DANIELE FABÍOLA MARQUESINI

A *COMMEDIA DELL'ARTE* RETOMADA POR THÉOPHILE GAUTIER, ETTORE SCOLA E MASSIMO TROISI

Assis

2026

DANIELE FABÍOLA MARQUESINI

A *COMMEDIA DELL'ARTE* RETOMADA POR THÉOPHILE GAUTIER, ETTORE SCOLA E MASSIMO TROISI

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Doutora em Letras (Área de Concentração: Literatura e Vida Social).

Orientadora: Prof. Dra. Gabriela Kvacek Betella

Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Assis

2026

M357c

Marquesini, Daniele Fabíola
A Commedia dell'arte retomada por Théophile Gautier, Ettore Scola e Massimo Troisi / Daniele Fabíola Marquesini. -- Assis, 2026
217 f.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientadora: Gabriela Kvacek Betella

1. Commedia dell'arte. 2. Literatura francesa. 3. Adaptações para o cinema. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Dados fornecidos pelo autor(a).

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE DANIELE FABÍOLA MARQUESINI, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS - CÂMPUS DE ASSIS.

Aos 02 de setembro de 2026, às 14h, por meio de Videoconferência, realizou-se a defesa de TESE DE DOUTORADO de DANIELE FABÍOLA MARQUESINI, intitulada "A COMMEDIA DELL'ARTE RETOMADA POR THÉOPHILE GAUTIER, ETTORE SCOLA E MASSIMO TROISI". A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Profa. Dra. GABRIELA KVACEK BETELLA (Orientador(a) - Participação Virtual) do(a) UNESP / Câmpus de Assis - FCLAs, Prof. Dr. FRANCISCO CLAUDIO ALVES MARQUES (Participação Virtual) do(a) UNESP / Câmpus de Assis - FCLAs, Profa. Dra. CARLA CAVALCANTI E SILVA (Participação Virtual) do(a) UNESP / Câmpus de Assis - FCLAs, Profa. Dra. ELAINE CRISTINA PRADO DOS SANTOS (Participação Virtual) do(a) Universidade Presbiteriana Mackenzie, Prof. Dr. ALTAMIR BOTOSO (Participação Virtual) do(a) Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul (UEMS), Após a exposição pela doutoranda e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final:_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ APROVADA _ _ _ . Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.

Documento assinado digitalmente
GABRIELA KVACEK BETELLA
Data: 03/09/2026 15:02:27-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. GABRIELA KVACEK BETELLA

À minha família.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, inicialmente, à professora Gabriela Kvacek Betella, minha orientadora, que, com um olhar atento e profundo, indicou os caminhos que eu devia seguir de forma magistral, como um modelo de dedicação e um exemplo de inteligência e competência: obrigada por tornar esta tese possível e por oferecer tantos momentos de aprendizagem e troca de conhecimento inspiradores.

Aos membros da banca examinadora de qualificação e de defesa: Altamir Botoso, Carla Cavalcanti e Silva, Elaine Cristina Prado dos Santos e Francisco Cláudio Alves Marques: obrigada pelo interesse que dedicaram à minha pesquisa e pelos fundamentais direcionamentos.

A toda a minha família, em especial: minha mãe Neuza pelo suporte, meu filho Eduardo pela ajuda, minhas tias Sônia, Roseli e Vera Marquezini pelo exemplo.

A todos os meus amigos, principalmente aqueles com quem eu trocava ideias e que compartilhavam comigo comentários sobre os desafios da pesquisa, oferecendo-me apoio por conhecerem o percurso da pós-graduação com os desafios nele presentes: Angélica Rosa, Baruana Calado, Bruna Lima, Danilo Borges, Janaina Sales, Juliane Camargo, Ildo Miozzo, Roberta Sanches: obrigada pela força!

Aos funcionários, amigos e (eternos) alunos da ACLIA (Associação de Cultura e Língua Italiana de Assis) pelo apoio e pela paciência, principalmente da Naiara Modro!

Aos meus alunos da graduação da UNESP Assis que me ensinaram a ser uma professora melhor a cada aula de língua italiana.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de financiamento 001.

Pierrô Apaixonado

Um pierrô apaixonado
Que vivia só cantando
Por causa de uma colombina
Acabou chorando, acabou chorando

A colombina entrou num butiquim
Bebeu, bebeu, saiu assim, assim
Dizendo: pierrô cacete
Vai tomar sorvete com o arlequim

Um grande amor tem sempre um triste fim
Com o pierrô aconteceu assim
Levando esse grande chute
Foi tomar vermute com amendoim

Noel Rosa-Heitor dos Prazeres

MARQUESINI, Daniele Fabíola. **A *Commedia dell'arte* retomada por Théophile Gautier, Ettore Scola e Massimo Troisi**. 2026. 214 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2026.

RESUMO

O conhecimento e as tradições de um povo são formas de representar sua identidade cultural, histórica e social, e a manutenção destes aspectos locais enriquece a concepção artística particular e universal. A *Commedia dell'arte* está ligada à manifestação popular da arte cômica e representa uma contribuição da cultura italiana muito difundida pelo mundo, em diferentes épocas desde o seu desenvolvimento ocorrido em paralelo ao pensamento Renascentista no século XVI, e está presente, revista e adaptada, em múltiplas especificidades na construção de identidades nacionais e interculturais. Esta tese está localizada nos estudos comparados, numa perspectiva disposta a explorar as intervenções de diferentes linguagens e suportes, partindo de uma base teatral para analisar como foram sobrepostas novas camadas de leitura combinadas a outras artes. Após uma conceituação a respeito do fazer artístico da *Commedia*, faz-se uma análise de como este gênero teatral italiano foi incorporado ao universo literário francês do século XIX, servindo como ambientação à obra *Le capitaine Fracasse* (1863), proposta por Théophile Gautier (1811-1872), inicialmente, como romance de folhetim. Em continuidade, evidencia-se a presença de características do teatro renascentista que volta à Itália, no final do século XX, na obra cinematográfica de Ettore Scola (1931-2016), que revisita em seu filme *Il viaggio di Capitan Fracassa* (1990) as raízes da tradição popular de seu país. Por fim, investiga-se a interpretação do ator cômico Massimo Troisi (1953-1994) que, ao dar vida à máscara Pulcinella e ser elevado a narrador por Scola, mantém características de uma comicidade típica napolitana herdada, ainda que não exclusivamente, desta máscara *dell'arte*. Tendo, pois, por fio condutor as características das representações e as personagens arquetípicas da *Commedia* italiana, são evidenciadas relações entre teatro, literatura e cinema a respeito da presença do narrador e das situações carnavalizadas estabelecidas entre figuras como o Capitão e o *zanni* Pulcinella. Ao seguir este percurso, torna-se evidente como a retomada da tradição popular italiana, que permeia estes diferentes suportes, é fundamental na manutenção de sua vitalidade uma vez que, flexível, adapta-se a diversas exigências e se mantém enraizada no imaginário coletivo.

Palavras-chave: *Commedia dell'arte*; *Il Capitan Fracassa*; cinema italiano; Ettore Scola; Massimo Troisi.

MARQUESINI, Daniele Fabíola. **The *Commedia dell'arte* revisited by Théophile Gautier, Ettore Scola and Massimo Troisi.** 2026. 214 p. Thesis (Doctorate in Letters) – São Paulo State University, Faculty of Sciences and Letters, Assis, 2026.

ABSTRACT

The knowledge and traditions of a people are ways of representing their cultural, historical and social identity, and the maintenance of these local aspects enriches the particular and universal conception of art. The *Commedia dell'arte* is linked to the popular manifestation of comic art and represents a contribution of Italian culture widely disseminated throughout the world, in different eras since its development in parallel with Renaissance thought in the 16th century, and is present, revised and adapted in multiple specificities in the construction of national and intercultural identities. This thesis is situated within comparative studies, from a perspective that explores the interventions of different languages and media, starting from a theatrical base to analyze how new layers of interpretation were superimposed, combined with other forms of art. After a conceptualization of the artistic practice of *Commedia dell'Arte*, an analysis is made of how this Italian theatrical genre was incorporated into the French literary universe of the 19th century, serving as the setting for the work *Le capitaine Fracasse* (1863), proposed by Théophile Gautier (1811-1872), initially as a serial novel. Subsequently, the presence of characteristics of Renaissance theatre is highlighted, returning to Italy at the end of the 20th century in the cinematic work of Ettore Scola (1931-2016), who revisits the roots of his country's popular tradition in his film *Il viaggio di Capitan Fracassa* (1990). Finally, the interpretation of the comic actor Massimo Troisi (1953-1994) is investigated, who, in giving life to the *Pulcinella* mask and being elevated to narrator by Scola, maintains characteristics of a typical Neapolitan comedy inherited, though not exclusively, from this mask *dell'arte*. Using the characteristics of the representations and the archetypal characters of the Italian *Commedia* as a guiding thread, relationships between theater, literature and cinema are highlighted regarding the presence of the narrator and the carnivalized situations established between figures such as the *Captain* and the *zanni Pulcinella*. Following this path, it becomes evident how the revival of the Italian popular tradition, which permeates these different media, is fundamental in maintaining its vitality since, being flexible, it adapts to diverse demands and remains rooted in the collective imagination.

Keywords: *Commedia dell'arte*; *Il Capitan Fracassa*; Italian cinema; Ettore Scola; Massimo Troisi.

MARQUESINI, Daniele Fabíola. **La *Commedia dell'arte* ripresa da Théophile Gautier, Ettore Scola e Massimo Troisi**. 2026. 214 f. Tesi (Dottorato in Lettere) – Universirà Statale Paulista, Facoltà di Scienze e Lettere, Assis, 2026.

RIASSUNTO

La conoscenza e le tradizionni di un popolo sono delle forme di rappresentare la sua identità culturale, storica e sociale, e la manutenzione di questi aspetti locali arricchiscono la concezione artistica particolare e universale. La *Commedia dell'arte* viene legata alla manifestazione popolare dell'arte comica e rappresenta un contributo della cultura italiana molto diffusa nel mondo, in differenti periodi sin dal suo sviluppo svolto in parallelo al pensiero Rinascimentale nel XVI secolo, ed è presente, rivista e adattata, in molteplici specificità nella costruzione di identità nazionali e interculturali. Questa tesi si pone sugli studi comparati, in una prospettiva indirizzata ad esplorare gli interventi dei diversi linguaggi e dei supporti, partendo da una base teatrale per analizzare come furono sovrapposti nuovi strati di lettura associati ad altre arti. Dopo una concettualizzazione rispetto al fare artistico della *Commedia dell'arte*, si fa un'analisi del modo come questo genere teatrale italiano fu inserito nell'universo letterario francese del XVI secolo, offrendo un'ambientazione all'opera *Le capitaine Fracasse* (1863), proposta da Théophile Gautier (1811-1872), inizialmente come romanzo d'appendice. In continuità, si evidenzia la presenza di caratteristiche del teatro rinascimentale che ritorna all'Italia, alla fine del XX secolo, nell'opera cinematografica di Ettore Scola (1931-2016), che ripropone nel suo film *Il viaggio di Capitan Fracassa* (1990) le radici della tradizione popolare del suo paese. Infine, si ricerca il modo di recitare dell'attore comico Massimo Troisi (1953-1994) che, quando impersona la maschera del Pulcinella, ed è nominado da Scola il narratore del film, conserva delle caratteristiche di una comicità tipica napolitana ereditata, anche se non eclusivamente, da questa maschera *dell'arte*. Prendendo, così, come filo conduttore le caratteristiche delle rappresentazioni e dei personaggi archetipici della *Commedia* italiana, vengono sottolineati i rapporti tra teatro, letteratura e cinema riguardo la presenza del narratore e delle situazioni carnevalizzate stabilite tra figure come il Capitano e lo *zanni* Pulcinella. Seguendo questo percorso, si fa evidente come la ripresa della tradizione popolare italiana, che pervade questi differenti supporti, è fondamentale nella manutenzione della sua vitalità visto che, flessibile, si adatta alle diverse richieste e si fa radicare nell'immaginario collettivo.

Parole-chiave: *Commedia dell'arte*; *Il Capitan Fracassa*; cinema italiano; Ettore Scola; Massimo Troisi.

MARQUESINI, Daniele Fabíola. **La *Commedia dell'arte* reprise par Théophile Gautier, Ettore Scola et Massimo Troisi**. 2026. 214 f. Thèse (Doctorat en Lettres) – Université d'État de São Paulo, Faculté de Sciences et Lettres d'Assis, Assis, 2026.

RÉSUMÉ

La connaissance et les traditions d'un peuple sont des façons de représenter leur identité culturelle, historique et sociale et la préservation de ces aspects locaux enrichit la conception artistique particulière et universelle. La *Commedia dell'arte* est liée à la manifestation populaire de l'art comique et représente une contribution de la culture italienne largement diffusée dans le monde, traversant différentes époques dès son développement parallèlement à la pensée de la Renaissance, au XVIe siècle. Elle est présente, révisée et adaptée dans des multiples spécificités de la construction des identités nationales et interculturelles. Cette thèse s'inscrit dans le champ des études comparées, et adopte une perspective qui se propose à explorer les interventions de différents langages et supports, partant d'une base théâtrale à fin d'analyser comment ont été superposées des nouvelles couches de lecture combinées à d'autres arts. Après la définition des fondements de la pratique artistique de la *Commedia,* cette étude analyse comment ce genre théâtral italien a été incorporé à l'univers littéraire français du XIXe siècle, où il sert de cadre à l'oeuvre *Le capitaine Fracasse* (1863), de Théophile Gautier (1811-1872), parue initialement sous la forme de roman-feuilleton. Ensuite, l'étude met en lumière la présence des caractéristiques du théâtre de la Renaissance, reprises à la fin du XXe siècle, dans l'oeuvre cinématographique de Ettore Scola (1931-2016), laquelle revisite les racines de la tradition populaire de son pays dans le film *Il viaggio di Capitan Fracassa* (1990). Finalement, l'analyse se penche sur l'interprétation de l'acteur comique Massimo Troisi (1953-1994), qui en incarnant le masque de Polichinelle et en devenant narrateur par Scola, maintient les caractéristiques typiques napolitaines héritées, bien que non exclusivement, de ce masque *dell'arte*. Axé sur les caractéristiques des représentations et les personnages archétypaux de la *Commedia* italienne, cette étude révèle les rapports entre théâtre, littérature et cinéma en ce qui concerne le narrateur des situations carnavalisées établies parmi les figures comme le Capitaine et le *zanni* Pulcinella. Ce parcours dévoile comment la reprise de la tradition populaire italienne, qui imprègne ces différents supports, est fondamentale au maintien de sa vitalité une fois que sa souplesse lui permet de s'adapter aux plusieurs exigences et de se maintenir ancrée dans l'imaginaire collectif.

Mots-clés: *Commedia dell'arte*; *Il Capitan Fracassa*; Cinéma italien; Ettore Scola; Massimo Troisi.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Teatro de Dionísio em Atenas, Grécia, século IV a.C. 32
Figura 2 - Exemplo de teatro romano na Síria 35
Figura 3 - Bufões medievais (c. 1370) 38
Figura 4 - Tocadores ambulantes, mosaico. Museu Arqueológico de Nápoles 41
Figura 5 - Teatro Olímpico de Vicenza (1580-1584), de inspiração romana 42
Figura 6 - Capa da publicação de Flaminio Scala (1611) 51
Figura 7 - *Innamorata* (Coleção Jacques Callot) 54
Figura 8 - *Capitano Spezzafer* 54
Figura 9 - Arlequim. Desenhado por Lodovico Burnacini (séc. XVII) 55
Figura 10 - Isabella Andreini e a companhia *Gelosi* (séc. XVI) 60
Figura 11 – Pantalone 62
Figura 12 – Dottor Balanzone 63
Figura 13 - Francesco Andreini nas vestes do Capitan Spavento 64
Figura 14 – Scaramuccia 64
Figura 15 - Arlequim com seu bastão 66
Figura 16 - Biancolelli como Arlequim 66
Figura 17 - Arlecchino e Pierrot 66
Figura 18 – Pulcinella 67
Figura 19 - Buffetto (Carlo Cantù) 67
Figura 20 - Arlecchino e Franceschina namoram observados por Pantalone 68
Figura 21 - Máscaras trágica e cômica em mosaico da Villa Adriana (século II) 75
Figura 22 – *Corrales* de Almagro, Espanha 79
Figura 23 - *Globe Theatre*, Londres (1599) 80
Figura 24 - Traje usado na dança caiapó, Joanópolis, São Paulo 85
Figura 25 - Real Theatro de São João, Rio de Janeiro (1813) 86
Figura 26 - Coleção de gravuras de Jacques Callot, *Balli di Sfessania* (1621) 96
Figura 27 - *Arlecchino servitore di due padroni* (1947) 97
Figura 28 - *Revue nationale et étrangère, politique, scientifique et littéraire* 109
Figura 29 - Folhetim com o primeiro capítulo de *Le Capitaine Fracasse* 122
Figura 30 – *Le Capitanie Fracasse*, 1ª edição (Editora Charpentier, 1863) 133
Figura 31– *Le Capitaine Fracasse*, ilustrações de Gustave Doré 134
Figura 32 – Adaptação de *Le capitaine Fracasse* em HQ 135

Figura 33 – *Il capitan Fracassa* (Simonetti, 1875; Minerva, 1935) 141
Figura 34 – *O capitão Fracassa* (1937) 143
Figura 35 – *O capitão Estrondo*, editora EBAL (1955 e 1983) 144
Figura 36 – *O capitão Fracasso* (Itatiaia, 1963 e Ediouro, 1972) 145
Figura 37 – As adaptações de Myriam Campello (1973 e 1987) 146
Figura 38 – *O capitão Fracasso* em quadrinhos (2014) 146
Figura 39 - Scola, Troisi e Mastroianni durante as gravações de *Che ora è* (1989) 169
Figura 40 - Pôster dos filmes *Splendor* e *Che ora è* (1989) 171
Figura 41 - Desenhos de Ettore Scola representando o ator Totò 173
Figura 42 - Esboços de Scola dos filmes *La famiglia* e *Una giornata particolare* 175
Figura 43 - Desenho de Ettore Scola, esboço para o filme *O baile* 177
Figura 44 - Massimo Troisi como Pulcinella 189
Figura 45 - Cenas de abertura do filme 191
Figura 46 - A trupe chega ao arruinado castelo 192
Figura 47 - Apresentação da trupe em vilarejo em troca de comida 193
Figura 48 - Apresentação na praça pública de Paris 195

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Lista dos 20 filmes com maior bilheteria na Itália 162

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 15

2 O TEATRO E A *COMMEDIA DELL'ARTE* 27

2.1 AS ORIGENS DO TEATRO 28

2.1.1 O teatro grego 28

2.1.2 O teatro romano 33

2.1.3 O teatro medieval 36

2.1.4 Após a Idade Média 41

2.1.5 A ópera lírica 43

2.2 O RENASCIMENTO 44

2.2.1 O cômico 47

2.3 *A COMMEDIA DELL'ARTE*: HISTÓRIA E PERSONAGENS 49

2.3.1 As origens da *Commedia dell'arte* 56

2.3.2 As personagens e os tipos fixos 60

2.3.3 Evolução da *Commedia dell'arte* 71

2.3.4 As máscaras 73

2.4 OUTROS CONTEXTOS DO TEATRO EUROPEU 77

2,4.1 Portugal 77

2.4.2 França 78

2.4.3 Espanha 78

2.4.4 Inglaterra 79

2.4.5 O Teatro Burguês europeu 80

2.4.6 Século XIX: Romantismo e Realismo 81

2.4.7 Século XX: as vanguardas 81

2.4.8 Outras obras teatrais do século XX 83

2.4.9 O teatro europeu contemporâneo 84

2.5 O TEATRO NO BRASIL 84

2.5.1 O Brasil e a *Commedia dell'arte* 91

2.6 A *COMMEDIA DELL'ARTE* SOBREVIVE 95

3 *LE CAPITAINE FRACASSE* 101

3.1 O FOLHETIM 103

3.1.1 O contexto editorial e o nascimento do folhetim 105

3.1.2 *Revue nationale et étrangère* 108
3.2 THÉOPHILE GAUTIER: O POETA IMPECÁVEL 111
3.3 *LE CAPITAINE FRACASSE*: DO FOLHETIM AO LIVRO 121
3.3.1 A estética descritiva e pictórica de Gautier 123
3.3.2 Estratégias de suspense e ritmo serializado 125
3.3.3 O narrador e a voz do autor 126
3.3.4 O herói e as máscaras da *Commedia dell'arte* 130
3.3.5 O folhetim compilado em livro 132
3.4 A *COMMEDIA DELL'ARTE* EM *LE CAPITAINE FRACASSE* 135
3.5 A *COMMEDIA DELL'ARTE* REPROPOSTA 137
3.5.1 O teatro como espelho da vida 138
3.6 GAUTIER NA ITÁLIA 139
3.7 CONSIDERAÇÕES SOBRE O FOLHETIM NO BRASIL 141
3.7.1 *Le Capitaine Fracasse* no Brasil 143

4 *LE CAPITAINE FRACASSE* NO CINEMA: ETTORE SCOLA E MASSIMO TROISI 149
4.1 BREVE PANORAMA HISTÓRICO DO CINEMA 150
4.2 O CINEMA NA ITÁLIA 152
4.2.1 Os anos 1990 165
4.3 A PARCERIA ENTRE ETTORE SCOLA E MASSIMO TROISI 167
4.3.1 Ettore Scola, *il maestro* ou o artesão do cinema 171
4.3.2 Massimo Troisi: *Pulcinella senza maschera* 180
4.4 *IL VIAGGIO DI CAPITAN FRACASSA* 190
4.4.1 Do romance ao filme 195
4.5 A VIAGEM DA *COMMEDIA DELL'ARTE* 197

5 CONCLUSÃO 201

REFERÊNCIAS 209

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA 216

1 INTRODUÇÃO

A riqueza cultural de um povo manifesta-se sob múltiplas formas, de modo que, em harmonia, compõem seu conjunto de tradições populares e eruditas. Uma dessas contribuições oriundas da Itália é a *Commedia dell'arte,* cuja presença se observa desde o século XVI até nossos dias, retomada e reproposta, assumindo novas configurações de acordo com os gêneros artísticos que permeia e os diversificados veículos de que se utiliza. Assim, esse fazer teatral cômico e popular, que formou as primeiras companhias profissionais de atores, transporta personagens, ou máscaras, típicas em tramas cotidianas pelos teatros do mundo e promove a manutenção do pensamento e de uma específica forma de atuação, ligada à tradição, que se eterniza por ser flexível. Nossa pesquisa tem por objetivo demonstrar como este gênero permanece vivo há tanto tempo, direcionando um olhar atento às suas manifestações: após sua conceituação, analisamos um exemplo das características da *Commedia* inserido na literatura francesa do século XIX por meio da ambientação da obra *Le Capitaine Fracasse*, publicada em folhetim entre 1861 e 1863 por Théophile Gautier[1], além de examinarmos como o romance foi acolhido na Itália e, mais tarde, relido pelo cineasta Ettore Scola[2] no filme *A viagem do capitão Tornado* (*Il viaggio di Capitan Fracassa*, 1990) no final do século XX.

A *Commedia dell'arte* foi uma manifestação teatral cuja origem remonta ao final do século XV e início do XVI na península itálica. Fundamental no desenvolvimento do teatro popular, é também conhecida como *Commedia all'improvviso* (comédia do improviso) porque as personagens não tinham suas falas definidas e escritas em roteiros, mas apenas indicações gerais presentes em um *canovaccio* (ou *scenario*) que era facilmente adaptado às exigências locais; desta forma, temáticas ligadas à vida cotidiana (amor, ciúme, traição, desentendimentos)

[1] Pierre Jules Théophile Gautier (1811-1872) foi escritor de diferentes gêneros como poemas, romances, contos, novelas, crônicas, ensaios e críticas de arte e literatura. Viajou por muitos países na época em que trabalhou como jornalista, colaborando com periódicos franceses onde publicou em folhetins, e teve contato com intelectuais e correntes que incorporou à sua produção literária. Após ter escrito alguns poemas românticos como *Poésies* (1830) e *Albertus* (1832), abandonou o pensamento que tinha defendido com Victor Hugo dedicando-se, posteriormente, a obras precursoras do Parnasianismo que buscavam a arte pela arte e a elaboração formal, como *Émaux et camées* (1852).

[2] Ettore Scola (1931-2016) nasceu em Trevico (Campânia, Itália) mas cresceu em Roma, onde estudou Direito, colaborou em revistas humorísticas e escreveu roteiros até dirigir seu primeiro longa em 1964 (*Se permettete parliamo di donne*). Trabalhou com atores como Alberto Sordi, Nino Manfredi, Vittorio Gassman, Marcello Mastroianni, Sophia Loren, Ugo Tognazzi, Massimo Troisi, e recebeu prêmios cinematográficos por várias produções, dentre elas: *Nós que nos amávamos tanto* (*C'eravamo tanto amati*, 1975), *Um dia muito especial* (*Una giornata particolare*, 1977), *O baile* (*El bal* ou *Ballando ballando*, 1983), *A família* (*La famiglia*, 1987). Seu último trabalho foi um documentário dedicado a Federico Fellini em ocasião do seu vigésimo ano de morte, em 2013, com o título: *Que estranho chamar-se Federico* (*Che strano chiamarsi Federico*).

dividiam espaço com aquelas sobre a relação social entre senhores e servos e entre casais apaixonados, conseguindo ser expressão popular crítica e cômica. De fato, afirma Marco Rota (2018, p. 10, tradução nossa[3]) que esta era a possibilidade trazida pela comédia, visto que

> se a tragédia se move na consciência profunda com os seus dilemas existenciais, se o drama religioso quer levar para o alto e para Deus, a Comédia coloca-se no meio porque fala dos homens: diz e propõe ações que falam a outros homens sobre seus problemas cotidianos, suas aspirações, a riqueza, a pobreza, a fome, os seus amores, a prepotência; em suma, sobre os problemas da vida real[4].

As principais características deste gênero teatral desenvolvido em paralelo ao pensamento renascentista são: a formação de grupos teatrais itinerantes que se deslocavam em carroças, muitas vezes usadas como palcos (conhecidas como Carros "di Tespis"[5]) e instaladas ao ar livre, em ruas e praças; a improvisação como estratégia de adequação dos temas à realidade do contexto onde representavam, o que atuava como chamariz para o público; a consolidação do ofício do ator, esta figura versátil que representava, cantava e fazia malabarismos e acrobacias com enorme capacidade gestual e corporal (os chamados *lazzi*[6]); e o uso de máscaras que, como adereços, identificavam as personagens cujas características eram já estabelecidas e conhecidas popularmente.

Estas figuras mascaradas eram, via de regra, interpretadas por um mesmo ator do grupo por toda sua vida[7] e, muitas vezes, a tradição era passada do pai para o filho que dava continuidade à representação. Elas eram divididas em três tipos, ainda que não sejam raras variações: os *innamorati* (enamorados), os *vecchi* (velhos) e os *zanni* (servos ou criados). Essas máscaras, ao mesmo tempo fixas e mutáveis, tornaram-se arquétipos universais que continuam

---

[3] As traduções ao longo da tese foram feitas por nós. Para os casos em que transcrevemos traduções de terceiros, indicamos a fonte.

[4] *"Se la tragedia si muove nel profondo della coscienza con i suoi dilemmi esistenziali, se il dramma religioso vuole portare verso l'alto e verso Dio, la Commedia si colloca nel mezzo perché parla degli uomini: dice e svolge azioni che parlano ad altri uomini dei loro problemi quotidiani, delle loro aspirazioni, della ricchezza, della povertà, della fame, dei loro amori, delle sopraffazioni; insomma, dei loro problemi reali di vita"*.

[5] Poeta e músico, Tespis de Ático (século VI a.C.) é considerado criador da função de ator protagonista ao ter, durante uma apresentação, separado-se do coro e estabelecido um diálogo com ele, em 534 a.C., interpretando Dionísio.

[6] Além desta definição, José Eduardo Vendramini (2001, p. 65) também considera os *lazzi* como "truques ou manobras bufonescas, desvinculados da trama [...]; pequenas cenas bufas de ação rápida e cômica, com o objetivo de obter gargalhadas do público, renovando assim o interesse pelo espetáculo, ou então dando tempo para os demais atores executarem tarefas necessárias".

[7] Exemplos de longevidade são oferecidos por Vendramini (2001, p. 63): "é o caso do ator Zanotti, que representou o enamorado Ottavio até os 70 (quando era chamado de "*il vecchio Ottavio*"), ou de Giovanni Pallesini, que representou o criado cômico Pedrolino até os 87 anos".

a inspirar representações literárias e cinematográficas, como veremos nas obras de Gautier e Scola.

Desta forma, por representar características populares e pertinentes à vida comum e aos comportamentos humanos, a *Commedia dell'art*e foi bastante apreciada na península itálica e paulatinamente saiu das ruas e praças para inserir-se nas cortes e nos teatros, sendo posteriormente levada para muitas partes da Europa. Manteve sua forte presença nos espetáculos do século XVII e, no século seguinte, quando pareceu entrar em declínio, foi revista pelo dramaturgo veneziano Carlo Goldoni[8], cujo trabalho de divulgação da *Commedia* foi pautado na concepção de um novo teatro com

> a percepção de que a guinada necessária ao teatro italiano não estava tanto em erradicar de uma vez por todas a Commedia dell'Arte, e sim em aproveitar seus aspectos positivos (que, afinal, não haviam sido poucos, se ela durava havia tanto tempo: além de consenso nas cortes, ela fundara e exportara o gênero e sua organização, criando o primeiro teatro profissional do mundo) e contrastar firmemente os negativos, viciados e viciosos, ditados pela preguiça, pela certeza do sucesso e possivelmente pela atitude histriônica dos atores (Barni, 2010, p. 224).

Ainda que as propostas de Goldoni não façam parte do corpo desta pesquisa, sua visitação é inevitável quando se tem em mente a importância do dramaturgo para a história do teatro italiano porque ele promoveu a reforma da tradicional *Commedia dell'arte*, transferindo a centralidade dos espetáculos do ator para o autor, sendo que, ao "reformá-la", ele "dará uma das maiores contribuições para sua permanência em nosso imaginário" (Barni, 2010, p. 226).

Roberta Barni, ao escrever um posfácio para a edição brasileira de *O teatro Cômico* (Editora Globo, Rio de Janeiro, 1992), esclarece, além dessa mudança do foco, que a representação por improviso e a temática abordada então já não interessavam ao público; Goldoni, assim, lentamente iniciou o processo de modificação pelo registro da fala das personagens e, em 1743, ofereceu a obra *La donna di garbo*, na qual pela primeira vez encontra-se escrito o que cada ator devia dizer, processo que levou ao abandono dos *canovacci* e do improviso. A reforma contou ainda com uma maior individualização das personagens que deixaram de ser tipos fixos e, para isso,

[8] Carlo Goldoni (1707-1793) nasceu em Veneza mas viveu em muitas cidades como Pavia, Pádua, Gênova, Milão, Mântova e morreu em Paris. É considerado importante divulgador da *Commedia dell'arte* ao retomá-la, no século XVIII, e propor uma reforma técnica por meio da qual estabeleceu a escrita dos textos a serem representados (em substituição aos antigos *canovacci*), a criação de personagens mais realistas e a busca da verossimilhança em um contexto político e social que acompanhava a decadência da aristocracia e o crescimento da burguesia. Dentre as comédias que escreveu estão: *Il servitore di due padroni* (1745), *La vedova scaltra* (1948), *La bottega del caffè* (1750) e *La locandiera* (1753).

> aos poucos, também as máscaras são eliminadas. A última a desaparecer será a de Arlequim, cujos traços típicos resistem por muito tempo. Esse esvaziamento de dentro para fora das máscaras mostra que o projeto da reforma, embora fosse simples e racional, não era de atuação rápida: Goldoni sabia muito bem disso, e o afirma com todas as letras em *O teatro cômico* (Barni, 2010, p. 229).

De fato, nesta obra de 1750 ele tece críticas metateatrais para evidenciar a necessidade (e também a dificuldade) de modificar o teatro que ainda seguia antigas (e ultrapassadas) técnicas e não conferia mais originalidade aos textos, tornados repetitivos. Para José Eduardo Vendramini:

> Verdadeira poética goldoniana, *O teatro cômico* é um documento indireto de toda uma fase do teatro italiano. Seu exacerbado grau de metalinguagem coloca-o numa das vertentes mais dinâmicas da arte moderna, ou seja, aquela na qual as obras refletem sobre si mesmas. No caso específico de *O teatro cômico*, os atores de uma companhia de teatro discutem – entre tantas outras coisas – se devem abandonar a tradição da comédia improvisada (a *commedia dell'arte* propriamente dita) em prol da adoção de uma nova forma de se fazer teatro, com o texto totalmente escrito por um poeta (Goldoni, refletido no próprio texto). Em síntese, Goldoni não somente provocou a passagem da comédia improvisada para a comédia totalmente escrita, como elaborou um texto teatral onde registrou minuciosamente a repercussão, no comportamento dos membros de uma típica companhia de teatro (a sua?), das novidades trazidas por ele mesmo para o teatro italiano e – dada a importância e influência deste – para o teatro universal (Vendramini, 2001, p. 72).

Em suma, a percepção deste contexto fez com que o dramaturgo veneziano colocasse em movimento uma releitura da herança deixada pela *dell'arte*.

Se Italo Calvino propõe uma indistinção entre o ato de ler e o de reler, está baseado na mudança de perspectiva histórica capaz de tornar cada encontro com uma obra literária um acontecimento novo (Calvino, 1993, p. 10). Por outro lado, quando o escritor italiano afirma que "um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer", sua explicação coincide com o que podemos pensar a respeito da "reescritura" das obras em outros tempos e por outras artes, pois "as marcas das leituras que precederam" o presente e "os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes)" (Calvino, 1993, p. 10) não nos deixam esquecer o que as tramas significaram através dos tempos.

De modo consonante, segundo Terry Eagleton (2006, p. 19), "as obras são 'reescritas', mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as leem; na verdade, não há releitura de uma obra que não seja também uma 'reescritura'", de modo que a difusão europeia da *Commedia dell'arte*, já documentada desde o século XVII, consolidou arquétipos e convenções que influenciaram fortemente o teatro e a literatura franceses, especialmente o

romantismo de Théophile Gautier, que ressignifica esse legado em *Le Capitaine Fracasse* (1863).

O autor, nascido em 1811 em Tarbes, transferiu-se muito cedo a Paris onde entrou em contato com escritores como Gérard de Nerval e Victor Hugo. Amante da pintura, escreveu poesias refinadas, contos fantásticos e narrativas de aventura, além de crítica cultural em jornais e periódicos e de relatos de viagens; foram, aliás, por meio destas que ele conheceu múltiplas histórias e tradições europeias. Sua obra em questão surgiu como romance de folhetim, prática já habitual na França havia cerca de trinta anos, e foi publicada na *Revue nationale et étrangère, politique, scientifique et littéraire* entre 25 de dezembro de 1861 e 30 de junho de 1863, mesmo ano em que foi lançada sua primeira edição compilada.

A trama da obra apresenta a história de uma trupe de teatro itinerante com personagens ligadas ao universo da *Commedia dell'arte* que leva suas representações no *Carro di Tespi* pelos vilarejos franceses, onde o público assiste às propostas temáticas típicas do gênero seiscentista italiano. Certa noite, bate à porta do castelo arruinado onde vivem o Barão de Sigognac com seu criado Pierre, o velho cachorro Miraut e o gato Béelzébuth[9], o *capocomico*[10] do grupo porque a carroça que o transportava, junto com sua companhia teatral, ficara atolada próximo dali devido à tempestade que caía. O barão hospeda os atores e as belas atrizes e recebe, no dia seguinte, a proposta de seguir com eles até Paris. Com alguma incerteza, mas já encantado pela *innamorata* Isabelle, o jovem aceita a oferta e começam suas aventuras que envolverão viagens, duelos, novas experiências, inclusive a de subir ao palco e interpretar o Capitão Fracassa, inserido em um grupo unido que compartilha momentos felizes, tristes e trágicos diante dos quais ele conhece emoções até então ignoradas para quem levava uma vida solitária e sem alegrias: o amor, a diversão, o desânimo e até o luto.

O romance obteve muito sucesso na França e também na Itália, o que pode ser constatado pelo número de traduções e reedições durante todo o século XX, e pelas palavras do tradutor italiano Giuseppe Lipparini que, em uma nota introdutória, afirma o fato de que este, para Gautier, é "o romance que lhe dá o sabor de uma popularidade impensável para uma arte aristocrática como a sua[11]" (Gautier, 2017, p. 5). De fato, o autor não se preocupava com os

[9] Optamos aqui por manter a grafia dos nomes das personagens como constam na versão original francesa (Gautier, 2011b). Quando nos referimos à tradução do romance para a língua italiana e ao filme, adequamos a escrita e, portanto, podem existir mínimas diferenças que, no entanto, não prejudicam o reconhecimento delas.

[10] O *capocomico* pode ser entendido como a atual figura do diretor da companhia de teatro. No entanto, na trupe renascentista ele tinha também outras funções: organizar as apresentações, fazer contratos com mecenas ou cortes, decidir sobre locais de representação e manter o grupo unido. Geralmente também atuava como ator.

[11] *"Il romanzo che gli dà il sapore di una popolarità impensabile per un'arte aristocratica come la sua".*

problemas sociais e econômicos de sua época, desdenhava da literatura produzida com objetivos moralizantes e acreditava que o público burguês não era capaz de apreciar a verdadeira escrita, aquela poética que buscava a beleza de uma refinada composição formal e da arte pela arte; no entanto, como trabalho remunerado para sua subsistência, ele exercia a função de jornalista e escrevia contos, crônicas, críticas culturais e romances de folhetim, cujo objetivo (mais do jornal do que dele próprio) era vender em grande tiragem e agradar ao público leitor que estava se formando.

A despeito de outras adaptações, que incluem séries e filmes para televisão e animações na França, Itália e Rússia, é preciso mencionar cerca de uma dezena de adaptações do romance para o teatro. A partir de sua publicação, a história do Barão de Sigognac não demorou para subir aos palcos e construir verdadeiras obras metateatrais: já em 1879 há registros de uma adaptação levada à cena no *Théatre de la Gaité*, em Paris; um ano antes, o compositor Émile Pessard (1843-1917) e o libretista Catulle Mendès (1841-1909) apresentaram uma ópera cômica em três atos, no *Opéra-Comique*, também na capital francesa. As montagens, que variavam na centralização do tema sobre o romance dos protagonistas, a viagem da trupe e a comicidade, continuaram a ser propostas na França e na Itália no século XX e, no século XXI, é possível evidenciar pelo menos três encenações também no Brasil: em 2017, *A viagem do capitão Tornado*, com adaptação e direção de Clóvis Levi, foi apresentada no Rio de Janeiro (RJ); em 2018, *Capitão Fracasso*, do grupo Luiz Paixão estreou em Belo Horizonte (MG); e em 2024, em Salvador (BA), foi apresentado o espetáculo *Capitão Fracassa: as mirabolantes aventuras do Barão de Sigognac*, com elenco brasileiro e direção do italiano Massimo Macchiavelli, com produção da *Fraternal Compagnia*. Esta amplitude do alcance geográfico e temporal dos espetáculos evidencia sua importância, aderência e permanência na cultura mundial.

No que diz respeito à arte cinematográfica, a obra de Gautier chegou à grande tela já em 1909, ano no qual dois curta-metragens foram lançados com o título original *Le Capitaine Fracasse*: um foi produzido na França, dirigido por Victorin-Hippolyte Jasset (1862-1913) e interpretado pelo ator Jean-Marie L'Isle, e o outro na Itália sob a direção de Ernesto Maria Pasquali (1883-1919). Data de 1915 uma produção estadunidense produzida pela Biography Company que conta com os atores Alan Hale, Vola Vale Smith e Charles Hill Mailes. Posteriores releituras da obra literária pelo cinema foram propostas ao longo do século por diversos diretores como: Mario Caserini (Itália, 1919), que contou com a atuação de Franco Zeni (Fracasse), Teresa Termini (Isabelle) e Ferruccio Biancini (Duque de Vallombreuse);

Alberto Cavalcanti[12] e Henry Wulschlegeer (França, 1929), com Pierre Blanchar e Lien Deyers interpretando os protagonistas e Charles Boyer no papel do vilão; Duilio Coletti (Itália,1940) contando com Giorgio Costantini no papel do barão, Elsa de Giorgi como a atriz e Osvaldo Valenti interpretando o duque; Abel Gance (França, 1943), que teve como personagens principais Fernand Gravey, Assia Morris e Jean Weber; Pierre Gaspard-Huit[13] (França, 1961), no qual Jean Marais, Geneviève Grad e Gérard Barray atuam como o barão, a atriz e o duque, respectivamente; Ettore Scola (Itália, 1990), com os atores Vincent Perez como Sigognac, Emmanuelle Béart como Isabelle, Remo Girone como Vallombreuse e Massimo Troisi[14] como Pulcinella, personagem inexistente na trama literária incorporada pelos roteiristas com a função de narrador. Apresentando algumas modificações nos títulos e nas tramas, característica comum entre todas estas produções é sustentar-se sobre o romance de Gautier e ter, como fio condutor, a trupe de artistas que acolhe o nobre arruinado Sigognac, logo tornado ator nos panos de Capitão Fracassa, que luta para defender a honra de sua amada Isabelle contra as agressivas investidas do Duque de Vallombreuse.

A última adaptação citada, do cineasta Ettore Scola, intitula-se no Brasil *A viagem do Capitão Tornado* e é uma produção que permite ao diretor lançar novas luzes sobre a importância da *Commedia dell'arte* no cenário cultural italiano e na representação de atores cômicos. Sobre o longa, afirma Fred Almeida (2015) que

---

[12] Filme disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UiiyljJD9uw&t=125s>. Acesso em 04 jan. 2025. A título de curiosidade, Alberto (de Almeida) Cavalcanti (1897-1982) foi um cineasta brasileiro. Ele era arquiteto formado em Paris, com uma carreira diplomática na Inglaterra. No entanto, após um convite de Marcel L'Herbier, um dos principais nomes do cinema de vanguarda dos anos de 1920 na França, Cavalcanti trabalha como cenógrafo, dirige seu primeiro filme em 1926 e se estabelece como cineasta na França e sobretudo na Inglaterra até 1950, quando volta para o Brasil para ser chefe de produção da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Com a perseguição imposta aos comunistas, volta para a Europa e trabalha como cineasta em diversos países.

[13] Filme disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z-yVnSsEOuc>. Acesso em 04 jan. 2025.

[14] Massimo Troisi (1953-1994) foi ator, roteirista e diretor. É reconhecido como um expoente do teatro cômico e da cultura popular napolitana que se expressava por meio de uma sutil ironia ao representar no contexto político das décadas de 1970 a 1990, além de ter proposto uma releitura da personagem Pulcinella, da *Commedia dell'arte,* que interpretou nos palcos e no cinema. Começou como ator teatral encenando em uma paróquia de San Giorgio a Cremona, na zona metropolitana de Nápoles, e muito jovem formou o grupo de teatro cômico *La Smorfia* com os amigos Lello Arena (1953-) e Enzo Decaro (1958-). O trio obteve um ótimo acolhimento do público e da crítica e passou a apresentar esquetes televisivas no final da década de 1970. Em 1981 Troisi chegou ao cinema como ator, roteirista e diretor do filme *Ricomincio da tre*, que obteve sucesso e reconhecimentos. Nas mesmas funções produziu também *Scusate il ritardo* (1983), *Non ci resta che piangere* (1984, com codireção de Roberto Benigni), *Le vie del Signore sono finite* (1987) e *Pensavo fosse amore… invece era un calesse* (1991). Seu último longa como ator foi *O Carteiro e o poeta (Il postino*, 1994) que teve a direção de Michael Radford e o roteiro escrito em parceria entre o ator, o diretor, Anna Pavignano, Furio Scarpelli e Giacomo Scarpelli. Massimo morreu em Roma logo após ter finalizado a gravação deste filme, aos 41 anos, em decorrência de problemas cardíacos que o afligiam desde a infância.

> o filme de Scola nos serve como bela ilustração deste tipo de teatro. Ao contar a história de um Barão que segue viagem com uma trupe de atores, ele nos mostra o dia-a-dia dos artistas, seu modo de viver e de executar seu trabalho. Como se inter-relacionam e como os personagens que representam nas peças acabam se misturando com suas personalidades.

Scola apresenta em sua película a união entre a arte teatral e a cinematográfica ao propor personagens e situações típicas da *Commedia dell'arte* incorporadas à linguagem do cinema. O seu olhar, entretanto, vai além da simples adaptação: o cineasta propõe uma reflexão sobre a própria arte de representar, transpondo o espírito da *dell'arte* para o cinema e reafirmando sua vitalidade como linguagem universal.

A ambientação do longa traz bosques, vilarejos e moradias representativas dos séculos XVI e XVII constantemente imersos em névoa e em uma atmosfera de conto de fadas, com perspectiva, cores e iluminação surreais acompanhadas por uma sonoplastia em estilo medieval. As gravações foram feitas no estúdio 5 de Cinecittà, na época o maior da Europa, que foi montado com cenários pintados, o que remete imediatamente a procedimentos de recriação de espaços "indefinidos" e "atemporais", justamente para dar conta de um aspecto importante da representação, a saber, o teor das histórias que permanecem no tempo, seja no âmbito das personagens ou dos enredos.

Parece-nos que se trata de uma estratégia de retomada da obra literária com a qual o cineasta tivera contato ainda na infância e que, segundo Carmine Maffei (2020), permaneceu impressa em sua fantasia; assim, Scola busca "guardar" suas impressões atrás da cortina que, no início do filme, dá passagem ao palco onde se desenrola a trama, para conservar e poder revisitar leituras anteriores, como proposto por Calvino (1993), dando sempre significados novos para cada posterior contato com a representação artística. O diretor usa técnicas de profundidade em tomadas de planos gerais longos e, neste cenário, promove a narração do encontro entre uma trupe de artistas e um barão decadente, cujas aventuras são contadas por Pulcinella, um criado que desenvolve seu lado humano e sentimental em equilíbrio entre a máscara cômica e o homem.

A cena inicial do filme faz alusão ao começo de um espetáculo teatral e propõe a abertura das cortinas vermelhas que fazem o público mergulhar na grande tela. Em um movimento lento da câmera, o espectador é inserido em um bosque cheio de neblina, ao som de corvos e de música medieval, e se vê a aproximação de um sanitarista (Giuseppe Cederna) que chega em seu cavalo para fazer testes na água de uma fonte próxima ao local onde uma trupe de atores itinerantes montou acampamento. Quando um dos atores do grupo, Pulcinella (Massimo Troisi), aproxima-se e pega água para levar a um amigo enfermo, é avisado de que o

líquido não era potável, mas não dá muita atenção e, sob vestes claras, longas e pesadas, coloca-se, preocupado, diante de uma fogueira para se aquecer. Ali sentado é alcançado pelo oficial que lhe pergunta o que acontecera ao doente e, hesitante, o ator começa seu relato narrando todos os fatos vivenciados e, lançando mão da técnica de *flashback*, oferece o desenrolar da história.

Dentre os atores escolhidos por Scola para darem vida às personagens do filme estão importantes representantes da arte interpretativa da Itália. O ator cômico Massimo Troisi coloca mais uma vez as vestes do Pulcinella, *zanni* da *Commedia dell'arte* reproposto por ele com características diferenciadas já incorporadas à máscara no teatro desde a juventude, e personifica o narrador do filme, unindo sua interpretação própria (marcada sobretudo pelo seu início na televisão já no final da década de 1970) ao modo de representar absolutamente refinado que vai adquirindo em suas atuações no cinema.

Além de Troisi, o diretor homenageia outro grande ator cômico popular, Ciccio (Francesco) Ingrassia, que fez dupla com Franco Franchi durante os anos de 1960 e 1970: juntos eles protagonizaram uma centena de filmes e a última vez em que atuaram em dupla foi no episódio *La giara*, no filme *Kaos* (Paolo e Vittorio Taviani, 1984), baseado em contos de Luigi Pirandello (1867-1936). Os longas protagonizados por Franco e Ciccio eram considerados "filmes menores" pela crítica, sobretudo pelo seu caráter de paródia. Contudo, eram imensamente apreciados pelo público, o que levou ao reconhecimento de grandes diretores como os irmãos Taviani e Ettore Scola pelo caráter popular que aquele modo de representar alcançava.

Partindo do pressuposto defendido por Umberto Eco (2007) de que as culturas se relacionam umas com as outras sendo, portanto, imprescindível que cada vez mais estejamos dispostos a conceber a interculturalidade, podemos nos atentar ao fato de que "a cultura funcionaria como uma memória que, ao conservar e reproduzir artefatos simbólicos e materiais de geração em geração, torna-se a depositária da informação social" (Freire, 2006, p. 59). Nossa pesquisa traz o objetivo de contribuir na manutenção e na divulgação desta memória e esperamos que seja capaz de evidenciar os elementos dos diferentes protocolos de leitura e das combinações entre as artes teatral, literária e audiovisual para que este compartilhamento cultural, como reflexo de um conjunto de informações sociais, seja capaz de revitalizar e revalorizar o teatro pela literatura e pelo cinema.

Essencial nesse percurso é a noção de permanência no tempo e de distensão das fronteiras de um gênero que nasce como vertente popular do teatro renascentista. Noutras palavras, podemos refazer a "viagem" da *Commedia dell'arte* desde seu nascimento na Itália e

sua chegada à França até sua assimilação pela prosa do romance e pela imagem em movimento. É possível defender a materialização desse percurso no filme dirigido por Ettore Scola, cujo aporte condiz, no plano da forma, com o itinerário dos elementos que a constituem. No plano do conteúdo, a intensificação do acento popular e regional promove a particularização da trama, ao mesmo tempo em que contribui para a universalização dos elementos.

Com a finalidade de sustentarmos nossa tese de que a *Commedia dell'arte* permanece viva durante mais de quatro séculos por ser uma importante raiz cultural, cujo tronco robusto criou galhos que se estenderam por todo o mundo dando frutos até nossos dias ao aderir a diferentes gêneros artísticos e permear múltiplas culturas, na seção número 2, *O teatro e a Commedia dell'arte*, aprofundamo-nos na história, no conceito e nas técnicas deste gênero teatral, uma vez que

> a permanência de personagens como Arlequim e Colombina no imaginário artístico nos convida a conhecer melhor a gênese dessa forma de dramaturgia em que atores mascarados improvisavam a partir de um roteiro básico (o "canovaccio"). Afinal, encontramos ecos dessas "personae" teatrais nas tragédias de Shakespeare e nas comédias de Molière, no melodrama burguês, no cinema cômico e no carnaval brasileiro (Pinto, 2006).

A fim de estabelecermos a importância para a cultura, não só italiana, da representatividade de sua criação, de suas personagens e de seus temas, a investigação baseia-se em teóricos de diferentes épocas e nacionalidades, como: João Pedro Roriz (2014), Margot Berthold (2001) e Rodrigo Morais Leite (2020) sobre a história do teatro; Mikhail Bakhtin (1996, 2010), que oferece um panorama da cultura popular desenvolvida no final da Idade Média e no início do Renascimento; Roberta Barni, com seus escritos sobre Carlo Goldoni (2010) e aspectos da *Commedia dell'arte* (*in* Scala, 2003), tema abordado também por Ana Portich (2008), Camilla Mencarelli (2024), Marco Rota (2018), Maria de la Luz Uribe (1983), Maria de Lourdes Rabetti (2014), Nazzareno Todarello (2018), Roberto Cuppone (2001) e Vito Pandolfi (1957).

Na seção 3, *Le Capitaine Fracasse*, dedicamos nosso estudo ao romance de Théophile Gautier que consultamos em língua original francesa (1866 e 2011), duas edições com a tradução italiana de Giuseppe Lipparini (2017 e 2022) e uma adaptação traduzida para o português por Myriam Campello (1973), para que pudéssemos tecer algumas considerações sobre a recepção da obra em diferentes partes do mundo; do mesmo autor, lemos ainda alguns contos e poemas. Além disso, percorremos uma breve história do jornalismo e observamos como no período pós Revolução Francesa (1789) aumentou a circulação do jornal na França,

sobretudo impulsionado por ideais iluministas e pelo fim da censura estabelecida pelos governos absolutistas. Salientamos, também, como a incorporação de temas sociais, culturais, especializados (moda, saúde, suplemento feminino) e literários (contos, crônicas e romances) no "folhetim", a partir da década de 1830, exigiu novas estratégias de envolvimento do público e como aquele "espaço vazio destinado ao entretenimento" (Meyer, 1998, p. 113) na primeira página de jornais e periódicos agradou a burguesia que se consolidava como classe consumidora, também, de cultura. Além de Meyer (1994, 1996, 1998), utilizamos como base de pesquisa sobre o contexto histórico, a imprensa, o folhetim e a biografia de Gautier, as obras de: Ana Luisa Martins e Tânia Regina de Luca (2006), John Thompson (2002), Lúcia Granja (2011), Priscila Renata Gimenez (2020), Rebecca Molea (2022), Sabrina Baltor de Oliveira (2014). Fundamnetal, ainda, foi o acesso ao site *Gallica*, da Biblioteca Nacional da França (1997), que coloca a disposição para consulta todas as edições da *Revue nationale et étrangère - politique, scientifique et littéraire*, na qual foram pulicados os capítulos da obra que analisamos.

Em seguida, dedicamo-nos ao cinema italiano, sobre o qual, na seção 4, intitulada *Il Capitan Fracassa no cinema: Ettore Scola e Massimo Troisi*, lançamos um olhar histórico e detemo-nos na produção do diretor e na atuação do ator que se liga à personagem *dell'arte* do criado napolitano Pulcinella desde suas primeiras interpretações no teatro. De fato, o público denomina-o de *Pulcinella senza maschera* pelas semelhanças entre ator e máscara[15], e chama nossa atenção para como a *Commedia* está verdadeiramente enraizada no solo peninsular, de modo a ser trazida à tona pelo povo como um aspecto da sua identidade renascentista ainda reconhecível. Para essa questão, trazemos estudiosos da vida e da carreira de Scola, como: Carmine Maffei (2020), Paola e Silvia Scola (2019), Pier Marco De Santi e Rossano Vittori (1987); de Massimo Troisi, dentre eles: Ciro Borrelli e Domenico Livigni (2018), Francesco Simonetti (2019), Matilde Hochkofler (1998 e 2022); e ainda outros textos que retomam a *Commedia* e também o cinema italiano como aqueles de Benedetto Croce (2024) e Domenico Palattella (2015).

Por fim, constatamos como este estudo veio complementar e dar uma continuidade natural à nossa pesquisa realizada durante o mestrado[16], centrada em elementos da cultura popular e dos gêneros envolvidos pela comédia no âmbito moderno. Nesse sentido,

[15] A palavra *máscara*, nesse caso, não deve ser considerada como objeto físico, mas como uma personagem com características próprias; no caso de Pulcinella, um criado preguiçoso, mas esperto, com uma peculiar maneira de se movimentar e de falar.

[16] Ver Marquesini, 2021.

investigamos as origens e os percursos paralelos de um gênero atracado com a representação cômica italiana através dos tempos e, por que não dizer, estudamos a presença dessas características na cultura.

Ainda que nossa atenção esteja prevalentemente centrada na Europa, partindo da Itália pós-medieval e voltando a ela nos últimos anos do século XX, após ter explorado a França em sua prestigiosa produção literária do século XIX, nunca nos distanciamos do que sustenta Eco (2007) e nos colocamos como pesquisadoras brasileiras que lançam um olhar próprio para o além-mar, buscando construir pontes interculturais e, portanto, sempre que julgamos pertinente trazemos exemplos do Brasil para observarmos como era nossa literatura e nosso cinema em paralelo ao desenvolvimento europeu. Tal procedimento pareceu-nos essencial para que não ignorássemos o local de onde analisamos todo esse percurso com o objetivo maior de reverenciar o valor da arte e da cultura, ao estudá-las e analisá-las, admitindo que o conhecimento e o saber são férteis insumos contra a opressão em busca da autonomia, da independência e da liberdade.

Em suma, ao articular teatro, literatura e cinema sob o signo da *Commedia dell'arte*, este trabalho busca não apenas mapear a permanência de um gênero teatral, mas também propor uma leitura intercultural da herança cômica europeia, contribuindo para os estudos comparados e para o diálogo entre as artes no campo das humanidades.

2 O TEATRO E A *COMMEDIA DELL'ARTE*

Il vestito di Arlecchino

Per fare un vestito ad Arlecchino
ci mise una toppa Meneghino,
ne mise un'altra Pulcinella,
una Gianduja, una Brighella.

Pantalone, vecchio pidocchio,
ci mise uno strappo sul ginocchio,
e Stenterello, largo di mano
qualche macchia di vino toscano.

Colombina che lo cucì
fece un vestito stretto così.
Arlecchino lo mise lo stesso
ma ci stava un tantino perplesso.

Disse allora Balanzone,
bolognese dottorone:
"Ti assicuro e te lo giuro
che ti andrà bene il mese venturo
se osserverai la mia ricetta:
un giorno digiuno e l'altro bolletta!
Gianni Rodari

O teatro é uma expressão artística cuja origem perde-se no tempo, uma vez que as mais remotas civilizações já lançavam mão de encenações em diversos contextos, como religiosos ou educativos, em celebrações ou para o entretenimento. Vale lembrar que as sociedades primitivas se expressavam por meio de cantos, danças e rituais para alcançar uma conexão com a espiritualidade ou as suas divindades, e também para agradecer e festejar a fertilidade da terra e a colheita, sendo possível que, a partir destas celebrações, tenha-se chegado à representação de mitos ou lendas com finalidade, também, de divertimento.

A dificuldade em assegurar uma data inicial para esta arte deriva, entre outras características, do fato de ela ser uma manifestação efêmera, cuja existência nem sempre deixa (ou deixou) documentos escritos por ser essencialmente imediata, ou seja, como bem ilustra Margot Berthold, "como uma vela, o teatro consome a si mesmo no próprio ato de criar a luz. Enquanto um quadro ou estátua possuem existência concreta uma vez terminado o ato de sua criação, um espetáculo teatral que termina desaparece imediatamente no passado" (Berthold, 2001, p. XI). O que se sabe é que, em tempos longínquos e nas culturas mais diversificadas, sempre houve o gesto de representar uma personagem diferente da própria identidade ou encenar uma determinada situação, e isso é explicado porque, como afirmou Aristóteles em sua *Poética* (1995, p. 21), "Imitar é natural ao homem desde a infância".

A partir de tais pressupostos, e com o objetivo de compreendermos o caminho percorrido pela representação cênica até desembocar na *Commedia dell'arte*, no século XVI, propomos uma investigação breve, e de forma nenhuma exaustiva, do que entendemos por "teatro", considerado etmologicamente como "ato de olhar, ver, contemplar" (do verbo grego *theáomai*).

2.1 AS ORIGENS DO TEATRO

2.1.1 O teatro grego

No ocidente, é habitual remontar a origem do teatro à Grécia do século VI a.C., a partir de celebrações religiosas, uma vez que o culto politeísta extrapolava o limite dos templos e ganhava o espaço da praça pública (ágora), onde deuses mitificados eram reverenciados e tinham suas histórias dramatizadas, unindo religiosidade e cultura. Um desses deuses era Dionísio (em Roma conhecido como Baco, deus da alegria, da festa, da fertilidade, do prazer, do vinho e, também, do teatro), divindade a qual eram dedicadas festividades com música, dança e vinho: em procissões denominadas Ditirambo, as pessoas cantavam usando máscaras de bode para agradecer aos sátiros (homens com chifres e pernas de bode) por terem cuidado, junto com as ninfas no Monte Niza, deste filho de Zeus que nascera da perna do pai. As cantigas entoadas nessa ocasião seriam a origem dos coros representados nas tragédias (do grego *tragos* – bode + *ode* – canto).

Psístrato (ca. 600 a.C.–527 a.C.) foi um tirano que governou a Grécia entre 546 e 527 a.C. e, amante da arte e da cultura, incentivou a realização de eventos criando as Panatenéias (festividades em honra à deusa Atena) e as Dionisíacas (em honra ao deus Dionísio). Estas últimas dividiam-se em Rurais, realizadas precisamente na zona rural, com procissões em agradecimento à fertilidade da terra e à colheita ou em busca da proteção divina para a atividade agrícola, e Urbanas, ou Grandes Dionisíacas, realizadas na cidade (a principal era aquela de Atenas), com duração de vários dias; estas, além de estar ligadas ao culto religioso, abriam espaço também para a representação teatral em concursos dramáticos que contavam com escritores que apresentavam quatro textos: três tragédias e uma sátira.

Em 534 a.C., o tirano levou a Atenas aquele que é considerado o primeiro ator da história: o poeta e músico Téspis de Ático. Durante a Grande Dionisíaca daquele ano, ele teria se separado do coro para personificar Dionísio e, ao dialogar com o mesmo coro do qual se destacara, criou a função do ator (o protagonista) com falas individuais e a possibilidade de

interagir por diálogos. Também é atribuída a Téspis a introdução da máscara para diferenciar personagens, uma vez que o mesmo ator poderia representar dois papéis diferentes caracterizados por este acessório.

Seria esse, portanto, o percurso para o nascimento de uma arte que, até nossos dias, representa, influencia, reverencia e diverte públicos diferenciados, caracterizando-se segundo as ideias em vigor em cada período histórico e acolhendo valores sociais e riquezas culturais por mais de vinte séculos, em presença mais ou menos marcada em constância, e mais ou menos livre por questões de caráter político.

De qualquer forma, em ocasião de seu nascimento, afirma Berthold (2001) que o teatro não podia desligar-se do contexto cultural grego por toda sua necessidade de espaço para se desenvolver, pois

> o teatro é uma obra de arte social e comunal: nunca isso foi mais verdadeiro do que na Grécia antiga. Em nenhum outro lugar, portanto, pôde alcançar tanta importância como na Grécia. A multidão reunida no *theatron* não era meramente espectadora, mas participante, no sentido mais literal. O público participava ativamente do ritual teatral, religioso, inseria-se na esfera dos deuses e compartilhava o conhecimento das grandes conexões mitológicas (Berthold, 2001, p. 103-104).

Ainda que houvesse majoritariamente a transmissão oral dos mitos representados na Grécia do século VI a.C., chegaram até nós documentos que atestam a existência do elemento literário dramatúrgico concretizado pelo texto a ser representado, como, por exemplo, aqueles inscritos nos festivais. Muitos pesquisadores da história do teatro costumam indicar o filósofo Aristóteles[17] (384 a.C.–322 a.C.) como o responsável por estabelecer a base do teatro grego como uma forma de arte ao ter evidenciado, em seu texto *Poética*[18] (335 a.C.), que foi a partir dos cantos de louvor destas festividades que se originaram os gêneros da tragédia e da comédia por meio da *mimesis*, a imitação de caracteres da realidade. O professor Rodrigo Morais Leite, ao se referir a estes cantos, afirma que "de um deles, caracteristicamente grave, pomposo e solene, o ditirambo, teria se originado a tragédia; ao passo que do outro, os chamados cantos fálicos, de cunho satírico e burlesco, a comédia" (Leite, 2020, p. 12). A este propósito, afirmou Mikhail Bakhtin que:

[17] Aristóteles não foi contemporâneo dos grandes tragediógrafos gregos, mas viveu cerca de um século depois deles; desta forma, seus escritos em *Poética* (335 a.C.) referem-se ao teatro existente em uma época anterior à sua.

[18] Na *Poética*, além da definição de *mimesis*, Aristóteles conceitua a *diegese* e os gêneros literários dividindo-os em comédia, tragédia e epopeia e afirma que "a epopeia, o poema trágico, bem como a comédia, o ditirambo e, em sua maior parte, a arte do flauteiro e a do citaredo, todas vêm a ser, de modo geral, imitações" (Aristóteles, 1995, p. 19).

> 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 ("riso ritual"); paralelamente aos mitos sérios, mitos cômicos e injuriosos; paralelamente aos heróis, seus sósias paródicos (Bakhtin, 1996, p. 5).

Além destes dois gêneros, havia ainda outra vertente, o Mimo, que não estava necessariamente ligado aos cultos dionisíacos e apresentava um viés mais popular.

As diferenças entre estes gêneros ligados à encenação baseavam-se no objetivo da representação, que podia ser séria, com motivos moralizantes ou mitológicos, ou cômica, deslocando-se da sátira à ironia, além da alusão à tradição local em sua configuração política, religiosa e cultural. Desta forma, a tragédia, segundo a definição de Aristóteles (1995) é

> a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções. Chamo linguagem exornada a que tem ritmo, melodia e canto; e atavio adequado, o serem umas partes executadas com simples metrificação e as outras, cantadas (Aristóteles, 1995, p. 24).

Os textos trágicos apresentavam histórias que envolviam os deuses e grandes heróis e, com uma ação limitada no tempo e no espaço (segundo a Regra das Três Unidades de Aristóteles), traziam sempre uma catástrofe que provocava o sofrimento da personagem como consequência de seus atos. Desta época chegaram até nós textos dos principais (mas não únicos) tragediógrafos gregos: Ésquilo (525 a.C.-456 a.C.), que é responsável por ter introduzido na tragédia o segundo ator e tem, entre suas obras, *Os persas* (472 a.C.), a trilogia *Oresteia* (*Agamêmnon, As Coéforas* e *As eumênidesm,* 458 a.C.) e *Prometeu acorrentado* (458 a.C.); Sófocles (496 a.C.–406 a.C.), que introduziu na estrutura dramática o terceiro ator, diminuiu o papel do coro para dar mais espaço aos protagonistas e é considerado o primeiro a lançar mão de cenários pintados, escreveu *Antígona* (442 a.C.), *Édipo Rei* (427 a.C.) e *Electra* (data incerta entre 409 e 406 a.C.); e Eurípides (485 a.C.–406 a.C.), que teria dado início ao teatro psicológico do Ocidente e suas principais obras são *As Peliades* (455 a.C.), *Medeia* (431 a.C.), *As troianas* (415 a.C.) e *As bacantes* (encenada em 405 a.C., após a morte de seu autor).

A comédia, por sua vez, teria origem nos cantos rurais de caráter festivo ligados a símbolos fálicos e seria uma "herança cultural das desenfreadas orgias satíricas, das danças animais e das festas de colheita" (Berthold, 2001, p. 120). Estas festas estavam contextualizadas em períodos de alegria e divertimento regado ao vinho que possibilitavam a inversão de papeis

sociais e liberdades de todo gênero, também sexuais, de onde provavelmente viria a origem da palavra *Komos* (orgia) + *ode* (canto).

Com uma clara característica do que passou a compor as festas carnavalescas, as representações durante as cerimônias fálicas buscavam entreter os participantes por meio da apresentação de atores que improvisavam para ridicularizar, com sátiras cheias de ironia e humor, personagens de deuses (Comédia Antiga) e figuras públicas da época (Comédia Média), ou o homem comum (Comédia Nova[19]).

Como exemplos de comediógrafos gregos podemos citar: Epicarmo de Cós (ca 530 a.C.- ca 440 a.C.), que é considerado um dos primeiros a sistematizar os textos cômicos e ter escrito, entre outros, *O camponês* e *O casamento de Hebe*, dos quais chegaram a nós apenas os títulos; Aristófanes (447 a.C.–385 a.C.) escreveu sobre política e sociedade, seja aquela de Atenas ou a de Esparta, com viés tradicionalista, além de criticar hábitos e pensamentos, inclusive do filósofo seu contemporâneo, Sócrates, e tem, entre suas obras, *Os banqueteadores* (427 a.C.), *As Nuvens* (423 a.C.), *Lisístrata* (411 a.C.), *As rãs* (405 a.C.) e *Pluto* (388 a.C.); encontramos ainda Cratino, com *A garrafa* (423 a.C.) e, posteriormente, Menandro (343 a.C. – 291 a.C.), que promoveu o desaparecimento do coro e alterou a forma do palco, além de escrever *O misantropo* (318 a.C.), único texto que chegou até nossos dias, *A arbitragem* e *O mau-humorado*.

Tragédias e comédias gregas eram encenadas por atores mascarados que vestiam roupas longas e largas chamadas *quíton*. Não eram aceitas atrizes, sendo os papeis femininos representados por rapazes jovens. As encenações se desenvolviam em tablados com arquibancadas de madeira em uma configuração que, cerca de um século depois, consistiria naquela representada pelos teatros gregos. Nestes locais se desenvolviam as representações e

> a condição necessária para essa experiência comunitária era a magnífica acústica do teatro ao ar livre da Antiguidade. O menor sussurro era levado aos assentos mais distantes. Por sua vez, a máscara – geralmente feita de linho revestido de estuque, prensada em moldes de terracota - amplificava o poder da voz, conferindo tanto ao rosto como às palavras um efeito distanciador. Graças ao poder das palavras, não importava se o cenário parecesse pequeno [...]. O plano visual era menos importante do que a moldura humana para os sofrimentos do herói: o coro participava dos acontecimentos como comentador, informante, conselheiro e observador (Berthold, 2001, p. 114).

[19] Estes conceitos de Comédia estão ligados a quem eram direcionadas as críticas: a Comédia Nova era caracterizada por direcionar o foco a tipos e personagens comuns da sociedade (como o jovem galã e a ingênua, o soldado, o impostor, o escravo bufão, entre outros) e foi desenvolvida em Atenas como sucessão à Comédia Média, que satirizava personagens locais famosos e bem conhecidos, e à Comédia Antiga (século V a.C.) cujas sátiras eram feitas ao mito de deuses e heróis.

Figura 1 - Teatro de Dionísio em Atenas, Grécia, século IV a.C.

Fonte: Leite, 2020, p. 19.

Mais popular, e menos ligado aos louvores dionisíacos, encontrava-se, como já acenamos, o Mimo. Este gênero de representação cênica, desenvolvido nas praças, feiras e cortes, era uma espécie de farsa burlesca rústica que nasceu na Sicília por volta do ano 450 a.C. Por meio de atores (e atrizes, pois as mulheres eram aceitas) ambulantes, foi levado para a Grécia abordando majoritariamente os temas do cotidiano de personagens anônimas representadas de modo burlesco e inseridas em contextos locais. A encenação era feita lançando-se mão de movimentos corporais amplos que exigiam do ator atenção à sua performance e à gestualidade, e seria baseada, de certa forma, no improviso, envolvendo uma diversa tipologia de artistas como contadores de histórias, saltimbancos, comediantes, malabaristas, equilibristas, acrobatas, dançarinas e músicos, que demonstravam possuir também conhecimento sobre as grandes tragédias, comédias e mitos clássicos que incorporavam aos seus espetáculos.

Esses artistas do Mimo que usavam toda a força expressiva da movimentação do corpo e dos gestos estimularam uma valorização individual da figura do ator e o fortalecimento da pantomima. Além da esfera popular, pode também ter existido, segundo Leite (2020), uma forma literária escrita por poetas como Sófron (por volta de 430 a.C.) e Epicarmo. Importante observar que, a diferença de textos trágicos e cômicos, a maioria dos escritos presentes neste gênero era composta em prosa, sendo que alguns poderiam ser cantados. Margot Berthold nos traz esclarecimentos bastante significativos ao afirmar que:

> Desde tempos imemoriais, bandos de saltimbancos vagavam pelas terras da Grécia e do Oriente. Dançarinos, acrobatas e malabaristas, flautistas e contadores de histórias apresentavam-se em mercados e cortes, diante de camponeses e príncipes, entre acampamentos de guerra e mesas de banquete. À arte pura unia-se o grotesco, a imitação de tipos e a caricatura de homens e animais, de seus movimentos e gestos [...]. Seu alvo era a imitação "fiel à natureza" de tipos autenticamente vivos, ou, num sentido mais amplo, a arte da autotransformação, da *mímesis.*
> Enquanto o épico homérico e o drama clássico haviam glorificado os deuses e os heróis, o mimo (*mimus*) prestava atenção ao povo anônimo, comum, que vivia à sombra dos grandes, e nos trapaceiros, velhacos e ladrões, estalajadeiros, alcoviteiros e cortesãs. Cada região supria o mimo de suas próprias figuras características e conceitos locais (Berthold, 2001, p. 136).

Dessas considerações, é possível antecipar, a partir da manifestação artística antiga, sobretudo do Mimo, algumas características que foram mantidas durante séculos. No entanto, antes de fazermos este salto histórico, é importante observar que, apesar de estar presente na Grécia, o mais importante desenvolvimento dessa matriz popular ocorreu em época helenística, sobretudo em Roma e Bizâncio. Os atores ambulantes, com sua expressividade corporal, seu improviso e a construção de tipos fixos, constituem a raiz mais direta da *Commedia dell'arte* que floresceria séculos depois na Itália renascentista.

2.1.2 O teatro romano

O teatro em Roma, de qualquer forma, vai muito além do Mimo. Tendo sido permeado pelo teatro grego já no início do século VI a.C., e sobretudo ao longo das expansões do Império Romano, também naquelas terras havia representações durante as festividades de consagração dos deuses, como as *Ludi Romani* que festejavam Júpiter, Juno e Minerva. Da mesma forma que acontecia na Grécia, também estas celebrações abriam espaço às representações dramáticas de tragédias e comédias com jogos cênicos (*Ludi scaenici*) intercalados ou concluídos por intervenções dos Mimos. As apresentações romanas contavam entre suas características: a perda de relevância do coro, caro ao teatro grego, e a ênfase na música e na dança.

Em Roma teriam se desenvolvido as formas teatrais populares dos Cantos Fesceninos, da Satura e da Fábula Atelana. Os primeiros teriam semelhança com os cantos fálicos gregos e seriam "diálogos de teor satírico, erótico e libidinosos entoados em casamentos ou festas comemorativas a colheitas. Ligados aos ritos de fertilidade, eles costumavam resvalar para a total obscenidade" (Leite, 2020, p. 22); a Satura, por sua vez, estaria mais ligada à improvisação e envolveria outras habilidades como o canto, a dança e a bufonaria; e, enfim, as Fábulas Atelanas teriam sua origem na cidade de Atela (Campânia, Itália) e contariam com

mímica, pantomima, diálogos e farsas populares, predominantemente cômicas e improvisadas, com personagens fixas, sobretudo os quatro tipos principais: *Maccus*, o bronco bobalhão que tem sempre a boca aberta, *Buccus*, o fanfarrão gordo e charlatão, *Puppus*, o velho tonto e infeliz que é ridicularizado pela atração que tem por moças jovens, e *Dossenus*, ou *Manducus*, o velhaco corcunda e comilão em quem não se podia confiar. Estes personagens-tipo usavam máscaras bastante rústicas nas quais havia uma característica verruga na testa.

Ainda que não tenhamos intenção de indicar uma origem única e indúbia, vale, mais uma vez, traçar paralelos com a futura manifestação da *Commedia dell'arte*, e perceber as semelhanças dessas máscaras e dos tipos fixos. É certo que haverá uma mescla de diferentes feições teatrais até o final da Idade Média, mas não é ideia vã a de identificar as individualidades que farão parte dela.

Em Roma, o anfiteatro não era destinado às representações teatrais, como ocorria na Grécia, mas a jogos e combates de gladiadores, lutas de animais, batalhas navais e espetáculos acrobáticos que simbolizavam a política do "pão e circo"[20], desenvolvida durante o período do Império (27 a.C.–476 d.C.). As encenações teatrais, por sua vez, aconteciam, inicialmente, em espaços onde havia palcos de madeira retangulares, desmontáveis, colocados a uma altura de um metro do chão, ao redor do qual o público dispunha-se, rigorosamente, em pé. Sobre o palco havia apenas uma cortina que o delimitava ao fundo.

Com o passar do tempo, os romanos desenvolveram uma nova arquitetura para seus teatros que eram cobertos e apresentavam uma estrutura semicircular com arquibancadas em torno de uma arena central, local onde os atores se colocavam. O primeiro edifício permanente de pedra construído em Roma foi o Teatro de Pompeu, em 55 a.C., do qual restam hoje apenas mínimas ruínas na região da praça Campo de' Fiori. De qualquer forma, trata-se de uma construção que serviu como modelo a tantos edifícios semelhantes espalhados pela área que então estava sob controle do Império Romano.

A partir do século III a.C., com a cultura helenística permeando aquela romana, encontram-se traduções de textos gregos para o latim feitas por Lívio Andrônico (284 a.C.–204 a.C.), dentre eles, a Odisseia de Homero. Ele também foi responsável por adaptar tragédias e comédias, o que estimulou o desenvolvimento de uma literatura local.

[20] Política instituída durante o Império Romano que consistia na distribuição de pão e trigo para alimentação e no oferecimento de espetáculos em arenas para o entretenimento da população, buscando seu contentamento para evitar revoltas.

Figura 2 - Exemplo de teatro romano na Síria

Fonte: Leite, 2020, p. 32.

Importantes nomes de dramaturgos romanos a partir desta época são: Névio (271 a.C.–202 a.C.), crítico e poeta que acabou exilado por sua aguda crítica política, ele escreveu para o teatro *Clastidium* (222 a.C.) e *Romulus*, tragédias que se desligaram de temas gregos e passaram a focalizar a história de Roma; Plauto (250 a.C.–184 a.C.), que se dedicou às comédias com personagens que retomavam aquelas típicas das Comédias Novas gregas (e podem ser atualizadas até hoje) e escreveu, entre outras, *Anfitrião* (206 a.C., que traz em seu prólogo pela primeira vez o termo "tragicomédia"), *Miles gloriosus* (204 a.C.), *Cistellaria*, (201 a.C.), *Menecmos* (195 a.C.) *Aululária* (194 a.C.) e *Pseudolus* (191 a.C.); Terêncio (190 a.C.–159 a.C.), sucessor de Plauto, conta entre seus textos *Ândria* (166 a.C.), *Heauton timorumenos* (163 a.C.), *Eunuchos* (11 a.C.), *Hecyra* (160 a.C.); e Sêneca (4 a.C.–65 d.C.), filósofo estoico, político e tragediógrafo, fez a adaptação de diversas tragédias de Ésquilo, Eurípides e Sófocles e escreveu: *As troianas, Medeia, Édipo, Fedra, Tiestes, Hércules em Oeta, Hércules enlouquecido, As fenícias, Agamenon*.

Depois de Sêneca, e até a queda do Império Romano (476 d.C.), não há muitas informações de obras conservadas e o teatro como forma de entretenimento cedeu lugar definitivamente aos jogos, batalhas e disputas, verdadeiro consumo de espetáculos grandiosos e, também, sanguinolentos. Afirma Berthold (2001) que, no início da era cristã não havia mais oportunidade para a representação de grandes obras, mas sobreviveram os artistas, sobretudo os de Mimo, de modo que

> a arte do teatro havia se transformado na habilidade do intérprete. Divorciada da obra dramática do poeta, foi deixada ao critério do ator individual. Aproximava-se a grande

> era das pantomimas, que sempre florescem lá onde as fronteiras da linguagem e os desertos da comunicação verbal precisam ser transpostos, e elementos nativos, reconciliados com elementos estrangeiros (Berthold, 2001, p. 163).

Com o advento do cristianismo e a gradual dissolução das estruturas imperiais, o teatro sofreu um deslocamento de função: de arte pública e cívica, passou a ser percebido como prática moralmente suspeita, o que impulsionou sua marginalização e a sobrevivência apenas de formas populares itinerantes, como o Mimo e a Farsa.

2.1.3 O teatro medieval

Na Idade Média (476-1453) o teatro com seus grandes espetáculos continuou a perder espaço devido a alguns fatores como: a instabilidade social e política causada pelas invasões bárbaras na Europa após a queda de Roma, a configuração da divisão política feudal que desencorajava manifestações comunitárias, a proibição pela Igreja Católica, entre os séculos V e X (Alta Idade Média), da montagem de representações teatrais por considerá-las como culto aos deuses antigos e expressão de paganismo. Mas o teatro não desapareceu: a forma de arte representativa que continuou foi direcionada ao fazer de saltimbancos, atores ambulantes de Mimos e pantomima, cantores, adestradores de animais, bufões.

Ao pesquisar as criações poéticas escritas e orais do período, Francisco Cláudio Alves Marques (2018) chama nossa atenção para a contemporaneidade de práticas diversas e afirma que:

> Durante a Idade Média, tínhamos poetas e cantores que iam de uma cidade à outra, de um vilarejo a outro, apresentando oralmente suas composições escritas, sobretudo depois da invenção da imprensa, com o auxílio de um instrumento musical e de painéis pintados que reproduziam cenas do narrado. Tais narrativas, embora mantivessem uma estrutura fixa, não estavam de todo ingessadas, uma vez que absorviam novos elementos contextuais para adaptar-se à realidade de cada região onde o artista se apresentava. Devemos levar em consideração ainda o fato de que, paralelamente à ação de tais artistas, tínhamos já em exercício, desde o século XV, os atores cômicos da *commedia dell'arte*, que também eram itinerantes, de modo que ambos os espetáculos, certamente, se apresentavam muitas vezes, nas mesmas imediações, utilizando técnicas e narrativas semelhantes. Isso nos leva a supor que, no mínimo, os artistas de ambos os espetáculos podem ter não só se beneficiado com a troca múltipla de elementos cênicos, cenográficos e textuais, como ajudado a formar o "horizonte de expectativa" do público que frequentava praças e feiras (Marques, 2018, p. 26).

Estes artistas observavam o entorno de um modo peculiar, como se o compreendessem de outra forma, em dualidade entre o sério e o cômico, como defende Mikhail Bakhtin ao afirmar que "pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um *segundo mundo* e *uma segunda visão*

aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção" (Bakhtin, 1996, p. 5). Eles se apresentavam onde era possível reunir algum público, ou seja, pelas ruas das cidades, em praças, no período de carnaval ou de celebrações locais e feiras e, até mesmo, dentro de residências em datas comemorativas e casamentos. Nas palavras de Nazzareno Luigi Todarello (2018)

> Na Alta Idade Média, o mundo dos espetáculos não tem um lugar e um tempo precisos, mas se manifesta em muitas ocasiões sociais, torna-se um elemento da vida comum, dissolve-se em mil modos diversos de ritualização, em cerimônias teatralizadas (religiosas ou laicas), nas quais os profissionais do espetáculo têm uma função importante. Estes atores, que quase sempre levam uma vida itinerante, exposta aos perigos da rua, e da fome, são a verdadeira herança teatral de Roma na Idade Média: são eles que conduzem um fio contínuo, uma tradição que da época romana chega à época feudal. Tradição "obscurecida" pelas instituições e pelos intelectuais cristãos (os únicos que possuem a escrita nos primeiros cinco séculos da Idade Média) que só conservam essa memória por meio de alguns anátemas. Este filão do mundo dos espetáculos, multiforme e popular, herdeiro distante do espírito carnavalesco das saturnais romanas, fundir-se-á com as tradições dos povos germânicos, dando origem a novas figuras de profissionais do entretenimento cômico: os *giullari*, grandes protagonistas das festas medievais. Na Baixa Idade Média os *giullari*, como se disse, estarão onipresentes e acompanharão constantemente a vida dos poderosos (como "bufões da corte") e do povo propondo a própria visão "invertida" do mundo. São estes os portadores de um patrimônio de comicidade popular que nunca se perdeu e que nos últimos séculos da Idade Média encontrará hospitalidade também no teatro "oficial", dedicado à exaltação dos valores cristãos, aquelas sacras representações nas quais a dimensão religiosa, alta, e aquela cômica, baixa, estarão unidas em uma síntese totalmente original[21] (Todarello, 2018, p. 30).

[21] *"Nell'alto Medioevo la spettacolarità non ha un luogo e un tempo precisi, ma si manifesta in moltissime occasioni sociali, diventa un elemento della vita comune, si scioglie in mille modi diversi di ritualizzazione, in cerimonie teatralizzate (religiose e laiche), in cui i professionisti dello spettacolo hanno una parte importante. Questi attori, che quasi sempre conducono una vita girovaga, esposta ai pericoli della strada, e alla fame, sono la vera eredità teatrale di Roma nel Medioevo: sono essi che costituiscono un filo continuo, una tradizione che dall'epoca romana arriva all'epoca feudale. Tradizione "oscurata" dalle istituzioni e dagli intellettuali cristiani (gli unici che possiedono la scrittura nei primi cinque secoli del Medioevo) che non ne tramandano memoria se non per qualche anatema. Questo filone di spettacolarità multiforme e popolare, erede alla lontana dello spirito carnavalesco dei saturnali romani, si fonderà con le tradizioni dei popoli germanici, dando origine a nuove figure di professionisti dell'intrattenimento comico: i giullari, grandi protagonisti delle feste medievali. Nel Basso Medioevo i giullari, come si è detto, saranno onnipresenti e accompagneranno costantemente la vita dei potenti (come "buffoni di corte") e dei popolani proponendo la propria visione "rovesciata" del mondo. Sono essi i depositanti di un patrimonio di comicità popolare che non è mai andato perso e che negli ultimi secoli del Medioevo troverà anche ospitalità nel teatro "ufficiale", dedicato alla esaltazione dei valori cristiani, quelle sacre rappresentazioni in cui la dimensione religiosa, alta, e quella comica, bassa, si uniranno in una sintese del tutto originale".*

Figura 3 - Bufões medievais (c. 1370)

Fonte: Todarello, 2018, p. 31.

Nascidos, portanto, da tradição dos atores ambulantes, e incorporando a prática de cantores e poetas bárbaros, os *giullari* expressavam sua arte por meio de uma diversa gama de técnicas que englobavam gestos, dança, acrobacia, canto, instrumentos musicais, entre outras capacidades vocais e corporais. Estes artistas sofreram forte repressão da Igreja Católica que alegava ser danosa a existência de espetáculos populares oferecidos por eles diante da necessidade de moralizar os cidadãos a partir dos ensinamentos cristãos. Ana Portich nos esclarece ainda que foi necessário "tirar de cena mulheres e mesmo garotos que representem personagens femininas, para evitar a tentação de vê-los e ouvi-los tão sedutores" (Portich, 2008, p. 69).

No entanto, dentro e fora dos muros da Igreja havia, como sempre houve, público para as artes cênicas com pessoas em busca de entretenimento e diversão. Consequentemente, era inevitável a formação de um potencial grupo de espectadores ávidos por representações, sobretudo de caráter cômico.

Assim, com a receptividade favorecida nos últimos séculos da Idade Média, é possível observar dois caminhos diferentes pelos quais os *giullari* seguiram: de um lado, os cômicos mais fanfarrões, e de certo modo vulgares, continuaram a oferecer um entretenimento popular nas ruas e praças; esse tipo de atuação, ligado à performatividade popular e ao teatro de feira, deslocava o centro da criação do texto para o corpo do ator, antecipando o espírito improvisacional que caracterizará a *Commedia dell'arte*. Do outro lado estão aqueles que se inseriram nas formas teatrais da corte com o objetivo de entreter, como *giullari* cultos ou menestréis, mas, sobretudo, os que adentraram o espaço religioso ao representarem nas igrejas como atores em histórias bíblicas.

Paradoxalmente, a mesma instituição que havia condenado o teatro como paganismo acabou por reintroduzi-lo, domesticado, no interior dos templos, convertendo-o em instrumento catequético. Desta forma, na Roma de meados do século X alterou-se,

principalmente, o local das encenações teatrais: o teatro tornou-se "litúrgico" e adentrou as igrejas, transformando o altar em cenário de dramas ligados, inicialmente, à Páscoa e ao Natal.

Um importante exemplo dessa nova concepção do uso do teatro é oferecido pelo manuscrito encontrado na Igreja de São Galo, em Jerusalém, que menciona, quando da representação da trama referente à ressurreição de Cristo no ano de 950, o que seria o primeiro *tropo*, diálogo cantado, entre as três Marias e o anjo que anunciava a saída de Jesus do sarcófago. Assim, a *via crucis*, o ritual de crucificação e a posterior ressurreição de Cristo, compunham o drama da paixão que era anualmente montado por atores, em sua maioria amadores ou membros pertencentes à própria igreja, para ilustrar ao público os dogmas católicos.

Também o Natal era motivo de encenação: o nascimento do menino Jesus, a visita dos Reis Magos e o ato de adoração que deveria ser mantido pelos fieis eram oferecidos dentro e fora dos muros das instituições religiosas, abarcando sempre mais pessoas.

Na Baixa Idade Média (séculos XI a XV), a Igreja Católica ampliou os temas, compreendida a possibilidade de usar essas representações com a finalidade de ensinar e moralizar os fiéis, para a encenação de outros eventos religiosos e de cenas bíblicas ligadas às celebrações litúrgicas. Não eram atores, mas, via de regra, membros do clero, que incorporavam as personagens em montagens chamadas Mistérios (cenas bíblicas), Milagres (vida dos santos) e Moralidades (peças alegóricas para a representação de virtudes e vícios), colocadas em execução em ruas, praças públicas ou pátios das igrejas, por vezes com o auxílio de carroças que se transformavam em palcos. Anatol Rosenfeld (2020, p. 42-43) tece comentários a respeito da "procissão dramática", composta por carros com cenários que se sucediam, deslocando-se por lugares determinados, além da cena simultânea, cujo "palco" consistia em estrados colocados lado a lado, representando espaços diversos, em construções que se estendiam por dezenas de metros e ao longo dos quais atores e público se movimentavam.

Tratava-se, de qualquer forma, de um teatro popular com o uso de máscaras por personagens alegóricas unindo a representação à música e à dança. Assim, conforme afirma Leite (2020, p. 35), com o objetivo de alcançar maior número de fiéis, "a transposição visual dos evangelhos que começara nas artes plásticas, adentrava agora no campo das artes cênicas".

No entanto, a partir do século XIII, com o início do uso das línguas vernáculas nas encenações, a igreja não conseguiu mais manter sob controle a montagem de espetáculos que fugiram aos temas religiosos, visto que o público então formado (e de certa forma fortalecido pelos impulsos religiosos) almejava por outros gêneros dentro da arte representativa. O distanciamento dos limites impostos, no entanto, não foi um ato abrupto e repentino, mas já

acontecia em paralelo às representações sacras. Além de encenações completamente distantes do contexto religioso, como *Os Carmina Burana*, de 1230, que tratava dos prazeres sensuais medievais, havia então a sátira a personagens ligadas aos cultos católicos, bem como a imitação grotesca de figuras como o diabo, os demônios ou diversos tipos incluídos até mesmo nas passagens bíblicas.

Mas era durante o carnaval, período de liberdade com a inversão de papéis sociais e a possibilidade da brincadeira, que mais fortemente se expressava a ironia e o humorismo derivado da paródia ou do grotesco. Este era um período característico durante a Idade Média e Mikhail Bakhtin nos esclarece que

> os festejos do carnaval, com todos os atos e ritos cômicos que a ele se ligam, ocupavam um lugar muito importante na vida do homem medieval. Além dos carnavais propriamente ditos, que eram acompanhados de atos e procissões complicadas que enchiam as praças e as ruas durante dias inteiros, celebravam-se também a "festa dos tolos" (*festa stultorum*) e a "festa do asno"; existia também um "riso pascal" (*risus paschalis*) muito especial e livre, consagrado pela tradição. Além disso, quase todas as festas religiosas possuíam um aspecto cômico popular e público, consagrado também pela tradição (Bakhtin, 1996, p. 4).

A expressividade popular encontrava também na farsa uma ferramenta por meio da qual abria espaço para fazer crítica social e sátira, sendo um dos primeiros exemplos encontrados na história a representação de *Basoches du Palais de Paris*, em 1442. Um outro gênero do período, e bastante semelhante a este, era a *sottie*, breves peças cômicas de origem camponesa cujo objetivo era apresentar aspectos da vida cotidiana.

Vale lembrar que, acompanhando todas estas manifestações, sempre estiveram atuando os artistas ambulantes, mimos, saltimbancos, bufões, dançarinos, menestréis que, segundo Berthold (2001, p. 242) "sobrevivem nos pórticos das igrejas, nos tímpanos e capiteis, nos painéis dos coros, em cornijas, manuscritos e objetos esmaltados e de marfim – retratados nos mais esmerados detalhes e variedade".

Figura 4 - Tocadores ambulantes, mosaico.
Museu Arqueológico de Nápoles

Fonte: Todarello, 2018, p. 25.

Outras expressões artísticas buscavam satisfazer um público composto por cavaleiros, nobres e príncipes que apreciavam espetáculos conhecidos por narrativa de “capa e espada”, como *A távola Rotonda* (1235), uma vez que ela era “mais prontamente impressionável pela luta de espadas do que pela sutileza dos argumentos” (Berthold, 2001, p. 204). Já a forma de teatro erudito medieval apresentou algumas características diferentes da prática antiga, como a utilização de maquiagens, diminuindo a importância das máscaras, o desenvolvimento da iluminação, uma maior atenção ao figurino, a colocação de camarotes na plateia para personalidades importantes e de camarins para os atores.

2.1.4 Após a Idade Média

A partir do final do século XV, um novo pensamento começou a ser desenvolvido na Itália e expandiu suas ideias, posteriormente, para toda a Europa, no sentido de desligar o homem da existência exclusivamente religiosa por meio da valorização de si mesmo: é o período conhecido como Renascimento, um movimento nas artes e na filosofia com objetivo de recuperar o legado cultural da Antiguidade Clássica ao marcar a passagem da Idade Média (476 – 1453) para aquela Moderna (1453–1789). “No teatro, ele se construiu por uma superposição de cinco elementos, basicamente: do classicismo, de tendências medievais remanescentes, de expressão nacional, de experimentos dramatúrgicos e de enriquecimento das possibilidades materiais do palco” (Leite, 2020, p. 47). Já Margot Berthold, por sua vez, afirma que

> Se fôssemos escolher um marco para a ‘Renascença’ do teatro, a data seria 1486. É o ano em que a primeira tragédia de Sêneca foi montada em Roma pelos humanistas e a primeira comédia de Plauto pelo duque de Ferrara. E foi nesse ano também que saiu do prelo a *De Architectura* (Dez Livros sobre a Arquitetura) de Vitrúvio, uma contribuição essencial para plasmar o palco e o teatro segundo o modelo da Antiguidade (Berthold, 2001, p. 270).

Nos primeiros anos do século XVI, algum tempo após a instalação do primeiro prelo em Roma ocorrido em 1467, e a pedido do papa Paulo II, houve a publicação traduzida na Itália de peças dos tragediógrafos gregos Sófocles (em 1502), Eurípides (em 1503) e Ésquilo (em 1518), além da maior divulgação de textos latinos. Contaminados pela imitação do teatro clássico, despontaram nesta época comediógrafos como Ludovico Ariosto (1474-1533) que escreveu a obra *A comédia da caixinha* (1508), Nicolau Maquiavel (1469-1527) com *A mandrágora* (escrita em 1520 e impressa em 1554) e Pietro Arentino (1492-1556), que compôs *A cortesã*. Também foi fundamental nesse período a tradução em latim da obra *Poética* de Aristóteles, cujos textos comentados (especialmente aquele de Ludovico Casteveltro, de 1570) abordavam a necessidade de obedecer, entre outras exigências, às unidades de tempo, espaço e ação no texto dramático.

Na segunda metade do século XVI houve a construção, no ocidente, de teatros permanentes que foram baseados na arquitetura dos teatros gregos e romanos com a diferença de serem cobertos. Um exemplo é o teatro Olímpico, na cidade de Vicenza, que foi erguido entre 1580 e 1584 e apresentava arquibancada semicircular e cena fixa. No entanto, também a constituição do palco, acompanhado do adjetivo “italiano”, sofreu posteriores modificações para permitir que funcionasse como um “quadro” no qual as ações se desenvolviam, com a inserção da perspectiva já aplicada nas artes plásticas pelos estudos renascentistas.

Figura 5 - Teatro Olímpico de Vicenza (1580-1584),
de inspiração romana

Fonte: Leite, 2020, p. 50.

2.1.5 A ópera lírica

Para além das tragédias e comédias, é no final do século XVI que nasce na Itália a ópera lírica, ou drama lírico. Em 1575 em Florença, alguns artistas pertencentes à nobreza reuniram-se e criaram o grupo *Camerata Fiorentina*, que teve por objetivo revisitar as obras clássicas greco-romanas, mas com a inovação de substituir as falas por canções cuja representação criou a necessidade de uma pequena orquestra colocada dentro da sala de teatro. Rodrigo Morais Leite ilustra como foi o início das propostas de representações deste inovador gênero teatral ao afirmar que

> um dos marcos se sucedeu no ano de 1594, em Florença, quando lá foi encenada pela Camerata a obra *Dafne*, com música de Jacopo Peri (1561-1633) e texto de Ottavio Rinuccini (1562-1621). O recitativo teria ficado no meio-termo entre o canto e a fala, como se julgava ter sido a modulação própria da tragédia antiga. Prontamente, porém, ele conquistaria autonomia, fato que se deu em 1607 com a estreia de *Orfeu*, de Claudio Monteverdi, obra responsável por consolidar o gênero em definitivo (Leite, 2020, p. 52).

Era, portanto, o ponto de partida de um gênero que em nenhum outro lugar, como na península itálica, viu tantas produções e se tornou um campo fértil de criação em composições e escrita de livretos. Alguns entre os mais conhecidos títulos são: *O barbeiro de Sevilha* (*Il barbiere di Siviglia*, Gioachino Rossini, 1816), *Nabucco* (Giuseppe Verdi, 1842), *Cavalleria Rusticana* (Pietro Mascagni, 1890), *Pagliacci* (Rugero Leoncavallo, 1892), *Tosca* (Giacomo Puccini, 1900).

Por todos estes aspectos evidenciados, é possível constatar como a Itália representa uma riqueza no que concerne à cultura e às tradições ligadas ao desenvolvimento do teatro. Neste local, conservou-se o legado extraído do contato com a cultura grega que se difundiu sobretudo durante o Império Romano, dos artistas ambulantes e *giullari* medievais e da intervenção, proibição e posterior estímulo à arte proporcionado pela Igreja Católica: essas características atuaram na formação de sua identidade.

A partir do século XV, com o desenvolvimento das ideias renascentistas que propunham buscar a beleza da arte clássica e mesclá-la à valorização do ser humano, reconhecendo sua capacidade de criação artística e tecnológica, o país abrigou gênios como Leonardo da Vinci e Michelangelo Buonarotti que produziram obras primas mundialmente conhecidas. No campo da arte dramática, continuou a se desenvolver um teatro erudito nas óperas líricas e nas comédias e, em âmbito popular, desenvolveu-se a *Commedia dell'arte*,

também chamada de “comédia italiana” ou “comédia do improviso”, cuja manifestação humorística ocorria em praça pública e encenava situações cotidianas por atores e atrizes que representavam personagens tipificadas, como veremos com mais profundidade.

2.2 O RENASCIMENTO

O Renascimento proporcionou para a Europa como um todo, a partir do século XV, uma transformação não só artística e cultural, mas também social, política e econômica. A Itália de então não era um país unificado (sua unificação só ocorreu muito depois, já no século XIX), mas um aglomerado de cidades e principados autônomos como Florença, o berço do desenvolvimento artístico renascentista sob a família Médici, Veneza, a importante república marítima enriquecida pelo comércio, Bolonha, a sede da primeira Universidade da Europa (1088), Milão, o centro militar e artístico, além dos estados dominados pela Igreja Católica sob controle do papa. Tal fragmentação foi responsável pelo desenvolvimento cultural e social diferente em cada uma dessas regiões, o que se refletiu nos costumes e até mesmo na formação da língua com dialetos diversificados.

Nas artes, na cultura e na ciência, a inovação Renascentista modificou profundamente o pensamento vigente até a Idade Média. Contribuíram para o florescimento deste período renovador: a valorização do ser humano, a busca pela beleza, a criação artística por meio da retomada de modelos clássicos da Antiguidade, o desenvolvimento do racionalismo e do cientificismo com o aprimoramento da anatomia humana e dos instrumentos de navegação marítima que levaram os europeus a extrapolarem os limites do mundo até então conhecido, lançando-se à busca de novas rotas, sobretudo comerciais, e chegando, por consequência, ao continente Americano, dentre outros tantos movimentos.

No que se refere às artes, o pensamento humanista e a visão antropocêntrica permearam o desenvolvimento de suas manifestações, abordando, inclusive, temas religiosos, mas com um enfoque diferente do período medieval ao mostrá-los de modo mais concreto, inclusive aproximando o indivíduo de Deus.

Eis algumas inovações do período: na escultura buscou-se harmonia e equilíbrio e na pintura o aprofundamento das técnicas de perspectiva e profundidade nas obras-primas dos principais artistas da época, como: Leonardo da Vinci (1452–1519), pintor, escultor, arquiteto, inventor, cientista e anatomista, foi autor de obras como *O homem vitruviano* (1490), *A última ceia* (1495), *Monalisa* (1503); Michelangelo Buonaroti (1475–1564), pintor, escultor e arquiteto, autor dos afrescos que decoram o teto da Capela Sistina, no Vaticano, finalizada em

1512 e de esculturas como a *Pietà* (1498), e *David* (1501); Raffaello Sanzio (1483–1520), pintor ligado a retratos e à representação sacra em obras como *Santíssima trindade* (1499), *Virgem com o menino* (1503), *Madona do prado* (1506); Sandro Botticelli (1445–1510), pintor de quadros que retomavam temáticas do mundo e da mitologia clássica greco-romana, como *A primavera* (1482) e *O nascimento de Vênus* (1486), mas também de representação do cristianismo, como *A adoração dos magos* (1476) e *Madonna do Magnificat* (1481); Andrea Mantegna (1431–1506), pintor que lançou mão da representação de profundidade espacial em obras como *Lamentações sobre o Cristo morto* (1480), *A virgem da Vitória* (1496) e *Triunfo de Cezar* (1505).

Na arquitetura floresceram construções que mesclavam harmonia, simetria e proporção oriundas do aprofundamento nos estudos de matemática. Aqui também temos como importante nome o de Michelangelo, que projetou a escadaria da Biblioteca Laurentina, entre 1424 e 1427, além de ter participado da remodelação da praça do Campidoglio, em Roma, a partir de 1534, e de Filippo Brunelleschi (1377–1446), responsável pelo inovador projeto da cúpula da Catedral de Santa Maria del Fiore, de Florença, em 1438.

Na arte literária, já a partir do século XIV, com o início do desenvolvimento do Humanismo[22], encontram-se as bases do processo de distanciamento temático do ser submisso em relação à religião, maximizando aspectos do pensamento racional e do homem como agente em seu meio. Um feito essencial da época foi o ponto inicial da formação de uma língua italiana que se separou do latim por meio da valorização do vulgar.

Em um momento precursor ao Renascimento, teve um papel fundamental neste processo o escritor Dante Alighieri (1265–1321), autor de *Vita Nova* (1293), *De vulgari eloquentia* (1303, obra escrita em latim) e *A divina comédia* (1304-1321), grandiosa obra poética, matematicamente estruturada e escrita a partir da língua dialetal florentina, que aborda a viagem do poeta, em companhia de Virgílio e de sua amada Beatriz, pelo inferno, purgatório e paraíso em busca da redenção e da salvação após admitir que “Da nossa vida, em meio da jornada, / Achei-me numa selva tenebrosa / Tendo perdido a verdadeira estrada” (Alighieri, 2020, p. 9, tradução de José Pedro Xavier Pinheiro).

Outro autor da época foi Francesco Petrarca (1304–1374), escritor de apreciada poesia lírica que é exemplo de perfeição no uso de linguagem simples e de versos hendecassílabos; é autor de *Cancioneiro*, *Triunfos* e *Epístolas familiares*, entre outros.

[22] O Humanismo foi um movimento de valorização do homem englobando seu conhecimento e sua capacidade de ação científica e cultural, inspirado no mundo antigo greco-romano e desenvolvido durante o Renascimento.

Giovanni Boccaccio (1313–1375), por sua vez, escreveu em prosa e abordou temas ainda mais distantes daqueles religiosos, como o amor carnal, a sensualidade, os prazeres da vida, a liberdade de escolha, as aventuras e os enganos. Sua principal obra foi *Decameron* (1348-1353), na qual um grupo de dez jovens, sete moças e três rapazes, refugia-se em uma casa de campo nas proximidades de Florença para escapar da peste negra iniciada em 1347. Para passar o tempo, durante dez dias cada um conta uma história com diferentes temas que passam da amizade e dos bons sentimentos até o amor erótico e a enganação.

Já em pleno Renascimento, temos outro importante autor, Niccolò Machiavelli (1469–1527), que também foi político, e é responsável por escrever *O príncipe* (1532), uma obra que estabelecia características de um bom governante, tomando por base a família fiorentina de' Medici.

Nas artes cênicas, houve uma releitura das tragédias e comédias gregas e romanas da Antiguidade Clássica, com ênfase no humanismo e na valorização da arte e da cultura humana, que caracterizou o teatro erudito e teve no nome de Angelo Poliziano (1454-1494) um importante representante: este autor tinha uma grande erudição clássica, foi acolhido pela família Médici, em Florença, e escreveu para o teatro, *Orfeu*, em 1480, obra que retomava a mitologia grega. Outro autor foi Ludovico Ariosto (1474-1533), escritor de romances de cavalaria e conhecido por sua obra *Orlando Furioso* (1516-32), ele produziu para o teatro comédias como *Cassaria* (1508), *Negromante* (1520) e *Lena* (1528). Devemos citar ainda Machiavelli que, além de seu tratado político, também escreveu para os palcos a comédia *A mandrágora*, em 1524.

Já na esfera da arte popular, segundo Bakhtin, no período entre o final da Idade Média e o início do Renascimento,

> o mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Dentro da sua diversidade, essas formas e manifestações - as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc – possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular (Bakhtin, 1996, p. 3-4).

É desse caldo cultural, em que se misturam o sagrado e o profano, o fixo e o improvisado, o culto e o popular, que emergirá, na Itália dos séculos XV e XVI, a *Commedia dell'arte*, herdeira direta dos *giullari*, dos Mimos e das farsas medievais. Tomaremos, pois, essa manifestação como uma forma de teatro popular, prevalentemente cômico, representado quase sempre em espaços abertos, baseado na improvisação.

Há vasta bibliografia mundial que busca explicar o sucesso alcançado por este gênero teatral que conta com livros, dissertações e teses sobre o assunto, estudos sobre sua origem (ou seu nascimento) e desenvolvimento realizados por especialistas que não chegam a uma conclusão única visto tratar-se de arte assaz efêmera.

Dos documentos disponíveis (relatos, pinturas, textos escritos) podem-se estabelecer algumas considerações, mas sempre com a devida cautela, como nos alerta Roberta Barni (Scala, 2003, p. 17-22). De qualquer forma, nesta pesquisa não nos propomos a fazer uma análise comparativa nem tampouco conclusiva, o que seria impossível; pretendemos tomar esta manifestação artística como um modelo, levantando possíveis trajetórias e evidenciando características que julgamos pertinentes com a finalidade de estabelecermos sua permanência ao longo dos séculos e sua flexibilidade para adentrar em diversas formas de arte.

2.2.1 O cômico

No que se refere ao universo das artes, podemos observar como o cômico, compreendido como um estilo de relação com o mundo, busca o riso por meio da quebra de expectativas e da divergência de ação humana, por meio de inversões e desvios em relação à sua realidade. Ele pode nascer do encadeamento ilógico de fatos, da loucura, do vício, do excesso, do *nonsense*, da imitação exagerada em paródias ou de forma grotesca.

Segundo Henri Bergson (2023) trata-se, de qualquer forma, de uma realização em âmbito unicamente humano; de fato, ele conclui que "o riso tem um significado e uma importância sociais, que o cômico expressa, acima de tudo, uma falta especial de adaptabilidade à sociedade e que, em resumo, não há nada cômico fora do ser humano" (Bergson, 2023, p. 86).

Concetta D'Angeli e Guido Paduano (2007) nos oferecem uma visão de dimensões sociais e psicológicas do riso em consonância com o exposto por Bergson. Eles observam como a comicidade, ao deparar-se com os vícios e a loucura, serve como instrumento para a crítica social. Os autores estabelecem, ainda, uma relação com as teorias de Singmund Freud relacionadas ao resgate de uma dimensão infantil, e afirmam que

> Ri-se, portanto, da maldade da criança, isto é, do fato de que seus desejos se apresentam como (ainda) ilimitados e, por isso, refratários inclusive às proibições da moral; mas, ainda antes de serem imorais, eles são a-sociais precisamente pela refração da alteridade, condição necessária da socialização, que se exprime na ocupação egocêntrica do mundo; e, além de tudo, ri-se da ingenuidade que deriva da assimilação defeituosa das normas que enquadram em rotas rigorosas (ou rígidas) a atividade mental (D'Angeli; Paduano, 2007, p. 11).

Como elementos cômicos, podemos pensar nas ferramentas, métodos e recursos que contibuem na construção do efeito humorístico e suscitam o riso. Na literatura, e de forma geral em textos escritos, a comicidade pode ser percebida não só no uso de temas irônicos e contraditórios, mas na própria estrutura narrativa e no uso da linguagem.

No teatro, esta característica se faz mais palpável e pode ser encontrada na performance corporal e gestual do ator, em sua postura e deslocamento no palco, em seu figurino e adereços, complementado, certamente, pela interação que estabelece com outras personagens e pelo uso da fala. No cinema, podem levar ao riso a percepção de contrastes entre imagem e ação, incorporando a isso o som, mas também o enquadramento inusual ou exagerado, cujo foco se coloque em detalhes risíveis.

Permeando todas estas formas de representação artística, os elementos da comicidade podem consistir no uso de ironia, no trocadilho e nos jogos de palavras, na inversão de papéis com a subversão de hierarquias, nos enganos e mal-entendidos, na repetição de palavras, frases ou situações, na atuação corporal, gestual e mímica exagerada, inesperada ou em ritmo diferete do real. Para Bergson,

> o que é essencialmente risível é o que é feito automaticamente. Em um vício, mesmo em uma virtude, o cômico é o elemento pelo qual a pessoa trai a si mesma involuntariamente — o gesto involuntário ou o comentário inconsciente. A distração é sempre cômica. Na verdade, quanto mais profunda a distração, mais alta a comédia. A distração sistemática, como a de Dom Quixote, é a coisa mais cômica imaginável: é o próprio cômico, extraído o mais próximo possível de sua fonte (Bergson, 2023, p. 94).

Quanto às personagens cômicas, podemos descrevê-las com algumas características arquetípicas específicas: o malandro trapaceiro é astuto e sagaz e, amoral, usa sua fingida simpatia para enganar com o objetivo, via de regra, de sobreviver e ter acesso a necessidades básicas como a comida e o dinheiro; são exemplos os *zanni* da *Commedia dell'arte* (como Arlequim), Pedro Malasartes e João Grilo (*O auto da compadecida*[23]). O ingênuo que não vê a maldade do mundo e é otimista por natureza, esperando sempre o melhor das pessoas, como Chicó, também de Suassuna. O deslocado é um outro tipo que remete à comicidade por agir de um modo que não seja adequado ao exigido, desconhecendo ou refutando as normas sociais, como acontece com Dom Quixote. Temos ainda a figura do covarde contador de vantagens que infla o próprio ego com mentirosas histórias de glória e vitórias, mas na realidade é o primeiro

[23] *O auto da compadecida* é um texto teatral escrito por Ariano Suassuna em 1955.

a fugir em situações de risco, como acontece com as máscaras de Capitão da *Commedia italiana*.

Enfim, a comicidade pode ser expressa por uma personagem ou uma situação exagerada ou deslocada e suscita o riso por meio de estratégias específicas como o engano, o jogo de palavras ou a fisicidade. Nesses termos, a *Commedia dell'arte* representa um campo fértil no qual esta forma de humor foi desenvolvida, uma vez que proporcionava (como ainda proporciona) ao ator a encenação lançando mão de uma multiplicidade dessas características.

2.3 A *COMMEDIA DELL'ARTE*: HISTÓRIA E PERSONAGENS

Dell'arte, mas também *all'improvviso* (do improviso), *di maschere* (de máscaras), *a soggetto* (temática), *di buffoni* (de bufões), *di istrioni* (de histriões), *comédie-italienne*, *italiana* (em distinção daquela literária francesa); são estas algumas das nomenclaturas usadas para definir esse gênero e Roberta Barni (Scala, 2003, p. 19) conclui que "a própria polêmica sobre o nome marca uma condição diferencial – em todos os sentidos – do gênero que convencionou denominar *Commedia dell'Arte*: tratava-se, efetivamente, da primeira manifestação de um teatro profissional". Atendo-se a esta concepção, é possível levar em consideração a definição da palavra "arte" como:

> 1. Capacidade humana de criação e sua utilização com vistas a certo resultado, obtido por diferentes meios: arte da caça; arte de dominar o fogo; arte de compor poemas, etc. [...] 3. Os preceitos necessários à execução de qualquer arte. 4. Habilidade; engenho. 5. Ofício (esp., nas artes manuais) (Arte, 2015, p. 68).

Ou seja, a *Commedia* era caracterizada pela sua "arte" considerada como demonstração da capacidade de execução, habilidade e engenho dos atores que se organizavam em grupos e, como consequência, coube a ela o legado da formação das primeiras companhias de atores profissionais, em que todos os membros eram formalmente contratados (mas vale reforçar, no entanto, que sempre houve artistas amadores atuando paralelamente, e não podia ser diferente nesta época).

As nascentes companhias teatrais tinham como objetivo profissionalizar o trabalho do ator para que desse lucro (ainda que, por vezes, continuassem a ser também "subsidiadas" por mecenas). A maneira encontrada para ter um amplo repertório e ser atraente para o público foi desenvolver uma proposta cênica baseada no improviso que permitia a adequação das tramas a diversos contextos. Não havia um texto escrito a ser memorizado e encenado: as cenas eram

descritas nos chamados *canovacci* ou *scenari* (breves roteiros que indicavam as personagens e a descrição de um simples fio narrativo), a partir dos quais os atores criavam as situações, geralmente contextualizando-as ao local onde se apresentavam. Era possível, por exemplo, encontrar um dos atores da companhia que saía pela cidade e se informava para conhecer os nomes de figuras públicas e os últimos ou mais importantes acontecimentos para incorporá-los ao espetáculo.

Além de querer ver sua realidade representada no palco, o público era atraído por uma sensação de mistério constante que a técnica do improviso suscitava não só nele, mas até mesmo entre os atores que contracenavam e frequentemente não podiam prever a próxima fala ou o próximo movimento, pois nada era imutável. Este fato exigia dos artistas uma observação sempre atenta, um contato ativo com as outras personagens em cena e um grande dinamismo que fez com que essa representação "autêntica" alcançasse muito sucesso não só na Itália, mas em países como a França, a Espanha, a Inglaterra, a Alemanha e a Rússia por inovar em relação à representação tradicional, que era baseada na repetição de um texto que fora escrito e memorizado, e do qual se conhecia toda a história, sabia-se como terminaria e um ator nunca era surpreendido porque esperava do outro a "deixa", ou seja, o momento específico de entrar com a sua fala.

Outra consequência da representação improvisada sobre assuntos locais era a participação do público, com quem os atores estabeleciam uma estrutura dialógica e que reagia ao se sentir envolvido. Desta forma, ele funcionava como um coautor por meio do qual o espetáculo podia tomar direcionamentos variados para que atendessem às suas expectativas.

A este propósito, considera Ricardo Postal (2011, p. 92) que era "um ruidoso público a dar constantemente o tom e, de acordo com a percepção do ator, a ajudar no improviso do texto. As retomadas e apropriações feitas a partir da Commedia dell'Arte procuraram manter a inocente inteireza dessa experiência, saudosos os atores de uma prática inventiva e livre". Essa resposta por parte do público que assistia ao espetáculo antecipa concepções modernas de performances participativas, o que confirma uma das maneiras como os reflexos das técnicas desenvolvidas então ainda se fazem ativas.

No entanto, é imperativo esclarecer que o improviso da *Commedia* não era sempre "improvisado". Com o passar dos anos e a repetição de determinadas cenas, elas foram se cristalizando e, de certa forma, transformando-se, não em texto, mas em um repertório escrito. De grande valor histórico para os pesquisadores é, por exemplo, o livro publicado por Flaminio

Scala[24] (1552-1624), *Il teatro delle favole rappresentative* (1611), traduzido e comentado no Brasil por Roberta Barni (intitulado *A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell'Arte* e publicado em 2003 pela editora Iluminuras), que reúne uma série de roteiros elaborados por este ator.

Figura 6 - Capa da publicação
de Flaminio Scala (1611)

Fonte: Scala, 2003, p. 51.

Outro aspecto a ser considerado é de que cada "máscara" (compreendida como personagem) possuía seu pessoal *zimbaldone*, a saber, um "caderninho" que recebia anotações sobre o repertório já acumulado por cada um, bem como seu desenvolvimento técnico específico, além de um elenco de frases prontas, piadas, reações e *lazzi* (gestos e comportamento) específicos da caracterização individual: um verdadeiro tesouro do ator que o alimentava constantemente com novas ideias e invenções, e que consistia na tradição de cada companhia, que passava este documento de geração em geração como seu legado.

A expressividade corporal é um elemento que merece atenção quando se pensa nos espetáculos *dell'arte,* porque a essência deste gênero residia no ator e na sua capacidade de

[24] Flaminio Scala (1547-1624) foi ator e interpretou na *Commedia dell'arte* o papel do enamorado de nome Flávio. Ele foi, também, *capocomico* da companhia *I Confidenti*, que fora mantida por Dom Giovanni de' Medici, com quem o artista trocou correspondência durante anos. Além disso, Scala mantinha uma perfumaria na cidade de Veneza, o que o colocava em constante contato com uma diversidade de pessoas, mercantes e compradores, que observava de forma a apreender-lhes comportamento e atitudes.

fazer rir ou comover o público com energia e uma naturalidade dificilmente encontrada em outras formas de teatro cômico. Sua atuação dinâmica fazia movimentar a narrativa e, segundo Roberto Cupone:

> O valor da *ação* está no fato que, por um lado, funda o mecanismo da criação teatral (explicando mecanicamente o desenvolvimento da tão mitificada improvisação, que não é mais do que *uma sequência racionalizada de ações e reações*); por outro, é também garantia da possibilidade que ela seja compreendida pelo público, porque a imitação da realidade não acontece nem somente em nível de texto, nem apenas de imagem, mas de ambos enquanto *ações*, ou seja, *eventos*, *agentes*[25] (Cuppone, 2001, p. 128, grifos do autor).

Havia, no desenrolar das tramas, ou seja, na citada "ação", diálogos, danças, músicas cantadas ou tocadas e acrobacias que exigiam um bom preparo físico em cenas dinâmicas de perseguições, saltos, cambalhotas e malabarismos executados, sobretudo, pelos personagens dos servos. Todarello (2018, p. 43) resume os aspectos centrais dos cômicos da arte ao afirmar que havia na *Commedia* "prevalência do ator sobre o autor (que praticamente não existe, sendo as frases inventadas pelo próprio ator) e prevalência do gesto e da ação sobre a palavra"[26]. De qualquer forma, quando o uso da fala se fazia necessário, havia um amplo recurso a dialetos (que serviam para caracterizar diversas personagens segundo seu local de origem) e a uma linguagem não rebuscada para tratar de temas cotidianos.

Dentre tais temas, os principais eram: armações e trapaças em situações corriqueiras, enganos e mal-entendidos dos mais variados tipos, relação entre patrões e servos ou intrigas e dificuldades amorosas na busca da realização de sonhos dos jovens apaixonados, os quais eram impedidos ou dificultados por pais frequentemente tiranos, entre outros.

Outra característica da *Commedia dell'arte* é o uso de máscaras como acessórios dos atores. Estes adereços tinham a função de identificar cada personagem, fazendo com que fossem rapidamente reconhecidas ao simbolizarem uma gama de atributos fixos. Unindo-se às vestimentas, aos figurinos e a demais objetos (livros, lenços, bastões e espadas), ela era portadora de uma identidade específica, como aquela do servo esperto, do burguês avarento, do capitão covarde, e estava ligada à origem geográfica. Além disso, carregava consigo alguns

---

[25] "*Il valore dell'azione sta nel fatto che da un lato fonda il meccanismo della creazione teatrale (spiegando meccanicamente lo svolgersi della tanto mitizzata improvvisazione, che altro non era se non una sequenza ragionata di azioni e reazioni); dall'altro è anche garanzia della possibilità che essa venga compresa dal pubblico, poiché l'imitazione della realtà non avviene né solo a livello di testo, né solo di immagine, ma di entrambi in quanto azioni, cioè eventi, agenti*".

[26] *"Prevalenza dell'attore sull'autore (che praticamente non esiste, essendo le battute inventate dall'attore stesso) e prevalenza del gesto e dell'azione sulla parola*".

estereótipos como: a inteligência representada pela testa ampla do pedante intelectual bolonhês, a vaidade prepotente pelo elegante bigode longo e fino do capitão estrangeiro, a vivacidade e a astúcia pelo colorido dinâmico do servo preguiçoso e espertalhão.

As representações aconteciam, em sua origem, em espaços abertos, sobretudo em ruas movimentadas e praças durante a realização de feiras e festas. Este aspecto foi fundamental e Postal (2011, p. 94) assegura que:

> A *Commedia dell'Arte* era um fenômeno popular pelo fato de ser um acontecimento público, de feira, com seu palco/carroça posto na praça central dos vilarejos e cidades. Sua linguagem tinha de ser, portanto, acessível e reconhecível para as mais diversas platéias. As máscaras fazem parte do mesmo procedimento de imediata apreensão pelo público, assumem tipos que se fixam através de dialetos, vestes e comportamentos regionais que foram perdendo a individualidade e passaram a simbolizar uma figura reconhecível.

Os palcos sobre os quais essas figuras atuavam eram pequenos e móveis, via de regra montados usando como base a própria carroça que servia de transporte para as companhias itinerantes, às vezes ampliados por tablados de madeira. A cena desenvolvia-se diante de cenários simples, geralmente compostos por tecidos pintados ou cortinas, cuja imagem fixa representava ruas ou casas que aludiam aos temas do cotidiano. Havia somente raros objetos em cena, sendo que algumas personagens carregavam acessórios próprios de sua máscara.

No que se refere ao figurino, Graça Maria da Silva Rodrigues Santa Clara (2018) desenvolveu um minuncioso estudo no qual, por meio de uma abordagem diacrônica, mostra a evolução dos trajes, dedicando-se também, à observação de sua função na *Commedia dell'arte*. Ela afirma que, nos séculos XVI e XVII, referindo-se a este gênero, "a iconografia existente dá uma imagem da Moda da época, não só nos *Innamorati*, que representavam as classes altas, como, também, no Dottore e no Capitano; já os *zani* representavam as classes baixas, onde a Moda não se fazia sentir" (Santa Clara, 2018, p. 111). Eis alguns desenhos apontados pela pesquisadora:

Figura 7 - *Innamorata*
(Coleção Jacques Callot)

Fonte: Santa Clara, 2018, p. 39.

A *innamorata* era uma representante de nível social elevado e, por isso, vestia-se de forma elegante, com tecidos de qualidade e chapéus. Embora a imagem a represente mascarada, via de regra as moças mostravam-se de rosto descoberto.

Figura 8 - Capitano Spezzafer

Fonte: Santa Clara, 2018, p. 91.

O figurino do Capitano também é elegante e tem, frequentemente, muitos enfeites e condecorações. A espada e a boina com plumagem completam a vestimenta.

Figura 9 - Arlequim. Desenhado por Lodovico Burnacini (séc. XVII)

Fonte: Santa Clara, 2018, p. 282.

Os criados não trajavam roupas da moda: geralmente usavam peças coloridas, remendadas com tecidos de outras cores porque eram muito velhas, ou reaproveitadas e costuradas com aquilo que se podia aproveitar de restos não utilizados em outros modelos.

Enfim, diante de todas essas características acima elencadas, notamos como, ao unir a concepção de teatro cômico popular àquelas da arte como ofício, do improviso, da performance corporal e do uso de máscaras, a *Commedia dell'arte* pode ser compreendida como um gênero teatral com certas especificidades que atraíam o público nas encenações em espaços abertos. A maneira como faziam isso, segundo Maria de la Luz Uribe (1983), era pela capacidade dos atores que tomavam emprestados temas do teatro erudito e passavam a improvisar sobre eles, fazendo paródias e direcionando seu enfoque para situações cômicas e ridículas baseadas no cotidiano e realçadas por exageros e inversões.

Para Vito Pandolfi (1957), é provável que os primeiros cômicos da arte tenham seguido os passos dos *giullari* e dos bufões em uma espécie de hereditariedade, adequando suas representações e, no novo contexto, tendo por essencial um variado repertório a fim de conquistar o público que

> ama reconhecer em cena fatos e personagens que estão próximos a ele, do qual possa gozar a paródia. O público italiano sempre se orientou em direção ao espetáculo cômico que tivesse na sua base uma situação cotidiana, realista, ainda que em sentido menor. Deste ponto vem a necessidade de apresentar-lhe os tipos mais interessantes do ponto de vista da paródia, do mundo que o cerca: o comerciante de Bergamo, o

> mercador de Veneza, o pedante de Bolonha, o militar estrangeiro, o bom cidadão local[27] (Pandolfi, 1957, p. 13).

Além disso, "usando em cena uma máscara, entregam-se a um carnaval perpétuo e criam por sua vez o gesto e o movimento que a máscara lhes impõe, e com o gesto e o movimento, a voz e a psicologia completa de um personagem"[28] (Uribe, 1983, p. 12).

Esse carnaval perpétuo remete ao princípio bakhtiniano da cultura cômico-popular da inversão social e da ruptura hierárquica que leva criados a zombarem de patrões e jovens a serem mais perspicazes que velhos. Isso porque, "para além do frenesi que distrai o povo de sua cotidianidade, a Commedia insulta as determinações do *status quo* ao estender indefinidamente, em espaço e tempo, a liberdade do Carnaval" (Postal, 2011, p. 103). O riso popular é uma consequência dessa realidade invertida e se desencadeia ao dar conta da subversão simbólica que abre espaço para uma espécie de regeneração social.

Tal é a *Commedia dell'arte* e seu apelo cômico que carregava o objetivo de atrair o público que, vendo-se representado nas tramas, ria de si mesmo ou de personalidades locais apresentadas em situações que sucitavam o riso. As estratégias dos atores, e de toda a companhia, remetiam a heranças antigas e medievais dos artistas ambulantes que, contemporaneamente a outros gêneros e estilos de representação, sobreviveram, muitas vezes às margens, com uma arte profundamente popular.

2.3.1 As origens da *Commedia dell'arte*

É tarefa árdua estabelecer categoricamente uma data de início que represente a origem desta manifestação artística porque, como evidenciado anteriormente, ao longo de toda a História os atores ambulantes fizeram-se presentes, muitas vezes às margens, desenvolvendo a arte popular na figura de saltimbancos, histriões, dançarinos, menestréis, acrobatas, entre outros, e características semelhantes existiam tanto nos Mimos antigos quanto nas Farsas Atelanas. Além disso, não é objetivo nosso ser categóricas quanto a este aspecto, mas nos interessa observar a *Commedia dell'arte* em seu movimento vivo e envolvente.

---

[27] *"Anzitutto, il pubblico ama riconoscere sulla scena fatti e personaggi che gli sono molto vicini, di cui possa godere la parodia. Il pubblico italiano si è sempre orientato verso lo spettacolo comico, che avesse a sua base una situazione quotidiana, realista anche in senso minore. Di qui la necessità di presentargli i tipi più interessanti dal punto di vista parodistico, del mondo a lui circostante: il facchino bergamasco, il mercante veneziano, il pedante bolognese, il militare straniero, il bravo nostrano".*

[28] *"Usando en escena una máscara, se entregan a un carnaval perpetuo y crean a la vez el gesto y el movimiento que la máscara les impone, y con el gesto y el movimiento, la voz y la psicología toda de un personaje".*

De qualquer forma, para um contexto geral, é viável recorrermos a Pandolfi (1957) que sustenta ser possível perguntar-se como e por que se começou a representar por meio do improviso na metade do século XVI, entendendo em que medida a nova proposta se diferenciava das práticas cênicas existentes anteriormente, uma vez que "é evidente que no ator temos, em todos os tempos, a faculdade da improvisação: no entanto somente nesta época histórica podemos vê-la tomar a dianteira e se tornar seu principal instrumento de expressão artística"[29] (Pandolfi, 1957, P. 10).

Assim, o estudioso questionou de que forma e por qual motivo buscou-se uma separação do modelo de teatro que se praticava então e, para responder, recorreu a estudos que se dedicaram a traçar a ascendência desta comédia estabelecendo um paralelo com as formas populares do teatro latino, cuja ligação se explicaria pelo caráter dos povos itálicos que tendem a uma instintiva disposição à mímica e à imitação da realidade em modo paródico. Outro aspecto que este autor propôs foi de uma herança das máscaras carnavalescas cujo desdobramento ele não nega, sobretudo na representação e vestimenta dos *zanni* da *Commedia*. Enfim, na busca de respostas ele toma com cautela hipóteses de pesquisadores que definem a *dell'arte* como simples vulgarização da comédia erudita.

Nesse contexto, a data oficial de nascimento da *Commedia dell'arte* é considerada aquela em que se constituiu a primeira companhia de atores profissionais. Segundo Todarello (2018, p. 37):

> Pádua, 25 de fevereiro de 1545. Nasce com um ato do tabelião V. Fortuna uma "fraternal companhia", uma espécie de cooperativa de atores profissionais, dirigida por Maffeo dei Re, conhecido por Zanini ou "Maffeo das comédias". Os sócios são capazes de desempenhar os diversos "papeis" previstos pelos "*canovacci*" (tramas concisas a partir das quais os atores improvisam dependendo dos humores do público). A antiquíssima profissão do ator assume desta forma dignidade jurídica. Os oito sócios, todos homens, constituem a primeira verdadeira companhia teatral, compreendida como uma empresa econômica da qual extrair lucro, e unidos como uma associação de assistência mútua[30].

[29] *"È evidente che nell'attore abbiamo, in ogni tempo, la facoltà dell'improvvisazione: tuttavia solo in questa epoca storica la vediamo prendere il sopravvento e diventare suo principale strumento di espressione artística*".

[30] *"Padova, 25 febbraio 1545. Nasce con un atto del notaio V. Fortuna una "fraternal compagnia", una specie di cooperativa di attori professionisti, diretta da Maffeo dei Re, detto Zanini o anche "Maffeo delle commedie". I soci sono in grado di coprire i vari "ruoli" previsti dai "canovacci" (concise trame, su cui gli attori improvvisano, secondo gli umori del pubblico). L'antichissimo mestiere dell'attore assume così dignità giuridica. Gli otto soci, tutti maschi, costituiscono la prima vera compagnia teatrale, intesa come una impresa economica da cui trarre profitto, e insieme come un sodalizio di mutua assistenza".*

Vale a pena considerar a data mencionada: 1545 está inserida na história como aquela em que ocorreu o primeiro ciclo do Concílio de Trento, evento que estruturou as ações da Contrarreforma Católica contra os avanços do pensamento protestante. Desde a Idade Média, a relação da Igreja com os atores, sobretudo ambulantes, não foi amistosa, pois consideravam que eles conduzissem uma vida imoral e que suas encenações corrompiam os bons costumes, afrontando os valores cristãos. Além disso, consideravam que um teatro que não estava baseado em textos escritos não seria facilmente censurável e poderia veicular conteúdos não desejados pela ordem cristã. Apesar disso, a *Commedia* ganhava sempre mais espaço e aumentava seu público em um movimento que durou mais de dois séculos.

O estudioso Rodrigo Morais Leite ratifica a data de nascimento da primeira companhia teatral profissional, ligando-a ao início do desenvolvimento dos cômicos *dell'arte*, e estabelece sua duração, ao sustentar que

> Na outra extremidade, costuma-se demarcar como ponto final da *commedia dell'arte* o fim do século XVIII, quando, em 1770, foram proibidas, no Teatro San Carlino, de Nápoles, as apresentações de comédias não escritas. Outro fato significativo nesse sentido seria o fechamento, em 1780, da *Comédie Italienne*, espécie de sede dos comediantes italianos na França (Leite, 2020, p. 54).

Ainda que a *Commedia*, como vimos, possa ser considerada ativa até a segunda metade do século XVIII, é certo que sua maior força se concentrou nos espetáculos encenados entre 1580 e 1650. No entanto, sua importância chega até nossos dias, tendo sido, no início do século XX, a base do teatro moderno, como afirma Benedetto Croce (*apud* Todarello, 2018, p. 38):

> O teatro moderno, enquanto teatro, é criação italiana. Aos italianos, autores da *Commedia dell'arte*, remontam não só a constituição industrial e comercial, mas a multiplicação dos teatros estáveis, a introdução das mulheres como atrizes, os dispositivos das mudanças de cenário, a formação das escolas de arte dramática, as análogas formações do teatro musical, e assim por diante; neste discurso não se poderia esquecer nem mesmo a vida erótico-teatral, a figura da atriz e da cantora, sinal de atração amorosa[31].

Correntes teatrais do século XX basearam-se em diversos aspectos da *Commedia*: o diretor russo Vsevolod Meyerhold (1874-1940), por exemplo, partiu da gestualidade corporal

[31] *"Il teatro moderno, in quanto teatro, è creazione italiana. Agli italiani, autori della commedia dell'arte, risalgono non solo la costituzione industriale e commerciale, ma la moltiplicazione dei teatri stabili, l'introduzione delle donne come attrici, i congegni dei mutamenti di scena, la formazione delle scuole di arte drammatica, le analoghe formazioni del teatro musicale, e via discorrendo; nel quale discorso non sarebbe da dimenticare neppure la vita erotico-teatrale, la figura dell'attrice e della cantatrice, segno di attrazione amorosa".*

do teatro de rua em sua proposta denominada Biomecânica, que tem por objetivo a agilidade acrobática de modo que o ator expresse suas emoções pelos movimentos; o ator francês Jacques Lecoq (1821-1999), por sua vez, além da percepção do movimento, inseriu a proposta do uso da máscara neutra que exigia do artista a busca do equilíbrio e da atuação impessoal; a também francesa Ariane Mnouchkine (1939-) promove a diversificação de técnicas bebendo, inclusive, nos arquétipos criados pela *dell'arte* em seu cooperativo *Théâtre du Soleil*; também em Bertold Brecht (1898-1956) encontramos a busca pela popularização do teatro, atuando em ruas e praças, e o uso de máscaras herdadas do gênero renascentista italiano.

Não podemos deixar de citar o dramaturgo italiano Dario Fo (1926-2016) que, no teatro contemporâneo, resgatou o fazer do *giullare* medieval e desenvolveu a comicidade por meio do *Grammelot*, uma língua inventada baseada em onomatopeias e na reprodução de sons sem significado que complementam uma gestualidade extremamente expressiva. Também no Brasil temos representantes que podem ser considerados herdeiros do gênero italiano, ainda que tenham enriquecido suas personagens com características locais: é o caso de Ariano Suassuna (1927-2014) com suas personagens de *O auto da Compadecida* (1955), João Grilo e Chicó; e o grupo teatral Galpão, de Minas Gerias, que representa um importante nome do teatro de rua com propostas ligadas à arte popular.

Como evidenciado por Croce, a *Commedia dell'arte* foi o primeiro movimento teatral que contratou mulheres, abrindo espaço para as atrizes subirem aos palcos; no entanto, conceitos como erotismo, sexualidade e prostituição, que sempre estiveram ligados àquelas que representavam, continuaram a defini-las. Isabella Andreini (1562-1604) representa uma fundamental contribuição para a constituição da imagem da atriz como profissional da arte. No final da década de 1570, ela, mulher culta ainda que originária de uma família humilde, encabeçou, ao lado do marido, o ex-oficial Francesco (1548 – 1624), a companhia de teatro *Gelosi* (de origem incerta, mas possivelmente fundada por Flaminio Scala). Com o trabalho artístico do casal, criaram seus filhos, permitindo-lhes inclusive os estudos universitários. Para além deste âmbito privado, o exemplo do casal mostra a busca e a defesa da dignidade profissional do ator e da respeitabilidade às atrizes.

Esta companhia foi a principal, entre o final do século XVI e o início do XVII, a representar suas comédias na região norte da Itália e em países como a França e a Áustria. A partir de seu sucesso, formaram-se outras companhias, como a *Gli Accesi*, do qual fez parte o ator Flaminio Scala (1552-1624), e a *Fedeli*, fundada por um dos filhos de Isabella e Franceso Andreini, Giovan Battista (1579–1654), e sua esposa Virginia Ramponi (1583-1630), também atriz, no início do século XVII. Em 1604, Battista publicou *Il trattato sopra l'arte comica difesa*

della profissione teatrale em busca do estabelecimento do reconhecimento desta profissão dentro da sociedade.

Figura 10 - Isabella Andreini
e a companhia *Gelosi* (séc. XVI)

Fonte: Leite, 2020, p. 50.

2.3.2 As personagens e os tipos fixos

Com as companhias teatrais formadas por atores e atrizes profissionais que dali tiravam o sustento lançando mão de tramas sugeridas em roteiros básicos, com suas máscaras, figurinos, acessórios e cenários organizados, os cômicos *dell'arte* partiam para as apresentações, e viajavam pela Itália, mas também por outros países, frequentemente em carroças que seriam usadas como palcos.

Ao chegarem a um vilarejo ou cidade, acomodavam-se e preparavam a encenação em alguma praça ou local mais adequado, sendo que, via de regra, a divulgação ficava a cargo de um dos atores. Neste local, a trupe podia permanecer pelo tempo que considerasse necessário, pois seu vasto repertório de *canovacci* lhe possibilitava a cada dia oferecer ao público um espetáculo diferente.

A encenação requeria uma grande desenvoltura dos atores que interpretavam, cantavam, dançavam e faziam acrobacias para prender a atenção do público. As tramas, oriundas do teatro erudito ou da observação da sociedade, frequentemente abordavam temas de apelo social e giravam em torno dos obstáculos que jovens casais deviam superar para se casarem, ou das dificuldades de relacionamento (homens e mulheres em busca de companheiros, patrões e criados com suas diferenças), enganos, mal-entendidos e esperteza. Ainda sobre este aspecto, José Eduardo Vendramini (2001) sustenta que:

> Poder-se-ia dizer que a *commedia dell'arte* vive em torno de quatro eixos fundamentais, todos eles diretamente ligados ao dia-a-dia: o amor (e o sexo), o dinheiro (obtenção e manutenção da riqueza), a comida e o trabalho.
> Como se pode perceber, nenhuma perfumaria, mas muita ênfase na sobrevivência dos deserdados pela sorte, em sua eterna luta para enganar os ricos e tentar tirar deles algo com que viver melhor. Esses aspectos temáticos da *commedia dell'arte*, somados ao elemento cômico, denominador comum de todos os roteiros (o que lhes proporciona o acesso mais fácil ao universo da sátira), garantem a característica extremamente social dos arquétipos em que os mesmos temas – pela sua reiteração – acabam-se cristalizando (Vendramini, 2001, p. 60).

A propósito destes arquétipos, com a consolidação das companhias e o amadurecimento das técnicas cênicas, a *Commedia dell'arte* estruturou um conjunto de personagens fixas que passaram a compor o repertório dos grupos. Elas dividiam-se, fundamentalmente, ainda que não exclusivamente, em três categorias: Enamorados (*Innamorati*), Velhos (*Vecchi*) e Criados (*Zanni*).

A primeira representa os jovens sonhadores que buscavam realizar seus desejos, principalmente aqueles ligados à concretização amorosa, mas deviam, para isso, superar obstáculos. Atores e atrizes interpretavam estas personagens que eram realistas, sérias e tendiam ao humorismo, apresentando uma fina comicidade, mas fugindo ao ridículo. Bonitos e elegantes, vestiam-se à moda e não usavam máscaras nem falavam dialetos, expressando-se com o italiano toscano literário que identificava sua inteligência e pertencimento a uma classe social elevada.

Alguns nomes de *innamorata* tornaram-se célebres. Entre as moças: Isabella (em decorrência do trabalho da atriz Isabella Andreini) que era caracterizada como uma jovem milanesa, refinada, bela e graciosa, ainda que um pouco frívola ao representar o símbolo de uma juventude despreocupada que se envolve em intrigas amorosas ao mesmo tempo que é capaz de surpreender por sua força e determinação; Rosaura, uma jovem elegante, romântica, alegre, determinada, refinada e muito moderna para o seu tempo, que geralmente era filha do velho Pantalone e se envolvia em diversas intrigas amorosas ao expressar seus sentimentos de forma contundente; outras moças recebiam, ainda, nomes como Flaminia, Angélica, Aurélia, Lavínia. As figuras masculinas também representavam rapazes educados, elegantes, graciosos, eloquentes e cultos. Entre os principais nomes encontram-se: Lelio (tendo sido o mais famoso interpretado por Battista Andreini), Flávio (teve como importante ator a representá-lo Flaminio Scala), Fabrizio, Orazio, entre outros.

A segunda categoria diz respeito aos Velhos (*Vecchi*) que poderiam ser subdivididos ainda em três grupos: os Magníficos, os Doutores e o Capitão. No primeiro caso, estavam representados os ricos burgueses, mercantes ou comerciantes que podiam ser casados

(e, neste caso, geralmente tinham filhos - *innamorati* - aos quais impunham dificuldades para se casarem) ou estar apaixonados por moças jovens (e, neste caso, eram constantemente ridicularizados).

O principal nome dentre os Velhos "Magníficos" é o de Pantalone que, originário da cidade de Veneza, é um velho mercante rico, avarento e rabugento, obcecado por dinheiro, poder e controle e símbolo da burguesia decadente. Autoritário, desconfiado e vaidoso, coloca-se em cenas cômicas e embaraçosas sobretudo ao se mostrar atraído por mulheres mais jovens, agindo tolamente. Apesar de ser severo, torna-se sempre vítima dos enganos e brincadeiras de servos e jovens em bem-humoradas situações carnavalizadas. Em uma leitura mais complexa, pode-se afirmar que ele encarna o arquétipo da avareza e da obstinação. Caracteriza-se por vestir um manto vermelho e calças aderentes, e sua máscara apresenta um longo nariz adunco com uma expressão severa. Frequentemente carrega uma bolsa de dinheiro bem protegida (que servos e jovens sempre tentam pegar).

Figura 11 - Pantalone

Fonte: Todarello, 2018, p. 58.

Outros exemplos de Velhos "Magníficos" são: Tartaglia (que pode aparecer também na função de criado), frequentemente nas vestes de intendente ou conselheiro, é uma figura inteligente, tímida, insegura e melancólica por ser gago e falar com dificuldade, repetindo letras ou sílabas, o que constitui o centro de sua comicidade uma vez que sua principal atividade nas tramas é ser portador de recados importantes que, geralmente, ficam entrecortados e geram mal-entendidos. Usa roupas modestas, como uma jaqueta excessivamente larga e ligeiramente extravagante, calças curtas, chapéu um pouco desproporcional e um lenço ou óculos espessos. Outro representante é Beltrame, um homem de negócios sério e austero que, além de contar

com as características comuns ao Velhos, tende ainda a ridicularizar a figura do burguês muito compenetrado.

No segundo caso da figura dos Velhos estão os Doutores, que representam o pedantismo do conhecimento, muitas vezes superficial e macarrônico. O principal representante na *Commedia* é o Doutor Graziano que, originário de Bolonha (cidade sede da primeira Universidade da Europa, de onde viria seu conhecimento), é pedante e pomposo, representante do intelectual prolixo arrogante por causa da sua pretensa sabedoria, possivelmente inspirado nos professores da universidade do século XVI. É uma das máscaras mais cômicas e grotescas por representar um velho que se supõe convencido da sua superioridade, mas é inconsciente da própria ignorância. Faz longos monólogos misturando italiano e latim para mostrar um conhecimento que em verdade não possui e, por isso, torna-se ridículo diante das bobagens que muitas vezes diz. Veste uma longa roupa escura que se assemelha a uma toga, usa chapéu e uma máscara com delineamentos redondos e nariz curto. Tem nas mãos, frequentemente, um livro que consulta continuamente. Pode atuar como pai superprotetor ou conselheiro incompetente. É uma vítima de enganos e traz o arquétipo da ostentação de uma sabedoria fingida.

Além dele nesta mesma categoria, há também o Doutor Balanzone, que ostenta certo conhecimento, mas é um personagem bondoso e praticamente inofensivo: apresenta uma máscara de meio vulto preta e marrom com bochechas rechonchudas e uma expressão grave. Usa chapéu e carrega sempre um livro, um bastão ou um lenço.

Figura 12 – Dottor Balanzone

Fonte: Todarello, 2018, p. 92.

Ainda que não seja habitual, pode ser encontrada uma versão feminina desta personagem, a Velha (*Vecchia*), uma mulher anciã que caminha entre a comicidade e a sabedoria e atua como mediadora ou conselheira. Usa roupas vistosas e antiquadas, frequentemente com echarpe e óculos muito grandes.

Já no terceiro caso, encontramos uma personagem ligeiramente diferente dos outros dois Velhos, o Capitão. Ele pode, como o "Magnifico" ou o Doutor, ser um obstáculo para a realização do casamento dos enamorados, mas geralmente coloca-se como pretendente da jovem, a quem o pai dera permissão para cortejar sem, no entanto, ser desejado por ela. Há diversas máscaras que representam este oficial, por vezes italiano, mas mais frequentemente estrangeiro, sobretudo para fazer paródia aos espanhóis que dominaram a Itália entre 1520 e 1559. É um personagem fanfarrão que, para impressionar, gosta de contar vantagem narrando suas incríveis façanhas heroicas e glórias militares que nunca viveu e não passam de invenção, porque é, em verdade, um covarde até mesmo para conquistar o coração de uma mulher. Usa um uniforme militar cheio de condecorações, um manto, um chapéu ou boina com plumas e sua espada. Sua máscara apresenta traços alongados, como um longo e fino bigode, e uma expressão arrogante marcada pelas sobrancelhas levantadas. Representa o arquétipo do homem arrogante cujo desejo é vangloriar-se de ações grandiosas que nunca executou.

Uma das máscaras mais conhecidas é a do Capitão Spavento, que é originário da Ligúria e apresenta todas as características típicas do militar fanfarrão e medroso em sua variante mais dramática. Um dos primeiros e mais importantes atores a interpretá-lo foi Francesco Andreini. Outros nomes de Capitão são: Rodomontes, Matamoros, Fracassa e Scaramuccia; este um espadachim que traz à mão, ao invés de uma espada, um violão.

Figura 13 - Francesco Andreini nas vestes do Capitan Spavento

Fonte: Todarello, 2018, p. 67.

Figura 14**:** Scaramuccia

Fonte: Todarello, 2018, p. 42.

A terceira categoria diz respeito aos Criados ou Servos (*zanni*), uma espécie de palhaços ou bufões que nas tramas da *Commedia dell'arte* têm uma função essencial para a criação do efeito cômico. Importante considerar que a palavra *zanni* tem dois significados: o primeiro é de uma específica máscara (Zanni, Zanne, ou ainda Zuan), cujo nome é o diminutivo de Giovanni; sua origem remonta aos cidadãos que habitavam as montanhas próximas a Bergamo, Itália, e que, para lutarem contra a fome e a miséria, migravam em direção à cidade em busca de trabalhos, geralmente braçais e bastante pesados.

O segundo significado refere-se a toda a categoria de criados da *Commedia*, independente de sua origem territorial (mas que, via de regra, mantém características ligadas a determinadas cidades ou regiões), que podiam ser divididos em: primeiro z*anni*, o mais ativo e coordenador das intrigas, e segundo *zanni*, o preguiçoso e espertalhão responsável pelas cenas mais cômicas ao passo que recorria a caricaturas, contrassensos e cenas grotescas. Vale, no entanto, considerar que esta divisão é frágil e mutável, podendo a característica dos criados aparecer invertida ou, até mesmo, unificada em uma só personagem. A lista de nomes dos z*anni* é muito extensa, mas os mais conhecidos são: Arlequim (Arlecchino), Pedrolino (que deu origem à derivação francesa do Pierrot), Polichinelo (Pulcinella), Brighella e Colombina.

Um dos criados mais famosos é Arlequim (Arlecchino), nascido no final do século XVI. Com função de segundo *zanni*, é um farsante debochado, zombeteiro e provocador; mais ingênuo que malvado, muito desmiolado e preguiçoso, sempre esfomeado e guloso. Nas tramas em que está envolvido, via de regra, termina mal, é zombado e espancado. Apesar dos sofrimentos, está constantemente alegre e expressa sua vivacidade pelo modo de se deslocar em cena, com saltos, piruetas e acrobacias. Sua vestimenta consiste em um macacão cheio de remendos que formam losangos multicoloridos, uma máscara negra com nariz comprido e expressão sorridente, e um bastão chamado "spatola", que deriva do instrumento para mexer a polenta. Retoma o arquétipo do tolo, constantemente alegre e símbolo da resiliência humana, do pulsar vibrante da cultura popular. Alguns dos primeiros atores a interpretá-lo foram: Tristano Martinelli (1556-1630) e Domenico Biancolelli (1636-1688).

Figura 15 – Arlequim com seu bastão

Fonte: Todarello, 2018, p. 55.

Figura 16 - Biancolelli como Arlequim

Fonte: Todarello, 2018, p. 59.

Pedrolino é outro criado de origem italiana, mas que logo ultrapassou a fronteira com a França, dando origem a Pierrot, símbolo de melancolia e introspecção. Como segundo *zanni*, é ingênuo, atrapalhado e desastrado, mas consiste em uma máscara cômica peculiar, de alma sensível e veia poética: é romântico, doce, sonhador e sentimental. Discreto e reflexivo, consegue expressar emoções profundas por meio do seu modo de falar lento e calmo, rico de metáforas e imagens poéticas. Seus movimentos no palco são leves, ritmados, graciosos e delicados como se dançasse. Veste um casaco e calças brancas largas, além de um chapeuzinho branco ou bege. Não usa máscara mas tem o rosto coberto por pó branco e, por vezes, traz uma única lágrima pintada sobre a bochecha.

Figura 17 - Arlecchino e Pierrot

Fonte: Santa Clara, 2018, p. 285.
Autoria de André Derain (1880-1954)

Polichinelo (Pulcinella) é de origem napolitana e tem um temperamento mordaz e grosseiro de quem detém a arte da sobrevivência. É astuto, irônico, preguiçoso, esfomeado e está o tempo todo tentando usar as situações a seu favor, sobretudo buscando evitar a fadiga: a preguiça levou-o a desenvolver sua criatividade para fugir ao trabalho, por vezes fingindo-se de bobo e ingênuo, mas esconde um lado sensível e reflexivo. Nasceu no século XVII e representa uma combinação de opostos que o torna profundamente humano ao se mostrar simultaneamente tolo e inteligente, alegre e melancólico. Tem uma voz nasal, aguda e ritmada. Usa uma longa túnica branca larga e calças da mesma cor, uma máscara de meio vulto negra com nariz longo e fino e um chapéu.

Figura 18 - Pulcinella

Fonte: Croce, 2024, p. 25

Figura 19 – Buffetto (Carlo Cantù)

Todarello, 2018, p. 63.
Cantù interpretava também Brighella.
Obra de Stefano della Bella (1610-1664).

Brighella é um primeiro *zanni* manipulador, imprevisível, astuto, veloz, cínico, esperto, calculista e oportunista que arma ciladas e é capaz de zombar e enganar. Por vezes, usa sem escrúpulos a fraqueza alheia para conseguir o que quer e trai um suposto amigo por oportunismo. Movimenta-se de modo elegante e contido, com passo seguro e pose de superioridade; fala baixo, mas pode ter tonalidades sarcásticas e ameaçadoras. Veste um paletó branco e verde e uma máscara branca ou marrom claro com uma expressão astuta e manipuladora. Tem consigo frequentemente um punhal e uma bolsa.

A versão feminina das criadas ou amas está representada, sobretudo, por Colombina, uma serva astuta, intrigante, inteligente, bem-humorada, bonita e sedutora que consegue arquitetar soluções para resolver as mais diferentes intrigas, sendo ela, muitas vezes, que ajuda Arlecchino ou Brighella a tramar seus enganos e desafiar a autoridade dos Velhos. Não usa máscara e apresenta um rosto pleno de vitalidade pronto a ter uma ligação direta com o público. É destemida e representa a mulher dona da própria vida (rompendo com os estereótipos femininos da época); enxerga a fraqueza de outras personagens com quem convive e tira proveito disso. Seus movimentos são graciosos, enérgicos e dinâmicos. Sua voz clara, encantadora e persuasiva traz tonalidades maliciosas e irônicas. Usa um vestido simples com avental e leva um lenço ou um leque. Frequentemente atua como a confidente da jovem enamorada a quem ajuda a conquistar o que deseja. Representa o arquétipo da mulher inteligente e decidida.

Outros nomes de máscaras femininas são: Smeraldina, que se assemelha a Colombina, está ligada à tradição da região norte da Itália e é bastante vivaz, com um toque de provocação e audácia expresso na forma direta e irreverente de encarar a vida; e Franceschina, originária da Lombardia, é uma serva alegre, irreverente e sedutora e está sempre pronta a usar seu charme e fascínio para conquistar o que deseja.

Figura 20 - Arlecchino e Franceschina namoram observados por Pantalone

Fonte: Todarello, 2018, p. 69.

Não temos a intenção de fazer uma lista completa dos *zanni*, mas consideramos válido elencar alguns outros nomes, acompanhados de sua região de proveniência, para ilustrar como a *Commedia dell'arte* se fez presente por toda a Itália e logo extrapolou seus limites geográficos:

- Baldo (Vêneto): é esperto e oportunista, conhecido por conseguir sair das situações difíceis com métodos não muito corretos;

- Beppe Nappa (Sicília): preguiçoso, é um servo que aprecia a vida tranquila e está sempre faminto; carrega um guardanapo ou um pedaço de pão;

- Burattino (Lombardia): é um servo astuto e impertinente que resolve seus problemas com a aguda inteligência popular;

- Cecca (Milão): mulher do povo, por vezes é casada com Meneghino, com quem forma uma dupla de cidadãos sábios e tradicionais;

- Coviello (Nápoles): muito ligado a Pulcinella, é inteligente, alegre e intrometido, sempre capaz de criar equívocos e complicar as situações;

- Crispino (Roma): trabalha como um sapateiro que dá conselhos, mas acaba se intrometendo nos assuntos alheios;

- Fagiolino (Bolonha): é um servo cômico, alegre, digno, combativo, corajoso e enérgico que enfrenta as situações com a típica ironia do habitante da Emília Romagna;

- Farfariello (Nápoles): é um servo esperto, alegre e irreverente;

- Gianduja (Piemonte): é afável e bondoso, incorpora a simplicidade e a alegria do povo piemontês ligado aos prazeres da comida e do bom vinho;

- Gioppino (Bergamo): é um camponês ingênuo e genuíno que representa a classe rural mesclando simplicidade e comicidade física;

- Gnappo (Marche): é um servo trapalhão e ingênuo que traz um modo de falar dialetal bastante acentuado;

- Meneghino (Milão): representa o cidadão bem-humorado, ativo, solidário, franco, honesto, leal, íntegro, com um grande senso de justiça em busca por igualdade que desmascara a hipocrisia dos nobres arrogantes e ricos corruptos. Pode ser casado com Cecca, representando com ela a tradição e a sabedoria popular;

- Meo Patacca (Roma): nasceu no século XVII. Espalhafatoso, generoso, leal e simpático está ligado à figura do cidadão romano que ama contar vantagem de sua importância e mescla vícios e virtudes, configurando-se muito humano;

- Nespola (Toscana): é dotada de uma comicidade ingênua ligada à vida camponesa;

- Pasquariello (Nápoles): tem forte ligação com a música e o canto, é representante, muitas vezes, do contador de histórias alegre e melódico que expõe toda a criatividade artística do povo napolitano;

- Rugantino (Roma): nasceu no século XVIII. É um jovem arrogante, presunçoso, insolente, mas generoso e humano que representa a face ousada do cidadão romano ao se expressar de forma muito direta;

- Sandrone (Modena): tem os modos do camponês grosseiro, mas é astuto e pleno da sabedoria popular que faz claras críticas aos poderosos;

- Senterello (Florença): é cômico e representa o povo toscano, astuto e alegre. É irônico, sarcástico, e está sempre pronto a dar uma resposta inteligente;

- Stoppino (Vêneto): é um servo desajeitado e trapalhão que causa muita confusão nas tramas;

- Tabarrino (Toscana): representa a figura do camponês simples e ingênuo;

- Trivellino é de origem francesa, mas tem profundas raízes italianas. Une astúcia e malícia com elegância e sofisticação e é portador de um humorismo sutil.

Além da Itália, os cômicos *dell'arte* alcançaram um grande sucesso, sobretudo, na França, onde seus espetáculos foram recebidos com entusiasmo, tanto nas praças públicas, quanto na corte e no teatro. A companhia *Gelosi*, por exemplo, apresentou-se em Paris diante do rei Carlos IX, em 1571, e de Henrique III, em 1577. Em 1599, *Gli Accesi* receberam, em nome do *capocomico* e intérprete de Arlecchino, Tristano Martinelli (1557-1630), uma carta do rei Henrique IV, na qual o monarca elogiava a companhia italiana e a convidava a apresentar-se em ocasião de seu casamento com Maria de' Medici em Lione. Fora da corte, estes artistas também estiveram presentes em teatros parisienses, como esclarece Todarello ao afirmar que

> em 1653 uma companhia de atores italianos se estabelece de modo estável em Paris com o nome de 'Ancienne Troupe de la Comédie-italienne', sob a direção de Domenico Locatelli, artisticamente conhecido por 'Trivellino', companhia que a partir de 1660 se estabelece no Palais-Royal onde se alterna à companhia de Molière[32] (Todarello, 2018, p. 56-57).

Este dramaturgo francês, a propósito, baseou-se no dinamismo das encenações dos cômicos *dell'arte* para criar alguns de seus espetáculos e personagens como, por exemplo, Sganarello, figura inspirada nos *zanni* com presença recorrente em suas comédias.

As companhias da *Commedia dell'arte* levaram também seu teatro itinerante para a Inglaterra, onde a técnica utilizada repercutiu de forma menos marcada do que na França,

[32] *"Nel 1653 una compagnia di attori italiani si insedia in modo stabile a Parigi col nome di 'Ancienne Troupe de la Comédie-italienne', sotto la direzione di Domenico Locatelli, in arte 'Trivellino', compagnia che dal 1660 si stabilisce al Palais-Royal dove si alterna alla compagnia di Molière".*

mas, de qualquer forma, permeou produções sobretudo representativas do teatro elisabetano com seus temas e personagens. Exemplos podem ser observados na criação de servos cômicos descendentes dos *zanni* escritos por William Shakespeare (1564-1616), como Lancelot Gobbo, em *O mercador de Veneza* (1600), e Trinculo, de *A tempestade* (1611). Também o estilo de representação denominado "pantomima inglesa" bebeu nas fontes da *Commedia* no que se refere à interpretação improvisada, ao uso de máscaras e à comicidade física. Na Alemanha, o gênero italiano contribuiu para o desenvolvimento do teatro físico e do drama burguês.

Enfim, pelos exemplos elencados nos tópicos acima, fica evidente a importância da *Commedia dell'arte* na Itália a partir do século XVI, bem como sua abrangência nacional (por meio, por exemplo, da diversidade regional das personagens-tipo) e sua permeabilidade além dos limites territoriais. A representação cômica e improvisada, como vimos, espalhou-se e foi incorporada por outras culturas, manifestando-se tanto na mesma época como nos séculos seguintes, até nossos dias, ainda que tenha sofrido alterações e adequações ao longo do tempo.

2.3.3 Evolução da *Commedia dell'arte*

Durante o século XVIII, a *Commedia dell'arte* começou a entrar em crise porque o público procurava novas formas de entretenimento: o teatro centralizado no ator começou a perder força, e cresceu a importância do autor. Sob o ponto de vista de Pandolfi, apesar de todo o sucesso, ela decai

> porque sente então distantes da realidade presente os modelos que as máscaras tinham a intenção de parodiar. As histórias dos *scenari* tornam-se anacrônicas, a encenação não oferece mais a ocasião daquele contínuo confronto que constitui o seu prestígio e o seu centro de interesse. Por outro lado, o novo tipo de civilização que estava surgindo e devia desembocar na Revolução Francesa é levada a procurar sempre mais a personagem no lugar do tipo, porque mais do que pela diversão, começam a se apaixonar por questões da vida social, pois um novo sentido de liberdade consente a direcionar também o humorismo a um plano de busca moral[33] (Pandolfi, 1957, p. 13-14).

[33] *"Perché sente ormai lontani dalla realtà presente i modelli che le maschere intendevano parodiare. Le vicende degli scenari risultano anacronistiche, la scena non porge più l'occasione di quel continuo raffronto con la realtà quotidiana che costituisce il suo prestigio e il suo fulcro d'interesse. D'altro canto, il nuovo tipo di civiltà che veniva sorgendo e doveva poi sboccare nella Rivoluzione franccese, è portato a cercare sempre più il personaggio al posto del tipo, perché più del divertimento cominciano ad appassionare le questioni della vita sociale, perché un nuovo senso di libertà consente di indirizzare anche l'umorismo su di un piano di ricerca morale*".

No que se refere à produção Goldoniana citada, trata-se, como já sinalizamos, do trabalho realizado por Carlo Goldoni, no final do século XVIII, que buscou reformular e revitalizar a comédia italiana e retomou a ideia de representar espetáculos com base na observação dos costumes da sociedade. No entanto, ele propôs algumas mudanças na forma original e abandonou, por exemplo, a improvisação, passando a escrever a fala das personagens de maneira que ficassem próximas da linguagem quotidiana. Outra alteração proposta refere-se à tipificação das personagens que, em sua nova roupagem, passaram a ser mais humanizadas, realistas e complexas, de forma que agradassem a classe burguesa, e abandonaram, ainda, o uso das máscaras. Em resumo, José Eduardo Vendramini (2001) faz um apanhado geral e esclarece que:

> Os pontos principais da "reforma" goldoniana podem ser assim arrolados: 1. elaboração dos argumentos das comédias a partir de situações tiradas da realidade; 2. aprofundamento psicológico das personagens; 3. redação integral de todos os diálogos desenvolvidos entre as personagens, com a consequente eliminação do caráter de improvisação inerente aos antigos roteiros; 4. eliminação do caráter pornográfico que vinha marcando os espetáculos da *commedia dell'arte*, recuperando-se a ética e a função educadora do teatro; 5. valorização do ator, por meio da escrita dramatúrgica que lhe é mais adequada; 6. registro artístico de uma nova classe social emergente, a burguesia; 7. aproveitamento do significado social das máscaras, utilizadas como síntese dos eixos principais em que se subdivide a sociedade; 8. recusa da *commedia dell'arte* como tal e – ao mesmo tempo – fixação de suas características por meio das inúmeras peças que escreveu, utilizando-se de seus elementos mais importantes (Vendramini, 2001, p. 71).

De qualquer forma, mesmo não respondendo mais às exigências do público do final do século XVIII, a *Commedia dell'arte* não desapareceu. Seja o esforço de Goldoni, seja o pensamento dos escritores românticos que encontraram nesta manifestação da arte renascentista uma ilustração de liberdade e de espontaneidade, ou seja ainda nas propostas contemporâneas de teatro em diferentes partes do mundo, ela permeia até hoje a produção artística de diferentes gêneros porque, ao longo do tempo, foi estudada, reelaborada e reproposta adequando-se às exigências e necessidades dos artistas e do público.

A *Commedia dell'arte*, ao fundir o improviso com a técnica, a máscara com o gesto e o riso popular com o engenho profissional, estabeleceu os fundamentos do teatro moderno. Sua força residiu na vitalidade do ator e na cumplicidade com o público, produzindo uma forma artística em que o cômico se converte em linguagem de resistência e celebração da vida cotidiana.

2.3.4 As máscaras

O teatro hoje é simbolizado, muitas vezes, pela imagem de duas máscaras unidas, uma alegre e outra triste. Ainda que não seja um símbolo oficial, é mundialmente reconhecido e utilizado para configurar festivais, associações, grupos, locais ou quaisquer outros aspectos ligados a esta arte. A origem da máscara associada à arte cênica remonta ao teatro antigo e tem relação com a representação da comédia e da tragédia, mas pode remeter, de forma geral, à dualidade da experiência humana.

Dentro do universo da *Commedia dell'arte*, as máscaras não devem ser compreendidas somente como os acessórios utilizados para cobrir o rosto e oferecer outra identidade: recebe este nome, também, cada personagem-tipo com suas específicas características de ser, comportar-se, agir e até mesmo movimentar-se em cena, incluindo o modo de caminhar e se dirigir aos outros, atuando como uma forma de revelar identidades, ao invés de escondê-las, de modo a encerrar uma função narrativa e um significado simbólico.

O uso de máscaras representou, ao longo do tempo, a possibilidade de transformação, de metamorfose, porque permitia a quem a colocava incorporar outra identidade. Em diferentes épocas, os homens recorreram a este acessório em celebrações religiosas buscando uma identificação e proximidade à entidade que queriam reverenciar, transformando-se nela para obter sua força e inteligência; também em ritos ligados a passagens ou caças recorria-se ao uso dela. Como objeto, é possível entendê-la como uma fonte histórica, em consonância com a afirmação de Berthold (2001, p. 8) que a considera "um testemunho de concepções intimamente relacionadas: o poder primitivo da máscara continua a exercer seu efeito mesmo quando ela se torna decorativa".

Nos rituais religiosos da Grécia antiga, os seguidores de Dionísio usavam máscaras nas procissões e considera-se que, deste contexto, originou-se o teatro ocidental. Na concepção de Nazzareno Luigi Todarello (2018), nas celebrações ao deus do vinho,

> a máscara tem o poder de transformar a pessoa que a usa em quem ou no que ela representa, neste caso, elementos e forças da natureza. Quando um celebrante responde às invocações do coro, usa a máscara do deus, de quem representa a aparição, transformando-se nele. Com o tempo, do ritual nasce o teatro e as máscaras se tornam um instrumento fundamental de trabalho para o ator que, sozinho, pode interpretar vários papéis. Mas também, com a introdução do segundo e depois do terceiro ator, é sempre a máscara que torna possível representar tramas que preveem mais de três personagens[34] (Todarello, 2018, p. 18).

[34] *"La maschera ha il potere di trasformare la persona che la indossa in chi o in che cosa essa rappresenta, in questo caso, elementi e forze della natura. Quando un celebrante risponde alle invocazioni del coro, indossa la maschera del dio, di cui rappresenta l'apparizione, trasformandosi in esso. Col tempo dal rito nasce il teatro e*

As máscaras gregas da Antiguidade eram feitas com lona, madeira ou cortiça. O poeta Frinico[35] estabeleceu a diferença por cores entre as máscaras femininas, brancas, e masculinas, pretas, e Ésquilo propôs modelos policromáticos ligados à personalidade das personagens, o que aumentava sua função de caracterização e facilitava a visão pelo público que frequentava os grandes espaços reservados às representações teatrais.

Unindo-se à vestimenta para a completa construção da personagem, as máscaras trágicas da época de Eurípides apresentavam-na fisicamente, e também seu estado de ânimo, sendo que havia a divisão em quatro tipos: velhos, jovens, mulheres e servos. Séculos depois, por volta de 300 d.C., as máscaras trágicas ganharam olhos e bocas muito grandes, além de penteados enormes que as tornaram, de certa forma, exageradas.

Também nas máscaras cômicas reinava o exagero: a boca escancarada, os olhos grandes e redondos, o nariz protuberante, as sobrancelhas grossas e, em caso de alusão a algum personagem conhecido, incorporavam traços que auxiliavam o público a reconhecê-lo. Elas foram usadas por Aristófanes para representar não só pessoas, mas também objetos, e por Menandro, que as dividia por idade (velhos e jovens), gênero (femininas e masculinas), classe (senhores e escravos), mas também por personalidade e profissão. Sobre esta questão, nos descreve Berthold que

> foi Ésquilo quem introduziu as máscaras de planos largos e solenes. A impressão heroica era intensificada pelo toucado alto, de forma triangular (*onkos*), sobre a testa [...]. Com Sófocles, a qualidade arcaica, linear, da máscara começou a suavizar-se. Os olhos e a boca, bem como a cor e a estrutura da peruca eram usados para indicar a idade e o tipo da personagem representada. Com a maior individualização das máscaras, Eurípides exigia, também, contrastes impactantes entre vestimentas e ambientes (Berthold, 2001, p. 117).

le maschere diventano un fondamentale strumento di lavoro per l'attore che, da solo, può interpretare più parti. Ma anche con l'introduzione del secondo e poi del terzo attore, è sempre la maschera che rende possibile rappresentare trame che prevedono più di tre personaggi".

[35] Poeta ateniense que viveu entre os séculos VI e V a.C. e foi aluno de Téspis. Venceu o concurso das Grandes Dionisíacas com *As Mulheres fenícias*, em 476 a.C., além de ter escrito a tragédia *A captura de Mileto*, em 494 a.C.

Figura 21 - Máscaras trágica e cômica
em mosaico da Villa Adriana (século II)

Fonte: Todarello, 2018, p. 29.

Com o tempo, a função ritualística da máscara foi se descolando do âmbito sagrado, para se incorporar ao espaço da representação pública, com a simulação de identidades passando a constituir um gesto artístico e socialmente codificado. Em Roma, a máscara em sua origem era utilizada em cerimônias fúnebres; nas representações teatrais era comum apenas nas Farsas Atelanas, cujas quatro principais eram as de Maccus, Pappus, Buccus e Dossenus ou Manducuis, sendo que traziam feições exageradas com olhos e bocas enormes e escancarados. Aquelas das tragédias eram muito semelhantes às gregas, tendo grande dimensão com penteados altos e encaracolados, boca aberta e olhos redondos.

Já durante o Renascimento, as máscaras tornaram-se uma das principais características nas encenações das companhias de *Commedia dell'arte,* e os atores mascarados pertenciam aos tipos fixos dos *Vecchi* e dos *zanni* (visto que os *innamorati* geralmente não as usavam). A primeira menção conhecida da encenação com esses adereços remonta ao final do século XVI e apresenta um *vecchio* Magnifico e um servo preguiçoso (Zannia) em diálogo.

As máscaras eram realizadas em oficinas artesanais e sua técnica de fabricação passava de geração em geração de modo que elas se tornaram um símbolo do artesanato italiano e uma tradição em diversas regiões. Afirma Camilla Mencarelli que

> A construção das máscaras na Commedia dell'Arte é uma tradição artesanal rica de história e significado. Cada máscara é uma obra de arte única, projetada para encarnar a personalidade e o arquétipo do personagem que representa. Os materiais utilizados para a criação das máscaras não eram escolhidos somente pela sua disponibilidade, mas também pela sua capacidade de garantir leveza, flexibilidade e durabilidade. Entre os materiais mais utilizados na tradição figuram peles, papel machê e madeira,

> cada um com propriedades específicas que respondiam a exigências diversas[36] (Mencarelli, 2024, p. 160).

Tradição esta que, além de servir ao teatro, caracteriza outra forma de celebração, o carnaval, e estava presente, principalmente, na cidade de Veneza, onde durante o Renascimento havia luxuosos bailes de máscaras nos quais o acessório era item obrigatório, ou mesmo nas ruas, cuja finalidade era anular a identidade de quem a usava em nome da igualdade social em um período de inversão de papéis permeado por brincadeiras. Ali, até hoje estes objetos são fabricados, comercializados e muito utilizados na época dessa festividade.

Atualmente, a principal técnica de produção das máscaras é a de moldar o papel machê em formas de gesso. Após a secagem, são pintadas e decoradas artesanalmente com uma diversidade de materiais em oficinas que resistem à industrialização e à fabricação em grande escala, em nome de uma arte que acompanha famílias há séculos. São confeccionadas peças de personagens como Arlecchino, Pedrolino, Pulcinella, Pantalone, alusivas à *Commedia dell'arte*, mas também desligadas dela, como a bauta, que pode ser usada por homens e mulheres: é geralmente branca, cobre o rosto inteiro mas apresenta o queixo proeminente, o que facilita a fala e a alimentação, e acompanha um chapéu preto de três pontas e uma capa também preta, escondendo com perfeição qualquer traço de quem a usa.

Mas não é só na Itália que este objeto está presente na arte teatral porque ele fez (ou ainda faz) parte de encenações carregadas de simbolismo. No teatro japonês, por exemplo, usam-se máscaras refinadas que representam mulheres, guerreiros, divindades ou demônios, uma vez que, segundo nos esclarece Margot Berthold (2021), os japoneses

> consideram a máscara como a expressão literal de uma verdade superior. A máscara confere ao ator uma forma de vida mais elevada e quintessencial. As máscaras entalhadas dos atores *nô* são, por si próprias, obras de arte de alta qualidade, simbolizam a personagem em sua forma mais pura, limpa de qualquer imperfeição (Berthold, 2001, p. 84).

Já na Indonésia, este adereço está ligado a elementos sagrados e ritualísticos utilizados em danças com o objetivo de representar figuras como palhaços, reis ou heróis. Em

---

[36] *"La costruzione delle maschere nella Commedia dell'Arte è una tradizione artiginale ricca di storia e significato. Ogni maschera è un'opera d'arte unica, progettata per incarnare il carattere e l'archetipo del personaggio che rappresenta. I materiali utilizzati per la creazione delle maschere non erano scelti solo per la loro disponibilità, ma anche per la loro capacità di garantire leggerezza, flessibilità e durabilità. Tra i materiali più utilizzati nella tradizione figurano pelle, cartapesta e legno, ognuno con proprietà specifiche che rispondevano a esigenze diverse*".

diversos países do continente africano usam-se máscaras em celebrações, festas e rituais de iniciação ou para contar histórias mitológicas.

Enfim, podemos concluir que a máscara representa um objeto que esteve presente em diferentes culturas do mundo todo ao longo da História, não apenas com o objetivo de transformar uma identidade, mas até mesmo de anulá-la em nome da abolição de diferenças sociais. De fato, ela foi (e por vezes ainda é) fundamental em celebrações religiosas e formas de conexão com o sagrado, em rituais sociais de iniciação ou passagem e em festas de origem pagã, como o carnaval, e atua na manutenção, preservação e transmissão de valores culturais.

No teatro, além de ser usada como um símbolo que faz alusão à própria arte de encenar alegrias e tristezas, ela ainda permite concentrar características de personagens facilmente reconhecíveis e abrir espaço à expressão de emoções ou críticas, muitas vezes revelando mais do que escondendo. A dialética entre o ser e o parecer, mediada pela máscara, será retomada séculos depois por autores como Luigi Pirandello (1867-1936), que nela reconhecerá o símbolo da multiplicidade e da fragmentação da identidade moderna.

2.4 OUTROS CONTEXTOS DO TEATRO EUROPEU

Enquanto no século XVI a arte cênica da Itália desenvolvia-se, como evidenciado, com a *Commedia dell'arte* em paralelo a outras formas de teatro erudito, cômico e lírico, vale esboçar um panorama bastante superficial do modo como ela se apresentava em outros países europeus. Nosso objetivo é perceber como a herança deixada por este gênero não está presente apenas por sua manutenção ao longo do tempo, mas também como espalhou-se geograficamente já a partir de suas primeiras aparições. Afinal, a presença de figuras-tipo e o recurso à improvisação em Molière, Lope de Vega e Shakespeare demonstram a penetração dos princípios da *Commedia* no fazer teatral europeu.

2,4.1 Portugal

Em Portugal, o principal nome do período é o de Gil Vicente (1470-1536), que mesclou elementos populares, religiosos e críticos para compor poesia lírica e satírica além de comédias, autos e farsas. Nos palcos, abordou temas moralizantes (em espetáculos que abordavam o mundo com seus vícios e virtudes), críticas sociais e sátiras políticas. A respeito de seus autos, Rosenfeld afirma que eles "não têm a rigidez das moralidades da época; as alegorias transformam-se em vida, em personagens saborosos" (Rosenffeld, 2020, p. 54).

2.4.2 França

Um país que incorporou muito do pensamento renascentista italiano foi a França, onde os cômicos da arte foram bem recebidos nas praças e na corte. Por outro lado, o surgimento da Academia Francesa, em 1635, normatizou a língua nacional, estabeleceu e passou a exigir dos artistas um rigor de escrita de modo que a arte se tornou elitista e os representantes neoclássicos seguiram os pressupostos aristotélicos de tempo, espaço e ação à risca. Pierre Corneille (1606-1684), por exemplo, ainda que em sua primeira obra para o teatro, *o Cid* (1637), tenha expressado livremente sua criatividade, foi duramente criticado pelos acadêmicos e passou, alguns anos mais tarde, a escrever tragédias extremamente rigorosas, em obediência às normas impostas. Jean Racine (1639-1699) foi outro importante dramaturgo, considerado sucessor de Corneille, mas, diferente de seu mestre, já iniciou sua escrita dentro das exigências acadêmicas.

Ligado à comédia francesa está o nome de Juan-Baptiste Poquelin "Molière", que se inspirou nos textos de Plauto, Terêncio e na *Commedia dell'arte* para criar espetáculos que transitavam entre o mambembe e o refinamento da corte. Ficou conhecido por suas comédias de costume que satirizavam as hipocrisias sociais e as fraquezas humanas. Após ter sido apreciado e acolhido pelo rei Luiz XIV, mostrou-se um crítico mordaz em algumas de suas peças, tendo sido, por isso, censurado.

Em meados do século XVIII temos um outro personagem importante na história cênica francesa: Voltaire (1694-1778). Rebelde, polêmico e cético, exilou-se na Inglaterra onde entrou em contato com ideais iluministas, passou a criticar em seus textos a adoração do poder e o fanatismo religioso e a expressar sua descrença no amor e na justiça. Denis Diderot (1713-1784), por sua vez, teorizou sobre o teatro e, em seu ensaio *Paradoxo sobre comediante* (1778), criou uma das primeiras teorias para a interpretação sustentando que, para encenar bem, o ator precisa apenas de autocontrole e sensibilidade.

2.4.3 Espanha

Na Espanha, o período de esplendor artístico conhecido como "Siglo de Oro" (Século de Ouro), compreendido nos anos entre, aproximadamente, 1550 e 1650, o teatro era uma arte acessível a todos, tal como acontecia com o público da *Commedia* na Itália no mesmo período, e tratava de temas como: conflitos humanos, honra, amor, desejo pessoal, assuntos

teológicos e religiosos, e aventuras de capa e espada. A arte cênica assumiu ali um caráter antiaristotélico e era encenada em pátios denominados *corrales.*

Figura 22 – *Corrales* de Almagro, Espanha

Fonte: Leite, 2020, p. 67.
Foto de Santiago Lopes-Pastor.

A dramaturgia renascentista espanhola contou com a contribuição de Juan del Encina (1468-1529), Lope de Rueda (1505-1565), Tirso de Molina (1579-1648), que desenvolveu a identidade de *Don Juan*, e Lope de Vega (1562-1635), que foi um autor prolífico que uniu elementos trágicos e cômicos e desenvolveu a figura do Gracioso, personagem de um criado espanhol ingênuo e tolo, muito semelhante aos *zanni dell'arte*. Importante também citar Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), autor inicialmente de obras para o teatro popular que escreveu também para a elite produzindo peças filosóficas e teológicas, comédias, entremezes e autos sacramentais.

2.4.4 Inglaterra

Na Inglaterra do século XVI é possível verificar como suas artes cênicas, que ainda proibiam o trabalho das atrizes, formaram-se por uma mescla entre o popular e o erudito, o medieval e o clássico, em espaços públicos ou privados, como ilustra Leite ao afirmar que

> Do teatro medieval, os elisabetanos mantiveram, entre outras coisas, o gosto pela movimentação cênica, repleta de duelos, correrias e perseguições de toda ordem. Dos clássicos, eles retomaram, especialmente, a composição mais aprofundada das personagens, com seus caracteres complexos e nuançados, a lhes conferir maior individualização (Leite, 2020, p. 71).

Entre os escritores da época, encontramos: Christopher Marlowe (1564-1593), que escreveu tragédias marcadas por suas personagens grandiosas e temas profundos elaborados em linguagem poética, mas inovadora, com versos brancos; e aquele considerado como o principal dramaturgo inglês da época, William Shakespeare (1564-1616) que, além de ter sido sócio do *Globe Theatre*, atuou como ator e escritor, buscando responder às exigências do público com espetáculos cômicos, trágicos e históricos. Seus títulos mais conhecidos são: *A megera domada* (1594), *Sonho de uma noite de verão* (1596), *Romeu e Julieta* (1596), *O mercador de Veneza* (1598), *Hamlet* (1601), *Otelo* (1604), *Macbeth* (1607), *A tempestade* (1611), dentre tantos outros que são encenados até hoje e que contam com personagens alusivas à *Commedia*, como o "velho" Gremio, o "capitão" Falstaff ou o "*zanni*" Goodfellow.

Figura 23 - *Globe Theatre*[37], Londres (1599)

Fonte: Leite, 2020, p. 75.

2.4.5 O Teatro Burguês europeu

No final do século XVIII toda a Europa passou por um período de revoluções sociais, políticas e econômicas. No setor cultural, ganhou importância o chamado Teatro Burguês que, com o objetivo de refletir as mudanças da sociedade e da economia que estavam em curso, abordou questões morais da burguesia em ascensão. A vida cotidiana da nova classe dominante passou a ser exibida sobre os palcos em histórias de problemas familiares, dilemas morais e dificuldades de relacionamento.

[37] Exemplo de palco elisabetano que se alonga em direção ao pátio para receber o público em três lados.

Assim, observa-se que, entre os séculos XVI e XVIII, o teatro europeu percorreu um trajeto que oscilou entre a moralidade, o entretenimento popular e o refinamento estético das cortes, consolidando as bases para o realismo e as vanguardas modernas.

2.4.6 Século XIX: Romantismo e Realismo

O início do século XIX foi marcado na arte europeia pelo pensamento do Romantismo que propôs um olhar apto a exaltar a emoção e o individualismo, o sentimentalismo e os conflitos internos das personagens. Estruturalmente, rompeu-se com as regras aristotélicas e passou-se a preferir a genialidade de autores como Almeida Garret (1799-1854), Victor Hugo (1802-1885) e José Zorilla (1817-1893).

Já na segunda metade deste século, desenvolveu-se o teatro realista cujo objetivo era representar o cotidiano e a humanidade de pessoas comuns de forma objetiva, enfrentando problemas sociais, inclusive com críticas à hipocrisia burguesa, envolvendo personagens complexas em temas polêmicos como injustiça, opressão e desigualdade, sendo o ponto central da narrativa um conflito. Destacam-se autores como: Théodore Barrière (1823-1877), Alexandre Dumas Filho (1824-1895), Henrik Ibsen (1828-1906), Émile Zola (1840-1902), André Antoine (1858-1943) e Máximo Gorki (1868-1936).

2.4.7 Século XX: as vanguardas

Na Itália, na transição entre os séculos XIX e XX, Luigi Pirandello (1867-1936), prêmio Nobel da literatura em 1934, propôs uma ruptura com a percepção da realidade em uma abordagem mais subjetiva e fragmentada e explorou os temas da incomunicabilidade e do limite entre realidade e ficção no texto metalinguístico *Seis personagens à procura de um autor* (1921). Ele abordou também a essência do homem, seu paradoxo e suas “máscaras” sociais, compreendendo a identidade como relativa. A partir deste exemplo, é possível notar como nos primeiros anos do século XX estabeleceu-se um período de frutífera experimentação nas artes por meio das ideias vanguardistas que tinham o objetivo de se contrapor a uma vertente do teatro que continuou a seguir os moldes realistas. Buscou-se um novo modo de expressar a agitação do contexto social desafiando formas e estruturas já estabelecidas e inovando em estilos e técnicas.

Foi também na Itália que nasceu o Futurismo por meio do Manifesto Futurista (1909), de Filippo Tommaso Marietti, que celebrava a velocidade, a guerra, a violência e a

misoginia. Os espetáculos produzidos sob tal pensamento eram dinâmicos e fragmentados visando a uma experiência sensorial imersiva. Em 1915 foi redigido por Marinetti, Emilio Settimelli e Bruno Corra um Manifesto específico para o teatro, no qual se estabelece o objetivo da arte cênica e os autores afirmam que

> achamos que a única maneira de incutir na Itália o espírito guerreiro atualmente é através do teatro. De fato, noventa por cento dos italianos vão ao teatro, enquanto apenas dez por cento lêem livros e revistas. Mas o que é necessário é um TEATRO FUTURISTA, completamente oposto ao teatro do passado que arrasta pelos sonolentos palcos italianos seus cortejos monótonos e deprimentes (O tablado, 1974, p.1).

A alternativa proposta é o Teatro Sintético que, com duração muito breve, oferece "em poucos minutos, em poucas palavras e gestos, as inúmeras situações, sensibilidades, ideias, sensações, fatos e símbolos" (O tablado, 1974, p.2). Alguns exemplos de espetáculos são: *Antineutralità* (Francesco Cangiullo, 1914), *Le basi* (Marinetti, 1915) e *Colori* (Fortunato Depero, 1916).

O Expressionismo, por sua vez, teve origem na Alemanha e atuou para alertar quanto à desumanização do homem industrial e a ansiedade da era moderna por meio da expressão de emoções intensas e das distorções e exageros. Tais temas foram tratados em espetáculos como *Da Manhã à Meia-Noite* (*Von morgens bis mitternachts*, 1912), escrito por Georg Kaiser, além de dois textos de Ernst Toller, *O Homem e as Massas* (*Masse Mensch*, 1921) e *Os Demolidores de Máquinas* (*Die Maschinenstürmer*, 1922).

O Dadaísmo desenvolveu-se na Suíça durante a grande guerra como uma forma de protesto e defendeu a irracionalidade e a quebra da tradição, sustentando-se na improvisação e no *nonsense* que provocaram e chocaram o público. Ao invés de espetáculos tradicionais, os artistas organizavam as "Noites de entretenimento Dadá" (*Soirée Dada*) com apresentações de dança, música, variedades, *performances* e enquetes provocatórias, como: *Primeira Aventura Celestial do Sr. Antipirina* (*La Première Aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, 1916), escrita por Tristan Tzara, *Karawane* (1916), de Hugo Ball e *A Esfinge e o Espantalho* (*Die Sphinx und der Strohmann*, 1917), de Oskar Kokoschka.

O Manifesto Surrealista de 1924 buscava explorar a criatividade por meio do inconsciente e dos sonhos e propunha narrativas fragmentadas e desconexas em cenários enigmáticos, estimulados pelos estudos de Sigmund Freud (1856-1939). Um importante teatrólogo foi Antonin Artaud (1896-1948), que propôs uma arte que usasse elementos mágicos abertos ao onírico e ao mistério, com música, dança, luz, sombra e expressão corporal; escreveu a obra teórica *O teatro e seu duplo* (1938) e desenvolveu sua proposta do Teatro da Crueldade,

no qual o espectador deveria ser provocado de forma visceral, na busca do retorno ao drama compreendido como cerimônia, ingênuo, com linguagem própria. Inspirado nas propostas de Artaud, Jerzy Grotowski (1933-1999), que via o teatro como uma forma essencialmente humana, aboliu definitivamente a quarta parede e propôs um novo tipo de relação entre ator e público no Teatro Pobre, que se afastava de todo aparato cênico para centrar a atenção na qualidade da interpretação.

2.4.8 Outras obras teatrais do século XX

Após a Segunda Guerra Mundial, cresceu uma sensação de crise existencial e de incomunicabilidade entre os homens que desembocou, na arte cênica, no chamado Teatro do Absurdo. Derivado do Surrealismo e de forte pensamento existencialista, este lançou mão de uma ironia aguda ao criticar a guerra com sua destruição em massa que causou uma crise na fé da racionalidade do homem, evidenciando o vazio da nossa espécie, e, para representar essa sensação, criou personagens em constante crise, caricaturadas, sofredoras, neuróticas e psicóticas. A falta de lógica, o *nonsense* e o isolamento social estão presentes, por exemplo, na peça *A cantora careca* (1950), de Eugène Ionesco (1912-1994), que também escreveu *O rinoceronte* (1959). Já Samuel Beckett (1906-1989) escreveu *Esperando Godot* (1953) na qual demonstra o vazio das almas aflitas que esperam por algo (ou alguém) que jamais chega, explorando uma representação minimalista com diálogos econômicos, cenário simples e poucas personagens.

No mesmo período, podemos ainda citar alguns outros importantes autores: Jean-Paul Sartre (1905-1980), escritor e filósofo existencialista, é autor da peça *Entre quatro paredes* (1944) que coloca o ser humano diante de si mesmo para concluir que “o inferno são os outros” (Sartre, p. 23); seu contemporâneo, Albert Camus (1913-1960) escreveu *Estado de sítio* (1948). Importante citar também o pintor Pablo Picasso (1881-1973) que compôs a peça *O desejo pego pelo rabo* (1944), e Jean Genet (1910-1986) que escreveu *O balcão* (1956).

O escritor russo Konstantin Stanislavski (1863-1938) produziu obras que se referem à formação do ator, como *Minha vida na arte* (1925) e *A preparação do ator* (1938), e desenvolveu um método que leva seu nome. Emilevitch Meyerhold (1874-1940), aprendiz de Stanislavski a quem, no entanto, refuta porque acredita que “em teatro, tudo é propositalmente artificial e que teatro não é vida, é – tautologicamente – teatro” (Vendramini, 2001, p. 76), criou a teoria da Biomecânica, cuja ênfase estava na movimentação corporal do ator de forma quase acrobática, o que nos remete à ideia do ator da *Commedia dell’arte*, revisto em época moderna.

2.4.9 O teatro europeu contemporâneo

Dentre as propostas oferecidas pelas companhias de teatro europeu contemporâneo, algumas são direcionadas a formas alternativas, não narrativas e experimentais, como o caso do teatro imersivo que exige do público uma participação ativa cabendo a ele, inclusive, a função de alterar o desenrolar da ação.

Há também a alternativa de performances que são levadas a prédios não necessariamente equipados para receberem encenações (lugares abandonados, abertos, ambientes naturais), além de *stand-up* humorísticos, com inovação e integração tecnológica, teatro virtual e online. Tais propostas representam uma experiência completamente inovadora na vivência dessa arte.

Outras intervenções revelam-se uma contribuição à permanência da *Commedia dell'arte* para a formação do teatro popular moderno, sobretudo em artistas como os italianos Dario Fo (1926-2016) e Carlo Boso (1946-), e o francês Jacques Lecoq (1921-1999) que retomaram o gesto e a máscara como instrumentos de crítica social e política.

2.5 O TEATRO NO BRASIL

Para compreender o modo como a *Commedia dell'arte* encontrou ecos na tradição teatral brasileira, é necessário revisitar o percurso histórico do teatro no país, desde suas manifestações rituais até a consolidação de uma dramaturgia própria. Propomos, pois, uma retomada muito sucinta desta trajetória com a finalidade de compreendermos como chegou aqui o reflexo do teatro europeu e, posteriormente, identificar traços deste gênero incorporados à nossa cultura.

Antes da chegada dos europeus ao continente americano, em 1492, o território que hoje equivale ao Brasil era habitado pelos povos indígenas, que tinham uma organização social e uma cultura diferentes daquela encontrada na Europa. Imersos na natureza, onde construíam suas aldeias e tribos, e com a qual estabeleciam uma relação de respeito, retiravam dela o essencial para a sobrevivência.

Figura 24 - Traje usado na dança caiapó, Joanópolis, São Paulo

Fonte: Donato, 2015, p. 83.

Os povos originários tinham tradições religiosas centradas na existência de um mundo espiritual e na figura de deuses representados pelas forças da natureza. Eles desenvolviam rituais (como o de passagem) e cerimônias para celebração que contavam com músicas, danças e narrativas orais das diferentes etnias indígenas, como os Tupis, Jês, Aimorés, Aruaques, Yanomamis e Caraíbas, entre outros, cada grupo com sua cultura e sua língua. Construíam objetos artesanais como armas, redes, cestos e vasos e tinham o hábito de pintar o rosto e enfeitar o corpo com cores e plumas, sendo que, em ocasiões especiais, eles produziam e usavam máscaras e adereços.

Com a chegada dos portugueses em nosso território, em 22 de abril de 1500, teve início um período de dominação dos habitantes nativos e de sua europeização, seja em termos culturais como sociais e religiosos: com a intenção de "civilizar" e "evangelizar", os indígenas foram submetidos aos dogmas da Igreja Católica e uma forma de transmitir-lhes os ensinamentos bíblicos caros aos colonizadores era por meio do teatro e das encenações, visto que outros tipos de comunicação eram dificultados pela falta de uma língua comum. Dessa forma, teve início a prática do Teatro de Catequese, ou Teatro Jesuítico, introduzido pelos missionários na época do Brasil colonial (1500-1822).

O processo de contato e imposição cultural resultou em formas híbridas de expressão, nas quais se mesclavam elementos europeus e nativos — o que, segundo Nestor García Canclini (1998), constitui um dos traços fundadores da modernidade latino-americana.

Com temática religiosa e moralizante, segundo a crença imposta, transformou-se a arte cênica em ferramenta “educativa”. Um dos principais nomes do período é do Padre José de Anchieta (1534-1597), que escreveu peças como *Auto da pregação universal* e *Na festa de São Lourenço*, combinando elementos cristãos e indígenas.

Em 1808, a chegada da família real portuguesa, que saíra do continente europeu devido às conquistas de Napoleão Bonaparte (1769-1821), deu início a acentuadas mudanças no Rio de Janeiro para que pudesse abrigar a Corte. As adequações direcionaram-se a vários setores da sociedade, como aquele político, com a transformação dessa cidade na capital do Reino de Portugal sob o rei Dom João VI, econômico, com a abertura dos portos nacionais às nações amigas, além de reformas administrativas, e cultural, sobretudo pela transferência da Biblioteca Real e da demanda por consumo de bens artísticos, que cresceram após a independência, em 7 de setembro de 1822, quando chegou ao fim o Período Colonial e teve início o Império (1822-1889) sob Dom Pedro I.

No que se refere às artes cênicas nacionais, insere-se neste contexto o ator e diretor João Caetano (1808-1863), que trabalhou pela profissionalização do teatro brasileiro contra a prática amadora e improvisada: ele criou a Companhia Nacional, em Niterói, em 1833, e uma escola de arte dramática no Rio de Janeiro, em 1860.

Figura 25 - Real Theatro de São João, Rio de Janeiro (1813)

Fonte: TEATRO [...], 2024.

Assim, no início do século XIX, o desenvolvimento do teatro no Brasil visava responder à elite e a uma demanda habituada à oferta europeia. As primeiras produções locais estavam ligadas a modelos do além-mar, como o teatro de revista e de variedades, que

consistiam em formas de sátira social e política que uniam encenação de esquetes curtas à música e à dança.

A primeira peça deste gênero representada em terras brasileiras foi *O juiz de paz na roça*, de Martins Pena (1815-1848), em 1838. Pena é considerado também precursor do gênero denominado Comédia de Costumes, cujo objetivo era fazer sátira social com o uso do humor para compor uma crítica aos hábitos e comportamentos da sociedade brasileira por meio da exposição da vaidade e da hipocrisia humana, sobretudo das classes dominantes em um contexto de mudança política (do Império à República) e social (com a abolição da escravatura), que reforçavam as diferenças e desigualdades. Ele escreveu ainda: *O noviço* (1845), *Quem casa quer casa* (1845) e *Os dois* (1846).

Não podemos deixar de considerar semelhanças existentes entre a temática encontrada nos *canovacci* da *Commedia dell'arte* e aquela observada na Comédia de Costumes de Pena: o tratamento humorístico é, em ambos, aplicado a assuntos da realidade. Assim, podemos notar, inicialmente, um aspecto do gênero italiano presente em nossa cultura teatral, ainda que não seja evidente uma herança direta (e/ou consciente) deste percurso.

Outros escritores da época foram: João do Rio (1881-1921), que levou seu olhar crítico de cronista jornalístico para os palcos ao abordar as contradições da sociedade carioca em peças como *Dentro da noite* (1910), *A bela madame Vargas* (1912) e *Memórias de um rato* (1912); e Chiquinha Gonzaga (1847-1935), uma das primeiras mulheres a compor música para o teatro de revista, atraindo o público.

Sob as ideias artísticas do Romantismo, encontramos o teatro de Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), que levou aos palcos a encenação de conflitos sociais e intrigas familiares focando as emoções das personagens em títulos como *Lusbela* (1854) e *Cobé* (1867). Fundamental autor do período foi José de Alencar (1829-1877) que, diferentemente de Pena, não se concentrou na comédia, mas em uma produção mais dramática, com enfoque sentimental e escrita próxima ao texto literário, por meio das quais ele abordou questões nacionais, mas ainda estava preso a características estruturais europeias. Escreveu *O crédito* (1857), *O demônio familiar* (1857), *As asas de um anjo* (1860), *Mãe* (1860) e *O jesuíta* (1875).

No final do século XIX temos Machado de Assis (1839-1908), figura fundamental da literatura brasileira e autor de uma extensa obra que conta com romances, contos, crônicas, poesias e ensaios. Abordando o gênero teatral, ele inseriu sua característica ironia sutil em textos elegantes e os centrou mais no diálogo do que na ação. Escreveu, em 1859, *Ideias sobre o teatro*, para defender o movimento realista europeu ao afirmar a importância de esta arte servir como instrumento para a crítica social, fugindo ao simples papel de entretenimento; algumas

de suas obras para o palco são: *Hoje avental, amanhã luva* (1860), *Queda que as mulheres têm para os tolos* (1861) e *Desencantos (*1861).

Alguns anos mais tarde, no início do século XX, autores como Artur Azevedo (1855-1908) aproximaram-se do teatro popular e satírico, como em *A Capital Federal* (1897), preparando o terreno para a modernização estética que se consolidaria nas décadas seguintes. No decorrer deste século, um grupo de artistas brasileiros propôs-se a aproximar a arte da população, tomando por base a cultura nacional representada pelo folclore, pela tradição oral e popular e pela linguagem coloquial, impulsionando o nosso modernismo que culminou na Semana da Arte Moderna de 1922. Na concepção de João Pedro Roriz (2014), ele sustenta que, naquela época,

> os objetivos modernos de democratização e acessibilidade da arte causavam desconforto e ceticismo entre as classes mais abastadas e intelectualizadas. Na visão dos modernistas, a arte devia ser encarada pela sociedade como um componente orgânico de coesão social, capaz de despertar o interesse do cidadão por educação, língua, folclore e outros elementos culturais de um País. A partir dessa visão libertária da democracia cultural, surgiram movimentos de vanguarda como o Surrealismo, o Dadaísmo, Abstracionismo, entre outros, que culminaram no modo subjetivo de representar o homem moderno e tudo aquilo que lhe é inerente (Roriz, 2014, p. 131).

Mário de Andrade (1883-1945), Tarsila do Amaral (1886-1936), Manuel Bandeira (1886-1968), Oswald de Andrade (1890-1954), entre outros, inovaram com suas propostas que buscavam a expressão artística de forma mais livre, rompendo com as regras rígidas da arte tradicional e incorporando temas folclorísticos e populares que evidenciassem a identidade nacional. No teatro, a década de 1920 foi menos produtiva do que aquela de 1930, quando encontramos peças experimentais como *O rei da vela*, escrito em 1933 por Oswald e *João sem terra*, composto por Mário em 1937.

Ainda na década de 1930, o cenário político brasileiro mudou com o início da Era Vargas (1930-1945) que colocou fim à República Velha (1889-1930) e na qual Getúlio (1882-1954) centralizou o poder em nome de uma modernização econômica a favor da qual organizou a industrialização e criou as leis trabalhistas. No entanto, com o golpe de 1937 e a instituição do Estado Novo, o governo autoritário foi marcado por repressão, censura e incentivo ao sentimento de nacionalismo até a deposição de Vargas e o retorno à democracia em 1945. Para seu segundo governo, entre 1950 e 1954, o presidente foi eleito pelo voto popular e dirigiu ao povo os investimentos, mas enfrentou uma forte oposição que o levou ao suicídio. Após esta tragédia, assumiu Juscelino Kubitschek (1902-1976) que, com o lema “Cinquenta anos em

cinco" promoveu o crescimento econômico, a modernização, a urbanização e a construção da cidade de Brasília, transformada em capital do Brasil em 1960.

No setor artístico e cultural, o período consolidou o modernismo e abriu espaço para novos nomes como Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), Murilo Mendes (1901-1975) e Cecília Meireles (1901-1964), além de propiciar o desenvolvimento da literatura regionalista. Na música, o samba se fortaleceu e se tornou um símbolo nacional, além de se desenvolver a Bossa Nova, e no teatro pode ser percebido um engajamento e uma preocupação com a crítica social.

Após a Segunda Guerra Mundial, o Brasil passou por um intenso processo de urbanização e modernização e, neste contexto, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) foi uma importante instituição que direcionou seus esforços para a profissionalização do teatro nacional. Ele foi fundado em São Paulo por Franco Zampari em 1948 e ofereceu um espaço com qualidade técnica e artística que abrigou um repertório diversificado de dramas e comédias.

Inspirado pelos temas e personagens do Modernismo, o escritor e jornalista Nelson Rodrigues (1912-1980) inovou produzindo um texto teatral baseado no cotidiano e usado para revelar a hipocrisia da sociedade quando se encontra diante de situações extremas. No espetáculo *Vestido de Noiva* (1943) o autor surpreende com a utilização da linguagem e a quebra do tempo linear, oferecendo uma narrativa por fragmentos; além desta, foi autor de *A falecida* (1953), *O beijo no asfalto* (1960) e *Toda Nudez será castigada* (1965). Plínio Marcos (1935-1999), considerado seu sucessor, abordou a temática da violência urbana com uma linguagem direta e popular que chocou a crítica; seus títulos contam com *Dois perdidos numa noite suja* (1966) e *Navalha na carne* (1967).

Estas últimas obras já estavam inseridas no período de ditadura militar (1964-1985), que teve início com o golpe que visava barrar reformas sociais e manter o controle político nas mãos de uma elite conservadora. Características do período foram a violência, a perda da liberdade (política e de expressão), a repressão e a censura, inclusive no campo artístico, o que levou ao exílio de diversos artistas e pensadores nacionais, além de prisões, torturas e assassinatos. A luta armada e o movimento estudantil foram formas de resistência, assim como a música, a imprensa e o teatro, este como importante espaço de ação e denúncia que, com a criação de metáforas, buscava tratar da atualidade e escapar à repressão e à censura em espetáculos como *Liberdade, liberdade* (1965), de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, *Hoje é dia de Rock* (1967), de José Vicente, e *Roda viva* (1968), de Chico Buarque.

No que se refere à formação de grupos teatrais brasileiros, temos alguns nomes fundamentais: Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006) foi um ator e diretor ítalo-brasileiro que

desenvolveu um teatro político e engajado na conturbada realidade política da ditadura, atuando como importante expoente da resistência e oferecendo peças que abordavam questões sociais e políticas de um país em crise, ajoelhado ao autoritarismo, que poderia encontrar na arte a conscientização e a transformação; escreveu *Eles não usam Black-tie* (1958) representando trabalhadores de uma favela de São Paulo em suas lutas sindicais. Em 1953, junto com José Renato, Augusto Boal, Vianna Filho e Flávio Migliaccio, Guarnieri participou da fundação, em São Paulo, do Teatro Arena, um dos grupos mais importantes do Brasil, com a característica de ter proposto uma linguagem nacional própria que afastasse a influência europeia.

Seu colega de fundação, Boal (1931-2009), propôs a completa democratização da arte ao considerar que todos somos atores e o teatro pode ser praticado em qualquer lugar, colocando os seres humanos em relação mútua no que considerava o Teatro do Oprimido, cujo objetivo era promover a discussão social. Outra importante companhia fundada pelo diretor José Celso Martinez Corrêa (1937-2023), na década de 1950, foi o teatro Oficina (1958), que propôs formas inovadoras da arte dramática, com uma abordagem experimental e revolucionária.

Com a redemocratização brasileira (1985) o país voltou a ter direito à liberdade de expressão e pôde, portanto, dar asas à criatividade diversificando estilos, temas e abordagens. Paralelo a isso, cresceu o aspecto da globalização que abriu a arte nacional às práticas desenvolvidas no mundo por meio de intercâmbios culturais.

Eis alguns importantes nomes de atores, escritores e diretores que ilustram a atuação ou produção cênica a partir daquela data: Maria Clara Machado (1921-2001), importante autora de literatura infantil e juvenil, fundou a escola de teatro O Tablado e direcionou seus esforços para o crescimento do teatro infantil nacional com peças como *Pluft, o fantasminha* (1955); Ariano Suassuna (1927-2014) desenvolveu seu trabalho ligado a uma dramaturgia popular e folclórica, e sua peça *O auto da compadecida* (1955) já ganhou diversas montagens sobre o palco, e também na televisão e no cinema; Antônio Abujamra (1932-2015) criou um teatro poético, filosófico e provocador que promoveu inovação estética e visão crítica e reflexiva de nossa sociedade.

No século XXI, nosso teatro está baseado em uma diversidade de estilos e temas que mesclam o tradicional ao experimental, a performance, o teatro de rua e os musicais. Algumas personalidades importantes são: Paulo Gustavo (1978-2021), que deixou seu nome na história do nosso teatro como intérprete de comédias e criador de espetáculos como o monólogo *Minha mãe é uma peça* (2006), trazendo uma nova vitalidade e sendo levado à televisão e ao cinema; Miguel Falabella (1956-) é um ator, diretor e roteirista que transita entre o drama e a

comédia e escreveu *A partilha* (1990), *A vida passa* (2000) e *Império* (2006), entre tantos outros títulos; Marcio Abreu (1970-) fundou em Curitiba a Companhia Brasileira de Teatro e escreveu *Adeus, Robinson* (1999), *A melhor parte do homem* (2003) e *Apenas o fim do mundo* (2006); e Michelle Ferreira (1982-), que é diretora, roteirista e dramaturga autora das peças *Os adultos estão na sala* (2013) e *Tem alguém que nos odeia* (2014).

2.5.1 O Brasil e a *Commedia dell'arte*

Como acabamos de evidenciar, após a chegada ao Brasil da família real portuguesa, em 1808, houve uma necessidade de fazer a Corte "sentir-se em casa". A presença de traços da *Commedia dell'arte* aqui não se deu por reprodução direta, mas por um processo de transferência cultural, em que certos arquétipos e formas cômicas foram reinterpretados à luz das condições locais. Segundo Laurentino Gomes (2014, p. 138), este acontecimento "produziu uma revolução no Rio de Janeiro. O saneamento, a saúde, a arquitetrura, a cultura, as artes, os costumes, tudo mudou para melhor – pelo menos para a elite branca que frequentava a vida na corte". O desejo de manutenção do estilo europeu refletiu-se nas mudanças arquitetônicas e urbanas, com a construção de edifícios públicos e ruas, bem como a instalação de iluminação pública, e verificou-se também pela presença na colônia de hábitos e produtos vindos do velho continente, como o transporte da Biblioteca Real, a implantação de institutos de ensino superiores e da imprensa, além da oferta artística e cultural que "importava" propostas teatrais, principalmenete francesas e italianas, como as comédias de costume, que retomavam situações típicas da *Commedia dell'arte*.

A elite branca e letrada do Brasil, no início do século XIX, tinha acesso a um leque, ainda que restrito, de produtos culturais, como o jornal. Este, de fato, teve seu primeiro representante na colônia em 1808, com a Imprensa Régia, e Ana Luisa Martins e Tania Regina de Luca nos esclarecem que, nessa época, "foi lançada a *Gazeta do Rio de Janeiro*, que até 1821 foi a única publicação em forma de jornal no país. Daqueles prelos saiu todo tipo de impresso, inclusive, em 1813, a segunda[38] revista periódica do Brasil, *O Patriota, Jornal Literário, Político e Mercantil*" (Martins; Luca, 2006, p. 18).

A cultura também circulava em livros e espetáculos trazidos da Europa e se desenvolveu aqui com a criação da Academia Real de Belas Artes após a vinda da Missão

[38] Antes da *Gazeta do Rio de Janeiro*, foi publicada em Londres, pelo jornalista brasileiro formado em Coimbra Hipólito José da Costa, o *Correio Braziliense*, em 1º de junho de 1808.

Artística Francesa e com a abertura de museus e do Jardim Botânico. O conhecimento ganhou novo fôlego com a implementação das primeiras Escolas Superiores de Medicina em Salvador e no Rio de Janeiro (1808) e a Academia Real Militar, também no Rio (1810).

Enquanto isso, no outro extremo da sociedade, havia uma população essencialmente escravizada e analfabeta sem acesso a recursos e fontes de conhecimento. Sua identidade derivava de atividades ligadas à religião e à tradição indígena, católica e africana que se mesclavam. De fato, as primeiras manifestações de cultura popular brasileira estão profundamente enraizadas nas tradições dos povos nativos e na contribuição de costumes africanos que se uniram às práticas dos colonizadores europeus para formar o nosso folclore, nossa música e dança (que englobam tanto os rituais religiosos quanto expressões como a capoeira e o maculelê), a culinária e a tradição de festividades europeias adaptadas ao contexto local.

Nas artes, o artesanato indígena produz objetos até hoje, e a música dos povos nativos juntou-se àquela dos povos africanos resultando em ritmos próprios como o samba e as cantigas. Quanto ao teatro, que era já desenvolvido desde a catequese do século XVI, foi aos poucos tomando feições nacionais e, com o passar dos séculos, a literatura também se definiu.

No que se refere à prática da *Commedia dell'arte,* no Brasil não houve uma movimentação igual àquela europeia, mas chegaram dela ecos de forma indireta em adaptações e releituras. Mesmo sem uma ligação direta ao gênero italiano, havia, desde os moralizantes textos do teatro dos jesuítas, representações nas quais estavam presentes personagens-tipo como o velho avarento e os criados espertos, afinal, como afirma Vendramini,

> no caso da *commedia dell'arte*, as personagens permanentes (*tipi fissi*) são o produto da redução da sociedade a poucos arquétipos fundamentais, reoperacionalizáveis em nossos dias, desde que sejam satisfeitas algumas exigências superficiais de adaptação, uma vez que um avarento é sempre um avarento, seja em Veneza, no século XVI, ou em São Paulo, no século XX (Vendramini, 2001, p. 80-81).

De modo mais expressivo, ganharam espaço na fantasia popular os *zanni* Arlecchino, Pierrot e Colombina, incorporados, sobretudo ao nosso Carnaval.

Esta festa popular, que já desenhava características típicas do nosso país, teve (e ainda tem) diferentes modos de ser concretizada: na época da chegada da família real, havia o hábito do Entrudo[39], uma folia de rua na qual eram arremessadas sobre as pessoas substâncias

[39] Os primeiros registros do Entrudo no Brasil datam do século XVII e foram trazidos pelos colonizadores portugueses.

como água, ovos e pós (farinha e pó-de-mico). Considerado agressivo pela elite, o festejo passou a ser contido pela polícia e houve uma tentativa de "civilizá-lo" pela proposta dos bailes de máscara, das festas de salão e dos cordões.

Na década de 1920 começaram a se organizar as primeiras escolas de samba que buscaram unir o luxo das celebrações mascaradas da elite à animação rítmica do batuque e da dança popular. Nas duas décadas seguintes, intelectuais e a imprensa passaram a valorizar e a promover manifestações culturais populares, dentre elas os blocos carnavalescos e as escolas de samba que se multiplicavam e propunham uma forma divertida de sátira social e entretenimento popular, características estas compartilhadas com o objetivo que sempre teve a *Commedia italiana*; assim, a incorporação de seus personagens-tipo foi natural.

Arlecchino é o criado malandro, brincalhão e atrapalhado que, com peripécias e acrobacias, gera muita confusão em seu relacionamento com a bela, alegre e sedutora Colombina, que é também alvo do amor platônico de Pierrot, o palhaço triste. Este triângulo amoroso tem presença recorrente na festa carnavalesca brasileira e sua história foi narrada nos desfiles, nas ruas e na música; é o caso, por exemplo, das marchinhas Pierrô Apaixonado, de Noel Rosa e Heitor dos Prazeres (1936) e Máscara negra, de Zé Keti e Pereira Matos (1967). As máscaras permeiam, também, o cinema nacional, como exemplifica José Eduardo Vendramini:

> Arlequim, Pierrô e Colombina, o famoso triângulo herdeiro da *commedia dell'arte*, habitam as telas de cinema e as letras de músicas populares brasileiras desde 1916, quando foi realizado o filme carnavalesco em cinco partes *Pierrô e Colombina*, aproveitando o sucesso da valsa, de mesmo nome, de autoria de Oscar de Almeida e Eduardo das Neves. Dessa data, até *Quando o Carnaval chegar*, de Cacá Diegues, com músicas de Chico Buarque de Holanda, há toda uma trajetória, tanto da música popular quanto do cinema, girando em torno do mesmo tema, o Carnaval (Vendramini, 2001, p. 79).

Também a literatura e a dramaturgia brasileiras fazem alusão a estas personagens da *Commedia dell'arte*; um exemplo é a obra "Máscaras", de Paulo Menotti Del Picchia (1920), poema lírico escrito para a representação teatral e inspirado pela alegria do carnaval no qual o desejo de Arlecchino e o sonho de Pierrot encantam-se por Colombina, evidenciando esta dualidade. A escrita de Martins Pena, como vimos, não representa uma herança direta da *dell'arte*, mas suas comédias de costume compartilham com ela os tipos de personagens e o desenvolvimento da comicidade por meio da observação dos relacionamentos humanos dentro da sociedade: é o caso do protagonista de *O diletante* (1845) que retoma a prepotência e a vaidade intelectual do *Dottore* italiano.

Essencial na nossa literatura dramática é também uma

> obra dramatúrgica de grande importância dentro da história do teatro brasileiro, ou seja, o *Auto da compadecida*, de Ariano Suassuna. Nessa peça, a figura central, João Grilo, é o próprio Arlequim moderno, e faz, junto com Chicó, a outra personagem com quem divide a autoria de inúmeras tramóias e quiproquós, o mesmo par de *zanni* que, na *commedia dell'arte*, opunha-se a Pantaleão, comerciante veneziano enriquecido, aqui transformado num abastado padeiro nordestino, cuja mulher alimenta o cão de estimação com bife passado na manteiga, para desespero dos dois esfomeados bufões (Vendramini, 2001, p. 79-80).

De fato, Ariano Suassuna é um representante brasileiro cuja produção artística tem muitas características em comum com a *Commedia*: a valorização da própria cultura popular, o uso de uma linguagem coloquial e humorística baseada na oralidade do povo e a fina comicidade permeada por críticas sociais e políticas. Outras obras que escreveu para o teatro são: *Uma mulher vestida de sol* (1947), *O casamento suspeitoso* (1957) e *A pena e a lei* (1959).

A atuação de atores cômicos brasileiros também pode ser ligada, pela personificação de arquétipos ou pela improvisação, a uma herança da gestualidade e dos *lazzi* típicos da *Commedia*. Dentre eles, vale a pena citar a dupla Grande Otelo (Sebastião Bernardes de Souza Prata, 1915-1993) e Oscarito (Oscar Lorenzo Jacinto de la Inmaculada Concepción Teresa Díaz, 1906-1970), que se apresentava em espetáculos cômicos como as chanchadas e o teatro de revista em uma dinâmica entre o ingênuo e o espalhafatoso que remonta aos tradicionais primeiro e segundo *zanni*.

Podemos citar ainda exemplos de atores que se especializaram em cenas de improviso como: Renato Aragão (1935-), Miguel Falabella (1956-) e Tom Cavalcante (Antônio José Rodrigues Cavalcante, 1962-). Dentre outros importantes comediantes nacionais que apresentam traços dos artistas *dell'arte* estão: Costinha (Lírio Mário da Costa, 1923-1995), Ronald Golias (1929-2005), Chico Anysio (1931-2012), Dercy Gonçalves (1907-2008) e Marisa Orth (1963-). A permanência desses arquétipos no humor brasileiro contemporâneo demonstra que a *Commedia dell'arte* sobrevive não apenas como técnica teatral, mas como matriz simbólica de nossa comicidade popular, reelaborada na televisão, no cinema e no teatro.

Dessa forma, mesmo considerando que não houve no Brasil um movimento igual àquele da *Commedia dell'arte* italiana, é possível apontar alguns reflexos ou heranças dentro da cultura popular cômica nacional: nosso carnaval é permeado por personagens-tipo presentes naquele gênero, bem como as brincadeiras, os desfiles e as marchinhas que aludem a ela e abordam com humorismo temas sociais e políticos. Também na literatura e na dramaturgia encontramos exemplos que beberam na fonte europeia e subiram aos palcos do nosso país,

muitas vezes abrindo a possibilidade de adaptações televisivas e cinematográficas de obras cômicas e populares interpretadas por atores cuja expressividade e postura remetem sobretudo aos *zanni*, mas também aos *vecchi* ou aos *innamorati*.

Hoje, diversas escolas de arte dramática no Brasil — como a Escola de Arte Dramática da USP e o Departamento de Artes Cênicas da Unicamp — mantêm o estudo da *Commedia dell'arte* como referência fundamental à formação do ator, preservando a vitalidade de uma tradição que, mesmo nascida no século XVI, continua a inspirar práticas contemporâneas.

2.6 A *COMMEDIA DELL'ARTE* SOBREVIVE

Como explicitado, o declínio das companhias da *Commedia dell'arte* no século XVIII teve diversas causas, especialmente aquelas ligadas à mudança social e às novas exigências do público burguês que desejava ver representações diferentes, dando mais importância ao autor de textos que espelhavam a sua classe. Com o fim da prática, no entanto, começaram os estudos teóricos deste fenômeno teatral que se desenvolveu durante mais de dois séculos. Os principais aspectos pesquisados foram: a representação corporal do ator com sua movimentação em cena, o uso das máscaras com a criação de personagens fixas e o aproveitamento de temas cotidianos para espelhar o comportamento da sociedade.

Os documentos que servem de base para os pesquisadores (que atuam até nossos dias) são as gravuras, sobretudo a coleção "*Balli di Sfessania*", de 1621, composta por Jacques Callot (1592-1635), e pinturas da época renascentista, além de obras escritas como, por exemplo, o elenco de cinquenta *canovacci* intitulado *Teatro delle favole rappresentative* (entre obras cômicas, bufonescas e trágicas) publicado por Flaminio Scala em 1611, ou *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso* (1699), de Andrea Perrucci (1651-1704), que são testemunhos dos costumes de então.

Figura 26 - Coleção de gravuras de Jacques Callot,
Balli di Sfessania (1621)

Fonte: Todarello, 2018, p. 81.

Dentre as propostas para uma retomada da tradição desse gênero teatral, em meados do século XVIII, como já indicado anteriormente, Carlo Goldoni atuou na transição entre a *Commedia dell'arte* e o teatro moderno. Além dele, também Ernst Theodor Hoffmann (1776-1822), logo que a *Commedia* começou a entrar em crise, baseou-se nas gravuras de Callot para criar, em seu livro *La principessa Brambilla* (1820), a imagem de uma Itália feliz e livre habitada por suas tradicionais máscaras. Maurice Sand (1823-1889), por sua vez, reconheceu a importância da primazia italiana na arte teatral europeia em sua obra *Masques et bouffons - La comédie italienne* (1860).

Ecos da *Commedia* italiana são também encontrados na Rússia, onde, vale lembrar, Vsevolod Meyerhold, inspirado pela técnica corporal dos cômicos d'arte, desenvolveu seu conceito de postura corporal do ator denominado de Biomecânica. Em 1907, o inglês Gordon Craig (1872-1966), criador da ideia da "supermarionete" e da revista *The Mask*, tomou por base o conceito de encenação da *Commedia dell'arte* para propor representações alegres e coloridas. Ele foi o modelo tomado por Jacques Copeau (1879-1949) que, após visitar Craig em Florença em 1915, voltou para a França e propôs espetáculos nos quais personagens fixas (baseadas na comédia italiana) tratavam de temas da atualidade com leveza. Seus discípulos montaram espetáculos centrados no improviso e se apresentaram no sul da França no final dos anos de 1920.

No Brasil, Tiche Vianna escreveu o livro *Além da Commedia Dell'arte: a aventura em um barracão de máscaras* (Ed. Perspectiva, 2023), no qual conta sua experiência durante o aprendizado sobre este gênero a partir de um curso que frequentou na Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (USP), em 1985, com o diretor italiano Francesco Zigrino e, posteriormente, como criou um espaço de investigação da representação com o uso de máscaras denominado "Barracão Teatro", em parceria com Esio Magalhães, em 1998, na cidade de

Campinas/SP. Enquanto buscava seu modo de interpretação, Vianna conheceu este gênero e, a partir daí, afirmou que: a *Commedia* "aterrissou nas minhas proximidades e eu corri em sua direção - e a agarrei como uma náufraga que, sobre uma boia à deriva na imensidão do mar, se agita e grita quando avista uma embarcação que poderia tirá-la dali" (Vianna, 2023, p. 14).

Em todo o mundo, a tradição continuou reverberando décadas depois, por exemplo, com Ariane Mnouchkine (1939-), que realizou o espetáculo *L'àge d'or* (A idade do ouro, 1975) com a proposta de um Arlecchino moderno de nome Adballah. Em 1947 estreou no *Piccolo Teatro* de Milão o espetáculo *Arlequim servidor de dois amos* (*Arlecchino servitore di due padroni*, Carlo Goldoni, 1745) com a direção de Giorgio Strehler (1921-1997), um dos espetáculos baseados na *Commedia* mais vistos na Itália e no mundo, que conserva a tradicional encenação humorística com dinamismo, cenas de perseguições, quedas, tapas, acrobacias, equívocos e enganos aptas a fazer rir o público.

Figura 27 - *Arlecchino servitore di due padroni* (1947)

Fonte: TODARELLO, 2018, p. 92-93.
À esquerda, Dr. Balanzone, Brighella e Pantalone; à direita Arlecchino e colegas se movimentam em sincronia.

Extrapolando o campo dos estudos teatrais, Eugenio Barba (1936-) propôs um olhar antropológico a diversas técnicas da presença cênica nas tradições teatrais não apenas ocidentais. Fundou na Dinamarca o Teatre Odin (1964) e o ISTA – *International School of Theatre Anthropology* (Escola Internacional de Antropologia Teatral, 1979) cujo objetivo era pesquisar as técnicas corporais teatrais de diferentes estilos em todo o mundo, inclusive da *Commedia dell'arte*, e confrontar suas tradições.

Um importante ator italiano que retomou as características desse gênero, como já sinalizamos, foi Dario Fo (1926-2016), vencedor do prêmio Nobel de Literatura em 1997, que pesquisou e repropôs suas técnicas, personagens e estrutura, valorizando especialmente a improvisação, mas também a função das máscaras e a atitude corporal para oferecer ao público

uma arte popular apta a fazer críticas sociais e políticas com comicidade e humor leve. Nas oficinas que ministrava, Fo ensinava e estimulava o trabalho segundo o conceito da *Commedia* e chegou a escrever um livro sobre o assunto, *Manual mínimo do ator* (1987). Para ser representada, escreveu *Mistero Buffo* (1969), peça que se baseia no teatro medieval em que o ator interpreta diversas personagens e cria, inclusive, uma língua própria, chamada *Grammelot*, muito usada em cenas de improviso. O uso de máscaras sociais é tema do texto *Morte acidental de um anarquista* (1970), baseado no suposto suicídio de Giuseppe Pinelli, com o objetivo de fazer críticas à polícia; outros títulos, todos permeados por aspectos da *Commedia dell'arte* são: *Isabella, três caravelas e um charlatão* (1963), *Não se paga! Não se paga* (1974) e *Um santo a cavalo* (1997).

Outro pesquisador que também se dedicou ao estudo da *Commedia* foi o historiador contemporâneo Nicola Savarese (1945-2024), que explorou a natureza e a evolução deste gênero teatral capaz de se adaptar a costumes locais e dialogar com tradições. O autor defendeu a centralidade da técnica corporal utilizada e não considerava, como Goldoni, a improvisação sendo limitativa, mas a via como libertadora, uma vez que a capacidade de renovação e aderência estabelece sua força.

Uma expressão desta força está no fato de existirem, na atualidade, não apenas estudos e experimentos com o desenvolvimento de técnicas baseadas na *Commedia dell'arte*, mas eventos e festivais que atraem artistas, diretores e um público que deseja viver um pouco desta experiência. É o caso do *International Commedia dell'Arte Day*, realizado em 25 de fevereiro de cada ano em diversas cidades do mundo com a exibição de companhias que têm como proposta encenações típicas dos cômicos *dell'arte*, além de ser uma ocasião que abre espaço para conferências, encontros e workshops que exploram as raízes, a evolução e os significados deste gênero.

Há, também, o *Sarnico Busker Festival*, que acontece na cidade que o hospeda (na província de Bérgamo, região da Lombardia, Itália), e que abre espaço para todo tipo de espetáculos de rua, inclusive a *Commedia dell'arte* que pode reviver sua cena improvisada, levando as máscaras a explorar sua relação com o público das praças. O *Commedia dell'Arte Festival di Stockholm*, na Suécia, oferece encenações e laboratórios a atores e estudantes abordando a tradição e a evolução das propostas experimentais desenvolvidas a partir daquela base. E, enfim, não podemos deixar de citar o carnaval, sobretudo aquele de Veneza, onde se abre espaço para o desfile de máscaras ligadas às personagens *dell'arte* e breves representações, e as múltiplas variantes brasileiras dos desfiles, das festas de rua e dos bailes.

Dentre as companhias de teatro contemporâneas que se dedicam ao trabalho baseado nas técnicas da *Commedia dell'arte*, podemos citar a AIDAS - *Académie Internationale Des Arts du Spectacle* - criada em 2004 por Carlo Boso e Danuta Zarazik, com sede em Versailles. que retoma a prática do uso de máscaras e dos *canovacci*, atualizando os temas sociais e políticos; o *Piccolo Teatro de Milano*, em Milão, Itália, que combina tradição e inovação; o *Teatro Punto*, na Holanda, que mescla as técnicas da *Commedia* com teatro físico e pantomima; a *Compagnia dell'improvviso*, da Toscana, Itália, que propõe interação com o público nas praças e o uso de máscaras tradicionais; e o *Fools for love Theatre Company*, grupo britânico que usa máscaras e adequa a temática ao contexto contemporâneo para tratar questões de poder e desigualdade.

Quanto a atores, temos no teatro e no cinema italiano uma série de nomes ligados à *Commedia dell'arte* no que se refere à atuação com características deste gênero. Dentre eles, podemos citar: Totò (Antonio de Curtis, 1898-1967, que já foi nosso objeto de estudo em Marquesini, 2021), é considerado um dos maiores cômicos italianos cujo movimento corporal e humor remetem à *Commedia italiana*, assim como uma intuitiva arte do improviso permeada, ainda, pela tradição napolitana dos costumes e dialeto; os irmãos De Filippo, Eduardo (1900-1984), que deu vida a papéis napolitanos cômicos e dramáticos mais complexos e Peppino (1903-1980), que trabalhou ao lado de Totò construindo personagens com um humor refinado; o já mencionado Dario Fo, ao lado de sua esposa Franca Rame (1929-2013), ativista política da esquerda italiana que atuou como atriz em diversas peças do marido, mas também escreveu textos próprios com temática ligada ao feminismo, como *Tutta casa, letto e chiesa* (1977) e *Grasso è bello!* (1991); Ferruccio Soleri (1929-) que personificou Arlecchino durante mais de 50 anos em espetáculos junto com o diretor do *Piccolo Teatro* de Milão, Giorgio Strehler (1921-1997); o sucessor de Soleri na representação deste *zanni*, Enrico Bonavera (1955-), que desenvolve um trabalho com máscaras; Massimo Troisi (1953-1994), o "Pulcinella sem máscara", representante do tipo preguiçoso e tímido com um modo de falar peculiar (que será apresentado em detalhes na seção 3).

Afinal, conclui Camilla Mencarelli que

> o teatro contemporâneo, ao redescobrir a Commedia dell'Arte, valoriza a sua essência: a capacidade de representar a complexidade humana através da linguagem universal do corpo, da máscara e do improviso. Este retorno às origens não é uma simples homenagem, mas um processo de renovação que continua a levar para a cena a

> vitalidade e a universalidade de uma forma de arte sem tempo[40] (Mencarelli, 2024, p. 176).

De fato, temas, personagens e técnicas da *Commedia* permeiam hoje não só o teatro, em exibições nostálgicas ou experimentações contemporâneas, mas o cinema em ambientações e máscaras, e ainda a literatura na qual Arlecchino, Pierrot, Pulcinella e Colombina ainda vivem em obras infantis como *La nascita di Arlecchino* (Roberto Piumini, Ed. Fabbri, 2002), *Arlecchino a Venezia* (Lucio Salemi, Ed. Emmi, 2010), *La tarantella di Pulcinella* (Emanuele Luzzatti, Ed. Interlinea, 2020), *Ti conosco, Mascherina* (Francesca Rossi, Edizioni Corsare, 2020); ou em poemas que integram as obras *Pierrot Lunaire*, de Albert Giraud (1884), *Máscaras*, de Menotti del Picchia (1920) e *Filastrocche in cielo e in terra*, de Gianni Rodari (1960); e, enfim, no romance *Le Capitaine Fracasse*, de Théophile Gautier (1863).

Enfim, nesta seção foi possível observarmos, por meio de uma breve retomada histórica e conceitual, o contexto de desenvolvimento e o legado deixado pelo gênero teatral denominado *Commedia dell'arte*, que tinha uma proposta prevalentemente cômica e popular, e que permeou diversas manifestações artísticas a partir do século XVI, estando presente em gravuras, afrescos, pinturas, literatura, cinema e televisão, chegando até o século XXI reproposta, mas sempre revisitada em suas características e técnicas originais. Veremos, pois, a seguir, como ela marca a literatura francesa do século XIX por meio da inserção, como tema e ambientação, na obra *Le Capitaine Fracasse*, de Théophile Gautier (1863).

---

[40] *"Il teatro contemporaneo, nel riscoprire la Commedia dell'Arte, ne valorizza l'essenza: la capacità di raccontare la complessità umana attraverso il linguaggio universale del corpo, della maschera e dell'improvvisazione. Questo ritorno alle origini non è un semplice omaggio, ma un processo di rinnovamento che continua a portare in scena la vitalità e l'universalità di una forma d'arte senza tempo*".

3 *LE CAPITAINE FRACASSE*

A dimensão da importância da *Commedia dell'arte* é verificada na permanência de suas características, seus temas e suas personagens na cultura internacional desde seu surgimento, o que se explica pela sua permeabilidade e flexibilidade que a fazem penetrar nos mais amplos gêneros de expressão artística por ser sempre reelaborada pelo imaginário, sobretudo popular. Também na arte literária é possível encontrar personagens e tramas típicas desta tradição teatral: é o caso do romance *Le Capitaine Fracasse*, escrito por Théophile Gautier e publicado em volume em 1863, após ter sido divulgado em folhetim na *Revue nationale et étrangère, politique, scientifique et littéraire*.

Nesta seção, verificamos como a imprensa foi responsável pela popularização e pelo estímulo à leitura literária por meio desses folhetins publicados em suas primeiras páginas. O termo *feuilleton* (do francês *feuille*, folha) designava, inicialmente, uma seção suplementar dos jornais franceses voltada a temas culturais e literários. Com o tempo, o espaço se transformou em veículo de ficção seriada, criando uma forma narrativa específica: o romance de folhetim. Eles funcionavam como uma forma de impulso à venda do jornal e ao envolvimento dos leitores, o que acarretou profundas mudanças sobretudo no aspecto econômico com o crescimento do lucro obtido pela imprensa, também, pela venda de anúncios.

Dedicamos também uma parte desta seção ao escritor Théophile Gautier, e constatamos como ele se insere em um período de transformações ideológicas que se refletem no mundo artístico: de uma inicial defesa do Romantismo, ele rejeitou, posteriormente, os excessos de seus defensores e, sobretudo, a prosa engajada e moralizante, e inovou, passando a compor poemas que buscavam a arte pela arte, pensamento este praticado por poetas parnasianos. De fato, segundo Roland Barthes, por volta de 1850,

> Começa-se então a elaborar-se uma imagística do escritor-artesão que se encerra num lugar lendário, como um operário que trabalha em casa, e desbasta, talha, dá polimento e incrusta a sua forma, exatamente como um lapidário extrai a arte da matéria, passando nesse trabalho horas regulares de solidão e de esforço: escritores como Gautier (mestre impecável das Belas-Letras), Flaubert (amaciando as suas frases em *Coisset*), Valéry (em seu quarto de madrugada), ou Gide (de pé diante de sua estante como diante de uma bancada), formam uma espécie de confraria de artesãos das Letras francesas, onde o lavor da forma constitui o sinal e a propriedade de uma corporação (Barthes, 2004, p. 54).

De modo análogo, Glória Carneiro do Amaral, ao analisar a literatura francesa desse período, no prefácio do livro *Baudelaire*, de Gautier, aborda o pertencimento de autores da época às correntes literárias e afirma que

> Como outros de sua geração, Théophile Gautier iniciou-se na literatura pelo romantismo. Suas primeiras obras estão cheias de monumentos góticos que resplandecem ao luar e de visões macabras. Admirou Victor Hugo, participou ativamente da batalha de *Hernani*, usando, na histórica noite de 25 de fevereiro de 1830, um colete de cetim vermelho cereja que ficou célebre.
> Os anos dar-lhe-iam novo rumo e, mais tarde, ele próprio veria com humor esse momento em que chegou a formar um pequeno cenáculo com Gérard de Nerval e Petrus Borel: "Na escola romântica era moda ser pálido, lívido, esverdeado, um pouco cadavérico, se possível". Seu nome entrou para a história da literatura ligado sobretudo ao parnasianismo e ao cultivo da Arte pela Arte (Gautier, 2019, p. 11).

De fato, presente nos primeiros escritos de Gautier, o Romantismo na França configura-se como um movimento permeado por revoluções: impulsionado a partir da Revolução Francesa, em 1789, produziu durante o período napoleônico, entre 1799 e 1815, e ainda estava ativo na Revolução de 1848, testemunhando o fortalecimento da burguesia e o declínio da aristocracia. A nova classe queria não apenas gozar o poder econômico e a sua posição social, mas desejava participar do ambiente cultural e artístico. Desta forma, a literatura experimentou um momento de crescente produção de romances que agradavam ao público com sua temática sentimental e individualista, além de moralizante e patriótica. Gautier opunha-se ao dever de a arte assumir tais funções e se distanciou da realidade social e política, escrevendo uma poesia em busca do Belo na arte, ocupando-se da perfeição formal, de rimas e sonoridade caras aos parnasianos.

De qualquer forma, em seu romance de folhetim resistem características românticas que são por vezes aceitas (como o final feliz do *Capitaine Fracasse*, em que há a concretização de um amor profundamente desejado – e talvez exigido pelo então público leitor burguês) e, por outras, satirizadas ou ridicularizadas (como a exagerada tristeza do barão de Sigognac e os excessos sentimentais dos protagonistas, geralmente inseridas em passagens cômicas). O público que teve contato com esta nova forma de divulgação (e democratização) literária unida ao jornal e à revista, entusiasmou-se com a narrativa fazendo com que seu volume publicado em 1863 fosse logo reeditado e incorporasse, posteriormente, ilustrações de Gustave Doré (1832-1883) em diversas propostas editoriais. As fronteiras europeias foram logo ultrapassadas para que a obra chegasse a leitores de outras nações e, até mesmo, estivesse ao nosso alcance no Brasil em uma época, no início do século XX, em que havia ainda aqui um restrito número de leitores.

Portanto, nesta oportunidade analisamos com mais detalhes a vida e a obra de Gautier e também evidenciamos como foi a recepção dos volumes de *Le capitaine Fracasse* compilados tanto na França como na Itália, e não deixamos de traçar paralelos com o nosso

país, onde encontramos edições do romance adaptadas e com público direcionado. Aqui, a última, por exemplo, foi uma adaptação em quadrinhos lançada há pouco mais de uma década.

Durante toda essa pesquisa nas edições que conseguimos ler, em francês, italiano e português, bem como no acesso à obra folhetinesca original digitalizada pela Biblioteca Nacional da França, nunca perdemos de vista o objetivo de sublinhar a presença de características da *Commedia dell'arte* que, deslocando-se da arte cênica àquela literária, cedeu ao romance personagens, ambientes e temáticas. Assim, observamos a figura do "Capitão" Fracassa, personificado pelo "*innamorato*" Sigognac, improvisando sobre o palco, bem como sua relação com toda a "trupe de atores itinerantes" e seu amor pela atriz Isabelle.

3.1 O FOLHETIM

A prática do folhetim, compreendido como um espaço dedicado ao entretenimento situado no rodapé da primeira página de periódicos como jornais e revistas, teve sua origem na França na década de 1830 e oportunizou a publicação de textos literários em capítulos, além de crônicas, contos, críticas de arte e relatos de viagem, configurando-se em um lugar destinado à cultura, de modo que, segundo Priscila Renata Gimenez, sua "escrita contrasta com a lógica do discurso sério e factual, próprio da imprensa, por suas formas polifônica, metadiscursiva e, até mesmo, fantástica" (Gimenez, 2020, p. 189). Este procedimento ajudou a popularizar e democratizar a arte literária, por oferecê-la a um número maior de leitores, e a impulsionar o desenvolvimento da imprensa.

Diversos foram os escritores que se valeram da iniciativa para fazerem publicar textos, dentre eles: Théophile Gautier, que escreveu *Le Roman de la momie* (1837-40), contos fantásticos como *La morte amoureuse* (1836) e *Avatar* (1856), e o já nominado romance de aventuras *Le Capitaine Fracasse* (1861-63); Alexandre Dumas pai (1802-1870), que publicou *Os três mosqueteiros* (1844), *Vinte anos depois* (1845) e *O conde de Monte Cristo* (1844-1846); Eugène Sue (1804-1857), com *Os mistérios de Paris* (1842-43); Paulo Féval (1816-1887) é autor de romances de capa e espada, como *Le Bossu* (1857); Ponson du Terrail (1829-1871) escreveu e publicou aventuras repletas de intrigas e reviravoltas de seu personagem Rocambole entre 1857 e 1871, como *Les drames de Paris* (1857-58), *La résurrection de Rocambole* (1865) e *La fin de Rocambole* (1870-71, inacabado).

Vale fazer algumas considerações a respeito desta personagem criada por Terrail uma vez que, de seu nome, deriva o adjetivo "rocambolesco", que acabou por desligar-se do contexto literário e é até hoje usado para indicar eventos intrincados e extremamente

movimentados e cheio de complicações. Complementando tal afirmação, Larissa Ferreira Ortigoza e Altamir Botoso chamam a atenção para outro aspecto que reside na sua amplitude ao atestar que "o fenômeno rocambolesco foi tão amplo que atravessou gêneros literários – chegando ao teatro – atingindo fronteiras entre os países europeus e, inclusive, chegando a outros continentes" (Ortigoza; Botoso, 2020, p. 48153).

Ao entrar em contato com essas novidades, a imprensa italiana espelhou-se naquela francesa para propor também seus "*romanzi d'appendice*", inicialmente trazendo apenas textos traduzidos que já tinham feito sucesso na França (e também foram recebidos e lidos com entusiasmo na Italia), e só posteriormente foram produzidas obras de escritores locais. Estes últimos copiaram o formato já utilizado, mas apresentaram textos de caráter mais regional e político em decorrência do contexto histórico de então, o *Risorgimento*, que culminou na unificação italiana ocorrida em 1861.

Foram publicados em periódicos na Itália autores como, por exemplo: Francesco Mastriani (1819-1891), que fez sucesso com *I vermi*, de 1852; Matilde Serao (1856-1927) publicou em 1886 no *Corriere di Roma*, *Le vie dolorose*; Luigi Natoli (1857-1941), sob o pseudônimo de William Galt, escreveu, entre 1909-10 no *Giornale di Sicilia*, *I beati Paoli*; e Emilio Salgari (1862-1911) publicou *La tigre della Malesia*, entre 1883-84, no periódico *La Libertà* (Piacenza). Mas a autora de folhetins mais importante do final do século XIX e início do século XX foi Carolina Invernizio (1851-1916), que obteve grande sucesso junto ao público com obras sentimentais e policiais como *Il bacio di una morta* (1889), *Amori maledetti* (1892), *La vendetta di una pazza* (1899), *Amore cieco* (1904), dentre tantos outros. Embora tenha sido esquecida com o passar do tempo, na opinião de Rebecca Molea (2022), ela era

> a mais prolífica escritora de romances de folhetim na Itália. As suas histórias, cheias de reviravoltas, moviam-se em âmbito familiar, entre adultérios, seduções e homicídios, e conseguiam envolver todos: até mesmo as mulheres, que muito frequentemente eram excluídas da fruição da literatura. Talvez seja esse o motivo pelo qual tenham sido direcionadas a ela críticas muito duras (Antonio Gramsci definiu-a como "honesta galinha da literatura popular"): ter sucesso, para uma mulher que escrevia no início do século XX, era uma culpa imperdoável (Molea, 2022).

Também o folhetim dirigido às crianças e adolescentes fez sucesso em solo italiano, por exemplo, com *As aventuras de Pinocchio*, de Carlo Collodi (1826-1890), e *Coração*, de Edmondo De Amicis (1846-1908).

Enfim, os romances que encantavam, aguçavam, representavam e espelhavam os próprios leitores nas páginas escritas, com suas histórias de vida, dificuldades, dilemas e ousadias, difundiram-se, tanto na França quanto na Itália, e levaram ao crescimento do público

leitor que, via de regra, conhecia estas histórias nos folhetins dos jornais, mas, depois, podia adquirir os livros compilados em volumes.

É possível, diante dessas afirmações, traçar um paralelo entre a produção e a recepção da literatura de folhetim com a prática dos atores e o público da *Commedia dell'arte*. De fato, nos dois casos houve a iniciativa de popularização da arte, facilitando seu acesso, assim como a abordagem de fatos retirados do cotidiano. O mesmo improviso criado pelos atores *dell'arte* podiam acontecer quando o escritor (que podia acompanhar a reação de seu público após cada inserção) repentinamente alterava a direção de sua narrativa. Nesse contexto, portanto, torna-se clara uma aproximação entre as estratégias e características destas duas manifestações artísticas.

3.1.1 O contexto editorial e o nascimento do folhetim

No século XV, Johannes Gutenberg (1400-1468) aperfeiçoou o processo gráfico por meio da prensa móvel (de onde deriva a palavra "imprensa"[41]) , o que permitiu a reprodução de textos, a impressão de livros e o posterior desenvolvimento de jornais e revistas, configurando-se esta uma importante revolução tecnológica do mundo moderno, que seria renovada quatro séculos depois com o desenvolvimento da máquina rotativa.

No entanto, já na Roma Antiga, no primeiro século da era cristã, a informação circulava: eram afixadas em espaços públicos mensagens escritas sobre pedras, chamadas *Acta Diurna*, com atos do Senado e do Imperador, obituários e notícias militares. Esta, que pode ser considerada uma das primeiras formas de jornal noticioso, foi modificada com o passar dos séculos e, a partir de 1440, impressos com a mesma função de fazer circular as notícias, difundiram-se rapidamente por toda a Europa, destacando-se em Veneza, em Paris e em cidades da Alemanha. O Brasil só teve acesso aos primeiros jornais (*Correio Braziliense* e *Gazeta do Rio de Janeiro*) após a vinda da família Real Portuguesa em 1808, pois antes desta data era proibida a circulação de imprensa na colônia.

Na França, durante o Antigo Regime (séculos XV-XVIII), e sobretudo no século XVIII, a censura na imprensa era a regra, e o conteúdo publicado veiculava restritamente informações desejadas pelo governo absolutista, que proibia qualquer tipo de liberdade de pensamento. Após a Revolução Francesa (1789), com a difusão dos panfletos e jornais, os

[41] Na sua língua original, a *Druckpresse* ou *Druckerpresse* desenvolvida por Johannes Gutenberg também carrega essa derivação, pois *Drück* é o termo para "imprensa" no sentido de impressão, enquanto *Presse* toma o sentido de "imprensa" no sentido jormalístico.

líderes políticos e governantes perceberam que a imprensa poderia ser uma aliada na divulgação de informações que ajudassem a formar a opinião da população. Assim, no início do século XIX, ela foi impulsionada e se tornou profundamente política em um processo que estabeleceu modificações fundamentais na sociedade, com um avanço humanitário requerido pelos conceitos de liberdade, igualdade e fraternidade.

Também no século XIX, sobretudo a partir de 1830, os empresários do setor de jornalismo desenvolveram estratégias para aumentar o número de cópias vendidas. Dentre eles, um nome que se destaca é o de Émile de Girardin (1802-1881), que revolucionou a imprensa ao unir jornalismo e literatura, introduzindo o *feuilleton* como forma de atrair assinantes e facilitar o acesso à leitura, inaugurando um modelo de mercado inédito. Nascia, assim, o "folhetim", uma prática que consistia em publicações no rodapé da primeira página de periódicos como jornais e revistas configurando-se em um dos instrumentos que permitiram a democratização da imprensa, do contato com a literatura e, segundo Marlyse Meyer (1996), também da crítica literária, que se voltou para a produção de uma literatura "menor".

Do exposto, destacamos que tais periódicos, ao circular nos centros urbanos, levava consigo notícias, informações sobre diversos temas como política, economia, moda, cultura, e, a partir dessa inovação, também literatura por meio de romances publicados em "fatias", cuja continuação encontrava-se na edição seguinte. De fato, segundo Yasmin Jamil Nadaf:

> A fórmula *continua amanhã* ou *continua num próximo número* que a ficção em série proporcionava ao folhetim alimentava paulatinamente o apetite e a curiosidade do leitor diário do jornal e, obviamente, como resposta, fazia aumentar a procura por ele, proporcionando-lhe maior tiragem e, consequentemente, barateando os seus custos. O jornal democratizava-se junto à burguesia e saía do círculo restrito dos assinantes ricos (Nadaf, 2009, p. 120).

Em relação a esses assinantes, e de modo geral a todos os que consumiam o que era produzido pela imprensa, John Thompson (2002) sustenta que, nos séculos XVII e XVIII, buscava-se alcançar pessoas com níveis mais elevados de conhecimento e educação, mas nos séculos XIX e XX foi aberto um maior espaço para o público em geral. Houve, por consequência, uma mudança no enfoque das notícias e na sua apresentação, que buscava atrair novos leitores, os quais também faziam girar o universo dos anúncios e propagandas. Ou seja, "os jornais ficaram mais baratos e direcionados para a população. Os donos de jornal passaram a focar seus objetivos nos lucros, dando abertura ao surgimento do jornalismo não só noticioso e factual, mas sensacionalista" (Melo, 2005, p. 30).

No contexto desta consolidação e expansão, e ao mesmo tempo em que houve o barateamento da ilustração e o crescimento de revistas ilustradas, o espaço do folhetim passou a ser visto como alternativo à notícia, incorporando a "ficção em fatia no jornal diário" (Meyer, 1998, p. 117). A seção de *variedades* foi deslocada para os rodapés internos e, já em 1836, teve início esta prática que requeria uma adequação da linguagem e do formato dos textos, com condições adequadas de corte e estratégias como o suspense, a retomada, a presença de personagens fortes e facilmente reconhecíveis, os sentimentos e as emoções.

Importante fazer algumas reflexões a respeito das diferenças e das possibilidades oferecidas pelo livro como volume único (objeto que se propõe a uma leitura continuada) e pela história seriada oferecida em capítulos nos jornais (com interrupções até a próxima edição que não era lançada, necessariamente, no dia seguinte, mas poderia ser semanal, quinzenal ou até mensal). A leitura do tomo completo é, sem dúvida, direcionada a um público letrado e habituado às características literárias da tradição universal. Mas aos leitores "inexperientes", que não podiam dedicar horas diárias aos livros e nem tinham intimidade com o universo das Letras (representados sobretudo pela pequena burguesia que procurava se "aculturar" no final do século XIX), era necessário oferecer trechos curtos, mas empolgantes, que os fizessem adquirir o hábito de ler. Além disso, segundo o ponto de vista de Lúcia Granja a respeito das diferentes recepções, ela considera que colocar à disposição o mesmo texto em dois suportes diferentes

> Criava duas situações de leitura para o romance: ágil e cheia de ansiedade para o folhetim; do lado do livro, é difícil de adivinhar, mas essa leitura era certamente mais contínua, embora não necessariamente tão instigante e envolvente. Ou, pelo contrário, o leitor do livro, que deveria ele próprio interromper sua leitura, poderia, por sua vez, sentir bastante fortemente a angústia do corte. Além disso, a possibilidade da leitura/segunda leitura dos episódios anteriores de um romance (em livro), simultaneamente ao seu prosseguimento (em folhetim), poderia alimentar a imaginação do leitor, que recuperaria os detalhes das ações e situações que precederam as do folhetim que ele lia dia após dia. E, nesse caso, estaríamos diante de uma recuperação de efeitos produzindo efeitos outros para determinadas situações de leitura (Granja, 2011, p. 157).

No que concerne à função destes dois suportes, Jean-François Botrel (2012, p. 57), afirma que a imprensa "desempenhou, sem dúivda mais do que o livro, um papel determinante, mesmo que não exclusivo, nessa transferência de bens materiais e imateriais" ligados à circulação de obras, inclusive, entre nações diferenes. É inegável, de qualquer forma, que, juntos, livro e jornal representaram, por seu alcance, um importante estímulo ao crescimento do interesse pela arte literária. Além disso, o engajamento do público leitor serviu como um estímulo à continuidade da proposta, levando ao consequente aumento da oferta que se refletiu

na diversificação dos temas tratados pelos autores em um processo que atuou como forma de entretenimento que, posteriormente, viria a desembocar nas telenovelas e séries baseadas em episódios.

3.1.2 *Revue nationale et étrangère*

A partir das primeiras propostas da literatura em folhetim, muitos foram os periódicos franceses que o incorporaram, e citamos alguns títulos somente como ilustração: *La presse,* publicou em suas páginas, por exemplo, *La vieille fille*, de Honoré de Balzac, em 1836; *Journal des Débats,* veiculou *Os mistérios de Paris*, de Eugène Sue, entre 1842 e 1843 e *O conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas pai, entre 1844 e 1846; *Le Siècle* inseriu *Os três Mosqueteiros*, do mesmo Dumas, em 1844; a *Revue de Paris* ofereceu a seus leitores *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, em 1856, entre tantos outros que contavam com a curiosidade e fidelidade dos leitores.

Dentre eles, encontra-se também a *Revue nationale et étrangère, politique, scientifique et littéraire*, que foi lançada em 10 de novembro de 1860 pelo livreiro francês Gervais Charpentier (1805-1871), figura que revolucionou a venda de livros ao propor um novo formato, o livro de bolso, mais compacto e barato, além de ter criado uma coleção intitulada "Biblioteca Charpentier[42]", em agosto de 1838. Profundo conhecedor do gênero romance, além da política, da ciência e da economia, inseriu em seu periódico os folhetins com obras literárias e contou com colaboradores como Édouard Laboulaye, Eugène Despois, Henri Brisson, Pierre Lanfrey e Théophile Gautier.

Inicialmente, a revista era publicada quinzenalmente, nos dias 10 e 25 de cada mês, mas a partir de maio de 1862 as edições passaram a ser mensais, impressas todo dia 10, até novembro de 1865 e, depois, todo dia primeiro a partir de dezembro daquele ano até julho de 1867. A dimensão das edições variava entre 160 e 200 páginas.

Em seu primeiro número, a *Revue* traz um prospecto em que esclarece seu objetivo e afirma que:

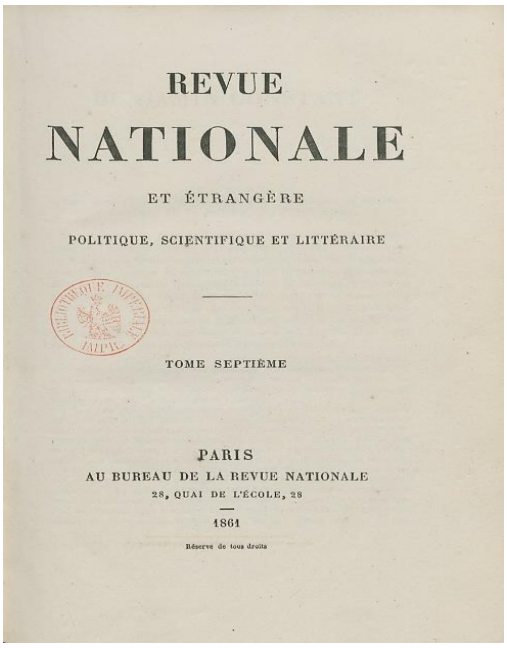
> As revistas são, pela natureza de sua publicação, os órgãos de imprensa mais adequados ao estudo das grandes questões da política, economia social, ciência e arte,

[42] Com mais de dois mil títulos publicados nos primeiros trinta anos de existência, grande parte em formato de dimensões reduzidas ("de bolso"), seu idealizador, Gervais, atuou aqui também para democratizar o acesso da população aos livros, visto que eram comercializados a preços mais acessíveis. Em 1872, sob a direção de seu filho Georges, foi aumentada a oferta de clássicos da literatura, renovando e ampliando o catálogo.

> ao mesmo tempo em que podem acompanhar todos os movimentos da opinião pública e satisfazer as necessidades da controvérsia. Escritos publicados isoladamente raramente têm essas vantagens[43] (Bibliothéque [...], 1997).

Esta importante função é possível, segundo o editor, pela liberdade que tem ao dirigir-se ao leitor esclarecido com obras sobre "todos os assuntos que surgem da inteligência e, assim, nutrem o espírito de seus leitores ao mesmo tempo em que o desenvolvem[44]" (Bibliothéque [...], 1997). Os colaboradores do periódico buscavam afrontar os grandes problemas que aconteciam na França, guiados pelos conceitos iluministas de liberdade, conhecimento científico e direitos do cidadão por meio de estudos sociais, políticos e econômicos. Eles incorporaram, também, temas sociais, artísticos e a literatura.

Figura 28 - *Revue nationale et étrangère, politique, scientifique et littéraire*



Fonte: Bibliothéque[45], 1997.

[43] *"Les Revues sont, par la nature de leur publication, les organes de la presse les plus propres à l'étude des grandes questions de politique, d'économie sociale, de science et d'art, en même temps qu'elles peuvent suivre tous les mouvements de l'opinion et satisfaire aux nécessités de la controverse. Les écrits publiés isolément ont rarement ces avantajes".*

[44] *"Tous les sujets qui ressortent de l'intelligence, et nourrissent ainsi l'esprit de leurs lecteurs en même temps qu'elles le développement".*

[45] O site da Bibliothèque Nationale de France (disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1177766p#) oferece acesso digital a uma diversidade de documentos impressos, como as edições da revista pesquisada por nós.

Ainda no prospecto da primeira edição, afirma-se que

> Paralelamente a estes grandes estudos, a REVUE NATIONALE publica relatos de viagem, obras sobre as artes plásticas e obras da imaginação. Aqui, mais uma vez, é fiel aos seus princípios liberais, oferecendo aos seus leitores apenas obras de boa inspiração, execução acabada e delicada. Entre as obras desse tipo que ela publicará em breve, citaremos um romance de costumes e aventuras no século XVII, de M. Théophile Gautier, que tem o título: Le Capitaine Fracasse. Pelo que sabemos, podemos dizer que essa história encantadora vai atender a todos os votos[46] (Bibliothéque [...], 1997).

Em suas páginas, havia textos sobre diversos assuntos, como: política, história, ciência, viagem e literatura. Como ilustração, a edição do dia 25 de dezembro de 1861 contou com o seguinte conteúdo: o romance *Le Capitaine Fracasse* (*première partie*), de Théophile Gautier; o texto político e histórico *De la noblesse sous l'ancienne monarchie française*, de Louandre; outro romance, *Germain, récits d'une paysanne*, de madame Juliette Lamber; o artigo sobre medicina, *De la tradition médicale, méthode fondamentale de la médecine praticque*, de Guardia; o texto histórico *Les moteurs a gaz*, de Menu de Saint-Mesmin; o artigo sobre arte *Peintures murales de Saint-Germain des prés, Hippolate Flandrin*, de Ernest Vinet; comentários sobre o mundo do espetáculo parisiense na *Revue des théatres: les partes de monches, Piccolino, Les femmesfortes, Nos intimes*, feitos por Paul de Musset; e as *Chronique politique* elaboradas por Lanfrey. Os textos veiculados no periódico trazem uma linguagem clara e apresentam reflexões, comentários e informações sobre os temas abordados de modo a envolver o leitor e apresentar-lhe diversos aspectos da cidade de Paris e de destaques de outras nações.

Após quase oito anos de existência e vinte e sete volumes que compreendem noventa e nove edições[47], a última revista foi publicada em 1º de julho de 1867, nos moldes propostos, sendo que, nesta edição, há um informe aos assinantes que indica uma mudança de periodicidade da revista com a finalidade de torná-la menor e mais barata, Eis a parte final do texto inserido: "Ao tornar a *Revue nationale* acessível a todos, nossa esperança é de difundir mais amplamente os princípios e sentimentos liberais dos quais ela é o órgão e que, sozinhos,

---

[46] *"À côté de ces grandes études, la Revue Nationale publie des récits de voyage, des travaux sur les beaux-arts et des œuvres d'imagination. Là encore, elle est fidèle à ses principes libéraux, en n'offrant à ses lecteurs que des œuvres d'une saine inspiration, d'une exécution finie et délicate. Parmi les œuvres de ce genre qu'elle publiera prochainement, nous citerons un roman de mœurs et d'aventures au dix-septième siècle, de M. Théophile Gautier, qui a pour titre: le Capitaine Fracasse. Parce que nous en connaissons, nous pouvons affirmer que ce charmant récit réunira tous les suffrages".*

[47] Todas as edições da revista estão digitalizadas e disponíveis na Biblioteca Nacional da França, por meio do site <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32860897p/date>. Acesso em 5 mar. 2023.

podem assegurar ao nosso país a ordem e a liberdade, as duas condições de toda verdadeira civilização[48]" (Bibliothéque [...], 1997).

Além das edições integrais, distribuídas em volumes, que estão disponíveis pelo site da Biblioteca Nacional da França, há propostas atuais de reedições, como aquela da Editora University of Michigan Library (2009) e da Hachette BnF Editora (2024).

Em suma, a imprensa ganhou relevo na França após a Revolução de 1789, uma vez que atuou na informação e na conscientização dos cidadãos sobre as mudanças em andamento. Veículos políticos, os periódicos abriram-se ao social, ao cultural e ao literário na década de 1830, o que levou a um crescimento dos próprios meios de informação, bem como do número de leitores que contaram com o barateamento das publicações e com uma oferta mais ampla e diversificada de assuntos. Neste contexto, a *Revue nationale et étrangère* posicionava-se como tribuna do pensamento liberal e da educação intelectual, expressando a fusão entre ciência, política e literatura, típica do espírito enciclopédico francês do século XIX.

3.2 THÉOPHILE GAUTIER: O POETA IMPECÁVEL

Pierre Jules Théophile Gautier nasceu no dia 31 de agosto de 1811 na cidade de Tarbes e morreu em Neuilly-sur-Seine em 12 de outubro de 1872. Pertencente a uma família burguesa, ainda criança, em 1822, transferiu-se com os pais para Paris onde frequentou o *Collège Charlemagne*, conheceu Gérard Labrunie (mais conhecido como Gérard de Nerval, 1808-1855) e, quando jovem, frequentou o ateliê do pintor Louis Édouard Rioult (1790-1855) por seu interesse pela pintura. Posteriormente, entrou em contato com a elite da literatura de sua época, participando de suas discussões com o amigo Nerval. Ao conhecer Victor Hugo e participar do Batalha de *Hernani*[49] no *Théâtre* de Paris, em 1830, deixou definitivamente a arte pictórica e optou por aquela literária.

---

[48] *"En mettant aiusi la Revue nationale à la portée de tous, nous espérons répandre davantage les principes et les sentiments libéraux dont elle est l'organe et quí, seuls, peuvent assurer à notro pays l'ordre et la liberte, ces deux conditions de toute vraie cibilissation".*

[49] A *Batalha de Hernani* foi um confronto que ocorreu entre escritores que desejavam manter a tradição teatral do Classicismo e artistas românticos que defendiam um rompimento com a prática de então, em nome de uma mudança de paradigma e legitimação do movimento que se desenvolvia na França. Ela aconteceu durante a estreia de *Hernani* no teatro, quando a peça de Victor Hugo fez sucesso e legitimou os novos pensamentos, que foram considerados "vencedores" dessa disputa.

Gautier foi poeta, dramaturgo, romancista, jornalista e crítico literário, além de um defensor, inicialmente, das ideias do Romantismo, mas demonstrando sempre preocupação com o aspecto formal das composições, o que o fez tomar parte dos pensamentos Parnasianos.

Contraditório, Gautier escrevia com o objetivo de vender suas obras narrativas a um público do qual queria distância, ou seja, publicava em folhetim comentários dos espetáculos que compunham a vida cultural parisiense, registros de suas viagens pelo mundo, histórias fantásticas ou aventuras de capa e espada para serem consumidos avidamente pela burguesia, classe esta que preferia ignorar, mantendo-se frequentemente distante de suas questões sociais e políticas.

Persistente em seus ideais, o escritor permanecia em busca de uma arte pura e bela que não poderia ser apreciada por aquela nova classe social economicamente elevada, mas incapaz de mergulhar na poesia puramente artística; de fato, ele produziu verdadeiras pinturas poéticas, como afirma o tradutor Wallace Leal V. Rodrigues, no prefácio da obra *O ignorado amor* (*Spirite*, 1866). Ele sustenta que

> Gautier é um autor ininterruptamente preocupado com a forma, o contorno e a procura de palavras que lhe cabem melhor à sua "pintura" literária. Ele sem dúvida estudou profundamente o dicionário francês, abasteceu sua memória o quanto possível, e até à extenuação, com expressões novas. Caçando adjetivos de toda a sorte, criou para si um glossário opulento, através do qual pode dar ao seu estilo a originalidade que ambicionava. O conhecimento, extenso até o impossível, da sinonímia, a ciência da forma e da palavra, chegaram quase a nos desanimar como tradutor. Para Gautier há palavras diamante, safira, rubi, esmeralda, e, se para ele não era fácil escolhe-las, essa dificuldade chega a desorientar o tradutor (Gautier, 2016, p. 21).

Seu envolvimento com a arte, em especial a literária, foi moldado pelas discussões com um grupo de intelectuais reunidos no chamado *Petit Cénacle*[50], que seguia os ideais propostos pelo expoente Romântico Victor Hugo e debatia, entre outros, os conceitos veiculados por Madame de Stael (1766-1817) em obras como *De la littérature considerée dans ces rapports avec les instituions sociales* (1800) e *D'Allemagne* (1810), cuja importância reside no fato de ter levado à França ideias germânicas[51] de autores como Fichte (1762-1814) e Schelling (1775-1854), colocando-se contra a opressão política do período napoleônico.

[50] Formado por jovens como, além de Gautier e Nerval, Alphonse Brot, August Maquet, Célestin Nanteuil, Joseph Bouchardy, Jules Vabre, Napoléon Tom, Pétrus Borel, Philothée O'Neddy, reuniam-se no atelier do escultor Jehan Duseigneur para debaterem sobre as características da nova arte que crescia em oposição ao neoclassicismo.

[51] O pensamento inglês e alemão do final do século XVIII era permeado por elementos sentimentais e intuitivos estimulados pelo imaginário e pelo sobrenatural, traçando especulações filosóficas sobre o espírito absoluto.

Vale lembrar que o Romantismo foi um movimento artístico nascido na Alemanha que envolveu não só a literatura, mas a arquitetura, a pintura, o teatro. Ganhou força após a Revolução Francesa (1789) em sua busca de liberdade, igualdade e fraternidade em um contexto de crescimento político e econômico da burguesia e declínio da aristocracia, abrigando elementos como o subjetivismo, o excesso sentimental, a idealização, a fuga da realidade e o patriotismo.

Na França, o movimento tem como importantes nomes de escritores: Alphonse de Lamartine (1790-1869), autor de *Premières méditations poétiques*, publicado em 1820, Alfred de Vigny (1797 – 1863), que escreveu *Cinq-Mars* em 1825, e Victor Hugo (1802 – 1885), que compôs *Odes e Poésies Diverses* em 1822.

Em 1833, Hugo advertiu que o grupo de jovens extravagantes do *Cénacle* estava cometendo alguns excessos e Gautier, em companhia de seu amigo Nerval, afastou-se dos antigos companheiros. Cerca de um ano depois, os dois integraram-se em outro grupo que se reunia no beco da rua *Doyenné*; ali, entraram em contato com escritores, pintores e escultores que buscavam defender uma irmandade entre as artes. Emergiram dos debates textos nos quais os elementos formais eram utilizados de modo a produzirem pinturas e detalhadas descrições com profundidade e ritmo. Sobre a presença destes elementos, Sabrina Baltor de Oliveira (2014) afirma que

> As artes plásticas não estão presentes apenas no estilo descritivo de Gautier, mas são centrais nas tramas narrativas. A maior parte dos heróis de Théophile Gautier, do Théodore de *La Cafetière* (1831) ao Octavien de *Arria Marcella* (1852), é amante das Belas-Artes. Frequentadores de museus, os nomes dos pintores holandeses, italianos, espanhóis e de escultores gregos visitam de modo regular seus pensamentos e discursos.
> Amar um sonho de beleza, construído a partir das mais belas e perfeitas formas que os mestres das artes plásticas imaginaram e depois petrificaram em uma estátua ou pintaram em um quadro, é o destino natural de uma parte considerável dos personagens masculinos na obra de Gautier (Oliveira, 2014, p. 138).

Um outro grupo do qual Gautier participou com Nérval[52] foi o *Club des Haschischins*, cujas reuniões aconteciam no *Hotel Primodan*, de *Lauzin*, a partir de 1842, sob observação do psiquiatra Jacques Joseph Moreau (1804-1884) que tinha por objetivo verificar os efeitos causados por substâncias alucinógenas na psique humana.

Gautier, no que concerne à literatura, depois de ter sido um dos principais defensores do Romantismo francês e de ter escrito textos com características Românticas,

[52] Além deles, frequentaram o grupo Alexandre Dumas, Apollonie Sabatier, Charles Baudelaire, Eugene Delacroix, Fernand Boissar, Honoré de Balzac.

afastou-se deste movimento, escrevendo, inclusive, críticas e até mesmo satirizando suas extravagâncias[53] porque considerava que o excessivo subjetivismo e o sentimentalismo deixavam a obra imperfeita; optou por uma poesia mais refinada artisticamente, pautada na forma bem elaborada, e foi reconhecido e respeitado por seus colegas escritores a ele contemporâneos, como, por exemplo, Charles Baudelaire (1821-1867), que o nomina em sua obra *As Flores do Mal* (1857) com a seguinte dedicatória:

> "Ao poeta impecável
> ao Mágico perfeito em letras francesas
> ao meu muito caro e muito venerado Mestre e Amigo
> THÉOPHILE GAUTIER
> com o sentimento da mais profunda humildade
> DEDICO
> ESTAS FLORES DOENTIAS"
> (Gautier, 2011b, p. 43. Tradução de Jamil Mansur Haddad)

Suas primeiras composições, ricas em descrições, foram as *Poésies*, de 1830, e a poesia narrativa *Albertus* ou *L'Âme et le pêché*, de 1832, do qual faz parte o seguinte poema:

MOYEN AGE

Quand je vais poursuivant mes courses poétiques,	Quando persigo os meus caminhos poéticos,
Je m'arrête surtout aux vieux châteaux gothiques;	Detenho-me sobretudo nos velhos castelos góticos,
J'aime leurs toits d'ardoise aux reflets bleus et gris,	Gosto de seus tetos de ardósia com reflexos azuis e cinzas,
Aux faîtes couronnés d'arbustes rabougris,	Com cumes coroados de arbustos mal-jeitosos,
Leurs pignons anguleux, leurs tourelles aiguës,	Seus pinhões angulosos, suas torrinhas agudas,
Dans les réseaux de plomb leurs vitres exiguës,	Nas redes de chumbo seus vidros exíguos,
Légendes des vieux temps où les preux et les saints	Lendas dos velhos tempos, onde os bravos e os santos
Se groupent sous l'ogive en fantasques dessins;	Se agrupam sob a ogiva em fantasiosos desenhos,
Avec ses minarets moresques, la chapelle	Com seus minaretes mouriscos, a capela
Dont la cloche qui tinte à la prière appelle;	Cujo sino que tine aos chamados de oração;
J'aime leurs murs verdis par l'eau du ciel lavés,	Estimo seus muros esverdeados pela água do céu lavados,
Leurs cours où l'herbe croît à travers les pavés,	Seus caminhos onde a relva cresce através do calçamento,
Au sommet des donjons leurs girouettes frêles	No cume das torres suas grimpas frágeis
Que la blanche cigogne effleure de ses ailes;	Que a branca cegonha roça com suas asas;
Leurs ponts-levis tremblants, leurs portails blasonnés,	Suas pontes levadiças estremecidas, seus portais brasonados,
De monstres, de griffons, bizarrement ornés,	De monstros, de grifos, bizarramente ornados,
Leurs larges escaliers aux marches colossales,	Suas largas escadas de degraus colossais,
Leurs corridors sans fin et leurs immenses salles,	Seus corredores sem fim e suas imensas salas
Où comme une voix faible erre et gémit le vent,	Onde como uma voz fraca erra e geme o vento,
Où, recueilli dans moi, je m'égare, rêvant,	Onde, recolhido em mim, me perco, sonhando

[53] Em sua obra *Les Jeunes-France* (1833) satirizou os excessos e as extravagâncias românticas dele e de seus colegas escritores. Em *Histoire du romantisme* e *Portraits contemporains* (ambos de 1874), recorda com humor o período.

Paré de souvenirs d'amour et de féerie, Le brillant moyen âge et la chevalerie. (Gautier, 2013, p. 10)	Ornado de lembranças de amor e de encantamento A brilhante Idade Média e a cavalaria. (tradução de Rodrigo Gomes de Oliveira Pinto)

Em *Moyen Age* é possível observar algumas características da escrita de Gautier ligadas ao Romantismo, tais como: a temática do passado ao qual ele recorre como uma fuga (pois é lá que se encontra a verdadeira poesia), a introspecção e o sonho, o recurso gótico da ambientação em um castelo medieval e a atmosfera misteriosa e sobrenatural.

A atenção que o autor dedica à forma do poema pode ser verificada por sua estrutura: trata-se de uma composição com 22 versos alexandrinos e rimas ricas, com uso de vocabulário diversificado que oferece uma descrição pictórica e altamente imagética representada pelas palavras do universo medieval (*ogive*, *ponts-levis*, *blasonnés*, *griffons*), pelas cores (*bleus et gris*, *verdis*) e das formas (*pignons anguleux*, *tourelles aiguës*).

O eu-lírico revela-se apreciador da arte do passado, afirmando que sua inspiração e seus caminhos poéticos encontram-se na riqueza dos ornamentos dos castelos da Idade Média, em meio à arquitetura gótica, expressa tanto nas torres, pontes, vitrais e escadarias, quanto na decoração e nas imagens simbólicas de lendas com monstros e grifos, além de cavaleiros e santos que promovem um misto entre o grandioso, o sombrio e o melancólico do recolhimento em si, expresso pelo vigésimo verso que constrói um sonho: "*Paré de souvenirs d'amour et de féerie*".

No que diz respeito à sonoridade, a construção rítmica das rimas desenvolve uma musicalidade peculiar e há evocação seja do som dos sinos (*la cloche qui tinte*), seja do rumor do vento (*une voix faible erre et gémit le vent*). No final da composição, o castelo medieval é visto como refúgio da interioridade do poeta que se perde em devaneios mesclando memórias pessoais (*amour*) e imaginação ou encantamento (*féerie*).

Embora Gautier tenha enfrentado os neoclássicos em nome da renovação Romântica no teatro, ele apreciava a cultura grega e latina e buscava, em sua poesia, expressar o belo como fora cultuado na arte clássica. De fato, por meio de suas viagens, especialmente aquela feita à Grécia, ele estreitou seu contato e aprimorou seu gosto pela grande arte do passado.

Com tais bases, tornou-se autor de obras refinadas, adequou-se ao conceito da "arte pela arte", aprofundando esta prática desenvolvida pelos escritores do Parnasianismo. A propósito desta corrente literária, é importante salientar que ela se propunha a combater a idealização amorosa do Romantismo, buscando na arte clássica o racionalismo. A poesia estava voltada para si mesma e era de caráter descritivo, composta por palavras dispostas de modo a

obedecer um alto rigor formal estabelecido por uma linguagem culta, com rimas raras e preciosas, e estrofes regulares.

No prefácio da obra *Poèmes antiques*, Lecomte de Lisle (2011) procura conceituar a poesia artisticamente elaborada, refutando o excesso Romântico e afirma que

> Nós somos uma geração culta; a vida instintiva, espontânea, cegamente fértil da juventude, retirou-se de nós; tal é o fato irreparável. A poesia, realizada na arte, não dará mais origem a atos heroicos; não inspirará mais as virtudes sociais; porque a linguagem sagrada, mesmo na previsão de um germe latente de heroísmo ou de virtude, reduzida, como em todas as épocas de decadência literária, para expressar unicamente pequenas expressões pessoais, invadida por neologismos arbitrários, fragmentada e profanada, escravizada a caprichos e gostos individuais, não está mais apta a ensinar o homem. A poesia não consagrará mais a memória de eventos que ele não previu nem provocou, porque o caráter tanto especulativo quanto prático dessa época é conceder apenas atenção rápida e estima acessória àquilo que não auxilia imediatamente seu duplo esforço, e ela não dá trégua nem repouso. Comentários sobre o evangelho podem muito bem ser transformados em panfletos políticos; esta é uma marca de desordem dos espíritos e da ruina teológica; há aqui agressão e luta sob a figura de ensino, mas tais compromissos são proibidos à poesia[54] (Lisle, 2011, p. 3).

Em prosa, Gautier escreveu, em 1833, o livro *Les Jeunes-France: romans goguenards*, e, dois anos depois, teve seu primeiro grande sucesso com o romance epistolar *Mademoiselle de Maupin* (1835-36), destacando-se no cenário literário francês. Nesta obra, o protagonista, um jovem poeta de nome D'Albert, sonha com uma mulher idealizada que seja a síntese da beleza, da inteligência e da virtuosidade; durante sua busca, envolve-se com Rosette, que não o satisfaz, e conhece o jovem Théodore que, em verdade, era Madeleine de Maupin que se disfarçara de homem em busca de uma liberdade então proibida às mulheres. As paixões despertadas entre Maupin e D'Albert, que também envolvem Rosette, jogam luz sobre desejos, ambuiguidade e identidade.

Assim, são quebradas regras conservadoras em vigor na sociedade burguesa de então e, com ousadia e inovação, já a partir da linguagem agressiva adotada no prefácio, o autor defende a arte como busca do belo.

---

[54] *"Nous sommes une génération savante; la vie instinctive, spontanée, aveuglément féconde de la jeunesse, s'est retirée de nous; tel est le fait irréparable. La poésie, réalisée dans l'art, n'enfantera plus d'actions héroïques; elle n'inspirera plus de vertus sociales; parce que la langue sacrée, même dans la prévision d'un germe latent d'héroïsme ou de vertu, réduite, comme à toutes les époques de décadence littéraire, à ne plus exprimer que de mesquines impressions personnelles, envahie par les néologismes arbitraires, morcelée et profanée, esclave des caprices et des goûts individuels, n'est plus apte à enseigner l'homme. La poésie ne consacrera même plus la mémoire des événements qu'elle n'aura ni prévus ni amenés, parce que le caractère à la fois spéculatif et pratique de ce temps est de n'accorder qu'une attention rapide et une estime accessoire à ce qui ne vient pas immédiatement en aide à son double effort, et qu'il ne se donne ni trève ni repos. Des commentaires sur l'évangile peuvent bien se transformer en pamphlets politiques; c'est une marque du trouble des esprits et de la ruine théologique; il y a ici agression et lutte sous figure d'enseignement; mais de tels compromis sont interdits à la poésie".*

Ainda no que se refere à sua produção em prosa, Gautier recorreu ao estranho e ao maravilhoso na escrita de contos fantásticos, seguindo o rastro do escritor alemão Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), como *La Cafetière* (1831), *La morte amourense* (1836) e *Arria Marcella* (1852), este último ambientado na Itália, em uma Pompeia antiga que tem seu sítio arqueológico visitado de forma onírica e sensual.

Ao defender a liberdade da arte que não deve ser uma ferramenta para ensinar ou moralizar os leitores, o autor manteve-se distante de temas sociais e políticos e, dentre seus títulos, podemos encontrar também: a novela *Le Roman de la momie* (1858), o romance de aventuras *Le Capitaine Fracasse*, *Spirite*[55] (lançado no folhetim do periódico *Moniteur Universel* em 1866), os espetáculos teatrais *Le tricorne enchanté* (1845), *La juive de Constantine* (1846), *Le selam* (1850) e os balés *La Péri* (1845), *Gemma* (1854), *Sacountala* (1858) e, em colaboração com Vernoy de Saint-Georges (1799-1875), e o popular *Giselle* (ou *Les Wilis*, 1841).

Como forma de sobrevivência, o autor exerceu as funções de jornalista e colaborador em alguns periódicos franceses, sendo seu primeiro artigo, *Arts. Buste de Victor Hugo*, publicado em 1831 no jornal *Le Mercure du XIX siècle*. Em 1836 fundou um periódico em companhia de Charles Lassailly (1806-1843): *Ariel, Journal du monde élégant*, com publicações entre março e maio. No mesmo ano começou a trabalhar no diário *La Presse*, de Émile de Girardin, onde estreou na seção de crítica cultural e depois, em 1837, assumiu a rubrica de folhetins teatrais, inicialmente com o amigo Nerval e, posteriormente, como único redator.

Nessa ocasião, ele fazia a crítica aos espetáculos oferecidos em Paris e, para isso, devia ter uma vida agitada e marcar presença nos principais locais de representação; contribuiu ali até 1855, e, neste ano, transferiu-se ao *Le Moniteur Universel* para assumir a seção de crítica cultural, onde ficou até 1868. Ele colaborou ainda, esporadicamente, com alguns artigos para *Figaro*, e atuou em diversos periódicos: *Revue des Deux Mondes* (1833 a 1843), *Revue de Paris* (1851), *Le Journal des demoiselles* (onde publicou diversas poesias), *L'Artiste* (de 1856 a 1859), onde foi redator e diretor de redação, e *Revue* n*ationale et étrangère, politique, scientifique et littéraire* (de 1860 a 1863).

[55] Esta obra suscitou polêmica na época de sua publicação porque ela conteria elementos da Doutrina Espírita, cuja codificação e divulgação acontecia no mesmo período por meio dos estudos de Allan Kardec (pseudônimo de Hippolyte Léon Denizard Rivail, 1804-1869). Em alguns volumes, há a inserção de Notícias Bibliográficas Espíritas, escritas pelo próprio Kardec, inclusive em traduções brasileiras (ver Gautier, 2016, p. 10-14).

A partir da década de 1840, começou a viajar pelo mundo como correspondente jornalístico e, a respeito de suas viagens, escreveu registros em rodapés e obras como a poesia *España* (1845), e a prosa *Voyage en Espagne* (1845).

No que se refere à crítica literária, ele escreveu, como mencionado anteriormente, repreensões ao Romantismo, seja com referência à própria escrita, seja àquela dos companheiros, em *Les Jeunes-France* (1833), indicando, com humorismo, os excessos românticos. Ainda neste gênero, publicou *Les Grotesques* (1834-36), *Histoire du romantisme* (1874) e *Portraits contemporains* (1874).

Como crítica dramática, escreveu *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans* (1858–59), ainda que sua maior contribuição tenha sido nos rodapés das edições de segunda-feira de alguns periódicos, ocasião na qual fazia um relato da agitada vida do espetáculo parisiense do final de semana. Via de regra, ele denunciava, com humor e ironia, os espetáculos de *vaudeville* nada criativos, que só mudavam o nome e mantinham tramas semelhantes apenas para entreter um público burguês de superficial exigência artística.

Contra a repetição no teatro, em suas inserções o autor abusava da criatividade e inventava personagens na boca das quais colocava a própria crítica, geralmente ferrenha. Ele dividia suas colunas entre reflexões, devaneios, comentários e a crítica propriamente dita, sempre de forma autêntica, segundo afirma Gimenez (2020) ao esclarecer que

> Distinguindo-se por uma escrita polifônica, Gautier folhetinista traz do poeta uma tendência lírica e, também, ficcional, do contista-romancista, que se destaca no rodapé, em dissonância com as informações dadas no alto da página do jornal. Em especial, o recurso a esta linguagem poética está ligado às apreciações dos espetáculos musicais [...]. Tal linguagem, entretanto, também aparece nas descrições picturais de objetos, personagens, cenas e interpretações que lhe agradam, ou ainda em digressões que derivam destas descrições. Assim, sua cantora predileta do teatro italiano, Giulia Grisi, na ocasião do espetáculo a ela dedicado, é descrita como "armada com sua foice de ouro, a cabeça coroada de verbena e o olhar perdido no brilho prateado da lua" (Gimenez, 2020, p. 185).

De volta à poesia, em 1852 Théophile Gautier escreveu *Émaux et Camées*, que se situa na travessia do romantismo para a poesia parnasiana e ilustra idealmente os princípios estéticos do autor e sua exigência de perfeição com um exemplo de arte pela arte em busca da plasticidade da forma, característica em poetas como Laconte de Lisle (1818-1894) e Théodore de Banville (1823-1891). Eis o poema *L'art*, considerado exemplo do estilo parnasiano:

L'Art

Oui, l'oeuvre sort plus belle
D'une forme au travail
Rebelle,
Vers, marbre, onyx, émail.

Point de contraintes fausses!
Mais que pour marcher droit
Tu chausses,
Musa Muse, un cothurne étroit.

Fi du rythme commode,
Comme un soulier trop grand,
Du mode
Que tout pied quitte et prend!

Statuaire, repousse
L'argile que pétrit
Le pouce,
Quand flotte ailleurs l'esprit;

Lutte avecc le carrare,
Avec le paros dur
Et rare,
Gardiens de contour pur;

Emprunte à Syracuse
Son bronze où fermement
S'accuse
Le trait fier et charmant;

D'une main délicate
Poursuit dans un filon
D'agate
Le profil d'Apollon.

Peintre, fuis l'aquarelle
Et fixe la couleur
Trop frêle
Au four de l'émailleur.

Fais les sirènes bleues,
Tordant de cent façons
Leurs queues,
Les monstres des blasons;

Dans son nimbe trilobe
La Vierge et son Jésus,
Le globe
Avec la croix dessus.

Tout passe. - L'art robuste
Seul a l'éternité;
Le buste
Survit à la cité.

Et la médaille austère
Que trouve un laboureur
Sous terre

A Arte

Sim, a obra sai mais bela
De uma forma ao trabalho
Rebelde
Verso, mármore, ónix, esmalte

Nada de falsas opressões!
Para caminhares direito
Que tu calces,
Um coturno estreito

Foge do ritmo cómodo
Como um sapato demasiado grande
Da moda
Que todos os pés tiram e calçam

Estatuário, recusa
O barro que amassa
O polegar
Com o espírito distraído

Luta com o Carrara
Com o Paros duro
E raro
Guardiães do contorno puro

Toma de Siracusa
O seu bronze onde firmemente
Se acusa
O traço altivo e encantador

Com mão delicada
Persegue num filão
De Ágata
O perfil de Apolo

Pintor, foge da aguarela
E fixa a cor
Demasiado frágil
No forno do esmaltador

Faz as sereias azuis
Retorcendo de cem modos
As caudas
Os monstros dos brasões

No seu nicho trilobado
A Virgem e o seu Jesus
O Globo
Sobreposto pela cruz

Tudo passa. – A arte robusta
Apenas atinge a eternidade
O busto
Sobrevive à cidade

E a medalha austera
Que encontra um lavrador
Sob a terra

Révèle un empereur.	Revela um Imperador
Les dieux eux-mêmes meurent, Mais les vers souverains Demeurent Plus forts que les airains.	Os próprios deuses morrem Mas os versos soberanos Resistem Mais fortes que canhoneiras
Sculpte, lime, cisèle; Que ton rêve flottant Se scelle Dans le bloc résistant! (Gautier, 2011a, p. 106)	Esculpe, lima, cinzela Que o teu sonho flutuante Se sele No bloco resistente (Tradução de Helena Barbas)

O poema busca a arte pela arte com objetivo de encontrar o equilíbrio clássico greco-romano presente no *profil d'Apollon*. Para isso, Gautier compõe estes quartetos curtos com rimas alternadas (ABAB) e exalta que se deve trabalhar com afinco aceitando o desafio dos materiais mais resistentes (*vers, marbre, onyx, émail, le carrare, le paros dur et rare, bronze*), porque "*Oui, l'oeuvre sort plus belle / D'une forme au travail / Rebelle*". Afinal, é necessário fugir ao "*rythme commode*", à arte fácil e repetitiva que se tornou moda, à matéria-prima (*L'argile*) maleável que não impõe dificuldades ao artista que não precisa de concentração e esforço, e pode ficar *Quand flotte ailleurs l'esprit*.

Seja na pintura, seja na escultura, e também na literatura, só resiste a arte verdadeira e finamente realizada, cujos detalhes sejam pensados e trabalhados como quando se "*Fais les sirènes bleues, / Tordant de cent façons / Leurs queues*", uma vez que "*Tout passe. - L'art robuste / Seul a l'éternité*; / *Le buste / Survit à la cité*". Por isso, se o eu-lírico pode dar um conselho aos artistas, é este: "*Sculpte, lime, cisèle*" para que "*ton rêve flottant / Se scelle / Dans le bloc résistant!"* É dessa forma que a arte se torna eterna, visto que "*Les dieux eux-mêmes meurent, / Mais les vers souverains / Demeurent*".

Em suma, Théophile Gautier foi um escritor que atuou nos mais diferentes gêneros, do jornalismo à poesia. Iniciou sua produção literária compondo poemas sob os moldes do Romantismo, mas não se aprofundou nos excessos do sentimentalismo e do individualismo característicos deste movimento. Sua fuga para o passado buscava encontrar-se com a arte clássica (ainda que tenha rechaçado os neoclássicos em favor do teatro de Victor Hugo em 1830), e seu escapismo para o estranho e o maravilhoso envolveu o público em contos fantásticos veiculados nos folhetins de periódicos. No entanto, a literatura de massa, para ele, era produzida como complemento daquela jornalística, que contou também com suas críticas teatrais e literárias e seus relatos de viagem.

De fato, o autor não defendia o uso da arte com um fim, principalmente moralizante, e buscava manter-se distante dos acontecimentos sociais e políticos de sua época. Para o escritor francês, a arte bastava em si mesma e a poesia nascia da arte pela arte na contemplação do belo, para o qual o aspecto formal era essencial, pensamento este desenvolvido pelos poetas parnasianos. Gautier, portanto, colocava-se entre duas realidades: a do prazer da escrita artística e a da necessidade de produzir folhetins que eram devorados por um público burguês desejoso de integrar-se em todos os níveis culturais que sua nova posição econômica lhes permitia.

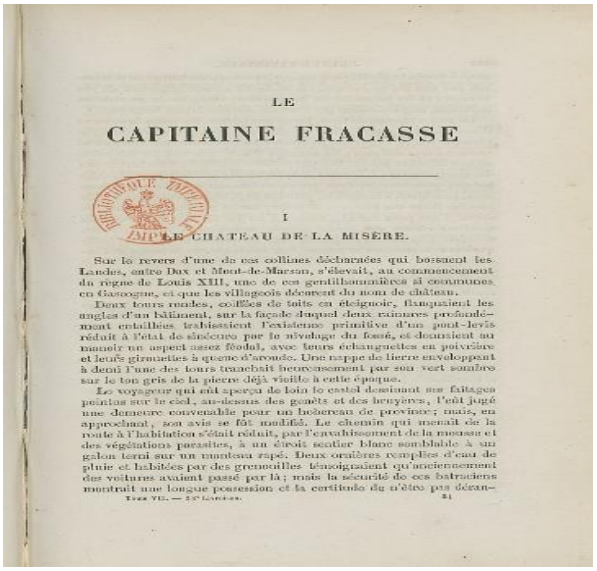
3.3 *LE CAPITAINE FRACASSE*: DO FOLHETIM AO LIVRO

Entre os anos de 1861 e 1863 foi publicado em folhetim na *Revue nationale et étrangère* o romance *Le Capitaine Fracasse*, de Théophile Gautier, que trazia uma narrativa que engloba o caráter teatral da *Commedia dell'arte* ao inserir o protagonista, barão de Sigognac, em uma companhia de atores itinerantes que o acompanham em viagem até Paris. Estes artistas, que contam com a atuação do nobre no papel de Capitão, máscara típica da *dell'arte*, promovem apresentações de espetáculos, descritos com detalhes pelo narrador, que acontecem na praça de pobres vilarejos rurais, no teatro privado dentro de castelos (como o de um Marquês) e em teatros urbanos, algumas vezes em palcos improvisados. A representação de espetáculos baseados em *canovacci* confirma a liberdade dos atores em improvisar diante dos diferentes públicos.

É importante notar que a função do teatro inserido na obra literária de Gautier é a de atuar como contexto no qual se desenvolve toda a ação: é nesse microcosmo da companhia teatral que o protagonista viverá suas experiências ligadas à amizade, ao amor, à alegria e também ao medo, à vingança e à morte.

As peripécias criadas pelo escritor são eficazes para ilustrar a trajetória do barão que decide deixar sua vida solitária para acompanhar os artistas, e se mostram como parte da estratégia para manter os leitores sempre envolvidos, desde as minunciosas descrições de lugares, pessoas e vestimentas, até as cenas de combates de espada, preparação dos espetáculos teatrais e relacionamento entre as pessoas. O capitão Fracassa, nome assumido por Sigognac ao personificar um papel e começar as interpretações na trupe, alude à respectiva máscara da *Commedia dell'arte*.

Figura 29 - Folhetim com o primeiro capítulo de *Le Capitaine Fracasse*



LE

CAPITAINE FRACASSE

I

LE CHATEAU DE LA MISÈRE.

Sur le revers d'une de ces collines décharnées qui bossuent les Landes, entre Dax et Mont-de-Marsan, s'élevait, au commencement du règne de Louis XIII, une de ces gentilhommières si communes en Gascogne, et que les villageois décorent du nom de château.

Deux tours rondes, coiffées de toits en éteignoir, flanquaient les angles d'un bâtiment, sur la façade duquel deux rainures profondément entaillées trahissaient l'existence primitive d'un pont-levis réduit à l'état de sinécure par le nivelage du fossé, et donnaient au manoir un aspect assez féodal, avec leurs échauguettes en poivrière et leurs girouettes à queue d'aronde. Une nappe de lierre enveloppant à demi l'une des tours tranchait heureusement par son vert sombre sur le ton gris de la pierre déjà vieille à cette époque.

Le voyageur qui eût aperçu de loin le castel dessinant ses faîtages pointus sur le ciel, au-dessus des genêts et des bruyères, l'eût jugé une demeure convenable pour un hobereau de province; mais, en approchant, son avis se fût modifié. Le chemin qui menait de la route à l'habitation s'était réduit, par l'envahissement de la mousse et des végétations parasites, à un étroit sentier blanc semblable à un galon terni sur un manteau rapé. Deux ornières remplies d'eau de pluie et habitées par des grenouilles témoignaient qu'anciennement des voitures avaient passé par là; mais la sécurité de ces batraciens montrait une longue possession et la certitude de n'être pas déran-

Tome VII. — 25e Livraison. 21

Fonte: Bibliotéque [...], 1997.

O primeiro capítulo do romance, *Le château de la misère*, foi publicado *na Revue national et étrangère* no dia 25 de dezembro de 1861. Como já descrevemos, na mesma edição havia uma diversidade de textos que abarcavam um leque bastante amplo de assuntos; nas páginas que seguiam o primeiro capítulo da história de Gautier havia um escrito político que abordava a nobreza sob a antiga monarquia francesa, comentários sobre literatura e política (presente também em formato de crônica no texto que fechava aquela edição), matérias sobre medicina, tecnologia (motores a gás), arte (as pinturas em mural da igreja de *Saint-Germain des Pres*), teatro e um espaço feminino.

Não houve uma regularidade muito precisa na continuidade do romance. Inicialmente as publicações eram quinzenais e, desta forma, o capítulo II, *Le chariot de Thespis*, saiu na edição de 10 de janeiro de 1862; o III, *L'auberge du Soleil bleu*, em 25 de janeiro; o IV, *Brigands pour les oiseaux*, em 10 de fevereiro; mas o capítulo V, *Chez monsieur le marquis*, só foi veiculado em 25 de março daquele ano.

A periodicidade quinzenal da revista estendeu-se até 10 de maio, a partir de quando ele passou a ter impressões mensais. *Le Capitaine Fracasse* precisou esperar até 10 de julho de 1862 para ter impresso seu capítulo de número VI, *Effet de neige*. As datas da sequência da circulação dos capítulos são: VII, *Où le roman justifie son titre*, em 10 de agosto; VIII, *Les choses se compliquent*, em 10 de setembro; IX, *Coups de épée, coups de bâton et autres aventures*, em 10 de outubro; e X, *Une tête dans une lucarne*, em 10 de dezembro.

No começo de 1893 a frequência das publicações continuou mensal, mas houve um aumento do número de capítulos em cada edição: em 10 de janeiro foram veiculados os capítulos XII[56], *Le radis couronné*, e XIII, *Double attaque*; em 10 de fevereiro os capítulos XIV, *Les délicatesses de Lampourde*), e XV, *Malartic à l'oeuvre*; em 10 de março o XVI, *Vallombreuse*; em 10 de abril o XVII, *La bague d'améthyste*; em 10 de maio os números XVIII, *En famille*, e XIX, *Orties et toiles d'araigneé*; e, finalmente, em 10 de junho, os capítulos XX, *Déclaration d'amour de Chiquita*, XXI, *Hymen, O Hyménée* e XXII, *Le château du bonheur*.

3.3.1 A estética descritiva e pictórica de Gautier

Como apreciador da pintura, o escritor Gautier incorporou em sua obra literária uma multiplicidade de imagens construídas por meio de uma descrição detalhada cujos cruzamentos cromáticos alcançam tonalidades tão representativas que fazem surgir na mente do leitor uma verdadeira fotografia de lugares e personagens. Há, ainda, passagens profundamente sinestésicas oferecendo um leque de sensações que fazem de sua leitura uma experiência complexa.

No primeiro capítulo da obra, intitulado *Le château de la misère*, por exemplo, deparamo-nos com uma detalhada descrição que o autor propõe do castelo onde mora o Barão de Sigognac:

> Para além de uma daquelas colinas emaciadas e corcundas dos Landes, entre Dax et Mont-de-Marsan, erguia-se, sob o reinado de Luís XIII, uma daquelas casas de campo tão comuns na Gascogne, e que os camponeses chamam de castelo. Duas torres redondas, cobertas por telhados à pico, ladeavam os cantos de uma construção, sobre a fachada da qual duas rachaduras profundas revelavam a existência antiga de uma ponte levadiça tornada desnecessária pelo nivelamento do fosso. E davam à habitação um aspecto quase feudal, com as torres de guarda e as bandeirolas no formato de andorinhas. Um tapete de heras que cobria até a metade uma das torres destacava lindamente com o seu verde escuro o tom acinzentado da pedra, já velha naquela época[57] (Gautier, 2011b, p. 3).

---

[56] Não conseguimos localizar o capítulo XI, *Le Pont-Neuf*, nos arquivos da Biblioteca Nacional da França.

[57] *"Sur le revers d'une de ces collines décharnées qui bossuent les Landes, entre Dax et Mont-de-Marsan, s'élevait, sous le règne de Louis XIII, une de ces gentilhommières si communes en Gascogne, et que les villageois décorent du nom de château. Deux tours rondes, coiffées de toits en éteignoir, flanquaient les angles d'un bâtiment, sur la façade duquel deux rainures profondément entaillées trahissaient l'existence primitive d'un pont-levis réduit à l'état de sinécure par le nivelage du fossé, et donnaient au manoir un aspect assez féodal, avec leurs échauguettes en poivrière et leurs girouettes à queue d'aronde. Une nappe de lierre enveloppant à demi l'une des tours tranchait heureusement par son vert sombre sur le ton gris de la pierre déjà vieille à cette époque".*

Essa descrição remete ao uso de técnicas pictóricas na narrativa, uma vez que o castelo é descrito com particulares detalhados, sendo que, após esta introdução, o leitor aproxima-se da habitação por meio de caminhos com pedras, gramas e cores desbotadas, observando o entorno até deparar-se com a porta e a ultrapassar, adentrando os cômodos.

O cromatismo empregado pelo autor reforça a visualidade do cenário em seus aspectos físicos que são mesclados a sensações, como a solidão e a tristeza, e com palavras que fazem perceber a ruína do local, com suas tintas descascadas e janelas quebradas, consequências da passagem do tempo e da falta de cuidados. Gautier, de fato, lança mão de construções sinestésicas que confirmam a plasticidade da descrição: o jardim é o último espaço que visitamos antes de nos depararmos com a galeria de quadros dos membros da importante família e de, finalmente, encontrarmos as personagens ali residentes (além dos ratos, das corujas e dos morcegos).

Assim, todo este capítulo é dedicado à ambientação "fotografada" em seus detalhes. Os moradores são apresentados gradualmente, em princípio por suas características e por minunciosa descrição física e de personalidade. O primeiro é o gato preto, Béelzébuth, que faz companhia a Pierre, antigo soldado e velho criado, que se encontram na miserável cozinha. O jovem barão entra ao lado do cachorro Miraut e encontra o velho companheiro e o gato (que expressa sentimentos "humanos" em relação aos outros integrantes da família), e é possível ouvir ainda o barulho do velho cavalo Bayard, na parte externa. O protagonista é descrito como

> Um homem de vinte e cinco ou vinte e seis anos, ainda que a princípio se pudesse atribuir mais, tão grave e sério se parecia. O sentimento de desamparo que se segue à pobreza fez desaparecer a alegria de suas feições e sumir aquela flor primaveril que deixa aveludados os rostos jovens. Duas auréolas escuras já lhe cercavam os olhos pisados e as bochechas encovadas faziam ressaltar visivelmente a protuberância das maçãs de seu rosto; seu bigode, ao invés de se enrolar, vigorosamente, erguidas, caía e parecia chorar ao lado da boca triste; seus cabelos, penteados descuidadamente, pendiam em mechas negras ao longo do rosto pálido com uma ausência de charme em um jovem que podia ser lindo, e mostrava plena renúncia a qualquer ideia de agradar. O hábito de uma tristeza secreta dera dobras dolorosas a um semblante que, com um pouco de felicidade, tornar-se-ia encantador, e o ar resoluto, próprio da juventude, parecia ceder diante do infortúnio inutilmente combatido[58] (Gautier, 2011b, p. 13).

[58] *"Un jeune homme de vingt-cinq ou vingt-six ans, quoique au premier abord on lui en eût attribué peut-être davantage, tant il paraissait grave et sérieux. Le sentiment de l'impuissance, qui suit la pauvreté, avait fait fuir la gaieté de ses traits et tomber cette fleur printanière qui veloute les jeunes visages. Des auréoles de bistre cerclaient déjà ses yeux meurtris, et ses joues creuses accusaient assez fortement la saillie des pommettes; ses moustaches, au lieu de se retrousser gaillardement en crocs, portaient la pointe basse et semblaient pleurer auprès de sa bouche triste; ses cheveux, négligemment peignés, pendaient par mèches noires au long de sa face pâle avec une absence de coquetterie rare dans un jeune homme qui eût pu passer pour beau, et montraient une renonciation absolue à toute idée de plaire. L'habitude d'un chagrin secret avait fait prendre des plis douloureux à une physionomie qu'un peu de bonheur eût rendue charmante, et la résolution naturelle à cet âge y paraissait plier devant une mauvaise fortune inutilement combattue".*

Por meio dessas descrições, Gautier insere o público na história e o aproxima emocionalmente das personagens. Tal estratégia faz parte daquelas que foram desenvolvidas pelos escritores de romances de folhetim com a finalidade de envolver e estimular seu leitor a continuar "comprando" a obra.

3.3.2 Estratégias de suspense e ritmo serializado

A escrita de uma obra que se propõe à leitura descontínua, ou melhor, serializada, deve desenvolver estratégias para atrair e manter interessado o leitor. Para isso, *Le Capitaine Fracasse* foi elaborado pelo encadeamento de sequências de ações e pausas que mesclam narração e descrição com muitas reviravoltas e apelo emocional envolvendo personagens cativantes. Assim sendo, é possível traçarmos uma comparação com o que era apresentado pelas companhias de *Commedia dell'arte* no momento em que os artistas lançavam mão do improviso com a finalidade de surpreender o público. Gautier, portanto, reflete, na forma de sua escrita literária, o mesmo dinamismo de ganchos e retomadas típicos do teatro popular.

Tendo, pois, em mente que a obra foi publicada em capítulos oferecidos em edições sucessivas da *Revue*, vale aqui notar algumas dessas estratégias utilizadas com o objetivo de envolver o público de modo a fazê-lo adquirir o próximo volume: descrever com detalhes um local tão arruinado desperta no leitor a curiosidade sobre a sorte do protagonista, assim como apresentar eventos intercalados, com pausas e efeitos de suspense, pode suscitar em quem lê a condição de investigador fazendo com que, de qualquer forma, o envolvimento aconteça e a venda do capítulo seguinte seja garantida.

Outra estratégia para atrair a atenção é aquela usada pelo narrador para apresentar as personagens que, durante os meses (ou, em nosso caso, anos) de desenvolvimento da trama, serão "companheiras" do leitor. Desta forma, além do protagonista, Gautier elaborou uma detalhada descrição de cada um dos atores da trupe, sendo que alguns são revelados pouco a pouco, fazendo com que seja necessário tempo (e leitura) para formar toda sua personalidade. Ao conhecer cada uma dessas figuras, o leitor entra em suas vidas e espera que cada interrupção proposital em momentos-chave (*cliffhanger*) seja resolvida na edição sucessiva.

Um outro fator que acomuna esta obra à *Commedia* é a possibilidade que os atores *dell'arte* tinham de perceber a reação imediata do público ao espetáculo; também é dada ao escritor do folhetim esta oportunidade, por se tratar, via de regra, de uma composição contemporânea à recepção. A consequência disso é a possibilidade que ele tinha de alterar o

andamento de sua narrativa, tal como faziam os atores daquela forma cênica: a adaptação às exigências do público revela-se, pois, uma estratégia fundamental para a arte que se pretende popular e abrangente.

3.3.3 O narrador e a voz do autor

Passamos, pois, a algumas considerações a respeito da forma escolhida pelo autor para oferecer aos leitores esta trama. Devemos, para isso, considerar que o narrador é um elemento textual cuja função é aquela de contar uma história e que, para cumprir sua tarefa, esta figura fictícia, nascida em paralelo ao nascimento da própria obra que narra, pode lançar mão de diferentes ferramentas e assumir uma variedade de posições, colocando-se em um específico distanciamento que resultará em determinados pontos de vista e focos narrativos: a narração pode ser feita em primeira ou terceira pessoa, estando ele presente ou não na diegese, para contar a própria história ou aquela de outros; pode ser um observador superficial ou profundo, apenas contando o que vê ou imergindo com onisciência nos pensamentos mais íntimos das personagens; pode ainda estabelecer uma posição de proximidade ou distanciamento em relação ao leitor.

Em seu texto, Gautier inseriu um narrador heterodiegético, onisciente e intruso que se coloca como companheiro muito próximo do leitor, com quem conversa durante as aventuras observadas e narradas, e tece comentários, dando opiniões, além de "usar" sua posição para observar todas as esferas e os pormenores da história que conta.

Na função de observador, ele narra a sucessão dos fatos, como podemos evidenciar na passagem a seguir:

> Então, ao invés de agradecer Sigognac por sua esmola, o mendigo, antes tão curvado, endireitou-se, para grande horror de Isabelle, e abrindo os braços como um abutre que, para pegar impulso, palpita com as asas, desdobrou o grande manto marrom sob o qual parecia oprimido, recolheu-o nos ombros e o lançou com um movimento semelhante àquele dos pescadores que jogam a rede em um lago ou em um rio. O tecido pesado espalhou-se como uma nuvem sobre a cabeça de Sigognac, cobrindo-o, e caiu pesadamente ao longo do seu corpo, porque as bordas estavam pesadas como o chumbo de uma rede, privando-o rapidamente da visão, da respiração, do uso das mãos e dos pés. A jovem atriz, petrificada pelo terror, quis gritar, fugir, pedir ajuda, mas antes que pudesse emitir qualquer som se sentiu erguida do chão com extrema rapidez. O velho cego tornou-se em um minuto um jovem clarividente por um milagre, mais infernal do que celestial, e agarrou-a pelos braços enquanto o menino segurava as pernas. Os dois ficaram em silêncio, levaram-na para fora da estrada e pararam

> atrás de uma cabana, lá onde estava esperando um homem mascarado montado em um vigoroso cavalo[59] (Gautier, 2011b, p. 264).

Trata-se, assim, da narração daquilo que poderia ser visto objetivamente durante a sequência dos acontecimentos em ocasião do rapto da atriz Isabelle, no capítulo XV. Tais mecanismos não apenas reproduzem o ambiente da *dell'arte*, mas aludem, ainda, à sua energia cênica em linguagem narrativa.

Já no que concerne à onisciência, o narrador mostra-se capaz de conhecer emoções e sentimentos íntimos, mesmo quando nem as personagens têm a consciência deles. É o que acontece no trecho:

> Quanto a Sigognac, ele não conseguia fechar os olhos, seja porque não estava acostumado a dormir fora da sua cama, seja porque a proximidade de mulheres bonitas lhe fantasiava o cérebro. Preferimos acreditar que um vago projeto começava a se formar no seu espírito e o mantinha acordado e perplexo. A chegada dos cômicos lhe parecia um golpe de sorte e uma empreitada do Destino para convidá-lo a sair daquela masmorra feudal onde sua juventude mofava à sombra e se esvaía sem proveito[60] (Gautier, 2011b, p. 29).

De fato, aqui temos o narrador nos dizendo que o motivo de o barão não dormir é a presença de belas jovens em sua casa, o que o faz fantasiar e sonhar acordado. Sonho este que também é revelado como um projeto secreto que, ajudado pela sorte, pode fazê-lo tentar mudar sua vida saindo daquele castelo miserável. São, como se vê, pensamentos íntimos do protagonista dos quais o narrador não só tem conhecimento como ainda coloca seu ponto de vista e suas expectativas.

Quanto ao narrador intruso, em muitas passagens nós não vemos apenas a sequência dos fatos, mas existem comentários que direcionam nosso olhar. Há alguns momentos em que

---

[59] *"Alors, au lieu de remercier Sigognac de cette aumône, le mendiant si courbé tout à l'heure se redressa, au grand effroi d'Isabelle, et ouvrant les bras, comme un vautour qui, pour prendre l'essor, palpite des ailes, déploya ce grand manteau brun sous lequel il semblait accablé, le ramassa sur son épaule et le lança avec un mouvement pareil à celui des pêcheurs qui jettent l'épervier dans un étang ou une rivière. La lourde étoffe s'étala comme un nuage par-dessus la tête de Sigognac, le coiffa, et retomba pesamment le long de son corps, car les bords en étaient plombés comme ceux d'un filet, lui ôtant du même coup la vue, la respiration, l'usage des mains et des pieds. La jeune actrice pétrifiée d'épouvante, voulut crier, fuir, appeler au secours, mais avant qu'elle eût pu tirer un son de sa gorge, elle se sentit enlevée de terre avec une prestesse extrême. Le vieil aveugle devenu, en une minute, jeune et clairvoyant par un miracle plus infernal que céleste, l'avait saisie sous les bras, tandis que le jeune garçon lui soutenait les jambes. Tous deux gardaient le silence et l'emportaient hors du chemin. Ils s'arrêtèrent derrière la masure où attendait un homme masqué monté sur un cheval vigoureux*".

[60] *"Quant à Sigognac, il ne put fermer l'oeil, soit qu'il n'eût point l'habitude de dormir hors de son lit, soit que le voisinage de jolies femmes lui fantasiât la cervelle. Nous croirions plutôt qu'un vague projet commençait à se dessiner dans son esprit et le tenait éveillé et perplexe. La venue de ces comédiens lui semblait un coup du sort et comme une ambassade de la Fortune pour l'inviter à sortir de cette masure féodale où ses jeunes années moisissaient dans l'ombre et s'étiolaient sans profit".*

se estreita o relacionamento entre quem conta e quem lê, uma vez que o narrador chama a atenção dos leitores para determinados detalhes, mantendo uma atmosfera dialógica, como fica evidente em: "Esse antro merece uma descrição detalhada, porque é duvidoso que o honesto leitor já tenha colocado os pés em semelhante espelunca e não poderia formar uma ideia de tamanha miséria[61]" (Gautier, 2011b, p. 223).

Esta dialogicidade, bem como a intromissão, pode caracterizar mais uma estratégia que atuava na dinamicidade da publicação em folhetim, que tinha por objetivo colocar-se mais próxima do público, mantendo-o sempre atento e estimulado a adquirir a próxima edição. Vejamos um outro exemplo no qual o narrador, assumindo-se como tal, usufrui de seus "direitos" de contador de histórias:

> Enquanto o teatro é construído, ocupemo-nos dos habitantes do castelo, sobre os quais poderão ser úteis alguns detalhes. Esquecemo-nos de dizer que o marquês de Bruyères era casado, mas ele mesmo se recordava disso raramente, então essa nossa omissão pode ser perdoada [...]. *Não acreditem* com isso que a marquesa de Bruyères fosse uma mulher feia ou desagradável. O que repele o marido pode ser um deleite para o amante. O amor usa uma venda, mas o hímen não. Enfim, *vamos apresentá-la logo a vocês para que possam julgá-la por si mesmos*. A marquesa morava em um apartamento separado, onde o marquês não entrava sem ser anunciado. Nós cometeremos esta inconveniência dos autores de todos os tempos que passam sem ser vistos, e sem dizer nada ao pequeno criado que teria avisado a camareira, entremos no quarto sem incomodar ninguém. *Um escritor que faz romances naturalmente usa no dedo o anel de Gygès, que o torna invisíve*l[62] (Gautier, 2011b, p. 77, grifos nossos).

No trecho citado, temos, pois, a intromissão do narrador na história que conta, colocando, por exemplo, um toque de ironia e uma crítica social ao afirmar ao leitor que, enquanto relatava o empolgante caso de amor entre o marquês e a atriz Zerbine, ele "esquecera" de comentar que o nobre já era casado, um esquecimento banal dentro de uma sociedade que considerava a traição como algo arraigado ao casamento. Além disso, ele admite que será um "intruso" no quarto da marquesa para apresentá-la ao leitor, aproveitando das "vantagens" que tem por ser o autor do que narra.

---

[61] *"Ce repaire mérite une description particulière, car il est douteux que l'honnête lecteur ait jamais mis le pied dans un taudis pareil, et il ne saurait se faire l'idée d'un tel dénûment".*

[62] *"Pendant que le théâtre se bâtit, occupons-nous des habitants du château, sur lesquels il serait bon de donner quelques détails. Nous avons oublié de dire que le marquis de Bruyères était marié; il s'en souvenait si peu lui-même que cette omission doit nous être pardonnée [...]. N'allez pas croire d'après cela que la marquise de Bruyères fût une femme laide ou désagréable. Ce qui rebute le mari peut encore faire le régal de l'amant. L'amour porte un bandeau, mais l'hymen n'en a pas. D'ailleurs nous allons vous présenter à elle, afin que vous en puissiez juger par vous-même. La marquise habitait un appartement séparé, où le marquis n'entrait pas sans se faire annoncer. Nous commettrons cette incongruité dont les auteurs de tous les temps ne se sont pas fait faute, et, sans rien dire au petit laquais qui serait allé prévenir la cameriste, nous pénétrerons dans la chambre à coucher, sûr de ne déranger personne. L'écrivain qui fait un roman porte naturellement au doigt l'anneau de Gygès, lequel rend invisible".*

Gautier colocou, como evidenciado, seu narrador para nos acompanhar e direcionar nossa atenção nas aventuras, como expresso também em: "Enquanto uns bebem e outros dormem, voltemos à carroça abandonada e vejamos o que aconteceu com ela[63]" (Gautier, 2011b, p. 126). Ele ainda usava a linguagem direcionada ao efeito cômico e à ironia, por exemplo, ao escrever que, durante um passeio pelo centro de Paris, podiam-se ver "os animais chifrudos, não queremos falar dos bípedes casados que então atravessavam a Ponte Nova, mas sim dos bois[64]" (Gautier, 2011b, p. 216). Essas inserções deixavam o texto mais leve, em certos momentos divertido, de modo a aproximar o leitor de sua obra, recorrendo ao antigo uso da *Commedia dell'arte* de referir-se a fatos e personagens conhecidos, de forma bem humorada, para responder à expectativa do público de ver-se repersentado em cena.

Além da crítica e da ironia, o escritor deixava transparecer, por meio de seu narrador, alguns pontos de vista próprios e opiniões pessoais sobre determinados assuntos. É o que notamos quando ele afirma, no seguinte trecho, que

> A arte do escritor é inferior àquela do pintor, porque ele só pode mostrar os objetos sucessivamente. Um único olhar bastaria para apreender em um quadro onde o artista tivesse agrupado em torno de uma mesa as diversas figuras que acabaram de ser desenhadas; elas seriam vistas ali com as sombras, as luzes, as atitudes contrastantes, o colorido de cada uma e uma infinidade de detalhes de ajuste que faltam a esta descrição[65] (Gautier, 2011b, p. 25).

Ou seja, a opinião de Gautier, que fora pintor na juventude, é transmitida por meio das palavras de seu narrador e, assim, chega indiretamente ao público.

Por meio desta mesma técnica, o narrador ironiza, também, o amor obsessivo de Vallombreuse por Isabelle, que se constrói no estilo Romântico de exagero, extremo sentimentalismo e individualidade. Exagerada é ainda a violência relatada na cidade de Paris; quando Sigognac faz um passeio para conhecê-la, sofre duas tentativas de ataque, uma de faca e outra de atropelamento, sendo que a localidade da Ponte Nova é descrita como local de furtos, roubos e agressão.

---

[63] *"Pendant que les uns boivent et que les autres dorment, retournons vers la charrette abandonnée, et voyons un peu ce qu'elle devient".*

[64] *"Les bêtes cornues, nous ne voulons pas parler des bipèdes mariés qui lors traversaient le Pont-Neuf, mais bien des boeufs".*

[65] *"L'artifice de l'écrivain a cette infériorité sur celui du peintre qu'il ne peut montrer les objets que successivement. Un coup d'oeil suffirait à saisir dans un tableau où l'artiste les aurait groupées autour de la table les diverses figures dont le dessin vient d'être donné; on les y verrait avec les ombres, les lumières, les attitudes contrastées, le coloris propre à chacun et une infinité de détails d'ajustement qui manquent à cette description".*

Enfim, dentre os comentários do narrador há muitos que se referem ao teatro e alguns específicos à *Commedia dell'arte* que se mostra, pois, também como tema, além de servir como ambientação e caracterização das personagens. Fica evidente, por isso, que o fenômeno teatral nascido na Itália ainda é importante na França do século XIX, uma vez que se mostra central e enraizado no romance em questão. Dessas considerações, depreende-se que Gautier transfere para o romance a lógica teatral do espetáculo improvisado.

3.3.4 O herói e as máscaras da *Commedia dell'arte*

As características que aproximam a escrita de Gautier ao fazer das companhias de *Commedia dell'arte* estão ligadas, como evidenciamos, ao dinamismo presente nos trechos narrativos, ao uso de improvisos ou reviravoltas inesperadas que surpreendem o público, bem como à relação de envolvimento deste com a trama, seja pelo apelo emocional, seja pela adequação às suas expectativas. Mas na obra que analisamos encontramos, também, alusão às máscaras típicas do teatro popular renascentista.

O protagonista e herói da trama representa, inicialmente, a máscara do *innamorato*: jovem bonito, elegante, eloquente, puro e inocente. Na trama, o barão de Sigognac, recluso em seu castelo por anos, sai dele mantendo a pureza de uma criança e, com idealismo romântico, centraliza todas as suas ações no amor pela *innamorata* Isabelle, protegendo-a dos perigos a que é exposta. Seu rosto sem máscara destaca sua autenticidade e valoriza seus sentimentos.

Ao colocar este adereço para representar o típico Capitão da *Commedia*, o ex-*innamorato* assume outras características: atrapalhado, fanfarrão, falso e corajoso. De fato, em sua primeira apresentação diante de um público miserável (e dos animais que "seguiam" as cenas), o nobre decadente incorporou sua personagem e, "lembrando-se de repente da natureza de seu papel, retomava um aspecto vil, medroso e improvisamente covarde[66]" (Gautier, 2022, p. 206).

O narrador estabelece, por meio da fala do ator Bellombra em diálogo com Sigognac quando da caracterização de sua personagem, uma definição de como deveria ser a atuação de um Capitão típico *dell'arte*, e afirma, expressando provavelmente a opinião de Gautier e sem deixar de lançar uma crítica ao fazer teatral de alguns atores, que, para caracterizá-lo, é importante sentir

[66] "*Ricordandosi d'un tratto della natura della parte, riprendeva un aspetto vile, pauroso, e improvvisamente codardo*".

> Cóleras ardentes e indignações ferozes. [... O capitão] gostaria de ser corajoso. Ama a coragem, gosta dos valorosos, e desdenha a si mesmo por ser tão vil. Quando está longe de riscos, sonha apenas com empreitadas heroicas, empreitadas sobre-humanas e gigantescas; mas quando o perigo chega, a fantasia excessivamente vivaz lhe recorda a dor das feridas, a face grotesca da morte, de modo que o coração lhe escapa. No início, ele rebela-se à ideia dos tapas, e a raiva incha seu fígado; mas o primeiro golpe que recebe faz desaparecer os seus bons propósitos. Este método é muito superior àquele do tremor das pernas, do arregalar de olhos, e das caretas que se assemelham mais a macaco que a homem, com as quais os atores medíocres ganham a risada do público, mas perdem a arte[67] (Gautier, 2022, p. 206).

Há também na trama Matamoros, um outro Capitão da *Commedia* que integrava a trupe e é substituído pelo protagonista após sua morte. Ele é descrito de modo mais esteriotipado como um homem extremamente magro e seco que carrega na vida a mesma postura de sua personagem no palco: pernas muito abertas, cabeça elevada, uma mão na cintura e a outra sempre na bainha da espada.

Outra máscara *dell'arte* incorporada por Gautier é a de Isabelle, que é uma representante típica da *innamorata* do teatro: bonita, inteligente, pura em seus sentimentos e honesta em suas ações, espera por um amor sincero em busca do qual precisa enfrentar muitos obstáculos, dentre eles, na trama em questão, a possível diferença de classes entre ela (atriz cômica ambulante) e o homem que ama (pertencente à nobreza), a inveja de outras mulheres (como a da também *innamorata*, Sérafina) e eventos inesperados como assédio e até rapto feitos pelo vilão. De qualquer forma, no fim de tantas dificuldades, ela consegue concretizar seu sonho e viver feliz.

O antagonista proposto pelo escritor, Conde de Vallombreuse, reúne uma mescla de características *dell'arte* pertencentes ao *innamorato,* em sua versão malvada, articuladas em conjunto com a função dos *vecchi* de colocar obstáculos à felicidade da *innamorata*, e do zanni realizador de confusão. No primeiro caso, estão presentes características como a beleza, o idealismo romântico e o foco no amor, mas estas se cruzam com ações possessivas e violentas que, via de regra, os Velhos do teatro colocam em suas relações, intensificadas por diversas armações típicas do servo.

---

[67] "*Collere bollenti e indignazioni furibonde. [... O capitão] vorrebbe essere coraggioso. Ama il coraggio, gli piacciono i valorosi, e si sdegna egli stesso per essere così vile. Quand'è lontano dal rischio, non sogna che imprese eroiche, imprese sovrumane e gigantesche; ma quando il pericolo arriva, la fantasia troppo vivace gli ricorda il dolore delle ferite, il volto camuso della morte, così che il cuore gli manca. Da prima, si ribella all'idea delle botte, e la rabbia gli gonfia il fegato; ma la prima bastonata fa sfumare i suoi buoni propositi. Questo metodo è molto superiore a quel tremar sulle gambe, spalancar gli occhi, e simili smorfie più da scimmia che da uomo, con cui i cattivi attori guadagnano il riso del pubblico ma pèrdono l'arte*".

A dupla de *zanni*, cuja importância é aquela de movimentar a ação e atuar como motores cômicos, tem algumas características próprias difusas no casal de bandidos Agostin e Chiquita, como a busca constante por sobrevivência (comida ou dinheiro), que os faz agir por instinto, a tentativa (muitas vezes frustrada) de obter vantagem provocando enganos, e a agilidade e o dinamismo corporal: ele vive dos roubos que faz, mas está sempre pronto a proteger a menina que, fiel e leal, ajuda-o na observação de possíveis "vítimas". Juntos, são protagonistas de cenas bufas como a tentativa de assalto à carroça dos atores, quando dizem estar acompanhandos de supostos atiradores que, em verdade, são apenas fantoches, ou quando, em seu segundo encontro com a trupe, estão para aplicar uma ação de roubo grandiosa (e grotesca). O rapaz termina afrontando a morte com coragem e a menina aceita ser a criada de Isabella, por quem é fascinada.

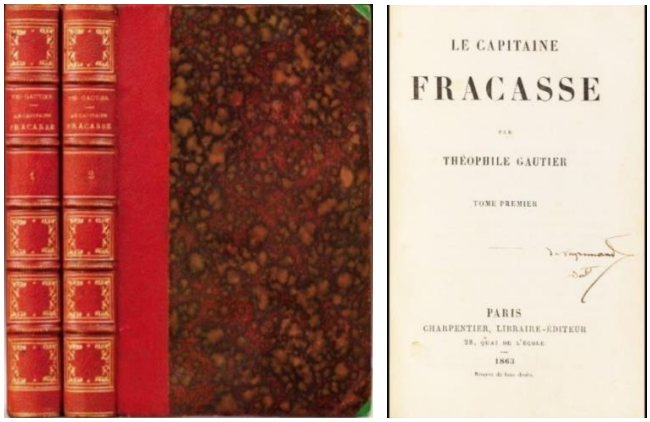
Há, ainda, a outra criada que alcança uma representação mais sensualizada: Zerbine. Descrita como tendo a pele morena de tons dourados e uma vasta cabeleira crespa e negra, ela atrai constantemente a atenção dos homens e, carnavalizando suas relações, consegue inverter os contextos em que está inserida, fazendo-se, por exemplo, endeusar pelo Marquês de Bruyères, que a toma por amante e coloca a própria vida em segundo plano para seguir de perto os passos de sua musa.

Em suma, a escrita de Gautier transfere para a literatura muitas das típicas máscaras da *Commedia*, tais como o casal de innamorati (Sigognac e Isabelle), o Capitão (Matamoros ou Fracassa), os *zanni*, tanto na concepção de responsáveis pela movimentação e pelo dinamismo cômico das cenas (Agostim e Chiquita), como também ligado à sensualidade feminina (Zerbine) e à criada que está sempre pronta a atender sua ama (Chiquita). Fica claro, pois, como o ambiente cultural francês do século XIX, por meio de uma obra literária, incorporou características típicas daquela tradição teatral italiana de modo a reevocá-la, demonstrando sua importância e aderência ao pensamento artístico universal.

3.3.5 O folhetim compilado em livro

A partir, portanto, de seu lançamento serializado em folhetim, o romance *Le capitaine Fracasse* transformou-se em livro logo após o final das inserções na *Revue*, em 1863, quando a editora Charpentier (a mesma da revista) lançou na França a obra completa em dois volumes de bolso, com dimensão reduzida (12x18 cm).

Figura 30 – *Le Capitaine Fracasse*, 1ª edição
(Editora Charpentier, 1863)



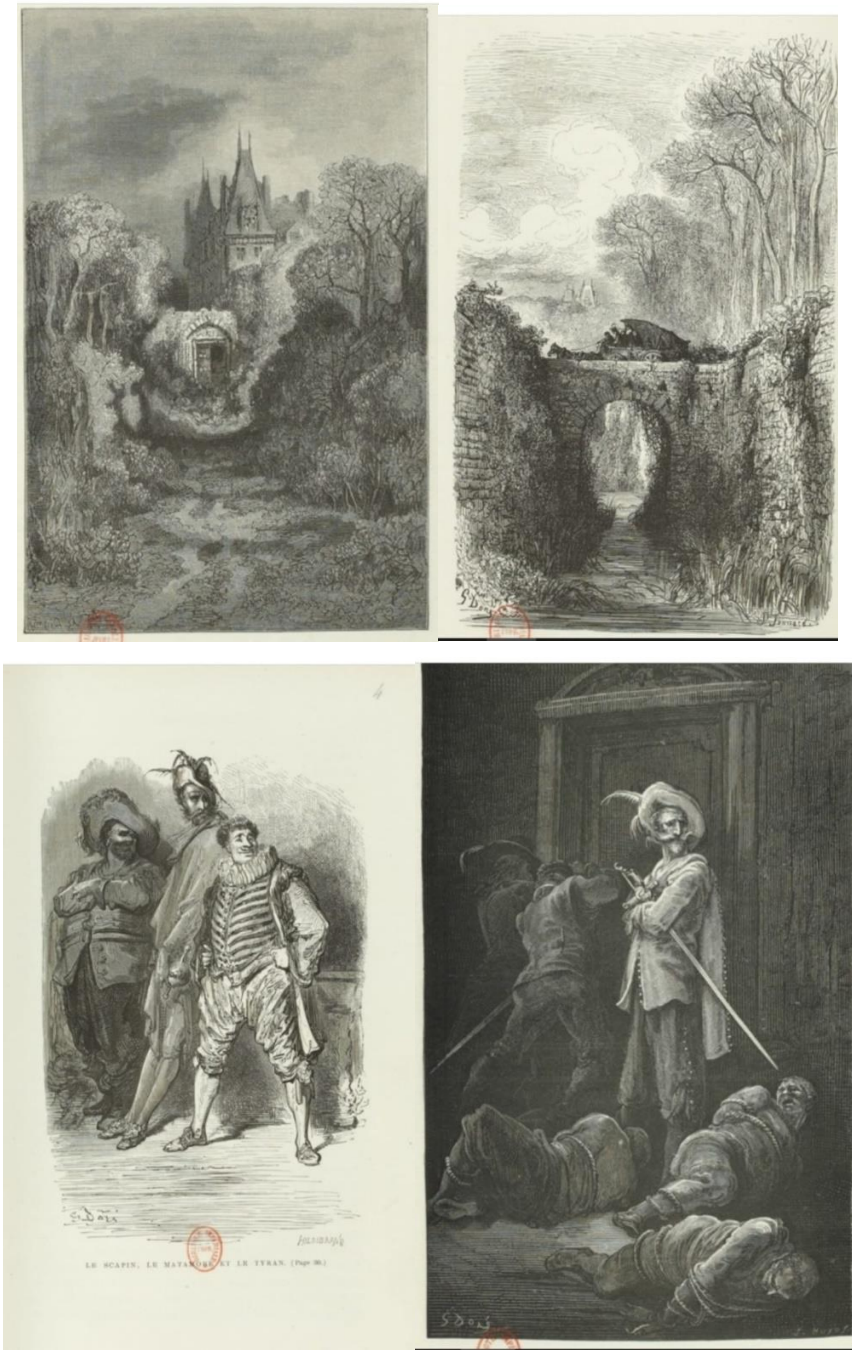
Fonte: Google Imagens[68].

O romance obteve tão grande sucesso que houve diversas reedições no mesmo ano e, em 1866, foi lançada, também pela Charpentier, uma versão em volume único e monunemtal (17x25 cm) com 60 ilustrações de Gustave Doré, em um trabalho conjunto e colaborativo entre o escritor e o ilustrador na escolha e confecção das imagens.

Ainda no final do século XIX e ao longo de todo o século XX houve uma multiplicidade de edições, o que reflete a boa recepção que o romance teve entre os leitores franceses. Apenas um ano após sua primeira impressão de 1863, por exemplo, a editora Charpentier já imprimia sua quarta edição. A obra faz parte de diversas coleções, como aquela da *Bibliothèque Générale di Livre de Poche* ou ainda uma importante série que incorporou a obra em 1980, a *Classiques Garnier*, reimpressa, também em 2018. A publicação mais recente foi proposta por Hachette-BnF em 2023 tendo por base um fac-símile de 1884.

[68] Imagens retiradas do Google, disponíveis no link: https://www.google.com/search?sca_esv=cd5a2ab8cd8e5d3e&sxsrf=APpeQntDl5Pz3UkXan90FjHjOGD2fb0-4Q:1785265809194&udm=2&fbs=ABfTbFVGaQeaqnsRPI5sOMG32KszkLt6nAp8aiRKj5vMjqZApKYr2wv-EHakX1SS4JF8fY1_A0DfPLoyd61yD2Gjy0hFwA9uQzfe2qr5XIoplX3KzfO3c_7sLxOCnDYHgTrJvlrGWe6rOMcJgKFy1spJmA4CUthlj7crKkiAvZyM7U7MMi_GqZs5eZy6O0X76-A_FmjhD5Nvo-Z__-udOo27E9dlv7aIAw&q=capa+le+capitaine+fracasse+ed+charpentier+1863&sa=X&ved=2ahUKEwjrwIuzifaVAxW7q5UCHZb_HkwQtKgLegQIEhAB&biw=749&bih=340&dpr=2.57. Acesso em 19 jun. 2026.

Figura 31 – *Le Capitanie Fracasse*, ilustrações de Gustave Doré



Fonte: Gautier, 1866.

Adaptada para o universo da História em Quadrinhos, em 2021 a editora Delcourt lançou uma edição roteirizada por Mathieu Mariolle e ilustrada pelo espanhol Kyko Duarte, reunindo uma proposta anterior dividida em três volumes impressos entre 2008 e 2010. Mariolle buscou manter fidelidade ao texto original tendo, no entanto, reduzido as descrições e atualizado o vocabulário, mas mantendo, por sua vez, a importância da trupe de atores ligados a espetáculos da *Commedia dell'arte*.

Figura 32 – Adapatação de *Le capitaine Fracasse* em HQ

Fonte: Google Imagens.

Enfim, por meio das edições apresentadas, nota-se como o romance de Théophile Gautier atravessou décadas e continua a fazer sucesso na França. Após sua inserção na *Revue nationale et étrangere*, foi compilado em livro (inicialmente em dois volumes de bolso e, posteriormente, em tomos únicos e ilustrados) até voltar à revista, dessa vez na forma de quadrinhos. Do folhetim ao livro, a narrativa continua a agradar e envolver os leitores carregando consigo alusões ao universo da *Commedia dell'arte*.

3.4 A *COMMEDIA DELL'ARTE* EM *LE CAPITAINE FRACASSE*

Théophile Gautier aproximou-se da *Commedia dell'arte*, assim como da cultura popular francesa de forma geral, ainda nos anos de 1830 quando, após a revolução de Julho daquele ano, ele passou a frequentar o *Théâtre des Funambules* por este simbolizar uma "rejeição ao materialismo burguês que eles [Nodier, Gautier, Janin e Sand] julgavam dominar a sociedade, a política e as artes[69] (Nye, 2014, p. 112) de então. Naquele espaço ele entrou em contato com a arte de rua e com o Pierrot proposto por Jean-Gaspard Denurau[70].

[69] "*Rejection of the bourgeois materialism which they thought to dominate society, politics, and the arts".*

[70] Deburau (1796–1846) nasceu na então Bohemia (atual República Tcheca) e foi um importante mímico que revolucionou o teatro do século XIX ao transformar a figura cômica do Pierrot no icônico *clown* melancólico, de rosto branco e grande expressividade gestual.

O autor reconheceu a *Commedia dell'arte* como uma manifestação tradicional da cultura italiana e a defendia em suas colunas críticas, posicionando-se na imprensa a favor do teatro popular e de uma arte cênica pura e legítima.

Em 1847 Gautier escreveu, em parceria com Paul Siraudin, o texto teatral *Pierrot Posthume*. O espetáculo narra as aventuras desta máscara que teria morrido após ter sido capturada por piratas na Argélia. Arlequim tenta convencer este fato não só à Colombina, mulher do "morto", como ao próprio "falecido", que toma a si mesmo por um fantasma (Gautier; Siraudin, 1855).

Em 1861 o autor direcionou-se para a *Commedia dell'arte* na escrita do romance que tomamos como objeto de análise. Nele, como já evidenciamos, a narrativa é ambientada na França dos séculos XVI e XVII, quando a técnica italiana era exportada para toda a Europa. A trama se desenvolve dentro da trupe de atores cômicos e, através das paradas que empreendem durante a viagem entre a Gasconha e Paris, acontecem apresentações teatrais e encontros inesperados. O improviso *dell'arte* é percebido tanto nas atuações das personagens sobre os palcos improvisados, como também se mostra nas estratégias de escrita adotadas por Gautier ao mudar o percurso da narrativa e surpreender os leitores.

Além das personagens arquetípicas *dell'arte* presentes no texto literário, que já foram indicados por nós, o público representa outro fator que funciona como estímulo à escrita do romance, como fazia com o andamento das peças, porque tanto o escritor quanto os atores tinham a oportunidade de receber dele uma reação imediata que permitia adequar o fluxo do espetáculo e também da escrita serializada.

A comicidade está presente em todo o romance, sendo que a primeira forma que assume se estabelece na paródia do Romantismo existente nos excessos que configuram uma crítica à melancolia desmedida representada pelo jovem que enxerga na vida somente a mulher (idealizada) que ama e por quem morreria. Encontram-se tons humorísticos, também, na própria situação da inversão cômica do nobre decadente transformado em ator saltimbanco que busca a sobrevivência em ambientes miseráveis e vulgares.

Ainda no que concerne à comicidade, no universo da *dell'arte* ela se mostra por meio das máscaras e arquétipos: o capitão Matamoros, por exemplo, é a personificação do homem orgulhoso de seus feitos que morre congelado e faminto, e o capitão Fracassa faz rir pelo medo que tem do palco e pelo improviso desesperado em cena que é compreendido pelo público, em uma demonstração de engano e mal-entendido, como pura genialidade do ator. Os *zanni* apresentam uma comicidade física, como observado nas descrições de emboscadas e sequestros realizados por Agostin, Chiquita ou o bando de capangas do Duque de

Vallombreuse. Tamém Zerbine, ao fazer poses e caretas para conquistar o Marquês de Bruyéres, é descrita com atitudes risíveis. Causam riso, ainda, os *innamorati* preocupados, unicamente, com seu amor compartilhado e cujo exagero é quase absurdo.

Enfim, a proposta de Gautier em recorrer a aspectos e características presentes na tradição do teatro popular evidenciam como seu romance *Le Capitaine Fracasse* exemplifica a sobrevivência da *Commedia dell'arte* na literatura europeia oitocentista, mediada pela imprensa e pelo folhetim, em uma síntese entre tradição teatral e prosa moderna.

3.5 A *COMMEDIA DELL'ARTE* REPROPOSTA

As obras artísticas podem resgatar, reformular ou dialogar com outras manifestações. Segundo Bakhtin, há, nesse caso, relações dialógicas que são possíveis, também "entre imagens de outras artes" (Bakhtin, 2010, p. 211). Desta forma, Gautier, na segunda metade do século XIX lança um olhar sobre a cultura popular italiana e dialoga, neste conexto, com sua representativa *Commedia dell'arte*, da qual faz uma reproposta modificando a forma do discurso.

A reproposição, pois, não consiste em simples citação, mas em transfiguração estética e narrativa de uma tradição, no caso, daquela teatral popular italiana. Gautier busca, em sua arte sobretudo poética, a sua beleza, conceito este que se aplica também à estetização do teatro e da máscara, ambos compreendidos como arte e ilusão.

O escritor afirma-se como um dos principais defensores do movimento "arte pela arte", que ele próprio define como "não apenas a forma pela forma, mas também a forma pelo belo, abstraída de qualquer ideia alheia, de qualquer desvio em favor de uma doutrina ou de toda utilidade imediata" (Gautier *apud* Venturi, 2013, p. 255). Assim, reconhecendo este gênero de arte popular como criação estética original, Gautier a homenageia ao dar-lhe feições modernas, mantendo, contudo, sua tradição.

Enfim, é possível concluir como a obra *Le Capitaine Fracasse* representa um encontro entre literatura e teatro, que, tendo sido proposta inicialmente por meio de folhetim, tenha servido para dar continuidade ao caráter democrático da *Commedia dell'arte*, transpondo-a da cena para a página impressa, mantendo-se popular e acessível. Afinal, da mesma forma que o teatro renascentista levou ao aumento do público por ter sido oferecido em ruas e praças, também o número de leitores do século XIX aumentou por terem tido acesso à literatura em folhetim, mais

barata por circular impressa em jornais e, portanto, mais abrangente. Assim, as duas iniciativas mostram-se como estímulos essenciais ao contato com a arte, tanto cênica quanto literária.

3.5.1 O teatro como espelho da vida

O onisciente narrador de Théophile Gautier, em *Le Capitaine Fracasse*, é porta-voz de pensamentos caros ao seu escritor e chega, por vezes, a criticar ou satirizar situações, sobretudo sociais, que se desenvolvem durante a trama. O teatro é um tema que muitas vezes é mencionado, seja para defini-lo, defendê-lo (e a seus atores) ou elogiá-lo.

O autor traça uma simetria entre o teatro e a vida, propondo algumas reflexões ao considerar que a realidade espelhar-se-ia no palco; é o que se observa no seguinte trecho: "Já não a vimos no teatro? Afinal, uma vez que o teatro é a imagem da vida, a vida lhe deve assemelhar como um original ao retrato[71]" (Gautier, 2011b, p. 311). Em uma outra passagem, encontramos a seguinte afirmação sobre o conceito do fazer artístico do ator e do poeta:

> Uma carroça de cômicos carrega um mundo inteiro. Com efeito, o teatro não é a vida em vislumbre, o verdadeiro microcosmo buscado pelos filósofos em seus devaneios herméticos? Não recolhe em seu círculo o complexo das coisas e os vários destinos dos homens representados verdadeiramente por meio de ficções congruentes? [...] Um espírito degradado e burguesamente prosaico teria feito apenas um caso medíocre dessas pobres riquezas, desses tesouros miseráveis com os quais o poeta se contenta em revestir sua fantasia e que lhe bastam, com a ilusão da iluminação aliada ao prestígio da língua dos deuses, para encantar o público mais difícil[72] (Gautier, 2011b, p. 69).

É possível notar nesta transcrição uma crítica ao público burguês que não saberia reconhecer a verdadeira arte, pois daria pouca importância aos seus detalhes; esta é, a propósito, uma posição que o autor sempre defendera e que o levara a buscar o Belo na arte, com composições literárias formalmente elaboradas, lançando mão de um leque de palavras escolhidas com cuidado para produzir imagens poéticas. No trecho acima, encontramos exemplos de uso da linguagem com riqueza estilística: os recursos expressivos presentes nas

---

[71] *"Ne l'a-t-on pas déjà vue au théâtre? Après tout, puisque le théâtre est l'image de la vie, la vie lui doit ressembler comme un original à son portrait".*

[72] *"Un chariot comique contient tout un monde. En effet, le théâtre n'est-il pas la vie en raccourci, le véritable microcosme que cherchent les philosophes en leurs rêvasseries hermétiques? Ne renferme-t-il pas dans son cercle l'ensemble des choses et les diverses fortunes humaines représentées au vif par fictions congruantes? Un esprit ravalé et bourgeoisement prosaïque n'eût fait qu'un cas fort médiocre de ces pauvres richesses, de ces misérables trésors dont le poète se contente pour habiller sa fantaisie et qui lui suffisent avec l'illusion des lumières jointe au prestige de la langue des dieux à enchanter les plus difficiles spectateurs".*

antítese, “pobres riquezas” e “tesouros miseráveis”, são confirmações da preocupação com a beleza de seu texto.

Enfim, depois de analisados exemplos da escrita de Gautier e de evidenciada sua dupla produção, como poeta parnasiano e como romancista eclético, sempre minuncioso no uso das palavras e na construção de imagens, a seguir traçamos algumas considerações a respeito da recepção de sua obra fora da França.

3.6 GAUTIER NA ITÁLIA

Na década de 1850 Gautier trabalhava como colaborador do jornal francês *La presse* e, dentre as viagens que realizou tendo por objetivo escrever nos folhetins, foi para a Itália. Suas anotações, após terem sido publicadas na imprensa diária, foram compiladas no volume *Voyage en Italie. Italia* (Charpentier, 1884). Annalisa Bottacin (2012) nos esclarece que a visão que o autor tinha da península estava ligada à arte, sobretudo à pintura, que transmitia para ele conceitos de “beleza preservada” e “fascínio da antiguidade”. Ela afirma que a Itália,

> Transforma-se em um local onde se perder nos sonhos, evadindo de uma realidade autêntica plana e em parte perturbadora. A religião do Belo, ou melhor, uma contínua busca dela, domina essa primeira viagem italiana de Théophile Gautier, que se propõe não apenas a visitar aquela Itália romântica, de tintas foscas, imortalizada nos dramas de Victor Hugo, mas também de descrever momentos da vida cotidiana, festas populares, comemorações, acontecimentos da atualidade, procurando nela novas “pátrias ideais” – como Veneza em primeiro lugar [...]. Gautier, escritor brilhante e fantasioso, qual pintor, como era, foi induzido a tornar palpáveis o efeito da luz e das perspectivas venezianas em contínuos jogos de formas, de linhas, de relevos e de cores. As suas páginas emergem frequentemente de imagens que a sua arte elabora em simbologias; normalmente é inspirado por uma tela, por uma aquarela, pelo perfil de um edifício, pelo canto de uma igreja, pela elipse de uma cúpula. Algumas páginas venezianas são construídas por um ourives refinadíssimo; a busca pela palavra é sustentada por um cuidado meticuloso: frequentemente também a moça, encontrada pela rua, torna-se a imagem de um quadro ou de uma estátua. Especialmente nos folhetins sobre Veneza, como também Florença, há uma transposição contínua de emoção[73] (Bottacin, 2012).

[73] “*Si trasforma in un luogo in cui perdersi nel* rêve, *evadendo da un reale autentico piatto e a tratti perturbante. La religione del Bello, o meglio una continua ricerca di essa, domina questo primo viaggio italiano di Théophile Gautier, che si propone non solo di visitare quell’Italia romantica, a fosche tinte, immortalata nei drammi di Victor Hugo ma anche di descrivere momenti di vita quotidiana, feste popolari, ricorrenze, fatti di cronaca, cercando in essa nuove “patrie ideali” – quali Venezia in primo luogo [...] Gautier, scrittore brillante e fantasioso, da pittore qual era, è indotto a rendere palpabili gli effetti della luce e delle prospettive veneziane in continui giochi di forme, di linee, di rilievi e di colori. Le sua pagine escono spesso da immagini che la sua arte elabora in simbologie; spesso è ispirato da una tela, da un acquarello, da un profilo di palazzo, da un angolo di chiesa, dall’ellisse di una cupola. Alcune pagine veneziane sono cesellate da un orafo raffinatissimo; la ricerca della parola è supportata da una cura meticolosa: spesso anche la fanciulla, scorta per strada, diventa*

Além de Veneza, seus textos também se dedicaram às cidades de Milão, Pádua, Florença, Roma e Nápoles, entre outras, focando especialmente aspectos culturais, uma vez que aos leitores franceses daquela seção do jornal importavam mais descrições de paisagens, arquiteturas e monumentos, oferecidas por palavras que se traduziam em imagens, do que informações políticas ou econômicas. Na Itália, a recepção dessa obra desencadeou opiniões contrárias: houve aqueles que apreciaram as descrições do escritor, bem como sua dedicação e afeto, sobretudo por Veneza e Florença, e quem, por outro lado, considerou-o superficial, como o típico turista francês que se coloca a admirar a cultura peninsular.

No que se refere ao público italiano de modo geral, Gautier significava inicialmente dança: na década de 1840, de fato, chegou aos teatros de Milão e Venezia seu balé *Giselle* (1841), que foi muito apreciado. Já no que se refere aos seus poemas românticos e parnasianos, eles mostraram-se elitistas e polarizados e foram refutados pelos intelectuais que defendiam o *Risorgimento* e a consequente Unificação Italiana (1861).

Mais populares e acessíveis, por sua vez, foram as novelas e contos fantásticos publicados em jornais ou revistas literárias, como a história ambientada em Nápoles, *Jettatura* (1856) e *La morta innamorata* (1872, do original *La morte amoureuse*, 1836). Apenas no século XX foram oferecidos pelas editoras obras que tiveram sucesso na França, como, por exemplo, *Mademoiselle de Maupin*, em 1945, mais de cem anos após o lançamento do original.

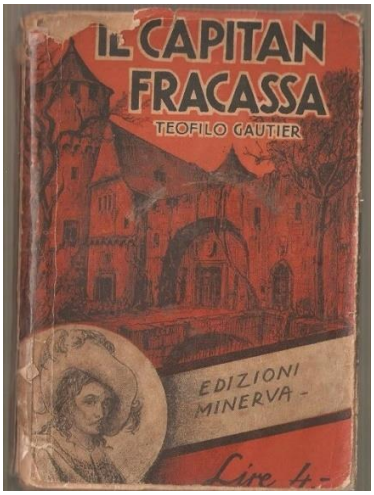
Quanto à recepção de seu romance de aventura que analisamos, traduzido como *Il Capitan Fracassa*, ele ocorreu com mais entusiasmo por apresentar uma leitura mais fácil (por vezes pelo trabalho do tradutor) em relação à sua escrita poética. No entanto, a obra não foi publicada em periódicos na Itália (como aconteceu na França), mas já foi lançada em volume único, oferecido pelas casas editoriais que mantinham um atento olhar à produção folhetinesca francesa, colhendo seus sucessos para propô-los na península.

Uma das primeiras edições desta obra de que se tem registro data do ano de 1875 e foi proposta pela editora Fratelli Simonetti, de Milão: o volume contou com as sessenta ilustração de Gustave Doré e teve a tradução de C. Pizzigoni. Uma reedição dela foi lançada apenas três anos depois, diante do sucesso obtido. Há também traduções integrais e adaptações ou versões para jovens no catálogo das principais editoras italianas, como Mondadori, Minerva, Mursia, Bur, De Agostini e Einaudi.

---

l'immagine di un quadro o di una statua. Specie nei feuilletons *dedicati a Venezia come a Firenze, vi è una trasposizione continua dell'emozione*".

Figura 33 – *Il capitan Fracassa* (Simonetti, 1875; Minerva, 1935)



Fonte: Google imagens[74]

Pelo que foi exposto, podemos concluir que os leitores na Itália acolheram as obras do escritor francês de diferentes formas: alguns felizes e outros desconfiados a respeito de sua *Viágem à Itália*, outros indiferentes quanto à sua poesia parnasiana, aqueles empolgados pelo ballet *Giselle*, e muitos envolvidos pelas aventuras do capitão Fracassa. Na próxima seção, veremos como foi o contato de Ettore Scola com a literatura francesa em geral, e com este poeta em particular, ao analisarmos a obra cinematográfica que o diretor propôs tomando por base *Le capitaine Fracasse* e sua alusão à *Commedia dell'arte*.

3.7 CONSIDERAÇÕES SOBRE O FOLHETIM NO BRASIL

No Brasil, o folhetim veiculado nos jornais ajudou a transformar a literatura em um hábito popular ao oferecer textos acessíveis (na aquisição e na leitura) a um povo desacostumado ao contato com os livros. Foi um estímulo à formação de um público leitor, ainda tímido em meados de 1840, o que ajudou a construir as bases para o desenvolvimento da escrita de narrativa ficcional brasileira (afinal, se há leitores, por necessidade haverá obras!).

[74] Todas as imagens desta subseção foram retiradas do "Google imagens" e estão disponíveis em: https://www.google.com/search?sca_esv=53722b2c41f7d692&sxsrf=APpeQntL0XyGQOgKSTmLD9lY_FKhpNmMpQ:1784607843618&udm=2&fbs=ABfTbFVGaQeaqnsRPI5sOMG32Ksz6cz9h3eVUp5ML7qH5WsxvabC1UUZKx25rNd3fIh5KRobkVAfgeJwTi7UJZ5tRupEmmTE1D3_xLG13rL3Ihm23cdNJG5lOrTXI5nx28eSpjuZqU60B0bawk64y6SnDb_UoCwp3VaMd0ZpTFEEkn3vG2dr44ZgS2Md-lc7_b00qc_o7FSDK3N0z2lhAAgyIdrym8lHPw&q=copertine+di+edizioni+italiane+de+il+capitan+fracassa+libro&sa=X&ved=2ahUKEwjL4dOk9uKVAxUuqpUCHS-8MqIQtKgLegQIEhAB&biw=561&bih=255&dpr=1.88

Combatendo a falta de acesso, o romance em fatias sucessivas é, certamente, um importante pilar no crescimento do acesso à leitura.

Como exemplo da democratização proporcionada pelo folhetim, Meyer (1996) aborda a prática do final do século XIX, no Brasil, da oitiva, da leitura coletiva e do empréstimo do jornal[75], que passava de mão em mão, sob a desaprovação de escritores como, por exemplo, Machado de Assis (então colaborador em periódicos e cronista de folhetins no Rio de Janeiro), que via seus textos serem lidos mesmo por quem não havia comprado a edição. De qualquer forma, tal prática fazia chegar aquele veículo a um maior número de pessoas, democratizando seu acesso e, por consequência, o contato com os textos nele inseridos em um país, como o nosso, que sofreu com a implantação tardia da imprensa.

Aqui, segundo Ana Luísa Martins e Tania Regina de Luca (2006), havia no início do século XIX fatores que levaram ao atraso de nosso desenvolvimento, como: uma espécie de defesa da administração portuguesa ao não permitir que as colônias tivessem acesso às informações (uma vez que suas terras serviam apenas para a exploração comercial), a presença da Igreja Católica que não apreciava divulgações diferentes daquelas presentes na catequese e, enfim, a falta de um mercado consumidor dentro de um país escravocrata e analfabeto. Após a nossa independência, em 1822, a imprensa brasileira divulgava o caráter emancipador do país sendo escrita pela elite local, geralmente formada na Universidade de Coimbra, e por pessoas ligadas à igreja, com objetivo de doutrinar, cerceando o pensamento.

Esse quadro da realidade do Brasil começaria a mudar a partir da segunda metade do século XIX, quando o escasso público leitor que aqui residia passou a receber e apreciar as narrativas veiculadas pelos periódicos franceses. Desde então, percebendo a recepção positiva do público que, discretamente, crescia, nossos autores passaram a escrever textos próprios: *A Moreninha*, de Joaquim Manoel de Macedo, romance publicado em folhetim no ano de 1844, é, nesses termos, um marco para a literatura nacional. Além desta, outras obras veiculadas em jornais no nosso país foram: *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida (*Correio Mercantil*, 1852-53), *O Guarani*, de José de Alencar (Diário do Rio de Janeiro, 1857), *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis (*Revista Brasileira*, 1880), *Casa de Pensão*, de Aluísio Azevedo (*Folha Nova*, 1883) e *O Ateneu*, de Raul Pompeia (*Gazeta de Notícias*, 1888).

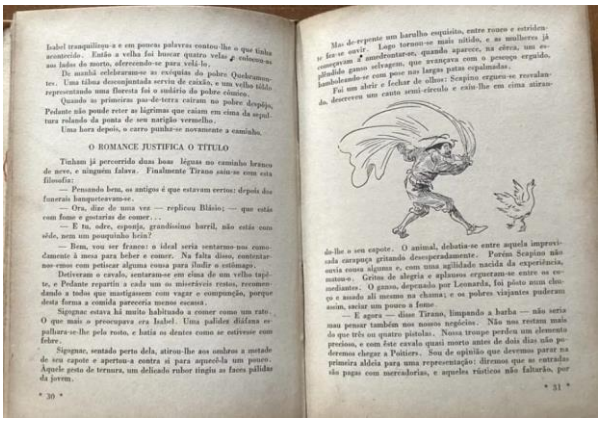
[75] Tal prática também acontecia na França, nos chamados *Cabinet de lecture*.

3.7.1 *Le Capitaine Fracasse* no Brasil

Após a publicação do romance de Théophile Gautier na França, em 1863, e de suas edições traduzidas na Itália já na década seguinte, *Le capitaine Fracasse* também chegou ao Brasil, em versões adaptadas. Em terras nacionais, que contavam com um público leitor em número reduzido, havia, no final do século XIX, a oferta de revistas temáticas que abriam espaço para o folhetim, sendo que sua introdução aqui, segundo Ana Luiza Martins e Tania Regina de Luca (2006, p. 26) "ocorreu por um modismo, dado que o gênero vinha se consagrando na Europa como espaço suplementar para a publicação de textos literários e/ou científicos", revelando-se uma estratégia na diversificação das ideias, com eventuais adequações, por exemplo, a públicos menos "experientes". Uma das primeiras edições publicadas aqui, em 1955, serviu-se da parceria entre literatura e imprensa e foi endereçada ao público infanto-juvenil.

Importante salientar que não há nenhuma edição brasileira que contemple a tradução integral do texto original, mas apenas adaptações reduzidas. Um exemplo anterior ao já citado, de 1955, é de uma adaptação nacional que localizamos referente a um volume para crianças publicado pela Empresa Editora Brasileira, em 1937, com o título *O capitão Fracassa*.

Figura 34 – *O capitão Fracassa* (1937)

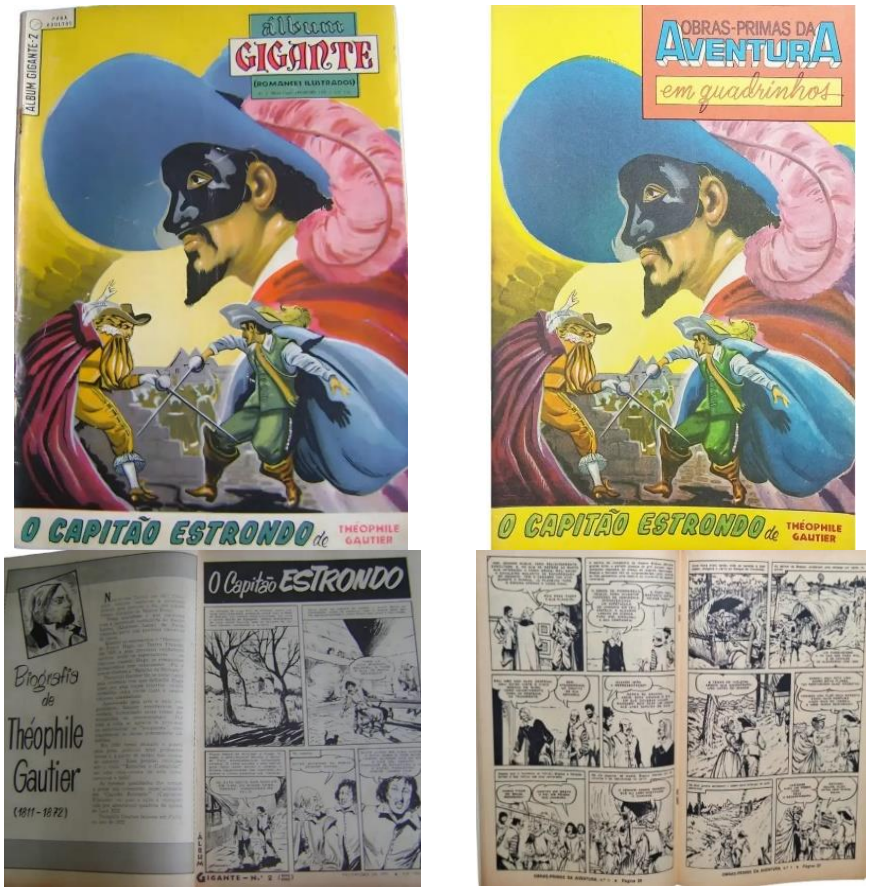

O ROMANCE JUSTIFICA O TÍTULO

Fonte: Google imagens[76]

[76] Todas as imagens desta subseção foram retiradas do "Google imagens" e estão disponíveis em: https://www.google.com/search?sca_esv=114ce2f88324942a&sxsrf=APpeQntAKdESgv5jAJSX82twyBh0INxcIw:1784036070026&udm=2&fbs=ABfTbFVGaQeaqnsRPI5sOMG32Ksz6cz9h3eVUp5ML7qH5WsxvabC1UUZKx25rNd3fIh5KRobkVAfgeJwTi7UJZ5tRupE1__jibha7bwzm16EHYyL1C0tL26TiUnCUEvCIB7lWUWp6nzElTY9V-EVAtttbkVKNg4LQVMnfiqRNfBE6LSdzBtLo2Owq7kJ069fJT8YRbtgMA5Z-ytooW4c4weygDjDEtd4ww&q=imagens+de+capas+do+livro+o+capit%C3%A3o+fracassa,+o+capit%C3%A3o+fracasso,+o+capit%C3%A3o+estrondo,+ou+outras+tradu%C3%A7%C3%B5es+brasileiras+do+original+frances+Le+capitaine+fracasse,+de+gautier&sa=X&ved=2ahUKEwj_luGhpNKVAxU_gGEGHRnxBogQtKgLegQIERAB&biw=1021&bih=464&dpr=1.88

A edição a que nos referimos, cuja venda foi feita em parceria com um Almanaque pelas bancas de jornais, é de uma versão pertencente ao gênero das Histórias em Quadrinhos, intitulada *O capitão Estrondo*, e baseada na obra francesa publicada originalmente no volume número 390/1954 de *Fillette*, pela SPE (*Société Parisienne D'édition*), com desenhos de René Giffey. Em 1955 a editora brasileira EBAL lançou esta adaptação em português (sem ter creditado o trabalho de tradução), após ela ter sido veiculada na revista *Álbum Gigante* (Nova Fase, número 2). A mesma edição foi reproposta em 1983, tendo sido retirada a indicação de "Para adultos", constante na anterior, e inserindo-a na coleção "Obras-primas da Aventura em quadrinhos".

Figura 35 – *O capitão Estrondo*, editora EBAL (1955 e 1983)

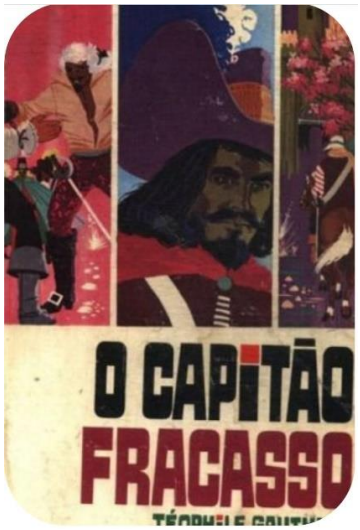


Fonte: Google Imagens

A primeira adaptação juvenil em prosa foi lançada exatamente um século após a edição francesa, em 1963: trata-se de *O capitão Fracasso*, adaptado por Maria Torres Régis e publicado pela Editora Itatiaia em edição ilustrada. Vale fazer uma consideração a respeito da diferença entre os títulos dessas edições: as possibilidades (*O capitão Fracassa*, *O capitão*

Fracasso e *O capitão Estrondo*) nascem a partir da tradução da palavra francesa "*fracasse"*, que pode assumir significados que variam de "barulhento", "rumoroso", "espalhafatoso", até "quebrado", "despedaçado", "destruído". Uma opção possível, portanto, era sua utilização com uma concepção ligada à questão do barulho, mais próxima às características da personagem do Capitão da *Commedia dell'arte*, ou seja, aquele fanfarrão atrapalhado e espalhafatoso, em suma, que faz estrondo. De outra forma, é possível que os tradutores tenham optado em manter o nome com uma proximidade fonética à pronúncia original, aproveitando-se ainda do fato que a trama envolve um protagonista representado por um nobre arruinado, decadente, ou seja, fracassado.

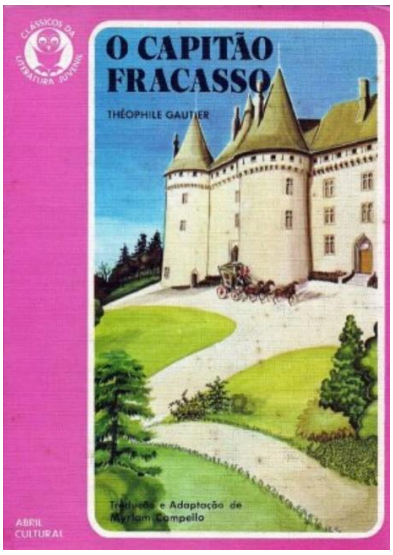
Figura 36 – *O capitão Fracasso* (Itatiaia, 1963 e Ediouro, 1972)

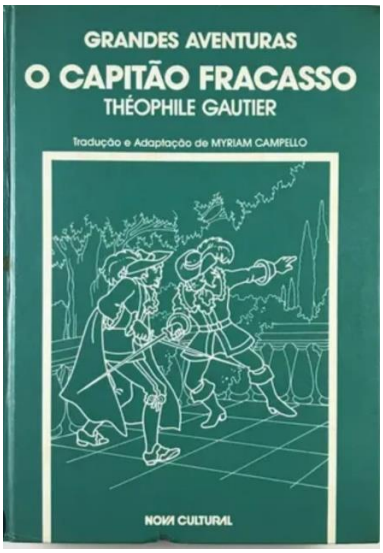


Fonte: Google imagens

Outra edição que encontramos, e que mantém o título *O capitão Fracasso*, foi publicada em 1972 pela Ediouro (Coleção Elefante), com adaptação de Hernâni Donato. Um ano depois, Myriam Campello traduziu e adaptou sua versão da obra que teve duas edições: a primeira em 1973 pela Abril Cultural (coleção Clássicos da Literatura Juvenil), com ilustrações de Lila Figueiredo, e a segunda em 1987 pela Nova Cultural (Coleção Grandes Aventuras).

Figura 37 – As adaptações de Myriam Campello (1973 e 1987)

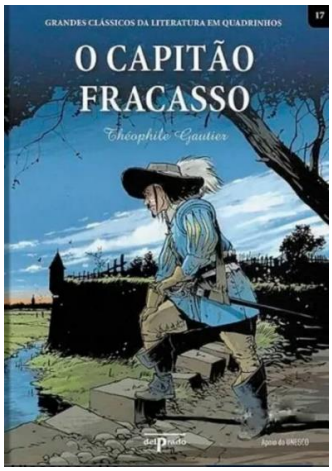




Fonte: Google imagens.

A editora France Loisirs lançou, em 2014, na França, uma outra versão em quadrinhos (posteriormente reproposta pela Glénat em 2017 e 2021), com adaptação e roteiro de Philippe Chanoinat e Jean-Blaise Djian, desenhos de Bruno Marivain e cores de Catherine Moreau, que foi trazida ao Brasil com o título *O capitão Fracasso*, em dezembro do mesmo ano, pela editora Del Prado (coleção Grandes Clássicos da Literatura em Quadrinhos, tradução de Júlia da Rosa Simões). Tal fato evidencia que o interesse pela obra de Gautier não desapareceu ao longo do tempo e, mesmo que em versões reduzidas, adaptadas e direcionadas a públicos específicos, continua a ser proposta dentro e fora da França, chegando até nós nos dias de hoje.

Figura 38 – *O capitão Fracasso* em quadrinhos (2014)



Fonte: Google imagens.

Como podemos observar a partir das citadas edições brasileiras baseadas no romance original de Gautier, aqui elas foram direcionadas, principalmente, para um público infanto-juvenil por meio de versões em quadrinhos ou em prosa. A respeito desse processo de retomada de uma obra, e considerando que adaptar representa criar um outro texto, ligado apenas em parte àquele que lhe serviu de base, podemos atentar ao que afirma Vitória Soares Pedroza em sua pesquisa a respeito da adaptação direcionada a tal público: ela, de fato, sustenta que em nosso país houve muitas propostas que "estão profundamente ligadas ao processo de difusão da literatura infantil e juvenil" (Pedroza, 2025, p. 20) e, após explorar a questão da concepção da criança e da literatura direcionada a ela em finais do século XIX no Brasil, enfatiza o fato de se considerar a adaptação como uma forma "secundária" de literatura, uma vez que teria por objetivo "facilitar" a leitura de um texto canônico.

Não há dúvida de que nesse processo é necessário considerar "qual o objetivo dessa produção, qual será o público, como será feito o recorte, se a editora deu algum encaminhamento ou não" (Pedroza, 2025, p. 13). No caso das aventuras do nobre Sigognac, podemos considerar que, para crianças e jovens, o apelo comercial deveria recair sobre as aventuras de um corajoso cavaleiro que luta por sua amada, aludindo à temática tradicional do conto de fadas e ao "felizes para sempre". Como "a literatura só existe porque já existe a literatura" (Samoyault, 2008, p. 74), é claramente perceptível como esta retomada opta por colocar a ênfase das releituras na história de "capa e espada" (citada, inclusive, na capa da edição de 1972) exatamente com o objetivo de agradar aos leitores, e deixa de abordar outros aspectos de maior profundidade concernentes à psicologia, à sociologia ou à antropologia, além de não se atentar a aspectos ligados à cultura e à tradição arraigados ao texto de origem.

No entanto, conforme Tiphaine Samoyault (2008, p. 77-84), a literatura é um *corpus* imenso que passa a pertencer a todos a partir do momento que se inclui a figura do leitor com suas expectativas e sua subjetividade. Não podendo negligenciar, como afirma ela mesma, a questão da recepção, compreende-se o tipo de escolhas feitas pelas adaptações de *Le capitaine Fracasse* publicadas em um Brasil que ainda estava formando um público leitor com exigências tão específicas. Desta forma, e tendo em mente que a intertextualidade se mostra "como jogo complexo e recíproco das duas atividades complementares que constituem o espaço literário, a escritura e a leitura, pelas quais uma não deixa de se lembrar da outra" (Samotault, 2008, p. 96), consideramos que a nossa recepção, a partir das escolhas de cada adaptação, acabou por restringir o público.

Em resumo, no Brasil a escolha das editoras na tradução adaptada de *Le capitaine Fracasse* reduziu seu alcance e não ofereceu alternativas aos leitores locais para poderem lançar

um olhar mais abrangente e profundo à obra, de forma a captar a complexidade do romance original: foram excluídos ou resumidos acontecimentos e, por vezes, eliminadas as ricas descrições de Gautier, de modo a verdadeiramente criar uma obra nova, na medida em que foi abandonada uma das principais características do autor francês. Além disso, perde-se consideravelmente o valor artístico construído ao longo de séculos pela literatura francesa e ainda toda a simbologia das personagens ligadas à tradição italiana do teatro popular típico da *Commedia dell'arte*. Para nós, trata-se de uma aventura para crianças e jovens, e dentro dessa proposta são notáveis as estratégias de envolvimento alcançadas por meio das emocionantes reviravoltas centradas na ação, na movimentação e nas aventuras que revelam, de qualquer forma, uma outra obra diferente daquela original.

4 *LE CAPITAINE FRACASSE* NO CINEMA: ETTORE SCOLA E MASSIMO TROISI

> Se il cinema si nutre solo di cinema non può accadere che vengano dei bei film. Un film ha bisogno di musica, di letteratura, di teatro, di fotografia, di poesia, di architettura, di sapienza e di vita reale.
>
> Furio Scarpelli

A *Commedia dell'arte*, como evidenciado nas seções anteriores, ultrapassou o limite da prática teatral e eternizou suas personagens e ambientes nas páginas dos livros, mostrando-se flexível e adaptável. E, com tais características, ela, unida ou não à literatura, foi levada à grande tela em filmes como: *A carruagem de ouro* (*Le carrosse d'or*, Jean Renoir, 1952), que apresenta Anna Magnani como atriz de uma companhia formada por personagens-tipo; *Il mondo nuovo* (ou *La nuit de Varennes*, Ettore Scola, 1982), no qual o diretor coloca uma trupe de atores italianos para entreter a população enquanto Luís XVI foge de Paris, com sua família, durante a Revolução Francesa; e *L'ultimo Pulcinella* (Maurizio Scaparro, 2008), com Massimo Ranieri que interpreta um ator especializado nesta máscara.

Ettore Scola também propõe sua releitura deste gênero, adaptando a obra literária de Théophile Gautier, *Le capitaine Fracasse* (1863), no longa *A viagem do capitão Tornado* (*Il viaggio di Capitan Fracassa*, 1990). Nesta seção, seguimos um breve percurso pela história do cinema, com especial atenção àquele italiano, de modo a examinarmos como o longa-metragem em questão não é apenas uma adaptação cinematográfica baseada na literatura francesa, mas também representa, com este movimento de reproposta ou transcriação, uma importante contribuição cultural que recria um imaginário teatral e lança novas luzes sobre o gênero renascentista ao dar vida a uma das mais importantes máscaras *dell'arte*.

Nosso objetivo, portanto, é investigar de que forma o longa retoma, reinventa e atualiza o universo simbólico desta manifestação presente no romance, compreendendo o cinema como reinterpretação estética de uma tradição teatral e literária. Se na seção anterior examinamos a reproposição literária da *Commedia dell'arte* em *Le Capitaine Fracasse*, aqui observamos como o cinema italiano, por meio da sensibilidade de Ettore Scola e da presença emblemática de Massimo Troisi, reinscreve essa tradição na linguagem fílmica do fim do século XX.

4.1 BREVE PANORAMA HISTÓRICO DO CINEMA

O final do século XIX assistiu ao início de uma grande revolução no universo das artes. Já a partir de 1830 houve diferentes iniciativas[77] em âmbito técnico, por meio da construção de dispositivos mecânicos que tinham por objetivo colocar imagens em movimento e, em 1895, os irmãos Auguste e Louis Lumière apresentaram, na França, um invento que permitia não só reproduzir, mas também gravar "cenas": este é considerado o marco inicial da sétima arte[78] por muitos pesquisadores.

Dos "documentários" projetados pelos irmãos naquele ano, passou-se para a ficção[79], com *A viagem à lua*, de Georges Méliès (*Le voyage dans la lune*, 1902), diretor responsável pela inovação narrativa e pela introdução de efeitos nas imagens, e à experimentação de narrativas cinematográficas mais complexas elaboradas por D. W. Griffith que, dentre outras inovações, propôs a movimentação da câmera e o trabalho de montagem em obras como *O nascimento de uma nação* (*The birth of a nation*, 1915). Desde então, "pelo caminho da diversão e da exploração do imaginário" (Xavier, 2017, p. 22) sucederam-se técnicas, ideias e movimentos que exploraram as possibilidades oferecidas pela nova forma artística.

Notamos, nesse período, os primeiros passos daquela que se tornaria a grande indústria cinematográfica da qual fazem parte tantos técnicos especializados, roteiristas, diretores e os atores que, desde a primeira década do século passado, já buscavam seu reconhecimento diante do público. A respeito da interpretação dos atores, vale evidenciar que, durante a época do cinema mudo (1895-1927), as técnicas de representação estavam ligadas à gestualidade e à expressividade facial e corporal, que tinham por função suprir a falta da

[77] Houve diversas iniciativas ao longo do século XIX em busca da ilusão do movimento de uma imagem, dentre elas encontramos: em 1833, o físico belga Joseph Plateau criou o Fenaquistiscópio, um disco de papelão giratório que proporcionava a ilusão de movimento com uma sequência de imagens; em 1877, o francês Charles Émile Reynaud criou o Praxinoscópio e, um ano depois, o fotógrafo inglês Eadweard Muybridge, inventor do dispositivo para projeção de imagens chamado Zoopraxiscópio, produziu "O cavalo em movimento"; em 1888, Thomas Edison ofereceu a observação individual de imagens em movimento por meio de seu invento, o Cinetoscópio.

[78] O termo "sétima arte" apareceu pela primeira vez no *Manifesto das Sete Artes*, publicado em Paris em 1911. Foi criado por Ricciotto Canudo (1877-1923), que foi considerado, segundo Xavier (2017, p. 69), o responsável pelo "batismo erudito do cinema, que encontrou no italiano seu padrinho no sistema de belas-artes". As outras seis artes são: arquitetura, dança, escultura, música, pintura e poesia (literatura).

[79] Tomamos aqui os termos "documentário" e "ficção" considerando o estudo de Robert Stam (2008) sobre magia e realismo no cinema e sua afirmação de que "o realismo é, em si, um discurso, uma fabricação astuta que cria e remodela o que diz" (Stam, 2008, p. 30).

palavra, aproximando os primórdios da cinematografia às estratégias corporais praticadas pelas companhias da *Commedia dell'arte*, os denominados *lazzi*.

André Bazin, em sua obra *O cinema* (1991) nos esclarece sobre os aperfeiçoamentos mecânicos ocorridos durante o século XIX que viabilizaram o desenvolvimento da arte cinematográfica e considera qual poderia ser o "mítico" objetivo da nova invenção:

> O mito guia da invenção do cinema é, portanto, a realização daquele que domina confusamente todas as técnicas de reprodução mecânica da realidade que apareceram no século XIX, da fotografia ao fonógrafo. É o mito do realismo integral, de uma recriação do mundo à sua imagem, uma imagem sobre a qual não pesaria a hipoteca da liberdade de interpretação do artista, nem a irreversibilidade do tempo. Se em sua origem o cinema não teve todos os atributos do cinema total de amanhã, foi, portanto, a contragosto e, unicamente, porque suas fadas madrinhas eram tecnicamente impotentes para dotá-lo de tais atributos, embora fosse o que desejassem. (Bazin, 1991, p. 30).

Realismo e recriação do mundo foram, de fato, ideias que permearam os movimentos ligados à arte cinematográfica ao longo destes mais de cento e trinta anos de existência, tendo sido aprimoradas técnicas que propunham a proximidade ou o distanciamento de um reflexo fiel do mundo. Em busca dessa distinção, diversos contextos nacionais começavam a dar forma aos movimentos de vanguarda que lançavam mão de produções ideológicas para alcançar determinados objetivos: é o caso, na Itália, do Futurismo.

Annateresa Fabris (2025) aborda como esta vanguarda foi idealizada por Giovanni Papini, antes mesmo do manifesto de Marinetti. Ela evidencia os aspectos que seriam seus precursores, como: ação, vontade individual, crítica ao culto do passado e a percepção do cinematógrafo como a linguagem revolucionária moderna. Tais características são confirmadas por Mariarosaria Fabris (2011), que aponta, de fato, o cinema como ferramenta fundamental para o desenvolvimento das vanguardas por se mostrar como um símbolo máximo da inovação tecnológica, capaz de subverter as noções tradicionais de tempo e espaço (por meio da velocidade e das possibilidades de montagem).

Estimulados pela Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e adeptos à violência, à velocidade, à tecnologia e à misoginia, os pensadores denominados "futuristas" buscavam combater a tradição e encontraram no dinamismo da imagem em movimento a materialização do que defendiam, ou seja, encontraram "o ideal de um presente sem memória, que olha exclusivamente para o futuro" (Xavier, 2002, p. 33). O manifesto publicado em 1916, e assinado por Filippo Tommaso Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla e Remo Chiti, exigia filmes com rápida sucessão de cenas, fusão de imagens,

polifonia, uso de figuras geométricas e da natureza com o objetivo de criar metáforas, por analogia, dos estados da alma. São exemplos da época: *Vita futurista* (Arnaldo Ginna, 1916), *Thaïs* (Anton Giulio Bragaglia, 1917) e *Il re, le torri, gli alfieri* (Ivo Iluminati, 1917), todos perdidos, com exceção de alguns minutos de *Thaïs*.

Em 1939 o mundo é novamente atingido por uma Guerra Mundial e o cinema toma para si a responsabilidade de retratar realidades duras de miséria, sofrimento e desemprego. Na Itália, o neorrealismo levou para as telas imagens de cidades devastadas pelos bombardeios e uma população empobrecida em luta pela sobrevivência. Filmes como *Roma cidade aberta* (*Roma città aperta*, Roberto Rossellini, 1945), *Paisà* (Rossellini, 1946) e *Ladrões de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, Vittorio de Sica, 1948) servem-se de ambientações reais com iluminação natural e atores não profissionais para abordar temas ligados à denúncia social, retratando o desespero diante da presença nazista, a chegada do soldado americano e a busca por um trabalho que devolva a dignidade humana. Para Bazin (1991, p. 238), "os filmes italianos apresentam um valor documentário excepcional, que é impossível separar seu roteiro sem levar com ele todo o terreno social no qual ele se enraizou".

De existência expressiva, mas breve, estes filmes logo foram seguidos pela chamada *Commedia all'italiana*, propostas que colocavam o desajuste social sob um olhar criticamente humorístico, que suscitava um "riso amargo" diante da comicidade que permeava contextos trágicos. São característicos desta produção: *Os eternos desconhecidos* (*I soliti ignoti*, Mario Monicelli, 1958), *Divórcio à italiana* (*Divorzio all'italliana*, Pietro Germi, 1961) e *Aquele que sabe viver* (*Il sorpasso*, Dino Risi, 1962).

Enfim, mudam-se as técnicas, os suportes, as ideologias e os movimentos, mas o cinema continua a encantar públicos no mundo todo por meio da narração de histórias, da mesma forma como no passado fez o teatro popular ao atrair o público oferecendo-lhe espetáculos onde ele estava, nas praças e locais públicos, com improviso e comicidade.

4.2 O CINEMA NA ITÁLIA

Na Itália, a sétima arte tem uma longa trajetória marcada por inovações técnicas e pela idealização de movimentos que influenciaram a linguagem cinematográfica do mundo todo. Mas é no modo de entender, conceituar e praticar esta arte que ali se revela uma particularidade: o cinema italiano é compreendido como espetáculo, ou seja, como a valorização da imagem (expressa no cenário e no ator) e da narrativa que gera um impacto imediato na experiência genuína ou na reflexão crítica. É, dessa forma, uma herança das

propostas teatrais que há séculos atraem o público e lhe proporcionam encantamento, diversão e ponderação.

André Bazin (1991), ao estabelecer as características essenciais para a gravação de cenas urbanas, oferece-nos um exemplo de como até mesmo os ambientes da península são naturalmente apropriados para a representação. Ele afirma que:

> Desde a antiguidade o urbanista italiano sempre foi teatral e decorativo. A vida urbana é um espetáculo, uma *commedia dell'arte* que os italianos dão a si mesmos. E até mesmo nos bairros mais miseráveis a espécie de agregação coralina das casas constitui, graças aos terraços e às varandas, eminentes possibilidades espetaculares. O pátio é um cenário elisabetano onde o espetáculo é visto de baixo, onde são os espectadores das varandas que representam a comédia [...]. O que dizer, então, quando as fachadas teatrais dos palácios combinam seus efeitos de ópera com a arquitetura de comédia das casas miseráveis? (Bazin, 1991, p. 257).

Observamos, pois, como o caráter popular e reflexivo do cinema italiano, sempre oscilando entre a sátira social e a poesia da vida cotidiana, corrobora para a preservação da teatralidade visível em diretores que valorizam o gesto, o corpo e o improviso, heranças da *Commedia dell'arte*.

As primeiras produções cinematográficas italianas foram exibidas[80] no ano seguinte ao experimento dos irmãos Lumière em Paris, ou seja, 1896, e despertaram a curiosidade do público diante da novidade. Tratava-se de curtas-metragens como: *Sua Maestà il Re Umberto e Sua Maestà la Regina Margherita a passeggio per il parco a Monza* (Vittorio Calcina[81], 1896), *Il retorno delle carrozze da Montevergine* (Roberto Troncone, 1900) e cenas documentais de Italo Pacchioni, dentre elas os funerais de Umberto I e de Giuseppe Verdi.

Já no início do século XX as bases de uma indústria surgiam com algumas instituições como: a *Società Anonima Ambrosio* (Turim, 1904), idealizadora do primeiro estúdio da Itália; o *Monopolio Lombardo* (futura *Titanus*, Nápoles, 1904), uma das maiores e mais célebres do país; o *Primo Stabilimento Italiano do Manufattura Cinematografica Alberini e Santoni* (Roma, 1905, futuramente denominada *Società Anonima per Azioni Cines*), responsável pelo primeiro filme de ficção da península, *A captura de Roma* (*La presa di Roma*, Filoteo Alberini, 1905), além de dramas de diversos gêneros e filmes históricos; e a *Itala Films* (Turim, 1907), responsável, além de outras obras, pela gravação da dupla de comediantes

[80] As exibições aconteciam seja em salas como o Cinema Sivori de Genova, 1896, ou o Cinema Lumière de Pisa, 1899, mas também eram frequentemente propostas nos chamados Cinemas Ambulantes que consistiam na exibição itinerante de filmes em tendas improvisadas nas feiras.

[81] Vittorio Calcina (1847-1916) era representante da fábrica Lumière e estava incumbido de viajar pela Europa para divulgar o Cinematógrafo.

franceses Cretinetti (André Deed) e Tontollini (Ferdinand Guillaume). Logo, em todo o território italiano havia alguma produtora cinematográfica, de dimensões e com objetivos diferentes, que promoviam a popularização da imagem em movimento e de atores e atrizes que se tornaram simbólicos[82].

Desde as primeiras películas italianas, espetáculos cômicos e reflexivos foram oferecidos ao público por diretores como: Luigi Maggi (1867-1946), Giuseppe de Liguoro (1869-1944), Mario Caserini (1874-1920), Enrico Guazzoni (1876-1949), Giovanni Pastrone (1883-1959), e Nino Oxilia (1889–1917), responsáveis também por inúmeras produções histórico-literárias entre o início do século XX e os anos em torno da primeira Guerra Mundial, sendo de Pastrone o filme de maior sucesso na época, *Cabiria* (1914), uma obra espetacular do cinema mudo que contou com cenários grandiosos e movimentação de câmera. Esta indústria não encontrou dificuldades até o início dos anos 1920, quando aquela de Hollywood passou a exportar seus títulos que encontraram boa aceitação no mundo todo, relegando as produções nacionais a um segundo plano.

Passada a Primeira Guerra, a indústria cinematográfica italiana diminuiu sua produção devido, além da concorrência do cinema hollywoodiano, a crises políticas e econômicas. No período fascista (1922-1943), e impulsionado pelo advento do cinema falado em 1927, o regime usou filmes para promover sua propaganda, sendo que Benito Mussolini fundou, em 1924, a *Unione Cinematográfica Educativa* (Instituto *Luce*) cujos objetivos eram realizar e distribuir as películas mantendo sobre elas um controle estatal passível de censura. Em 1935 houve a criação do *Centro Sperimentale di Cinematografia* destinado à formação profissional e, em 1937, foi construído aquele que é considerado o maior complexo de estúdios da Europa, Cinecittà.

Bazin chama a nossa atenção para este ponto, afirmando que:

> O capitalismo e o dirigismo fascistas equiparam pelo menos a Itália com estúdios modernos. Se eles produziram filmes ineptos, melodramáticos e munificentes, não impediram, contudo, alguns homens inteligentes (e bastante hábeis para filmar roteiros da atualidade sem se subordinar ao regime), de realizarem obras de valor (Bazin, 1991, p. 234).

[82] O fenômeno do "*divismo*" no cinema mudo italiano marcou os primeiros anos da indústria cinematográfica, principalmente nos anos 1910, modelando ícones da beleza na forma de mulheres idealizadas, quase irreais. A primeira atriz considerada "diva" foi Francesca Bertini (1892-1985) que chegou, inclusive, a recusar um contrato milionário com o estúdio americano Fox. Outros importantes nomes são: Lyda Borelli (1887-1959) e Pina Menichelli (1890-1984).

De sua fundação até 1943, o número de filmes gravados nos estúdios de Cinecittà e lançados no mercado italiano foi enorme, ultrapassando a quantia de 300 títulos, graças, também, a uma lei de 1938 que proibia a importação e, consequentemente, impulsionava o mercado interno. Após um declínio ao fim da Segunda Guerra, a cidade do cinema retomou seu esplendor nos anos 1950, tendo servido para a gravação, inclusive, de filmes estadunidenses que optavam pelos estúdios romanos que eram mais baratos em relação aos hollywoodianos. Essas instituições estão ativas até nossos dias, ainda que Cinecittà tenha sido privatizada e profundamente modificada ao longo dos anos 1990, sobretudo para atender aos requisitos da televisão digital.

Como acenamos, os filmes divulgados pelo fascismo buscavam fazer propaganda do regime por meio de cinejornais ou longas que acentuavam a importância do nacionalismo e a grandiosidade do passado do Império Romano, ou ofereciam histórias escapistas, comédias leves e dramas burgueses ambientados em apartamentos luxuosos onde os moradores possuíam toda quinquilharia supérflua que desejavam, dentre elas, os símbolos do status burguês, inacessível à maioria dos cidadãos: os telefones (daí a denominação deste gênero como dos "*telefoni bianchi*"). Outros gêneros financiados pelos órgãos estatais eram: o policial, com películas rigorosamente ambientadas fora da Itália, os musicais inspirados em óperas tradicionais, e as aventuras, além de se observar uma excessiva quantidade da oferta de títulos hollywoodianos importados até a lei proibitiva de 1938.

Durante a Segunda Guerra, e sobretudo após a queda de Mussolini, estes deram lugar aos filmes neorrealistas, cujos precursores se fizeram presentes já no início dos anos 1940, como: *Quatro passos nas nuvens* (*Quattro passi fra le nuvole*, Alessandro Blasetti, 1942), *Obsessão* (*Ossessione*, Luchino Visconti, 1943) e *A culpa dos pais* (*I bambini ci guardano*, Vittorio De Sica, 1944). Já sinalizamos a importância deste movimento, mas vale enfatizar sua força como uma nova forma de direcionar o olhar para a realidade do pós-guerra com a exibição do desespero, da fome e da miséria inseridos em tomadas externas que evidenciam a destruição das cidades, mas também do estado psicológico das personagens. André Bazin, ao se referir a estes em relação a sua atuação no período, conclui que:

> No plano dos meios de expressão, o neo-realismo vai, portanto, ao encontro das categorias tradicionais do espetáculo; em primeiro lugar, quanto à interpretação. Em sua concepção clássica que procede do teatro, o ator expressa alguma coisa, um sentimento, uma paixão, um desejo, uma ideia. Com sua atitude e sua mímica, ele permite aos espectadores ler sobre seu rosto como num livro aberto. Nessa perspectiva, fica combinado implicitamente entre o espectador e o ator que as mesmas causas psicológicas produzem o mesmo efeito físico, e que se pode sem ambiguidade

> remontar de um ao outro. É propriamente o que se chama "a interpretação" (Bazin, 1991, p. 281).

De fato, a interpretação dos protagonistas nos longas de Roberto Rossellini, Vittorio De Sica e Lucchino Visconti enfatiza o caráter de espetáculo (neste caso, trágico) que aderiu ao fazer artístico local. Exemplos claros estão na cena de *Roma cidade aberta* (Rossellini, 1945) em que Pina (Anna Magnani) recebe um tiro, diante dos olhos de seu filho, enquanto corria atrás do caminhão que estava levando seu marido ao campo de extermínio nazista; ou, do mesmo filme, a execução do padre Don Pietro (Aldo Fabrizi) pelo pelotão de atiradores que combatia a Resistência. Já em De Sica não podemos esquecer os olhares cheios de significado trocados entre Antonio (Lamberto Maggiorani) e seu filho Bruno (Enzo Staiola) nas cenas finais de *Ladrões de bicicletas*, durante a tentativa de furto e a caminhada dos dois atores.

Na medida em que a Itália começou sua reconstrução no pós Segunda Guerra, o conteúdo neorrealista foi substituído por propostas mais leves, refletindo, em primeiro lugar no início dos anos 1950, as mudanças sociais e econômicas que conduziam o país à retomada e ao "milagre econômico"; em segundo lugar, no fim dessa década sentiu-se a necessidade de uma renovação artística que, de qualquer forma, não abriu mão de seu olhar crítico e substituiu a denúncia social pela sátira, a (auto)ironia e a comédia de costumes.

Nesta transição do neorrealismo para a *commedia all'italiana*, Silvia Scola lembra a função basilar que teve o roteirista Sergio Amidei[83] (1904-1981). Ela afirma:

> A grandeza de Amidei foi aquela de ter intuído que o poder de denúncia e de crítica social que tinha o neorrealismo dramático do final dos anos Quarenta, podia ter a mesma força também se narrado em forma de comédia: aqueles mesmos temas que faziam chorar, certamente também poderiam fazer rir. Exemplos na literatura e no cinema havia sempre existido, de Charles Dickens a Charlie Chaplin, de Buster Keaton a Stanlio e Ollio, a fome e as desigualdades sociais tinham sempre feito rir.
> Com *Domenica d'agosto*, o filme de Luciano Emmer escrito em 1950, Sergio Amidei se tornou de fato o condutor do cinema italiano do neorrealismo à *commedia all'italiana*, do drama tout court à sátira da própria tragédia, levando toda a bagagem cultural do neorrealismo ao grande público da comédia popular[84] (Scola; Scola, 2019, p. 59).

[83] Amidei foi roteirista de filmes neorrealistas como aqueles de Rossellini (*Roma città aperta*, 1945, e *Paisà*, 1956), de Vittorio De Sica (*Sciuscià*, 1946, e *Ladri di biciclette*, 1948) e de Luigi Zampa (*Anni difficili*, 1948).

[84] "*La grandezza di Amidei fu quella di aver intuito che il potere di denuncia e di critica sociale che aveva il neorealismo drammatico della fine degli anni Quaranta, poteva avere la stessa forza anche se raccontato in forma di commedia: quegli stessi temi che facevano piangere avrebbero certamente potuto anche fare ridere. Esempi nella letteratura e nel cinema ce n'erano sempre stati, da Charles Dickens a Charlie Chaplin, da Buster Keaton a Stanlio e Ollio, la fame e le disuguaglianze sociali avevano sempre fatto ridere. Con Domenica d'agosto, il film di Luciano Emmer scritto nel 1950, Sergio Amidei divenne di fatto il traghettatore del cinema italiano dal neorealismo alla commedia all'italiana, dal drramma tout court alla satira della tragedia stessa, portando tutto il bagaglio culturale del neorealismo al grande pubblico della commedia popolare".*

Ou seja, a evolução da comédia pós neorrealismo desenvolveu inicialmente uma vertente deste, no início dos anos 1950, que assumiu o adjetivo "rosa": trata-se de filmes que buscaram suavizar o tom crítico e trágico encontrado na vertente principal oferecendo ao público, oprimido pelas imagens duras e tristes veiculadas então, um clima de mais otimismo por meio de romances e comédias que representavam o país em um período de reconstrução, financiada pelo plano Marshall, buscando um estado de bem-estar social e econômico.

Exemplos deste estilo que pretendeu tirar o foco da miséria e da destruição são: *Sob o sol de Roma* (*Sotto il sole di Roma*, Renato Castellani, 1948), que tem cenas externas e atores não profissionais, mas uma trama mais leve; *Dois vinténs de esperança* (*Due soldi si speranza*, Castellani, 1952); e *Pão, amor e fantasia* (*Pane, amore e fantasia*, Luigi Comencini, 1953). Importante exemplo deste momento de transição do neorrealismo para as comédias nos oferece o longa *Polícia e ladrão* (*Guardia e ladri*, Mario Monicelli e Steno, 1951) que enfoca com sensibilidade a relação entre um vigarista, Ferdinando Esposito (Totò) e o policial Lorenzo Bottoni (Aldo Fabrizi).

Em um segundo momento, já na segunda metade dessa década, produções pertencentes ao gênero denominado *commedia all'italiana* tratavam com humor ácido e (auto) irônico o desajuste e a exclusão dos indivíduos daquela idealizada sociedade economicamente reestruturada. Os filmes têm a característica de provocar o riso a partir de fatos que, em realidade, são trágicos, e satirizar hábitos típicos dos italianos, abordando temas como o deslocamento, a tentativa de integração frustrada e a não adaptação a um milagre econômico que não era para todos, mesclando crítica social e drama individual. Importantes obras que recolhem estas características são: *Eternos desconhecidos* (*I soliti ignoti*, Mario Monicelli, 1958), *Divórcio à italiana* (*Divorzio all'italiana*, Pietro Germi, 1961) e *Aquele que sabe viver* (*Il sorpasso*, Dino Risi, 1962).

Segundo Martin Gani (2025), é na comédia que se deve buscar a herança do neorrealismo em diretores como Monicelli, Comencini, Risi, Germi, Scola e sua parceria com os atores Alberto Sordi, Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi e Nino Manfredi, uma vez que, juntos, explicitaram uma visão da realidade desencantada diante das rápidas mudanças, sublinhando a recorrente falta de moral de personagens que perseguem a qualquer custo o bem-estar individual. Este autor afirma ainda que o período elaborou no cinema uma tipologia de máscaras que ajudaram a representar tanto os defeitos quanto a vitalidade popular nas décadas de 1960 e início de 1970, dialogando mais uma vez, desta forma, com a história dos espetáculos teatrais típicos da *Commedia dell'arte*.

Uma nova onda de cineastas italianos será responsável, ao longo dessas mesmas décadas, pela produção de grandes obras-primas da sétima arte italiana a partir do que se conhece como *cinema d'autore*.

Esta denominação, que foi desenvolvida tendo por base o conceito da "política dos autores" da *Nouvelle Vague* francesa, diz respeito a diretores que imprimiram uma visão artística peculiar, dentro de um estilo próprio, em produções geralmente não comerciais baseadas em temáticas simbólicas, com profundidade existencial e psicológica das personagens. Dentre eles, podemos citar: Federico Fellini (1920-1993), que dirigiu, entre outros, *A estrada da vida* (*La strada*, 1954), *A doce vida* (*La dolce vita*, 1960), *8 ½* (1963), *Amarcord* (1973); Michelangelo Antonioni (1912-2007), de tom mais introspectivo e foco na incomunicabilidade, produziu os longas *O dilema de uma vida* (*Il deserto rosso*, 1964), *Blow-up, depois daquele beijo* (*Blow-up*, 1967) e *Passageiro – profissão repórter* (*Professione: reporter*, 1975); Pier Paolo Pasolini (1922-1975), personagem transgressor que conseguiu unir o comunismo ao catolicismo em obras como *Desajuste social* (*Accattone*, 1961), *O evangelho segundo São Mateus* (*Il vangelo secondo Matteo,* 1964), *Gaviões e passarinhos* (*Uccellacci e uccellini*, 1966), *O decameron* (*Il decameron*, 1971) e *Salò ou os 120 dias de Sodoma* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975); Luchino Visconti (1906-1976) que realizou, além de obras precursoras do neorrealismo: *Rocco e seus irmãos* (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960), *O leopardo* (*Il gattopardo*, 1963), *Morte em Veneza* (*Morte a Venezia*, 1971); Bernardo Bertolucci (1941-2018) focalizou o indivíduo em meio às mudanças sociais e dirigiu *O conformista* (*Il conformista*, 1971), *Último tango em Paris* (*Ultimo tango a Parigi*, 1972) e *1900* (*Novecento*, 1976); os irmãos Taviani, Paolo (1931-2024) e Vittorio (1929-2018) dirigiram *Pai patrão* (*Padre padrone*, 1977) e *Kaos* (1984).

No entanto, esclarece Mariarosaria Frabris que muitos deles não tinham condições de produção e "começaram a depender paulatinamente da rede estatal – para produzir e/ou distribuir (via Italnoleggio) suas realizações – Visconti, Fellini, Antonioni e a maioria dos que estrearam entre 1958 e 1965" (Fabris, 2008, p. 92).

Crises políticas, econômicas e sociais que atingiram a Itália entre os anos de 1970 e 1980, bem como a expansão da televisão comercial, foram fatores que levaram à queda de produções fílmicas como consequência da diminuição de interesse do público, conforme Fabris, que ainda acrescenta que:

> Da segunda metade dos anos 1970 em diante, a crise se acentuou, com o surgimento de redes televisivas privadas, que, a partir do início da década

> seguinte, passaram a exibir cada vez mais filmes (sobretudo antigos), o que favoreceu distribuidores, mas não produtores, e não permitiu a renovação da cultura cinematográfica dos espectadores, que começaram a desertar das salas de exibição. Posteriormente, a obrigatoriedade de investimento de lucros televisivos na produção cinematográfica levou também as redes privadas a se tornarem produtoras, mas o que parecia um ganho revelou-se uma faca de dois gumes: os filmes, além de terem um formato cinematográfico, passaram a ter outro, televisivo – cuja estrutura narrativa (dividida em capítulos) não era respeitada pelos intervalos comerciais -, que lhes tirava ainda mais espectadores (Fabris, 2008, p. 93).

Nesse período, muitas salas cinematográficas foram fechadas ou passaram a oferecer títulos ligados à pornografia. Além disso, em poucos anos a sétima arte perdeu importantes diretores como De Sica (1974), Pasolini (1975), Visconti (1976) e Rossellini (1977). O que se lançou no mercado foram, sobretudo, produções isoladas que acabaram por ter mais reconhecimento externo do que interno, como é o caso de: *Gringer e Fred* (Federico Fellini, 1986), com Giulietta Masini e Marcello Mastroiani; *O último imperador* (*L'ultimo imperatore*, Bernardo Bertolucci, 1987), vencedor de nove categorias no Oscar de 1988; e os longas de Ettore Scola (1931-2016) *O baile* (*El bal* ou *Ballando ballando*, 1983) e *A família* (*La famiglia*, 1987).

Em meio a esse cenário negativo surgiu, de qualquer forma, um outro importante expoente cinematográfico, Nanni Moretti (1953-) que, em 1976, dirigiu *Eu sou um autossuficiente* (*Io sono un autarchico*) tornado logo um sucesso que atraiu novamente o público às salas de cinema. Moretti propôs ainda outros filmes que lançaram um olhar crítico à sociedade da época e à dificuldade da inserção do indivíduo, como *A missa acabou* (*La messa è finita*, 1985) e *Palombella rossa* (1989).

Dentro da vertente cômica dessa época, Ciro Borrelli afirma que:

> Os anos Oitenta marcam o declínio do gênero da commedia all'italiana: novas estradas para o cinema cômico se abrem exatamente a partir desta época, muito fértil sobretudo em Nápoles. Pensemos ao filão de *Bellavista* de Luciano De Crescenzo ou à clamorosa ascensão de um jovem artista proveniente do teatro e da televisão, Massimo Troisi, que em 1981 dedica-se à sua primeira direção cinematográfica dando à luz *Ricominco da tre*, um triunfo comercial bem avaliado também pela crítica. Troisi guia idealmente um grupo de cômicos (Benigni, Verdone, Nuti) lançados pela televisão, todos nascidos na primeira metade dos anos Cinquenta, que contribuem para renovar, a partir de 1980, a paisagem do cinema, dando novamente relevância às histórias e restituindo à comicidade aquela gama de tonalidades e de acordes que já pareciam em letargia[85] (Mallozzi, 2023, p. 25).

[85] "*Gli anni Ottanta segnano il declino del genere della commedia all'italiana: nuove strade per il cinema comico si aprono proprio a partire da questa stagione, molto fertile soprattutto a Napoli. Pensiamo al filone di Bellavista di Luciano De Crescenzo o alla clamorosa ascesa di un giovane artista proveniente dal teatro e dalla televisione, Massimo Troisi, che nel 1981 si dedica alla sua prima regia cinematografica dando alla luce Ricomincio da tre, un trionfo commerciale ben ratificato anche dalla critica. Troisi guida idealmente un gruppo di comici (Benigni,*

O quadro de recessão na Itália não se modificou nos primeiros anos da década de 1990 e a indústria cinematográfica registrou baixos números de produção nacional, que devia ainda dividir o mercado com as milionárias produções dos *blockbusters* hollywoodianos, na tentativa de atrair um público cada vez mais escasso.

Eis alguns diretores da época: Giuseppe Tornatore (1956-), que estreou em 1986 com o longa *O professor do crime* (*Il camorrista*) e, dois anos depois, dirigiu o vencedor do Oscar de melhor filme estrangeiro, *Cinema Paradiso* (*Nuovo Cinema Paradiso*, 1988), uma sensível história da paixão pelo cinema em uma pequena cidade. Sob sua direção também encontramos: *Estamos todos bem* (*Stanno tutti bene*, 1990), *A lenda do pianista do mar* (*La leggenda del pianista sull'oceano*, 1998), baseado na obra *Novecento*, de Alessandro Baricco, e *Baaria - a porta do vento* (*Baaria*, 2009).

Gabriele Salvatores (1950-) é outro diretor que começou no final da década de 1980 dirigindo *O expresso de Marrakech* (*Marrakech Express*, 1989), *Turnê* (*Turné*, 1990), o vencedor do prêmio Oscar de melhor filme estrangeiro, *Mediterrâneo* (*Mediterraneo*, 1991), *Puerto Escondido* (1992) e *Eu não tenho medo* (*Io non ho paura*, 2003), baseado no homônimo livro de Niccolò Ammaniti.

Outros nomes que valem ser mencionados são: Paolo Virzi (1964-) que estreou com *Vivendo a vida ao máximo* (*La bella vita*, 1994) e *Férias de Agosto* (*Ferie d'agosto*, 1996); Daniele Luchetti (1960-), que começou no cinema como ajudante de direção de Nanni Moretti e, posteriormente, dirigiu: *O senhor ministro* (*Il portaborse*, 1991, que conta com Moretti no elenco), *A escola* (*La scuola*, 1995) e *Meu irmão é filho único* (*Mio fratello è figlio único*, 2007). É importante também citar os reconhecidos e premiados longas que foram lançados nesse período, propostos por diretores já consagrados. É o caso de: *O carteiro e o poeta* (*Il postino*, Michael Radford, 1994) e o vencedor do Oscar de melhor filme estrangeiro *A vida é bela* (*La vita è bella*, Roberto Benigni, 1997).

O novo século buscou trazer uma estabilidade ao cinema italiano que se reinventou unindo características clássicas às novas linguagens para abordar o indivíduo e as questões sociais contemporâneas em filmes críticos cuja temática vislumbra desde o íntimo ambiente familiar até crises políticas e econômicas. Podem ser mencionadas produções de cineastas como

---

Verdone, Nuti) lanciati dalla televisione, tutti nati nella prima metà degli anni Cinquanta, che contribuiscono a rinnovare, a partire dal 1980, il paesaggio del cinema, ridando spessore alle storie e restituendo alla comicità quella gamma di toni e di corde che sembravano ormai in letargo".

Moretti, e seu premiado *O quarto do filho* (*La stanza del figlio*, 2001), ou Virzi, com *A primeira coisa bela* (*La prima cosa bella*, 2010), mas também encontram-se novos expoentes como: Paolo Sorrentino (1970-), que estreou no cinema em 2001 com *Um homem a mais* (*L'uomo in più*) e dirigiu também *As consequências do amor* (*Le conseguense dell'amore*, 2004), *Il divo* (2008), o vencedor do Oscar de melhor filme estrangeiro *A grande beleza* (*La grande bellezza*, 2013) e o autobiográfico *A mão de Deus* (*È stata la mano di Dio*, 2021); Matteo Garrone (1968-) estreou na grande tela em 1996 com *Terra di mezzo*, mas seu grande sucesso veio em 2008 com o filme baseado no livro de Roberto Saviano, *Gomorra*, sendo que ele dirigiu ainda *Reality – a grande ilusão* (*Reality*, 2012), *Pinóquio* (*Pinocchio*, 2019) e *Eu sou o capitão* (*Io capitano*, 2023), película que aborda a crueldade sofrida pelos emigrantes africanos que tentam chegar à Europa; Emanuele Crialese (1965-), após ter estudado Artes em Nova York, estreou na direção do longa *Once we were strangers* (1997) e conta em sua filmografia, também, com: *Respiro* (2002), *Novo mundo* (*nuovomondo*, 2006), *Terra firme* (*Terra ferma*, 2011) e *A imensidão* (*L'immensità*, 2022); Ferzan Özpetek (Istambul, 1959-) aborda com sensibilidade temas ligados à família, ao amor, à sexualidade e às relações humanas em obras como: *Haman – o banho turco* (*Il bagno turco*, 1997), *A janela da frente* (*La finestra di fronte*, 2003), *O primeiro que disse* (*Mine vaganti*, 2010), *Nuovo Olimpo* (2023) e *Diamantes* (*Diamanti*, 2025).

Vale evidenciar dois gêneros que produziram obras em paralelo àquelas que acabamos de elencar e que apresentam características próprias na cultura italiana: western e comédia. No primeiro caso, aquele *all'italiana* ou *spaghetti-western* diferencia-se do americano ao se basear em histórias de protagonistas cínicos e violentos, frequentemente vistos como anti-heróis, movidos pelo interesse e focados no dinheiro e na vingança. O grande nome deste gênero é Sergio Leone (1929-1989), que iniciou na sétima arte trabalhando como assistente de diretor no cinema hollywoodiano e é responsável por obras como: *Por um punhado de dólares* (*Per un pugno di dollari*, 1964), *Por uns dólares a mais* (*Per qualche dollaro in più*, 1965) e *O bom, o mau e o vilão* (*Il buono, il brutto e il cattivo*, 1966), todos interpretados por Clint Eastwood (1930-) e musicados por Ennio Morricone (1928-2020). Outro nome de referência neste estilo é o de Sergio Corbucci (1927-1990), diretor de faroestes violentos como *Django* (1966), cujo protagonista é interpretado pelo ator Franco Nero (1941-), e *O mercenário* (*Il mercenario*, 1968).

A respeito do segundo gênero, a comédia, ela representa uma das mais importantes formas de expressão artística italiana. De fato, esta pesquisa tem por objeto um dos seus modos de representação, aquele do teatro popular renascentista da *Commedia dell'arte*, mas a atuação de atores com a intenção de suscitar o riso pode desenvolver-se de múltiplas formas. Pier Paolo

Pasolini, ao comentar a comicidade italiana, dá um exemplo para demonstrar como é o auto-riso de seus compatriotas, e afirma que: "À comicidade de Alberto Sordi, somente nós rimos: porque só nós conhecemos o nosso quintal. Rimos, e saímos do cinema envergonhados de ter rido, porque rimos da nossa vilania, da nossa apatia, da nossa infantilidade[86]" (Pasolini, 2024).

De qualquer forma, o humorismo é um traço típico da cultura italiana e Martin Gani (2025) confirma esta característica ao nos oferecer uma lista dos vinte filmes de maior bilheteria no cinema italiano, no qual notamos como uma expressiva maioria dos espectadores opta em assistir a comédias quando vai ao cinema:

Tabela 1: Lista dos 20 filmes com maior bilheteria na Itália

	FILME	ANO	BILHETERIA-€	DIRETOR	GÊNERO[87]
1	Quo vado?	2016	65.365.676	Gennaro Nunziante	Comédia
2	Sole a catinelle	2013	51.936.318	Gennaro Nunziante	Comédia
3	Tolo Tolo	2020	46.201.300	Checco Zalone	Comedia
4	Che bella giornata	2011	43.474.047	Gennaro Nunziante	Comédia
5	C'è ancora domani	2023	36.906.691	Paola Cortellesi	Drama
6	La vita è bella	1997	31.231.984	Roberto Benigni	Drama
7	Benvenuti al Sud	2010	29.873.491	Luca Miniero	Comédia
8	Chiedimi se sono felice	2000	28.458.894	Aldo, Giovanni & Giacomo e M. Venier	Comédia
9	Natale sul Nilo	2002	28.296.128	Neri Parenti	Comédia
10	Il ciclone	1996	28.085.461	Leonardo Pieraccioni	Comédia
11	Benvenuti al Nord	2012	27.178.307	Luca Miniero	Comédia
12	Pinocchio	2002	26.197.231	Roberto Benigni	Comédia
13	Fuochi d'artificio	1997	25.878.172	Leonardo Pieraccioni	Comédia
14	Il paradiso all'improvviso	2003	24.954.192	Leonardo Pieraccioni	Comédia
15	Natale a Rio	2008	24.678.792	Neri Parenti	Comédia
16	Natale a New York	2006	23.559.371	Neri Parenti	Comédia
17	Natale in crociera	2007	23.461.775	Neri Parenti	Comédia
18	Così è la vita	1998	22.522.708	Aldo, Giovanni & Giacomo e M. Venier	Comédia

[86] "*Alla comicità di Alberto Sordi ridiamo solo noi: perché solo noi conosciamo il nostro pollo. Ridiamo, e usciamo dal cinema vergognandoci di aver riso, perché abbiamo riso sulla nostra viltà, sul nostro qualunquismo, sul nostro infantilismo".*

[87] Esta coluna não consta na tabela original pulicada por Martin Gani, mas foi acrescentada por nós para melhor exemplificar a importância do gênero Comédia na escolha do público italiano quando vai ao cinema. Os gêneros foram indicados pelo site IMDb, no endereço https://www.imdb.com/pt/?ref_=tt_nv_home

19	La leggenda di Al, John e Jack	2002	22.262.559	Aldo, Giovanni & Giacomo e M. Venier	Comédia
20	La banda dei Babbi Natale	2010	21.479.687	Paolo Genovese	Comédia

Fonte: Gani, 2025, p. 12

Se direcionamos nossa atenção aos atores cômicos mais representativos deste gênero, seja no cinema, no teatro ou na televisão, encontramos uma vasta lista, da qual acreditamos ser conveniente citar alguns nomes como exemplo, sem, no entanto, ter a pretensão de esgotá-la ou expressar julgamentos. Baseamo-nos, unicamente, nos personagens que, ao longo do tempo, ficaram mais conhecidos dentro e fora da Itália: Totò (Antonio de Curtis, 1898-1967), ou "*Il príncipe della risata*[88]", é considerado um dos maiores e mais populares atores cômicos italianos, além de poeta, cantor e roteirista; começou no teatro e atuou também no cinema em cerca de cem filmes com diversos diretores, como: Mario Mattoli (*I due orfanelli*, 1947), Carlo Ludovico Bragaglia (*47 morto che parla*, 1950), Vittorio De Sica (episódio *Il guapo* em *L'oro di Napoli*, 1954), Camillo Mastrocinque (*Siamo uomini o caporali*?, 1955), Steno (*Totò nella luna*, 1958), Mario Monicelli (*I soliti ignoti*, 1958), Sergio Corbucci (*Chi si ferma è perduto*, 1960), Pier Paolo Pasolini (*Uccellacci e Uccellini*, 1966).

Eduardo de Filippo (1900-1984) foi um ator, diretor e comediógrafo que se dedicou ao teatro, onde formou com o irmão Peppino e a irmã Titina o grupo *I de Filippo*, além de produzir para o cinema e a televisão; alguns filmes em que atuou são: *Nossos tempos* (*Tempi nostri*, Alessandro Blasetti e Paul Paviot, 1954), *Regresso ao lar* (*Tutti a casa*, Luigi Comencini, 1960) e *Fantasmas em Roma* (*Fantasmi a Roma*, Antonio Pietrangeli, 1961).

Peppino de Filippo (1903-1980) foi um ator cômico que trabalhou em diversos filmes ao lado de Totò, dentre eles, três obras de 1956 dirigidas por Camillo Mastrocinque: *Totò, Peppino e a... Malafemmina* (*Totò, Peppino e la... malafemmina*), *A Quadrilha dos Honestos* (*La banda degli onesti*) e *Totò, Peppino e os Foragidos* (*Totò, Peppino e i fuorilegge*), além de *Totò, Peppino e... la dolce vita*, de Sergio Corbucci (1961) e *Totò e Peppino divididos em Berlim* (*Totò e Peppino divisi a Berlino*, de Mario Monicelli - 1962).

Aldo Fabrizi (1905–1990) foi ator, diretor, roteirista e comediante, atuando em papéis cômicos e dramáticos no cinema neorrealista (*Roma città aperta*, Roberto Rossellini, 1945) e em parcerias com Totò (*Guardie e ladri*, Mario Monicelli e Steno, 1951).

[88] "O príncipe da risada", alusão à sua comicidade que suscitava facilmente o riso do público. A esse respeito, ver Marquesini (2021), no qual pesquisamos a contribuição de Antonio de Curtis, Totò, no contexto da arte cômica italiana.

Alberto Sordi (1920-2003) foi dublador, ator, diretor e roteirista tendo obtido grande sucesso no cinema em filmes como*: Os boas-vida* (*I vitelloni*, Federico Fellini, 1953), *Um americano em Roma* (*Un americano a Roma*, Steno, 1954), *A grande guerra* (*La grande guerra*, Mario Monicelli, 1959) e *Os novos monstros* (*I nuovi mostri*, Dino Risi, Ettore Scola, Mario Monicelli, 1977).

Ciccio Ingrassia (1922-2003) e Franco Franchi (1928-1992) foram renomados atores e comediantes italianos, célebres pela dupla cômica "Franco e Ciccio" tendo ambos chegado ao cinema.

Dario Fo (1926-2016) foi dramaturgo, ator, diretor, cenógrafo, comediante e escritor vencedor do Prêmio Nobel de Literatura em 1997. Cômico completo, estava ligado à arte popular, como a *Commedia dell'arte*, e à contação de histórias, tendo desenvolvido o "grammelot", uma improvisação de sons que imitam palavras e são acompanhados de rica gestualidade.

Paolo Villaggio (1932–2017) foi ator, escritor e comediante criador do personagem Ugo Fantozzi, representação de um italiano submisso que satirizava a classe trabalhadora.

Dentre os cômicos contemporâneos, vale citar: Beppe Grillo (1948-), que é comediante, mas atualmente está envolvido na política italiana, tendo criado, em 2009, o Movimento 5 Estrelas; Maurizio Nichetti (1948-) é um cineasta, ator, diretor, roteirista e produtor que iniciou no teatro como mímico antes de se tornar um nome de destaque no cinema pela atuação e direção em filmes como *Ratataplan* (1979) e *Ladrões de Sabonete* (*Ladri di saponette*, 1989); Carlo Verdone (1950-) é ator, roteirista e diretor atuante na comédia italiana moderna geralmente interpretando múltiplos personagens excêntricos em títulos como: *A diversão é bela* (*Un sacco bello*, 1980), que marca sua estreia como diretor e tem a produção de Sergio Leone, *Viaggi di nozze* (Verdone, 1995) e *Manual do amor* (*Manuale d'amore*, Giovanni Veronesi, 2005); Roberto Benigni (1952-) é um ator, roteirista e diretor reconhecido por sua veia humorística atuando, via de regra, em longas com sua própria direção, como: *Johnny Stecchino* (1991), *A vida é bela* (*La vita è bella*, 1997), *O tigre e a neve* (*La tigre e la neve*, 2005) e *Só nos resta chorar* (*Non ci resta che piangere*, 1984), este com a codireção de Massimo Troisi; Lello Arena (1953-) e Enzo Decaro (958-) iniciaram suas carreiras no grupo *La Smorfia*, ao lado de Troisi, e atuaram também na televisão e no cinema; o trio cômico Aldo Baglio (1958-), Giovanni Storti (1957) e Giacomo Poretti (1956) data seus primeiros trabalhos do início da década de 1990, tendo atuado no teatro, televisão e cinema, onde fizeram muito sucesso com filmes dos quais dividiram a direção com Massimo Venier, como: *Três homens e*

uma perna (*Tre uomini e una gamba*, 1997), *Così è la vita* (1998) e *Pergunte-me se estou feliz* (*Chiedimi se sono felice*, 2000).

As comédias produzidas pelo cinema italiano, como foi possível verificar, acompanharam toda a história do desenvolvimento da sétima arte na Itália, oferecendo ao mercado números elevados de obras que sempre atraíram o público. Esta característica intenção de envolver a plateia (e posteriormente o espectador) é uma herança dos espetáculos de teatro popular desde o Renascimento, assim como a tendência de as personagens enfatizarem sua forma de representar com precisa gestualidade e constante improviso.

Essas são evidências claras de que a tradição cultural desenvolvida pelos grupos da *Commedia dell'arte* continuam atuais e permanentemente repropostas por serem eficazes formas de divertir ao mesmo tempo em que constroem críticas por meio de um olhar atento à sociedade, o qual suscita uma (auto) ironia sutil que permite ao indivíduo reconhecer-se e rir do próprio comportamento.

4.2.1 Os anos 1990

Como explicitado anteriormente, os anos de 1970 e 1980 não foram favoráveis para a produção cinematográfica italiana que sofreu com a crise econômica (greves do final dos anos 1960, crise do petróleo de 1973 e alta da inflação até o início dos anos 1980), com a consequente desestabilização social e a instabilidade política. Além disso, uma sentença da Corte Constitucional de 1976 facilitou a divulgação televisiva de filmes, o que ofereceu ao público a oportunidade de assistir a películas em casa, gratuitamente. Segundo Antonio Costa (2019), dentre outros fatores que levaram a uma acentuada diminuição do público cinematográfico estão as novas formas de distribuição dos filmes que passaram a ser oferecidos, além da televisão aberta ou a pagamento, em suportes como os videocassetes e DVDs. Uniu-se a esta característica um novo modelo de produção que contava com a intervenção de instituições televisivas e sua proposta de construir uma cinematografia que não ficasse restrita apenas às salas, mas que pudesse ser inserida no circuito televisivo. Deve-se ainda considerar a experimentação ligada à tecnologia e a recursos computacionais que, em fins do século XX, ofereceram múltiplas ferramentas inovadoras, mas que aumentaram os custos, favorecendo países com economia mais estruturada, como os Estados Unidos.

Antonio Costa (2019) cita alguns dados estatísticos para que tenhamos a dimensão da diminuição do interesse pela sala de cinema que levou à queda de bilheteria. Ele afirma que em 1974 registrou-se um público de 554 milhões de pessoas que apreciaram 280 filmes

nacionais, enquanto em 1986 houve uma queda acentuada e foram registrados apenas 125 milhões de espectadores que assistiram a 114 produções italianas nas salas. Os números continuaram a cair e a quantidade de público e filmes lançados foram, respectivamente: 93,1 milhões e 124 em 1988 e 95,1 milhões e 117 em 1989. Na década seguinte chegou-se ao menor número de lançamentos no ano de 1996: apenas 90 películas chegaram aos cinemas, número que só voltaria a subir no novo século (103 em 2000 e 2001). Como fator positivo, a cooperação entre televisão e cinema ajudou a renovar o quadro de atores italianos que iniciaram ou consolidaram suas carreiras transitando entre os palcos, a pequena e a grande tela, tais como: Claudio Amendola (1963-), Monica Bellucci (1964-), Claudia Pandolfi (1974), Violante Placido (1976-), além de ter acolhido os já consagrados Roberto Benigni, Carlo Verdone e Maurizio Nichetti.

Todo este contexto fez com que no cinema houvesse a difusão de uma proposta humanista fortemente nostálgica presente, por exemplo, em obras metacinematográficas como *Cinema Paradiso*, de Giuseppe Tornatore (1988) e *Splendor*, de Ettore Scola (1989), ambos focalizando uma espécie de melancolia por um cinema do passado que não existe mais, construído por emoção, beleza, diversão e, até mesmo, censura. Seja Salvatore (Jacques Perrin), que depois de anos fora de casa retorna à cidade natal para presenciar a demolição da velha sala de cinema onde conheceu Alfredo (Philippe Noiret) e viveu o primeiro amor pela sétima arte, seja Jordan (Marcello Mastroianni), que após diversas tentativas de atrair público em projeções variadas, inclusive cedendo a filmes pornográficos, acaba por ter de vender aquele local que se transformará em ponto comercial, o que toca o espectador dessas obras é a sensação de que esta arte, tal como a sala Paradiso, está em demolição.

Vale citar, mais uma vez, Nanni Moretti, em cuja filmografia é possível encontrar constantemente um olhar sensível para o cinema, sua importância e o momento de crise. É o que acontece m *Caro diário* (*Caro diario*, 1993), *Abril* (*Aprile*, 1998), *O caimano* (*Il caimano*. 2006), *Mia madre* (2015) e *O melhor está por vir* (*Il sol dell'avvenire*, 2023). Gabriela Kvacek Betella, em suas pesquisas a respeito do diretor, traça algumas características comuns entre os dois primeiros filmes citados, afirmando que:

> Dois filmes de Moretti representam um refinado método de narrativa audiovisual capaz de aproveitar a hibridização de linguagens, a perspectiva transmidiática e o cinema de autor na medida de um olhar crítico, inconformado e, ao mesmo tempo, descrente na contemporaneidade. Além de ocuparem uma posição central na obra de Moretti, *Caro diário* e *Aprile* podem ser considerados um dos vários "pares" da filmografia do diretor, por uma série de coincidências estruturais, como a presença soberana do caráter autobiográfico, a comicidade de algumas cenas, a semelhança de certos enquadramentos, a deambulação do protagonista guiando uma Vespa, as

> histórias paralelas. No tocante aos conteúdos, uma profunda crítica à sociedade italiana contemporânea, a exposição das dificuldades de se fazer cinema no seu tempo e país e, ao mesmo tempo, a insistência em princípios do cineasta, o fardo de uma geração herdeira de uma revolução política e estética, enfim, estão assinalados nos dois filmes (Betella, 2020, p. 228).

Em meio a esta atmosfera de transição de um cinema que vive um período de crise depois de ter sido responsável por produções internacionalmente conhecidas e apreciadas, Ettore Scola decide fazer um filme que homenageia a arte de representar num momento em que o cinema também repensa sua própria identidade. O diretor buscou na literatura francesa, com a qual teve contato desde a infância, uma trama de aventura em estilo "capa e espada", e levou o teatro à grande tela, abrindo as cortinas para uma trupe de teatro com personagens ligadas à *Commedia dell'arte* em uma trama emocionante e divertida narrada pelo personagem Pulcinella, interpretado por Massimo Troisi, que tem a oportunidade, mais uma vez, de personificar a tradicional máscara napolitana.

Essa proposta, enfim, mantém o caráter popular e reflexivo do cinema italiano, sempre oscilando entre a sátira social e a poesia da vida cotidiana, e estimula a preservação da teatralidade popular, o que se torna visível em diretores que valorizam o gesto, o corpo e o improviso como heranças da *dell'arte*.

4.3 A PARCERIA ENTRE ETTORE SCOLA E MASSIMO TROISI

Em uma cena do filme de Massimo Troisi, *Le vie del signore sono finite* (1987), a personagem interpretada por ele, Camillo, conversa com Anita (Carola Stagnaro) sobre o contexto do fascismo no qual se ambienta a história, e a moça afirma ser um período muito positivo, visto que a Itália está organizada e os trens, inclusive, chegam sempre no horário graças a Mussolini. A resposta do rapaz é que, para fazer funcionar bem os trens, não era necessário colocar o fascista na posição de chefe do governo, bastava colocá-lo como chefe da estação ferroviária.

Nesta cena está presente o humor sutil, mas afiado, com que Massimo permeava as obras que roteirizava, e em outros filmes também fica evidente seu posicionamento político em direção contrária a um governo autoritário como em *O carteiro e o poeta* (*Il postino*, 1994), no qual se aborda a vida do poeta Pablo Neruda (interpretado por Philippe Noiret) que, expulso do Chile e exilado na Itália por suas ideias comunistas, acaba por contagiar o carteiro Mario Ruoppolo (Troisi).

Os conteúdos de crítica política estão presentes nas tramas escritas por ele, sempre com a colaboração de Anna Pavignano, de uma forma inteligente e não banal, dissolvidos em contextos sociais que acolhem uma forte humanidade das personagens e propõe uma ruptura na ideia estereotipada do homem italiano como símbolo do poder dentro da família e das relações em nome da figura de um ser humano que se mostra inseguro, deslocado, emocionalmente frágil e que se encontra diante de mulheres, via de regra, fortes e decididas, envolvendo-os em uma atmosfera de constante incomunicabilidade.

Um dos pontos em comum entre Troisi e Ettore Scola é, de fato, este posicionamento político contrário ao fascismo e direcionado à defesa do homem simples e da classe trabalhadora. Embora presentes na obra daquele, este construiu filmes que abordaram de forma mais direta tais temas, além de ele ter feito parte, na vida privada, do Partido Comunista Italiano.

Um primeiro exemplo de reflexos na produção de Scola pode ser visto em seu filme *Trevico-Turim, viagem ao Fiat-nã* (*Trevico-Torino, viaggio nel Fiat-nan*, 1973) que acompanha os desafios de um jovem ao deixar sua casa na Campânia para trabalhar na fábrica da Fiat, no norte da Itália; ele enfrenta preconceitos e falta de humanidade em uma vida de operário praticamente sem direitos, sequer a uma moradia digna.

Outro exemplo é oferecido pelo premiado *Um dia muito especial* (*Una giornata particolare*, 1977), que evidencia o estado de submissão e tristeza consequentes das exigências fascistas de que a mulher seja somente uma boa dona de casa e mãe de muitos filhos, e que homossexuais sejam combatidos e exilados.

Além dessa comum identidade política, vale lembrar que ambos nasceram na região de Nápoles e que tiveram a semelhante intenção de refutar certos estereótipos ligados às pessoas do sul da Itália como expansivas, exageradas e barulhentas. Outra característica compartilhada por eles é a de usarem um humor inteligente para apresentar personagens profundamente humanas e explorarem a psicologia do indivíduo e os desafios de sua inserção social. Enfim, outro aspecto que os liga é uma profunda amizade e uma rica parceria artística que gerou obras fundamentais dentro da cinematografia italiana.

Ettore Scola foi um homem da arte, em cujo universo entrou por meio do desenho e onde logo ampliou sua atuação com a escrita de roteiros para programas de rádio, da televisão e do cinema, assumindo, posteriormente, a função de diretor cinematográfico. Tendo formado uma família que lhe dava suporte (as filhas trabalharam com ele como ajudante de direção e roteirista), cercou-se durante toda a vida de artistas com quem discutia sobre as produções e os acontecimentos históricos.

Massimo Troisi, por sua vez, era um napolitano orgulhoso de sua origem que conseguiu desfazer muitos preconceitos a respeito de seus conterrâneos com inteligência e sensibilidade: tímido e introvertido, falava baixo e não apreciava multidões. Escolheu usar nas peças e filmes seu dialeto de origem por sentir que era o modo de expressar-se livremente e, além disso, inovou nos temas e na construção de histórias e personagens não banais que enfrentam dilemas e desafios como aqueles de seus espectadores. Ele era também conhecido como *Pulcinella senza maschera* porque renovou este símbolo napolitano típico nascido na *Commedia dell'arte* e enraizado na tradição de sua terra. Juntos, diretor e ator deixaram marcas indeléveis na cinematografia.

Figura 39 - Scola, Troisi e Mastroianni
durante as gravações de *Che ora è* (1989)

Fonte: Mallozzi, 2023, p. 63.

O encontro entre Scola e Troisi marcou uma parceria entre dois artistas, mas também entre dois homens com mútuo apreço, sendo que Silvia e Paola Scola consideravam Massimo o filho homem que o pai nunca teve. A respeito do encontro entre eles, e com Mastroianni, a filha mais nova afirma que

> graças a *Splendor* papai tinha encontrado Massimo e tinha se apaixonado por ele, sendo logo correspondido, enquanto com Marcello amavam-se já há muitos anos, portanto a ideia de fazer um filme com os dois como protagonistas tinha lhe passado pela cabeça imediatamente[89] (Scola; Scola, p. 103).

[89] "*Grazie a Splendor papà aveva incontrato Massimo e si era innamorato di lui, súbito ricambiato, mentre con Marcello si amavano già da molti anni, quindi l'idea di fare un film con loro due protagonisti gli era balenata in testa fin da subito".* Ainda que se trate de uma biografia de caráter mais subjetivo e afetivo, escrito por suas filhas, ela traz preciosas informações sobre Ettore Scola que julgamos (inclusive afetivamente) pertinentes.

De fato, *Splendor* (Ettore Scola, 1989) foi o primeiro longa em que os dois atores atuaram sob a direção do maestro; o título refere-se ao nome da sala de projeções de propriedade de Jordan (Mastroianni), um amante da sétima arte que sente o golpe da crise do setor cinematográfico e do avanço da televisão, aparelho que ganhou a simpatia de um público que não ia mais ao cinema. Com muitos débitos, ele se vê obrigado a vender o local para o comerciante cavalier Lo Fazio (Giacomo Piperno) que quer usar o espaço para montar uma grande loja de eletrodomésticos. O projetista Luigi (Troisi) e a atendente e bailarina francesa Chantal (Marina Vlady) assistem, desconsolados ao lado do patrão, à desmontagem da sala que acolhera tantas histórias e sonham com o antigo interesse dos espectadores na época em que ocupavam todas as cadeiras do local.

Houve constantes encontros entre Ettore, Marcello e Massimo durante a realização de *Splendor* e uma noite, no jantar, veio à tona um antigo projeto do diretor de narrar uma história de um pai e um filho que mantém um relacionamento delicado. Os dois atores estavam tão entusiasmados com a nova ideia que começaram a traçar estratégias para convencer o diretor, que já estava envolvido com a produção do terceiro longa feito com Massimo (desta vez sem Mastroianni), *A viagem do capitão Tornado* (*Il viaggio di capitan Fracassa*, Ettore Scola, 1990). Sem conseguir recusar diante da favorável atmosfera criada entre os três, Scola escreveu rapidamente o roteiro, e o filme *Que horas são?* (*Che ora è*, Ettore Scola, 1989) estreou poucos meses após o anterior, tendo ótimo acolhimento dos espectadores e conquistando prêmios, como a Coppa Volpi *ex aequo* de melhores protagonistas masculinos. Trata-se, segundo Paola Scola, de "uma história entre um pai e um filho, em uma relação conflituosa de total incompreensão, mas cheia de amor. Um amor ausente mas sempre pronto a ser recuperado[90] (Scola; Scola, 2019, p. 104).

A incomunicabilidade que Troisi sempre abordou com os casais protagonistas de seus filmes, aqui é vivida entre o grande e renomado advogado romano, amante do luxo e da vida social, e seu filho, a quem decide visitar enquanto cumpre o serviço militar em Civitavecchia, um jovem tranquilo e introvertido que aprecia a vida pacata entre poucos amigos.

[90] "*Una storia tra un padre e un figlio, in un rapporto conflittuale e di totale incomprensione, ma pieno d'amore. Un amore mancato ma sempre pronto a essere recuperato*".

Figura 40 - Pôster dos filmes *Splendor* e *Che ora è* (1989)

Fonte: Cinematerial, 2026.

O último dos três filmes da parceria Scola-Troisi foi *A viagem do capitão Tornado*. Antes de analisar com mais profundidade esta obra, que retoma a tradição cultural italiana da *Commedia dell'arte* por meio de sua ambientação e seus personagens, consideramos importante conhecer algumas características, bem como a carreira, do diretor e do ator. Dessa forma, será possível esclarecer qual a importância dos dois no que diz respeito ao apreço tanto da *Commedia*, como base para o espetáculo humorístico, quanto para a reproposta do típico personagem napolitano, Pulcinella, que, apesar da antiga origem, carrega consigo a identificação e representação popular de um específico modo de ser e agir.

4.3.1 Ettore Scola, *il maestro* ou o artesão do cinema

Ettore Euplio Emidio Scola nasceu na cidade de Trevico, na região da Campânia, Itália, em 10 de maio de 1931 e faleceu em Roma no dia 19 de janeiro de 2016. Ainda criança transferiu-se para a capital da Itália com a família, onde concluiu seus estudos. Seu pai, Giuseppe Scola (1867-1949), era médico e sua mãe, Adelaide Pentimalli, formou-se em Letras pela Universidade de Nápoles. Foi casado com Gigliola Fantoni (1930-2022) com quem teve duas filhas, Paola (1957-) e Silvia (1962-), ambas com carreiras ligadas ao cinema, teatro e

rádio, a primeira como ajudante de direção e a segunda como roteirista, posteriormente responsáveis pela produção de biografias[91] do pai.

O relacionamento do diretor com o avô cego, durante sua infância e adolescência, foi essencial para sua paixão pelos livros, pois tinha a tarefa de ler em voz alta textos da literatura universal, em especial daquela francesa (ele também foi apaixonado pela França, onde ganhou prestígio pelas produções cinematográficas feitas em parceria com a Itália). Como ele mesmo afirmou,

> Meu avô Pietro era apaixonado pela literatura francesa e por quase tudo aquilo que dizia respeito à França. Ele tinha uma estante cheia de escritos traduzidos do francês e, após ter ficado cego por causa da diabete, pedia para eu ler para ele textos incompreensíveis para a minha tenra idade. Entre os poucos que eu entendia estava "Capitan Fracassa", pelo menos nele eu reconhecia as pessoas, as ações, e não lia só como um papagaio[92] (Piacere [...], 2016).

Este romance de Théophile Gautier, lido durante a infância, tornar-se-ia mais tarde um filme do qual o então diretor também escreveria o roteiro em conjunto com Furio Scarpelli.

Durante sua vida, dedicou-se a diversos setores da arte e da imprensa como revistas, jornais, rádio, televisão e cinema, seja como desenhista, roteirista e diretor, dedicando-se, prevalentemente, a produções cômicas e satíricas, tendo-se, inclusive, inspirado no ator Totò (Antonio de Curtis, 1898-1967), segundo afirma:

> Eu persigo sempre nos meus filmes a comicidade, porque a comicidade é transgressão. Encontrar em qualquer lugar a polêmica de Totò é difícil. Quando Totò encontra-se diante de um alto sacerdote ou de um oficial alemão, ou de um coronel ou de um chefe de fábrica, ele transgride rompendo a linguagem, rompendo a lógica e a norma, que são cômodas apenas aos poderosos. A grandeza de Totò está exatamente na transgressão, na ofensa violenta à norma através do disparate[93] (De Santi; Vittori, 1987, p. 47).

---

[91] Dentre seus trabalhos biográficos contam-se o filme *Ridendo e scherzando* (Paola e Silvia Scola, 2015) e o livro *Chiamiamo il babbo: Ettore Scola, una storia di famiglia* (Editora Rizzoli, 2019), no qual contam histórias profissionais e privadas centradas no relacionamento familiar com o pai-diretor e deste com seus amigos roteiristas e atores.

[92] "*Mio nonno Pietro era appassionato di letteratura francese e di quasi tutto quello che aveva a che fare con la Francia. Aveva una libreria piena di scritti tradotti dal francese e, divenuto cieco a causa del diabete, mi chiedeva di leggergli testi incomprensibili per la mia tenera età. Tra i pochi che capivo c'era "Capitan Fracassa", almeno lì riconoscevo delle persone, delle azioni e non leggevo solo a pappagallo".*

[93] "*Io perseguo sempre nei miei film la comicità, perché la comicità è trasgressione. Ritrovare altrove la polemica di Totò è difficile. Quando Totò si trova di fronte a un alto prelato o ad un ufficiale tedesco, a un colonnello o a un capofabbricato, trasgredisce rompendo il linguaggio, rompendo la logica e la norma, che fanno comodo solo al potere. La grandeza di Totò sta proprio nella trasgressione, nell'offesa violenta alla norma attraverso la follia".*

Aos quinze anos começou a desenhar vinhetas e caricaturas que enviava a jornais humorísticos, principalmente à revista *Marc'Aurelio*, para a qual passou a colaborar regularmente no final da década de 1940, enquanto ainda era um estudante inicialmente do curso universitário de Medicina e, posteriormente, de Direito, nenhum deles finalizado.

Figura 41 - Desenhos de Ettore Scola representando o ator Totò

Fonte: 50 Anni [...], 2017.

Fonte: De Santi, Vittori, 1987, p. 47.

Foi em sua relação com a imprensa que conheceu Federico Fellini, Ruggero Maccari, Steno (Stefano Vanzina), Age (Agenore Incrocci), Furio Scarpelli, e outros com quem passaria a escrever roteiros posteriormente, tendo mantido amizade com muitos deles. Paola Scola descreve a relação estreita que o pai mantinha com estes colegas, como ao afirmar que "Age & Scarpelli, dupla de fato e companheiros entre os mais assíduos no percurso artístico de papai, eram sobretudo grandes, grandíssimos amigos[94]" (Scola; Scola, 2019, p. 79), ou ao declarar, sobre Ruggero Maccari, que "foi um outro encontro fundamental na vida e na carreira de papai. Tinham se conhecido no 'Marc'Aurelio' [...] e desde então colaboraram e permaneceram amigos por quarenta anos[95]" (p. 81).

Amizade em comum Scola e Maccari tinham com Federico Fellini, sendo que os três encontravam-se fora de casa e faziam "longos passeios de carro na Rua Aurélia até a

[94] "*Age & Scarpelli, coppia di fatto e compagni tra i più assidui nel cammino lavorativo di papà, erano soprattutto grandi, grandissimi amici".*

[95] "*È stato un altro incontro fondamentale nella vita e nella carriera di papà. Si erano conosciuti al "Marc'Aurelio" [...] e da allora collaborarono e rimasero amici per quarant'anni".*

Fregene e mais além, e depois retornavam nas primeiras luzes do dia, quando Roma é visivelmente eterna e mágica[96]" (p. 81).

Além de escrever alguns textos para programas de rádio e televisão, sobretudo para espetáculos de variedades como, por exemplo, aqueles interpretados por Alberto Sordi, começou a compor roteiros, inicialmente não creditados. A respeito deste período, Ettore afirmou que:

> O primeiro contato que eu tive com o cinema foi por meio de Metz e Marchesi. Eram quase uma cadeia de montagem: trabalhavam para Totò, para Macario, para Tino Scotti, para Carotenuto, para Walter Chiari, para Nino Taranto. Eram uma indústria que fabricava filmes. Tinha conhecido os dois no "Marc'Aurelio" e me disseram que eu poderia colaborar anonimamente em alguns roteiros. Aceitei. Como primeiro trabalho deram-me o argumento de *Totò Tarzan* e me disseram para estudar alguma *gag*, algumas frases, pequenas cenas [...]. Liam rapidamente as minhas coisas, descartavam quase todas, só duas ou três se salvavam e me pagavam no ato. Davam-me o dinheiro e a nossa relação terminava ali. Iríamos nos encontrar em um próximo filme. A primeira frase da minha vida cinematográfica eu escrevi, exatamente, para *Totò Tarzan* que falava de uma expedição na África[97] (*in* De Santi; Vittori, 1987, p. 27).

Seu primeiro trabalho de escrita pelo qual recebeu créditos foi em *Canzoni di mezzo secolo*, (Domenico Paolella, 1952) e ele trabalhou ainda em muitos outros com os já colegas da revista humorística e com representantes do mundo cinematográfico como Mario Amendola, Giovanni Grimaldi, Cesare Zavattinni, Antonio Pietrangeli e Sergio Amidei. Segundo Paola Scola, Ettore mantinha em paralelo à escrita sua paixão pelo desenho que fazia aos colegas, para "comunicar a eles as ideias iniciais de um personagem ou de uma cena. Tinha nascido com o lápis na mão, começou a desenhar ainda antes de aprender a escrever e nunca mais parou. Desenhava sempre e em todo lugar[98]" (Scola; Scola, 2019, p. 72).

---

[96] "*Lunghe passeggiate in macchina sulla via Aurelia fino a Fregene e oltre, e poi ritorno alle prime luci dell'alba, quando Roma è visibilmente eterna e magica".*

[97] *"Il primo approccio che ho avuto con il cinema è stato tramite Metz e Marchesi. Erano quasi una catena di montaggio: lavoravano per Totò, per Macario, per Tino Scotti, per Caratenuto, per Wlalter Chiari, per Nino Taranto. Erano un'industria che fabbricava film. Li avevo conosciuti al "Marc'Aurelio" e mi dissero che avrei potuto collaborare anonimamente a qualche copione. Accettai. Come primo lavoro mi dettero Il soggetto di Totò Tarzan e mi dissero di studiare delle gag, delle battute, piccole scenette [...]. Leggevano velocemente le mie cose, le scartavvano quasi tutte, solo due o tre se ne salvavano e me le pagavano seduta stante. Mi davano i soldi e il nostro rapporto finiva lì. Ci saremmo visti per il prossimo film. La prima battuta della mia vita cinematografica la scrissi, appunto, per Totò Tarzan che parlavaa di una spedizione in Africa".*

[98] "*Comunicare loro le idee iniziali di un personaggio o di una scena. Era nato con la matita in mano, ha cominciato a disegnare prima ancora di imparare a scrivere e non ha mai più smesso. Disegnava sempre e dappertutto".*

Figura 42 - Esboços de Scola dos filmes *La famiglia* e *Una giornata particolare*

Fonte: Scola; Scola, 2019, p. 67, 122.

Em 1961, Scola colaborou com Carlo Lizzani na direção do filme *Il carabiniere a cavallo*, do qual também escreveu o roteiro ao lado de Maccari e, três anos depois, estreou como diretor do filme *Fala-me de mulheres* (*Se permettete parliamo di donne*, Ettore Scola, 1964), que contou com a interpretação de Vittorio Gassman. Em 1968 chegou ao sucesso com o longa *Perdidos na África* (*Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?*, 1968), no qual dirigiu Alberto Sordi e Nino Manfredi. Outros títulos da década de 1960 são: *Por um milhão de dólares/Tempos difíceis* (*La congiuntura*, 1965), *Os amores de um demônio* (*L'arcidiavolo*, 1966) e *O comissário Pepe* (*Il comissario Pepe*, 1969).

Mas o filme que é considerado sua primeira obra-prima foi lançado dez anos depois de sua estreia na direção; trata-se de *Nós que nos amávamos tanto* (*C'eravamo tanto amati*, Ettore Scola, 1974), ganhador do Prêmio César de melhor filme estrangeiro, ele foi dedicado a Vittorio De Sica e narra a história do grupo de amigos Antonio (Nino Manfredi), Gianni (Vittorio Gassman), Nicola (Stefano Satta Flores) e Luciana (Stefania Sandrelli).

Também na década de 1970 sua produção foi marcada por seu primeiro trabalho em parceria com o ator Marcello Mastroianni, *Ciúme à italiana* (*Dramma della gelosia – tutti i particolari in cronaca*, Ettore Scola, 1970), ao qual somam-se: *Rocco Papaleo* (*Permette? Rocco Papaleo*, 1971) e o premiado *Um dia muito especial* (*Una giornata particolare*, 1977), com Mastroianni ao lado de Sophia Loren interpretando duas personagens vítimas do fascismo: ele um radialista homossexual que é perseguido pelo regime e ela uma esposa e mãe de seis

filhos que leva uma vida submissa e triste, invertendo a imagem dos desejados "astros" do cinema italiano. Ganhou o prêmio David de Donatello como melhor filme, o César e o Globo de Ouro como melhor filme estrangeiro, além de ter obtido uma candidatura ao Oscar nesta mesma categoria.

Esta década apresentou também uma produção que demonstra o posicionamento político de Scola: *Trevico-Turim, viagem ao Fiat-Nã* (*Trevico-Torino, viaggio nel Fiat-Nam*, 1973), produção que opôs o diretor à poderosa família Agnelli, proprietária da Fiat, e, com receio de boicotes, nenhuma produtora aceitou financiar a película que foi subsidiada por pequenos empréstimos e finalizada com a ajuda do PCI (Partido Comunista Italiano). Tida como independente, precisou ainda lidar com o veto que os Agnelli impuseram à distribuição e, assim, não foi possível encontrar espaço para reprodução nas salas comerciais. De qualquer forma, afirma Silvia Scola que esta dura realização foi para seu pai algo que

> Determinou uma mudança na sua vida e na sua consciência política, porque foi exatamente ali em Turim, a cidade de Gramsci e de Gobetti, antes de ser dos Agnelli, que papai de simples simpatizante e eleitor, decidiu se inscrever ao Partido Comunista Italiano, que em pouco tempo se tornaria o grande PCI de Enrico Berlinguer, e ao qual permaneceu fiel inscrito e militante até o fim, à sua transformação em PDS, em 1989[99] (Scola; Scola, 2019, p. 47).

Outros filmes marcantes desta década são: *A mais bela noite da minha vida* (*La più bella serata della mia vita*, 1972), o vencedor do prêmio de melhor direção no Festival de Cannes, *Feios, sujos e malvados* (*Brutti, sporchi e cattivi*, 1976), o filme coletivo em episódios que faz sátira à sociedade e às instituições *Senhoras e senhores, boa noite* (*Signore e Signori, buonanotte*, 1976), e *Os novos monstros* (*I nuovi mostri*, Mario Monicelli, Dino Risi, Ettore Scola, 1977), no qual Scola dirigiu os episódios: *L'uccellino della Val Padana*, *Il sospettto*, *Hostaria*, *Come una regina*, *Cittadino esemplare*, *Sequestro di persona cara* e *Elogio funebre*.

Os anos de 1980 acolheram uma diversidade de obras, muitas delas reconhecidas: *O terraço (La terrazza*, 1980) foi premiado em Cannes e indicado à Palma de Ouro ao abordar as dificuldades enfrentadas por um grupo de amigos intelectuais de esquerda interpretados por Ugo Tognazzi, Jean-Louis Trintignant, Vittorio Gassman e Marcello Mastroianni. Em 1982, também com Mastroianni, lançou *Casanova e a Revolução* (*Il mondo nuovo* ou *La nuit de*

[99] "*Determinò una svolta nella sua vita e nella sua coscienza politica, perché fu proprio lì a Torino, la città di Gramsci e di Gobetti prima che di Agnelli, che papà da semplice simpatizzante ed elettore, decise di iscriversi al Partito comunista italiano, che di lì a poco sarebbe diventato il grande Pci di Enrico Berlinguer, e al quale è rimasto fedele iscritto e militante fino alla fine, alla sua trasformazione in Pds, nel 1989".*

Varennes), filme ítalo-francês ganhador de diversas categorias do Prêmio David de Donatello que narra a fuga da família de Luiz XVI durante a Revolução Francesa. Em 1983 houve outra produção cujas filmagens começaram na França mas terminaram, quase dois anos depois, na Itália, em virtude de um infarto sofrido pelo diretor, *O baile* (*Le bal* ou *Ballando ballando*), que apresenta as mudanças na sociedade francesa entre os anos de 1930 e 1980 por meio da ambientação, das vestimentas e dos estilos musicais em uma película realizada inteiramente sem diálogos que recebeu prêmios como o Urso de Prata, o César e o David de Donatello, além de ter sido indicada ao Urso de Ouro e ao Oscar.

Figura 43 - Desenho de Ettore Scola,
esboço para o filme *O baile*

Fonte: Scola; Scola, 2019, p. 152.

Em 1987 Ettore dirigiu *A família* (*La famiglia*), com Vittorio Gassman, Stefania Sandrelli e Fanny Ardant, em uma trama que percorre a vida de Carlo (Gassman), desde seu batizado até sua festa de oitenta anos, apenas com cenas desenvolvidas dentro de seu apartamento, sendo que a passagem do tempo é percebida pela mudança da decoração, dos hábitos e dos estilos dos moradores. O longa foi candidato ao Oscar de melhor filme estrangeiro. Em 1989, como já mencionado, chegam às salas dois longas protagonizados por Marcello Mastroianni e Massimo Troisi: *Splendor* e *Que horas são?* (*Che ora è*).

Em sua vida privada, como já sublinhamos, Ettore era politicamente orientado para partidos da esquerda e, neste mesmo ano (1989) ele fez parte do governo "*ombra*[100]", no setor de Bens Culturais, pelo PCI (Partido Comunista Italiano).

Scola continuou a oferecer ao público cinematográfico películas de relevo na década de 1990, tais como: *A viagem do capitão Tornado* (*Il viaggio di Capitan Fracassa*, 1980), filme baseado no romance do escritor francês Théophile Gautier e ao qual damos especial atenção no tópico 3.4; *Mario, Maria e Mario* (1993), com Giulio Scarpati, Valeria Cavalli e Enrico Lo Verso; *A história de um jovem homem pobre* (*Romanzo di un giovane povero*, 1995), com Alberto Sordi; *O jantar* (*La cena*, 1998), que aborda uma série de dramas particulares colocados em confronto durante uma noite dentro de um restaurante, reforçando o estilo do diretor de desenvolver temas complexos que se passam em um único ambiente.

No início do século XXI Scola dirigiu o filme *Concorrência desleal* (*Concorrenza sleale*, 2001), com Diego Abatantuono, Sergio Castellitto e Gérard Depardieu, e experimentou, ainda, a produção de documentários como *Gente di Roma* (2003) e seu último trabalho, *Que estranho chamar-se Federico* (*Che strano chiamarsi Federico*, 2013). Este foi um retorno aos sets de filmagem após alguns anos de descanso e consistiu em um documentário (ou um "docufilm", como ele chamava) sobre Fellini, realizado em família, que teve o roteiro escrito por ele e pelas duas filhas, Paola e Silvia, desenhos elaborados pelo neto Pietro, interpretação pelos outros netos Tommaso, Giacomo e Anita, e também pela esposa Gigliola (que deu vida à mãe de Marcello Mastroianni em uma cena breve e única dentro das obras de seu marido). Em resumo, segundo sua filha caçula, foi um trabalho que interrompeu a aposentadoria de seu pai no qual "estávamos todos; mais do que uma tribo, um rebanho, todos ao redor do papai para sustentá-lo e estimulá-lo[101]" (Scola; Scola, 2019, p. 221).

Durante toda sua carreira, Scola recebeu inúmeros prêmios, dentre eles oito David de Donatello por melhor direção, roteiro e o último, em 2011, pelo conjunto de sua obra e contribuição com o cinema italiano. Foi homenageado também no Festival de Cannes além de ter recebido o Urso de Prata no Festival de Berlim e diversos reconhecimentos do Prêmio César, dentre eles melhor filme estrangeiro e melhor direção. Ele teve ainda quatro candidaturas ao

[100] O Governo *Ombra* (sombra) do Partido Comunista Italiano foi idealizado por Achille Occhetto (1936-) em 1989 e relançou o PCI como alternativa de gestão. Tinha por objetivo fiscalizar de perto as ações das diferentes pastas oficiais e propor alternativas políticas como oposição ao executivo de Giulio Andreotti (1919-2013).

[101] "*C'eravamo tutti; più che una tribù, una mandria, tutta intorno a papà a sorreggerlo e a stimolarlo".*

prêmio Oscar por melhor filme estrangeiro nos anos de 1977 (*Um dia muito especial*), 1978 (*Novos monstros*), 1983 (*O baile*) e 1987 (*A família*).

Generoso e companheiro, além do bom relacionamento que teve com os colegas roteiristas e diretores, Scola mantinha um comportamento amistoso também com os atores que dirigia. Exemplos são oferecidos por sua filha Paola que evidencia alguns casos, como o de Marcello Mastroianni, a respeito de quem afirma que

> Os dois, além da compulsão em pagar, compartilhavam muitas manias e muitas paixões. Presenteavam-se peças de roupas idênticas, e iam passear vestidos da mesma forma, como dois gemeozinhos. O Loden cinza que Mastroianni usa durante todo o filme *Che ora è*, papai também usava atrás das câmeras; tinha sido um presente de Marcello de Londres que, tendo visto aquele casaco em uma vitrine, tinha comprado dois idênticos, um para si e outro para o seu amigo[102] (Scola; Scola, 2019, p.94-95).

Também com Alberto Sordi ele teve oportunidade de construir uma amizade, como assinala sua filha: "Conheceram-se em 1950, quando papai entrou na rádio com o grupo do 'Marc'Aurelio': tinha dezenove anos e Sordi tinha trinta. Foi amor à primeira vista recíproco e começaram uma feliz e longa colaboração radiofônica[103]" e acrescenta ainda que "Alberto foi o padrinho de casamento do papai, na igreja de São João em Porta Latina. [e que] comovido pela proposta, Sordi ofereceu-se para cantar a Ave Maria de Schubert[104]" (Scola; Scola, 2019, p. 99). Outro vínculo muito forte foi aquele com Massimo Troisi, que era

> Como se fosse aquele filho homem que não tinha tido; ainda que ele mesmo repetisse sempre que não era bem assim, porque no relacionamento deles frequentemente os papéis se invertiam, e Massimo era o pai e ele, Ettore, o filho. Juntos riam muito e se encontravam também fora do set, preferencialmente sozinhos, com Massimo que deixava na mão a namorada da vez para sair de noite sozinho com ele[105] (Scola; Scola, 2019, p. 105).

---

[102] "*I due, oltre alla compulsione a pagare condividevano molte manie e molte passioni. Si regalavano capi di abbigliamento identici, e andavano in giro vestiti uguali, come due gemellini. Il Loden grigio che Mastroianni indossa per tutto il film in Che ora è, lo portava anche papà dietro la macchina da presa; era stato un regalo di Marcello da Londra che adocchiato quel cappotto in una vetrina ne aveva comprati due identici, uno per sé e uno per l'amichetto suo".*

[103] "*Si conobbero nel 1950, quando papà entrò alla radio col gruppo del "Marc'Aurelio": aveva diciannove anni e Sordi ne aveva trenta. Fu colpo di fulmine reciproco e iniziarono una felice e lunga collaborazione radiofônica*".

[104] "*Alberto fu il testimone di nozze di papà, nella chiesa di San Giovanni a Porta Latina. Comosso della proposta, Sordi si offrì di cantare l'Ave Maria di Schubert".*

[105] "*Come fosse stato quel figlio maschio che non aveva avuto; anche se lui stesso ripeteva sempre che non era del tutto così, perché nel loro rapporto spesso i ruoli erano ribaltati, e Massimo era il padre e lui, Ettore, il figlio. Insieme ridevano moltissimo e si vedevano anche fuori dal set, preferibilmente da soli, con Massimo che dava buca alla fidanzata di turno per uscire di sera da solo con lui".*

Scola produziu filmes por mais de quarenta anos, abarcando propostas com características que vão desde a *commedia all'italiana* até a inserção histórica do indivíduo, mas, muitas vezes, de personagens coletivos. Ele ofereceu a seus espectadores comédias embebidas em uma crítica cortante e posicionada, além de personagens carregados de humanidade: Giacinto (Nino Manfredi), protagonista de *Feios, sujos e malvados* (1976) é o patriarca desconfiado de uma grande família que sobrevive, nem sempre de forma honesta, e está praticamente "expulsa", e de fato marginalizada, da Roma bonita e histórica que tantos turistas apreciam.

Partindo desta reflexão social, também somos tocados por uma profunda reflexão histórica, seja aquela de um único dia, especial por ser o encontro entre dois opostos (mais do que pela visita de Hitler a Roma e a Mussolini), seja a passagem do tempo: 40 anos dentro de um salão de dança ou 80 no apartamento de Carlo (Vittorio Gassman), com uma sensível atenção à memória, ao tempo e ao espetáculo da vida. Vale considerar, enfim, seu particular uso da *mise-en-scène* teatral que atinge um ponto culminante ao adaptar Gautier não para produzir um filme de época convencional, mas um ensaio visual sobre o teatro e o ofício do artista.

Em suma, Ettore Scola é reconhecido como um dos principais diretores do cinema italiano por sua contribuição na produção de filmes que marcaram a história da sétima arte em seu país. Além disso, foi desde pequeno apaixonado por desenho, ao qual aplicava uma criativa veia humorística, cuja prática colocou-o em contato com roteiristas que estiveram presentes ao longo de toda sua história. Tão enraizada a arte estava nele, que conseguiu ramificar sua paixão para as filhas e para os netos que passaram a desempenhar as mais diferentes funções no ambiente de produção cinematográfica, e temos uma materialização deste conjunto na última produção do diretor, em 2013.

Aquele que não se considerava um mestre, como eram para ele Fellini e De Sica, mas um artesão do cinema, fez filmes que emocionam até hoje. Agora, nos dedicamos a um ator com quem trabalhou e que representou um breve, mas intenso, período de sua filmografia: Massimo Troisi.

4.3.2 Massimo Troisi: *Pulcinella senza maschera*

Massimo Troisi nasceu em San Giorgio a Cremano, província de Nápoles, em 19 de fevereiro de 1953 e faleceu em Roma em 4 de junho de 1994. Ele era o penúltimo filho de uma família numerosa: tinha cinco irmãos (Annamaria, Rosaria, Luigi, Vincenzo e Patrizia)

mas dividia a casa também com tios, primos e avós, num total de dezessete pessoas. Seu pai, Alfredo, trabalhava na empresa estatal da ferrovia e a mãe, Elena, confeccionava gravatas encomendadas por uma empresa do setor, junto com a tia e a avó, para aumentar a renda.

A cidade onde residiam é pequena, foi fundada em época imperial romana e sofreu com as diversas erupções do vulcão Vesúvio ao longo dos séculos, sendo a mais grave aquela ocorrida em 1631, que destruiu muitas construções e matou dezenas de habitantes. Sob Carlo III de Borboni, no século XVIII, teve o seu principal período de crescimento que fez renascer ali a cultura e a arte, coroadas pela construção de diversas casas que, ao longo do tempo, serviram como dormitório para Nápoles, por sua proximidade à capital.

É neste contexto, de vivência em uma pequena cidade-dormitório com uma família numerosa, que cresceu Massimo, um menino tímido que amava futebol e chegou a integrar o time local. A jornalista, escritora e pesquisadora Matilde Hochkofler, responsável por diversas biografias sobre artistas do cinema, como aquelas de Marcello Mastroiani (2001) e Anna Magnani (2013), dedicou também a Troisi (2022) um estudo que dá detalhes de sua vida e carreira. Nele (Hochkofler, 2022), ela nos informa que, além do esporte, um outro passatempo do menino era a leitura de histórias em quadrinhos como *Il grande Black* ou *Capitano Mik* (ambos escritos por Giovanni Sinchetto, Dario Guzzon, Pietro Sartoris), e afirma que seu autor favorito era Pier Paolo Pasolini.

Na adolescência ele começou a frequentar a paróquia local para passar um tempo com os amigos, motivado mais a jogar baralho e ping-pong do que a assistir às missas. Aos doze anos ficou doente e os médicos não conseguiam identificar o problema: eram as febres reumáticas que terminaram por atacar o seu coração, problema que carregaria para sempre e seria responsável por sua morte. Com alguma dificuldade de brincar com os amigos, pois sentia-se logo cansado pela doença, começou a escrever poesia e anotar pensamentos quando ainda era muito jovem. Como estímulo à sua escrita, baseava-se em eventos vivenciados em casa, de onde extraía diversos temas futuramente desenvolvidos no teatro, no cinema e na televisão.

Ainda garoto, teve sua primeira atuação teatral no ambiente escolar ao interpretar Pinocchio na quinta série do ensino fundamental. Depois, quando já estava no ensino médio e estudava no Instituto técnico para formar-se Geômetra, aceitou o convite do primo Costantino Punzo para participar do grupo de teatro no oratório da igreja de Sant'Anna.

Em outubro de 1969, superando sua natural timidez, Massimo estreou nos palcos e deu vida pela primeira vez à máscara da *Commedia dell'arte* do napoletano Pulcinella ao interpretar a peça de Antonio Petito (1822-1876), *Pulcinella senza moglier e zio senza naput*. Ainda em companhia do primo e também de Lello Arena (Raffaele Arena, 1953-), interpretou

no ano seguinte *Spirito dint'a casa o Pulcinella* (Petito) e posteriormente os três atuaram juntos inclusive em textos de Eduardo De Filippo (1900-1984), como *La fortuna con l'effe maiuscola* e *Ditegli sempre di sì*.

O último espetáculo naquele oratório foi *Crocifissioni d'oggi*, escrito por Massimo e Peppe Borelli (s.d), que tratava de temas tabus como a emigração dos camponeses, as maiorias e minorias, as lutas operárias, as drogas e o aborto, desagradando, com isso, os padres que interromperam a apresentação e os expulsaram.

Os garotos começaram, então, a procurar um lugar para continuar suas apresentações e encontraram uma velha garagem que se transformou no *Centro Teatro Spazio*, um ponto de encontro que acolheu apresentações de teatro e música, experimentações artísticas, teatro de marionetes, trabalhos envolvendo crianças e reuniões políticas.

Alguns dos rapazes formaram um grupo chamado *RH negativo*, posteriormente *I Saraceni*, que montava espetáculos diversos, muitas vezes ligados a roteiros que traziam Pulcinella, inclusive em uma proposta desta personagem modernizada escrita pelo próprio Troisi (*Pulcinella suicida per forza*). A partir de 1973, o grupo passou para o gênero de cabaré no qual representava, em breves esquetes cômicas, monólogos e diálogos baseados em notícias de jornal e publicidades.

Constantemente atento ao seu problema cardíaco, Troisi passou por uma cirurgia nos Estados Unidos em 1976 e, de volta à Itália, retomou suas apresentações com *I saraceni*, ampliando as intervenções para outras cidades da região. O grupo, que contava com diversos integrantes, com o tempo se restringiu à participação de Troisi, Lello Arena e Enzo Decaro (1958-) e alterou seu nome para *La smorfia*.

Com espetáculos de cabaré que faziam muito sucesso, os atores chegaram ao teatro San Carluccio de Nápoles e ao Chanson de Roma onde, com o espetáculo *Non si ride di solo pane*, foram vistos por importantes personagens da mídia italiana e, em 1977, receberam um convite para participar do programa televisivo *Non Stop* (dirigido por Enzo Trapani), em Turim, que os tornou conhecidos nacionalmente.

Permaneceram na capital Piemontesa por mais de dois meses representando no teatro e gravando também o programa radiofônico da Rai, *Cordialmente dall'italia*. Em 1979 participaram, na televisão, de *Luna Park* (direção de Eros Macchi) e continuaram a oferecer espetáculos teatrais que começaram a se distanciar do gênero cabaretístico em direção ao teatro cômico. O fim de *La Smorfia* aconteceu quando Massimo sentiu a necessidade de expandir sua atuação.

Troisi chegou ao cinema em 1981 e produziu uma obra na qual

> Representa com maestria o dualismo do ser humano, mostrando como podem coexistir a coragem e a fragilidade. Nas suas películas mais significativas é exemplificado pela indecisão e pelas mudanças de humor do protagonista, interpretado sempre pelo próprio Troisi. O amor é um tema recorrente que coloca em evidência as dificuldades do personagem ao enfrentar relações com mulheres emancipadas e que o induzem a se comportar em maneira contraditória em relação às suas convicções tradicionais[106] (Mallozzi, 2023, p. 5-6).

Ele escreveu com Anna Pavignano[107] (1955-), jovem estudante de psicologia com quem terá uma relação profissional durante toda sua vida, o roteiro de *Ricomincio da tre*, que conta também com sua atuação como diretor e ator protagonista. O filme narra a trajetória de Gaetano (Troisi) que decide deixar sua família, saindo da casa dos pais em Nápoles para tentar uma vida em Florença; ali conhece a enfermeira Marta (Fiorenza Marchegiani), uma mulher independente que admite, inclusive, ter traído seu companheiro. Após uma tentativa de retorno ao Sul com a justificativa de participar do casamento de sua irmã, o protagonista não consegue mais encontrar ali seu lugar e, voltando à capital toscana, aceita assumir o filho que sua companheira está esperando, mesmo sem ter certeza de que é seu. A obra que, segundo Giuseppe Mallozzi, reúne "os dilemas e as utopias de uma geração inteira, a filosofia de vida fundada na arte puramente napolitana de saber se contentar e a habilidade de capturar os detalhes de eventos e personagens que o artista consegue transformar em introspecção pessoal[108]" (Mallozzi, 2023, p. 10), estreou na grande tela em março daquele ano, tendo imediatamente um grande sucesso de público e batendo recordes de exibição (700 dias em uma mesma sala de Roma). Ignazio Senatore comenta sobre a maneira como os temas são abordados de forma não banal e com um senso de humor refinado e afirma que:

> De Troisi admiro acima de tudo a originalidade e a liberdade de pensamento. É fato que, depois do extraordinário sucesso de *Ricomincio da tre* (1981), os produtores

---

[106] "*Rappresenta con maestria il dualismo dell'essere umano, mostrando come possano coesistere coraggio e fragilità. Nelle sue pellicole più significative è esemplificato dall'indecisione e dai mutamenti d'umore del protagonista, interpretato sempre da Troisi stesso. L'amore è un tema recorrente che mette in evidenza le difficuoltà del personaggio nell'affrontare relazioni con donne emancipate e che lo inducono a comportarsi in maniera contraddittoria rispetto alle sue convinzioni tradizionali"*.

[107] Anna Pavignano acompanhou Massimo por toda sua carreira de roteirista e diretor, tendo escrito sempre juntos. Conheceram-se na gravação do programa televisivo *Non Stop*, em 1977 e, inicialmente, tiveram uma relação amorosa que posteriormente permaneceu apenas no contexto profissional. Ela também é a autora do livro intitulado *Da domani mi alzo tardi* que, em 2023, foi levado ao cinema sob a direção de Stefano Veneruso (sobrinho de Massimo): narra a história imaginária de um Troisi mais maduro e seu relacionamento com a colega Anna.

[108] "*i dilemmi e le utopie di un'intera generazione, la filosofia di vita fondata sull'arte prettamente napoletana di sapersi accontentare e l'abilità di catturare i dettagli di eventi e personaggi che l'artista riesce a trasformare in introspezione personale"*.

> tenham exercido uma forte pressão sobre ele para que dirigisse, a toque de caixa, um outro filme e como ele tenha precisado lutar para não desvalorizar a própria arte e não se curvar às lógicas do mercado. Não por acaso, provocatoriamente, o título que deu ao filme sucessivo foi *Desculpem-me o atraso*[109] (*Scusate il ritardo*) (Mallozzi, 2023, p. 17).

Ou seja, além de prezar pelo valor artístico de suas obras, fica evidente o enfoque que ele dava ao seu trabalho.

No ano seguinte, 1982, gravou para a televisão o episódio *Morto Troisi, viva Troisi*, uma espécie de jogo cômico escrito e dirigido por ele para exorcizar a própria finitude: após a notícia da morte do ator, assistimos ao seu funeral e escutamos depoimentos emocionados, críticos e acusatórios de amigos ou colegas. A produção conta com a participação de Lello Arena, Roberto Benigni, Carlo Verdone, Marco Messere e Maurizio Nichetti, entre outros atores italianos. Nesse mesmo ano escreveu o roteiro de *No, grazie, il caffè mi rende nervoso*, protagonizado por Lello Arena e dirigido por Ludovico Gasparini (1948-), que traz a vida de um homem aparentemente pacífico que, ao contrário, revela-se um assassino em série.

Troisi voltou a ter sucesso no cinema em 1983 com seu segundo filme, *Scusate il ritardo*, do qual também é ator e diretor. O título, como antecipado por Senatore, é uma resposta bem humorada aos críticos e produtores que exigiam dele o lançamento precoce de um segundo filme após o sucesso de *Ricomincio da tre*, e sua trama gira em torno da delicada história de amor entre Vincenzo (Troisi) e Anna (Giuliana De Sio): ele é um rapaz inseguro que não consegue assumir suas responsabilidades e nem definir seu relacionamento diante da família; ela é uma mulher que espera pelo amadurecimento de seu companheiro, fato que não acontece e a obriga a romper a relação. Para dificultar ainda mais a comunicação e a sintonia entre o casal, surge a figura do amigo Tonino (Lello Arena) que, perdido de amor até cogitar o suicídio, requer constante atenção do protagonista.

Em 1984 dirigiu e interpretou, em parceria com Roberto Benigni, o filme *Só nos resta chorar* (*Non ci resta che piangere*). Trata-se de uma viagem no tempo em que o inspetor de escola Mario (Troisi) e o professor de História Saverio (Benigni) retornam ao ano de 1492; enquanto aquele, sempre amedrontado, vive a paixão por uma moça conhecida na igreja, Lia (Amanda Sandrelli), este quer evitar que Cristóvão Colombo chegue à América (com a finalidade de proteger a sua irmã que, no futuro de onde sairam, está sofrendo por amar um

[109] "*Di Troisi ammiro innanzitrutto l'originalità e la libertà di pensiero. È noto che, dopo lo straordinario sucesso di Ricomincio da tre (1981), i produttori avessero esercitato una forte pressione su di lui perché dirigesse, a spron battuto, un altro film e come lui avesse dovuto lottare per non svilire la propria arte e non piegarsi alle logiche del mercato. Non a caso, provocatoriamente, il tutolo che diede al film successivo fu Scusate il retardo".*

homem americano). Por fim, os dois encontram Leonardo Da Vinci, a quem oferecem ideias que o auxiliam no desenvolvimento de sua genialidade. A proposta inicial do longa não apresentava um roteiro definido e Ciro Borrelli (Mallozzi, 2023, p. 55) afirma que "esta película nasce então dia após dia, partindo de um *canovaccio* e depois construindo a história, quase como os espetáculos que colocavam em cena os 'zanni' da velha Commedia dell'Arte[110]" e durante o qual estes dois expoentes da comédia italiana se divertem juntos em uma produção cooperativa em que ambos se dirigiam reciprocamente, resultando em um grande sucesso de público.

Em 1987, além de participar no México do filme *Hotel Colonial* (Cinzia Th. Torrini), gravou na Itália seu quarto longa, *Le vie del Signore sono finite*, cuja trama está ambientada em uma pequena cidade do interior da Puglia (Itália) nos anos 1920, em plena ascensão fascista. O barbeiro Camillo (Troisi) perde o movimento dos membros inferiores exatamente quando termina seu relacionamento com Vittoria (Jo Ciampa), e o médico que faz seu tratamento, um estudioso da psicanálise, está convencido de que este rompimento seja a causa da doença, uma vez que, inconscientemente, ele quer chamar a atenção não apenas de sua ex-namorada, mas também do irmão Leone (Marco Messere). Quando a amada se separa do seu novo companheiro, o barbeiro fica curado, mas decide esconder a verdade até que é preso por ser contrário ao fascismo, movimento que está ganhando força no período. Ajudado a sair da prisão pelo amigo que se tornou funcionário do regime, Orlando (Massimo Bonetti), o protagonista decide ir até Paris e procurar Vittoria para esclarecer toda aquela história.

Entre 1988 e 1990, o artista experimentou não ser o próprio diretor e trabalhou com Ettore Scola em três produções: *Splendor* (1989), *Que horas são?* (*Che ora è*, 1989) e *A viagem do capitão Tornado* (*Il viaggio di capitan Fracassa*, 1990).

Em 1991 Massimo voltou a escrever, dirigir e atuar no filme, *Pensavo fosse amore... invece era un calesse*, outra obra que trata com sensibilidade da incomunicabilidade entre um casal, sendo enfocado, no entanto, de forma mais madura; Tommaso (Troisi) e Cecilia (Francesca Neri) já mantém uma relação e resolvem se casar, mas, em meio a mal-entendidos, a noiva rompe o relacionamento por perceber incompatibilidades emocionais e psicológicas entre os dois, que encontram dificuldade em se compreenderem. É tido por alguns especialistas (dentre eles Domenico Spinosa e Gian Piero Brunetta) como a obra que marca a maturidade de Troisi, e Ciro Borrelli conclui que

[110] "*La pellicola nasce quindi giorno per giorno, partendo da un canovaccio e poi costruendo la storia, quasi come gli spettacoli che mettevano in scena gli "zanni" della vecchia Commedia dell'Arte".*

> Nesta película é visível a qualidade de direção de Massimo Troisi, em particular na cena final, que nos mostra Cecilia vestida de noiva, dirigir-se ao bar onde Tommaso marcou um encontro com ela. Primeiros e primeiríssimos planos, intensos e dolorosos, precedem um dos planos sequência mais belos do cinema italiano[111] (Mallozzi, 2023, p. 48).

Seu último longa, escrito por ele, Anna Pavignano, Furio Scapelli e Michael Radford, e dirigido por este último, foi *O carteiro e o poeta* (*Il postino*, 1994), adaptado do livro *Ardiente Pazienza*, do autor chileno Antonio Skármeta (traduzido na Itália como *O carteiro de Neruda*). Era um projeto muito desejado e Troisi, para realizá-lo, decidiu adiar uma cirurgia de transplante cardíaco que deveria fazer, afirmando que aquele era um filme que desejava realizar com seu próprio coração. Muito enfraquecido, porém, precisou de um dublê, Gerardo Ferrara (1963-), para fazer as cenas de bicicleta e só conseguia trabalhar cerca de duas horas por dia. Terminada a filmagem de sua parte no dia 3 de junho de 1994, o ator morreu em decorrência de um infarto apenas 12 horas depois. O filme, lançado em 22 de setembro do mesmo ano, foi um sucesso mundial e teve cinco indicações para o prêmio Oscar, inclusive de melhor ator para Massimo.

A trama gira em torno de uma história sensível e emocionante da relação entre o carteiro Mario Ruoppolo (Troisi) e o poeta Pablo Neruda (Philippe Noiret), exilado na Itália por sua posição política. Mário desenvolve seu lado poético e tece um novo olhar sobre a beleza do mundo, compõe poemas e constrói metáforas para conquistar sua amada Beatrice (Maria Grazia Cucinotta), tendo Neruda como padrinho de casamento.

Enfim, ainda que curta (ele tinha apenas 41 anos quando faleceu), Massimo Troisi teve uma carreira intensa e importante dentro da cinematografia italiana. Mariarosaria Fabris resume de forma magistral a importância do artista, afirmando que:

> Troisi, que provinha do teatro satírico, surpreendeu pela espontaneidade interpretativa em seus primeiros filmes, *Ricomincio da tre* (1981) e *Scusate il ritardo* (1983), antes de cristalizar-se no personagem do eterno desajeitado. Sua comicidade eivada de melancolia foi aproveitada melhor por Scola nas três obras em que o dirigiu, entre 1988 e 1990: *Splendor*, *Che ora è?* e *A viagem do capitão Tormenta* (*Il viaggio di capitan Fracassa*). Morto precocemente, seu último trabalho foi *O carteiro e o poeta* (*Il postino*, 1994), de Michael Radford, num papel tão costurado sobre sua personalidade, que levou à discussão sobre a autoria do filme (Fabris, 2008, p. 95).

[111] "*In questa pellicola è visibile la qualità registica di Massimo Troisi, in particolare nella scena finale, che ci mostra Cecilia, vestita da sposa, recarsi nel bar dove Tommaso le ha dato appuntamento. Primi e primissimi piani, intensi e dolorosi, precedono uno dei piani sequenza più belli del cinema italiano".*

Em resumo, no cinema Troisi buscou deixar sua marca própria, tanto nas tramas quanto naquele personagem tímido e desajeitado, o que é sublinhado por Ignazio Senatore ao resumir parte de seu trabalho e constatar a qualidade de sua produção; ele, de fato, ressalta o humor inteligente com o qual o ator e roteirista faz críticas à política de sua época, como aborda temas ligados à religião e como inova na representação do relacionamento entre homem e mulher. O jornalista, para exemplificar, afirma que:

> Todos os seus personagens masculinos, em busca da própria identidade, incapazes de tomar resoluções decisivas, estão deslocados e desarmados diante da determinação e da emancipação do gênero feminino. Coerentemente [...], em quase todos os seus filmes Troisi narrou, com desencanto, melancólicas histórias de amor que culminavam (exceto em *Ricomincio da tre* e *Le vie del signore sono finite*) com o fim da relação amorosa entre os protagonistas da história. Em *Scusate il ritardo* Vincenzo tem uma história com Anna, mas sua relação é castigada por incompreensões e pela necessidade dela de encontrar nele uma segurança, um amor que não poderá receber; em *Le vie del signore sono finite*, Camillo Pianese somatiza tanto a dor de seu abandono por Vittoria, sua noiva, que apresenta uma paralisia dos membros inferiores; em *Pensavo fosse amore... invece era un calesse* a incomunicabilidade entre os dois apaixonados alcança o ápice com a cena em que Tommaso, o protagonista masculino, não se apresenta no altar no dia de seu casamento[112] (Mallozzi, 2023, p. 22-23).

Além de dar vida a esses personagens que inseriu em seus longas, desde sua juventude ele é conhecido como "*Pulcinella senza maschera*" e a ausência dessa máscara física contrasta com a máscara interior da sensibilidade napolitana expressa pela sua melancolia, ironia e bondade. A relação de Troisi com Pulcinella, pois, remonta aos primeiros trabalhos do ator, quando ele já incorpora esta máscara da *Commedia dell'arte*, que é originária de Nápoles e representa o cidadão local conversador que, apesar de seus problemas, consegue sair das situações mais difíceis que enfrenta, por vezes zombando dos poderosos, sempre com um "jeitinho", ou ainda o homem comum que, rindo da própria miséria, revela a verdade do mundo. É um servo que se impõe diante de seu patrão, mesmo representando um nível baixo da sociedade, aquele ocupado por pessoas simples e ignorantes, o que remete claramente ao conceito da carnavalização expresso por Bakhtin (1991). É, de qualquer forma, um personagem

[112] "*Tutti i suoi personaggi maschili, alla ricerca della propria identità, incapaci di prendere decisioni risolutive, sono spaesati e disarmati di fronte alla risolutezza e all'emancipazione del genere femminile. Coerentemente [...], in quasi tutti i suoi film, Troisi ha narrato, con disincanto, delle melanconiche storie d'amore che culminavano (tranne in Ricomincio da tre e ne Le vie del signore sono finite) con la fine della relazione amorosa tra i protagonisti della vicenda. In Scusate il ritardo Vincenzo ha una storia con Anna, ma il loro rapporto è flagellato da incomprensioni e dal bisogno di lei di ricercare in lui una sicurezza, un amore che non potrà ricevere; ne Le vie del Signore sono finite, Camillo Pianese somatizza talmente il dolore dell'abbandono di Vittoria, la sua fidanzata, che residua una paralisi agli arti inferiori; in Pensavo fosse amore… Invece era un calesse l'incomunicabilità tra i due innamorati raggiunge l'apice con la scena in cui Tommaso, il protagonista maschile, non si presenta sull'altare il giorno delle nozze".*

esperto, criativo e falador, tanto que o ditado "segredo de Pulcinella" refere-se a uma notícia que deveria ser tratada particularmente, mas, tendo sido confiada ao "fofoqueiro", torna-se conhecida por todos. Muito desatento, compreende mal (e às vezes não compreende) situações que terminam por causar incompreensões e provocar equívocos, inclusive verbais, pelos jogos de palavras e frases com duplos sentidos. Outra característica da máscara reside em seu modo de falar peculiar, misturando italiano e dialeto.

Historicamente, esta máscara foi inventada no início do século XVII e, segundo Benedetto Croce, é possível saber precisamente sua origem; o autor afirma que:

> Por Pulcinella, ou seja, por esse nome como sendo o nome de um personagem teatral, temos uma sorte que não se repete para muitas outras máscaras, mesmo entre aquelas importantes: nós conhecemos quem foi o primeiro que o introduziu no teatro. Foi Silvio Fiorillo, ator napolitano, que representou em Nápoles e em outras cidades da Itália nas últimas décadas do século XVI e nas primeiras do XVII, e era célebre especialmente no papel do capitão espanhol, sob o nome de Capitão Matamoros[113] (Croce, 2024, p. 17).

Sua primeira aparição deu-se como personagem do espetáculo *La lucilla costante con le ridicole disfide e prodezze di Pulcinella,* escrito em 1609 e publicado em 1632.

Após sua idealização, o primeiro ator a personificar a máscara foi Andrea Calcese, a partir de 1618; outros importantes atores que deram vida à máscara foram: Vincenzo Cammarano (c. 1720-1809) e seu filho Fillipo (1764-1842), Pasquale Altavilla (1806-1875), Salvatore Petito (1795-1869) e seu filho Antonio (1822-1876) que moldou sua figura tal como a conhecemos hoje, modificando o original chapéu bicórneo e a presença de barba e bigode para a roupa larga branca e a meia máscara preta. Petito deixou sua "herança" a Giuseppe De Martino (1854-1918), que transmitiu a personagem para o seu aprendiz Salvatore De Muto (1876-1970). Já no século XX temos Eduardo De Filippo (1900-1984) e Massimo Troisi (1953-1994).

Com este último, a personagem do *zanni* ganha uma nova identidade, mais humana ("sem máscara") e timidamente deslocada, mas mantém as características que aproximam o ator de sua figura tradicional: a preguiça, a fome e um modo de falar peculiar são traços que o

---

[113] "*Pel Pulcinella, ossia pel nome di esso come nome di personaggio teatrale, abbiamo una fortuna che non si ripete per molte altre maschere, anche di quelle importanti: noi conosciamo chi fu il primo che l'introdusse sui teatri. Fu costui Silvio Fiorillo, attore napoletano, che recitò a Napoli ed in altre città d'Italia negli ultimi decenni del s. XVI e nei primi del XVII, ed era celebre specialmente nella parte di capitano spagnuolo, sotto il nome di Capitan Matamoros".*

tornam herdeiro não apenas como ator, mas como personagem autoral. Segundo Silvia Scola, Massimo

> Encarnava uma máscara de cômico napolitano completamente nova, inédita, um Pulcinella frágil e incapaz de se rebelar, que leva pauladas e para se salvar só consegue se esconder. Mas na maioria das vezes sucumbe. Uma máscara em cena que espelhava, porém, a verdadeira natureza de Massimo na vida real[114] (Scola; Scola, 2019, p. 105).

Dessa forma, o longa *A viagem do capitão Tornado* oportunizou ao ator Massimo personificar, mais uma vez, a tradicional máscara *dell'arte* sem, no entanto, realmente mascarar-se, uma vez que Ettore Scola, ao dirigi-lo fez com que a personagem mostrasse seu lado humano e os sentimentos que não deveriam mais ficar escondidos.

Figura 44 - Massimo Troisi como Pulcinella

Fonte: IL Viaggio [...], 1990.
Detalhe do pôster do filme *A viagem do capitão Tornado*, 1990.

[114] "*Incarnava una maschera di comico napoletano del tutto nuova, inedita, un pulcinella fragile e incapace di ribellarsi, che prende solo mazzate e per salvarsi non riesci a far altro che nascondersi. Ma per lo più soccombe. Una maschera in scena che rispecchiava però la vera natura di Massimo nella vita reale".*

4.4 *IL VIAGGIO DI CAPITAN FRACASSA*

Ao longo desta seção, fizemos algumas considerações sobre a origem e o percurso da arte cinematográfica em seus mais de cento e trinta anos de história e colocamos especial atenção nas produções italianas. Esta base mostra-se fundamental para analisarmos a contribuição de dois artistas ligados pelo amor à arte, sobretudo àquela cômica inteligente e não banal: o diretor Ettore Scola e o ator Massimo Troisi na parceria que estabeleceram.

Como já evidenciado, os filmes que realizaram juntos obtiveram sucesso de público e de crítica e, nesta oportunidade, nosso foco será sobre o último dos três, *A viagem do capitão Tornado*, porque nele o diretor propõe uma retomada da tradição teatral italiana, e deixa claro que, para ele, a *Commedia dell'arte* não é lembrança arqueológica, mas linguagem viva que atravessa séculos, ressurgindo em novos corpos, novos gestos e novos meios.

Em 1990, na Itália, Furio Scarpelli, Vincenzo Cerami e Ettore Scola escreveram um roteiro baseado na obra de Gautier e Scola dirigiu o filme que apresenta a história das aventuras vividas por Sigognac narradas por um dos integrantes da trupe, personagem inexistente na obra literária: Pulcinella. Interpretado por Massimo Troisi, é a oportunidade que o ator napolitano tem de, mais uma vez, personificar a típica máscara deste servo da *Commedia dell'arte* unindo suas características tradicionais a um modo de agir humanizado e sensível.

As cenas do filme estão imersas em uma constante neblina que nos faz lembrar de recordações distantes, como pode ter representado a ocasião para Scola que, com esta história, viaja até sua infância, onde encontra, esfumado pelo tempo, o avô cego para quem lia a aventura. A névoa, que representa também uma indefinição no tempo e no espaço, é uma das estratégias utilizadas pelo diretor na adaptação do romance para o cinema, com a finalidade de aludir ao universo da criação literária e representa, por exemplo, a atemporalidade de uma fábula ou um conto de fadas.

Não podemos perder de vista, também, os estudos de Ismail Xavier e a compreensão que ele tem quando se propõe a estudar a passagem de uma obra de um suporte a outro. Ele afirma que:

> A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos (Xavier, 2002, p. 62).

Desta forma, assinalamos aqui diferenças entre as duas realizações, a literária e a cinematográfica, somente como pontos a serem considerados, mas nunca comparados, explorando aspectos da transcriação no que se refere à função que o narrador assume como portador de um específico ponto de vista que, no caso deste longa-metragem dialoga com as duas características de narradores aos quais Walter Benjamin (1987) faz referência: o viajante, representado por Pulcinella, e o camponês sedentário, na figura de Sigognac, cujas narrativas configuram a experiência de vida contida em cada discurso.

A abertura do longa apresenta um palco simples com uma cortina vermelha que se abre e dá início à representação. Essa cena, que une o cinema ao teatro, é a primeira característica ligada à homenagem feita à tradicional *Commedia* popular italiana (como se verá pela sequência dos eventos).

Figura 45 - Cenas de abertura do filme

Fonte: Il Viaggio [...], (1990).

Outra característica é a presença da companhia de atores itinerantes, típica da *dell'arte*. É ali, naquele microcosmo, que Pulcinella (Troisi) carnavaliza sua relação com o nobre barão, invertendo a hierarquia e mostrando-se, por vezes, "superior" ao nobre. É também onde ocorre a humanização da máscara que, destituída do adereço cênico, aprofunda-se nos sentimentos e no sofrimento.

Além de Pulcinella, encontramos o capitão *dell'arte* tanto na figura de Matamoros (Jean-François Perrier), soberbo e covarde (no palco), mas também Tornado (Vincent Perez), o improvisador medroso. Fora do palco, Sigognac transforma-se no *innamorato* jovem e corajoso que se relaciona com a *innamorata* Serafina (Ornella Muti), mas também com Isabella (Emmanuelle Béart). Há ainda a criada Zerbina (Tosca D'Aquino) que abandona o amor do homem Pulcinella ao escolher ser contente (como amante de um marquês) a ser feliz na trupe (opções sobre a qual o casal discute antes de a moça deixá-lo).

No que diz respeito ao desenrolar da trama, ele se dá por meio da narração que Pulcinella faz a um agente sanitário (Giuseppe Cedera) que cruza o caminho da trupe e descobre que há, entre eles, um jovem entre a vida e a morte após ter sido ferido em duelo. O narrador parte dos detalhes do primeiro encontro da companhia com o barão e, a partir de *flashback*, acompanhamos a carroça que atola sob uma chuva muito forte, e é possível ver o grupo todo, composto por oito atores e atrizes. A cena seguinte mostra o barão sozinho em uma grande mesa e o servo Pietro (Ciccio Ingrassia) sentado ao lado de um cachorro e com um gato ao colo, em uma atmosfera fria e triste. Escutam, então, baterem à porta, e, curiosos por aquele fato inusitado, o criado vai abrir enquanto a câmera que o segue mostra a condição decadente e arruinada do castelo.

Figura 46 - A trupe chega ao arruinado castelo

Fonte: Il Viaggio [...], 1990

Os artistas são acolhidos, mas logo avisados das condições do local e da falta de comida; por fim, ao serem apresentados ao senhor barão, este foge envergonhado por sua aparência, pelo estado de seu castelo e pela presença das belas atrizes.

Pietro, após acompanhar o barão ao quarto, volta onde os atores se organizaram para deitar sobre mesas e bancos, e conta a triste história da família que dilapidou sua riqueza em guerras e vícios, mas mostra uma espada que teria sido um presente de quando um ascendente do Sigognac salvara a vida de Henrique IV, durante o Assédio de Paris, e afirma que seu filho, Luis XIII receberia com honras o herdeiro de tão corajoso homem. O servo pede, assim, que os atores aceitem que o barão vá embora com o grupo até a capital; estimulados pela possibilidade de serem convidados a representar na Corte, aceitam a proposta.

No momento da partida, Pietro entrega a Pulcinella um saco com moedas de ouro pedindo-lhe para cuidar de Sigognac, que não tem experiência de vida. Enquanto seguem viagem, as atrizes na carroça com alguns atores, Sigognac a cavalo, capitão Matamoros e Pulcinella a pé, Serafina e Isabella trocam olhares com o tímido rapaz.

Chegam a um vilarejo onde há pelas ruas pessoas, animais, crianças brincando, e Pulcinella aparece tocando e gritando para chamar todos ao espetáculo de teatro que será apresentado, afirmando que, se não têm dinheiro, podem pagar com comida. Eis outra referência à *Commedia*: a existência de um ator que saía pelas ruas para descobrir notícias do local e para chamar para a apresentação.

Figura 47 - Apresentação da trupe em vilarejo em troca de comida

Fonte: Il Viaggio [...], 1990.

Terminada a representação, alimentam-se e cada um deles, ao se deitar, sonha com um futuro mais digno, com apresentações na corte ou com uma alternativa à vida de ator. No dia seguinte, caminhando novamente em direção à Paris, Serafina acompanha Sigognac a pé atrás da carroça, sob olhares enciumados de Isabella. Matamoros, tio desta, chama-lhe a atenção para não se deixar entristecer pelos pequenos desejos da vida, enquanto Pulcinella troca beijos com Zerbina sobre a carroça.

Ao final deste *flashback*, retorna a cena na qual o narrador tem ao seu lado, a escutar sua história, o agente sanitário, para quem ele expressa seu sofrimento diante da situação atual do amigo. A narrativa passa então à descrição do comportamento do barão após ter sido despertado pelo amor de Serafina e como se tornara alegre e desenvolto. Novas cenas rememorando o passado iniciam e mostram a emboscada que, certo dia, cercou a carroça, quando o bandido Agostino (Claudio Amendola) e Chiquita fingem estar acompanhados de todo um grupo de ajudantes, em verdade fantoches, e tentam roubar os valores da trupe. O valente Sigognac, para defender os amigos, sai em direção ao ladrão e duela com ele, derrotando-o. Descobrem, então, tratar-se de uma farsa.

Em seguida, Matamoros e Isabella discutem pelo exagerado ciúme da sobrinha em relação ao barão e à Serafina e o capitão sai da carroça chateado, afastando-se cada vez mais, enquanto começa a cair a neve; encontram-no, tempos depois, morto de frio próximo a uma árvore, e, ao enterrá-lo diante do choro comovido de Isabella, Serafina diz ao barão para ir consolá-la.

Tristes, continuam seu percurso até chegarem a um restaurante, onde saciam a fome e encontram o Marquês de Bruyères (Marco Messeri) que, encantado por Zerbina, convida o grupo para fazer uma apresentação em seu castelo. Os atores não se alegram porque seu repertório está prejudicado com a morte do capitão da trupe e, dessa forma, não encontram um espetáculo viável para animar o marquês. É neste momento que o barão se oferece para substituir Matamoros e atuar na companhia. Seguem, pois, para a residência do marquês onde ele reunira amigos, dentre eles, o Duque de Vallombrosa (Remo Girone). Após a apresentação, o duque tenta seduzir Isabella que chama por ajuda; intervém Sigognac para defendê-la e, para justificar o empurrão que deu no rival, assume sua identidade de nobre de forma a permitir que os dois se desafiem em duelo.

Na manhã seguinte o duelo acontece entre Sigognac e Vallombrosa, sendo o duque o vencedor. Isabella chega pedindo que a vida do barão seja poupada e, em troca, aceita acompanhar o vencedor, o que faz deixando o perdedor aos gritos de desespero tentando persegui-los, mas este desmaia sob uma tempestade e perde muito sangue até ser encontrado e socorrido por Pulcinella. A cena passa, então, para o acampamento dos atores e o narrador termina sua história dizendo que há pouco chegaram Agostino e Chiquita, tentando novamente assaltá-los, mas, ao reconhecerem o grupo, disseram conhecer um médico que podia salvar Sigognac; no entanto, não podem ir chamá-lo sem dinheiro. Pulcinella pega o saco de moedas que recebera de Pietro e pede para que tragam a cura.

Assim termina a narrativa de Pulcinella ao agente sanitário e se colocam todos em uma espera angustiada. Neste momento, porém, observam a aproximação de uma carroça: é Agostino acompanhando o médico que assiste o doente. Sigognac começa a apresentar melhora e, ao recobrar a consciência e reconhecer todos os amigos, o primeiro pedido que faz é para lhe darem papel porque quer escrever um espetáculo cômico para o teatro.

Vale observar dois aspectos que os roteiristas inserem na trama: o primeiro é que o texto escrito pelo doente faz alusão à trama original do romance de Théophile Gautier que serve de base para o filme, no qual Isabella encontra seu pai, descobre que tem um irmão e vive um final feliz ao lado do barão; o segundo é que Sigognac, então apaixonado pelo teatro, faz uma tentativa de substituir os antigos *canovacci* usados até o momento por aqueles atores, típicos da

Commedia dell'arte, por textos completamente estruturados, conforme fizera Carlo Goldoni no século XVIII, mas depara-se com o analfabetismo de todos os integrantes da companhia.

Passado algum tempo, Isabella chega escondida e observa o grupo que está ensaiando, mas Serafina vê a ex companheira atrás das rochas, fala com ela e depois faz com que o barão vá até lá. Os dois percebem que já não há sentimento entre eles, e a ex atriz volta para a carroça que a trouxera, onde lhe espera o duque de Vallombrosa. Sigognac volta para os companheiros de teatro e para Serafina.

Figura 48 - Apresentação na praça pública de Paris

Fonte: Il Viaggio [...], 1990.

A cena final do longa traz uma apresentação do grupo em uma praça de Paris, onde há muita gente. Na representação, os atores interpretam a trajetória de Sigognac, que foi escrita por ele mesmo, e apresenta o resultado da viagem até a corte: a história sobre o salvamento de Henrique IV fora invenção de Pietro, e o nobre não reconheceu a espada nem devolveu o dinheiro ao barão. Além disso os atores descobriram que até as moedas que o servo do castelo dera na saída da trupe eram falsas. Tudo o que resta ao grupo é viver dos espetáculos em espaços públicos, como exatos herdeiros da *Commedia dell'arte*.

A atuação de Pulcinella no palco improvisado é intensa e suscita o riso dos espectadores que, ao final, aplaudem ruidosamente. No deslocamento que a câmera faz sobre os espectadores na praça, encontramos ainda outra referência à *Commedia*: trata-se de um "arrancador de dentes" que ali se encontra, aludindo ao *canovaccio* de *Il covadenti*, de Flaminio Scala (*in Il teatro delle favole rappresentative,* 1611).

4.4.1 Do romance ao filme

Devemos considerar que o diálogo entre as diferentes manifestações artísticas sempre esteve presente na produção intelectual ao longo da História. Representar

pictoricamente um trecho literário, transformar em escultura a mitologia, musicar ou dramatizar partindo da cultura popular ou propor no cinema a imagem em movimento de uma precedente arte estática são exemplos do que Haroldo de Campos denominou transcriação, transposição criativa ou reimaginação, afirmando que em uma tradução (entendida também como reproposta), esta recriação "será sempre criação paralela, autônoma, porém recíproca" (Campos, 1997, p. 52), que teve por impulso uma outra obra, mas ganhou independência em sua nova forma.

Assim, mantendo a trama da viagem do barão decadente em companhia de uma trupe de atores itinerantes que têm a esperança de receber reconhecimento do rei em Paris, os roteiristas da adaptação cinematográfica inserem uma personagem inexistente no romance original, e dão a ela a tarefa de contar a história. De fato, é Pulcinella que fica responsável por narrar, em terceira pessoa e participando dos acontecimentos como não protagonista, as reviravoltas pelas quais passam Sigognac, Isabella, Serafina e, também, a sua própria história de servo da *Commedia dell'arte,* mas portador de uma humanidade que lhe faz ter medo, amar e sofrer enquanto acompanha a narrativa.

No entanto, encontramos no filme um segundo narrador, que é o protagonista, barão de Sigognac, pois é a sua própria história que ele narra após recuperar-se da ferida do duelo: ao acordar, e ainda meio inconsciente, ele sente o despertar do amor pelo teatro e a necessidade de escrever textos para serem representados pelo grupo.

A respeito das diferenças entre romance e filme, que inicialmente afirmamos serem mera curiosidade passível de consideração, e não de comparação, no romance, após diversas reviravoltas, intrigas, brigas de rua, duelos de espada, representações teatrais, ataques e até mortes, Isabella, cujo amor por Sigognac é correspondido, mantém esse sentimento na esfera das ideias, pois os jovens esperam sempre uma definição em suas vidas para ficarem juntos. A moça, no entanto, começa a sofrer a perseguição do belo conde de Vallombrosa que chega, inclusive, a raptá-la. Antes que consiga possuí-la, é ferido gravemente por Sigognac que chega para salvá-la. O pai do conde encontra Isabella e a reconhece como filha, nascida de um antigo relacionamento com uma atriz de teatro. Curado da ferida e consciente de não poder se casar com a irmã, Vallombrosa procura Sigognac que voltara a seu castelo e diz que Isabella precisa de um noivo, fazendo com que se casem. Para tudo ter um final feliz, o barão encontra um tesouro de sua família enterrado no jardim do castelo e consegue reformar sua moradia. E assim, os dois vivem "felizes para sempre".

No filme, esse desenrolar trazido no livro está presente, como já acenamos, mas dentro da trama do texto que Sigognac escreve para ser interpretado pela trupe. Na sequência

dos acontecimentos narrados por Pulcinella, o barão jamais volta ao seu castelo, não sente amor por Isabella, que escolhe ficar com o conde de Vallombrosa (não transformado em seu irmão pelos roteiristas) e o ex barão passa a integrar definitivamente o grupo de artistas itinerantes, seja como escritor, seja como ator, tendo a companhia de Serafina.

A viagem do capitão Tornado é, em suma, um exemplo de adaptação literária cuja criatividade dos roteiristas afirmou sua independência como uma obra nova, destacada daquela que lhe serviu de base. Scola, assim, fez a sua releitura do tradicional espetáculo de teatro popular inserindo a figura de um narrador que demonstra momentos de puro improviso, o que remete à mais tradicional forma dos espetáculos da *Commedia dell'arte*, mantendo sua lógica viva e ainda pulsante como exemplo de entretenimento popular.

4.5 A VIAGEM DA *COMMEDIA DELL'ARTE*

A arte viaja no tempo de diferentes maneiras e é relida, reproposta, revisada ou incorporada por outras manifestações: literatura, pintura, escultura, música, dança, arquitetura e cinema se cruzaram e se influenciaram mutuamente ao longo dos séculos.

A sétima arte, ainda muito jovem, buscou inspiração nas outras formas artísticas, e encontrou, dentre elas, os espetáculos teatrais desde sua origem, retomando algumas características que deram a estes uma popularidade muito desejada. Da *Commedia dell'arte*, a irmã mais nova retomou suas máscaras, seu modo improvisado de interpretação, seu modelo de espetáculo de rua em palcos improvisados; das outras, também a ambientação física ou aquela de romances e roteiros.

A obra literária de Gautier, nascida sobre as páginas de um jornal, percorreu o tempo como narrativa de formação e de iniciação artística; o barão de Sigognac precisou sair de sua origem para crescer e amar. Ou seja, tanto o capitão quanto a *Commedia*, assim como o próprio cinema, percorreram (e percorrem) o tempo em busca de sentido, sobrevivendo por metamorfose e, com resistência, conseguindo permear diferentes contextos, adequando-se a eles.

O modelo da *Commedia* italiana na história da sétima arte está presente desde sua origem, como chama nossa atenção Vendramini, ao afirmar que:

> O cinema mudo (Charles Chaplin, Laurel e Hardy) aproveita, no nível do cômico e da criação de personagens, muitos elementos deixados pela *commedia dell'arte*. O clima geral é extremamente popular (o que não quer dizer que não haja refinamento dos recursos); o fato de não haver fala sonorizada faz que seja valorizado o cômico visual, com ênfase para a mímica do ator; a temática é sempre de fácil compreensão e gira

> com frequência, em torno da sobrevivência dos deserdados pela sorte, estabelecendo-se de imediato, por contraposição, a temática social (*Luzes da cidade*, de Chaplin, é exemplar); as personagens são *tipi fissi*: mudam os filmes e elas permanecem sempre as mesmas, facilmente identificáveis pela plateia, que se delicia com os bufões esfomeados, apaixonados por alguma bailarina etérea e sempre em luta com algum magnata grosseiro e poderoso; as *gags* (equivalentes modernas dos *lazzi*) sucedem-se de filme para filme e atualmente fazem parte de antologias, o que comprova seu caráter independente do enredo (Charles Chaplin, mais uma vez, não pode deixar de ser citado); o enredo é simples, porém enriquecido pela série infinita de quiproquós armados pela personagem central que, em sua permanente ingenuidade, está sempre criando confusões. Tudo, enfim, concorre para o cômico e, em alguns filmes, ele é tão elaborado que atinge a categoria de modelo, de cômico puro (Vendramini, 2001, p. 74 75).

De qualquer forma, as caraterísticas da *Commedia* não se esgotam no cinema mudo, mas adequam-se também com o advento do falado, em produções como as já citadas *A carruagem de ouro* (*Le carrosse d'or*, Jean Renoir, 1952) e *Il mondo nuovo* (ou *La nuit de Varennes*, Ettore Scola, 1982).

A máscara Pulcinella, personificada por Massimo Troisi em *A viagem do capitão Tornado*, é um exemplo da presença constante de características da *Commedia* no cinema em personagens principais ou secundários. Mattia Ringozzi (2017) oferece um breve elenco de longas que trazem a máscara napolitana em suas tramas, dentre eles: *Figaro qua, figaro là* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1950), que retrata uma rara ocasião em que Totò interpretou Pulcinella, em uma específica cena em que seu personagem, Figaro, representa no teatro o casamento entre Rosina e o Marquês d'Almaviva nessa obra baseada em *O barbeiro de Sevilha*, ópera de Gioachino Rossini (1816); *Carosello napoletano* (Ettore Giannini, 1954) é um musical que acompanha uma família em constante guerra contra a fome e sua relação com uma diversidade de artistas de rua, dentre os quais a máscara local que canta: "Esta é a minha cara, a cara do Senhor Pulcinella. Fui eu, por séculos, o teatro de Nápoles. Por minha causa os napolitanos aprenderam a rir dos seus defeitos e das suas desventuras[115]" (Ringozzi, 2017); a família De Filippo interpretou as peculiaridades do governo de Ferdinando I de Bourbon (Peppino De Filippo) no início do século XIX no longa *Ferdinando I re di Napoli* (Gianni Franciolini, 1959) e, a representar a insatisfação popular, estava Pulcinella (Eduardo De Filippo) em uma película que contou ainda com os atores Titina De Filippo, Vittorio De Sica, Aldo Fabrizi, Marcello Mastroianni e Nino Taranto; *Giuramento* (Alfonso Brescia, 1982), no qual Pulcinella é transportado aos Estados Unidos onde Raffaele "Fefè" (Enzo Cannavale) interpreta a máscara em espetáculos na casa de famílias ítalo-americanas e que será fundamental

[115] "*Questa è la mia faccia, la faccia del Signor Pulcinella. Sono stato io per secoli il teatro di Napoli. Da me i napoletani impararono a ridere dei loro difetti e delle loro sventure".*

para ajudar os protagonistas Salvatore (Mario Merola) e Concetta (Ida di Benedetto) a fugirem da máfia e retornarem à Nápoles; e *Il resto di niente* (Antonietta De Lillo, 2004), que apresenta Pulcinella como uma marionete em uma Nápoles revolucionária.

Em resumo: também esta máscara viaja, seja no tempo, seja no espaço ou ainda na manifestação artística que a acolhe, como afirma Ringozzi:

> Um natural fio condutor, que atinge um traço importante e recorrente nas participações de Pulcinella no cinema, é a capacidade da máscara de se fazer porta-voz da insatisfação do povo, resgatando-o, assim, das supostas características servis, sempre em frágil equilíbrio entre as forças autocríticas e a inversão de moral, em uma trama emaranhada de valores positivos e pura sobrevivência[116] (Ringozzi, 2017).

Houve também outros diretores que buscaram reverter a imagem habitual da personagem, mas já na segunda metade do século XIX Benedetto Croce considerava esta possibilidade, ao concluir que:

> Não, nós não temos o direito de distinguir entre Pulcinellas verdadeiros e Pulcinellas falsos: são todos filhos legítimos da arte; mais ou menos belos, mas legítimos. Pode-se de certo buscar, entre aqueles personagens, se exista um subgrupo, ligado por algumas qualidades distintivas, ao lado de personagens isolados ou de outros subgrupos menos ricamente representados. Mas preste-se muita atenção, que também este subgrupo poder-se-ia definir somente por aquela qualidade ou aquelas qualidades comuns; e conteria por sua vez personagens distintos, cada um com uma própria fisionomia[117] (Croce, 2024, p. 13-14).

Uma proposta diferente é, de fato, vista em *Bella e perduta* (Pietro Marcello, 2015), no qual as únicas ligações com a tradicional figura é o fato de ter saído do Vesúvio (como representação territorial napolitana) e de ser um servo; mas aqui a sua função é de acompanhar um búfalo, que também existe para "servir" os caprichos do homem, em uma viagem do Sul até o Norte da Itália; é uma alternativa que aborda uma sensível crítica social e coloca Pulcinella (interpretado por Sergio Vitolo), segundo Mattia Ringozzi (2017), como uma "máscara trágica, privada dos movimentos e da gestualidade que incorpora esteticamente, fazendo referência a uma raiz antropológica alternativa à sua codificação teatral barroca".

---

[116] "*Un naturale filo conduttore, che aggiunge un tratto importante e ricorrente nelle partecipazioni di Pulcinella al cinema, è la capacità della maschera di farsi portavoce del malcontento popolare, riscattandone dunque le presunte caratteristiche servili, sempre in bilico tra forza autocritica e capovolgimento di morale, in un intreccio inestricabile di valori positivi e pura sopravvivenza".*

[117] "*No, noi non abbiamo questo diritto di distinguer tra Pulcinelli veri e Pulcinelli falsi: son tutti figli legittimi dell'arte; più o meno belli, ma legittimi. Si può di certo ricercare, tra quei personaggi, se vi sia un sottogruppo, legato da alcune qualità distintive, accanto a personaggi isolati o ad altri sottogruppi meno riccamente rappresentati. Ma si badi bene, che anche questo sottogruppo si potrebbe definir solo per quella qualità o quelle qualità comuni; e conterrebbe a sua volta personaggi distinti, ciascuno con propria fisonomia".*

Fica, pois, claro, como o cinema italiano dos anos 1990, por meio de Scola e Troisi, atua como herdeiro e transmissor da teatralidade popular, ao mesmo tempo em que renova o diálogo entre literatura, teatro e imagem: com a viagem do capitão Tornado, a *Commedia* volta a se deslocar, desta vez em direção à sua terra de origem após ter-se enriquecido na França. Desta forma, ao elevar a máscara de Pulcinella ao status de narrador da trama, o diretor traz de volta para o universo cultural italiano uma arte representativa que, apesar de modificada para adequar-se às diversas exigências estilísticas, mantém sua tradição e simboliza um enraizamento profundo e permanente.

5 CONCLUSÃO

Com este estudo propomo-nos a uma reflexão sobre a relação entre teatro, literatura e cinema com uma abordagem intercultural que concerne a arte popular e sua representação cômica a partir do Renascimento, para evidenciar a importância da *Commedia dell'arte* como um gênero que ultrapassa o limite geográfico italiano, onde se encontra sua origem, bem como a capacidade de diferentes veículos, como o folhetim no século XIX e a sétima arte no século XX, de revisitar e repropor elementos do gênero que são capazes de ser moldados às características próprias de cada linguagem e de cada período, mantendo-se significativa até nossos dias. De fato, é possível encontrar naquele fazer teatral traços que ainda hoje norteiam a formação de atores, prevalentemente cômicos, como o caso de Massimo Troisi que, sob a direção de Ettore Scola no filme *A viagem do capitão Tornado* (1990), deu vida à máscara do *zanni* napolitano Pulcinella, papel que confirmou no cinema características da personagem já interpretada no teatro pelo ator e que o público identificava também em outros trabalhos seus desde os anos de 1970. A base literária que serviu de estímulo ao longa foi o romance francês *Le capitaine Fracasse*, de Théophile Gautier que, oferecido ao público em episódios de folhetim entre 1861 e 1863, colocou em prática o que no passado promoviam as companhias renascentistas: popularizar a arte e a cultura, colocando-as ao alcance de toda a sociedade.

Vale sempre considerar que a *Commedia dell'arte* é uma expressão artística ligada ao teatro cômico popular que remonta sua origem ao século XVI, mas continua presente até hoje permeando outras formas de arte como a literatura e o cinema. Nazzareno Luigi Todarello é enfático ao afirmar que:

> A Commedia dell'Arte é "presente". Há quinhentos anos ela não nos deixa. Dissolveram-se aquelas companhias. Morreram aqueles atores. Mas o espírito da Commedia não desapareceu. Entrou na corrente sanguínea do mundo e não saiu mais, um anticorpo da seriedade e da intolerância. Transformou-se geneticamente. Tornou-se Molière e Dario Fo, Marivaux e Totò, Lope de Vega e Carlitos, e Boleslav Polivka o "Arlecchino de Praga". E tantos outros, que deram novas tramas e novas faces à Commedia. Cômicos, sim, cômicos, clowns que só queriam e só querem fazer rir e, fazendo rir, contribuíram e contribuem para formar o lado bom do caráter ocidental[118] (Todarello, 2018, p. 14).

[118] *"La Commedia dell'Arte è 'presente'. Da cinquecento anni non ci ha più lasciato. Si sono sciolte quelle compagnie. Sono morti quegli attori. Ma lo spirito della Commedia non è scomparso. Entrato nel flusso sanguigno del mondo non ne è più uscito, anticorpo della seriosità e della intolleranza. Si è trasformato geneticamente. È diventato Molière e Dario Fo, Marivaux e Totò, Lope de Vega e Charlot, e Boleslav Polivka "l'Arlecchino di Praga". E tanti altri, che hanno dato nuove trame e nuove facce alla Commedia. Comici, sì, comici, clown che non volevano e non vogliono altro che far ridere e, facendo ridere, hanno contribuito e contribuiscono a formare il lato buono del carattere occidentale".*

De fato, a comicidade na interpretação desses atores ilustra uma herança que não se pode negar: gestualidade, dinamismo e improviso na abordagem de temas cotidianos que tendem à carnavalização na qual os "*tipi fissi"* vivenciam situações que invertem a hierarquia habitual, colocando em prática "o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus" (Bakhtin, 1996, p. 8).

Nosso objetivo com esta pesquisa foi o de desenvolver um estudo que pudesse unir história e atualidade, como sugere José Eduardo Vendramini (2001, p. 80) ao afirmar que: "De surpreendente modernidade, a *commedia dell'arte* costuma, no entanto, receber apenas tratamento historicista. A abordagem diacrônica do fenômeno pode ser complementada e enriquecida pela visão sincrônica deste". Assim, a sua atualidade pode ser evidenciada na improvisação hoje muito frequente em espetáculos de *stand-up* e *performance*, que, tal como a *dell'arte*, também propõem uma constante interação com o público além da quebra de convenções com propostas que refutam o simples espelhamento de uma sociedade rígida e hierárquica. É importante compreender a *dell'arte* não apenas como um fenômeno preso ao passado e ligado unicamente ao contexto histórico dos séculos XVI e XVII, tomada quase como simples "curiosidade histórica", mas, investigando sua origem, perceber sua evolução ao longo dos séculos com a transformação das personagens diante da influência de diferentes épocas, contextos e suportes, enfatizando sua permanência que se enriquece pela absorção e incorporação das diversidades, mantendo-se ainda relevante. A respeito do teatro, seu gênero original, este mesmo estudioso estabelece uma comparação:

> Pode-se pensar numa homologia: do mesmo modo que, nos séculos XVI e XVII, a *commedia dell'arte* se opunha frontalmente ao teatro literário que se fazia em palácios (leitura de peças em latim e representação de comédias totalmente escritas na linha da chamada *Commedia Sostenuta*), no século XX, a retomada da *commedia dell'arte* como modelo teatral também tem por objetivo a oposição a uma forma extremamente cristalizada de teatro, decorrente da exacerbação dos princípios do realismo pelo naturalismo que, em sua busca da "fatia da vida" no palco, tinha levado a arte em geral e a do teatro em particular ao beco sem saída da pulverização do signo artístico, suplantado pelo "Real" propriamente dito, procurado insistentemente em detrimento de sua representação artística, negando assim o que é, *grosso modo*, a diferença básica sobre a qual repousa a distinção fundamental entre vida e arte. Forma de teatro pertencente ao passado, com a valorização da improvisação no século XX, decorrente tanto da ação dos grupos de vanguarda (*happening*, criação coletiva, *performance*), insatisfeitos com a dramaturgia que lhes era oferecida, quanto das recentes investigações nos campos do psicodrama, da arte-educação e da formação do ator, a *commedia dell'arte* tem revelado surpreendente modernidade para quem, em princípio, já foi considerada forma estratificada, museológica. (Vendramini, 2001, p. 58).

A respeito de sua origem na transição entre a Idade Média e a Moderna (século XV), Maria de Lourdes Rabetti (2014, p. 17) também enfatiza a importância da *Commedia* e afirma que: "sua excelência resulta, portanto, da singularidade gerada pela necessidade de trabalhar teatralmente a conjugação de tradição e modernidade, fazendo circular cultura erudita e cultura popular, numa operação cênica situada na transição entre duas eras". Já no século XVIII Carlo Goldoni, ao notar que, como afirmou Vendramini, a *Commedia* começara a ser concebida como prática do passado, propôs uma reforma que arejou e atualizou sua forma ao abolir as máscaras e individualizar as personagens, deixando-as menos estereotipadas e com uma mais profunda carga subjetiva. Quanto ao conteúdo, o autor manteve a comicidade e o dinamismo das representações abordando temas mais próximos ao cotidiano do público: foi um novo impulso para um gênero que já caminhara por mais de duzentos anos e que, tomado novo fôlego, impulsionou-se até ganhar espaço em outras representações artísticas.

De fato, além do teatro, diversas propostas literárias e cinematográficas ao longo do tempo evidenciam a *Commedia* como rica fonte de estímulos no que se refere à ambientação, aos temas, às personagens com suas máscaras e ao dinamismo da representação. Dentre tantos nomes, beberam ali Gautier e Scola que, separados por mais de um século em suas releituras, apresentam, cada um a seu modo, a história de um "Capitão" incorporado a uma trupe de atores cuja narrativa os aproxima ao cruzar as duas formas de arte: a literatura francesa do século XIX retomou personagens e ambientações da *dell'arte* e o diretor, amante daquele país, conhecedor de sua cultura e leitor de seus romances desde a infância, trouxe de volta à pátria de origem o gênero cômico e ainda o homenageou, inserindo em sua representação um narrador com a típica máscara napolitana do criado Pulcinella, modificado em suas características e humanizado em um filme que se propõe a contar uma história de aventura e emoção.

O "Capitão" em questão é uma máscara da *dell'arte* cujas características típicas envolvem a prepotência que esconde a covardia de um militar pomposo e, por vezes, fanfarrão. As cenas em que está presente são ricas em movimentações corporais e duelos de espada que levam o público ao riso pelo exagero e pela tentativa desta personagem de se livrar das situações que exigem dele a prática de uma habilidade que não possui. Em *Le capitaine Fracasse* e *Il viaggio di capitan Fracassa*, Gautier (1863) e Scola (1990), respectivamente, fazem interpretar este papel por um nobre que perdera toda sua fortuna, o barão de Sigognac, herdeiro de tradicional família da Gasconha francesa. Diferente de sua personagem, o jovem "ator" é um brilhante espadachim generoso, ingênuo e mais ou menos orgulhoso de sua origem, ao passar da literatura para o cinema. De qualquer forma, as duas versões de Sigognac seguem o mesmo percurso: deixam seu castelo arruinado e seus companheiros (o criado Pierre, o cachorro Miraut

e o gato Béelzébuth) para viverem aventuras fazendo parte de uma companhia de atores itinerantes. Voltam a distanciar-se no destino de cada barão: o literário casa-se e vive feliz em seu castelo após encontrar um tesouro da família que estava enterrado no jardim; o segundo, apaixona-se pelo teatro e incorpora-se definitivamente à companhia teatral para a qual passa a escrever textos que representa em praças públicas.

Os três artistas englobados na nossa pesquisa contribuíram de formas diversas à releitura deste "Capitão" e, de forma mais geral, da *Commedia dell'arte*: Gautier, afastando-se da sua escrita rebuscada e hermética que cultua a beleza poética da arte pela arte, não abandonou, no entanto, sua capacidade descritiva e, no romance em questão, pinta com palavras as paisagens e as personagens que vivenciam os desafios enfrentados por uma companhia de atores itinerantes cujas aventuras são contadas por um narrador intruso que observa de perto os acontecimentos e estabelece um constante diálogo com o leitor. Tratava-se de uma das estratégias para atrair e envolver o público colocadas em prática na segunda metade do século XIX, quando jornais e revistas passaram a separar um espaço em cada edição dedicado à cultura e à arte, o folhetim. Outras características presentes nos romances ali impressos eram as reviravoltas e os imprevistos que despertavam no público leitor a curiosidade que o impulsionava a querer comprar o número seguinte (como acontece hoje nas telenovelas ou séries televisivas), aumentando a tiragem e venda desses periódicos. No caso específico do seu "Capitão" (no romance *Le Capitaine Fracasse*), o escritor, por meio de seu narrador onisciente, apresenta o nobre que dá vida a esta *máscara* nos palcos como um jovem corajoso e destemido; ele é integrado à companhia teatral e vence todos os desafios que surgem: a mudança de vida, a atuação como ator, as emboscadas, os duelos e, apaixonado desde o início pela bela atriz Isabelle, consegue, por fim, a realização de seu casamento com a moça bem como o final feliz de volta ao seu castelo, tendo a companhia diária dos ex-atores da trupe.

Ettore Scola, desenhista, roteirista e diretor cinematográfico é reconhecido como um importante nome da sétima arte italiana por ter realizado obras conhecidas mundialmente que apresentam um humanismo melancólico enriquecido por sutil ironia, abordando situações cômicas e dramáticas que permeiam desde fatos históricos até episódios íntimos e colocam em equilíbrio (auto) reflexão e humor. No que se refere ao seu "Capitão", no filme *A viagem do Capitão Tornado* o diretor coloca esta personagem como centro em torno da qual gira toda a trama e, para apresentar as aventuras da companhia de artistas da qual ele faz parte, Scola e Furio Scarpelli introduzem, na escrita do roteiro, uma outra personagem, inexistente no romance de Gautier que lhe serve de base: o criado da *Commedia dell'arte*, Pulcinella. Desta forma, por meio dessa máscara típica napolitana é proposto um retorno à pátria de origem deste

gênero teatral que se enriqueceu durante séculos com as particularidades absorvidas no contato com outras culturas, como no caso em questão a partir do olhar de um escritor francês.

O Pulcinella-narrador do filme é interpretado por Massimo Troisi, artista que já incorporara a máscara do criado por tê-lo representado nos palcos e na televisão desde a adolescência, conferindo-lhe uma humanidade que se somava ao caráter preguiçoso, esperto e sempre faminto da personagem original, ao que se pode acrescentar sua peculiar forma de articular a fala. Com uma visão própria de um narrador participante, ele conta as aventuras vividas por seu amigo "Capitão", e por toda a companhia de teatro, até aquele momento em que o nobre cavaleiro luta pela vida após a derrota em um duelo. No longa de Scola, a relação deles, protagonista e narrador, é de amizade em uma situação que remete à função carnavalesca percebida na arte: o criado tenta ensinar ao nobre como deve ser tratado, estimulando-o a não o considerar como igual em cenas que subvertem a hierarquia e deixam clara a superioridade do servo diante do "patrão" no que se refere à experiência de vida e a conhecimento de mundo.

A respeito dessa carnavalização, romance e filme nos dão outros exemplos além daquele já evidenciado. Na obra de Gautier, o próprio fato de um nobre abandonar sua classe social e "rebaixar-se" vivendo em companhia de atores itinerantes já representa uma passagem do universo aristocrático para aquele popular, rompendo com a rígida divisão da sociedade. Além disso, nota-se a união entre culturas diferentes: a erudita está presente, por exemplo, na leitura dos sonetos de Ronsard[119] quando o barão folheia seu livro e o mesmo barão, tempos depois, começa a fazer parte do universo da comédia, caracterizada pela companhia teatral, onde ele passa a interpretar uma personagem típica da maior representação da cultura popular italiana, o capitão da *Commedia dell'arte*; para esta transformação, ele usa uma máscara, objeto que tem a função de transformar e relativizar as identidades e, com ela, o barão esconde sua origem nobre. Vale, no entanto, considerar que, apesar das características eruditas e populares colocadas em contato, o final da obra recompõe a ordem social e acaba por não a subverter permanentemente.

No filme é possível observar as características da carnavalização de forma mais acentuada uma vez que Scola centraliza seu ponto de vista na relação entre os atores da companhia, formando um "microcosmo", e no universo das representações teatrais e das máscaras. Aqui, o nobre barão entra no domínio da arte popular e não sai mais dela: apaixona-

[119] Pierre de Ronsard (1524-1585) foi um poeta renascentista francês pertencente ao grupo denominado *La Pléiade*, que renovou a literatura nacional adotando modelos greco-romanos. A alusão é feita no primeiro capítulo do livro de Gautier (2011b, p. 29) quando o narrador descreve as acomodações do castelo bem como a atenção que o barão de Sigognac dava aos livros e à própria escrita de versos.

se pelo teatro e decide viver como ator e roteirista, abandonando definitivamente sua origem aristocrática em uma inversão dos valores sociais que o coloca como igual em relação aos atores. A importância das máscaras também é evidente: o barão transforma-se no Capitão do teatro protegido pela máscara que lhe oferece Pulcinella em sua primeira apresentação, exatamente sob a alegação de que, com ela, ninguém o reconheceria. O próprio servo diferencia seu comportamento entre a personagem renascentista e o homem sujeito às emoções reais (como o amor, o luto e o sofrimento pela doença de um amigo) pelo uso do adereço. A justaposição entre símbolos eruditos e populares faz-se presente na valorização do artista de rua que, marginalizado pela sociedade, é o responsável pela alegria do público e pela renovação da arte (atentemo-nos ao fato de o capitão, no final da trama, propor a escrita de seus textos para serem interpretados pela trupe).

A alegria a que nos referimos fundamenta-se sobre episódios que suscitam o riso. Os espetáculos *dell'arte* colocavam em lados opostos duas posições em relação binária: patrões e servos, jovens e velhos, medrosos e corajosos, espertos e ingênuos. A ação dramática movimentava-se, pois, na relação entre representantes de dois extremos, colocados juntos, como o primeiro e segundo *zanni*, respectivamente o astuto engenhoso e o ingênuo impulsivo, ou o velho que impõe obstáculos à realização dos sonhos de jovens apaixonados, além do capitão, frequentemente prometido à *innamorata*, que sustenta falsa coragem diante do *innamorato* que o desafia. Esta "desordem" cômica subverte continuamente a ordem social estabelecendo um caos provisório por meio de mecanismos de engano que fazem com que o reflexo da sociedade se estabeleça entre espelhos e contrastes, ação e reação, erros e esclarecimentos, enfim, estratégias que levam ao riso popular. O teatro representado em praça pública frequentemente suscitava, pela inversão temporária das hierarquias sociais e a ridicularizarão da autoridade, o riso carnavalesco ou coletivo, que atua como uma renovação popular. Além disso, um outro riso, mais lúdico e despreocupado, desencadeava-se de cenas predominantemente corporais e gestuais, sobretudo pela atuação dos *zanni* em suas perseguições e acrobacias.

Suscitar o riso foi, durante o passar dos séculos, o objetivo almejado pelos comediantes. Na origem da *Commedia*, temos como nomes importantes na consolidação do teatro cômico popular a família Andreini (Francesco, Isabella, Giovanbattista), Tiberio Fiorilli e Flaminio Scala cujas heranças foram renovadas no século XVIII por Carlo Goldoni envolvendo atores como Antonio Sacco, Luigi Riccoboni, Tomaso Visentini e Carlo Bertinazzi, seguidos anos depois por Antonio Petito, Francesco de Sanctis e Eduardo Scarpetta. Chegando ao século XX podemos pensar em artistas que, além do teatro, levaram seu trabalho para o

cinema e, posteriormente, para a televisão, tais como: Totò, Eduardo e Peppino De Filippo, Aldo Fabrizi, Ugo Tognazzi, Alberto Sordi, Nino Manfredi, Vittorio Gassman, Paolo Villaggio, Dario Fo e Massimo Troisi e concluímos esta lista bastante breve e superficial com os ainda atuantes Roberto Benigni, Checco Zalone, Carlo Verdone, Virginia Raffaele, Teresa Mannino, entre outros.

No Brasil, a comicidade atrai o público em espetáculos teatrais hoje particularmente ligados à *performance*, ao improviso e ao *stand-up* que, além dos palcos, são transmitidos em plataformas de vídeos, em versões longas ou curtas, como *Youtube* ou *Tik Tok*, como no caso da companhia Os Barbixas: composta pelos atores cômicos Anderson Bizzocchi, Daniel Nascimento e Elidio Sanna, desde 2004 eles levam ao palco propostas de improvisação apreciadas pelo público que também segue o grupo nas redes sociais. Outro caso digno de nota é do grupo Parlapatões, fundado em 1991 por Alexandre Roit e Hugo Possolo, eles atuam em espetáculos repletos de humor, além de oferecer espaços para a formação de atores. Na televisão, há novelas, minisséries e programas que cultivam a comicidade por meio de personagens e situações cotidianas exageradas ou invertidas, características encontradas também nas séries e filmes disponibilizados pelas plataformas de *streaming* e pelo cinema. Neste último caso, podemos citar dois claros exemplos de produções nacionais que tiveram muito sucesso de bilheteria: o longa baseado na obra de Ariano Suassuna, *O auto da compadecida* (Guel Arraes, 2000), que tem como protagonistas uma dupla que remete aos *zanni* da *Commedia dell'arte*, Chicó (Selton Mello) e João Grilo (Matheus Nachtergaele), e *Minha mãe é uma peça* (André Pellenz, 2013), interpretado por Paulo Gustavo.

Enfim, nesse percurso buscamos contribuir com as pesquisas ligadas às humanidades ao abordar a cultura popular e investigar como a *Commedia dell'arte* está presente e ativa até nossos dias. Para isso, partimos de sua origem como teatro popular contextualizado em um período de profundas mudanças econômicas, políticas, sociais e artísticas como foi aquele em que se desenvolveu o pensamento Renascentista, na transição da era Medieval para a Idade Moderna, e percorremos sua incorporação às obras de Gautier, no século XIX, e Scola, no século XX, chegando à interpretação de Troisi em um estudo que enfatiza a migração de um gênero e de sua força de permanência e aderência a diferentes culturas em diferentes tempos; concluímos, enfim, com exemplos atuais de releituras nos diversos meios de expressão artística. Em suma, tomamos como base uma manifestação da cultura popular que "retorna" à Itália, seu país de origem, e, mesmo com os acréscimos adquiridos na roupagem francesa, no específico caso do Capitão Fracassa, ainda mantém os laços com o passado e o presente. Com essa contribuição ao estudo e à compreensão da importância que a *dell'arte* carrega consigo na

manutenção de uma identidade, esperamos que muitas pesquisas ainda se desenvolvam traçando relações e oferecendo múltiplos exemplos da flexibilidade que esse gênero possui para dar espaço a reflexões artísticas ao longo do tempo em um misto de tradição e novidade.

REFERÊNCIAS

50 ANNI fa moriva Totò. Ecco come il principe della risata ispirò artisti e creativi. **Artribune**. Roma, 15 de abr. de 2017. Seção *da Redazione*. Disponível em: <https://www.artribune.com/arti-performative/cinema/2017/04/toto-principe-artisti-creativi/>. Acesso em 26 jan. 2026.

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**, inferno. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. Jandira: Principis, 2020.

ALMEIDA, Fred. **A Viagem do Capitão Tornado** (Il viaggio di Capitan Fracassa, 1990), 2015. Disponível em: <https://filmesclassicos.com.br/2016/10/09/resenha-60/>. Acesso em: 18 set. 2021.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 1995. p. 17-52.

ARTE. *In* **Mini Aurélio**, o dicionário da língua portuguesa. 8 ed. rev. atual. Curitiba: Editora Positivo, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rebelais. Trad. Yara Frateschi. 3. ed. São Paulo: HUCITEC, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5. ed. revista. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BARNI, Roberta. O teatro cômico de Carlo Goldoni ou a "Reforma" de um iluminista. **Revista de italiano XIX - X**X, 2010. Disponível em: <file:///E:/Downloads/56942-Texto%20do%20artigo-72089-1-10-20130621.pdf>. Acesso em: 06 set. 2021.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAZIN, André. **O cinema**, ensaios. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política** - ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BERGSON, Henri. **O riso**: Ensaio sobre a significação do cômico. Criciúma/SC: Convivivm, 2023.

BERTHOLD, Margot**. História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BETELLA, Gabriela Kvacek. Memória experimental ou diária de poucas palavras de Nanni Moretti: a autobiografiaa do homem mascarado no Instagram**. Texto Digital**, Florianópolis, v. 16, n. 2, p. 223-239, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/1807-9288.2020v16n2p223>. Acesso em 18 mar. 2026.

BIBLIOTHÈQUE Nationale de France, **Gallica**, 1997. Revue nationale et étrangère, politique, scientifique et littéraire. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1177766p#>. Acesso em 21 jun. 2022.

BOTREL, Jean-Fançois. Impressos sem fronteiras no século XIX (França/ Espanha/ América latina). In: GUIMARÃES, Valéria (org.). **Transferências culturais, o exemplo da imprensa na França e no Brasil**. Tradução de Katia Uily Franco de Camargo. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: Edusp, 2012.

BOTTACIN, Annalisa. Il viaggio italiano di Théophile Gautier. **Studi Francesi**, n. 166 (ano LVI, fascículo I), p. 46-57, 2012. Disponível em: <https://journals.openedition.org/studifrancesi/4537>. Acesso em: 20 maio 2026.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos?** Trad. Nilson Moulin. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMPOS, Haroldo de. **O arco-íris branco**. São Paulo: Imago, 1997.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1998.

CINEMATERIAL. **Ettore Scola**. Disponível em <https://www.cinematerial.com/people/ettore-scola-i778633>. Acesso em: 08 jan. 2026.

COSTA, Antonio. **Il cinema italiano**. Narrado por: Dario Dossena. [S. l.]: Audible Studios, 15 de ago. de 2019. 1 audiolivro (4h 26min).

CROCE, Benedetto. **Pulcinella e il personaggio del napolitano in commedia**. Brindisi: Edizioni Trabant, 2024.

CUPPONE, Roberto. "In questo", il teatro e gli scenari della commedia dell'arte. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, 24: p. 121-141, 2001.

D'ANGELI, Concetta, PADUANO, Guido. **O cômico.** Trad. Caetano Waldrigues Galindo. Curitiba: UFPR, 2007.

DE SANTI, Pier Marco; VITTORI, Rossano. **I film di Ettore Scola**. Roma: Gremese Editore, 1987.

DONATO, Hernâni. **Os povos indígenas no Brasil**. São Paulo: Melhoramentos, 2015.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Umberto. Ma che capirà il cinese? **L'espresso**, 09 de nov. de 2007. Disponível em: < https://espresso.repubblica.it/opinioni/la-bustina-di-minerva/2007/11/09/news/mache-capira-il-cinese-1.5989>. Acesso em: 26 jun. 2020.

FABRIS, Annateresa. O futurismo antes do futurismo. ***Art*Cultura**, v. 27, n. 51, Uberlândia, jul.-dez. 2025, p. 122-134.

FABRIS, Mariarosaria. O cinema italiano contemporâneo. In: BAPTISTA, Mauro, MASCARELLO, Fernando (orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas/SP: Papirus, 2008.

FABRIS, Mariarosaria. Um "mundo novo": o cinema segundo os futuristas e os modernistas. **Artelogie**, n. 1, 1 mar. 2011. Disponível em: in2p3.fr. Acesso em: 14 jun. 2026.

FREIRE, Isa Maria. Acesso à informação e identidade cultural: entre o global e o local. In: **Revista IBICIT** (Ciência da Informação), Brasília, v. 35, n. 2, p. 58-67, maio/ago. 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ci/a/SG6YxJCGVwGTSckCcHTznDc/?format=pdf&lang=pt>; Acesso em: 14 set. 2021.

GANI, Martin. **Cinema italiano contemporaneo**. [S. l.]: Amazon Kindle Direct Publishing, 2025. E-book.

GAUTIER, Théophile. **Baudelaire**. Trad. Mário Laranjeira, São Paulo: Boitempo, 2019.

GAUTIER, Théophile. **Émaux et Camées**. [S. l.]: Editions Norph-Nop, 2011a.

GAUTIER, Théophile. **Il Capitan Fracassa**. Trad. Giuseppe Lipparini, Ebook, 2017.

GAUTIER, Théophile. **Il Capitan Fracassa**. Trad. Giuseppe Lipparini, Gaeta/Itália: Passerino Editore (E-book), 2022.

GAUTIER, Théophile. **Le Capitaine Fracasse**. Ilustrações de Gustave Doré. Paris: Charpentier, 1866.

GAUTIER, Théophile. **Le Capitaine Fracasse**. Paris: Éditions eBooks France, 2011b.

GAUTIER, Théophile. **O ignorado amor**. Trad. Wallace Leal V. Rodrigues, Matão/SP: Casa Editora O Clarim, 2016.

GAUTIER, Théophile. **Poésies Complètes** Tome 1/2, Paris: BZ Editeurs, 2013.

GAUTIER, Théophile; SIRAUDIN, Paul. **Pierrot Posthume**: arlequinade en un acte et en vers. Paris: Librairie Nouvelle, 1855. Disponível em: <https://libretheatre.fr/wp-content/uploads/2018/03/pierrotposthume_theophilegautier_LT.pdf>. Acesso em 15 mar. 2026.

GIMENEZ, Priscila Renata. Théophile Gautier, o folhetinista ficcionista-poeta. In **Soletras**. Rio de Janeiro, n. 40, p. 180-205, jul./dez. 2020.

GOMES, Laurentino. **1808** – como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a História de Portugal e do Brasil. São Paulo: Globo Livros, 2014.

GRANJA, Lúcia. No rodapé dos jornais: Casos do romance-folhetim. In **Floema**, Ano VII, n. 9, p.147-158, jan./jun. 2011.

HOCHKOFLER, Matilde. **Caro Massimo**. Ledor: Enzo Avolio. [S.l.]: Audible Studios, 29 de jul. de 2022. Audiolivro.

IL VIAGGIO di Capitan Fracassa. Direção de Ettore Scola. Produção de Franco Committeri. Itália: Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica, 1990. Disponível em <https://m.ok.ru/video/30340876834> (127 min). Acesso em 28 mar. 2021.

LEITE, Rodrigo Morais. **História do teatro ocidental**: da Grécia Antiga ao Neoclassicismo francês – V. 1. Salvador: UFBA, 2020.

LISLE, Lecomte de. **Poèmes antiques**. E-book, 2011. Disponível em https://ler.amazon.com.br/?asin=B005R8KPXM&ref_=kwl_kr_iv_rec_1. Acesso em 6 fev. 2025.

MAFFEI, Carmine. **Il viaggio di Capitan Fracassa**: Ettore Scola narra la realtà velata del fascino del teatro, 2020. Disponível em: <https://www.ilplurale.it/il-viaggio-di-capitan-fracassa-ettore-scola-narra-la-realta-velata-dal-fascino-del-teatro/>. Acesso em 24 jun. 2022.

MALLOZZI, Giuseppe. **Massimo Troisi**. Gaeta (Itália): Ali Ribelli Edizioni, 2023.

MARQUES, Francisco Cláudio Alves. **Escritos e ditos,** poéticas e arquétipos da literatura de folhetos Itália/Brasil. São Paulo: Humanitas, 2018.

MARQUESINI, Daniele Fabíola. **A pluralidade de Antonio de Curtis-Totò**: o poeta, o ator e a representatividade dramática na cultura italiana. 2021. 117 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2021.

MARTINS, Ana Luisa; LUCA, Tania Regina de. Imprensa tardia: implantação (1808 a 1889). In: ***Imprensa e cidade***. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

MELO, Patrícia B. Um passeio pela História da imprensa: o espaço público dos grunhidos ao ciberespaço. **Comunicação e Informação**. Universidade Federal de Goiás, v. 8, n. 1, p. 26-38, jan-nun, 2005.

MENCARELLI, Camilla. **Le maschere della Commedia dell'arte**. E-book: EEG, 2024.

MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MEYER, Marlyse. Voláteis e versáteis: de variedades e folhetins se fez a crônica. In: **As mil faces de um herói canalha e outros ensaio**s. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ. p. 109-96, 1998.

MOLEA, Rebecca. ***Romanzo d'appendici***: cos'è, significato, storia, libri e tutte le curiosità del feuilleton, 2022. Disponível em: <https://www.rivistablam.it/libri/romanzo-dappendice-significato-storia-libri/>. Acesso em: 20 dez. 2022.

NADAF, Yasmin Jamil. O romance-folhetim francês no Brasil: um percurso histórico. **Letras**, Santa Maria, v. 19, n. 2, p. 119–138, jul./dez. 2009.

NYE, Edward. Jean-Gaspard Deburau: Romantic Pierrot. **New Theatre Quarterly**, v. 30, n. 2, p. 107–119, maio 2014. Disponível em: <https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:2c7ea508-9798-

420d-aa97-e1fc071493a4/files/m910285b0640e87ee7ac75c49efe34096>. Acesso em: 14 mar. 2026.

O TABLADO. **Cadernos de Teatro**. Rio de Janeiro, n. 63, out./dez. 1974. Disponível em: https://www.otablado.com.br/media/cadernos/arquivos/CADERNOS_DE_TEATRO_NUM_63.pdf. Acesso em: 12 set. 2026.

OLIVEIRA, Sabrina Baltor de. Théophile Gautier e a construção de uma literatura plástica. **Revista Interfaces**. Minas Gerais, v. 2, n. 21, p. 135-147, jul-dez, 2014.

ORTIGOZA, Larissa Ferreira Rachel; BOTOSO, Altamir. Breve panorama a respeito do romance-folhetim na França e no Brasil. **Brazilian Journal of Development**, Curitiba, v. 6, n. 7, p. 48148-48157 jul. 2020.

PANDOLFI, Vito. **La commedia dell'arte**: Storia e texto. V.1. Firenze: Edizioni Iansoni Antiquariato, 1957.

PASOLINI, Pier Paolo. La comicità di Sordi, gli stranieri non ridono. **Città Pasolini,** 10 de jun. de 2024. Disponível em: < https://www.cittapasolini.com/post/pasolini-la-comicita-di-sordi>. Acesso em: 16 jan. 2026.

PEDROZA, Vitória Soares. **O Dom Quixote de Miguel de Cervantes em quatro adaptações do século XXI brasileira**s: Ana Maria Machado, Luciana Sandroni, Walcyr Carrasco e Ferreira Gullar. 2025. 86 f. (Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2025.

PIACERE, Ettore Scola, in mostra il genio di uno dei protagonisti del cinema italiano. **Fondazione cinema per Roma**, Roma, 8 de set. de 2016. Seção Archivio News. Disponível em: <https://www.romacinemafest.it/it/mostra-piacere-ettore-scola/>. Acesso em 21 dez. 2025.

PINTO, Manuel da Costa. Ironias involuntárias da Commedia dell'arte. In **Folha de São Paulo**, 06 set. 2006. Disponível em: <Folha de S.Paulo - Rodapé_ Ironias involuntárias da commedia dell'arte - 06_09_2003.pdf>. Acesso em 26 abr. 2021.

PORTICH, Ana. **A arte do ator entre os séculos XVI e XVIII**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

POSTAL, Ricardo. A Commedia dell'arte e seus influxos. **Kalíope**, São Paulo, ano 7, n 13, p. 90-111, jan/jul 2011.

RABETTI, Maria de Lourdes. A commedia dell'arte: mito, profissão e arte. In. ***Art*Cultura**, Uberlândia, v. 16, n. 29, p. 7-17, jul-dez. 2014.

RINGOZZI, Mattia. Pulcinella in celluloide: suggestioni di cinema italiano dal dopoguerra a oggi, **Babel** [En línea], 2017. Disponível em: <https://journals.openedition.org/babel/4870?lang=es>. Acesso em: 16 jan. 2026.

RODARI, Gianni**. Filastrocche in cielo e in terra**. Turim: Einaudi, 1960.

RORIZ, João Pedro. **A história das artes dramáticas**: das tragédias gregas ao tetro contemporâmneo. Rio de Janeiro: Arte em Voga, 2014.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2020.

ROTA, Marco. **Viaggio nella Commedia dell'arte.** Nascita e rinascita. Raleigh: Lulu.com, 2018.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Editora Hucitec, 2008.

SANTA CLARA, Graça Maria da Silva Rodrigues. **O figurino na "Commedia dell'Arte": a importância do desenho**. 2018. Tese (Doutorado em Belas-Artes, especialidade de Desenho) – Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2018.

SARTRE, Jean Paulo. **Entre quatro paredes**. Trad. Guilherme de Almeida. Disponível em https://ayanrafael.com/wp-content/uploads/2011/08/sartre-j-p-entre-quatro-paredes.pdf. Acesso em: 15 dez. 2024.

SCALA, F. **A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell'Arte**. Org. trad. e notas de Roberta Barni. São Paulo: Iluminuras, 2003.

SCOLA, Paola; SCOLA, Silvia. **Chiamiamo il babbo**. Ettore Scola, una storia di famiglia. Milão: Rizzoli, 2019.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horioznte: Editora UFMG, 2008.

TEATRO João Caetano. **Rio Memórias**. Rio de Janeiro. Disponível em < https://riomemorias.com.br/memoria/teatro-joao-caetano/>. Acesso em: 13 set. 2024.

THOMPSON, John B. A escrita, a imprensa e o surgimento do comércio nas notícias. In: **Ideologia e cultura moderna**: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. 6. ed. Petrópolis: Vozes, p. 228-41, 2002.

TODARELLO, Nazzareno Luigi. **La commedia dell'arte**, l'invenzione italiana del teatro, Caserta: LaTorre Editore, 2018.

URIBE, Maria de la Luz. **La comedia del arte**. Barcelona: Ediciones Destino, 1983.

VENDRAMINI, José Eduardo. A Commedia dell'arte e sua reoperacionalização. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, v. 24, p. 57-83, 2001.

VENTURI, Lionello. **História da crítica de arte**. Tradução R. E. Santana Brito. Lisboa: Edições 70, 2013.

VIANNA, Tiche. **Além da Commedia Dell'arte**: a aventura em um barracão de máscaras. São Paulo: Perspectiva, 2023.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tania (org.). **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac, 2002.

XAVIER, Ismail. **Sétima arte: um culto moderno.** O idealismo estético e o cinema. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

A VIAGEM do Capitão Tornado. Direção: Ettore Scola. [S. l.]: **IMDb**, 2024. Disponível em: < https://www.imdb.com/pt/title/tt0103203/?ref_=nv_sr_srsg_0_tt_8_nm_0_in_0_q_IL%20VIAGGIO%20DI%20CAPITAN%20>. Acesso em: 31 maio 2024.

ARENA, Lello; DECARO, Enzo; TROISI, Massimo. **La Smorfia**, Torino: Einaudi Editore, 1997.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. O ato de narrar e as teorias do ponto de vista. **Cerrados**: revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura. Brasília, DF. Vol. 8, n. 9, p. 107-124, 1999.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável** São Paulo: Perspectiva, 1972.

CAMPOS, Haroldo de. **Da transcriação poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.

CAPITAINE Fracasse. **IMDb**, 1990. Disponível em: <https://www.imdb.com/pt/find/?q=capitaine%20fracasse&ref_=nv_sr_srsg_8_tt_7_nm_1_in_0_q_capitaine%2520fracasse>. Acesso em 3 fev. 2025.

CHARPENTIER. Avis de l'editeur. In: **Le magasin de libraire**. Paris: Charpentier Éditeus, 1860. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=2zLbpZWzL6YC&pg=PT2&lpg=PT2&dq=revue+national+et+entrange+paris&source=bl&ots=fPryinQEY8&sig=ACfU3U0_ADhCqaDYYDJ5f9z2ghcWbZ0e6A&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwjHl5--vo35AhXTBLkGHXPzDYIQ6AF6BAgeEAM#v=onepage&q=revue%20national%20et%20entrange%20paris&f=false>. Acesso em: 28 jun. 2022.

BORRELLI, Ciro; LIVIGNI, Domenico. **Totò con i quatro.** Nápoles: Apeiron Edizioni, 2018.

DE PASCALIS, Nevio; DIONISI, Marco. **Troisi poeta Massimo**, Edizioni Sabinae in collaborazione con Istituto Luce - Cinecittà, 2019. MOSTRA file:///C:/Users/User/Desktop/CINEMA/mostra_TROISI%20poeta%20massimo.pdf

ECO, Umberto. **Obra aberta.** São Paulo: Perspectiva, 1991.

GAUTIER, Théophile. **O Capitão Fracassa**. Tradução e adaptação de Myriam Campello. São Paulo: Victor Civita, 1973.

GIANNELLA, Renata, MIDDIONI, Daniela. **Matite appuntite**, giornali satirici per disenhare l'Italia. Soveria Mannelli/Italia: Rubbettino Editore. 2013. Disponível em: <https://assets.culturabologna.it/a5b0d5a1-d073-4b17-a162-748006d5db92-matite-appuntite.pdf>. Acesso en: 21 fev, 2025.

HOCHKOFLER, Matilde. **Massimo Troisi. Comico per amore**. Venezia: Marsilio Editore, 1998.

MEYER, Marlyse. Um fenômeno poliédrico: o romance-folhetim francês do século XIX. In. **ABRALIC**, v. 2, n. 2, 1994. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/25/26>. Acesso em: 16 set. 2021.

MOLLIER, Jean-Yves. As origens do romance-folhetim: do espaço textual ao recorte de uma obra de ficção. In **ALEA**, Rio de Janeiro, vol. 20/3, p. 17-36, set-dez. 2018. https://www.scielo.br/j/alea/a/QKRwyNmGjZGwyMT9GRQFtDP/?lang=pt. Acesso em: 08 ago. 2023.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Carlitos Repórter, primeiro filme do personagem de Chaplin, completa 100 anos. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 31 de jan. de 2014. Disponível em <https://www.estadao.com.br/cultura/cinema/carlitos-reporter-primeiro-filme-do-personagem-de-chaplin-completa-100-anos/?srsltid=AfmBOopzrS3-9Znv-QTcxjQCKcf6gQCNdFgclxxvk6Hz0nHJDR8bvY-c>. Acesso em 20 fev. 2026.

PALATTELLA, Domenico. **Gli anni ‘80 e ‘90 del cinema italiano**: la crisi, i successi, i personaggi e i film d’autore, 2015. Disponmível em: <https://associazioneladolcevita.wordpress.com/2015/05/29/gli-anni-80-e-90-del-cinema-italiano-la-crisi-i-successi-i-personaggi-e-i-film-dautore/>. Acesso em 06 set. 2021.

SIMONETTI, Francesco Saverio. Perché non ci sarà più nessun attore comico come Massimo Troisi. In **The Vision**, 23 de dez. de 2019. Disponível em: https://thevision.com/intrattenimento/massimo-troisi/. Acesso em 08 out. 2021.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história breve do jornalismo no ocidente**. Universidade Fernando Pessoa, 2008. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-uma-historia-breve-do-jornalismo-no-ocidente.pdf>. Acesso em: 24 ago. 2022.

VERARDI, Claudia. **Il viaggio di Capitan Fracassa**. Disponível em: <https://www.napoletanita.it/troisi/13.htm>. Acesso em 30 set. 2021.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema.** São Paulo: Paz e Terra, 2018.