soldado.
 Banco: Pega o Bastião, Seu Soldado.
 Improviso entre o Capitão, o Soldado da Gurita, Bastião e Mateus:
 Bastião: Ai, Seu Soldado! Ai! Ai! Pára! Entrou! Entrou! Dá nele Mateus!
 S. da Gurita (para o Capitão): Tá morto, Capitão! Dá a licença, nêgo.
 Bastião: Eu dô, Seu Soldado!
 Mateus: Pareia! Levanta, pareia!
 Bastião (levantando zonzo): Eu vou morrer, Mateus...
 S - da Gurita: Ô, Capitão, o Bastião, o que é?
 Capitão: É frouxo!

Loa do Soldado da Gurita:
 Eu vou pegar esses três.
 Levar amarrado pra usina.
 Eu já lasquei o Bastião,
 E vou lascar a Catirina.
 E bate a justina.

Toada de ação do Soldado da Gurita com Bastião:
 Puxador: Pega a Catita, Soldado.
 Banco: Pega Catita, Soldado.

A perseguição à Catirina é um dos momentos mais enérgicos do espetáculo, pois

sendo a Catirina uma mulher, o fato torna-se bastante cômico. Há uma luta corporal entre Mateus, Bastião e Catirina contra o Soldado, acompanhada de improviso.

Improviso entre o Soldado da Gurita, Mateus, Bastião e Catirina:

Mateus: Seu Soldado, o senhor não vai lascar minha mulé, não!

Soldado: Não vou o quê?

Bastião: Dá nele, Mateus!

Catirina: Ai, socorro, Mateus! Sai daqui, seu desgraçado!

Bastião: Seu Soldado! Ô, Seu Soldado, num faça isso não.

Mateus: Seu Soldado, o senhor não vai dar na minha mulé, não.

S - da Gurita: Essa mulé é muito braba. Eu vou lascar ela!

Catirina: Ai, Seu Soldado! Ai! Ai! Pára! Entrou! Entrou! Dá nele Mateus!

Bastião: Seu Soldado, isso é mulé de parente meu, Seu Soldado!

S - da Gurita (para o Capitão): Tá lascada, Capitão!

Catirina (levantando zozna): Esse desgraçado...

S - da Gurita: Ô, Capitão, a Catita, o que é?

Capitão: É frouxa!

A situação controlada permite o afastamento, a “viagem”, do Capitão original. Fica em seu lugar o seu discípulo ou o próprio Mestre, que, com o apito, vai chamando as figuras. Cabe aos criados irem buscar quem está fora da roda para colocá-los dentro da arena.

Um momento ápice, é a volta do Capitão com seus galantes (ou “Galantaria”), formado pelas damas, pastorinhas, galantes, membros da família, Arreliquino²⁷⁵ entre outros. Eles realizam a dança dos arcos de fitas²⁷⁶ (feitos geralmente de japecanga ou bambu). Esse momento tem cunho religioso e de muito respeito. É iniciado pela apresentação e pedido de bênção de cada integrante e é dedicado ao nascimento de Jesus Cristo, à Nossa Senhora Santana e a São Gonçalo do Amarante. A dança dos arcos²⁷⁷ pode aparecer mais de uma vez no decorrer da noite. Alguns Cavalos Marinhos trazem momentos das pastorinhas ou pastoril para o desenvolvimento de sua apresentação. As roupas são enfeitadas com fitas e espelhos, e os chapéus têm abas horizontais, adornadas com pingentes dourados. No decorrer do baile, surge o Capitão montado em seu Cavalo (o Cavalo Marinho).

²⁷⁵A personagem *Arreliquim* ou *Arreliquino*, que aparece tanto no Bumba meu Boi como no Cavalo Marinho, exercendo a função de pajem, e que é tradicionalmente representado por meninos até 12 anos, e sua semelhança com *Arlecchino* está somente na influência do nome.

²⁷⁶A “Dança dos Arcos” na verdade é uma sequência de várias coreografias, também chamadas de “São Gonçalo”, “Jerimum”, “Marieta”, “Cobra”, “Roseira” e outras, elaboradas em conjunto de passos com ritmo acelerado e pisadas firmes, executadas pelos brincantes e comandadas pelo mestre, Capitão ou “Puxador dos Arcos”.

²⁷⁷Inspirada diretamente nas danças ibéricas em homenagem a São Gonçalo, e em temas da natividade.

Após a apresentação de cada galante, com sua loa geralmente voltada ao caráter religioso de adoração aos Santos Reis do Oriente ou ao nascimento do Menino Jesus Cristo, é a vez das loas do Mateus e Bastião. Transcrevo aqui um exemplo recolhido pelo professor Érico Oliveira, para demonstrar o lado profano, tão comum após um momento sacro:

Aqui estão as loas captadas durante algumas brincadeiras, com exceção das loas de Mateus e Bastião, que têm uma frequência maior.

Chamada do Capitão para a loa do Mateus:

Puxador: Mateus e Sebastião são uma pareia iguá.

Banco: Mateus e Sebastião são uma pareia iguá.

Puxador: Ô, Mateus, vem dá um bravo pro povo desse lugá.

Banco: Ô, Mateus, vem dá um bravo pro povo desse lugá, ei-há.

Puxador: Maê, maê, maê, maê, maê, maá.

Banco: Maê, maê, maê, maê, maê, maá.

Loa de Mateus:

Eu vi uma ema cagando,

Na quinta-feira bendita.

Cagou quinta, sexta e sábado,

Domingo até meio-dia.

Onde a donzela pisou,

Nasceu um pé de roseira.

Nabo seco de bambu

Enverga mas não dá nó.

Na casa do prefeito

Nasceu um menino cotó.

Toada da Tiririca:

Puxador: Tiririca, navalha de cortar.

Banco: Samba Mateus, deixa a poeira voar.

Puxador: Tiririca, navalha de cortar.

Banco: Samba Mateus, deixa a poeira voar.

Loa de Bastião:

O jacaré quando tá choco,

É um peixe muito engraçado:

Ele põe mais num choca

Trezentos ovos por dia.

É um bicho sem coração

Louvores viemos dar à Virgem da Conceição.

Outro momento cômico que ressaltado é a sequência que se inicia com a entrada desenfreada da Véia do Bambu. Até hoje, é brincada por um homem travestido, pelo simples motivo de aumentar a comicidade e, grotescamente, tornar risível o momento de excitação sexual da mulher, aqui representada quase como um animal no cio. É caracterizada por ser uma velha, o que torna a situação mais absurda e cômica, e, acentuando o caráter grotesco, uma velha que não preserva sua higiene. As características dessa personagem me levam a pensar numa aproximação com uma das personagens da *Commedia dell'Arte*, já que

elas são semelhantes às referências do arquétipo que formam um Pantalone, só que aqui, feminino.

Toada de chamada da Vêia do Bambu:

Puxador: Cruzeiro maior do Sul.

Banco: Olha a Vêia do Bambu.

Puxador: Cruzeiro maior do Sul.

Banco: Olha a Vêia do Bambu.

Improviso da Vêia do Bambu (com Mateus, Bastião, o Banco, ou até mesmo com o público):

V. do Bambu: Ô, Mateus, que calor danado!

Mateus: Tá com calor, é Vêia?

V. do Bambu: Tô, Mateus! Ai, que calor!

Mateus: Isso é uma vêia safada!

V. do Bambu: É não, Mateus, é um calor, uma agonia danada!

Diálogo entre a Vêia do Bambu e Mateus:

V. do Bambu: Mateus, ô Mateus! Tu não enxergou um passo por aqui, não? Porque o meu passo desapareceu, já faz muito tempo que eu tô procurando por ele.

Mateus: Ô Sinhá Vêia! Seu passo chegou aqui, já faz oito anos, e até pôs, chocou e foi embora.

V. do Bambu: Foi mesmo, Mateus?

Mateus: E então...

V. do Bambu: E o que é isso aqui, Mateus?

Mateus: É a festa do Capitão, Vêia.

V. do Bambu: Eu tô doidinha para dançar, Mateus...

Mateus: Isso é uma Vêia assanhada mesmo! Tu não é casada, Vêia?

Veia: Sou não, Mateuzinho.

Mateus: Vêia, tu é casada, vêia safada! É melhor cantar tua toada, Vêia.

A história dessa personagem é que seu marido, Mané Joaquim, não a satisfaz sexualmente ou a abandonou. Então, ela sai na madrugada, tentando satisfazer seu desejo sexual, com um apetite insaciável. Para isso, interage com os homens do folguedo e da plateia, principalmente com as crianças, sempre levantando seu vestido e cobrindo com ele a cabeça da sua “vítima”, ou ainda, passando a mão no meio das suas pernas e fazendo a “vítima” cheirar sua mão; senta no colo de todos que lhe agradam. Com essas ações exageradas, fica claro a comicidade grotesca realizada por um homem travestido. Mané Joaquim aparece e pede reconciliação, mas logo atrás dele vem a Morte e o castiga.

Toada de ação da Vêia do Bambu:

Banco: Sinhá Vêia, sinhá Vêia,

Seu marido vai chegar.

V. do Bambu: Vai dizendo, meu netinho,

Aonde visse ele passar.

Banco: Ele passou em Rei de França,

Reinado de Portugá.

V. do Bambu: Vai dizendo, meu netinho,

O que visse ele comprar.

Banco: Comprou um cordão de ouro

Pra sinhá Véia usar.

Improviso da Véia do Bambu:

V. do Bambu: Óia, Mateus! Vou ganhar um trancelim de ouro. Eu vou ficar é bonita...

Mateus: Vai nada Véia, tu é muito feia!

V. do Bambu: Eu vou botar meu trancelim de ouro e pá-pá-rá-pá.

No momento do “pá-pá-rá-pá”, a Véia dá umbigada em Mateus. O Banco recomeça sua toada. Há outra versão desta toada que é da seguinte maneira:

Toada de ação da Véia do Bambu (cont.):

Banco: Sinhá Véia, sinhá moça,

Seu marido vivo está.

V. do Bambu: Vai dizendo, meu netinho,

Aonde visse ele passar.

Banco: Ele passou em Rei de França,

Reinado de Portugá.

V. do Bambu: Vai dizer mais uma vez

O que visse ele comprar.

Banco: Comprou um vestido novo

Pra sinhá Véia usar.

Improviso da Véia do Bambu:

V. do Bambu: Óia, Mateus! Vou ganhar um vestido novo...

Eu vou ficar é bonita...

Mateus: Eita, Véia, tu vai!

V. do Bambu: Eu vou até tirar esse vestido pra poder botar o outro.

Mateus: Não, Véia! Tu tá doida, é? Tu vai ficar nua?

V. do Bambu: Eu vou botar meu vestido novo e pá-pá-rá-pá.

Toada de ação da Véia do Bambu (cont.):

Banco: Sinhá Véia, sinhá Véia,

Seu marido vai chegar.

V. do Bambu: Vai dizendo, meu netinho,

Aonde visse ele passar.

Banco: Ele passou em Rei de França,

Reinado de Portugá.

V. do Bambu: Vai dizer mais uma vez

O que visse ele comprar.

Banco: Comprou um sutiã novo

Pra sinhá Véia usar.

Improviso da Véia do Bambu:

V. do Bambu: Óia, Mateus! Vou ganhar um sutiã novo...

Eu vou ficar é bonita...

Mateus: Eita, Véia, tu precisa segurar esses peito mole, mesmo!!

V. do Bambu: É Mateus! E é bonito o sutiã?

Mateus: É bonito, Véia.

V. do Bambu: Eu vou botar meu sutiã novo e pá-pá-rá-pá

Diálogo entre o Véio Joaquim, Mateus e Bastião:

V. Joaquim: Ô, Mateus, ajuda aqui, ajuda aqui. Já faz dez ano que eu tô com essa ferida...

Mateus continua dando bexigada na perna do Véio.

V. Joaquim (Mostrando o saco que traz consigo): Ô, Mateus, pega aqui na minha trouxa.

Mateus: Eu não!

V. Joaquim: Pega aqui, Bastião.

Bastião: Tá doido!

V. Joaquim: Ô, Mateus, me ajuda a levantar.

Mateus ajuda, mas o Véio continua caindo.

V. Joaquim: Ô, Mateus, me diz uma coisa: minha Véia tá por onde?
 Mateus: Dê uma chamada por ela.
 V. Joaquim (se agacha e solta um grito agudo): Uuuuuuuuuuuuu!
 V. do Bambu (solta um gemido de resposta): rrruuuuuuuuuuurrr!
 V. Joaquim: Ôia, Mateus! Eu escutei, eu escutei! Eu conheço e é pelo cheiro, é pelo cheiro.

Outra situação cômica vivida pela tríade de Mateus, Bastião e Catirina ocorre quando, após um momento sério, de canto das *excelências* ao morto, Mané Joaquim, a Véia sobe sobre o corpo do defunto, na tentativa de abaixar o seu braço, que está esticado e apontado para cima (o que pode ser lido como a representação do seu falo). Aqui, observa-se uma cena muito semelhante à outro esquete clássica de palhaço de circo: situações como abaixa o braço, levanta a perna; abaixa a perna, levanta o tronco; abaixa o tronco, levanta o braço, e assim por diante, numa ação entremeada de muitas bexigadas dos cômicos. Eles são interrompidos pelo Padre, que veio encomendar a alma do defunto, e, novamente, se dá outro momento cômico, agora envolvendo a profanação religiosa: o padre também é seduzido e “atacado” pela Véia “afoita” e carente. Mateus, enfim, traz o Cão de Fogo ou a figura do Diabo (que aparece, geralmente, executando pirofagia) e carrega a Véia, o defunto e o Padre para o inferno, sob risos geral.



Imagem 54: Entrada do Diabo. Apresentação de Cavalo Marinho 25/12/2012 – Casa da Rabeca PE
 Fonte: Foto Ivanildo Piccoli

Diálogo entre Mateus e a Véia do Bambu:
 Mateus: Ô, Véia, o Véio morreu. Ele morreu foi de gaia.
 V. do Bambu: Ele tá dormindo, Mateus.
 Mateus: Mentira sua Véia safada! Você matou seu marido de gaia.
 Mateus, Bastião, Catirina e a Velha do Bambu circulam com o corpo do defunto, põem uma vela acesa aos pés do morto.
 V. do Bambu: Ô, Mateus, eu vou pegar na cabeça dele. (pega no pé do defunto e suspende.) Eu vou pegar nas perna dele. (Pega na cabeça.) Ô, Mateus, isso é o dedo dele, é?
 (Apontando para o sexo do defunto.)
 Mateus: É não. Isso aí não é dedo, não.
 Bastião: A senhora não sabe o que é isso não, é?

Mateus: A gente vai ter que rezar uma incelença pra alma dele. Pega uma vela pra o defunto! Acende uma vela. (Bastião acende a vela.)

Incelença de Mateus e Bastião:

Mateus:

O Véio da Véia morreu,
A Véia pegou a chorar,
Passando a mão
Em outro lugar.

Bastião:

Desceu dois anjo do céu
Com dois saco de feijão,
Com dois saco de carne
Pra Mateus e Bastião.

Mateus:

O Véio da Véia morreu
Na roda do Capitão.
Enquanto o povo chorava,
A Véia passava a mão.

A Véia do Bambu aproveita para ficar alisando seu Véio.

Mateus resolve chamar o Padre, para encomendar a alma do morto.

Mateus: Ô Seu Padre! Seu Padre! Tem um morto aqui, Seu Padre!

Toada de chamada do Padre:

Puxador: Lá vem o Padre capelão.

Banco: Pra fazer confissão.

Puxador: Lá vem o Padre capelão.

Banco: Pra fazer confissão.

Entra o Padre. A Véia do Bambu corre pra cima dele e começa a assediá-lo.

Mateus: Seu Padre, o senhor tem que confessar o corpo, Seu Padre!
Que esse corpo tá morto aí, Seu Padre. O senhor tem que confessar!

O Padre, com muito esforço, se livra da Véia e vai em direção do defundo, para encomendar sua alma. Porém, a Véia não pára de agarrá-lo. Às vezes, o Padre também se aproveita da situação, agarrando a Véia e se embolando com ela pelo chão.

Mateus: Seu Padre! Seu Padre!...Amaldiçoa essa Véia, Seu Padre.
Amaldiçoa essa Véia, Seu Padre!

Padre: Vou amaldiçoar essa Véia numa jumenta.

V. do Bambu (Imitando um jumento): Inhon, Inhon, Seu Padre...

Corre em direção ao Padre e continua o assédio.

Mateus: Seu Padre, o senhor vai perder a batina, Seu Padre!

O Padre corre da Véia e vai confessar o corpo. A Véia o agarra novamente.

Mateus: Seu Padre, o senhor vai perder essa batina, Seu Padre!
Amaldiçoa essa Véia, Seu Padre!

Padre: Vou amaldiçoar essa Véia numa cachorra.

V. do Bambu (imitando um cachorro): Au, au, au, au...Seu Padre...

Corre em direção ao Padre e continua o assédio.

Padre: Ah, assim não vai dá, não! Vou chamar o Diabo!

Mateus (Tentando separar a Véia que continua encangada no Padre):

Haja Diabo!! Haja

Diabo! Haja Diabo!! Haja Diabo!! Se não se ajeitar, Véia, eu chamo o Diabo! (A Véia continua.) Haja Diabo!!!! Haja Diabo!!!

O Banco executa a toada que traz o Diabo para o terreiro.

Toada de chamada do Diabo:

Puxador: Lá vem o Diabo, lá vem o cão.

Banco: Levar o corpo que ta no chão.
 Puxador: Lá vem o Diabo, lá vem o cão.
 Banco: Pegar o corpo que tá no chão.
 O Diabo entra cusbindo fogo e leva o Véio, a Vêia e o Padre para o inferno. Entra uma “Toada solta” para diluir o episódio. Em seguida, entra o Pisa Pilão.

Outras figuras que aparecem, sendo cômicas ou não, pertencem à categoria de figuras da noite, da madrugada e estão descritas e estudadas com mais propriedade na minha dissertação de mestrado (SANTOS, 2008). Aqui, me limito a fazer uma breve referência aos seus nomes e às categorias às quais pertencem, para ilustrar de forma mais completa o folguedo, visto que este estudo é centrado nas duplas e trio cômicos.

Menciono algumas figuras que se relacionam com Mateus e Bastião durante sua permanência em cena e travam com eles diálogos divertidos, como exemplo:

Diálogo entre Mateus e o Cobrador:
 Cobrador: Nêgo, o que é isso aqui?
 Mateus: É uma festa.
 Cobrador: É o quê, nêgo?
 Mateus: É uma festa.
 Cobrador: Então, tome na testa
 Diálogo entre Mateus e o Cobrador (cont.):
 Cobrador: Mateus, o que é isso?
 Mateus: É uma devoção.
 Cobrador: O quê?
 Mateus: Uma devoção.
 Cobrador: Então, toma no coração!

Diálogo entre Mateus e o Cobrador (cont.):
 Cobrador: Nêgo, o que é isso?
 Mateus: É uma festa.
 Cobrador: É o quê?
 Mateus: É uma festa.
 Cobrador: Se for uma festa, eu sou Santo. Que desde que eu cheguei aqui é um ‘tígi’, ‘tígi’, tígi’, parece um bocado de fogos.
 Mateus: É pra Santos Reis do Oriente.
 Cobrador: Ô, nêgo, tu conhece a casa do Capitão dos cavalo?
 Mateus: Quem?
 Cobrador: Capitão dos cavalo.
 Mateus: Capitão dos cavalos? Ah, conheço, conheço. Tu qué o quê com o Capitão dos cavalo?
 Cobrador: Ah, nêgo, eu tenho um assunto pra resolver com ele. Não tá me conhecendo não, nêgo? Sou Bronzo.
 Mateus: É Bronzo?
 Cobrador: Sou. Ô nêgo, tu me ensina onde é a casa do Capitão dos cavalo? Quando for de manhã tem, óia a tua pra tu! (Faz gesto de dinheiro.)
 Mateus: Mas tu dá mesmo?
 Cobrador: O dinheiro, dou.

Mateus: Mas, Capitão tá viajando.
 Cobrador: Mas, como é que eu faço pra chegar na casa dele, nêgo?
 Mateus: Óia, é longe...Tu tá vendo aquela beira de estrada? Tu vai por ali até não sei aonde, droba à direita, na outra rua tu vira à esquerda, aí tu chega lá.
 Cobrador: Eu vou lá, agora.
 Mateus: Ó, tu chega perto do cavalo, aí tu faz igualzinho como eu tô dizendo. (Bate palma.)
 Capitão, alô? Capitão, alô?
 Cobrador (imitando): Capitão, alô?
 Mateus: Diga: Capitão, alô!
 Cobrador: Diga: Capitão, alô!
 Mateus: Não, rapaz, é assim.
 Cobrador: Não, rapaz, é assim.
 Mateus: Eita, que home burro! É pra tu chamar o Capitão.
 Cobrador: Capitão, alô?
 Capitão (respondendo do seu lugar): Alô.
 Mateus: Óia, aí. É assim!

Mateus tira o chapéu e o põe na boca do cavalo, para alimentá-lo. O cavalo, maneirando, se alimenta.
 Mateus: Nê seu? Então vá dá milho pra ele comer!
 Cobrador (Tira o chapéu para alimentar o cavalo): São Brante! São Brante! (O cavalo derruba o chapéu do Cobrador no chão. O Cobrador se assusta.) Capitão! São Brante na minha mão era tão mansinho, tão viçoso! O senhor deixou ele desse jeito?

Outro exemplo é quando Mateus e Capitão contracenam com a Ema, e Mateus simula que sua bexiga seja o ovo da Ema, como no diálogo que segue:

Improviso entre o Capitão e Mateus:
 Capitão: Ô, Mateus! Essa ema é de quem?
 Mateus: Eu não sei, não, Capitão. Ela apareceu por aqui.
 Capitão: Mas, Mateus, esse bicho deve ter dono.
 Mateus: É, né, Capitão?
 Capitão: E então. Se o dono aparecer procurando vai dizer que você roubou...
 Mateus: Eu não, Capitão! Ela que veio pro lado de cá...
 Capitão: E ela veio fazer o quê, Mateus?
 Mateus: Ela veio botar ovo, Capitão! (Mateus brinca fazendo de sua bexiga o ovo que a Ema choca.) Olha a lapa de ovo que ela botou, Capitão!!!
 Capitão: Mateus, Mateus, é melhor se desfazer desse bicho, antes que o dono apareça.
 Mateus: É mesmo, Capitão...

Improviso entre o Capitão, Mateus e Bastião:
 Capitão: Ô, Mateus, que negócio é esse que essa Ema fez aí?
 Mateus (Fingindo que sua bexiga é um ovo): A Ema botou ovo, Capitão?
 Capitão: Que ovo grande da moléstia!
 Bastião: É o ovo de seu Benedito, que tá inchado.
 Mateus: E ele vai ficar sem ovo?
 Bastião: Ele fica só com um!

Cada figura que integra o Cavalo Marinho possui especificidades em sua toada, loa, gestualidade, corporeidade, ritmo e tipo de fala capacidade de provocar sons específicos, tudo herdado de sua função, trabalho ou representação na brincadeira, conforme passo a descrever:

Figuras humanizadas: podem ser divididas em grupos (ou famílias, na definição de Alício Amaral e Juliana Pardo): os Alagoados²⁷⁸, os Valentões, os Velhos, os Bobos, os Trabalhadores e as Mulheres.

Alagoados: formado geralmente pelos Galantes, Damas ou Pastorinhas (às vezes, meninos travestidos) e Arreliquim, que brincam a dança dos Arcos.

Valentões: os militares e policiais. Capitão Marinho, Cavalo-Marinho ou Mestre (aparece vestido com o cavalo no corpo, é o dono das terras, o político, o empresário do folguedo, responsável pela organização e puxada da dança com os arcos); Mané do Baile (policial ou delegado); Cobrador (vem cobrar dívidas do Capitão, é o comerciante que negociou o cavalo com o Capitão); Empata Samba (surge no início para interromper a ideia de realizar a festa); Guarda da Gurita (chamado para manter a ordem); Mestre Ambrósio (espécie de vendedor ambulante); Saldanha (representa a milícia particular dos fazendeiros - é uma vigia, jagunço, capanga ou capataz); Soldado (valente e bravo da região, opressor a serviço do poder - só respeita o Capitão); Valentão (é um trabalhador rural que vai para a cidade à procura da mulher e filha, que foram trabalhar no meretrício); Babaquá ou Tintiqué (personagem que representa o Valentão, que vem para brigar com todo mundo, mas termina desmoralizado);

Velhos: Dominós (sujeito que se veste mal e vive mal, representado por meio paletó vestido e as calças bem arregaçadas ou rasgadas); Véio Friento ou Véio-frio (entra com intenção de namorar as mocinhas em idade de serem suas filhas e netas; aparece com uma toalha nas costas, que usa para se aquecer); Véio Cacundo (figura de um velho que sustenta uma corcunda grosseira e feita de uma roupa amassada embaixo de sua roupa normal); Mané Taião; Italiano (que entra conduzindo o Urso).

Bobos: Bêbado ou Cachaceiro (veste roupas sujas e anda com um saco vazio nas costas; tipo comum de andarilhos de estrada e de pequenas cidades); Doutor da Medicina (vem receitar ao boi, pensando em se tratar de um humano, mas logo vê que é animal e resolve ir embora. Caricatura de médico que expõe todos os escrúpulos e questões éticas. Ao ser subornado, seu interesse muda e aceita a incumbência de receitar o clister no Boi); Mané

²⁷⁸Alagoados porque esta relacionada aos galões de suas fardas, lembrando a vestimentas de guardas em cerimoniais que aparecem com adornos e galões.

Chorão (pula no colo de Mateus, ambos choram por terem roubado as coisas e terras de sua mãe); o Empareado.

Trabalhadores: Mané do Baile; Matuto da Goma ou Matuto (homem do campo que vai para a cidade e traz as novidades de lá); Pisa-pilão (trabalhador simples do campo, procura serviços para pisar, moer cereais); Vaqueiros (aqueles que literalmente conduzem a boiada); Motorzeiro, Mané do Motor ou Velho do Motor (representa o eletricista, instalador da luz no engenho); Serrador; Verdureiro; Mestre do Milho; Saldanha (tem fama de ligeiro; é contratado pelo Capitão para treinar seu pessoal); Varredor ou Vila Nova Cidade (trabalhador representando os garis urbanos); Mané Taião; Vaqueiro²⁷⁹ (que oferece um garrote para o Capitão); Cozinheiro; Fiscal ou Cobrador (vem ver se a carne do boi pode ser repartida); Cego e a Guia.

Mulheres: Véia do Bambu ou Dindinha (é a velha obcecada por homens que ataca a todos da plateia); Lica Peneira (que peneira o milho junto com Pisa pilão); Joana Baia (que vai se despindo durante sua evolução, até que o brincante fica só de calção); Nêga da Garrafa e Mana Nêga.

Figuras de animas divididos entre

figurantes com máscaras ou fantasia de pelúcias: Bodes; Macaco e Urso.

figurantes com armações animadas²⁸⁰: Onça (temida por comer o boi e animais domésticos); Ema; o Jaraguá; Cavalos; Ema. Boi (usa-se uma caveira do boi revestida de papel, e os chifres são adornados com fitas multicoloridas); Burra nova ou Burrinha.

Figuras de bonecos ou animadas: Geralmente de tamanho desproporcional ao humano: Mané Pequenino; Margarida; Babau e Mané Gostoso (que entra sobre pernas de pau).

Figuras míticas, fantásticas ou sobrenaturais: Jurema; Pajé ou Feiticeiro (um indígena, conhecedor de remédios milagrosos para qualquer doença; responsável por ressuscitar o boi); Caipora; Babau (alma de cavalo assombrada que quer comer todo mundo);

²⁷⁹ Algumas versões do folguedo contam com a história do Vaqueiro que traz o animal e quer o dinheiro da venda. O Capitão reluta e negocia. Só acerta depois que o Boi for tocado de frente e de costas, ou que se dê um grito perto dele e ele não se espante. Está instaurada uma confusão, Mateus nesta versão acaba matando o Boi.

²⁸⁰ Geralmente dividido entre uma cabeça de madeira: feita de papel *marchê* esculpida e/ou uma armação de bambu revestida de tecidos que é vestida e usada pelo brincante para dar a impressão de estar dentro ou encima dela.

“Caboclo de Urubu”, “Arubá” ou “Iorubá”²⁸¹ (um encantado, que se manifesta em Rituais de Toré, Cultos de Jurema²⁸², de Xangô²⁸³ e de Umbanda, mistura as roupas do civilizado com penas e cocares indígenas, representantes de entidades e algo sobrenatural); o Diabo ou Cão de Fogo (usa sempre a pirofagia); Morto Carregando o Vivo e a Morte.

Parece-mas-não-é - personagem bem enigmática. Usa duas máscaras, uma no rosto e outra na nuca. Anda de trás e de frente. É a representação do homem de duas caras, que diz que está indo, mas está, na verdade, voltando. É aquele em quem não se pode confiar.

O final da brincadeira e sambada é sempre com a chegada do Boi

Toada de chamada do Boi:

Capitão: Nas horas de Deus, da Virgem Maria.

Todos: Nas horas de Deus, da Virgem Maria.

Capitão: Senhora Santana, meu boi, seja nossa guia.

Todos: Senhora Santana, meu boi, seja nossa guia.

Ê, boi, panamá, panamá,

Ê, boi, panamá, panamá,

Ê, boi, panamá, panamá.

Capitão: Sapo cururu, na beira do rio.

Todos: Sapo cururu, na beira do rio.

Capitão: Quando a chuva chove, ô Santana, cururu tem frio.

Todos: Quando a chuva chove, ô Santana, cururu tem frio.

Ê, boi, panamá, panamá,

Ê, boi, panamá, panamá,

Ê, boi, panamá, panamá.

Capitão: Sá dona da casa, barra seu terreiro.

Todos: Sá dona da casa, barra seus terreiro.

Capitão: Pra meu boi brincar, ô sá dona, mais o seu vaqueiro.

Todos: Pra meu boi brincar, ô sá dona, mais o seu vaqueiro.

Ê, boi, panamá, panamá,

²⁸¹Não são todos os grupos que possuem o Caboclo de Arubá, pois esse figureiro, na verdade, entra em estado de transe para executar esse ser religioso do culto da Jurema. Por isso, eles entoam toadas ininteligíveis na língua da ‘Jurema’. Esse momento “sagrado” de cultos, na verdade afros-indígena, acontece com a incorporação, para sua presença material desafiar os limites humanos com a quebra de garrafas de vidro na frente do público e tendo seus caquinhos esfregados no corpo ou pisados com pés descalços, e mesmo esfregados em seu rosto, para sair ileso, sem cortes e sem sangramento.

²⁸² “A partir da literatura existente, podemos inicialmente dizer que o Culto da Jurema é um culto de possessão, de origem indígena e de caráter essencialmente mágico-curativo, baseado no culto dos ‘mestres’, entidades sobrenaturais que se manifestam como espíritos de antigos e prestigiados chefes do culto, como juremeiros e catimbozeiros. Tem por base um sistema mitológico no qual a Jurema é considerada árvore sagrada e, em torno dela, dispõe-se o ‘reino dos encantados’, formado por cidades, que por sua vez são habitadas pelos ‘mestres’, cuja função, quando incorporados, é curar doenças, receitar remédios e exorcizar as ‘coisas-feitas’ e os maus espíritos dos corpos das pessoas. O Culto da Jurema caracteriza-se, ainda, pela ingestão de uma bebida sagrada, feita com a casca da árvore e que tem por finalidade propiciar visões e sonhos, e pelo uso intensivo do fumo, utilizado na defumação feita com a fumaça dos cachimbos.” (ASSUNÇÃO, 2006, p.19)

²⁸³ “Um dos mais populares, prestigiosos e divulgados orixás dos candomblés, terreiros, macumbas, do Recife ao Rio Grande do Sul. Casa das Minas em São Luís do Maranhão. Foi trazido pelos escravos vindos de Togo, Daomé, Lagos, barra do Níger, golfo do Benin, jejes e iorubas ou nagôs. É uma presença no continente ou insulândia americana onde quer que aqueles povos hajam sido fixados desde o séc. XVIII, especialmente. No Recife denomina a organização e mesmo o local do culto afro-brasileiro.” (CASCUDO, 2000, p.748)

Ê, boi, panamá, panamá,
 Ê, boi, panamá, panamá.
 Capitão: No Domingo, mana, vamos para a missa.
 Todos: No Domingo, mana, vamos para a missa.
 Capitão: Feche a porta bem, ô sá dona, lá vem a polícia.
 Todos: Feche a porta bem, ô sá dona, lá vem a polícia.
 Ê, boi, panamá, panamá,
 Ê, boi, panamá, panamá,
 Ê, boi, panamá, panamá.
 Capitão: Quem tiver, me dê, um vintém por dois.
 Todos: Quem tiver, me dê, um vintém por dois.
 Capitão: Pra comprar de fita, ô Santana, pra enfeitar meu boi.
 Todos: Pra comprar de fita, ô Santana, pra enfeitar meu boi.
 Ê, boi, panamá, panamá,
 Ê, boi, panamá, panamá,
 Ê, boi, panamá, panamá.
 Capitão: Meu vaqueiro é, é bom cavaleiro.
 Todos: Meu vaqueiro é, é bom cavaleiro.
 Capitão: Traga seu garrote, ô sá dona, solte no terreiro.
 Todos: Traga seu garrote, ô sá dona, solte no terreiro.
 Ê, boi, panamá, panamá,
 Ê, boi, panamá, panamá,
 Ê, boi, panamá, panamá.

Toada de evolução do Boi:

Capitão: Meu boi bonito, que vem do Ceará.
 Todos: Meu boi bonito que vem do Ceará.
 Capitão: Sambando ele vem, ô meu boi, deitar no pé do ganzá.
 Todos: Ôôôôôô
 Sambando ele vem, ô meu boi, deitar no pé do ganzá.
 Ôôôôôô
 Panamá, panamá, panamá, panamá,
 Puxador: Solta esse boi, deixa o boi vadiar.
 Banco: Olha má, olha má, olha má, olha má.
 Puxador: Solta esse boi, deixa o boi vadiar.
 Capitão: Meu boi bonito, que vem de Muribeca.
 Todos: Meu boi bonito, que vem de Muribeca.
 Capitão: Sambando ele vem, ô meu boi, deitar no pé da rebeca.
 Todos: Ôôôôôô
 Sambando ele vem, ô meu boi, deitar no pé da rebeca.
 Ôôôôôô
 Panamá, panamá, panamá, panamá,
 Puxador: Solta esse boi, deixa o boi vadiar.
 Banco: Olha má, olha má, olha má, olha má.
 Puxador: Solta esse boi, deixa o boi vadiar.
 Capitão: Meu boi pintado, meu boi é brasileiro.
 Todos: Meu boi pintado, meu boi é brasileiro.
 Capitão: Se eu chamo e ele vem, ô meu boi, deitar no pé do pandeiro.
 Todos: Ôôôôôô
 Se eu chamo e ele vem, ô meu boi, deitar no pé do pandeiro.
 Ôôôôôô
 Panamá, panamá, panamá, panamá,
 Puxador: Solta esse boi, deixa o boi vadiar.
 Banco: Olha má, olha má, olha má, olha má.
 Puxador: Solta esse boi, deixa o boi vadiar.
 Capitão: Meu boi bonito que vem de Engenho Novo.
 Todos: Meu boi bonito que vem de Engenho Novo.
 Capitão: Eu chamo e ele vem, ô meu boi, espalhar esse povo.
 Todos: Ôôôôôô

Eu chamo e ele vem, ô meu boi, espalhar esse povo.
 Ôôôôôô
 Panamá, panamá, panamá, panamá,
 Puxador: Solta esse boi, deixa o boi vadiar.
 Banco: Olha má, olha má, olha má, olha má.
 Puxador: Solta esse boi, deixa o boi vadiar.
 Capitão: Meu boi pernambucano, que vai pra outro Estado.
 Todos: Meu boi pernambucano, que vai pra outro Estado.
 Capitão: Chamando ele vem, ô meu boi, deixar o povo espalhado.
 Todos: Ôôôôôô
 Chamando ele vem, ô meu boi, deixar o povo espalhado.
 Ôôôôôô
 Panamá, panamá, panamá, panamá,
 Puxador: Solta esse boi, deixa o boi vadiar.
 Banco: Olha má, olha má, olha má, olha má.
 Puxador: Solta esse boi, deixa o boi vadiar.
 Capitão: Meu boi bonito, meu boi é brasileiro.
 Todos: Meu boi bonito, meu boi é brasileiro.
 Capitão: Eu chamando ele vem, ô meu boi, sambar aqui no terreiro.
 Todos: Ôôôôôô
 Eu chamando ele vem, ô meu boi, sambar aqui no terreiro.
 Ôôôôôô
 Panamá, panamá, panamá, panamá,
 Puxador: Solta esse boi, deixa o boi vadiar.
 Banco: Olha má, olha má, olha má, olha má.
 Puxador: Solta esse boi, deixa o boi vadiar.
 Capitão: Meu boi pintado, que vem misterioso,
 Todos: Meu boi pintado, que vem misterioso.
 Capitão: Eu chamando ele vem, ô meu boi, saldar esse povo.
 Todos: Ôôôôôô
 Eu chamando ele vem, ô meu boi, saldar esse povo.
 Ôôôôôô
 Panamá, panamá, panamá, panamá,
 Puxador: Solta esse boi, deixa o boi vadiar.
 Banco: Olha má, olha má, olha má, olha má.
 Puxador: Solta esse boi, deixa o boi vadiar.
 Capitão: Meu boi pintado, que vem de outro lugar.
 Todos: Meu boi pintado, que vem de outro lugar.
 Capitão: Eu chamo e ele vem, ô Sá dona, para o povo espalhar.
 Todos: Ôôôôôô
 Eu chamo e ele vem, ô Sá dona, para o povo espalhar.
 Ôôôôôô
 Panamá, panamá, panamá, panamá,
 Puxador: Solta esse boi, deixa o boi vadiar.
 Banco: Olha má, olha má, olha má, olha má.
 Puxador: Solta esse boi, deixa o boi vadiar

O momento em que ocorrem as toadas acima mencionadas é de extrema diversão, pois o Boi corre e avança para cima de todos os presentes, chifrando e derrubando o que encontra pela frente. A função de Mateus e Bastião é dominar o Boi pelo chifre, sem serem pegos. O Boi ataca até mesmo o Banco, tomando o lugar dos músicos, que se levantaram para não serem atingidos. Ninguém sai sem ser atacado pelo Boi, de forma divertida.

Toada de ação Boi:
 Banco: Ô, meu boi capim-capim,
 Ô, meu boi capim-capá.
 Capitão: Ô, menino, abre caminho
 Que é pra esse boi passar.
 Banco: Ô, meu boi capim-capim,
 Ô, meu boi capim-capá.
 Capitão: Minha gente, arreda um pouco
 Que é pro meu boi vadear.
 Banco: Ô, meu boi capim-capim,
 Ô, meu boi capim-capá

Um destaque que faço questão de frisar aqui é o uso do corpo na brincadeira de Cavalinho Marinho, porque de certa forma essa qualidade adquirida e tida por pesquisadores como extra cotidiana para os trabalhadores da cana de açúcar e algo mais do que cotidiano e inerente a sua profissão, mas quando esses corpos estão em momento de jogo, brincadeira, são realçados de uma forma espetacular que vale muito a pena essa menção a antropologia do corpo.

A antropologia do corpo é um caminho recente da antropologia, mais particularmente dedicado à investigação das questões concernentes à corporeidade humana como matéria de símbolo e objeto de representações do imaginário coletivo, dos fenômenos sociais e culturalmente vivenciado das mais diversas maneiras. (ACSELRAD, 2002, P.98)

Entende-se que o corpo pode ser um eixo de relação com o mundo sendo ele o lugar de propagação e significação das experiências individuais e coletivas, essas experiências bastante estudadas por Eugênio Barba em seus conceitos de: “aspecto individual²⁸⁴”, “aspecto cultural local²⁸⁵” e “aspecto transcultural²⁸⁶”.

Percebe-se que controlar o corpo, através de técnicas, ou de treinos frequentes em esportivo, circense ou cênico reflete, a sensação de domínio sobre si mesmo e, conseqüentemente, sobre o mundo que está em sua volta, domínio sobre seus limites, desafios e superações. Aliando a avançar estabelece-se uma percepção de um corpo mais preciso e

²⁸⁴Para Barba: “aspecto individual”, relativos à personalidade do ator, sua sensibilidade, inteligência artística, individualidade social que torna cada ator único.

²⁸⁵ “aspecto cultural”, comum a todos que compartilham o mesmo tipo de comunidade e de manifestação espetacular. A particularidade da tradição cênica e do contexto histórico-cultural através dos quais a exclusiva personalidade do ator se manifesta.

²⁸⁶ “aspecto transcultural”, aspecto que excede as variantes do indivíduo, do tempo e do espaço geográfico e pode ser encontrado em distintas culturas e épocas, como um conjunto de hábitos que caracterizam a expressividade do interprete, tendo como meio a utilização do corpo-mente segundo técnicas extra cotidianas baseadas em princípios que retornam transculturais. BARBA, Eugenio. **A canoa de papel: tratado de Antropologia Teatral**. Trad. Patrícia Alves. São Paulo: Editora Hucitec, 1994, p. 24.

harmônico. Alício Mello Júnior e Juliana Pardo nos falam do emprego da dança no Cavalo Marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco:

A brincadeira do Cavalo Marinho é dançada do começo ao fim da festa, usando uma variedade de passos, chamados de trupés, que se caracterizam por uma pisada forte percutida no chão. São eles os Trupés Soltos; os Trupés do Mergulhão; os Trupés de Figuras e uma série de trupés dançados na representação do Mestre e Galantes, resultando em maravilhosas sequências coreográficas; e ainda um Coco de Roda como despedida. (MELLO JUNIOR, 2003, P.05)

Mais adiante Alício e Juliana nos relata que do ponto de vista dos padrões de pé, estão organizados a partir de sete passos, fortes ou leves, mas sempre extremamente rápidos e diretos. Com inúmeras variações, mas sempre enfatizando a pisada no chão ou a cruzada de pernas. Os braços não têm atividade muito enfática, funcionando mais como estabilizadores do movimento que se concentra da cintura para baixo, sendo assim as pernas, inevitavelmente semi-flexionadas, para que o peso do corpo possa ser gravitacionalmente enviado para o chão e, novamente, suspenso pelo balanço da flexão, típico do andar e posicionamento dos Arlecchino descritos e desenhados em muitas imagens o que possibilita não só sua agilidade, mas o facilita em acrobacias e também possuem uma versatilidade, destreza e força de difícil execução.

Em passos de danças afros sabe-se que esta movimentação calcada na força das pernas e no bater percussivo dos pés no chão induz a duas matrizes culturais muito evidentes: a africana e a indígena, sobretudo, no tocante à sensação de que é a terra que puxa o corpo para baixo, o que causa a flexão dos joelhos, que agem como um amortecedor e mola ao mesmo tempo.

Porém, outra referência é fortemente relacionada ao tipo de passo: o galope. Na verdade, há uma grande semelhança entre a maioria dos passos executados no Cavalo Marinho e a cavalgada de animais equinos e bovinos. Os contratempos das pisadas no chão ecoam como um cavalo ou um touro em corrida.

Ao intitular sua dissertação de mestrado de “Na pisada do galope”, a pesquisadora Helena Tenderine evidencia este parentesco, mesmo que não o enfoque no corpo de seu trabalho. O termo também é utilizado pelos componentes da brincadeira.

Outro elemento característico das danças do Cavalo Marinho de Pernambuco é a rigidez do quadril. Encontramos em outros estilos de dança do Estado a mesma recorrência de estaticidade do quadril, como no Frevo, no Maracatu de Baque Virado, etc., o que nos levar a crer que há uma relação intrínseca entre a dança e a virilidade, que exige atributos já elencados por nós como força, destreza, entre outros envolve todo o sistema deste corpus espetacular: a presença de um

corpo grotesco, definida por Mikhail Bakhtin como sendo uma concepção de corpo dentro da qual se confere as mesmas qualidades de evolução e ambiguidade inseridas nas imagens grotescas, sendo os corpos elementos em constante processo de transformação, que se opõem às imagens clássicas do corpo humano acabado, perfeito e em plena maturidade, depurado das escórias do nascimento e do desenvolvimento. (OLIVEIRA, 2006, p.607-608)

As evoluções, criações e repetições corporais dos brincantes principalmente de Mateus, Bastião e Catirina apresentam liberdade criadora de cada figureiro ao executar uma figura, podendo acrescentar mudanças, ou enfatizar elementos já existentes nela, com seu toque pessoal e intransferível, seja na composição corporal ou vocal o que por eles são chamados de: *traquejo, malícia* ou *pantinho*.

As estruturas corporais das figuras feitas pelos brincantes cortadores de cana de açúcar trazem recorrências de elementos inerentes à vida na região e mesmo a sua hereditariedade ancestral, mesmo que transfigurados em tipos estilizados, o que Eugenio Barba denomina de corpo extra cotidiano. Principalmente em se tratar da representação das figuras animais, seres fantásticos, travestimento etc.

A corporeidade dos cômicos figureiros e brincantes de modo geral estão impressas com um corpo que lida em seu cotidiano de trabalho com elementos como agilidade, a força e a precisão (de movimentos, segurança e foco). Estes três eixos estão presentes principalmente nos trupés, danças e passos do cavalo marinho e para que alguém seja inserido na brincadeira o primeiro passo é dominar estes três elementos básicos com muito treino e observação para que se desdobrem as posturas, movimentações, gestualidades e características de todas as figuras.

Em segundo momento após a questão corporal trato aqui das caracterizações dos brincantes de Cavalo Marinho ao comporem suas figuras. Na Commedia dell'Arte como vimos antes, o figurino ou caracterização são bem marcadas e quase rígidas para cada máscara ou personagem. No caso do Circo os palhaços possuem cada um seu figurino e caracterização específico, mas dentro de uma visualidade conhecida, quase arquetípica que os definem em suas funções enquanto primeiro cômico (Clown Branco) e segundo cômico (Augusto ou excêntrico).

No Cavalo Marinho existem algumas exceções, mas, via de regra, as figuras possuem uma única caracterização quanto ao seu tipo:

- se personagem masculino: o brincante utiliza uma camisa ou camiseta, um paletó²⁸⁷, uma calça (geralmente social), um chapéu de palha e/ou uma máscara de couro e o sapato para as figuras mais densas, estes elementos podem servir a mais de uma figura. Uma exceção é a figura do mestre que geralmente aparece com roupas cotidianas.

- se for personagem feminina: o brincante utiliza um vestido, um lenço na cabeça, raramente peruca, e algum adereço de uso doméstico característico feminino.

- os componentes que formam o Banco de músicos, segundo minhas observações, ultimamente, tem optado por uma padronização visual mais complexa e uniforme, ou quando menos o uso de uma camiseta ou elemento (abada) que possua os dados do cavalo marinho como logomarcas, contatos, nomes de mestre etc.

- outras figuras possuem um tipo vestimenta e indumentária mais característico e próximo do chamado figurino teatral ou circense. Estas figuras fazem parte de um contexto bem específico, como:

- o Caboclo d'Arubá, que utiliza uma indumentária próxima ou referenciada a forma de se vestir dos indígenas ou 'caboclos' de rituais afrodescendentes.

- O grupo dos Galantes que entram apenas para executar danças entre elas a dança de São Gonçalo parecem com vestimentas uniformizadas também, referenciando o tempo e época das cortes e dos reinados.

- as figuras não humanas como os animais ou outros seres são representados por bonecos manipulados pelos brincantes que ficam totalmente ou em parte expostos ao manipular.

- Os negros Mateus e Bastião, representam escravos negros, mas sua vestimenta é completamente estilizada e curiosa, podendo mesmo ser feita uma relação direta com a vestimenta deles com as de antigas imagens de bufões, palhaços e dos cômicos dell'arte. Serão descritas mais abaixo, mas aqui vale lembrar o início deste capítulo onde expus as semelhanças de festas e folguedos ibéricos centenários e neste caso a extrema semelhança destas vestimentas. Seu colorido esta presente tanto nos Mateus e Bastiões como nos palhaços circenses e nas imagens e referencias de Arlecchinos e cômicos dell'Arte, todos partem do princípio de conquistar a graça, a diversão e o tom cômico dos espetáculos, a estilização esta

²⁸⁷Essa composição de roupa, para a maioria das figuras, não é involuntário, pois, observando o contexto social dos brincadores, estas são roupas de raro uso e ate mesmo difícil aquisição. Assim a utilização de um traje mais dito "social" na brincadeira traz a imagem de "outra época" ou tempo, seja ele mais remoto anos 40 ou 50 onde era comum este uso na sociedade urbana, seja pelo fato de quem os veste se sentir diferenciado da audiência e mesmo de visualidade comum onde é usado, e até para que seja visto como uma figura de respeito.

em sabermos que em base suas origens são de uma modéstia que não esta mais representada em suas vestes e os antigos remendos se transformaram em retalhos multicores ou fitilhos de seda. Além do elemento marcante do cobrir o rosto seja pela máscara pintada diretamente na pele, no nariz ou mesmo as máscaras de couro ou papel da Commedia dell'Arte. “É, melhor dizendo, um filtro, uma película, uma fina membrana colada no rosto: nada está mais perto do corpo do ator, nada melhor para servi-lo ou traí-lo que esse filme ténue”. (PAVIS²⁸⁸, 2003, p.170).

Pensando em outros elementos que compõem uma representação cênica temos como referencia no cavalo marinho a ausência de iluminação específica, sempre contará com a luz ambiente ou no máximo aquela criada para o evento do qual ele estará inserido. Com relação a cenografia e visualidades espaciais também o Cavalo Marinho não exige nada em específico, sua cenografia na verdade é criada pelo sua forma como usa o espaço , sendo o Banco posicionado ao fundo da roda que criará a disposição delimitação da área de atuação dos brincadores que irão compor um circulo na frente dos músicos e ora expandindo ora retraindo este espaço dependendo dos momentos intervalares de mergulhão, do espaço para se desenvolver a dança dos arcos e todo espaço criado será rompido pela entrada do Boi.

Um.. outro elemento já pontuado é como se dá a formação do brincante e figureiro, na verdade por se tratar de estruturas familiares e inserida na cultura popular a transmissão é um importante elemento para quem futuramente será um mestre. Sempre na audiência encontram crianças atentas sejam moradores ou mesmo filhos de brincantes que irão aos poucos, dependendo de seus interesses, serem inseridos além do momento de mergulhão, como Galantes e Damas e aos poucos assumindo outras figuras animais até experimentar os mascarados e mesmo um Mateus ou Bastião.

4.3.“OS MATEUS”

4.3.1. MATEUS²⁸⁹ E BASTIÃO²⁹⁰

²⁸⁸PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.170.

²⁸⁹Mateus aparece também com o nome de Mateu, Caroca, **Pai Mateus, Pai Francisco, Pai Chico, Chico. Fidélis** (oriundo da historia do negro fugido Fidelis e de grande conhecimento da tradição oral nordestina).

²⁹⁰Este nome aparece também com as definições: **Bastião, Sebastião, Birico ou Fidélis** - ajudante do Capitão e *paréia* de Mateus. Em algumas versões aparece até como filho do fazendeiro. **Bastião** é um sinônimo na arquitetura militar de baluarte, com dois flancos ou duas faces, é uma obra defensiva que nas esquinas protege a

O nome popular de Mateus para um personagem cômico, se não é o mais rico em diversidade é o mais conhecido, é presença recorrente no imaginário encontrado em diversos folguedos e manifestações da cultura nordestina. Representa de forma geral o vaqueiro do ciclo do gado e da cana com uma identificação imediata com o público, provocando um imenso carisma, está presente no Cavalo Marinho, Mamulengo²⁹¹, Reisado, Maracatu Rural; Bumbás, Bois, Literatura de Cordel, carnaval etc. Por vezes ainda aparece acompanhado do seu lado feminino sendo assim o casal Mateus e Mateusa.

A origem do nome Mateus não foi encontrada em nenhuma fonte bibliográfica e nunca citada pelos seus brincantes. Estudando a história deste nome, encontro no dicionário português que é um nome hebraico com significado de Dom de Jeová. Na Bíblia Mateus é considerado o evangelista da felicidade. Também é no Evangelho de Mateus que encontramos a descrição dos Três Reis Magos que visitam Jesus menino e aqui relaciono com o Cavalo Marinho que cultua o nascimento de Jesus, do nascimento ao dia de Reis, e é a figura cômica por excelência.

Uma semelhança estética e festiva pode ser encontrada nas festas no solstício de verão e de inverno no noroeste de Portugal na região de Mendonça em Bragança, onde os rapazes saem fantasiados, coloridos, com muitas fitas e fitilhos, com chocalhos nas costas, chapéu cônico e com máscaras, são chamados de *Caretos* lá, saem estalando chicotes para assustar as crianças e afugentar os maus espíritos, muito parecido com os *Caretas* de Triunfo (PE) tão bem estudados por Maria das Graças V. da Costa (COSTA, 2009).

Mateus e Bastião comumente são chamados de personagens sujos. Essa sujeira se refere ao fato de pintarem o rosto e de se sujarem muito durante a brincadeira. Em relação aos Mateus do Maracatu, que têm a função ritualística de fazer a limpeza (espiritual) do ambiente, para que nada possa atrapalhar a realização da festa, são eles que ficam, assim, sujos²⁹².

fortificação principal. Bastião também era nomeada uma antiga moeda portuguesa no valor de 300 reis que trazia a efígie de Don Sebastião.

²⁹¹No Mamulengo, o brincante que faz Mateus pinta o rosto de branco com uma pasta de farinha ou mandioca, sua função básica é de responder às loas e completar os versos do mestre que manuseia os bonecos, servindo de escada (de contraponto) para algumas passagens, mantendo-se em posição secundária, e servindo de ponte de ligação entre o boneco, os músicos e o público, servem por vezes como o apresentador do Mamulengo.

²⁹²A respeito desse assunto, vide entrevista concedida por Maria Alice Amorim, disponível em: <http://ospalhacosdonossopovo.blogspot.com.br/2010_06_30_archive.html> acesso em 22 de dezembro de 2014.

Mateus e seu feminino, Mateusa, ou Mateus e Catirina continuam sendo, ícones da cultura popular brincante nordestina²⁹³.

Cito agora duas passagens de estudos sobre esses personagens cômicos:

Descendente da melhor estirpe de zannis da Commedia dell'Arte como Arlequim, conserva, principalmente deste, o caráter diabólico que deu origem a seu nome – Hell Köning – Hell King – Arlequim: rei dos infernos. Ladino, debochado, irreverente embora o Mestre seja o diretor do espetáculo e comande as ações dos integrantes do grupo com apitos, é o vaqueiro Mateu quem faz entrar os personagens – humanos, fantásticos e animais – e também os expulsam a bexigadas. Canta, dança, improvisa falas e situações dramáticas e, sobretudo, provoca o riso. (PIMENTEL, s/data)

O Mateus representa o mundo invertido. Parodia com a galhofa todos os rituais, sejam religiosos ou guerreiros, do Reisado. Senta no trono do Rei. Ao contrário das demais figuras que seguem cegamente as ordens do Mestre e tem lugar fixo na articulação espacial do Reisado, o Mateus goza de total liberdade de movimentos para representar seu papel e interferir na função. Pilheria e brinca com a plateia (o que é interdito ao restante do figural). É a alegria do Reisado (...). O Mateus é um sujeito astucioso, tipo Pedro Malazarte, Cancão de Fogo, João Grilo, personagens da literatura de cordel, nos quais ele se inspira. Tem parentesco com o Arlequim e o Brighela da Comedia dell'Arte, pois ambos derivam da mesma tradição popular medieval. (BARROSO. 1996. p.93-96)

Barroso cita Mateus enquanto pertencente aos Reisados do Ceará, mas, como mencionei em momentos anteriores, são semelhantes todas as suas aparições nas manifestações da cultura popular brasileira, principalmente nordestina.

Não é possível aqui distinguirmos totalmente, nem a título de estudo, as duas figuras de Mateus e Bastião, pois muitas são as semelhanças: física, de vestimenta, de

²⁹³Os atores Ivan Leite e José Brito, de Recife, têm uma parceria de 26 anos atuando como um casal de Mateus e Catirina. São chamados, anualmente, para diversos eventos Há 15 anos apresentam o Carnaval de Recife (<<http://www.mcproducoespe.com/mateus-e-catarina-comemoram-15-anos-apresentando-o-carnaval-do-recife/>>) e colecionam uma dezena de espetáculos juntos, geralmente, dirigidos pelo ator Alberto Braynner, que já fez parte dessa dupla (<<http://g1.globo.com/pernambuco/noticia/2014/05/no-recife-mateus-e-catarina-comemoram-25-anos-de-relacao.html>>). Outra dupla de Mateus e Catirina, de Olinda, também tem muitas histórias em comum. Juntos desde 2000, o ator Jefferson Nascimento (<<http://jeffteatro.blogspot.com.br/>>) e suas parceiras Riva Santos e Rosa Fernandes fundaram, inclusive, um Bloco de Carnaval em Olinda com o nome de Mateus e Catirina (<<http://mateusecatirina.blogspot.com.br/>>). Mateus e Catirina são nomes que têm sido frequentemente empregados em peças teatrais pelo Nordeste. Nelas, o enfoque é sempre a valorização das raízes e da culturada região, e a crítica aos seus problemas. Como exemplo: <<http://arteculturareformaagraria.blogspot.com.br/2011/06/saga-de-catarina-e-mateus-pela-terra.html>> <<http://tropadobalacobaco.blogspot.com.br/p/paixao-e-sina-de-mateus-e-catarina.html>> e <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento389560/o-fado-e-a-sina-de-mateus-e-catarina>> e ainda <http://www.sescsp.org.br/programacao/40411_MATEUS+E+CATRINA>

maquiagem, de função na brincadeira, entre outras. Estudá-los de maneira dissociada, promover uma distinção categórica da importância de suas atuações no folguedo seria impróprio.

O que realmente irá distingui-los é um elemento que, com esta tese, introduzo nos estudos dessas figuras, e que compõe o fundamento de uma análise mais apropriada e específica de suas atuações, qual seja, estudá-las com base nos conceitos de **primeiro** ou **segundo cômico**. Ainda que, como já mencionado em momento anterior, essas funções sejam intercambiáveis, genericamente, é assumida por Mateus a função de **primeiro cômico**, pela hierarquia de sua entrada e por ser ele quem chama seu *paréia* para trabalhar consigo e dividir as funções da noite. Bastião assume a função de **segundo cômico**. Por vezes, observa-se a presença do **terceiro cômico**, aqui, a Nêga Catirina. Estabelece-se esta relação clara de suas funções hierárquicas, mas a soma, a troca e a inversão dessas funções estarão também sempre presentes ao longo da brincadeira.

Algumas vezes, os cômicos **Mateus** e **Bastião** são chamados pelos seus nomes específicos, e a dupla é denominada apenas como “os Mateus” ou “os Bastiões”. Como já foi mencionado anteriormente, eles são figuras/personagens representantes do arquétipo-tipo-máscara dos escravos negros no Brasil., São fugidios, espertos, malandros, trapaceiros, e sempre dão ênfase, em suas aparições, às queixas sobre a violência sofrida na relação com os senhores-de-engenho, bem como às queixas relacionadas a preconceito de raça e de classe social.

É porque o Mateu é o frenteiro e o Bastião é o segundo, é o pareia, são irmãos. O Bastião faz a mesma coisa, mas ele é mais fraco que o Mateu, ele tem que ouvir o que o Mateu diz. O Mateu é que manda, em tudo. (...) O Bastião é meio bobo. (LEWINSON, 2009 p.110)

Sua função social representada no folguedo é de ser empregado contratado do Capitão, como ocorre, na região com os trabalhadores livres à procura de emprego.

O **Mateus** geralmente é sabido, astuto, matreiro, cheio de imaginação. É conhecido ou chamado também como palhaço, por sua postura irreverente, por ser trapalhão, desrespeitador e simpático. Nas versões mais antigas, ligadas mais aos Bumbás, o vaqueiro Pai Francisco e a Mãe Catirina são representados como negros matreiros, ladrões sem caráter, escravos ladinos, fugitivos astutos e trapaceiros.

A presença de um corpo preparado para a execução dessa figura é imprescindível, afinal, ela deve permanecer em atividade constante na cenapor mais de seis ou oito horas, numa sambada que exige uma “movimentação gestual grotesca e agressiva, muitas acrobacia e quedas propositadas, além de contínua interação com a audiência” (SANTOS(a), 2012 s.p.).

Em seus movimentos corporais, está presentes também a gestualidade satírica e libidinosa. É frequente que agarre alguém da audiência introduzindo-o no jogo, involuntariamente, para envolvê-lo criando movimentos coletivos sacanas.

A corporeidade do Mateus foi objeto de estudo minucioso realizado por Juliana Pardo e Alicio Amaral. Os pesquisadores, acompanhados dos brincantes do I Colóquio de Cavalinho de Recife, em 2009, fizeram uma demonstração técnica, depois ilustrada com a apresentação de um vídeo contendo o resultado da pesquisa que realizaram com financiamento da Bolsa Vitae²⁹⁴. Ali, evidenciam a estreita relação entre a movimentação, gestualidade e energia dos cortadores de cana e as imagens corpóreas das figuras, principalmente de Mateus, Bastião e Catirina. Recorro à citação de um excerto do texto de Alicio Amaral, para descrever brevemente uma das constatações presentes nessa rica pesquisa:

A comparação entre brincador e o trabalhador se dá no aspecto físico e energético, onde a qualidade de energia empenhada para realizar a dança se assemelha à qualidade das ações realizadas durante o trabalho com a cana de açúcar. Também se dá na semelhança da postura corporal do brincador e do trabalhador. A base baixa, os joelhos flexionados, o agrupamento de energia no centro do corpo, a “mola” do corpo estendido como contra impulso e impulso, a precisão das ações no corte da cana e nos trupés, o corpo aterrado e ao mesmo tempo leve e ágil, o trabalho dos vetores de direção que organizam os corpos, e a disponibilidade para a ação, são alguns dos princípios comuns. (AMARAL, 2013, p.70)

²⁹⁴Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=InaeZHYJRbs> > e <<https://www.youtube.com/watch?v=KpLT-FzvR1o>> acesso em 27 de fevereiro de 2015.



Imagem 50: Apresentação de Cavalo Marinho 06/01/2013 – Casa da Rabeca PE
Fonte: Foto Ivanildo Piccoli

Essa postura quase fixa dos empregados cômicos transforma-se num traço (típico do estudo de máscaras) que determina sua gestualidade e ritmo; a bexiga necessariamente deve estar ao lado da perna, para ser tocada a cada minuto.

Os movimentos corporais do Mateus assemelham-se ainda aos dos *zanni* italianos pelo caráter ou semelhanças zoomórficas, associados quase sempre ao gato, macaco e rato como já vimos essa semelhança nas máscaras do *Arlecchino*.

Um dos traços mais característicos do Mateus é o rosto pintado de preto, mesmo que o brincante seja negro.

Costumo pintar a cara de carvão²⁹⁵; hoje é muito usado o *Pan-cake*, essa coisa de globalização, modernismo... mas autêntico mesmo é o carvão: você pega o carvão, “*rela*” ele numa pedra e, aí, passa no rosto, e aí, vai tendo a caracterização de um escravo, de um negro, um batalhador, sofrido... que ele tem essa de trabalhar com o Capitão, toma conta da fazenda; ele sempre tem de obedecer ao Capitão. (SALUSTIANO, Pedro, entrevista, 2008).

Esse rosto preto de carvão ou cana queimada remete, imediatamente, à comparação com as máscaras pretas dos *zanni Arlecchinos*, que, por serem de couro - portanto, feitas com material extraído de um animal morto -, possuem, em si, a mesma representação da morte sobre a face. (SANTOS (a), 2012, s.p.)

²⁹⁵O pesquisador Théo Brandão informa que, às vezes, os Mateus (tanto dos brinquedos do Boi quanto do Reisado nordestino) pintam o rosto com tigna de panela queimada. Outra versão da maneira de produzir essa pintura é dada por Castro quando escreve que a “máscara negra é produzida com as cinzas da cana queimada que cobrem os rostos dos brincantes”. (CASTRO, 2005, p.108). Brito (2001) afirma que esse usoderiva da máscara negra dos *Arlecchino* e *Pulcinella* da *Commedia dell’Arte* que teria chegado no Nordeste brasileiro por meio da influência da cultura Ibérica.

A pesquisadora Béatrice Picon-Vallin, quando, em seu estudo, refere-se ao rosto pintado de preto de Mateus e Bastião, cita um teatro que estado que define de “entre”²⁹⁶, e nos coloca a questão

[...] como explicar que no teatro popular do Irã, o Teatro Nasr²⁹⁷, se encontra um personagem Bufão, com o rosto preto – maquiado da mesma forma que Mateus e Bastião do Cavalo Marinho. Como explicar tal fato, já que no Irã não existem pessoas propriamente negras? Essas figuras correspondem a algo muito profundo e é um personagem que viaja por vários países. Faço uma observação, pois é importante sublinhar que esse teatro (do Irã) foi fechado há pouco tempo pelos fundamentalistas talibãs, e os atores que trabalhavam nele eram chamados de “Agentes da Alegria”. É muito importante compreender essa expressão - O personagem veste-se de vermelho e tem o rosto coberto de tinta preta, se mexe muito e é muito engraçado, ainda, fala com a voz deformada.” (BRONDANI, SCAMBIO, p.33)

A caracterização visual tanto de Mateus quanto de Bastião se completa com uma indumentária confeccionada de tecido colorido - geralmente, são usados o tecido de algodão cru ou o xitão -, ou no formato de uma espécie de pijama ou macacão, ou num conjunto de camisa e calça, muitas vezes reutilizado e surrado, pois o brincante cai pelo chão constantemente, rasteja, deita-se, joga capoeira e faz acrobacias. Podendo também ser

[...] feita de retalhos, ou com um tecido fino que está sendo reutilizado e remendado, mas sempre muito colorido, assim como eram os mantos dos sufis que vimos anteriormente, ou mesmo como era a roupa dos primeiros *Arlecchinos*, que, de tanto a usarem, e sem ter condições de adquirir nova, precisavam remendar suas roupas, feitas de tecidos rudes e baratos. (SANTOS(a), 2012 s.p.)

Na parte de trás, eles portam sempre um acessório chamado de “matulão”, “surrão” ou “matula”. Trata-se de um feixo postição de folha de bananeiras ou gravetos verdes fixado nas costas ou amarrado em um saco de estopa, que, entre outras, tem a função de amortecer suas constantes quedas. É também uma alusão a um costume dos retirantes, que

²⁹⁶Picon-Vallin inspira-se no filósofo francês Françoise Jullien, principalmente em seu livro *L'ecart et l'entre (A distância e o entre)*, de 2012, definindo o “entre” como um afastamento ou distanciamento entre eu e o outro; dois polos que possuem uma diferença entre si, com uma transformação e mutação cultural e, nesse espaço distante, é possível existir reconhecimentos.

²⁹⁷Aqui, com certeza, a autora está se referindo aos personagens cômicos do leste europeu e do oriente, que, em português, são conhecidos como Nasrudin. (<<http://www.nasruddin.org/>> e em: <<http://www.iranicaonline.org/articles/molla-nasreddin-i-the-person>>)

usavam essas folhas para forrar o chão quando dormiam pela estrada. Esse matulão é a representação de seus poucos pertences. Aparece também na manifestação do Nêgo Fugido²⁹⁸, onde representa reminiscência da camuflagem nos negros nas fugas do cativo. Não foi possível obter, nem nas fontes pesquisadas, nem nas entrevistas realizadas nesta pesquisa, a informação sobre quando esse adereço passou a ser usado na brincadeira. Certo é que a necessidade do seu uso é frequente.



Imagens 56, 57 e 58 :detalhes de matulão
Apresentação de Cavalo Marinho 06/01/2013 – Casa da Rabeca PE
Fonte: Foto Ivanildo Piccoli

Complementando seu visual, os cômicos Mateus e Bastião trazem, nas mãos, um objeto de defesa: uma espada de madeira ou, o que é mais comum, a já mencionada bexiga de boi cheia de ar²⁹⁹, usada principalmente como seu instrumento musical e por vezes, é a voz do Mateus. O som das pancadas dessa bexiga contra a perna é complementar ao som do Banco, cadenciando o ritmo, e imprimindo uma gestualidade e postura características de quem as executa, pois o simples fato de ter de bater a bexiga nas coxas e nas pernas, o deixa com o corpo arqueado para baixo (o que é muito semelhante às posturas de *Arlecchinos*, observadas em fontes iconográficas). Esse mesmo instrumento serve para dar, nos demais brincantes e mesmo na audiência, constantes bexigadas, pancadas que podem ser lidas numa chave simbólica: a desforra da violência sofrida pelo escravo.

Mateus não escolhe a quem bater: bate no Bastião, na Catirina, no Boi, nos cachorros, nos personagens que entram, distribui bexigadas pela

²⁹⁸Manifestação dramática com cerca de 40 personagens que acontece principalmente no distrito de Acupe, em Santo Amaro, na Bahia. Os Nêgos também pintam o rosto de preto com carvão e ressaltam de vermelho os lábios, usando para fazer isso papel crepon. Contam as histórias das fugas dos escravos do cativo. (sobre esse assunto, consultar: <<http://www.obomdoacupe.com/>> e <http://santoamarohistorico.blogspot.com.br/2011/01/nego-fugido_14.html>, acesso em 0dezembro de 2014).

²⁹⁹Essa bexiga, segundo Mateus Martelo (Sebastião Pereira de Lima), no passado chamava “jupira” e era feita de casca de banana, (Guimarães) p.2

plateia, principalmente em quem tenta desafiá-lo ou cria desordem, como os bêbados, bate em quem faz muita bagunça e em quem fica muito quieto. Estas bexigadas imprimem uma função ordenadora. Ao mesmo tempo em que Mateus representa a inversão da ordem, é ele quem organiza e restabelece a ordem, como os bufões medievais e os bobos da corte europeus. (SANTOS, 2008, p?.)

A observação acima permite retomar rapidamente a analogia comuna das primeiras figuras estudadas nesta tese, que é o trickster. Aqui, seu comportamento e função estão claramente presente no Mateus, no que diz respeito ao fato dele, como já citado por Radin, ser “ao mesmo tempo criador e destruidor, doador e negador, trapaceiro e enganado” (RADIN, 1956, p.xxiii); bem como ao fato de seu impulso ser o infantil, inconsequente; e, sobretudo, por "adicionar desordem na ordem e assim formar um todo [...]”³⁰⁰ (RADIN, 1956, p.185).

Outro elemento componente do visual dos Mateus é seu chapéu cônico em funil, repleto de fitilhos coloridos, chamado de *cafuringa*. Este formato cônico³⁰¹ pode remeter diretamente a outros chapéus que foram usados, no passado, pelos Pulcinellas com a intenção de esconder chifres. O chapéu com formato cônico é também usados nos antigos Maracatus de Baque solto e ainda, em alguns rituais brasileiros, como na Cerimônia do Fogaréu³⁰².

³⁰⁰Do original: “to add disorder to order and so make a whole, to render possible, within the fixed bounds of what is permitted, an experiment of what is not permitted”.

³⁰¹**Cônico** lembra um triângulo isósceles, alongado. Segundo o filósofo Xenocrates (396 a. C. - 314 a. C.), esse é um símbolo do lado negativo. O chapéu com esse formato foi usado posteriormente por fadas e bruxas, na Idade Média; simboliza também “o esconder” chifres ou orelhas pontudas associadas a demônios.

³⁰²Na Cerimônia do Fogaréu, que ocorre toda quarta-feira da Semana Santa, na cidade de Goiás Velho (GO), as personagens Farricocos (que provém de uma função vitalícia) representam os soldados romanos e usam um chapéu cônico que tem origem nas comemorações espanholas e que, por sua vez, recebem diversos nomes, como: *capuces, capirotas, capillos, capiruchos, capuchon, cucurulla* etc. Mais detalhes sobre o *farricocos* e a Cerimônia do Fogaréu podem ser encontrados em: PERES, Eraldo. **Festa Brasileira: folias, romarias e congadas**. São Paulo: Imprensa Oficial e SENAC, 2010. p.127.

Em um artigo, Clóvis Carvalho Britto declara que os *farricocos* andam com o fogo nas mãos porque “o fogo é um elemento contraditório, que ao mesmo tempo, ilumina, aquece e queima. Assim, representa a luz e a destruição, a purificação e a espiritualização, tornando símbolo tanto do que é divino quanto do que é demoníaco”. Assim, o fogo que estes *farricocos* portam consigo é a manutenção da ordem, o fogo “como instrumento de coação, repressão. O último, do ponto de vista de Deus, vinculado à luz, à purificação”.

Na sequência sagrada e profana o fogaréu é uma festa que representa o ato de doar-se pela humanidade. A história destes *farricocos* esta associada aos penitentes, são aqueles que foram punidos por não cumprir algo regido pela Igreja, estes ‘desviantes’ devem comparecer as cerimônias “com estamentos de lã grosseira dos pecadores, e o chapéu cônico, o capuz dos condenados [...] correndo descalços a machucarem os pés nas pedras à luz de archotes” (Bertran, 2002, p.59. cit em PERES, 2010, p.130). Estes encruzados representam os soldados enviados por Caifás para prender Cristo e foram trazidos para o Brasil pelo padre João Perestelo de Vasconcelos Espindola em 1745.



Imagens 59 e 60: detalhes dos chapéus cônicos
 Apresentação de Cavalo Marinho 06/01/2012 – em Camutanga e 25/12/2013 na Casa da Rabeca PE
 Fonte: Foto Ivanildo Piccoli

Curioso notar que esse chapéu, também conhecido por *capiroto* na Espanha (e usado por algumas irmandades religiosas da Europa, na Idade Média, como os Nazarenos e “Pharisteus”), foi muito usado, durante a época medieval, por malabaristas, cômicos (*clowns*) e artistas de rua que retratavam estupidez e imperícia. Por este motivo, no período da Inquisição, os chapéus pontudos eram usados pelos criminosos que desfilavam sobre asnos e eram rechaçados pela população, para redimir seus erros vexaminosos. Mais tarde, esse chapéu cômico foi adotado, na representação da Semana Santa, pelos penitentes como representação de auto-lesão, mesmo cobrindo seus rostos para não serem reconhecidos publicamente.

Não se pode deixar de enfatizar aqui também a questão da formação gradativa dos brincantes na máscara-figura do Mateus. Ela, muitas vezes, vai se constituindo ao longo de uma vida dedicada à figura e, às vezes, se confunde mesmo com a vida pessoal e profissional dos brincantes. Assim como na *Commedia dell'Arte* ou no Circo, à essas personagens são dedicadas uma vida.

[...] traço semelhante entre estas máscaras está presente nos seus atores ou brincantes. A formação do indivíduo que veste estas máscaras é sempre de forma gradativa e ao longo de toda sua vida, tanto os brincantes que ‘botam’ o Mateus quanto os maiores representantes de Arlecchinos, nos dias atuais, têm em comum a dedicação quase exclusiva a estas máscaras. Não é raro encontrar quem as faz há mais de 30 ou 50 anos consecutivos. (SANTOS (b), 2012, s.p.)

Um ícone entre os atuais brincantes que fazem Mateus é, sem dúvida, Mateus Martelo (Sebastião Pereira de Lima), nascido no Engenho Gambá, Zona da Mata Norte de Pernambuco, em 1936. Relatou-me em entrevista que seu apelido foi dado por seu pai,

Martiliano, e está ligado a uma variação de desse nome: Martiliano - Marteliano – Martelo. Seu primeiro contato com Cavalão Marinho ocorreu aos 10 anos, em Nazaré da Mata, quando, em algumas noites, fugia para ver a brincadeira, às vezes, por baixo do banco, para não ser visto. Aos 15 anos decidiu que queria ser Mateus, mas se preparou até os 20 anos para assumir de vez a sua vocação. Morando já em Condado, e em contato com muitos grupos de Cavalão Marinho, passou por alguns deles e, em 1979, entrou e permaneceu no Cavalão Marinho de Mestre Biu Alexandre³⁰³, que nasceu da ramificação do Cavalão Marinho do Mestre Batista³⁰⁴, de Chã Camará. Um exemplo de que a permanência do folguedo está intimamente ligada às tradições passadas de geração em geração em uma família é o fato dos filhos de Mestre Biu, Agnaldo, Risoaldo e José Marcos, estarem se tornando mestres e seguidores dessa brincadeira.

A respeito da prática, da atuação, da ação de jogar, brincar, dançar, representar ou apenas estar em cena, usando o máximo de seus recursos corporais, vocais e de intelecto, todos unidos pela simples ação de improvisar e permanecer disponível ao jogo, por horas seguidas, faço menção a um relato - que é uma síntese exemplar dessas questões -, de Pedro Salustiano, numa entrevista que me foi concedida em 2008, minutos antes dele entrar na sambada. O mestre informa que são

[...] Mateus e Bastião os personagens principais dentro da brincadeira do Cavalão Marinho, porque eles entram desde o começo do espetáculo e ficam até o final, interagindo sempre com os outros personagens, interagindo com o público, com o banco (...) tem que ter muita responsabilidade, quando eu digo que é um papel fundamental, é porque tem que ser muito responsável, porque tudo é ele ali: é ele que vê a chegada do personagem, é ele que chega a tirar o personagem da roda, entendeu? Tem que ser um personagem [uma pessoa] que tenha grande responsabilidade (...) tanto num diálogo com os personagens como interagir com o público, mas também com a parte rítmica (...) a parte de marcante, porque Mateus, ele não precisa ser só um dançarino, mas sim um músico, porque ele está sempre ali com aquela bexiga e sempre batendo no tempo certo (...) é porque o Mateus, ele improvisa o tempo inteiro, com uma graça com outro (...) no Cavalão Marinho ele tem muito a questão do improviso, ele improvisa direto, e do começo ao fim ele vai improvisando. (SALUSTIANO, entrevista 2008).

O improviso ressaltado aqui por Salustiano é algo que sabemos não ser um elemento simples, aleatório, fortuito ou ingênuo, uma solução encontrada ao acaso no dia da brincadeira Assim como na *Commedia dell'Arte* ou na vida dos palhaços de Circo, somente

³⁰³Mestre Biu Alexandre é Severino Alexandre da Silva, dono do “Cavalão Marinho Estrela de Ouro”, que foi nomeado em homenagem ao “Maracatu Estrela de Ouro”, já existente no período e que sobrevive até hoje em Aliança, PE. Vide anexos.

³⁰⁴Mestre Batista (Severino Lourenço da Silva, nascido em 1932 em Aliança e morto em 1991 na mesma cidade). Vide Anexos.

estudos e treino contínuos do artista podem prepará-lo para estar pronto a provocar, espontanea e subitamente, o riso e a comicidade nas mais diferentes situações da encenação. Nos intervalos de entradas das figuras (máscaras-tipos-personagens) são os Mateus quem “declamam loas e cantam versos para fazer a plateia rir, satirizando, com muito deboche, os personagens do folguedo, os moradores presentes ou ausentes, as personalidades do momento, os políticos, o presidente; ninguém escapa da língua afiada dos Mateus bufões” (SANTOS, 2008, p...).

Além de serem responsáveis por causar comicidade, por organizar e “desorganizar” a brincadeira, cabe aos cômicos a função de, no momento que antecede a entrada do Caboclo de Arubá, arrecadar dinheiro, donativos, comida, água ou bebidas alcoólicas.

É o momento de cada brincante fazer uma coleta, com as mãos estendidas e recorrendo a muitas piadas. A caça ao dinheiro cria uma representação à parte na brincadeira. O sistema, chamado de “sorte”, consiste em “colocar um lenço sujo no ombro do espectador, que o devolve com alguma cédula dentro; o que nem sempre funciona e, por isso, os atores ‘assaltam’ mil maneiras engenhosas e cômicas” (BORBA Filho, 2007, p.19).

Novamente, o ímpeto de *tricksters* inconsequente aparece nos Mateus, quando “juntam as crianças presentes para brincar de roda ou de currupio”. (SANTOS, 2008, p.) Nesse momento de diversão, alguns adultos são levados ao prazer das brincadeiras e, juntos, se divertem, ou, muitas vezes, fogem, como no caso relatado por Pedro Salustiano:

[...] é engraçado, no meio de algumas crianças, elas sentem medo não do personagem, mas sim quando os personagens começam a fazer as caretas. Eu tenho uma irmã, ela com quatro anos, que quando o Mateus começa a fazer, ela corria de medo. (SALUSTIANO, 2008).

Essas caretas nada mais são do que as máscaras faciais dos Mateus, criadas com base no realce dos olhos e da boca, obtido, como já mencionado, com o uso do carvão preto. Suas caretas-máscaras servem para cativar o público e, entre as crianças, podem também causar medo e curiosidade por seus olhares sempre penetrantes. Agindo assim, ele garante também o riso, que será o sinal de aprovação da brincadeira e sinônimo de público constante e frequente. Se se quiser recorrer a um exemplo do que é comentado aqui, basta lembrar o Mateus Martelo, cujas caretas-máscaras certamente são as mais registradas por fotografias. Uma simples procura na internet com seu nome remete a dezenas de fotos com suas inconfundíveis caricaturas.

4.3.2. CATIRINA

Esta figura também é conhecida por **Catarina, Catita ou Mãe Catarina**. O nome varia, de região para região ou de grupo para grupo. Porém, trata-se sempre de um homem travestido de mulher, geralmente usando um vestido e enchimentos para tornar seu corpo próximo ao do feminino. Certamente essa figura já foi vista em muitos folguedos e brincadeiras da chamada tradição oral e da cultural brasileira. Habita o imaginário de grande parte da população, sendo cantada em diversas toadas e versos.

Catirina usa a mesma pintura preta no rosto da dupla cômica Mateus e Bastião, faz comicidade a cada minuto, canta, recita loas e, por vezes, apresenta um lado mais libidinoso, o que, devido ao fato de ser um homem fazendo uma figura feminina escrachada, torna-se uma crítica grotesca do comportamento feminino. Pode aparecer ainda como uma mulher alcoólatra estereotipada.

Nos Bumbás ou Bumba Meu Boi, é sempre a mulher de Mateus, visivelmente grávida, com barriga postiça ou apenas com gestos que caracterizem este estado. Muitas Catirinas usam maquiagem preta, outras se servem de máscaras (feitas de tecido ou de técnicas de papelagem) e perucas. Ela tem o desejo insaciável de comer a língua do melhor boi de seu patrão. No Cavalo Marinho, pode ser a mulher, a namorada ou a companheira de um, ou dos dois cômicos da dupla. No Maracatu, aparecia na imagem de uma Calunga (espécie de boneca que a Rainha do Maracatu carrega em suas mãos como um cetro), mas, atualmente, é representada da mesma forma que no Cavalo Marinho, e, às vezes, é realizada pelo mesmo brincante nos dois folguedos.

O antropólogo Hermano Vianna acrescenta, segundo seus estudos, que:

Nos anos 90, Catirina mudou. Cansada de língua do Boi, ela partiu para buscar diversão e alimento em outras brincadeiras. Muitos folcloristas não admitem esse seu capricho a mais. Em Parintins, por exemplo, Cati-rina é obrigada a comparecer ao Bumbódromo, apenas “para manter a tradição.” Mas todo espectador percebe: ela participa de toda aquela festa pop-indígena sem a menor empolgação, como se tivesse contando os minutos para sair de cena. Na zona da mata pernambucana, região tida como local de origem do folguedo do Boi, Catirina realizou seu desejo e trocou de brincadeira: quase não comparece mais às encenações bovinas e gasta todas suas energias brincando feito uma louca, e sem função explícita, nos maracatus-rurais.³⁰⁵(VIANNA, 1999)

³⁰⁵ VIANNA, Hermano. **A Circulação da Brincadeira**. Artigo publicado originalmente na página 7 do caderno Mais!, do jornal Folha de S. Paulo, no dia 14/02/1999. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fof/brasil500/dc_7_10.htm> acesso em 12 jan.2015.

Também Alceu Maynard Araújo apresenta, em seu livro “Folclore Nacional, Festas Bailados e Lendas”, um dado curioso sobre a personagem Catirina. Ele informa que este nome está presente também em diversas outras manifestações folclóricas nacionais, como, por exemplo, na Folia de Reis da cidade de Cunha (SP), em que ela aparece – aqui também se trata de um homem travestido - usando máscara e na companhia dos Bastiões, que são os palhaços da Folia. Na obra, o autor apresenta também vários registros fotográficos relacionado a este assunto.

Brito, em palestra realizada no evento Riso da Terra, afirma ser Catirina uma negra despachada e cantadora, “herança da *Commedia dell’Arte*, ela era a enamorada ou serva Catarina, que, no Brasil, virou a empregada Catirina” (BRITO, palestra em “Riso da Terra”, 2001, não publicado).

Essa imagem feminina do folguedo pode aparecer de formas diversas dependendo das histórias e dos relatos, Borba Filho, por exemplo, nos informa ainda que:

Catirina, que é a velha, a negra a *Aguilander* (companheira de *Zamarrones* e *Botargas*), na Espanha; a *Bessy* e a *Maid Marian* (*The man in the human dress*, com o indispensável boneco ou *baby* nos braços), chamada até, por uma dessas coincidências de irritante improbabilidade de que falava Mario de Andrade, de *Kate* no País de Gales. (BORBA Filho, 2007, p.16 apud SANTOS, 2012 p.63)

O brincante que se traveste de Catirina crítica, de forma sempre escrachada, o comportamento feminino e usa ainda esse momento para satirizar as mulheres que são submissas aos maridos, ou as que investem contra eles. Entretanto, subjacentes a essa crítica e escárnio, estão presentes questões que evidenciam as explorações a que as mulheres estão sujeitas na sociedade e que possibilitam uma reflexão sobre elas. As situações em que Catirina se envolve revelam ainda questões ligadas ao adultério e à exploração sexual, à traição e ao arrependimento.

Catirina expõe ao público, de forma estereotipada, momentos como os desejos de uma grávida e toda sua comicidade. Por vezes, traz na mão uma boneca, representando seu filho ou filha que está passando fome e está “raqúitico, é puro osso”, como é comum de se ouvir delas. Por isso, ela precisa sempre da ajuda do público, seja para cuidar por alguns instantes dessa criança, seja para contribuir com “verbas” para alimentá-la.

A figura de Catirina mais conhecida atualmente e que é referência para muitos grupos, brincantes, bem como para os pesquisadores, é aquela

desempenhada por Seu João Carlos, no Cavalo Marinho Estrela de Ouro³⁰⁶, de Mestre Biu Alexandre, de Condado (PE). O brincante, que antes tocava bage no Banco, desde 2005 começou, como relata, a “botar” um vestido feminino e a fazer a Catirina. Baseou-se nas posições dos joelhos flexionados dos Mateus e Bastião e nas mãos, em vez da bexiga inflada, traz a rede de pegar caranguejo e peixe, chamada de *jererê*, e uma boneca (representando a sua prole, e ao mesmo tempo o poder simbólico da Calunga, já que estes brincantes também brincam o Maracatu em outro momento do ano).

³⁰⁶Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WvtOFNSHFqc>> acesso em 20 de fevereiro de 2015.

4.4 GLOSSÁRIO DO CAVALO MARINHO

Banco

É, literalmente, um banco de madeira onde ficam sentados os músicos cantores e, por associação, é o nome dado a esse grupo. Os músicos cantores ficam ali dispostos segundo uma ordem de instrumentos da esquerda para a direita: **Rabeca** ou rebeca - instrumento de corda semelhante ao violino e friccionado por um arco. É onfeccionado, muitas vezes, por seus próprios tocadores, com madeira de mulungu. Tem afinação em quintas; **Pandeiro**³⁰⁷ - feito de couro e madeira extraída da região. Geralmente, o pandeirista é o puxador das canções ou **toadas**, o toadeiro; uma ou duas **bage** - um reco-reco feito da madeira ‘taboca’, encontrada na região, semelhante a um bambu, só que mais firme, e friccionado por uma vareta rígida, para cima e para baixo. Antigamente, segundo tradição oral, eram feitos de vagens – *bage* – secas, daí a origem do nome; **Mineiro** - um ganzá, ou chocalho, formado por um cilindro metálico com sementes em seu interior³⁰⁸.

Cada mestre do folgado que conduz o seu Banco, imprime um ritmo ou particularidade chamado de “*sotaque*”.

Os ritmos mais frequentes tocados pelo Banco são: cocos, baianos, toadas, sambas, *incelenças*, hinos, *loas* e *glosas de aguardente* (que são versos improvisados).

Há quem diga que a proteção espiritual da brincadeira é dada pela rabeca e pela bage, pois ambas, ao serem tocadas por seus arcos e bastões, formam o sinal da cruz e todas as influências negativas estariam sendo afastadas da roda. (ASCELRAD, 2013, p.53)

Quando a ação acontece próxima ao Banco, ela é conhecida pelo termo *πέ de banco* e, no seu oposto, por *fundo da roda*.

³⁰⁷Em algumas cidades da Zona da Mata Norte de Pernambuco (Glória de Goitá, Lagoa de Itaenga e Feira Nova), o pandeiro é substituído pelo Bombo. São, assim, chamados de Cavalos Marinho de Bombo.

³⁰⁸Para obter informações detalhadas sobre suas funções, forma como são confeccionados e principais tocadores, consultar os estudos realizados por Paulo Alcântara (ALCÂNTARA, 2014) e Roderick F. dos Santos (SANTOS, 2011).



Imagem 61: Apresentação de Cavalão Marinho 25/12/2014 – Casa da Rabeca PE
Fonte: Foto Ivanildo Piccoli

Em alguns momentos, esses músicos tornam-se *figureiros* também. Devido à longa duração do brinquedo, é comum haver revezamento de músicos, para que descansem ou se alimentem, ou mesmo para beberem um pouco de aguardente e voltarem mais animados à sua função.

O pesquisador Gustavo Vilar Gonçalves³⁰⁹ esclarece ainda que a denominação de Banco é utilizada para referir-se aos tocadores como se fossem uma personagem. Isso se confirma por meio das várias expressões que podem ser ouvidas durante uma apresentação, por exemplo: “isso é um banco da gota” ou “o banco começou a bater esta noite às nove e meia.” Pode-se perceber, assim, que o banco ganha personalidade no folguedo.

“Benza a sorte”, ou “pedir a sorte”

Momento em que os brincantes arrecadam dinheiro ou doações. Eles saem entre os espectadores com seus objetos, chapéus, bolsas, recolhendo as contribuições para a brincadeira continuar.

“Botar a figura” e *figureiro*

Preparar-se, com figurino e adereços, para realizar a figura. Geralmente, o *figureiro*, o brincante que executará a figura, vai até a *tolda* e se troca ou se arruma para *botar a figura* lá, fora do campo de visão de seus espectadores.

³⁰⁹GONÇALVES, Gustavo Vilar. **Música e movimento no Cavalão-marinho de Pernambuco**. 2001. Monografia (Especialização em Etnomusicologia) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

“Botar um cavalo”

É a expressão que define a criação de um grupo de Cavalo Marinho, a reunião das pessoas, a confecção dos artefatos e instrumentos necessários, bem como nomeia a atividade do responsável pela manutenção e zelo do folguedo.

Brincadeiras, brinquedo e brincante.

São os termos utilizados pelos próprios participantes para o ato de desenvolver e fazer o Cavalo Marinho (Brincadeira ou Brinquedo) e para se referir aos seus fazedores (Brincantes). Borba Filho apresenta uma clara definição do termo “Brincantes: ‘vou brincar hoje’, ‘brinco há tantos anos’, ‘brinco até a barra quebrar’, ainda subconscientemente vêm empregando a palavra brinquedo no sentido de jogo, que é a designação medieval para o ato de representar” (BORBA FILHO, 2007, p.17).

Também bem colocado por Ascelrad, “O brincador é aquele que gosta de festa, de farra, de samba. Não pode viver sem isso. Precisa de ordem e da desordem que a brincadeira coloca a sua disposição. A vadiação, o namoro, a cachaça, a amizade, o fumo, a alegria são elementos recorrentes nas toadas da brincadeira”. (ASCELRAD, 2013, p.48)

Curioso lembrar que em alguns idiomas, na terminologia ligada ao teatro, a palavra brincar é usada no sentido de representação, atuação. Como *spielen*, em alemão (e atores como “jogadores do espetáculo” – *Schau-spieler*); *to play*, em inglês; e *jouer*, em francês. (melhor detalhado em PAVIS, 1999, p.219).

Cafuringas, gafurinha

Chapéu cônico usado pelo Mateus do Bumba meu Boi, do Cavalo Marinho e do Reisado de Pernambuco. Chapéus cônicos semelhantes a esse aparecem de forma recorrente em muitas outras manifestações de culturas populares, em vários países. Conforme já mencionado no texto, é esse o caso, por exemplo, dos Pulcinellas (ARAÚJO, 1965, p.396).

Dono e Mestre

Dono certamente é aquele que gerencia o Cavalo Marinho, que tem os instrumentos e adereços, que faz os contratos ou os acordos e fecha as apresentações. Já o **Mestre** é o conhecedor dos saberes, passos e canções, líder por respeito, por reconhecimento oficializado e legal ou líder por respeito, que se origina do reconhecimento da qualidade artística acumulada em anos de experiência. Nem sempre exerce a função de dono do folguedo.

Empeleitada

Negociação realizada pelas figuras, um acordo financeiro para seus serviços oferecidos. Sempre são feitas ao Capitão ou ao seu representante; são promessas de pagamento nunca cumpridas. Às vezes, o Capitão indica que a figura deve receber de alguém da plateia, na hora ou no dia seguinte.

Folgazão

É um termo que remete a um conceito elaborado oficialmente em 1953 pela Comissão Nacional de Folclore e que designa àqueles que promovem cultura popular (cuja denominação usual, na época, era folclore) em seus momentos de folga. Às vezes, os fazedores de Cavalo Marinho usam esse termo para denominarem-se, como é costume entre os membros da família ou clã Salustiano³¹⁰, que, em entrevistas, frequentemente empregam a palavra Folgazão.

Figura e figureiro

Figura é o nome dado para a “personagem” que o brincante irá representar. Por derivação, **figureiro** é quem realiza essa “personagem”. Assim, quando o brincante diz: “Vou botar a figura”, ele torna-se um **figureiro**.

Lapadas

São as pancadas de bexigas dadas pelos Mateus e Bastiões; termo usado também para um gole de pinga.

Loas toadas

Loas e Toadas são expressões vocais versificadas que surgem em improvisos, ou, em muitos casos, são os mesmos repetidos, mas agora acrescidos de um forte acento musical e um ritmo específico.

³¹⁰Tomo a liberdade de nominar “Clã Salustiano” a rica herança deixada por Mestre Salustiano em sua família. Quase todos os seus 12 filhos, bem como grande número de genros, netos, sobrinhos e demais familiares estão envolvidos na produção cultural do Nordeste. Participam do seu Cavalo Marinho (adulto e infantil), de grupos de Maracatu, e de grupos de outros folguedos, em família ou com atuação individual como mestres, músicos, artesãos, arte-educadores ou produtores de cultura popular. São seus familiares também que administram a Casa da Rabeca e o Espaço Iluminara Zumbi, que têm atividades constantes ligadas à cultura nordestina na Cidade Tabajara, bairro de Olinda.

No dicionário da língua portuguesa Michaelis, encontramos a seguinte definição para o termo: Derivação regressiva do arcaico loar, ou louvar. 1 – Qualquer discurso laudatório; apologia. 2 – Prólogo de uma representação dramática. 3 - Parlenda. 4 – Peta, mentira. [No plural significa:] Hinos, cânticos em louvor dos santos, elogio. (MICHAELIS: “Moderno dicionário da língua portuguesa”. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998 –e Dicionário Michaelis, p.1270.)

No universo do Cavalo Marinho, essas expressões vocais versificadas são também chamadas, pelos brincadores, de músicas ou canções. São discursos laudatórios, seja aos santos, à natureza ou a sentimentos como o amor, a honra, a coragem, etc.; são, também, prólogos, ora iniciando o espetáculo, ora introduzindo uma figura na cena, ora apresentando um episódio, sempre com a função de louvar, instruir ou elogiar.

Podemos perceber a diferença entre loa e “fala” de forma mais clara se observarmos também a composição corporal do figureiro no momento da récita. Sua postura para executar as duas categorias vocais é completamente diferente, pois, quando os brincadores estão dialogando ou improvisando, seus corpos estão preenchidos pela estrutura física das figuras apresentadas, com suas gesticulações, formas de andar e imobilidades específicas. Quando a figura vai dizer uma loa, seu corpo ganha uma outra característica, ficando mais neutro, com uma postura que poderíamos definir como mais nobre, mais sóbria, mais altiva.

As Toadas são as canções de anúncio das personagens ou têm outras funções no enredo dramático. Quando em batida acelerada, são conhecidas como rojão, por sua força e rapidez. Entre os ritmos dessas canções estão o coco, a marcha, o aboio e o baiano. Os pesquisadores Alício do Amaral Mello Júnior e Juliana Teles Pardo identificaram nove categorias de toadas, apresentadas a seguir:

1 – Toadas de Boa Noite: São as toadas que abrem o espetáculo saudando os presentes;

2 – Toadas Soltas: que não tem momento específico de aparecer e nem uma referência direta com o momento da brincadeira;

3 – Toadas de Alevante: Servem para esquentar, “alevantar” a brincadeira. São cantadas entre as Toadas Soltas. São curtas e com notas sustentadas por um longo tempo;

4 – Toadas de Mergulhão: São específicas para o aquecimento dos brincadores no “margüio”;

5 – Toadas de Chegadas: São as toadas que convidam ou recebem as figuras para a roda;

6 – Toadas de Figuras: Acontecem durante a apresentação da figura e podem ser cantadas pelo Banco ou pela própria figura;

7 – Toadas de Retirada: Indicam o momento das figuras saírem do terreiro;

8 – Toadas dos Arcos: São as toadas que servem para que os Galantes executem suas danças. Essas toadas são variadas e algumas possuem danças específicas;

9 – Toadas de Despedida: São as toadas que servem para finalizar a brincadeira. Nós, a partir de nossa observação, análise e cotejo com os autores citados, elaboramos uma outra forma de classificação que, em alguns momentos, coincide com as demais e em outros não. Seguiremos, para isso, as divisões que criamos na confecção da versão textual feita durante a pesquisa de campo e as entrevistas, lembrando que as toadas são executadas, em sua maioria, pelo Banco, mas, existem figuras que cantam suas próprias músicas. (MELLO JÚNIOR, Alicio do Amaral e PARDO, Juliana Teles. **O Cavalo Marinho da Mata Norte de Pernambuco**. Brasília: Projeto Bolsa Vitae de Artes, 2003, p.06)

Máscaras

O objeto máscara, feito de couro simples, conforme já mencionado no decorrer do texto, pode ser usado por qualquer figura; não existe rigor em haver uma para cada figura. Segundo o mestre Biu Alexandre, a máscara é indispensável para a realidade vocal: “É porque até a máscara muda a fala da gente. Quer dizer, muda a voz, né? Não é a fala, é a voz. Porque a gente fala dentro da máscara, a gente fala meio fanhoso...diferente um pouco...”³¹¹

Associado ao uso da máscara, está a composição corporal do brincador, que serve para identificar as figuras para o público, já que as máscaras e as vestimentas são usadas indistintamente por várias delas.

³¹¹Entrevista de mestre Biu Alexandre concedida a Érico José Souza de Oliveira, em 17/02/2005, na cidade do Condado, Pernambuco. P.310



Imagens 62 e 63: máscaras. Apresentação de Cavalo Marinho Camutanga em 06/01/2012 e 25/12/2012 – Casa da Rabeca PE

Fonte: Foto Ivanildo Piccoli

Pantinho

Termo usado entre os brincantes para definir a “qualidade” individual, as características individuais de cada figureiro ou Mateus; uma qualidade de movimentos principalmente, associado a trejeito, mandinga, munganga e gracejos.

Paréia

Derivado de parêla, com significado de parceria, dupla, companheirismo, relação de afinidade. O termo é sempre usado por Mateus e Bastião quando se dirigem ou fazem referência um ao outro.

Puia ou pulha

São as piadas feitas pelos brincantes, geralmente com duplo sentido.

Roda

Devido a fato de, na maior parte do tempo, a audiência permanecer no formato de uma roda ou de um semi-círculo, adotou-se o termo roda para também definir o folguedo. Ele é chamado de “Roda de Cavalo Marinho”, como ocorre também com outras manifestações: “Roda de Coco”, “Roda de Samba” etc.

Sambada e sambador

A realização de um Cavalo Marinho pode ser denominada também de **Sambada**, e seus fazedores, de **sambadores**. Esse termo é especialmente empregado para se referir àquele que cuida do folguedo, que o organiza e promove.

A utilização do verbo *sambar* é recorrente em várias manifestações culturais brasileiras, como *sambada de maracatu*, *samba de coco*, *samba de aboio*, *samba de pareia*. Este registro é anterior àquele carioca do *samba de carnavais*, que começa a ser empregado no século XX. Pode ser uma referência linguística banto-africana, como explica André Bueno (BUENO, 2014, cap.1).

Tólda ou Tórda

Lugar onde ficam guardados os objetos, adereços e máscaras que serão usados na sambada; espécie de camarim.

Trupés

São os passos, as pisadas durante a dança, geralmente bem vigorosas e ritmadas; são definidas pelo ritmo do Banco.

CONCLUSÃO

Começo afirmando que o corpo em situação de representação, observadas por Eugênio Barba, não só nas tradições asiáticas, mas também no teatro dos grandes mestres europeus, pode ser encontrado em suas características de dilatação e equilíbrio precário também na performance de nossos brincantes.

Nós artistas cênicos brasileiros, todavia, não precisamos sair do nosso país ou do nosso estado, ou de nossa região para alcançar as fontes do teatro, como é o caso do Nordeste e de quase todas as regiões brasileiras. O Brasil possui uma tradição cênica popular muito viva, que remonta a época medieval e revela semelhanças com outras tradições, a exemplo das antigas tradições europeias, asiáticas e africanas. Leis fundamentais e elementos universais, comuns às diferentes tradições do teatro, estão presentes não apenas no conjunto de nossos autos, folguedos e danças dramáticas, como também nos rituais das religiões populares, nas festas, praças e feiras do nosso povo.

Como resultado desse estudo, além da oportunidade de observar, refletir me foi possível compreender mais profundamente a prática espetacular e cênica dos brincadores do Cavalo Marinho e outros folguedos que estou sempre próximo, e, perceber de que forma tais eventos se relaciona com a vida das pessoas da sua região, construindo e reforçando valores e identidades.

Pude ainda, no que diz respeito às diferenças e similaridades entre o Bumba-meu-boi, o Cavalo Marinho e a *Commedia dell'Arte*, perceber com clareza que estas artes espetaculares provêm de uma estrutura maior que é a festa, o jogo e a necessidade do riso e do relaxamento, traços necessários para o equilíbrio social.

Em conformidade com o pensamento de Marcel Mauss que discute a questão das formas rituais e mágicas, nas quais os atos são ligados à eficácia física, moral, mágica e ritual. Onde a ação, assim como a palavra, é um ato técnico, físico, mas, ao mesmo tempo, mágico e religioso. A virtuosidade física, através da destreza e habilidade técnica dos atores, mambembes, palhaços e brincantes e demais atividades profissionais de lazer acrescenta-se a sua virtualidade verbal e intelectual.

A utilidade das técnicas vinculadas ao corpo, apresentará rendimentos eficazes, desde que o treinamento e a apreensão resultante de um treino constante criando complexo de ações estruturadas e codificadas que, tendo relação com o universo das atitudes corporais e com toda a estrutura que compõe o evento espetacular, representa uma conjunção

de técnicas físicas que forja uma unidade corpórea, gestual e expressiva, isto é, um conjunto de corpos reelaborados para serem vistos e apreciados dentro do espetáculo e segundo Marcel Mauss com a “Transmissão da forma das técnicas”, no processo de ensino/aprendizagem, o treinamento das técnicas corporais selecionadas pela sociedade, institui as técnicas corporais extracotidianas. Essas técnicas são responsáveis pela elaboração, acúmulo, perpetuação e renovação de todo o conjunto de conhecimentos desenvolvido pelo ser humano.

Há sempre a preocupação de se estabelecer um processo de iniciação, do qual se instituem rituais que contemplem e sistematizem etapas de apreensão e apropriação de técnicas e conhecimentos, para que se obtenha um espaço dentro do grupo de iniciados, onde também se presencia uma estratégia de hierarquização a partir do nível de experiência e domínio de conteúdos específicos de cada indivíduo.

Há, no Cavalo Marinho, algumas formas de transmissão de técnicas corporais e conhecimentos que são repassadas, praticamente, de forma simultânea, pois é através do exercício do corpo, que se instauram os mecanismos de reflexão e compreensão sobre o brincar. A maneira mais recorrente de transmissão é a informal, pois a grande maioria dos brincadores com mais idade ou de tempos atrás pouca escolarização, eles repassam suas experiências através do corpo, da palavra e da memória, como era também a estrutura que conhecemos ser pertencente da *Commedia dell'Arte* e do Circo.

Além disso, o processo de transmissão de técnicas nestes três universos distantes aparentemente um do outro, passa por critérios similares e um tanto subjetivos, como o desejo de aprender de cada componente, a afinidade entre o figureiro e a figura, o mestre e o aprendiz ou ainda o pai para filho, e outros tantos fatores objetivos, como a capacidade de memorização, de improvisação, de consciência e domínio corporal, versatilidade, entre outros atributos exigidos aos seus fazedores seja cômico dell'Arte, circense ou brincante. O aprendizado é um longo processo de observação, onde no início, o que prevalece é a vontade de conhecer e divertimento.

Muito geralmente, é necessário passar por diversos níveis de aprendizagem e papéis antes de começar a ser considerado bom realizador, ator, circense ou brincador. Processo este que é lembrado com certa ironia, por ser precedido de um período árido, porque era muito ruim não saber tudo de início. Este saber é construído e reconstruído no corpo de cada fazedor, a cada noite, uma vez que, em nenhuma destas três artes existe os ensaios ou preparações prolongadas, tanto na *Commedia dell'Arte*, como no Circo e no Cavalo Marinho, ocorre apenas uma breve combinação ou roteiro para sua realização, o momento em jogo, em

cena ou no picadeiro é a própria preparação. O processo na *Commedia dell'Arte* partia da experimentação ou necessidade de fazer uma ou outra máscara, além da estrutura física possibilitar a escolha de certas máscaras-tipos. No Circo o Palhaço precisa dominar muitas das técnicas das quais ele vai ridicularizar, e isso inclui até mesmo a formação musical. Já no Cavalo Marinho um aprendiz começa com pequenas participações, trupés, mergulhão, danças e por fim inicia a botar figuras.

A virtuosidade adquirida pela aprendizagem, a experiência, a prática garante e permite a espontaneidade e a improvisação, o que nos remete à *Commedia dell'Arte*, ao Circo e ao Cavalo Marinho onde é válida a afirmação de Eugenio Barba para quem “a espontaneidade não se opõe à virtuosidade, pois ela vem depois” (BARBA, p.95). Vale lembrar, que nestas três artes aqui estudadas na qual o ator se especializa, durante grande parte de sua vida, na execução de uma personagem que lhe tem vida anterior. Este tipo de personagem é constituído a partir de uma codificação pré-estabelecida que independa do ator que vai representá-lo, mas, mesmo dentro deste arcabouço, podemos perceber a individualidade, o espírito do praticante que lhe dá vida. Assim é na brincadeira do Cavalo Marinho pernambucano e em tantas outras manifestações espetaculares: o jogo entre as técnicas e estruturas codificadas através dos tempos na composição das figuras não inviabiliza o caráter de liberdade improvisacional de quem o faz.

As observações que fiz durante este estudo me levam a destacar algumas outras semelhanças entre os três universos das duplas cômicas aqui estudadas:

- os atores, brincantes ou palhaços precisam de vigor físico, disponibilidade, precisão, concentração, destreza, habilidades corporais específicas aliadas a beleza estética, além de muito fôlego para desempenharem suas cenas cômicas. Desses comediantes, seja o primeiro ou o segundo cômico são exigidos treinos de lutas e acrobacias, em especial os palhaços acrobáticos que além dessas habilidades, necessitam do domínio de gestos codificados em seu contexto social. Os brincantes, desenvolvem danças rápidas, passos vigorosos, mantendo por horas o corpo rebaixado, numa ação extra cotidiana, ritmada pela bexiga em dança constante.

- os cômicos devem buscar conhecimento intelectual constante, comediantes *dell'Arte* deviam ser conhecedores de literatura antiga e contemporânea, comédias, farsas e tragédias clássicas, scenari, temas eruditos e populares. Os palhaços possuem um imenso repertório dos esquetes, entradas e canções dramáticas (paródias e sátiras), poesia e pequenas prosas. Os brincantes também possuem um cabedal em repertório de loas, canções, histórias e

estórias, além da agilidade nas respostas de suas púias. Todos eles, cada um em seu tempo e espaço, lidam com uma maioria da população não letrada que desconhece temas clássicos ou poucos apresentados, e por isso, através das constantes citações, adaptações e mesmo das paródias feitas pelos cômicos, possibilitam o acesso a este universo literário desconhecido.

- integração dos cômicos com a comunidade que acompanha em suas apresentações: as trupes de *Commedia dell'Arte* integravam-se à comunidade anunciando seus espetáculos na noite, também os circos realizam suas "paradas" para divulgação de seu espetáculo, da mesma forma os brincantes de Cavalo Marinho contam com a presença da população local em sua brincadeira noturna. Estes "públicos", de certa forma, acabam fazendo parte das apresentações, seja pelo cotidiano e frequência ou pelo constante contato com as comunidades ou cidades, seja pela integração na preparação do espetáculo (montagem da carroça ou palco, levantamento da lona do circo, preparar o terreiro para sambada).

- não existe claramente a separação entre os "atores" e a plateia, sem comunicação mútua, de modo rígido. O público desempenha um papel ativo durante o espetáculo ou brincadeira, que é dinâmico, ainda que organizado para não sê-lo. Mesmo assim, a cada plateia, a cada fato novo, em cada país ou cidade, surgem novas brincadeiras, piadas, zombarias, púias. Assim ocorria com os comediantes e ainda se sucede com os palhaços, principalmente os de circos itinerantes e de menor porte e nas manifestações populares, que não só criam fatos novos a cada apresentação, como também se dirigem diretamente à plateia - ação. O palhaço de circo, assim como os Mateus e Bastiões são os personagens que mantêm (e muitas vezes, só a eles é permitido manter) esta relação direta com a plateia. Eles interrogam o público, unem-se a eles e munidos de suas bexigas, espadas, bastões e fazem brincadeiras.

- nos três casos atores, palhaços ou brincantes apresentam em seus repertórios pessoais informações com referências a: dançarino, músico, poeta, acróbata, cantor etc. desta forma as apresentações estarão englobando o teatro, a dança, o circo, a música e as artes plásticas, o que colabora com a constatação de que "as artes nasceram indissoluvelmente ligadas, vindo a separar-se só muito recentemente" (Barroso, 2007, p.352).

- a transgressão às regras pelas três duplas de cômicos, na medida em que não as cumprem ou promovem inversões demonstram a inadequação à sociedade que representam. Outras formas de demonstrarem a transgressão se dão pela tentativa de manter ou criar uma ordem, causando a desordem como consequência, e também pelo uso de exageros físicos, verbais e grotescas e de vestimentas.

- as apresentações que tem os cômicos como destaque são geralmente caracterizadas pela longa duração e pela manutenção de um enredo previamente conhecido, o que faz com que o prazer do espectador "se desvie da expectativa do desfecho, para se concentrar no fato de assistir como será, a cada vez, executado o que está estabelecido" (Barroso, 2007, p.352).

- as três aparições das duplas cômicas abrangem áreas cênicas onde não se prestigia a linguagem realista. O exagero, o grotesco e o surreal estão sempre presentes na fantasia de quem faz e de quem assiste. Criado sempre a partir de quadros rápidos, autônomos, as duplas aparecem e desaparecem (fisicamente ou conforme a importância no momento cênico) num constante desenvolvimento da trama ou da brincadeira. Essas aparições podem estar repletas de mutações, disfarces, brincadeiras, sem a intenção de preservar a realidade e "criam empatia com o público não pelo psicologismo, mas pela paixão, alma, inconsciente" (Barroso, 2007).

- as apresentações são sequenciais, de quadros organizados ou não, mas privilegia o gosto do público do local.

- o domínio da improvisação (não só de criação momentânea, mas como vimos de uso adequado de referências estudadas), partindo do assunto (soggetto, ou esquete ou púia) a ser desenvolvido por um roteiro (canovaccio, esquete ou entrada e músicas dançadas e loas) de ações pré-determinadas, acontece no momento de sua realização, sem exigir ensaios ou treinos, é completamente influenciável pela plateia presente. Vale lembrar que essas improvisações acontecem devido ao acúmulo de conhecimento previamente estudado e das constantes experimentações públicas.

- a construção das figuras semelhantes aos tipos fixos, com gestos e comportamentos característicos, codificados, faz alusão ao mito do trickster.

- a caracterização arquetípica dos personagens-máscaras é facilmente reconhecida pelo visual impactante, ora travestidos, ora pela maquiagem fortemente marcada (palhaços, Mateus, Catirinas e Bastiões), ou ainda, pelas máscaras (nariz vermelho, máscara de couro, de papel marché ou maquiagem preta de carvão).

- com relação aos locais das apresentações de Cavalo Marinho e *Commedia dell'Arte*, ambos se utilizam principalmente dos espaços abertos, o que molda a espetacularidade em formas simplificadas, traduzida nos poucos recursos cenográficos e de iluminação, exigindo sonoplastia musical, executada por uma banda, Banco ou por seus próprios integrantes. Além disso, são atividades artísticas que assim com o Circo, não se

limitam a um único espaço físico, ou seja, o caráter mambembe ou itinerante é típico dessas três artes.

- o repertório pessoal (*lazzi*, *puia*, *loas*, *gag*, *esquete*, *truques* etc.) do artista ou brincante, adquirido pela vivência de anos de atuação com o mesmo personagem, caracteriza-se, desta forma, por um repertório individual de textos, piadas, versos, paródias e brincadeiras. Além da parte musical composta por canções, trovas e *loas*.

- a identificação das relações entre patrão x servo, primeiro x segundo cômico. E desta relação empregados espertos x ingênuos, teremos basicamente:

.patrões: *Pantalone*, *Enamorados* (na *Commedia dell'Arte*); *Mestre de Pista* ou *apresentador* (no *Circo*) e *Mestre*, *Capitão* ou *Fazendeiro* (no *Cavalo Marinho*);

.primeiro cômico: empregado astuto, *Brighella* (e seus derivados na *Commedia dell'Arte*); primeiro palhaço ou *Clown Branco* ou ainda *Mestre de Pista* (no *Circo*) e *Mateus* (no *Cavalo Marinho*);

.segundo cômico: *Arlecchino* (e seus derivados na *Commedia dell'Arte*); segundo palhaço ou *Augusto* (no *Circo*); *Bastião* e ou *Catirina* (no *Cavalo Marinho*);

- As servas ou empregadas: *Fantesche*, *servente*, *Ragonda*, *Franceschina*, *Arlecchina*, *Zerbinas* etc. (na *Commedia dell'Arte*); No *Circo*, esta relação se estabelece com as assistentes dos palhaços, ou mesmo com o *Contra-Augusto*. *Catirina* e *Véia-do-bambu* (no folgado *Cavalo Marinho*), interpretadas por homens travestidos das empregadas criando imagens pela poesia, lirismo e sensualidade, ou a comicidade pela falta destes elementos.

- a relação de dedicação por toda a vida para um só personagem-máscara-tipo-figura, acontece nos três casos, sabemos da história como vem ocorrendo isso e temos muitos testemunhos vivos que comprovam até mesmo a hereditariedade da função do papel que representam.

Infelizmente o tempo e a urgência em prazos esgotados me fizeram cabar aqui essa tese.

BIBLIOGRAFIA USADA DIVIDIDA POR CAPITULOS:

INTRODUÇÃO

- CADE MEU NARIZ? Primeiro Encontro de Palhaços de Maceió. Disponível em: <<http://www.ufal.edu.br/noticias/2014/11/encontro-de-palhacos-promove-oficinas-e-espectaculos-em-maceio>>. Acessado em 01 de mar. 2015.
- GRUPO CLOWNS DE QUINTA. Disponível em: <www.facebook.com/ClownsDeQuinta> e em: <www.clownsdequinta.blogspot.com.br>. Ambos acessados em: 01 mar. 2015.
- GRUPO NÓS & QUIPROQUÓS. Disponível em: <<https://www.facebook.com/groups/260421687456823/>>. Acesso em 01 mar. 2015.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**; trad. de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ªed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**; trad. de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 2ª.ed São Paulo: Perspectiva, 2003.
- TESSARI, Roberto. **Teatro e Antropologia tra Rito e Spettacolo**. Roma: Carocci editore S.p.A, 2004.
- BRONDANI, Joice Aglae (org.). **Scambio Dell Arte: Commedia dell'Arte e Cavalo Marinho**. Teatro-Máscara-Ritual – Interculturalidades. Salvador: Fast Desing, 2013

CAPITULO1 DUPLAS CÔMICAS

- ACSELRAD, Maria. **Viva Pareia! A arte da brincadeira ou a beleza da safadeza: uma abordagem antropológica da estética do Cavalo Marinho**. Dissertação de Mestrado em Antropologia, UFRJ/IFCS, Rio de Janeiro, 2002.
- ACSELRAD, Maria. **Viva Pareia! Corpo, Dança e Brincadeira do Cavalo Marinho de Pernambuco**. Recife: Maria Ayselrad, 2013.
- ALLIAUD M. **La figura del servo in Menandro**. Revista Zetesis, VIII, 1 .1988, p.15-26 . Disponível em: <http://www.rivistazetesis.it/nuova_pagina_20.htm>. Acesso em: 02 fev 2015.
- ALLIAUD M. **La figura del servo in Plauto**. Revista Zetesis, VIII, 1 1988, p. 27-46 Disponível em: <http://www.rivistazetesis.it/nuova_pagina_20.htm>. Acesso em: 02 fev 2015.
- ANTI-HERÓI. Disponível em: <<https://www.academia.edu/8743535/Anti-herói>>. Acesso em: 05 nov. 2014.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad.: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Universidade de Brasília, 1993.
- BALANDIER, Georges. **O Poder em Cena**. Trad. Luiz Tupy Caldas Moura. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982. 78p (PDF)
- BASSIL-MOROZOW, Helena. **The Trickster in Contemporary Film**. London: Routledge, 2011.
- BELLEZA, Newton. **Teatro Grego e suas Consequências: raízes do teatro**. Rio de Janeiro: Pongetti, 1966.
- BERTHOLD, Margot. **Historia mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva. 2000.
- BETTINI Maurizio. **Introduzione a Plauto**. Milano: Mostellaria, Persa, 1981. Disponível em: <<http://blog.scuolaer.it/allegato.aspx?ID=13611>>. Acesso em 04 fev. 2015.
- BIBLIA. Português. **Bíblia sagrada**: Antigo e Novo Testamento. Trad. João Ferreira de Almeida. 2.ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993
- BOAS, Franz. **Race, Language, and Culture**. Chicago & London: University of Chicago Press. (Midway Reprinting edition -1940), 1988.

- BONAVERA, ENRICO. Disponível em: <<http://www.enricobonavera.com/>>. Acesso em 10 jan 2015.
- BRAVO, Nicole Fernandez. **Duplo**. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- BRECHT, Bertolt. **Escritos sobre Teatro**. vol.1. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.
- BRINTON'S, Daniel G. **The Hero-God of The Algonkins as a Cheat and Liar**, 1885
(Disponível em:
<<https://ia600507.us.archive.org/26/items/arecordofstudyin31351gut/31351-8.txt>>. Acesso em: 20 nov.2014).
- BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind et al. 3.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2000.
- BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Trad.: Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977. 939 p.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade**. Trad.: Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1995.
- CARRATÉ, Juan Bargalló. **Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble**. Sevilla: Alfar, 1994.
- CERAMI Vincenzo. **Lectio Magistralis – i laboratorii dei comico s/data**.
Citado em QUEIROZ, Renato da Silva. **O Homem: animal que ri**. Revista da USP. No. 60. Dez.-fev 2003-2004. p.113. (Também disponível em:
<<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/viewFile/13308/15126>>. Acesso em: 20 nov. 2014.
- CHRISTEN, Kimberly A. **Clowns & Tricksters: An Encyclopedia of Tradition and Culture**. Califórnia, EUA: Library of Congress Cataloging-in-Publication Data. 1998
- DICIONÁRIO DO TEATRO BRASILEIRO: temas, formas e conceitos. coord Jacó Guinsburg, João R. Faria e Mariangela A. de Lima. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DRAGONETTI M. e PRESTIPINO L. **La figura del servo in Terenzio**. Revista Zetesis, VIII, 1, 1988, p. 47-66. Disponível em: <http://www.rivistazetesis.it/nuova_pagina_22.htm>. Acesso em: 07 fev.2015.
- EIDOLON. Disponível em: <<http://www.theosociety.org/pasadena/etgloss/ea-el.htm>>. Acesso em: 12 jan. 2015.
- FREUD, Anna. **O ego e os mecanismos de defesa**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- FREUD, Sigmund. **O 'estranho'** In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- HENDERSON, Joseph L. **Os mitos antigos e o homem moderno**. In: JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1979, p. 112
- HYDE, Lewis. **Trickster Makes This World: Mischief, Myth and Art**. Farrar, Straus and Giroux. New York, EUA. 2010. Disponível em: <http://www.amazon.com/Trickster-Makes-This-World-Mischief/dp/0374532559/ref=pd_rhf_dp_s_cp_1_Q8YR?ie=UTF8&refRID=18DRE9XFE TTGZ7E265JR> ou em:
<https://www.google.com.br/search?num=20&q=Lewis+Hyde+trickter&oq=Lewis+Hyde+trickter&gs_l=serp.3..30i10.26486.29546.0.32741.9.9.0.0.0.191.1562.0j9.9.0.msedr...0..1c.1.62.serp..5.4.709.-Q233yFtBXM>. Acesso em 23 nov. 2014.
- JIANYING, Huo. **The Arte of China's Peking Opera – National Legacy Folk Art**. Beijing, China: China Today Press, 1997.
- JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos do inconsciente coletivo**. In: **Obras completas de Carl Gustav Jung**, v.9, t.1. Petrópolis: Vozes, 2000.

- LAMAS, Berenice Sica. **O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em literatura e psicologia**. Porto Alegre: Edipucrs, 2004.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de Mello. **As faces do duplo na Literatura**. In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carm (Org.). **Discurso, memória, identidade**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000.
- MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Trad. Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- ÑAQUE. Disponível em:
<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1981/12/11/070.html>>
. Acesso em 03 mar.2015.
- ORTAOYUNO. Disponível em: <<http://www.turkishculture.org/performing-arts/theatre/traditional-theatre/traditional-theatre-ortaoyunu-288.htm?type=1>>. Acesso em: 07 dez. 2014.
- PÉLICIER, Yves. **La figure du double**. Paris: **La problematique du double** Didier, 1995.
- PETERS F. E. **Términos filosóficos griegos**. 2ª edición. Lisboa: Fundación Calouste Gulbenkian,1983.
- PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. Trad.: Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.
- RADIN, Paul. **Les winnebagos et leur cycle du fripon**. In: RADIN, Paul et al. **Le fripon divin: un mythe indien**. Genève, 1984.
- RADIN, Paul. **The Trickster: A Study in American Indian Mythology**. New York: Schocken Books Inc, EUA, 1972. (Também disponível em:
<http://www.amazon.com/The-Trickster-American-Indian-Mythology/dp/0805203516/ref=pd_sim_b_4?ie=UTF8&refRID=18DRE9XFETTGTZ7E265JR>. Acesso em 22 nov. 2014).
- RADIN, Paul. **The Winnebago Tribe**. University of Nebraska Press. EUA. 1990. (Também disponível em: <<http://www.amazon.com/The-Winnebago-Tribe-Bison-Book/dp/0803257104>>. Acesso em 22 nov. 2014).
- RADIN, Paul. **Theories of Primitive Religion**. Oxford: Oxford University Press. 1956
- RANK, Otto. **O duplo**. Trad. Mary B. Lee. 2. ed. Rio de Janeiro: Tipografia Alba, 1939.
- REPHRAIN JUDEU. Disponível em
<http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/judaica/ejud_0002_0017_0_16648.html>.
Acesso em: 12 jan. 2015.
- SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. **Oito entremezes**. 1857. Cópia em pdf).
- SANTORO, Fernando. **Tratado Coislíniano**. Revista de Estudos Clássicos da FFLCH. Disponível em: <<http://www.revistas.ffe.usp.br/letrasclassicas/article/view/1530>>. Acessado em: 04 jan. 2015.
- SARAMAGO, José. **O Homem duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras. 2002
- SERVUS CALLIDUS. Disponível em: <http://it.wikipedia.org/wiki/Servus_callidus>. Acesso em: 7 jan. 2015.
- TURNER, Victor W. **O processo ritual**. Petrópolis: Vozes, 1974.
- TURNER, Victor. **Myth and Symbol (Trickster Tales)**, in Encyclopedia of the Social Sciences. New York/London: The Macmillan Co./The Free Press/Collier-Macmillan Publishers, 1972. Disponível em: <<http://www.encyclopedia.com/doc/1G2-3045000845.html#D>>. Acesso em: 20 nov. 2014.
- VILLANDRANDO, Agustin de Rojas. **El viaje entretenido**. Edição digital da Madrid, Emprenta Real. 1603. Disponível em: Biblioteca Virtual.
<<http://www.biblioteca.org.ar/libros/154442.pdf>>. Acesso em: 12 fev. 2015.

WELLEK, René. WARREN, Austin. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

URL visitadas:

ANTI_HERÓI disponível em: <<https://www.academia.edu/8743535/Anti-her%C3%B3i>>., ou em: <<https://www.academia.edu/8743535/Anti-herói>> . Ambos visitados em: 05 nov. 2014.

DUO JAPONÊS, disponível em: <<http://www.wired.com/2012/11/ff-japanese-tv-punishment-games/all/>>. Acesso em 21 nov. 2014.

EIDOLON, disponível em: <<http://www.theosociety.org/pasadena/etgloss/ea-el.htm>>. Acesso em: 03 dez.2014.

ENDRE NAGY, disponível em: <http://de.wikipedia.org/wiki/Endre_Nagy#cite_ref-1>. Acesso em 4 nov. 2014.

ENRICO BONAVERA, disponível em: <<http://www.enricobonavera.com/>>. Acesso em 02 mar. 2015.

LA SPALA. Disponível em: <<http://www.girodivite.it/Il-comico-e-la-spalla-di-Vincenzo.html>>. Acesso em: 12 jan. 2015.

ÑAQUE, disponível em:

<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1981/12/11/070.html>> . Acesso em 23 jan. 2015.

ORTAYUNO, disponível em: <<http://www.turkishculture.org/performing-arts/theatre/traditional-theatre/traditional-theatre-ortaoyunu-288.htm?type=1>>. Acesso em: 07 nov. 2014.

REPHAIN, disponível em:.

<http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/judaica/ejud_0002_0017_0_16648.html>. Acesso em 12 dez.2014.

RODOPH SALES, disponível em: <http://de.wikipedia.org/wiki/Rodolphe_Salis#cite_ref-1>. Acesso em 23 nov.2014.

CAPITULO 2 COMMEDIA DELL'ARTE

AA.VV., **La ricezione della commedia dell'arte nell'Europa centrale. 1568-1769. Storia, testi, iconografia**, MARTINO A. e MICHELE F. De, Fabrizio Serra, (organizadores). Pisa-Roma, 2010.

ARAÚJO, Nelson de. **História do Teatro**. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1991.

ARMAND, Baschet. **Les Comédiens italiens à la cour de France sous CharlesIX, Henri III, Henri IV et Louis XII**. Paris. 1882. Disponível em:

<<https://ia601402.us.archive.org/7/items/lescomdiensduro02campgoog/lescomdiensduro02campgoog.pdf>>. Acesso em 12 dez.2014.

ARTONI, A. **Il Teatro degli Zanni. Rapsodie dell'Arte e Dintorni**. Ancora-Milano: Editore Associati srl, 1969

BARBIERI N. **La Supplica. Discorso Familiare**, in F. Marotti-G. Romei, **La Commedia dell'Arte e la società barocca. II: La professione del teatro**. Roma: Bulzoni, 1991.

BERTHOLD, Margot. **Historia Mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BOCCACCIO, Giovanni. **Il Comento sopra la Commedia di Dante Alighieri**, in TAMBURINI, 2010.

BRAGAGLIA, Antonio Giulio. **Pulcinella**. Firenze, Itália: Sansoni, 1982.

CALVO M. Del Valle Ojeda, **Stefanelo Botarga e Zan Ganassa. Scenari e zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento**. Roma: Bulzoni, 2007.

- CECCHINI, Pier Maria. **Brevi discorsi intorno alle Comedie, Comedianti e Spettatori**. Venezia: Antonio Pinelli, 1621.
- COCCO E. **Una compagnia comica nella prima metà del secolo XVI**. In: “Giornale storico della letteratura italiana”, LXV . 1915.
- CROCE, Benedetto, **Intorno alla “Commedia dell’Arte”, in Poesia popolare e poesia d’arte**. (1° ed. 1932). Bari: Laterza, 1957.
- DANTE Inf. XXI vv. 118-123
- Dizionario etimologico. Avviamento alla etimologia italiana**, Firenze: Le Monnier, 1968.
- ELIADE, Mircea. **O Tratado ou História das Religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- FERRONE Siro. **Attori mercanti corsari. La Commedia dell’Arte in Europa tra Cinque e Seicento**. Torino: Einaudi, 1993.
- FO, Dario. **Manual Mímico do Ator**. São Paulo: Senac, 1998.
- GAMBELLI, D. **Arlecchino a Parigi, I: Dall’inferno alla corte del Re Sole**. Roma: Bulzoni, 1993.
- GAZEAU, A **Histórias de Bufones**. Madrid: Miraguano Ediciones, 1995.
- GOLDONI, C. **Prefazione** ao tomo XI da edição Pasquali, in **Memorie**, Bosisio, P. (org.) Milano: Mondadori, 1993. Op. Cit. in TESSARI, 2013.
- GOLDONI, Carlo. **Comedie de ter atti in prosa - Il Tearo Comico**. Monaco, 1847.
- GOLDONI, Carlo. **Il teatro comico, in Il teatro italiano. IV: Carlo Goldoni. Teatro**, tomo I, M. Pieri (oorg.). Torino, Italia: Einaudi, 1991.
- GRANTHAM, B. **Playing Commedia, A Training Guide to Commedia Techniques**, (Nick Hern Books) London, 2000.
- GUARDENTI, R. **Gli italiani A Parigi. La Comédie italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia**. 2vol. Roma: Bulzone, 1990.
- LUCIUS APULEIUS SATURNINUS. Disponível em:
<http://www.progettovidio.it/speciali/metamorfofi_apuleio.pdf>. Acesso em 7 dez. 2014.
- MACEDO, José Rivair. **Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média**. São Paulo: UNESP, 2000.
- MARI, Roberto. **Dizionario Italiano di Base**. Firenze-Milano: Giunti, 2004. Disponível em:
<<http://www.garzantilinguistica.it/ricerca/>>. Acesso em 28 fev. 2015
- MAROTTI, F. e ROMEI G. **La commedia dell’Arte e la società barocca. La professione del teatro**. Roma: Bulzoni, 1991.
- MARTINO A. **Fonti tedesche degli anni 1565-1615 per la storia della commedia dell’arte e per la costituzione di un repertorio dei lazzi dello Zanni**. In: AA.VV. **La ricezione della commedia dell’arte nell’Europa centrale. 1568-1769. Storia, testi, iconografia**, MARTINO A. e MICHELE F. De, Fabrizio Serra, (organizadores). Pisa-Roma, 2010
- MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. São Paulo: UNESP, 2003.
- MOLINARI, Cesare. **La Commedia dell’Arte**. Milano: Mondadori, 1985.
- OTTONELLI G.D., **Della Christiana Moderatione del Theatro**, in Taviani, **La Commedia dell’Arte e la società barocca. I: La fascinazione del teatro** cit., p. 356 in: TESSARI, 2013 p.18-19
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**; tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 3ª.ed., 2007.
- PERRUCCI, Andrea. **Dell’Arte rappresentativa premeditata e all’improvviso**. BRAGAGLIA, A. G. (organ). Firenze: Sansoni, 1961.
- RABETI, Beti in Apostila de apoio ao curso de *Commedia dell’Arte*, pela Escola Livre de Teatro de Santo André em março de 2002.
- RICCOBONI, Luigi. **Histoire du théâtre italien**. Paris: Delormel, 1728.

- ROSSI, Nicolo. **Discorsi intorno alla comedia**. Vicenza: Agostin della Noce, 1584.
Disponível em:
<https://books.google.com.br/books?id=HwZTAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 10 jan. 2015.
- SAND, Maurice. **Masques et bouffons (Comédie Italienne), texte et dessins par Maurice Sand: Gravures par Alexandre Manceau. Préface par George Sand**. Paris: Michel Lévy, 1860.
- SARTORI, Donato - **Histoire Morphologique et Technique des masques de la Commedia dell'Arte**. - In: **Bouffonneries - Les masques de la Commedia dell'arte** - n° 1. Cazilhac: Bouffonneries Patrick PEZIN Ed., 1984.
- SARTORI, Donato. **Histoire Morphologique et Technique des masques de la Commedia dell'Arte** - In: *Bouffonneries . Les masques de la Commedia dell'arte* - n° 1. Cazilhac: Bouffonneries Patrick PEZIN Ed., s.d.
- SARTORI, Donato. **Le maschere nell'Antichità, storia, modi e metodi della maschera dell'arte**. Pontedera, Italia: Villa Pacchiani, 2003.
- SCHMITT, Jean-Claude. **Ghosts in the Middle Ages: The Living and the Dead in Medieval Society**. University Of Chicago Press. 1999.
- SHAH, Idries. **Los Sufis**. Barcelona: Editorial Kairós, 2008.
- SURMA-GAWLOWSKA M., **La commedia dell'arte in Polonia**. In: AA.VV., **La ricezione della commedia dell'arte nell'Europa centrale 1568-1769. Storia, testi, iconografia**. MARTINO A. e MICHELE F. De, Fabrizio Serra, (organizadores). Pisa-Roma, 2010.
- TAMBURINI, Elena. **Commedia dell'arte: Indagini e percorsi intorno a una ipotesi**, disponível em: <<http://www.drammaturgia.it>> em 5 jul.n. 2010. Acesso em: 14 dez. 2014. Também em: <http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=4644#_ftn96> e <http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=4644#_ftnref47>.
- TAVIANI; TAVIANI F. e SCHINO M. **Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII, XVIII secolo**. Firenze: La Casa Usher, 2007.
Disponível em:
<http://www.liberlier.it/mediateca/libri/g/goldoni/il_teatro_comico/pdf/il_tea_p.pdf>.
Acesso em 07 dez. 2014.
- TESSARI, Roberto. **Commedia dell'Arte: la Maschere e l'Ombra**. Milano; Ugo Mursia. 1981.
- TESSARI, Roberto. **Commedia dell'arte: la Maschera e l'Ombra - problemi di storia dello spettacolo**. MURSIA. 1989.
- TESSARI, Roberto. **La Commedia dell'Arte Genesi d'una società dello spettacolo**. Bari (Italy): Laterza & Figli, 2013. ISBN 978-88-581-0867-3
- TESSARI, Roberto. **La Commedia dell'Arte. Genesi d'una società dello spettacolo**. Lecce, Italia: Laterza, 2013.
- TESTAVERDE Anna Maria (org.). **I canovacci della Commedia dell'Arte**. EVANGELISTA, Anna (transcrições e notas), SIMONE, Roberto De. (prefacio). Torino: Einaudi, 2007.
- TESTAVERDE Anna Maria. **Introduzione a I canovacci della Commedia dell'Arte**. Torino: Einaudi, 2007. Disponível em:
<<http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=3422>> Acesso em: 12 jan.2015.
- TOSCHI, B. **Le origini del teatro italiano**. RABETI, Beti (trad.). in Apostila de apoio ao curso de *Commedia dell'Arte*.
- TRIGO, Isa Maria Faria. **O Poder da Máscara: uma experiência de treinamento do ator**. Dissertação de Mestrado na UFBA, Salvador,1998.
- ZEMON-DAVIS, N. **Le Culture el Popolo. Sapere, rituali e resistenze nella Francia del Cinquecento**. Torino: Einaudi, 1980.

Páginas (URL) visitadas:

Arlecchino em excursão francesa. Disponível em:

<http://www.catoga.com/pop_card_s1_a.html>. Acesso em: fev 2015.

Capramarito. Disponível em: <<http://www.treccani.it/vocabolario/capramarito>>. Acesso em: fev 2015

Carlo Cantu. Disponível em: <<http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-cantu/>> . Acesso em: fev 2015

Carnaval de Roma. Disponível em:

<http://roma.repubblica.it/cronaca/2015/02/10/news/carnevale_al_colosseo_tra_grandi_performer_e_giochi_circensi-106988272/> . Acesso em: fev 2015.

Carnaval de Roma. Disponível em:

<http://www.museiincomuneroma.it/mostre_ed_eventi/eventi/carnevale_romano_nei_musei_in_comune>. Acesso em: fev 2015

Charivari. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454675g/f83.image>> ou em <<https://archive.org/details/leromandefauvel00gervuoft>>. Acesso em: fev 2015

Charivari. Disponível em: <http://www.pbmstoria.it/dizionari/storia_ant/c/c107.htm>. Acesso em: fev 2015

Comedie Italien. Disponível em: <<http://www.comedie-italienne.fr/>>. Acesso em: fev 2015

Concílio de Trento ou Consilio Trentino. Disponível em:

<<http://concilioditrento.blogspot.it/>> e <http://it.cathopedia.org/wiki/Concilio_di_Trento>. Acesso em: 22 nov.2014.

Dia da Commedia dell'Arte. Disponível em: <<http://www.commediadellarteday.org/it>>. Acesso em 27 fev. 2015.

Dramaturgia em italiano. Disponível em:

<http://dramaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=4644#_ftnref47>. Acesso em 12 dez.2015.

Gabrielli. Disponível em: <<http://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/sivello/>> e

<http://www.haendel.it/interpreti/old/gabrielli_ante.htm> . Acesso em: fev 2015

Máscaras italianas. Disponível em: <http://it.wikipedia.org/wiki/Maschere_regionali_italiane> Acesso em: fev 2015

Sacpino. Disponível em: <http://www.treccani.it/enciclopedia/gabrielli-francesco-detto-scappino-o-scappino_%28Dizionario_Biografico%29/> . Acesso em: fev 2015

Scaramuccia. Disponível em: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/scaramuccia_res-d9aca036-8bb6-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Enciclopedia-Italiana\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/scaramuccia_res-d9aca036-8bb6-11dc-8e9d-0016357eee51_(Enciclopedia-Italiana))>. Acesso em: fev 2015

Stefanello Bottarga. Disponível em: <http://es.wikipedia.org/wiki/Stefanello_Bottarga> Acesso em: fev 2015

Trausnitz Castle. Disponível em:

<http://www.schloesser.bayern.de/englisch/palace/objects/la_traus.htm> .e em:

<<http://www.schloesser-bayern.com/fileadmin/sites/schlbay/pano/nbay/la-trntz/pano-en.html?pano=ntrp/abs26/pano.xml&parLanguage=en>> . Acesso em: fev 2015

CAPITULO 3 CAVALO MARINHO

ACSELRAD Maria. **Viva Pareia! A Arte da Brincadeira ou a Beleza da Safadeza – uma abordagem antropológica da estética do Cavalo marinho.** Dissertação Mestrado UFRJ. Rio de Janeiro, 2002.

ACSELRAD Maria. **Viva Pareia!: Corpo, Dança E Brincadeira No Cavalo-Marinho de Pernambuco,** EDUFPE, 2013. 175 página

- ACSELRAD, Maria. **Viva Pareia! A arte da brincadeira ou a beleza da safadeza: uma abordagem antropológica da estética do Cavalo Marinho**. Dissertação de Mestrado em Antropologia, UFRJ/IFCS, Rio de Janeiro, 2002.
- ALCANTARA - Paulo Henrique Lopes de. **Novos Pareias no Terreiro: cultura popular tradução e patrimônio imaterial na reprodução do Cavalo Marinho em Condado**. Trabalho de conclusão de curso. Departamento de Música, Centro de Artes e Comunicação, UFPE. 2011.
- ALCANTARA, Paulo Henrique Lopes de. **Na Batida do baião; O Cavalo Marinho da Família Teles em Condado – PE**. Dissertação (Mestrado em Música) PPGM – UFPB. João Pessoa. 2014.
- AMARAL, 2013, p.70
- Amorim, Maria Alice, disponível em: http://ospalhacosdonossopovo.blogspot.com.br/2010_06_30_archive.html acesso em: 22 dez. 2014.
- ANDRADE, Ludovico. **De Goianinha ao Condado: aspectos históricos, crônicas, biografias**. Recife. Centro de Estudos de História Municipal – Coleção tempo Municipal. 1993.
- ANDRADE, Mário de. **Danças Dramáticas no Brasil**. 3 vol. Belo Horizonte: Itatiaia Limitada. Brasília: Instituto Nacional do Livro – Fundação Nacional Pro Memória, 1982.
- ANDRADE. Mário de. **Danças Dramáticas do Brasil**. 2ª edição, Tomo I org. Oneida Alvarenga. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL/Pró-Memória, 1982.
- ARAÚJO, 2003;
- ASSUNÇÃO, 2006:19
- Barreto, Tainá Dias de Moraes. **Sobre corpos, desejos e pontes – relato de uma trajetória pessoal de pesquisa e criação em dança**. Monografia apresentada à Pós-Graduação Lato Sensu em Dança. Faculdade Angel Vianna/Compassos Companhia de Dana, 2011.
- BARROSO, Oswald. **Reis de Congo. Fortaleza**. Ministério da Cultura. Faculdade Latino Americana de Ciências Sociais. Museu da Imagem e do Som, 1996.
- BENJAMIN, Roberto da Câmara. **Folguedos e Danças de Pernambuco**, 2ª edição. Coleção Recife: LV: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1989.
- BORBA FILHO, Hermilo. **Espetáculos Populares do Nordeste**, Rio de Janeiro: Buriti, 1966.
- BORBA FILHO, Hermilo. **Espetáculos populares do Nordeste**. 2.ed. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Massangana, 2007.
- BRITO, Ronaldo Correia de. **Mateus e Catirinas do Cavalo-Marinho**, Palestra no Fórum do Riso da Terra. João Pessoa, 2001.
- BRONDANI, Joice Aglae. **Varda Che Baucco! Transcursos Fluviais de uma Pesquisatriz: bufão, Commedia dell'Arte e Manifestações Populares Brasileiras**. Tese (doutorado Artes Cênicas). UFBA, PPGAC. Salvador, 2010.
- BRUSANTINI, Beatriz. **Capitães e Mateus relações sociais e culturas festivas e de luta dos trabalhadores dos engenhos da mata norte de Pernambuco (Comarca de Narareth 1870-1888**. Tese (Doutorado em) UNICAMP, Campinas 2011.
- BUENO, Andre Curiati de Paula. **Bumba-Boi maranhense em São Paulo**. São Paulo: Nankim. 2001.
- BUENO, Andre Curiati de Paula. **Palhaços de Cara Preta: Pai Francisco, Catirina, Mateus e Bastião**, parentes de Macunaíma no boi, cavalo-marinho e folia de reis – MA,PE,MG. São Paulo: Nankin: Edusp, 2014.
- BUENO, André Curiati de Paula. **Palhaços de Cara Preta: Pai Francisco, Catirina, Mateus e Bastião, Parentes de Macunaíma no Bumba-bois e Folia de Reis – MA,PE,MG**. Tese de Doutorado. FFLCH, USP, 2004. Disponível em:

- <file:///C:/Users/Ivanildo/Downloads/2004_AndreCuriatiDePaulaBueno.pdf>. Acesso em: 02 fev.2015.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos Tradicionais do Brasil**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Atlas, 2001.
- CASTRO, Alice Viveiros de. **O Elogio da Bobagem – Palhaços no Brasil e no Mundo**. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.
- Cavalo Marinho Estrela de Ouro. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WvtOFNShFqc>> acesso em 20 de fevereiro de 2015
- CONEXÃO CAVALO MARINHO. Disponível em: <<http://www.conexaocavalomarinho.blogspot.com/>>. Acesso em: 05 dez 2014.
- COSTA, 2004;
- Costa, Maria das Graças Vanderlei da. **Os Caretas de Triunfo: a força da brincadeira**. Recife: ed. do Autor, 2009. 275p.
- DA MATA, Roberto. **Introdução; Carnaval em Múltiplos Planos**. In: Carnavais, **Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- Gama, Padre Lopes da. **A Estultice do Bumba meu Boi**. O Carapuceiro, 11/01/1840. IAHGPE/Recife
- GONÇALVES, Gustavo Vilar. **Música e Movimento do Cavalo Marinho de Pernambuco**. Monografia apresentada ao curso de especialização em Etnomusicologia da UFPE, Recife, 2001
- GUARALDO, Lineu Gabriel. **Na Mata tem esperanças: encontro com o corpo sambador no cavalo marinho**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, IA, UNICAMP, Campinas. 2010. 116p
- JÚNIOR, Jomar. **Cavalo Marinho Estrela de ouro de Condado**. [DVD] Recife: Fundarpe, 2007.
- LARANJEIRA Carolina Dias. **Corpo, Cavalo Marinho e Dramaturgia a partir da investigação do grupo Peleja**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, IA, UNICAMP, Campinas. 2008. 180p
- LEWINSON, Ana Caldas. **O Ator brincante; no contexto do teatro de rua e do Cavalo Marinho**. Dissertação (mestrado em artes) IA- UNICAMP, Campinas, 2009.
- LIMA, Agostinho Jorge de . **Musica Tradicional e com a Tradição da Rabeca**. Dissertação (Mestrado em Música) PPGAC. UFBA Salvador. 2001
- LIMA, Agostinho Jorge de. **A Brincadeira o cavalo Marinho na Paraíba**. Tese (Doutorado em Música) PPGAC. UFBA Salvador. 2008
- LIMA, Marcondes Gomes. **A Arte do Brincante no mamulengo e no Bumba meu boi**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). PPGAC UFBA, Salvador, 2001.
- MARINHO de ARAUJO, Edval . **O folguedo popular como veículo da comunicação rural: estudo de um grupo de cavalo marinho**. Dissertação (mestrado em administração Rural). Departamento de letras e Ciências Humanas, UFRPE, Recife. 1984.
- MARINHO de ARAUJO, Edval. **O cavalo-marinho de Catirina, Mateus e Bastião**. Editora Assis Figueiroa, 2003 104 páginas.
- MENEZES, Marcia Maria Barbosa. **Manifestação Artístico Comportamental de um cotidiano social, através da teatralização do folclore - o Valente do Cavalo Marinho**. Monografia (Especialização em Artes Cênicas)- Departamento de Teoria Artes e Expressão. Recife: UFPE, 1986.
- MEYER, Marlyse. **Pireneus, Caiçaras...Da Commedia dell'Arte ao Bumba-meu-boi**. Campinas: Ed. UNICAMP, 1991.

- MORENO, Joseane Cristina Santos. **Versos e espetáculo do Cavalo Marinho de Várzea Nova**. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Letras, UFPB, João Pessoa. 98p.1998.
- MORENO, Werber Pereira. **O Cavalo Marinho de Várzea Nova (um grupo de dança dramática em seu contexto sociocultural)**. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais na UFPB, João Pessoa, 1997.
- MURPHY, John Patrick - **Cavalo Marinho Pernambucano**. Tradução André Curiati de Paula Bueno. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- MURPHY, John Patrick. **Performing a Moral Vision: an ethnography of Cavalo-marinho, a Brazilian Musical Drama**. Dissertation - PhD (Tese de Doutorado em Etnomusicologia), New York - Columbia University, 1994.
- MURPHY, John. Site oficial disponível em: <<http://musicinbrazil.blogspot.com/>>. Acesso em 03 mar. 2015.
- NASCIMENTO. Mariana Cunha Mesquita do. **João Manuel e Maciel Salustiano: três gerações de artistas populares e sua Comunicação com o Massivo na Perspetiva da Reconversão Cultural**. Mestrado (Comunicação Rural). Universidade Federal Rural de Pernambuco. 2000.
- NASCIMENTO. Mariana Cunha Mesquita do. **João Manuel e Maciel Salustiano: três gerações de artistas populares recriando os folguedos de Pernambuco**. Coleção maracatus e Maracatuzeiros Recife. Associação Reviva. 2005. 233p
- NASCIMENTO. Mariana Cunha Mesquita do. **João, Manoel, Maciel Salustiano. Três Gerações de Artistas populares recriando os folguedos de Pernambuco**. Dissertação de Mestrado 2000.
- NASCIMENTO. Mariana Cunha Mesquita do. **João, Manoel, Maciel Salustiano. Três Gerações de Artistas populares recriando os folguedos de Pernambuco**. 2005
- Nêgo Fugido. Disponível em: <<http://www.obomdoacupe.com/>> e em <http://santoamarohistorico.blogspot.com.br/2011/01/nego-fugido_14.html>, acesso em 0de dezembro de 2014).
- Ofício para o delegado de polícia, José Cavalcanti Wanderley do Sudelegado. Subdelegacia de Polícia do 3º Distrito de Alagoa Seca . 8 de março de 1871. SSP Nazaré 247 vol 652 APEJE/Recife. p.17
- OLIVEIRA, Érico José de. **A Roda do Mundo Gira: um olhar etnoceológico sobre a brincadeira do Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Condado – Pernambuco)**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) PPGAC, UFBA, 2006. 554p
- OLIVEIRA, Érico José Souza de. **A Roda do Mundo Gira: um olhar sobre o Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Condado - PE)**. Recife: Ed. SESC, 2006.
- OLIVEIRA, Érico José Souza de. **Org.Tradição e contemporaneidade na cena do Cavalo Marinho** Salvador: UFBA/PPGAC, 2012.173p
- OLIVEIRA, Joana Abreu. **Catirina, o Boi e sua Vizinhança - elementos da performance dos folguedos populares como referência para os processos de formação do ator**. Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes da Universidade de Brasília, 2006.
- OLIVEIRA, Joana Abreu. **Contribuições da performance dos folguedos populares para os processos de formação do ator**. Manuscrito cedido pela autora. Brasília, 2006.
- OLIVEIRA, Mariana Silva. **O Jogo da Cena do Cavalo Marinho: Diálogos entre Teatro e Brincadeira**. Dissertação de Mestrado, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.
- OLIVEIRA, Mariana. **Teatro, jogo e brincadeira: uma proposta de reelaboração do Cavalo Marinho em procedimentos pedagógicos para o ator**. In: Florentino, Adailson; Telles, Narciso (orgs). Cartografia do ensino de teatro. Uberlândia: EDUFU, 2009

- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1ª.ed. 2003.
- PELLEGRINI, 1982;
- PERAZZO da Nóbrega, Ana Cristina. **A Rabeca do Cavalo Marinho de Bayeux**. Paraíba, João pessoa: Universitária, 2000.
- PEREIRA, 1974, p.264-265
- PIMENTEL, Altimar. **Vaqueiros, Heroicos e Sagazes**. Vida & Arte, sem editora e data de publicação
- Resgate e Fortalecimento do O Cavalo Marinho na Zona da Mata Norte de Pernambuco., projeto bolsa Vitae de Artes- Juliana Pardo, Alício do Amaral Mello Júnior e André Bueno. Disponível em:< <https://www.youtube.com/watch?v=InaeZHYJRbs>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=KpLT-FzvR1o>> acesso em 27 de fevereiro de 2015.
- SALUSTIANO, Pedro. Entrevista concedida na casa da Rabeca do Brasil (Olinda) para Ivanildo Piccoli, em 4 de janeiro de 2008.
- SANTOS, Ivanildo Lubarino Piccoli dos. 2012, Disponível em: <<http://portalabrace.org/memoria/viicongressoartescenicassua.htm>>. Acesso em: 12 jan. 2015.
- SANTOS, Ivanildo Lubarino Piccoli dos. 2012. Disponível em: <<http://portalabrace.org/memoria/viicongressoartescenicassua.htm>>. Acesso em: 12 jan. 2015.
- SANTOS, Ivanildo Lubarino Piccoli dos. **Os palhaços das manifestações populares brasileiras: Bumba Meu Boi, Cavalo Marinho, Folia de Reis e Pastoril Profano**. Dissertação (mestrado) Universidade Estadual Paulista – UNESP “Júlio de Mesquita Filho”. Instituto de Artes. São Paulo, 2008. 297 p. Disponível em: <http://base.repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/86882/santos_ilp_me_ia.pdf?sequence=1> aceso em: 23 nov. 2014.
- SANTOS, Roderick Fonseca dos. **Cinco abordagens sobre a identidade da rabeca**. Dissertação (Mestrado em Música) PPGM UFPB, João Pessoa, 2011.
- TENDERINI, Helena Maria. **Na Pisada do Galope – Cavalo Marinho na fronteira entre brincadeira e realidade**. Dissertação (Mestrado em Antropologia) Programa de pós-Graduação em Antropologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, UFPE. Recife. 2003. 100p
- VASSALO, Lígia. **O Sertão Medieval: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- VICENTE, 2005
- vídeo: **Brincantes Nordestinos II: Mamulengo e Bumba meu Boi**: de Silvia Santos, realizado pela Massangana Multimidia Produções também da Fundação Joaquim Nabuco de Recife de 1996

Apêndice 1

DUPLAS CÔMICAS PRESENTES NA HISTÓRIA DOS PAÍSES:

Espanha

Encontrei referências aos personagens cômicos, existentes desde o século XVI – *ñaque* (atores ambulantes que andavam em duplas e dormiam com a mesma roupa todo dia, nunca matavam sua fome, andavam descalços, tinham como acessórios pandeiros e se caracterizavam por usavam barba falsa).

Ñaque era o nome das companhias de comediantes do século XVII composta por dois atores. Eles recitavam entremês, fragmentos de autos, rimas oitavas e loas, peças que geralmente podiam ser acompanhadas pelos instrumentos: tamborino e pandeiro.

Descrito aqui por Villandrando destaca que:

Viviam contentes, dormiam vestidos, caminhavam pelados, comiam famintos e no inverno com o frio não sentiam seus “pioelhos”, e sua característica física principal eram as “barbas” de zamarro.³¹² (VILLANDRANDO, 1603, tradução nossa)

Também Cervantes presenciou essas duplas de atores e escreve no a história de uma proibição do teatro atribuía à companhia dos *Navarro* o mérito e ousadia de “*quitarles*” a vestimenta e deixar a barba somente para estes cômicos “[...] *que hasta entonces ninguno representaba sin barba, e hizo que todos representasen a cureña rasa, si o eran los que habian de representar los viejos y otras figuras que pidieran mudanza de rostro.* (SAAVEDRA 1857. p.104, tradução nossa)

O significado da palavra *nãque*³¹³ segundo o Dicionário da Língua Espanhola de 2012, aparece como nome dado às companhias antigas de duos cômicos. Desta palavra derivou na língua espanhola também o *niquinãque* significando pejorativamente aquele que não vale nada³¹⁴.

Língua Inglesa - Grã Bretanha e Estados Unidos

Na **Europa** moderna é possível atribuir o surgimento das “duplas cômicas” nos *music hall* **britânico** e os *vaudevilles*, levados as cena nos pequenos palcos **norte americanos** nos fins do século XIX. Caracterizado como o “forte”, o “primeiro cômico” precisava dominar a sala pequena repleta de pessoas e muitas vezes, com muito barulho, então ele repetia a parte do “*comic*” para facilitar o entendimento da piada e assim a “dupla” foi se moldando.

Alemanha

³¹² Do original: [...] *vivían contentos, dormían vestidos, caminaban desnudos, comían hambrientos y el invierno com el frío no sentía los “piojos”, y su característica física principal eran las “barbas” de zamarro*

³¹³ *Ñaque* . (Voz expr.). 1. m. Conjunto o montón de cosas inútiles y ridículas. 2. m. Compañía antigua de dos cômicos. *Real Academia Española* © Todos los derechos reservados El Diccionario de la lengua española (DRAE) es la obra de referencia de la Academia. La última edición es la 23.^a, publicada en octubre de 2014. Mientras se trabaja en la edición digital, que estará disponible próximamente, esta versión electrónica permite acceder al contenido de la 22.^a edición y las enmiendas incorporadas hasta 2012.

³¹⁴ Mais detalhes disponível em:

<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1981/12/11/070.html>>. Acesso em 03 mar.2015.

Na **Alemanha**, nos números de “cabarés”³¹⁵ (*Kabarettnummer*), apareceram as “duplas” (*Doppelconférence*³¹⁶), cujas apresentações consistiam em um diálogo entre dois tipos, um dos quais desempenha o papel de um interlocutor inteligente e educado, enquanto que o outro é um idiota mímico de raciocínios lentos.

Áustria

Na **Áustria**, o cantor popular vienense Johann Baptist Moser (1799-1863) criou o chamado "*Conversationsen*", em que os tipos de "*inteligente*" e "*estúpido*" (muitas vezes acompanhada pela "*Frotzler*") reuniram-se: "*Die Conversation im Paradeisgartl*" ("A conversa em Paradeisgartl") em 1866, "*Conversation am Geburtstage*" ("Conversa em aniversários"), "*Die beiden Sesselträger*" ("o transportador dois cadeira"), ambas em 1843, "*Die Conversation vor dem Versatzamte*" ("A Conversação antes do escritório compensar"), e "*Die Conversation im Glashause*" ("a Conversação em uma casa de vidro") de 1859.

Eslavos

Na **Rússia**, surgiram os personagens em duplas, **irmãos Fomá e Eremá**, ambos desajeitados, absurdos, desocupados, sobre estes tipos inúmeras canções e contos satíricos, e com Propp sabe-se que sempre ambos acabam morrendo afogados no final de suas histórias. (PROPP, 1992 p.57).

Portugal

Na cultura lusitana, encontramos a referência ao **Parvo**, personagem clássico do Renascimento, retomado por de Gil Vicente (Auto da Barca do Inferno). Nascido na cultura popular, foi inspirador para a grande minoria dos personagens bobos do teatro popular. Acredita-se que o *Parvo*, pelo simples fato de ser ingênuo, era dotado de maldade tal a sua sinceridade, que não poupava nem mesmo os clérigos e reis. Aparecia em duos, ou servia sempre a um outro personagem que o fazia de parvo.

Turquia

³¹⁵ *Kabarett* alemão vem do *Cabaret* francês e é pronunciado como o original. O evento de *Cabaret* é uma somatória de “números artísticos”: esquetes, músicas e paródias. Surge originalmente com a relação dado palco e plateia e depois passa para o rádio e para televisão desde a década de 1960. Conta à história que o primeiro *cabaret* literário francês foi criado por Rodolphe Salis em 1880, já no ano seguinte em 18 de dezembro mudou o nome para *Le Converse Noir* (conhecido como o *Gato Preto*, hoje um ícone iconográfico francês), com a função de “satirizar os acontecimentos políticos, a humanidade ensiná-la a estupidez, *mucker* e desaprender o mau humor” disponível em: < http://de.wikipedia.org/wiki/Rodolphe_Salis#cite_ref-1 > acesso em: 11 nov. 2014.

³¹⁶ A origem da *Doppelconférence* esta situada em **Budapeste** por volta de 1900 e é atribuída ao escritor e ator Endre Nagy que foi conhecido principalmente por sua excepcional *Vortragungsstil*, em que muitas vezes ele gesticulando freneticamente no palco. Ele pedia que seu público fosse ativo e assim criou um estilo dinâmico inteiramente com nova *performance*. Para um mestre de cerimônias foi muito incomum, Nagy mantinha-se apesar de um impedimento de fala grave e as pessoas poderiam, talvez por causa de sua singularidade, entusiasmado com eles. Endre Nagy usava o antigo húngaro, em desuso e muito contraditório acentuava sua gagueira natural. A arte real Endre Nagy foi o pequeno teatro onde se podia brincar em um momento na vida política diária. Em particular, o contato direto com o público em suas performances era parte integrante. Quase diariamente Endre Nagy colocava em discussões políticas de seus dias. Era sempre improvisado e seus artigos e elementos de discussão continham inúmeras observações satíricas. Disponível em: <http://de.wikipedia.org/wiki/Endre_Nagy#cite_ref-1> acesso em: 11 nov. 2014.

Personagens cômicos **turcos**, de peças populares são os **Orta Oiunu**, (tradução literal = teatro do meio, teatro de círculo, em italiano *l'ortaoyunu*)³¹⁷ mimo de Bizâncio, quando pela captura dos turcos em 1453. (BELLEZA, 1966, p.106)

Essa dupla foi a primeira forma de teatro com dois ou mais atores em cena na **Turquia**, nos remete ao século XIII. Essa forma tem muito em comum com a *Commedia dell'Arte* que surgiu em Veneza, ponto de negociações comerciais e moradia de muitos turcos nos séculos seguintes. Veneza e Genova são cidades portuárias, e a presença constante de turcos nessa região podem mesmo ter influenciado esta cultura mais intensamente do que se imagina, faltando estudos mais apurados desta influência.

A presença da dupla é um teatro improvisado com dois personagens principais fixos. Um tipo de teatro popular (chamado de *Saribas*) tradicional turco. Seus primeiros registros datam de 1833. No meio de um círculo ou elipse formada pela plateia e delimitada por uma corda, ou risco no chão (chamada de *palanka*), dois jogadores/atores improvisam situações e falas com intuito de extrair riso de seu público. Seus personagens são o *Pishekar*, ou *Pisekâr*, ou ainda *Pişekâr* (o empresário e diretor de cena) e semi-instruído, hábeis, espertos e astutos e o *Kavuklu* (um cômico semelhante ao palhaço ou ao *Karagöz*), ignorante, tipo popular, sempre usa cor vermelha em suas roupas e, às vezes, turbante, ele nunca entende o que lhe é dito e aí começa o motivo de sua comicidade.

Pode aparecer também *Zenne*³¹⁸ como protagonista.

Quando necessário são acrescentados outros personagens como tipos populares persas: um comerciante persa, ourives armênio, um mendigo árabe, vigilante noturno kurdo, coronel fanfarrão jenízados, um levantino vaidoso da Europa. Podemos pensar que estes personagens podem também ter influenciado a composição típica dos arquétipos da *Commedia dell'Arte*.

O sultão otomano financiava as companhias até fins de 1839 que passaram a se ocidentalizar perdendo o apoio estatal. Nesse período começou a serem escritas às peças e seus textos deram origem às tradições do teatro **Tuluât** (Tendo com assuntos: discussões, brigas de mercadora feita por homem, o bêbado etc.). O palco podia até ter uma pequena plataforma, completada por um barril, dois guarda-chuvas coloridos e uma cesta eram os adereços básicos em todas as aparições. Músicos (*Zunarciyla*) tocam ao vivo, oboé e tambores sentados na beira do círculo ficam de cócoras e o público fica ao redor de pé.

Usam como tema a caricatura de figuras cômicas para os turcos, recheadas de muitos trocadilhos e grosserias, sempre com jogo rápido de palavras.

Atualmente, *Orta Oyunu* esta quase extinta se não fossem às tentativas para agradar turistas ou reconstruções para programas de TV. Deixou de ser uma tradição popular nas ruas, exceto em algumas manifestações religiosas, em que aparecem resquícios deste teatro. Foi bastante retratada e descrita pelo autor húngaro Ignác Kunos³¹⁹.

A graça desses personagens e duplas cômicas está também em seus movimentos corporais, que, às vezes, contradizem sua fala, sempre no caso do mais cômico personagem *Kavuklu*, nas imitações de coisas e objetos e o uso de muitas caretas.

Composto por uma parte que é a entrada em cena (*mukaddime*) e a relação com a música e após surgir o tema de improviso do dia, começa a segunda parte com os diálogos propriamente dito (*muhavere*) e mais prolongados.

China

³¹⁷ORTAOYUNO. Disponível em: <<http://www.turkishculture.org/performing-arts/theatre/traditional-theatre/traditional-theatre-ortaoyunu-288.htm?type=1>>. Acesso em: 07 dez. 2014.

³¹⁸ Interessante esta grafia, pois de pronto lembra-nos a palavra *zanni*.

³¹⁹ Obra

Na **China**, o evento inicialmente popular de rua em que aparecem “duplas cômicas” é o *Xiangsheng* (literalmente = rosto e voz). É uma forma tradicional de diálogo cômico, cada um da “dupla” usa muitos trocadilhos e alusões ao modo de vida, feita em estilo rápido, falatório. Também chamada de *Crosstalk* (em inglês), hoje é uma das artes mais populares de espetáculo e divertimento no país, normalmente feito em dialeto de Pequim, com forte sotaque do chinês do Norte (por ser este mais cômico, como o nosso caipira ou matuto brasileiro). Incluem, às vezes, canto e instrumentos musicais.

Historicamente, surgiu na dinastia Qing, particularmente durante o governo do imperador Xianfeng (que governou de 1831-1861) e do imperador Tongzhi (que governou de 1856-1875). Estudos mostram que desde a dinastia Ming (1368-1644) já existiam traços e raízes deste tipo de comicidade praticada por uma dupla.

Desde seus primórdios, era uma diversão de rua, uma *performance* incorporando piadas e histórias, brincadeiras, imitações e artes performáticas e acrobáticas, tomadas de empréstimos da Ópera de Pequim, com a única proposição de causar riso.

Da rua passa para as casas de chá, teatros e salas fechadas, TV e rádio, como ainda hoje é encontrado.

Entre os cômicos e bufões de corte que aparecem na China, desde 1818 a.C. O mais antigo personagem cômico, ainda em atividade aparece na Ópera de Pequim³²⁰, é o personagem *Chou* que “representa o bufão bom ou mal e que pode ser homem ou mulher” (JIANYING, 1997, p.45). Este personagem aparece às vezes como um macaco, mas sempre com predominância da cor amarela em sua vestimenta ou máscara facial, que denota habilidade, arrojo e também crueldade. O *chou* é considerado uma categoria que se subdivide

[...] em dois grandes tipos: *wen* (literato) *chou*; e *wu* (guerreiro–marcial) *chou*. Porém estes dois tipos podem ser subdivididos mais detalhadamente. O *wen chou*, por exemplo, pode ser subdividido em *fangjin* (lenço) *chou*; *paodai* (manto com faixa) *chou*; *lao* (velho) *chou*; *xiao* (jovem) *chou* e em *e* (malvado) *chou*.³²¹ (JIANYING, 1997, p.90, tradução nossa).

Aparece ainda entre as duplas de cômicos da Ópera de Pequim o *diaoda ran*, que usa pendurado um grande bigode e como maquiagem “apenas um círculo branco entre os olhos e o nariz” (JIANYING, 1997, p.73).

Japão e o *Manzai*

Variante do teatro chamado *rakugo*³²², o *manzai*, tradicional em sua origem no período *Nara* (710-794) e retomado no período *Edo* (1603-1868), era formado por grupos de pessoas que iam de casa em casa no período do Ano Novo para cantar e dançar, afastando os demônios/monstros e trazendo danças de boa sorte e divertidas, em troca de uma pequena

³²⁰ Formada em 1790 com a fusão de 4 companhias, reúne em suas apresentações; canto, diálogos, mímicas, lutas acrobáticas, dança e música.

³²¹ Texto original: *The chou (clown) category may be divided into two major types: wen (literary) chou, wu (martial-art) chou. However, these two types may still be divided into more detailed ones. The wen chou, for example, may be divided into fangjin (scarf) chou, paodai (robe& belt) chou, lao (old) chou, xiao (Young) chou and e(wicked) chou. The clown in this picture is paodai chou, na official wearing a robe with a jade belt.*

³²² *Rakugo* (落語) significa, literalmente, "palavras caídas". É um entretenimento tradicional do Japão baseado em monólogos humorísticos, cujas origens datam do século XVII. Quem o executa é o *Rakugoka* (落語家) traduzido por humorista que fala suas histórias, piadas (*karukuchi*), apresenta-se sentado num tatame encima do palco (chamado *Koza*, 高座) e munido apenas de um leque de papel. Em geral as histórias contadas envolvem longos diálogos entre dois ou mais personagens, sendo que a alternância das falas é percebida pelo espectador apenas em função do tom de voz do ator, ou de um leve movimento com a cabeça.

quantidade de dinheiro ou arroz. A diferença do seu parceiro de origem *raguko*, o *manzai* não tem regras e é pautado no improviso constante.

O *manzai* (em japonês 漫才) é uma forma tradicional de comédia no Japão que geralmente envolve uma “dupla” de comediantes, geralmente homens mais velhos, que atuam sempre uma disputa verbal constante entre si.

No período *Heian* (794-1185) existiam a “dupla” chamada de *manzai* que consistia em um membro batendo tambor e outro dançando para comemorar o ano novo indo de porta em porta,

No período *Edo* (1603-1867), entre os vários tipos de *manzai* que foram nomeados existiram também as cidades “Mikawa Manzai” da província de Mikawa e “Yamato Manzai” de Yamato. Nessa época, os relatos e imagens nos informam que a “dupla” não só tocava e dançava, mas acrescentaram conversas e contação de histórias engraçadas para provocar o riso dos ouvintes.

Na era *Meiji* (1868-1912), eles já se apresentavam em edifícios na cidade de Osaka e serviam como acompanhamento do *Raguko* que era muito popular,

Entre 1912 e 1926, na era *Zaman Taishô*, o humorista Yokoyama Entatsu (1896-1971) e o Vencer Achako começam a estilizar o *Manzai* sem músicas, e transformam apenas em um diálogo engraçado chamado *syabekuri Manzai*, e por volta de 1931 o humorista Yashio Kogyo (que veremos se tornou empresário deste ramo e hoje nome de uma empresa) abreviou em apenas *Manzai* e transformou no estilo conhecido hoje, neste estilo moderno sua primeira “dupla” famosa foi Entatsu-Achako e desde os tempos modernos tomou linhagens na TV, no rádio e no teatro de entretenimento, de variedades (*Yose*).

Se no começo os atores jogavam na rua com os transeuntes que eram seus espectadores, seus comediantes muitas vezes falando o dialeto *Kansai-bem*³²³, hoje a grande empresa Yoshimoto Kogyo de entretenimento introduziu publicamente o *manzai* em 1933 em Tóquio.

A “dupla” Bokke e Tsukkomi

Combi é a designação da dupla: *bokke* e seu par sério o *tsukkomi*. Uma tendência moderna tem sido de intercâmbio nestes papéis outrora fixos.

Bokke ボケ (*boku* ou *boke*) deriva do verbo “*bokeru*” (惚ける ou 呆ける) que significa ‘ser senil’, ‘senil’, e se reflete na tendência deste personagem esquecer facilmente as coisas, e interpretar “mal” propositadamente seu papel, faz às vezes do tolo, do rude, confuso, bagunçado (o nosso segundo cômico deste estudo) que conta uma história com conteúdos irregulares e confuso.

Tsukkomi (突っ込み) deriva do verbo “*tsukkomu*” (突っ込む) que significa literalmente “mergulhando, ser mergulhado”, “ser empurrado”, racional e inteligente (aqui definido como primeiro cômico) que provocando o *Bokke* para corrigi-lo e transformá-lo em ridículo, nem que seja fisicamente com empurrões, golpes de leque ou corrige dando-lhes tapas na cabeça com a mão assim *bokke* insinua palavras de duplo sentido, ou dito fora do contexto, ou ainda em dialetos ou regionalismos e recebe mais tapa, até que um instrumento de papel que emite muito ruído e que não machuca voe sobre ele.

As mulheres, atualmente, também têm assumido estes papéis, de forma mais leve que em relação aos homens. Originalmente usavam quimono, com muitas semelhanças entre si ou mesmo iguais para ajudar a confundir o espectador, hoje em dia foi substituído pelo estilo social de terno, bem semelhantes aos atuais *stand-up comedy*.

³²³ *Kansai bem* é um dialeto japonês utilizado pelos habitantes da região de Kinki (関西地方, Kinki-chinô), também em Osaka, Kobi e Kyoto.

A maioria das piadas e comichadas por eles são baseadas em quiproquós, mal entendimentos, em trocadilhos e *gags* verbais, sempre em jogo rápido, enquanto *bokke* faz seus comentários idiotas, e recebe sua surra merecida. Eles frequentemente utilizam muitos efeitos sonoros (geralmente formas antiquadas de pronunciar palavras, ou em sotaques que tenham por si significados cômicos, ou interioranos, nosso “caipira”, por exemplo), o *dajare* (ダジャレ) que é um estilo japonês de trocadilhos; o *Dokkiri* (ドッキ) o estilo de pegadinhas com a câmera escondida.

Atualmente a tradição desta “dupla” esta sendo usada na TV com programas de entretenimento, ou mesmo nos quadrinhos, chamados *Owarai* (お笑い番組, *owarai bangumi*), literalmente “programas para se rir”, sendo que o termo “*warai*” significa simplesmente “um riso”, “um sorriso”. Os comediantes são chamados de “*warai geinin* (お笑い芸人) e *warai tarento* (お笑いタレント), depois de oficializada a “dupla” são chamados simplesmente de *Owarai combi* (お笑いコンビ, *owarai konbi*), que tem significado de estarem em combinações de roupas inclusive, como vimos pertencentes ao *Manzai*.

Esses programas após os anos 1990 tomaram uma proporção no Japão. Hoje é possível dividi-los em categorias, como de:

- testes de conhecimento; com conhecimentos gerais ou muito específicos, desde testes de matemática, ciências, história até conhecimentos muito específicos de comunidades pequenas ou raras, teste de línguas, e de perguntas de estilo capcioso. Exemplos têm: Primavera de Trivia (トリビアの泉), interpretação de fatos estranhos de pouca ou nenhuma importância.

- de julgamentos culinários, degustações, com premiação em alimentos. Por exemplo: Avental do amor (愛のエプロン).

- cursos; sobre viagens pelo Japão, sobre de documentários acerca da cultura mundial, mas sempre com ares cômicos. Por exemplo: Zenigata Kintarô (銭形金太郎), um show no segmento de batalha de pobres (Bimbo Batoru), onde mostra a vida de duas ou mais pessoas que vivem no Japão em estilos de vida diferentes com quantidades mínimas de dinheiro, o mais engraçado ou mais inspirador Bimbo ganha.

- desafios físicos, testes de força, de resistência, conhecimentos etc. exemplo: Nep-liga (ネプリーグ), vários níveis de jogos de competição cômica entre duas equipes.

- testes de habilidades cômicas improvisadas, por exemplo: Rei da Comédia (笑いの金メダル).

- cursos com graus de dificuldades e obstáculos, coleções de jogos ou atividades estranhas.

- música, com músicos consagrados ou calouros ou mesmo o simples karaokê, com canções consagradas ou inéditas. Por exemplo: SMAP × SMAP.

Hoje em dia, há exemplos de escolas e empresários que administram e agenciam estes comediantes. Seu maior expoente, como citamos acima, foi Yoshimoto Kogyo, hoje a empresa que leva seu nome administra mais de 800 dos melhores artistas comediantes do Japão e possui muitos dos maiores teatros de comédia. Com mais de uma dúzia de programas no ar semanalmente, mantendo mais de 100 roteiristas e 3.500 episódios anuais³²⁴, mantida desde 1982 uma escola de formação de comediantes em Tóquio chamada escola de *Criação New Star* (NSC) com outro campus em Osaka e cursos curtos custando por volta de 5000 dólares.

³²⁴ Disponível em: <<http://www.wired.com/2012/11/ff-japanese-tv-punishment-games/all/>>. Acesso em 12 dez. 2014.

Índia

Na **Índia**, temos as figuras dos *Rotgs-Ldan*, falador de bobagens sem parar, e os *Vidusakas*³²⁵, sendo um servo de herói mítico, com suas intervenções cômicas facilita o entendimento das grandes sagas épicas *Mahabharata*³²⁶ e o *Ramayana*³²⁷. Ele é caracterizado como sendo um careca, anão, com dentes proeminentes e olhos vermelhos, um criado fiel, comilão, beberrão, desajeitado e facilmente enganado. Quase sempre aparece em parceria com *Vita*, um malandro sagaz. Ainda temos registros de um bufão do Imperador *Akbar*³²⁸, *Birbal*³²⁹, narrado na coletânea literária chamada *Akbar Namz*.

As mais famosas duplas cômicas são *Jammora* e *Ustad* que fazem parte dos chamados *Bhand* do oriente, são os artistas, ou castas de artistas populares tradicionais da **Índia, Bangladesh, Paquistão e Nepal**. Eles são de comunidades endogâmicas. Neste grupo inclui os menestréis, dançarinos, contadores de histórias, impressionistas, atores e cômicos. Realizam performances em lugares públicos com pagamentos a chapéu ou nas rodas enquanto se apresentam algum membro vai cobrando da audiência um valor de contribuição voluntária.

O termo *Bhand* por si pode significar também tanto uma história dramática específica ou uma escola de drama.

Jamoora ou *Jamura* (ou ainda *Jamure*) traduzido como cômico, palhaço o segundo cômico, é um ou mais atores que interpretam um tipo específico de papéis do teatro popular na parte Norte da Índia (como o *Bhand* ou *Tamsha* no Paquistão). O *Jamorra* na sua apresentação é incumbido de algo pelo seu mestre (chamado geralmente de *Ustad* ou mesmo de *Madari* ou em espetáculos que envolvem magia - *Jadoogar*, nosso primeiro cômico).

Esta relação mostra seus desvios de entendimento e comportamento entre ambos para aparecer pontos de sátiras³³⁰ e efeitos cômicos. Outra forma cômica adotada por esta dupla são as perguntas do mais velho *Ustad* serem respondidas de forma mecânica pelo *jamoora*, mas uma obediência mecânica que causa riso por si só.

As duplas *Jamoora* e *Ustad*, juntas recebem os nomes de *Ustad-Jamoora*, *Madari-Jamoora*, *Ustad-Bachha* (*bachha* significa criança) ou *Madari-Chela* (*chela*-significa seguidor, estudante, discípulo).

A relação esperada entre eles é de total submissão e é obediência por parte do *Jamoora* com seu mestre, ele é também confundido ou chamado como “a marionete” da vontade de seu mestre, e o termo *jamoora* é usado de forma pejorativa na sociedade indiana e paquistanesa para este fim de submissão.

³²⁵ O *vidusaka* (*clown*) é um tolo nobre, bom coração, rude, enganador, amigo confiado do herói. Um comilão, careca, cômico no discurso e nas maneiras, é o querido dos espectadores. Com o declínio do drama de Sânscrito o teatro popular em várias línguas regionais herdou as convenções da canção do orador da abertura, o *sutra-dhara*. (enciclopédia britânica)

³²⁶ *Mahabharata* (em sânscrito, grande Índia) é o grande épico hindu, ditado por Krishna-Dwaipayana Vyasa, o compilador. Sua versão completa, incluindo o *Bhagavad-Gita*, supõe-se que seja do século 8 a.C.

³²⁷ *Rāmāya-* é um épico sânscrito atribuído ao poeta Valmiki e é uma parte importante do cânon hindu cuja tradução é “a viagem de Rama” possui data variada entre 500 a.C. a 100 a.C.

³²⁸ Jalaluddin Muhammad Akbar (1542-16050), coma morte de seu pai torna-se imperador aos 13 anos e é considerado o maior imperador Mongol, grande incentivador das artes, em especial da literatura.

³²⁹ Conhecido como *Raja Birdal* (1528-1586), foi o cortesão mais admirado pelo seu imperador, tanto que ganhou o título de rei (*raja*).

³³⁰ Sátira em indiano também chamada de *Tnjh*, é uma sátira a uma pessoa, local, sociedade, instituição ou nação e serve para condenar os males. *Tnjh* é também um sentimento de vergonha que serve para trazer a consciência dos males, para melhorá-los.

APÊNDICE 2

RELAÇÃO CRONOLOGICA DE PESQUISA, PESQUISADORES DE CAVALO MARINHO NO BRASIL:

Vídeos:

- 1953** – O Bumba meu Boi. O Bicho Misterioso de Afogados. Do francês Romain Lesage. Filme realizado pela Filmoteca da Fundação Joaquim Nabuco do Recife.
- 1996** – vídeo Brincantes Nordestinos II: Mamulengo e Bumba meu Boi: de Silvia Santos, realizado pela Massangana Multimídia Produções também da Fundação Joaquim Nabuco de Recife de 1996.
- 1991** - MURPHY, John Patrick. - **apresentação do Cavalo Marinho de Mestre Inácio Lucindo em Condado** – Encontra-se no Acervo da Fundação Joaquim Nabuco
- Encontros do espaço Iluminara Zumbi – Cidade Tabajara- Olinda Mestre Salú- Encontra-se no Acervo da Fundação Joaquim Nabuco

PESQUISADORES

- 1966** - BORBA FILHO Hermínio. **Apresentação do bumba meu boi**. Recife. Imprensa Universitária.
- 1984** - foi feito um importante artigo no jornal “A ENXADA”, sobre o Cavalo Marinho “Estrela de Ouro” do Condado, fundado pelo Mestre Biu Alexandre, em 1981. Para redigir aquele artigo foi feita uma entrevista com o Mestre Biu Alexandre, na qual ele lamentou por nunca ter recebido apoio do poder público municipal.
- Além de se apresentar no Auditório da Fundação Joaquim Nabuco - FUNDAJ, nas comemorações do Dia do Folclore, daquele ano, o “Estrela de Ouro” também era objeto de estudo de Sylvio Fougaray da Universidade de Paris e estagiário do Departamento de Antropologia da FUNDAJ. Fougaray gravou e fotografou alguns momentos dos ensaios do Cavalo Marinho a fim de mostrá-lo na França.
<http://www.recantodasletras.com.br/artigos/1669433>
- 1984** – MARINHO de ARAUJO, Edval . **O folguedo popular como veículo da comunicação rural: estudo de um grupo de cavalo marinho**. Dissertação (mestrado em administração Rural). Departamento de letras e Ciências Humanas, UFRPE, Recife. 136p
Livro em **2003**: MARINHO de ARAUJO, Edval. **O cavalo-marinho de Catirina, Mateus e Bastião** Editora Assis Figueiroa, 2003 104 páginas
- 1991** - MEYER, Marlyse. **Pireneus, Caiçaras...Da Commedia dell'Arte ao Bumba-meu-boi**. Campinas: Ed. UNICAMP, 1991
- 1994** - MURPHY, John Patrick. **Performing a Moral Vision: an ethnography of Cavalo-marinho, a Brazilian Musical Drama**. Dissertation - PhD (Tese de Doutorado em Etnomusicologia), New York - Columbia University, 305 p
Livro:- **2008**: MURPHY, John Patrick - **Cavalo Marinho Pernambucano**. Tradução André Curiati de Paula Bueno. Ed. UFMG.
MURPHY, John. Cavalo-Marinho, a regional Variant of the Traditional Bumba-meu-boi in Pernambuco, Brazil. Texas, 2006. (No prelo)

- 1996 – MENEZES, Marcia Maria Barbosa. **Manifestação Artístico Comportamental de um cotidiano social, através da teatralização do folclore - o Valente do Cavalo Marinho**. Monografia (Especialização em Artes Cênicas)- Departamento de Teoria Artes e Expressão, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1996.
- 1997 - MORENO, Werber Pereira. **O Cavalo-Marinho de Várzea Nova: um grupo de dança dramática em seu contexto sócio-cultural**. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais na UFPB, João Pessoa, 1997.
- 1997 - DA MATA, Roberto. Introdução; **Carnaval em Múltiplos Planos**. In: Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- 1997 - MORENO, Werber Pereira. **O Cavalo Marinho de Várzea Nova (um grupo de dança dramática em seu contexto sociocultural)**. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais na UFPB, João Pessoa,
- 1998 – MORENO, Joseane Cristina Santos. **Versos e espetáculo do Cavalo Marinho de Várzea Nova** . Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Letras, UFPB, João Pessoa. 98p.
- 1998- evento no SESC sp-e o Teatro Brincante – trouxeram mestres do Cavalo Marinho a SP. Helder Vasconcelos deu oficina. (Mestre Ambrósio)
- 1999- Vera Cristina de Athayde em Carapicuíba trouxe Edielson do Cavalo Marinho de Salu para orientar uma oficina.
- 2000 – PERAZZO da NÓBREGA, Ana Cristina. **A Rabeca do Cavalo Marinho de Bayeux**. Paraíba, João pessoa: editora Universitária, 2000.
- 2000- NASCIMENTO. Mariana Cunha Mesquita do. **João Manuel e Maciel Salustiano: três gerações de artistas populares e sua Comunicação com o Massivo na Perspectiva da Reconversão Cultural**. Mestrado (Comunicação Rural). Universidade Federal Rural de Pernambuco. 2000
- 2001 – GONÇALVES, Gustavo Vilar. **Música e Movimento do Cavalo Marinho de Pernambuco**. Monografia apresentada ao curso de especialização em Etnomusicologia da UFPE, Recife, 2001
- 2001 – LIMA, Agostinho Jorge de . **Musica Tradicional e com a Tradição da Rabeca**. Dissertação (Mestrado em Música) PPGAC. UFBA Salvador. 2001
- 2001 - ABREU, Maria Clara; PACHECO, Gustavo. **Rabecas de Mané Pitunga**. Catálogo de exposição. Funarte / Ministério da Cultura
- 2001 – LIMA, Marcondes Gomes. **A Arte do Brincante no mamulengo e no Bumba meu boi**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) PPGAC UFBA Salvador 2001.
- 2002 –ACSELRAD Maria - **Viva Pareia! A Arte da Brincadeira ou a Beleza da Safadeza – uma abordagem antropológica da estética do Cavalo marinho**. Dissertação - Mestrado – UFRJ. Rio de Janeiro,
Livro em 2013 - ACSELRAD Maria. **Viva Pareia!: Corpo, Danca E Brincadeira No Cavalo-Marinho de Pernambuco**, EDUFPE, 2013. 175 página
- 2002 - “O jogo da cena do Cavalo Marinho: diálogos entre teatro e brincadeira”, PPGT/UNIRIO

- 2003 e 2004** – “**Resgate e Fortalecimento do O Cavalinho na Zona da Mata Norte de Pernambuco**”, projeto bolsa Vitae de Artes- Juliana Pardo e Alicio Amaral (Alicio do Amaral MELLO JÚNIOR) e André Bueno
 - recuperaram 15 figuras que haviam sido deixadas de lado. E o termino foi o evento “Sambada de Mestre” em Condado.
 - registro histórico teatral “Da boca da Noite até Quebrar a Barra do Dia”
 - material que deu origem ao catalogo corporal e vocal “Dança das Figuras” e posterior espetáculo “Donzela Guerreira”
- 2003** – TENDERINI, Helena Maria. **Na Pisada do Galope – Cavalinho na fronteira entre brincadeira e realidade**. Dissertação (Mestrado em Antropologia) Programa de pós-Graduação em Antropologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, UFPE. Recife. 2003. 100p
- 2005** - NASCIMENTO. Mariana Cunha Mesquita do. **João Manuel e Maciel Salustiano: três gerações de artistas populares recriando os folguedos de Pernambuco**. Coleção maracatus e Maracatuzeiros Recife. Associação Reviva. 2005. 233p
- 2006** - OLIVEIRA, Joana Abreu. **Catirina, o Boi e sua Vizinhança - elementos da performance dos folguedos populares como referência para os processos de formação do ator**. Dissertação (Mestrado, Instituto de Artes da Universidade de Brasília
- 2006** - OLIVEIRA, Mariana Silva. **O Jogo da Cena do Cavalinho: Diálogos entre Teatro e Brincadeira**. Dissertação de Mestrado, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro
- 2006** – OLIVEIRA, Érico José de. **A Roda do Mundo Gira: um olhar etnoceológico sobre a brincadeira do Cavalinho Estrela de Ouro (Condado – Pernambuco)**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) PPGAC, UFBA, 2006. 554p.
 Livro em **2006** : OLIVEIRA, Érico José Souza de. **A Roda do Mundo Gira: um olhar sobre o Cavalinho Estrela de Ouro (Condado - PE)**. Recife: Ed. SESC, 2006
- 2006** –OLIVEIRA, Joana Abreu. **Contribuições da performance dos folguedos populares para os processos de formação do ator**. Manuscrito cedido pela autora. Brasília, 2006.
- 2006** –OLIVEIRA, Joana Abreu **Catirina, o Boi e sua Vizinhança - elementos da performance dos folguedos populares como referência para os processos de formação do ator**. Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes da Universidade de Brasília, 2006.
- 2006** –OLIVEIRA, Mariana Silva. **O Jogo da Cena do Cavalinho: Diálogos entre Teatro e Brincadeira**. Dissertação de Mestrado, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.
- 2008** – CONEXÃO CAVALO MARINHO, produtora paulista Laura Tamiana e pelo músico, ator e dançarino pernambucano Helder Vasconcelos, Condado (de 11 a 14 de dezembro) e Recife (de 18 a 21 de dezembro), Pernambuco. Em cada noite de festa, uma companhia ou artista mostrou um espetáculo, seguido de um grupo de Cavalinho da Zona da Mata. <http://www.conexaocavalomarinho.blogspot.com.br/> trazendo espetáculos criados a partir da relação direta dos artistas com o Cavalinho. Aconteceu em Condado e Recife-PE. em 2008, aconteceu em Condado-PE e Recife-PE
- 2008** - LARANJEIRA Carolina Dias. **Corpo, Cavalinho e Dramaturgia a partir da investigação do grupo Peleja**.Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, IA, UNICAMP, Campinas. 2008. 180p

- 2008 – LIMA, Agostinho Jorge de. **A Brincadeira o cavalo Marinho na Paraíba**. Tese (Doutorado em Música) PPGAC. UFBA Salvador. 2008
- 2008 - SANTOS, Ivanildo Lubarino Piccoli dos. **Os palhaços das manifestações populares brasileiras: Bumba Meu Boi, Cavalo Marinho, Folia de Reis e Pastoril Profano**. Dissertação (mestrado) Universidade Estadual Paulista – UNESP “Júlio de Mesquita Filho”. Instituto de Artes. São Paulo, 2008. 297 p. Disponível em: <http://base.repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/86882/santos_ilp_me_ia.pdf?sequence=1> acesso em: 23 nov. 2014.
- 2009 – **I Colóquio sobre Encenação e Cultura: Tradição e contemporaneidade na cena do Cavalo Marinho**. Recife entre 1 e 5 de junho . OLIVEIRA, Érico José Souza de . organizador
Livro em: **2012: Tradição e contemporaneidade na cena do Cavalo Marinho** OLIVEIRA, Érico José Souza de . organizador. Salvador: UFBA/PPGAC, 2012.173p
- 2009 – LEWINSHN, Ana Caldas. **O Ator brincante; no contexto do teatro de rua e do Cavalo Marinho**. Dissertação (mestrado em artes) IA- UNICAMP, Campinas, 2009.
- 2009 – OLIVEIRA, Mariana. **Teatro, jogo e brincadeira: uma proposta de reelaboração do Cavalo Marinho em procedimentos pedagógicos para o ator**. In: FLORENTINO, Adailson; TELLES, Narciso (orgs). Cartografia do ensino de teatro. Uberlândia: EDUFU, 2009.
- 2010 - GUARALDO Lineu Gabriel. **Na Mata tem esperanças: encontro com o corpo sambador no cavalo marinho**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, IA, UNICAMP, Campinas. 2010. 116p.
- 2010 – BRONDANI, Joice Aglae. **Varda Che Bauccho! Transcursos Fluviais de uma Pesquisatriz: bufão , Commedia dell’Arte e Manifestações Populares Brasileiras**. Tese (doutorado Artes Cênicas). UFBA, PPGAC. Salvador, 2010.
- 2011 - ALCANTARA - Paulo Henrique Lopes de. **Novos Pareias no Terreiro: cultura popular tradução e patrimônio imaterial na reprodução do Cavalo Marinho em Condado**. Trabalho de conclusão de curso. Departamento de Música, Centro de Artes e Comunicação, UFPE. 2011
- 2011 - BARRETO, Tainá Dias de Moraes. **Sobre corpos, desejos e pontes – relato de uma trajetória pessoal de pesquisa e criação em dança**. Monografia apresentada à Pós-Graduação Lato Sensu em Dança. Faculdade Angel Vianna/Compassos Companhia de Dana, 2011.
- 2011 – **CONEXÃO CAVALO MARINHO II**, idealizado por Helder Vasconcelos e Laura Tamiana, essa edição tem como conexão o humor, o espírito da brincadeira, características bastante presentes tanto na no dia a dia das pessoas da região, quanto na própria brincadeira do Cavalo Marinho <http://www.conexaocavalomarinho.blogspot.com.br/> tendo como mote da conexão o humor e, mais especificamente, a figura do clown, em diálogo com a figura do Mateus do Cavalo Marinho. Aconteceu em Condado, com etapa dezembro deste ano de 2011, acontecerá em Condado-PE (de 8 a 11/dezembro) e terá uma etapa itinerante em 4 outras cidades da Zona da Mata Norte de PE e PBitinerante em outras 4 cidades da Zona da Mata pernambucana. <http://conexao2011-programa.blogspot.com.br/>
- 2011 – BRUSANTINI, Beatriz. **Capitães e Mateus relações sociais e culturas festivas e de luta dos trabalhadores dos engenhos da mata norte de Pernambuco (Comarca de Narareth 1870-1888**. Tese (Doutorado em) UNICAMP, Campinas 2011.

2013 – SCAMBIO TEATRALE: Evento que ficou registrado na publicação com inserção de DVD com todas as palestras e artigos de vários autores, onde me incluo: BRONDANI, Joice Aglae (org.). **Scambio Dell Arte: Commedia dell’Arte e Cavalo Marinho.** Teatro-Máscara-Ritual – Interculturalidades. Salvador: Fast Desing, **2013**.

2014 – ALCANTARA, Paulo Henrique Lopes de. **Na Batida do baião; O Cavalo Marinho da Família Teles em Condado – PE.** Dissertação (Mestrado em Música) PPGM – UFPB. João Pessoa. 2014

2014 - http://bdtd.biblioteca.ufpb.br/tde_arquivos/29/TDE-2014-10-27T160153Z-3341/Publico/arquivototal.pdf

SONS DVDS CD CDROMS

Fitas de rolo do poeta Ascenso Ferreira recitando loas e poemas do cavalo marinho e bumba meu boi . Fonoteca da Fundação Joaquim Nabuco

Nobrega Na Pancada do Gnazá

Olha o Mateus – CD da orquestra Popular Do Recife

CD Cavalo Marinho Boi Pintado – Mestre Grimário

CD Canta Meu Boi do mestre Manoel Marinheiro – PB João pessoa

CD Boi de Reis que integra o livro de Altimar Pimentel

CD Cavalo-marinho da Paraíba (ed. Tradisom – Portugal), produzido por Samuel Araújo, volume 12 da Coleção A Viagem dos Sons

Música do Brasil (ed. Abril), projeto com direção de Hermano Vianna e Beto Villares; Luiz

Paixão: Pimenta com Pitú (ed. Outro Brasil), produzido por Renata Rosa (2005);

SALU

CD – as Três Gerações

CD- Mestre Salu e sua Rabeca Encantada

Mestre Salustiano: **Sonho da Rabeca** (ed. Cavalo-marinho), produzido por Toni Braga (1998);

Mestre Salustiano: **Cavalo-marinho** (ed. Cavalo-marinho), produzido por Toni Braga (2001);

As Músicas de Rabequeiros (sem editora), produzido por Agostinho Lima (2002);

Mestre Ambrósio (ed. Rec Beat discos), produzido por Lenine, Suzano e Denilson (1995).

Surgiu em 92 com influencia do dos estudos de Murphy, Siba (Sergio Veloso), Helder

Vasconcelos, Mazinho Lima, Sergio Cassiano, Mauricio Alves e Eder

CD:Mestre Ambrósio (95); Fuá na Casa de Cabral (99); Terceiro Samba (2001)

Luiz Paixão apresentou nos EUA em 200 levado Por Murphy, acompanhou a cantora Renata Rosa pelas turnê nacional e internacional; Pimenta com Pitú (2006), e a Arte da Rabeca (2013)

2007 – DVD Cavalo marinho de Biu Alexandre

2011 Rabequeiro de Pernambuco cd duplo, organizado por Cláudio rabeca, com 24 rabequeiros de nordeste.