

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
MESTRADO

As pervivências de Arlequim: em Goldoni e Suassuna

Égide Guareschi

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Patricia Peterle Figueiredo Santurbano.
Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida Barbosa.

Florianópolis
2013

Égide Guareschi

As pervivências de Arlequim: em Goldoni e Suassuna

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Mestre em Literatura.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Patricia Peterle Figueiredo Santurbano.

Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida Barbosa.

Florianópolis
2013

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Guareschi, Égide

As pervivências de Arlequim: em Goldoni e Suassuna /
Égide Guareschi ; orientadora, Patricia Peterle
Figueiredo Santurbano ; co-orientadora, Maria Aparecida
Barbosa. - Florianópolis, SC, 2013.

144 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. arlequim. 3. alegoria. 4.
pervivência. I. Peterle Figueiredo Santurbano, Patricia .
II. Barbosa, Maria Aparecida . III. Universidade Federal
de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura.
IV. Título.

*Aos meus pais, por todo o amor,
ensinamentos de garra e coragem
e pela força para a concretização dos meus sonhos.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, por todas as bênçãos;

Aos meus pais, Danilo Guareschi e Gelci Rita Pazinato Guareschi e aos meus irmãos, Daniela Guareschi, André Guareschi e Roberto Guareschi pelo amor incondicional, o incentivo e, principalmente, pela compreensão e confiança que devotaram a mim, embora distantes, estiveram sempre presentes em minha vida;

Ao Eliandro Espindula, sinônimo de amor e paciência, por me ouvir, apoiar, sugerir e dividir comigo horas de estudos, aflições e, principalmente, conquistas e sonhos;

Agradeço, em especial, à minha orientadora, Patricia Peterle Figueiredo Santurbano, pela amizade, por ter acolhido minhas ideias e ser sempre muito presente, contribuindo, sobremaneira, para o meu aperfeiçoamento profissional e, também, para meu crescimento pessoal;

À coorientadora, Maria Aparecida Barbosa, por trazer mais elegância ao texto. Agradeço igualmente ao professor Andrea Peterle Figueiredo Santurbano, por ter acompanhado o trabalho desde o início, pelas leituras e sugestões.

Ao professor Alvino Candido Michelotti, pelo incentivo às letras italianas e pelas contribuições em latim neste estudo. Ao professor Pedro Brum Santos, por ter me iniciado no mundo da pesquisa.

À Sheila Patrícia de Borba Curry, pela amizade, leituras e revisão do texto. Aos amigos, Aline Fogaça dos Santos Reis e Silva, Roberta Cantarela e Francisco Luiz Grassi, por compartilharem experiências, pela força e por entenderem minha ausência;

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, pelo financiamento à pesquisa. Ao Programa de Pós Graduação em Literatura da UFSC, seus professores e servidores.

À banca que, gentilmente, leu este estudo, e a todos que, de alguma maneira, contribuíram para o meu trabalho.

*Eu tenho dentro de mim um
cangaceiro manso, um palhaço
frustrado, um frade sem burel, um
mentiroso, um professor, um
cantador sem repente e um profeta.*

(Ariano Suassuna)

RESUMO

A figura cômica de arlequim remonta, sobretudo, à *commedia dell'arte* (séc. XV-XVIII). Todavia, ela possui descendência rústica e figura na Idade Média como uma criatura diabólica que só, posteriormente, destituiu-se de seu tom animalesco, quase por completo. Na *commedia dell'arte* arlequim é perfilado como um gracioso saltimbanco, que mantém aceso o seu espírito transgressor, por meio da comicidade. A figura de arlequim permanece “viva”, reelaborando-se às variadas culturas e manifestações artísticas. A potencialidade de leituras possíveis acerca de arlequim, como marca de sua pervivência, são pensadas, principalmente, a partir dos arlequins de Carlo Goldoni e Ariano Suassuna.

Palavras-chave: Arlequim; Alegoria; Pervivência; Manifestações artísticas.

ABSTRACT

The comic figure of harlequin dates back mainly to the *commedia dell'arte* (XV-XVIII century). However, it has rustic descent and it figures in the Middle Ages as a devilish creature that only later deprives up of its animalistic tone, almost completely. In *commedia dell'arte* harlequin is profiled as a gracious mountebank, who keeps alive the spirit offender, through comedy. The figure of harlequin remains “alive” and it is reworked according to the various cultures and artistic expressions. The potentiality of possible readings of harlequin, as a mark of its ability to remain alive in the literature, is thought, primarily, through the harlequins of Carlo Goldoni and Ariano Suassuna.

Keywords: Harlequin; Allegory; Artistic manifestations.

LISTA DE FIGURAS:

Figura 1 – Cambalhotas de Arlequim.....	32
Figura 2 – Arlequim e o diabo.....	35
Figura 3 – Inferno - Ilustração de Gustavo Doré	36
Figura 4 – Personagens da commedia dell'arte	46
Figura 5 – Capa de Paulicéia Desvairada.....	59
Figura 6 – Capa de Arlecchino.....	59
Figura 7 – Capa de Losango Cáqui (1926)	62
Figura 8 – Edição novembro de 1927.	63
Figura 9 – Imagem de arlequim	70
Figura 10 – Arlequim saúda a audiência	71
Figura 11 – Arlequim e Colombina (séc. XVIII), Giovanni Domenico Ferretti	74
Figura 12 – Seated Harlequin (1901)	82
Figura 13 – At the Lapin Agile (1905)	84
Figura 14 – Natureza morta (1951)	85
Figura 15 – Arlequim e o gato preto (1956).....	86
Figura 16 – Arlequins (1942/43)	88
Figura 17 – Capa da 26ª Edição	108
Figura 18 – Capa As proezas de João Grilo	110

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
1. ARLEQUIM: ORIGENS E ITINERÁRIOS	23
1.1. A Idade Média e o cômico:	23
1.2. A comédia e o espaço literário:	27
1.3. Arlequim: o bufão-diabólico:	31
1.4. <i>Commedia dell'arte</i> e a personagem arlequinal: ..	39
1.5. A cultura da península e seus desdobramentos:	50
1.6. O saltimbanco inebriante:	52
1.7. Circulação e configurações da personagem:	56
2. AS MIL DOBRAS DE UMA ROUPAGEM ALEGÓRICA	64
2.1. Atributos alegóricos:	64
2.2. A fragmentação na constituição da roupa arlequinal:	70
2.3. Breves incursões:	79
2.4. Imagem, anacronismo, montagem:	89
3. CARLO GOLDONI, ARIANO SUASSUNA E SEUS ARLEQUINS	94
3.1. Pervivência e reelaboração anacrônica da figura arlequinal:	94
3.2. Goldoni: o dramaturgo e a simpatia por arlequim: ...	98
3.3. O século XX e o arlequim de Ariano Suassuna:	108
3.4. Imbricações, Imagens, malandragens:	126
CONSIDERAÇÕES FINAIS:	132
REFERÊNCIAS	135

INTRODUÇÃO

O vocábulo *pervivência*, que dá nome a esta dissertação, não está dicionarizado em português, no entanto, em latim, o verbo *pervivere* ('perviver') encontra-se registrado nos dicionários latinos. Ernesto Faria, (1985) elenca a palavra com o significado de: “continuar a viver”¹; Santos Saraiva [1910], por sua vez, vai além, e completa: “continuar a viver, viver muito tempo, durar muito”². Esses elementos linguísticos assinalam especificações imprescindíveis para este estudo, que trata de algumas pervivências de arlequim.

A figura de arlequim é uma imagem presente no imaginário artístico e popular, no entanto, pouco popularizados são os detalhes acerca da ancestralidade dessa figura. Geralmente associado aos espetáculos teatrais da *commedia dell'arte* (séc. XV-XVIII), cujo apogeu ocorreu por volta do século XVI, o saltimbanco arlequim, contudo, remonta à Idade Média (séc. V-XV)³, como apresenta o primeiro capítulo desta dissertação.

Apesar disso, por meio de um estudo mais apurado, compreende-se que arlequim não possui uma “origem” única, uma vez que ele tem múltiplas origens. Arlequim, nesse sentido, poder ser comparado a um viajante, figura nômade que passa por muitos territórios. Um desses locais seria as profundezas da Idade Média, como citado, lugar em que a figura de arlequim é associada ao reino diabólico. Nesse período arlequim era perfilado como um ser híbrido, um misto de homem-diabo-animal.

Outra terra visitada por arlequim foram os palcos da *commedia dell'arte*, na qual ele não era reconhecido como um demônio, mas sim um bufão cômico e travesso. Foi nesse fecundo sítio, que a figura de arlequim tornou-se conhecida e alçou novos voos, conhecendo outros destinos. Além desses, existem outros lugares que foram habitados por

¹ “**Pervivo, -is, -ere, -vixi, -victum**, v. *intr.* Continuar a viver (Plaut, Capt. 742)” (1985, p. 410).

² “**Pervivo, is, ixi, ictum, ivere** v. *intrans.* PLAUT. ATT. Continuar a viver, viver muito tempo, durar muito” (SARAIVA, [1910], p. 886).

³ Cabe salientar que algumas fontes datam ainda o século XV como o início das manifestações artísticas da *commedia dell'arte*, período condizente com o final da Idade Média.

arlequim, bem como há outras vertentes possíveis sobre a origem da figura.

Com relação à origem, – ideia apresentada, em especial, no primeiro capítulo e retomada ainda no segundo capítulo – esta pesquisa reporta-se aos estudos de Walter Benjamin. Para o autor, “[...] o lugar da origem é aquele do fluxo que envolve tanto a “pré” como a “pós-história” das obras e das formas”, segundo coloca Susana Scramim (2007, p. 84) no livro *Literatura do presente: história e anacronismo dos textos*. Ou seja, além de não ser única, para Benjamin, a origem não é acabada, ela se constrói no constante caminhar, movimentação análoga ao ritmo de arlequim, que é marcado por incessantes deslocamentos.

Embora, tenha herdado características marcantes da Idade Média e da *commedia dell'arte*, arlequim não possui território demarcado, ele reaparece em diferentes culturas e manifestações artísticas. Sua figura sobrevive ainda hoje, não apenas nos palcos ou picadeiros, mas também, nas páginas escritas e nos quadros de muitos artistas, perpetuando-se ao longo dos tempos. Esse movimento entre as linguagens retoma a imagem da pervivência citada no início deste texto.

Do nome pervivência procede o verbo correspondente: perviver, dicionarizado em latim, cujo significado abre-se para a ideia de intensidade (intensamente) e ainda de continuação da vida, de duração. Pensando na figura de arlequim, pode-se observar que ele pervive pelos séculos, sendo sinônimo dessa intensidade, a qual se compreende a partir da velocidade de suas ações e de suas diabruras, como uma potência de vida, uma criança travessa que tem gana de viver. Arlequim nesse sentido vive e sobrevive.

O entendimento dessa sobrevivência é elucidado, inclusive, no terceiro capítulo. Nesse espaço se discorre sobre o sentido de pervivência, desenvolvido por Walter Benjamin, no ensaio *A tarefa do tradutor*. O autor compreende a pervivência de maneira consoante ao processo de tradução de um texto, ou seja, para ele uma tradução nunca é igual ao original, pois seria uma recriação, uma reelaboração do original.

Tais princípios são importantes para realizar-se uma possível leitura da figura de arlequim. Pois se ele pervive no seio das diferentes culturas, tempos, espaços e gêneros artísticos, sua figura, à maneira do que ocorre com uma tradução, igualmente, reelabora seus sentidos e recria significados. E ainda, se um dos fatores mais marcantes de arlequim é o movimento temporal, então, importa frisar que ele é, portanto, considerado uma imagem anacrônica.

Nesse viés, no final do segundo capítulo, lê-se a roupagem de arlequim, como um mosaico colorido de fragmentos. Inúmeros losangos, os quais confluem em uma montagem de partes que constituem a figura de arlequim enquanto imagem dialética, conforme se reporta o segundo e o início do terceiro capítulos desta dissertação. Sobre esse aspecto Scramim aponta que “[...] a imagem, em termos físicos, é a reflexão da luz no tempo, revelação da luz na retina, cujo efeito é o ingressar da imagem na história” (2007, p. 89).

A potência paradoxal dessa figura, que vai e vem, fica à deriva, ou por vezes, atraca em espaços e tempos diversos, é compreendida, também, como uma alegoria. Arlequim reveste-se com o manto da alegoria, daquele que diz sem dizer, que sempre tem algo ainda por revelar em cada um dos vincos impressos pelas dobras de sua roupagem, durante todo o itinerário anacrônico de pervivência dessa figura.

As mil dobras, do traje alegórico de arlequim, são tratadas na segunda parte desta dissertação, a partir dos pressupostos sobre as dobras defendidos por Leibniz – através dos registros de Gilles Deleuze. A amarração teórica sobre a questão da alegoria é organizada ainda, com base nos escritos de Walter Benjamin e Octavio Paz, no segundo capítulo deste estudo, leituras primordiais que possibilitam um diálogo com a filosofia e/ou as artes. A discussão aborda a imagem dos losangos da roupagem arlequinal e também cinco pinturas, imagens de arlequim que ganharam vida nas telas de alguns pintores simpatizantes do saltimbanco arlequim, como Pablo Picasso, Ado Malagoli e Di Cavalcanti.

Além dos elementos apresentados no capítulo dois, no intuito de buscar suporte para os questionamentos acima apontados e para explorar melhor essas questões, este estudo foi organizado em mais outros dois momentos, os capítulos um e três. O primeiro capítulo “Arlequim: origens e itinerários” procura evidenciar a trajetória primitiva da figura de arlequim, partindo da ideia do cômico, tanto na Idade Média, quanto na *commedia dell'arte*, no modernismo brasileiro e igualmente na atualidade.

O terceiro capítulo “Carlo Goldoni, Ariano Suassuna e seus arlequins”, por sua vez, trata de dois momentos, em específico, que ilustram a caminhada de pervivências da figura de arlequim. Nessa perspectiva, realiza-se uma leitura da imagem do arlequim em duas obras teatrais de diferentes tradições: a obra italiana, ligada à tradição da

commedia dell'arte, *Arlequim, servidor de dois amos* (1745) de autoria de Carlo Goldoni, cuja trama é protagonizada por Arlequim Bardalo, um criado que serve a um amo e uma ama simultaneamente; e a brasileira, um texto dramatúrgico, com elementos da cultura popular, *Auto da Compadecida* (1955), do escritor nordestino Ariano Suassuna. Nesta peça, vê-se a figura do protagonista João Grilo, como um arlequim brasileiro.

1. ARLEQUIM: ORIGENS E ITINERÁRIOS

*Dispersas pelo chão
as folhas são
losangos de Arlequim
com laivos de purpurina. [...]*

(Excerto do poema Jardim de
Saúl Dias/Júlio Maria dos Reis Pereira)

1.1. A Idade Média e o cômico:

Arlequim é uma figura cômica muito antiga, apesar de ter se popularizado por meio da *commedia dell'arte*, como um saltimbanco trapalhão, ele remonta à cultura popular da Idade Média, conforme exposto na introdução deste trabalho, especialmente na região da Itália, fazendo parte das festas carnavalescas e das feiras medievais. Na Idade Média, o cômico e o riso eram tidos como algo profano. O filósofo grego Aristóteles (384 a.C.- 322 a.C.) já havia registrado, em sua *Poética*, que o riso era uma atitude natural aos seres humanos, diferentemente dos animais por exemplo, no entanto, o pensamento cristão da Idade Média levava a crer que o riso afastava os homens de Deus, enquanto uma atitude de perversão da alma.

Por essa razão, o cômico era estranho às festas de tom oficial da Idade Média, ao contrário do que ocorria nas festas de carnaval de caráter liberatório. Nesse sentido, conforme destaca Mikhail Bakhtin, no livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais (1993, p. 4) “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”. E, além dos carnavais, em que se realizavam atos e procissões, os quais tomavam as praças durante dias, eram celebradas, também: a “festa dos tolos”, “festa do asno” e festa do “riso pascal”, todas tradicionais. Além disso,

[...] quase todas as festas religiosas possuíam um aspecto cômico popular e público, consagrado também pela tradição. Era o caso, por exemplo, das "festas do templo" habitualmente acompanhadas de feiras com o seu rico cortejo e festejos públicos (durante os quais se exibiam gigantes, anões, monstros e animais "sábios"). A representação dos mistérios e *soties* dava-se num ambiente de carnaval. O mesmo ocorria com as festas agrícolas, como a vindima, que se celebravam igualmente nas cidades. O riso acompanhava também as cerimônias e os ritos civis da vida quotidiana: assim, os bufões e os "bobos" assistiam sempre às funções do cerimonial sério, parodiando os seus atos (proclamação dos nomes dos vencedores dos torneios, cerimônia de entrega do direito de vassalagem, iniciação dos novos cavaleiros, etc.). Nenhuma festa se realizava sem a intervenção dos elementos de uma organização cômica, como por exemplo, a eleição de rainhas e reis "para rir" para o período da festividade (BAKHTIN, 1993, p. 4).

Tais manifestações cômicas eram opostas às cerimônias religiosas da Igreja e do Estado feudal. Segundo Bakhtin, era como um outro mundo, uma segunda vida do homem da Idade Média, diferente daquela oficial e da qual não se pode ignorar a presença do riso. E, apesar das restrições impostas pela igreja, a cultura cômica era bastante popular, sendo o riso, as hipérboles, os exageros e o grotesco pontos característicos das festas de carnaval, do mundo às "avessas". Nesses momentos festivos as subversões de todo tipo eram comuns, expressões de baixo nível, gestos grosseiros, risos e gargalhadas. Tudo era permitido nesses dias, inclusive a provisória suspensão das relações hierárquicas, para depois voltar-se à vida regrada e sagrada (BAKHTIN, 1993, p. 7).

Essa dualidade entre sério e cômico, revela também outra relação entre o sacro e o profano, pois as festividades sempre têm alguma relação com o tempo, como se dependessem do "calendário" religioso para existirem. Nesse sentido, coloca Bakhtin, na Idade Média, sob o jugo feudal, o caráter de festa e a relação desta com "os fins superiores da existência humana, a ressurreição e a renovação, só

podiam alcançar sua plenitude e sua pureza, sem distorções, no carnaval e em outras festas populares e públicas” (1993, p. 8). Tal paradoxo mostra outra faceta do riso, pois além de divertir, nessa época, ele era temido por vir acompanhado de possíveis revelações e de críticas, ele “é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o *sério*” (BAKHTIN, 1993, p. 57).

Nessa perspectiva, acredita-se que o momento do carnaval estimulava a prática do riso, em função de sua coletividade. Pois “transgredir” as regras, juntamente com uma multidão, parece ganhar força em meio à multidão, a exemplo, das festas de carnaval, mascarando assim as individualidades. O riso é assim, algo coletivo e possui uma significação social, dessa maneira, “não desfrutaríamos do cômico se nos sentíssemos isolados. O riso parece precisar de eco” (BERGSON, 1983, p. 13), como o riso da plateia em um teatro. Ele precisa de cumplicidade, sempre oculta uma segunda intenção, que sozinho não teria sentido, pois precisa do ambiente humano, da sociedade, de seus costumes e vícios. O riso parece castigar os costumes, refere-se à inteligência pura e para que produza todo o seu efeito, o cômico demanda algo como “certa anestesia” do coração (BERGSON, 1983, p. 13). Ou seja, é necessário afastar-se de situações mais duras, imaginar-se como um mero espectador, para conseguir achar graça de circunstâncias que, em situação contrária, seriam vistas como verdadeiros dramas.

Neste viés, retomando a questão das manifestações cômicas, o autor complementa ainda que, na época medieval, o quadro de movimentos que estimulavam a prática do riso era composto, além de demonstrações cômicas como as festas carnavalescas públicas, os ritos e os cultos cômicos, por “bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc.” (BAKHTIN, 1993, p. 3-4.). Os bufões e bobos,

[...] são as personagens características da cultura cômica da Idade Média. De certo modo, os veículos permanentes e consagrados do princípio

carnavalesco na vida cotidiana (aquela que se desenrola fora do carnaval). Os bufões e bobos, [...] não eram atores que desempenhavam seu papel no palco (à semelhança dos comediantes que mais tarde interpretariam Arlequim, Hans Wurst, etc.). Pelo contrário, eles continuavam sendo bufões e bobos em todas as circunstâncias da vida. Como tais, encarnavam uma forma especial da vida, ao mesmo tempo real e ideal. Situavam-se na fronteira entre a vida e a arte (numa esfera intermediária), nem sempre personagens excêntricos ou estúpidos nem atores cômicos (BAKHTIN, 1993, p. 7).

Ou seja, o carnaval não era uma forma de representação teatral, mas uma forma de manifestação da vida, que ocorria durante o íterim do carnaval. Por isso também, o carnaval era considerado a segunda vida do povo na Idade Média. Entretanto, Bakhtin (1993, p. 29-30) expõe também que, entre os séculos XVII e XVIII⁴, houve uma redução dos ritos e festas carnavalescas populares, as festas passam a ter caráter mais familiar e a literatura do período, também não está mais atrelada diretamente à cultura popular festiva. Ocorre assim, uma formalização das imagens grotescas do carnaval, as quais ainda sobrevivem em manifestações importantes de épocas posteriores. Nos séculos XVII e XVIII, já citados, uma das manifestações artísticas, que abrange parte desse período, é a *commedia dell'arte*, a qual conserva a sua relação com o carnaval, de onde também provém, segundo o mesmo autor. A *commedia dell'arte*, nesse sentido, mantém vivos elementos do grotesco carnavalesco como a figura do arlequim, que é marcada pelo riso. Ela colabora com a constituição de situações cômicas, através da representação jocosa das falhas humanas, dos equívocos, das obscenidades e do jogo de palavras (sátiras e críticas) – que são mecanismos geradores do riso e característicos das atitudes desta figura.

Sobre a figura de arlequim, Bakhtin pontua que a segunda metade do século XVIII protagonizou mudanças nos campos literário e estético, em que se discutia como na Alemanha, “ardorosamente a personagem arlequim, que então figurava obrigatoriamente em todas as

⁴ Abrangendo, portanto, um espaço do período *Renascentista*, o qual vigorou aproximadamente entre o século XIII e meados do século XVII.

representações teatrais, mesmo as mais sérias” (1993, p. 31). Tanto que alguns herdeiros do classicismo quiseram tirar arlequim de cena e até alcançaram seu intento por um tempo, porém, como prossegue Bakhtin, a situação era ainda mais ampla, pois se questionava se era possível admitir o grotesco dentro da estética voltada para a beleza e o sublime. Nesse sentido, o mesmo teórico traz que Justus Möser, em 1761, produziu um breve estudo *Harlekin oder die Verteidigung des Grotesk-Komischen* (Arlequim ou a defesa do cômico grotesco), que foi uma apologia do grotesco. Neste Möser salienta que:

Arlequim é uma parcela isolada de um microcosmos ao qual pertencem também a Colombina, o Capitão, o Doutor, etc., isto é, o mundo da *commedia dell'arte*. Esse mundo possui uma integridade e leis estéticas especiais, um critério próprio de perfeição não subordinados à estética clássica da beleza e do sublime (MÖSER apud BAKHTIN, 1993, p. 31).

Com esta colocação Möser eleva o universo da *commedia dell'arte*, distinguindo-o do espaço cômico ocupado pelos artistas das feiras, que era tido como “inferior”. Para ele, a noção de grotesco também carrega algo de cômico e, reiterando a ideia de Aristóteles de que o riso é inerente aos humanos, Möser completa afirmando que o riso “seria uma necessidade de gozo da alma humana” (MÖSER apud BAKHTIN, 1993, p. 31).

1.2. A comédia e o espaço literário:

Na literatura, por exemplo, se atribuía ao cômico um espaço entre os gêneros menores, os quais se dedicavam a descrever a vida de indivíduos isolados ou de extratos sociais baixos. Nessa perspectiva, sobre a comédia, Aristóteles, um dos primeiros a referir-se ao gênero, embora de forma breve, coloca que esta diverge da tragédia por imitar

homens inferiores; a tragédia, por sua vez, os quer imitar de forma superior aos da atualidade – “representação de seres melhores do que nós” (ARISTÓTELES, 2005, p. 35), representação de heróis. Já a comédia, ao contrário da tragédia, é

[...] imitação de pessoas inferiores; não porém com relação a todo vício, mas sim por ser o cômico uma espécie de feio. A comicidade, com efeito, é um defeito e uma feiura sem dor nem destruição; um exemplo óbvio é a máscara cômica, feia e contorcida, mas sem expressão de dor (ARISTÓTELES, 2005, p. 23-24).

A comédia, portanto, era vista como um gênero de menor prestígio diante do trágico – gênero superior e mais estimado. Este fator era percebido também na nomenclatura das personagens, pois na comédia, conforme Aristóteles (2005, p. 29) davam-se nomes quaisquer e imaginários às personagens; já os autores de tragédias se apoiavam em nomes de pessoas que existiram para torná-las mais críveis. Nesta mesma linha, Bender, no seu estudo sobre a comédia e o riso, diz que de modo diverso da tragédia:

[...] a comédia propicia a manifestação coletiva e ruidosa. Esta se expressará pelo riso e, em termos de encenação, o próprio espetáculo sofrerá modificações constituídas por acréscimos de ações físicas, nuances de interpretação ou mesmo de intromissões no texto [...] (BENDER, 1996, p. 19).

Complementa-se, aqui, que o riso é uma situação de caráter coletivo. É na coletividade que se ri um do outro, sendo este momento de descontração que incita interações do público nas cenas teatrais. No caso da *commedia dell'arte*, por exemplo, as interações com a plateia eram, por vezes, acrescidas aos espetáculos de forma momentânea ou

até, permanentemente. A importância da comédia, portanto, também está no seu caráter permissivo, por meio dela, há a possibilidade de satirizar ideias, falhas morais (de caráter) ou falhas físicas (BENDER, 1996, p. 58). Além da sátira, o gênero cômico permite também um espaço descontraído para críticas: culturais, econômicas, sociais e políticas. Quanto aos temas, vão desde questões banais e corriqueiras até questões mais complexas e “íntimas” do ser humano, como fatores fisiológicos e sexuais.

Assim, a comédia é um gênero significativo para a cultura italiana; basta pensar que a primeira grande obra da literatura da península já traz o próprio termo no seu título “Commedia”, do reconhecido escritor Dante Alighieri (1265-1321), a qual posteriormente recebeu o adjetivo “Divina”, que lhe foi atribuído primeiramente por Boccaccio. Em *Categorie Italiane* (2010, p. 3-4), livro dedicado a pensar alguns pontos de confluência da cultura e da literatura italianas, Giorgio Agamben aponta, como primeira categoria a ser discutida, a comédia, discorrendo sobre o fato de a comédia ter exercido profunda influência na cultura italiana desde o início do século XIV, quando Dante Alighieri, ao escrever a *Divina Comédia*, uma trilogia composta pelos livros do *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso* (escrita entre 1304 e 1321), intitulou o seu poema de Comédia, em contraposição à tragédia, que para ele era uma escrita de *alto stile*. Agamben constrói seu exercício argumentativo, baseando-se na tensão da oposição: tragédia versus comédia e sugere que talvez Dante tenha nominado seu poema, não por acaso e nem ingenuamente como comédia, mas em função de uma antiga teoria de separação dos estilos, pois se o grande poema virgiliano se tratava de uma tragédia, o seu deveria ser uma comédia.

Dante demonstrava estima e admiração pela produção literária de Virgílio, seu autor favorito e que o acompanha, a pedido de Beatriz, que é a amada de Dante, na sua jornada pelo inferno e purgatório descrita em sua *Divina Comédia*. Virgílio é autor do poema épico *Eneida* (escrito por volta do século I a.C), obra a qual Dante atribuía à distinção de “alta tragédia”, em comparação a sua Comédia (AGAMBEN, 2010, p. 4). A explicação dessa separação não está no conteúdo: início próspero e fim horrível, típicos da tragédia e o contrário, início horrível e o fim próspero, característico da comédia, mas se redefine,

[...] não só no quadro temático da inocência e da culpa, vistas da perspectiva do *subiectum* (para o qual tragédia e comédia não passam de modalidades literárias de seu percurso de condenação ou salvação individual), mas também no contexto de outro dualismo irreduzível, aquele entre *natureza* e *pessoa*, ou seja, cindindo a culpa natural da culpa pessoal e transformando, assim, o conflito trágico entre inocência pessoal e culpa natural na “conciliação cômica da inocência natural e da culpa pessoal”. Considerado por esse ângulo, o título da *Divina Commedia* – no centro da qual esta a justificativa do culpado ao invés da punição trágica do justo – não se limita a ser “perfeitamente coerente”, como se torna também revelador da íntima tendência antitrágica da cultura italiana que Dante vai passar para a posteridade (GUERINI; MULINACCI, 2010, p. 3).

Portanto, Agamben destaca que a decisão de Dante traduz um traço característico da cultura italiana, ou seja, a sua inclinação para a comédia, para o antitrágico. Assim, é possível inferir que a comédia tenha maior expressividade na cultura italiana, por ser mais aberta e permitir o uso da língua do povo e por trazer situações cotidianas, em oposição à tragédia, um gênero mais fechado, enfim, que consiste em considerar que, por meio da comédia se possam abordar melhor as aflições humanas. O poema dantesco, por exemplo, trata de temas como os pecados cometidos pelos homens nas diversas fases da vida e, também, suas devidas e respectivas punições.

Nessa linha, a simpatia italiana pelo gênero cômico, aponta ainda, dentre outras manifestações cômicas da cultura da península, para a tradicional e consagrada *commedia dell'arte*, também trabalhada na presente dissertação. A *commedia dell'arte* despontou no final do século XVI, atingiu seu auge no século XVII e no século XVIII o declínio. Foi uma movimentação importante, pois permitiu através das máscaras a exposição de críticas e de sátiras social, além da legitimação de figuras interessantes da comédia, a exemplo de arlequim e de sua trupe, que sobrevivem ainda hoje.

1.3. Arlequim: o bufão-diabólico:

Retomando a discussão sobre arlequim, objeto de discussão deste estudo, sabe-se que na Idade Média, conforme exposto, aparece também a figura do bufão, do arlequim, daquele que como bobo da corte, desfaz alguns quadros, que emolduram “verdades” e protocolos da sociedade através da comicidade e do riso. Ele subverte a relação do alto e do baixo, com suas cambalhotas arlequim aproxima a face do chão e os pés do alto e com essas reviravoltas grotescas, ele ridiculariza as coisas sérias por meio do riso. Como era considerado tolo, ele tinha maior liberdade para externar, em voz alta, defeitos e críticas à sociedade, sem ser recriminado e, aparentemente, levado a sério. Por vezes, as suas atitudes endiabradas, enquanto estopim de intrigas e mal-entendidos, e também as suas risadas sem medida permitiam associá-lo à soturnidade de Lúcifer.

Nesse sentido, Mikhail Bakhtin ao tratar do grotesco na Idade Média e, portanto, também da postura e dos atos circenses e histriônicos da figura do arlequim, comenta que:

Todos esses saltos e cambalhotas grotescos não visam a formar um contraste estático com o inferno, mas são ambivalentes como o inferno. São com efeito profundamente topográficos, tendo como ponto de referência o céu, a terra, o inferno, o alto, o baixo, a face, o traseiro; são outras tantas intervenções e permutações do alto e do baixo, da face e do traseiro; em outros termos, o tema da descida aos infernos está implicitamente contido no movimento de cambalhota mais elementar. É isso que explica porque as figuras do cômico popular se orientam para o inferno (BAKHTIN, 1993, p. 347-348).

As imagens do alto e do baixo são comuns no período medieval, em especial, por remeterem à ideia de separação entre o que é sagrado⁵, portanto, pertencente ao reino celeste – tido e alimentado como superior e o que é profano, ligado às injúrias, aos pecados, às proibições que rebaixam os homens ao nível satânico, encaminhando-os às profundezas



Figura 1 – Cambalhotas de Arlequim

do inferno, de acordo com os preceitos cristãos fortemente arraigados ao imaginário popular da Idade Média. Infere-se assim, que a postura irreverente das personagens – bufões; tolos; gigantes; anões; monstros e palhaços – do imaginário popular da Idade Média e dentre elas a figura de arlequim, possui, nessa época, caráter diabólico, pois, conforme a figura 1, suas cambalhotas e travessuras eram uma forma de hipnotizar a atenção da plateia e denotavam ações providas de seres endiabrados.

Vale destacar uma questão importante levantada por Mikhail Bakhtin (1993, p. 36), de que na Idade Média o diabo não tem nada de aterrorizante, não era associado à tragédia, ao espanto e à melancolia. Ele era sim, “um alegre porta-voz ambivalente de opiniões não oficiais, da santidade ao avesso, o representante do inferno material, etc.” (BAKHTIN, 1993, p. 36). Os diabos, ainda com Bakhtin, eram “boa

⁵ As questões do sagrado e do profano são apresentadas no terceiro capítulo.

gente” e foi somente no grotesco romântico, que o diabo passou a ter uma imagem negativa e o riso do inferno passou a ser sombrio e maligno.

No tocante a uma possível origem desta personagem nos palcos do teatro, existem várias versões. Pesquisas feitas por Dario Fo⁶, por exemplo, levam-no a considerar que “[...] *Arlecchino* é resultado do incesto do *zanni* da região de Bérgamo com personagens diabólicos farsescos da tradição popular francesa” (FO, 1999, p. 80). Nessa linha, a descendência de arlequim, portanto, seria ítalo-francesa. Fo afirma, também, que seu nome teria aparecido, pela primeira vez, em um palco em Paris, em papel impresso no final do século XVI (1585), para denunciá-lo como um galanteador; o autor pormenoriza o episódio, descrevendo arlequim como um sujeito namorador, que, ao ver sua amada em perigo, tenta salvá-la; assim, ele teria descido aos infernos, por exemplo, para tirar das garras de Lúcifer uma famosa *maitresse*. Esse evento teria ocorrido já no período em que a *commedia dell'arte* tinha se estabelecido com suas máscaras características, manifestação teatral que, como se sabe, deu maior evidência à figura de arlequim e o transformou em um dos seus ícones.

O período apontado por Dario Fo imprime uma conotação bestial à figura de arlequim. Nessa época, ele é visto como um conquistador, polêmico, até animalesco e o seu próprio nome sugere uma relação com satã:

[...] *Hellequin* ou *Helleken*, que se torna, posteriormente, *Herlek-Arlekin*. Um mesmo demônio também citado por Dante: *Ellechino*. Na tradição popular francesa dos séculos XIII e XIV, esse personagem é descrito como um endemoniado torpe, arrogante – como deve ser todo diabo que se preza – e, principalmente, zombeteiro, exímio elaborador de troças e trapaças. O personagem cruza-se com o *homo*

⁶ Dario Fo, dramaturgo, comediante e escritor italiano vencedor do prêmio Nobel de Literatura em 1997, autor do livro *Manual Mínimo do Ator* (1987).

selvaticus ou *sebaticus*, um gênero de *mammuttones* recoberto de pelos ou folhas, segundo a região ou estação. É em geral tosco, ingênuo e desprovido de recursos, mas outras vezes é esperto como um macaco, ágil como um gato, violento como um urso enfurecido (FO, 1999, p. 80).

É importante destacar, a partir de tais considerações, que esse nome deriva de *Hellequim*, no qual se destaca a raiz *hell*, significando inferno. Posteriormente, a palavra *Hellequim* teria se transformado em *Herlequim* e depois em *Harlequim* (SANTANA, 2003, p. 123), o que reitera a vertente diabólica de arlequim. Ainda quanto à etimologia da palavra *arlequim*, estudos realizados por Affonso Romano de Sant'anna (2003), mostram que arlequim era:

[...] um tipo selvagem que comandava uma horda de homens-bestas. Hallequim é uma deformação onomástica de Harila-King – rei dos exércitos. Tinha na mão enorme maça ou tacape. Comandava um feralis-exércitus (exército de mortos). Pertencia à mesma estirpe de figuras primitivas como o lendário rei Frotho, da mitologia dinamarquesa, que invadia aldeias, violentava mulheres e humilhava barbaramente os vencidos. Esses guerreiros exibiam a petulância (agressividade sexual), lascívia (exigências sexuais) e se consideravam conubernaes (*contubernares – grifo meu*) (companheiros da tenda do rei). Vestiam-se de peles selvagens assemelhando-se aos ursos e não cortavam os cabelos até que matassem alguém. Também não tinham propriedades pessoais e viviam se deslocando atrás de presas, como centauros seqüestradores de mulheres. Mito? Realidade? Esse exército não era só uma crença. Era muito bem representado por máscaras. Temos uma prova disto, uma descrição que data de 1100, vinda da Normandia, que cita como rei da tropa selvagem um certo Herlechinus, que viria de Harilaking

anglo-normando, rei da família Herlechini, que não é senão o Arlequim⁷.

Esta origem de viés bárbaro, exposta por Sant'anna, perfila arlequim como um anti-herói e também exemplifica como a trama de arlequim é multifacetada e, por isso, dá margens para considerações, por vezes, acaloradas, o que



Figura 2 – Arlequim e o diabo

é comum diante da longa história de pervivência desta personagem. Assim retomando os pressupostos iniciais da introdução desta dissertação, perviver denota viver por muito tempo, durar muito. De todo modo, esta imagem animalisca de arlequim, como se vê na figura 2, é reiterada ainda, por questões levantadas em relação à expressão de sua face. De acordo com alguns registros, o arlequim primitivo trazia o rosto pintado de preto ou tons avermelhados. Em outros momentos, registra-se que arlequim circulava com o rosto coberto por algum tipo de máscara, de couro ou de pelos, fazendo alusão à feição dos gatos ou dos macacos e, portanto, também às suas origens “simiescas”, conforme palavra usada por Patrice Pavis em seu *Dicionário de Teatro*.

Diante desta menção zoomórfica, é impossível não relacionar as

⁷ Texto disponível em:

<http://grabois.org.br/portal/noticia.php?id_sessao=53&id_noticia=7216>.

Acesso em: 12 out. 2011.

atitudes licenciosas de arlequim à dos primatas, porém essa relação permite também considerar, por outro lado, a ideia da brincadeira, do jogo irracional e infantil, sem interesses, com vistas ao prazer da diversão em si, características estas que também são percebidas no saltitante arlequim. Ele não é de todo angelical e puro como uma criança, porém, não é de todo mau como um demônio, é na verdade uma simbiose dos dois.



Figura 3 – Inferno - Ilustração de Gustavo Doré

Voltando à *Divina Comédia* de Dante Alighieri, escrita ainda no final da Idade Média, nela tem-se também a imagem de arlequim como personagem diabólica e integrante do reino infernal, conforme a célebre imagem de Gustav Doré, na figura 3. O arlequim de Dante aparece no *Canto XXI* do livro do *Inferno*. A temática deste episódio é a vala dos corruptos, em que a personagem Malacoda designa dez diabos para inspecionarem a margem esquerda do rio no Inferno (PRESTA, p. 125). Arlequim desponta no grupo dos dez diabos escolhidos por Malacoda e, aos moldes do que Virgílio significa para Dante na caminhada no mundo da *oltretomba*, em sua *Commedia*, nesse momento, arlequim também é um “guia” da viagem. De acordo com a organização dos espaços no Inferno de Dante, “no quinto compartimento são punidos os trapaceiros que negociam os cargos públicos ou roubam aos seus amos. Eles estão mergulhados em piche fervendo” (ALIGHIERI, 1955, p. 99). Nesse momento, ao passarem por tal compartimento, Virgílio e Dante,

presenciam a tortura de um trapaceiro por obra de um demônio. Os dois poetas, então escoltados pelo bando de demônios, ingressam no caminho ao longo de um aterro, conforme o seguinte fragmento:

Depois assim nos disse: - “Andar por essa

*Roca não podereis; jaz destruído
Todo arco sexto sem restar-lhe peça.*

*Se avante quereis ir, seja seguido
Desta borda o caminho: não distante
Está rochedo ao passo apercebido.*

[...]

*“Dos sócios meus na companhia ireis;
Vão ver se alguém ao banho quer furtar-se.
Ide em paz: molestados não sereis.*

*“Calcabrina, **Alichino** vão juntar-se
Com Cagnazzo, a decúria comandado
Garbariccia! E não podem separar-se*

*“Droghinaz, Libiciocco, Dêste Bando!
Graffiacane, o dentado Ciriatto,
Rafael, Rubicante vão marchando!*

*“Na ronda cada qual se mostre exato!
Sejam a salvo os dois encaminhados
Da ponte do arco até agora intato!”
(ALIGHIERI, 1955, grifo meu, p. 101)*

Como se pode visualizar neste excerto, Malacoda garante que os poetas estarão a salvo e bem encaminhados, uma vez que serão acompanhados por seus sócios. Dentre estes, os dez diabos que os acompanharão, está também arlequim, um dos guardiões de Dante e Virgílio.

Nesse aspecto, os indícios medievais da figura de arlequim ganham força na colocação de Denis Pianetti (2008), ao mostrar que

arlequim era figura popular já na Idade Média, e permaneceu assim por muito tempo. Ele era interpretado como uma espécie de “diabinho” cômico, em virtude das travessuras em que se envolvia ou também, um “pobre diabo”, no que diz respeito à sua submissão serviçal:

E persino Arlecchino, il servo tonto e un po' ingenuo conosciuto in tutto il mondo, sembrerebbe nascondere dietro il suo volto mascherato un'origine demoniaca. Sarà forse per la sua goffa e leggendaria figura, vicina a quell'homo salvadego da secoli immortalato presso quella che si ritiene essere la sua antica dimora, ad Oneta di San Giovanni Bianco, o forse per l'origine del suo nome, di probabile origine francese: Hellequin, o Herlequin, perfetto richiamo al demone Herlechinus, che nella tradizione letteraria francese medievale rappresentava il demonio. Anche Dante, nella Divina Commedia, parla di un diavolo di nome Alichino, [...] e tutta la tradizione popolare dall'alto medioevo in poi ha spesso associato le rappresentazioni di buffoni mascherati al diavolo, un diavoletto comico o “povero diavolo”. Ci risulterà difficile scorgere nelle sembianze di questo buffo personaggio un'anima posseduta dal demonio, anche se la protuberanza nera che ostenta sulla fronte sembrerebbe proprio ricordare le corna di un diavolo⁸.

Pianetti apresenta considerações consonantes às de Dario Fo e levanta uma outra questão, na sua opinião, apesar da ligação de arlequim com o selvagem, o grotesco e o diabólico, ele considera difícil que arlequim tenha a alma alimentada pelo demônio, mesmo que seu semblante e seus gestos levem a considerar o contrário. Todavia, para além da Idade Média, é possível perceber que, ao longo dos séculos,

⁸ Disponível em:

<http://www.valbrembanaweb.com/valbrembanaweb/manifestazioni/febbraio_2008/diavolo-inferno/index.html>. Acesso em: 14 maio 2012.

arlequim reaparece remodelado, revestido e travestido em várias manifestações artísticas, ou seja, ao lado do perfil grotesco, aos poucos, vão sendo acrescentados outros, como o cômico e o de fanfarrão galhofeiro. Mesmo já tendo uma presença no período medieval, a figura de arlequim se legitima, cresce, se populariza e somente ganha grande destaque e novos contornos com a *commedia dell'arte*.

1.4. *Commedia dell'arte* e a personagem arlequinal:

A *commedia dell'arte* (séc. XV-XVIII) trouxe ao público a imagem de um arlequim mais leve, um tanto inocente e brincalhão, menos dado às obscenidades e animalidades, pois a *commedia* era a expressão de personagens estereotipados, que representavam as contradições da sociedade, incluindo os *zanni* – criados cômicos –, assim como o servo arlequim. A obscenidade, no período que antecedeu à *commedia dell'arte*, tinha tom liberatório e alguns autores exageravam.

Um exemplo de encenação é *O Arlecchino falotrópico*, de origem na tradição popular francesa dos *fabliaux*. Estes eram narrativas curtas ou peças cômicas e jocosas, escritas em versos, populares na França entre o final do século XII e meados do século XIV, em geral, ambientadas no espaço urbano e baseadas na tradição oral. Citada por Dario Fo (1999, p. 83-84), esta peça não possui autoria definida e segundo o autor, este texto foi literalmente usurpado e reproposto pelos cômicos da *commedia dell'arte*.

Nesta peça, arlequim é, mais uma vez, é um empregado, cumpre as ordens de seu patrão “O Magnífico”, nomeação irônica para um nobre italiano decaído e sem magnitude. Para satisfazer as vontades de seu patrão, que pretende ter uma noite de amor com uma prostituta golpista por quem se apaixonara, mandam chamar arlequim, que tem como missão buscar com uma feiticeira uma poção mágica que dará vigor ao Magnífico. Todavia, sabe-se que com arlequim as coisas não são tão lineares, ele embebeda-se pelo caminho, bebe, inclusive, o frasco completo da poção mágica, o que faz com que seu membro cresça

efusivamente. Buscando disfarçar a saliência, arlequim o envolve primeiro com uma pele de gato que encontra e uma mocinha aproxima-se para acariciar o gatinho; ele a afasta; mas um cão o ataca vorazmente, o que o faz atirar a pele para longe, pegar algumas fraldas de criança de um varal e fingir embalar um bebê. Essa atitude, no entanto, atrai a atenção de algumas moças que se agarram e puxam o nenê obstinadamente. Arlequim, então, se desespera.

Como se observa a encenação leva os atores à exposição do aspecto ridículo do ser, por meio de situações um tanto absurdas e pouco prováveis. Apesar de gerar estranhamento, esses temas obscenos, populares e grosseiros causavam também o cômico, quando imersos em um ambiente cênico que abordasse questões corporais “baixas” (sexuais ou fisiológicas), segundo o que expõe Bakhtin no artigo *O “Baixo” Material e corporal em Rabelais* (1993).

Na *commedia dell’arte*, apesar de ainda existirem algumas pitadas do grotesco, este era abordado por meio de temas diferentes daqueles da Idade Média, eram temas, mais comuns e “vivos” do cotidiano popular. Nesse sentido, os repertórios dedicavam-se a certo número de constantes dramatúrgicas, em que os temas eram modificáveis e elaborados coletivamente (PAVIS, 2008, p. 62), os espetáculos geralmente mostravam “namorados e namoradas, pais severos e maridos ciumentos e velhos apaixonados, em meio a intrigas e acrobacias de criados, interferências de velhos avarentos ou lúbricos, verborragias de doutores ou fanfarronadas de militares” (GOLDONI, 1987, p. XIII e XIV).

A *commedia dell’arte* animou por cerca de dois séculos as praças e os teatros europeus; desenvolveu-se fortemente na Itália e possuía características um tanto singulares. Essas características, no entanto, são importantes para o teatro até hoje e foram (re)significadas de muitas maneiras. Nesse sentido, pode-se apontar que os atores da *commedia dell’arte* viviam da profissão e cada companhia contava com dez ou doze atores fixos, com papéis cênicos bem definidos. Os artistas eram muito preparados, hábeis em jogos acrobáticos, mímica, coreografia e modulação de voz, características importantes para artistas de um teatro *all’improvviso* – a grande característica desse gênero dramático. Apesar da improvisação variar de acordo com um repertório determinado anteriormente, a *commedia dell’arte* incorporava a sátira social do cotidiano às apresentações, o que a diferenciava das demais formas dramatúrgicas e denotava vivacidade por parte dos atores. Os

contratos estabeleciam que os artistas deveriam saber tocar um instrumento musical, cantar e dançar. Ou seja, tinham de possuir muitas aptidões além de habilidade para a improvisação, pois a *commedia dell'arte* era uma criação coletiva e, além disso, não possuía textos “prontos”, apenas algumas indicações, estas eram,

[...] geralmente roteiros básicos (*canovacci*), limitavam-se a um esboço da peça e à indicação, de maneira bastante concisa, dos jogos cênicos. Havia, portanto, ampla liberdade de criação e os diálogos eram improvisados. Mas essa liberdade tinha limitações. Os atores fixavam-se em máscaras, especializando-se em determinados tipos até a morte (GOLDONI, 1987, p. XIII e XIV).

Nesse caso as máscaras eram usadas por algumas personagens da comédia italiana, quem as usava eram as personagens do núcleo cômico (ridículo, extravagante e distorcido) – arlequim era um deles, ao lado de outros criados, do Capitano e de padrões cômicos como Pantalone e Dottore. Mais do que uma função dramática a máscara possui também, motivações antropológicas – libera as identidades e as proibições (de classe ou sexo), escondendo o rosto, a atenção volta-se para o corpo que vai traduzir a interioridade da personagem (PAVIS, 2008, p. 234-235). E, no espaço teatral da *commedia dell'arte*, a máscara era importante para que o público pudesse identificar as personagens fixas – eram sempre as mesmas personagens e cada ator representava o mesmo papel sempre – como o Doutor, o Capitão e o próprio arlequim.

[...] a máscara vai ganhar espaço primordial e vai fazer parte da vida dos personagens dessa manifestação artística tornando-se uma das suas principais características. A máscara nessa manifestação artística representava a imagem

refratada dos representantes das classes sociais daquela época (VIEIRA, 2011, p. 55).

Fato comum à manifestação artística da *commedia dell'arte* era também a possibilidade de abordar em suas peças as diferentes classes sociais, tendo assim, ocasião para criticar cada uma delas e a sociedade da época, o que era facilitado pela “proteção” das máscaras. Sob as máscaras as críticas, já naturais aos espaços cômicos, ganhavam força e, dessa forma, as personagens ficavam mais à vontade para satirizarem algumas práticas sociais. As máscaras são herança de períodos anteriores e Bakhtin (1993) refere-se às máscaras na cultura popular da Antiguidade e da Idade Média, afirmando que elas são o motivo mais complexo e mais carregado de sentido na cultura popular:

[...] A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável. Basta lembrar que manifestações como a paródia, a caricatura, a careta, as contorções e as “macaquices” são derivadas da máscara. É na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco (p. 35).

Sob este prisma, voltando à questão das diferenças sociais, sabe-se que elas eram abordadas já na própria estrutura do espetáculo da *commedia dell'arte*, pois as personagens eram dispostas normalmente em dois grupos. O primeiro perfilado pelas personagens sérias, como o casal de namorados, e o segundo grupo pelas personagens ridículas, que são, como já citado, aquelas figuras jocosas com maior atuação na peça, como os velhos cômicos (Pantaleão, Doutor e Capitão), e os

criados/*zanni* como arlequim, Scaramuccia, Pulcinella, Mezzottino, Scapino, Coviello, Truffaldino e Colombina⁹. Os *zanni*, por exemplo, “se dividem em primeiro Zanni (personagem esperto e espirituoso, condutor da intriga) ou segundo Zanni (personagem ingênua e estúpida)” (PAVIS, 2008, p. 61) e tinham papel importante durante o espetáculo. Uma das suas atribuições era ficarem encarregados dos *lazzi* (ação cômica: jogo de palavras e de gestos), eles, portanto, movimentavam a peça, como personagens centrais das ações. Todavia, são por outro ângulo, consideradas personagens secundárias, se se pensar na hierarquia social. Porém, é justamente esse fator, que os permite, enquanto empregados, circular nos espaços íntimos da casa dos patrões, terem acesso às informações e intimidades, que contribuem para que os imbróglis aconteçam. Com tais atitudes, portanto, os *zanni* se colocam no patamar de personagens principais.

Arlequim, em especial, como um desses criados, era essencial para o encadeamento e desfecho das ações dentro das peças das tramas encenadas. Para compreender as raízes de arlequim, apresentado na *commedia dell'arte* como um serviçal, é importante destacar a proveniência dos *zanni* e o que possa ter motivado os artistas da época a representá-lo teatralmente. Nesse sentido, nota-se que a *commedia dell'arte* tinha como repertório de suas peças, paródias de comédias clássicas e literárias, tradições populares e também notícias de algum novo acontecimento (PAVIS, 2008, p. 61). Enfim, inspirava-se nos acontecimentos do dia a dia e nas tendências da contemporaneidade vigente, características virtuosas para que a *commedia* tivesse grande apreciação por parte do público na época.

Quanto à ideia da inspiração temática buscada pelas companhias teatrais para comporem suas peças, observa-se que, nos primórdios da *commedia dell'arte* (século XV), havia grande número de *zanni* (de criados), em Veneza, por exemplo, onde é ambientada a peça *Arlequim, servidor de dois amos* (1795) de Carlo Goldoni, a qual compõe o *corpus* deste trabalho. Nessa peça, Arlequim Bardalo é um criado, que serve a dois patrões para sobreviver. Vale destacar que arlequim figura como *zanni* ainda em diversas peças deste e de outros autores.

⁹ Essas são algumas personagens, porém, destaca-se que a nomeação dessas personagens sofria variações dependendo da região.

Esse tecido social presente em Veneza, provavelmente, interferiu nas escolhas de muitos dramaturgos, inclusive de Goldoni, que elegem as figuras de alguns *zanni*, como arlequim para protagonizarem suas peças. Nessa linha, Dario Fo (1999, p. 74) argumenta que o *zanni* está ligado a um momento fundamental da história de Veneza, no século XV. Derivação do nome Gianni ou Giovanni, *zanni* era o apelido dado pelos venezianos aos camponeses do vale do rio Pó (da região de Bérnago). Eles iam para a cidade em busca de melhores condições de vida, sem instrução e, conseqüentemente, sem falarem direito a língua, eram alvo de piadas.

Sobre os fatores que, possivelmente, estimularam esse considerável fluxo migratório para os grandes centros, Dario Fo ainda mostra que este, o século XV, foi um momento marcante para os italianos, e que a Itália teria sido o berço do capitalismo moderno, através do surgimento dos primeiros bancos. Isso teria auxiliado a aquisição de terras por parte da população mais abastada, deixando os menos favorecidos à margem e, dentro de uma visão sociológica, o autor comenta que os *zanni*, pequenos agricultores, se viram obrigados, então, a emigrar para as cidades, enfrentando necessidades, passando fome, se prostituindo e ainda sofrendo gozações de todo o tipo (1999, p. 75-76).

Enquanto personagem, o *zanni* era considerado “o verdadeiro faminto, tinha fome de tudo: comida, poder, mulheres, objetos, etc.” (COSTA, 2005, p. 39). Essa “fome” pode ser lida como uma ausência tanto dos bens de consumo básicos, quanto de atenção, carinho, família, valores, etc. Pois, em uma perspectiva de compreensão mais abstrata, percebe-se que, muitas vezes, aquele tido como bobo da corte, que faz brincadeiras para chamar atenção, não as faz meramente pela diversão, mas para ser visto, percebido e merecedor de olhares. Essa realidade pulsante nas ruas venezianas não ficou impune aos olhos sensíveis dos artistas e ainda serviu de tempero para o efeito cômico. Os espectadores, assim, identificavam facilmente o conteúdo, de natureza viva, exposto na trama, riam dos pobres empregados menos favorecidos e, indiretamente, de si mesmo. A Cena XV da peça *Arlequim, servidor de dois amos* (1745), de Carlo Goldoni, exemplifica essa questão, nela arlequim revela “Não aguento mais. Com este patrão, a gente come pouco e nunca tem hora para comer [...] é necessário que eles aprendam a ter um pouco mais de consideração pelo estômago dos criados [...] preciso largar esta profissão!” (GOLDONI, 1987, p. 35).

Outro fator que dava destaque à comicidade das personagens e é, também, uma marca do arlequim, é a linguagem caracterizada pela

oralidade¹⁰, a agilidade e a convincente amarração argumentativa das figuras teatrais na peça. Nos espetáculos da *commedia dell'arte*, a oralidade auxiliava na fixação das personagens tipos, ao lado das máscaras, por meio do uso de dialetos, das palavras e do tipo da fala/assunto. Para Margot Berthold em *História Mundial do Teatro*:

[...] o contraste da linguagem, *status*, sagacidade ou estupidez de personagens predeterminadas assegurava o efeito cômico. A tipificação levava os intérpretes a especializar-se numa personagem em particular, num papel que se lhes ajustava tão perfeitamente e no qual se movimentavam tão naturalmente que não havia necessidade de um texto teatral consolidado (BERTHOLD, 2010, p. 353).

Nos espetáculos da *commedia dell'arte*, as personagens eram estereotipadas, tanto pela sua linguagem dialetal, quanto pela procedência e condição social, características que mesmo a máscara deixava transparecer. Quanto a arlequim, um típico *zanni* da *commedia dell'arte*, a exemplo da peça *Arlequim, servidor de dois amos*, já citada, a questão da linguagem era outra. Para arlequim a linguagem não é um estereótipo, mas sim, um trunfo, característica que ajudou a torná-lo uma das máscaras mais famosas da *commedia dell'arte*. Fato consonante ocorre na peça *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna, também *corpus* deste estudo, em que João Grilo usa-se do traquejo com a linguagem para alcançar seus objetivos.

Ainda com relação aos dialetos, é interessante evidenciar que na falta de uma comunicação eficiente, nas apresentações em locais onde existiam vários dialetos, sendo que essa diversidade é uma realidade ainda hoje na Itália, a perspicácia dos atores, em forma de gestos e mímicas, era primordial. Por isso, a importância da caracterização e da gestualidade desses atores, que através da agilidade expressiva, se

¹⁰ No caso de Arlequim Bardalo, protagonista da peça *Arlequim, servidor de dois amos*, e de João Grilo figura principal do *Auto* de Ariano Suassuna, mesmo não sendo letrados, a oralidade lhes dá destaque diante das demais personagens.

faziam entender mesmo por um público falante de outros idiomas.

Importa frisar que a linguagem dos atores, aqui, vai além da fala e do uso da língua. Linguagem, nesse caso, corresponde também aos gestos, à máscara e à roupa, que juntos mostravam a qualidade e talento das personagens. As máscaras e a roupa serviam para determinar a personagem pelo nome e estabelecer o seu papel na encenação, já o domínio corporal auxiliava na substituição de falas por gestos e por coreografias que organizavam a representação teatral, dessa forma, a variação e a adequação verbal e corporal eram importantes na arte da improvisação (PAVIS, 2008, p. 61).

O mundo artístico da *commedia dell'arte* era vasto e há outras personagens, tão importantes quanto arlequim, que merecem destaque como:

Pantaleone, o velho rico e tolo mercador de Veneza; *Dottore*, personificação do pedantismo dos intelectuais da época; *Capitão Mata-Mouros*, soldado fanfarrão e covarde, metido a valente; *Arlecchino*, servo esfomeado e atrapalhado; *Brighella*, servo astuto e briguento; *Pulcinella*, ora servo, ora patrão, de índole cruel e violenta; *Os Enamorados*, jovens apaixonados e sensíveis (COSTA, 2005, p. 39).



Figura 4 – Personagens da *commedia dell'arte*

Estas personagens, juntamente, com a famosa Colombina (em italiano quer dizer “pombinha”, figura em muitas peças como namorada de arlequim); e o melancólico

Pierrô¹¹ (companheiro de arlequim, em vários episódios, nutre paixão não correspondida por Colombina); formavam o clã de atores dos palcos da *commedia*, conforme ilustra a figura 4. Tais personagens se revezavam em tramas, cujas temáticas, como já colocado, referiam-se a intrigas, paixões ou traições. As peças da *commedia dell'arte* funcionavam como uma espécie de crônica do cotidiano¹², tanto que, conforme, Sérgio, 2009, “o diálogo e a ação poderiam facilmente ser atualizados e ajustados para satirizar escândalos locais, eventos atuais ou manias regionais; misturados a piadas e bordões”¹³. Alguns exemplos de comédias são: *I contratti rotti* (1716) de Agostino Fiorilli; *Arcifanfano re dei matti* (1750) de Carlo Goldoni; *L'amante militare* (1751) Carlo Goldoni e *Il Re cervo* (1762) de Carlo Gozzi. Os arlequins, nem sempre, aparecem como criados nas peças de Carlo Goldoni, no entanto, mesmo pertencentes a outros extratos sociais, figuram com as mesmas características do *zanni* arlequim, ou seja, são preguiçosos, interesseiros e maliciosos.

Quanto às temáticas exploradas pelos grupos de atores da *commedia dell'arte*, Dario Fo adverte que, quando se tratavam de incidentes, casualidade ou acontecimentos específicos, muitas vezes, a abordagem não era compreendida por todos os espectadores. Isso ocorre porque escritores e até atores e donos das companhias dos séculos XVI e XVII faziam uso, propositalmente, de dissimulação e até mesmo de códigos secretos, que somente poucas pessoas da plateia poderiam entender, impedindo assim, que pessoas estranhas à companhia cênica ou à família (a quem o grupo teatral pertencia) pudessem realmente compreender o significado das considerações feitas no espetáculo (FO,

¹¹ O *Pierrô* ou *Pierrot* é um personagem tipo da *Commedia dell'Arte*, uma variação Francesa do Pedrolino Italiano. O seu caráter é aquele de um palhaço triste, apaixonado pela Colombina, que inevitavelmente lhe parte o coração e o deixa pelo arlequim. Disponível em: <<http://vigiliaonirica.wordpress.com/2010/01/10/colombina-pierrot-e-arlequim/>>. Acesso: em 23 mar. 2012.

¹² Apesar de atualizarem frequentemente os representados, os atores guardavam na memória uma série de situações, as quais usavam no tempo certo, de acordo com a necessidade da peça, o que dava a impressão de improviso.

¹³ Texto disponível em: <<http://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/1502467>>. Acesso em: 15 maio 2012.

1999, p. 117). De todo modo, sabe-se que esses eram apenas casos isolados, pois, na maioria das vezes,

Os cômicos dell'arte se opunham a qualquer tipo de intelectualismo, não aceitavam nada que não fosse de âmbito popular, que não refletisse o pensamento popular. Sob a capa da sátira, reproduziam costumes e comportamentos de sua época. Interpretavam a vida sem disfarces. Pela primeira vez, as mulheres subiam ao palco (SÉRGIO, 2009, arquivo *online*).

Esta seria, portanto, uma das fórmulas do sucesso da *commedia dell'arte*, pois ela conseguia atingir um público maior. Era um espetáculo encenado em espaços livres como ruas e praças, ponto que a aproximava das massas. Vale destacar, no entanto, que a *commedia dell'arte* não foi a única e a principal forma de teatro da Itália, no mesmo período, “existiam autores como Della Casa, Della Porta, Aretino, Giordano Bruno, Buonarroti il Giovane; além de muitos outros autônomos da *Commedia dell'arte*” (FO, 1999, p. 145). Estes autores viveram entre o fim do século XVI e o início do século XVII, alguns como Buonarroti il Giovane, escreviam peças sacras, outros, como Aretino, escreviam peças populares. Já Giordano Bruno, escreveu a comédia *Il Candelaio* (1582) e *De umbris idearum* (1582), por exemplo, usando temáticas sociais ou ligadas à cosmologia, ao tema luz e sombra e à ideia de universo infinito.

Quanto à forma estrutural da *commedia dell'arte*, a partir da sua consolidação, ela conseguiu dar uma maior especialização a seus atores. Apesar de ser um modelo de teatro “ao improvisado”, exigia dos atores técnica e preparo artístico, “la *commedia dell'arte* prende nome dalla condizione speciale di chi la praticava: attori più o meno bravi, più o meno socialmente accettati, ma tutti professionisti” (L'UNIVERSALE, 2005, p. 225). Esta profissão é a ideia que constitui a proveniência da expressão *commedia dell'arte*. Ela designava trabalho, organização dos atores profissionais, das companhias teatrais com objetivos econômicos em prol do sustento do grupo, em detrimento de apresentações individuais e da incostância financeira.

Nessa linha, houve a formação de grupos teatrais e de

companhias que se profissionalizaram no assunto. E, foi somente no século XVIII que essa forma teatral “passou a denominar-se *Commedia dell’arte* – a *arte* significando ao mesmo tempo arte, habilidade, técnica e o lado profissional dos comediantes, que sempre eram pessoas do ofício¹⁴” (PAVIS, 2008, p. 61). Este foi um marco importante na história do teatro popular e também para a literatura popular europeia, pois “anche se la mancanza di un testo scritto la differenza nettamente dalle forme teatrali letterarie, va considerata l’influenza che su di queste esercitò” (FO, 1999, p. 65). Conforme o estudo realizado por Ricardo Postal,

Dentro da história literária a *Commedia dell’Arte* recebe uma atenção mínima, principalmente pelo fato de não se permitir a uma catalogação como objeto literário. Extrapolando esse aspecto, a *Commedia dell’Arte* causou um grande impacto na cultura europeia e tornou-se para as outras artes uma fonte prodigiosa de imagens e símbolos. Sendo assim, ela atravessa a literatura não diretamente, mas pela influência que suas personagens e sua poética causaram nas mais diversas poesias e romances. No âmbito teatral, a “*commedia all’improvviso*”, como também é conhecida revolucionou as práticas dramáticas e inscreveu uma forma teatral italiana que desde então provocou retomadas em várias épocas, sendo relida, adaptada em vários de seus aspectos, como os “*lazzi*”, as máscaras, e a performance dos atores (POSTAL, 2011, p. 91-92).

¹⁴ A *commedia dell’arte* formou gerações de artistas que passavam o ofício da personagem de pai para filho.

1.5. A cultura da península e seus desdobramentos:

No que diz respeito à literatura e às artes italianas, vale resgatar a ideia sobre a cultura italiana exposta por Antonio Gramsci (1891-1937). Ao tratar do *Risorgimento*, no volume 5 dos *Cadernos do Cárcere* (Caderno 25 de 1934), ele critica o fato de que as manifestações artísticas, como a literatura e as artes eram produzidas por e para uma elite. Gramsci cita os chamados “romances filosóficos” e as “utopias”, por exemplo, que segundo ele refletiam os desejos dos grupos subalternos, porém, através da expressão de intelectuais dominados por outras preocupações. E, além disso, segundo ele “deve-se também observar que uma parte desta literatura expressa os interesses dos grupos dominantes ou apeados do poder e tem caráter retrógrado e reacionário” (GRAMSCI, 2002, p. 142). Essas atitudes funcionavam como manifestações políticas de intelectuais que queriam chegar ao poder, uma “pequena minoria de grandes intelectuais” que agiam de maneira cosmopolita e não como expressão de “uma difusa e compacta consciência nacional unitária” (GRAMSCI, 2002, p. 247).

De acordo com os pontos desenvolvidos por Gramsci, é possível considerar que a *commedia dell'arte*, por exemplo, foi um áureo e prodígio acontecimento, por aproximar-se do povo, sendo também uma espécie de porta-voz deste. Portanto, quanto à repercussão dessa forma dramática, percebe-se que ela foi um movimento importante na Itália e, além disso, levou a fama de suas máscaras também para outras partes da Europa como a Inglaterra, a Espanha e, em especial, a França, a partir da figura de Molière. A *Commedia* nasceu na Itália e se espalhou por outros países, principalmente, no período da Contrarreforma, quando houve o desmantelamento de muitos espaços teatrais na Itália, que eram vistos como profanos. Esse fato teve eco, também em Paris, pois a *comédie italienne*, da qual faziam parte inclusive artistas italianos, atuou no Hôtel de Bourgogne e lá viveu momentos de grande glória, porém,

[...] em 1697, ela própria cortou o fio de sua vida. Uma sátira insuficientemente dissimulada atacando Mme de Maintenon, a comédia *La Fausse Prude* (A Falsa Pudica), à maneira de Saint-Simon, provocou o fechamento instantâneo do teatro por Luís XIV. Os comediantes italianos

tiveram de deixar Paris (BERTHOLD, 2010, p. 358).

Esses artistas de comédia foram expulsos e julgados como profanos, pois, aos moldes do carnaval infringiam a ordem da Contrarreforma e uniam o tempo profano ao sacro-religioso. As encenações da *commedia dell'arte* eram taxadas como uma constante festa de carnaval e a liberdade natural desse teatro era avaliada como pecaminosa. Esse movimento levou os cômicos a migrarem para outras regiões. Nessa ótica de combate dos artistas cômicos, um dos responsáveis por extirpá-los, ao tentar fazê-lo, acabou por lançar grande elogio, afirmando o sucesso desse tipo de teatro:

[...] os cômicos não repetem de memória as frases escritas como costumam fazer as crianças e os atores diletantes. Esses últimos, inclusive, dão sempre a impressão de desconhecerem o significado daquilo que repetem e, por isso mesmo, dificilmente convencem. Os cômicos, pelo contrário, nunca utilizam as mesmas palavras em cada apresentação de suas comédias, inventando toda vez, apreendendo antes a substância, depois transmitindo os seus improvisos por velozes fios condutores e nós apertados, gerando assim uma forma livre, natural e graciosa. O efeito alcançado é um grande envolvimento dos espectadores, acendendo paixões e comoções, sendo isso um grave perigo, já que se trata de um elogio à festa amoral dos sentidos e da lascívia, de uma rejeição às boas maneiras, de uma rebelião contra as santas regras da sociedade, criando uma grande confusão junto às pessoas mais simples (FO, 1999, p. 106).

Observa-se que a *commedia dell'arte* não se constituía apenas como pantomima. Sabe-se que algumas companhias eram respeitadas e autônomas, porém outras estavam subordinadas aos donos do poder, a exemplo do rei Henrique III da França e, portanto, tinham que se-

submeter aos luxos e vontades destes. Mesmo considerada, por vezes, uma iniciativa mecânica e sem liberdade intelectual, acredita-se que a *commedia dell'arte* apresentava soluções cômicas originais e interferiu na estruturação de outros gêneros cômicos, “as farsas populares dos séculos XIX e XX, o teatro de variedades, o *avanspettacolo*, os espetáculos dos *clowns* e até mesmo as cômicas do *muto*” (FO, 1999, p. 129-130.), portanto, traços que metamorfoseados e transformados sobrevivem ainda hoje.

1.6. O saltimbanco inebriante:

Foi neste ambiente da *commedia dell'arte* que arlequim conquistou popularidade. Isso se deu por uma série de razões. Ele era o saltimbanco trapalhão, ágil e malandro, munido de constantes artifícios e a velocidade de suas atitudes o tornava excepcional diante das demais personagens, porém, causava muitas situações ridículas e confusas, as quais justamente desencadeavam a comicidade e o riso. O espaço cômico para arlequim destinava-se a rir e ridicularizar os costumes e os nobres da época, uma vez que era tido como o “o bobo da corte” – originariamente, a figura de arlequim corresponde ao servo bobo do teatro antigo; apresentava-se vestido de branco, mas rasgado e cheio de remendos de várias cores (GOLDONI, 1987, p. XVII) – aproveitava para fazer críticas aos nobres de forma descontraída e irônica. Uma análise mais detalhada da questão do figurino será desenvolvida no segundo capítulo desta dissertação. Exemplos de peças teatrais nessa linha, protagonizadas por arlequim, são: *Le azioni d'Ercole imitate da Truffaldino suo Scudiere* (1753), de Gaetano Casali; *Le trentadue disgrazie d'Arlecchino* (1764), de Carlo Goldoni e *Genio buono e il genio cattivo* (1768), também de Carlo Goldoni.

As críticas eram, portanto, também um dos pontos fortes de arlequim. O rei Henrique III da França, por exemplo, apaixonado pela figura de arlequim e por esse novo gênero de teatro, seguidamente convidava grupos da *commedia dell'arte* para apresentações na corte. Nestas ocasiões, o artista que usava a máscara de arlequim, em geral, aproveitando-se do espaço, atacava com “insultos satíricos de relativo peso, políticos, aristocratas e prelados, com a segurança de passar impune infalivelmente. Essa sátira política inserida na *commedia*

dell'arte é um fato desconhecido inclusive por diversos pesquisadores especializados” (FO, 1999, p. 82).

Essa perspicácia crítica deve-se à virtude da expressividade comunicativa-oral das personagens da *commedia dell'arte*. Mesmo com suas falas populares, eles desenvolveram uma maneira elaborada de oratória e de argumentação, expressavam-se muito no palco, exploravam as possibilidades da comédia nas paródias, nos diálogos cômicos e nas farsas. De maneira burlesca, eles argumentavam e em meio a saltos, cambalhotas e risos eram reverenciados. Nesse sentido, arlequim, assim como outras típicas personagens da *commedia dell'arte*, que se constituíam, de acordo com Grella (2012), como “*caricature viventi che, con le loro lepidetze e i loro pungenti sarcasmi, da qualche secolo mettono alla berlina l'arroganza del potere e la sciocca viltà di coloro che lo servono*”¹⁵, estava sempre preparado para estratégias, manobras hábeis demais para um simples criado.

Arlequim era o elemento destoante; quando aparecia em cena, o ritmo das situações alterava-se, seja pela engenhosidade com que arquitetava as situações, ou pelo riso que estimulava. Contudo, embora fosse um serviçal, aparentemente sem muita instrução, arlequim tinha argúcia apurada; dessa forma, assumia o espaço dos amos, faltava-lhe dinheiro, mas não inteligência. Logo, apesar de não ser aquele personagem diabólico e rústico da época medieval, ainda assim, arlequim comete as suas diabruras nos espetáculos da *commedia dell'arte*. E, em uma perspectiva mais terrena, que é a do Renascimento, ele mantém uma relação com o poder *alto* e *baixo*, com as potências antitéticas – o corpo e a alma, o presente e o passado.

Arlequim “soltava a língua” em cena, a partir do jogo com as palavras, pois como se sabe, havia poucas indicações de falas nos *canovacci*, apenas o essencial. As demais palavras emergiam do improviso e ganhavam ritmo e movimento na voz de arlequim. Com relação ao jogo, é interessante pontuar as considerações de Giorgio Agamben em *Infância e História. Destruição da experiência e origem da história* (2005), no capítulo *País dos brinquedos: reflexões sobre a história e sobre o jogo*, concernentes às relações entre jogo e rito feitas por Émile Benveniste. Agamben retoma Benveniste para tratar dessa

¹⁵ Texto disponível em: Disponível em: <<http://www.storiain.net/arret/num17/masche17.htm>>. Acesso em: 17 maio 2012.

questão, para quem o jogo provém do sagrado e transforma-o em um sagrado “às avessas”, profana-o, pois,

A potência do ato sagrado – escreve Benveniste – reside precisamente na conjunção do *mito* que enuncia a história e do *rito* que a reproduz. Se a este esquema nós compararmos o do jogo, a diferença mostra-se essencial: no jogo, apenas o rito sobrevive, e não conserva mais que a *forma* do drama sagrado, na qual todas as coisas voltam sempre ao início. Mas foi esquecido ou abolido o mito, a fabulação em palavras ricas de significado que confere aos atos o seu sentido e o sua eficácia (AGAMBEN, 2005, p. 84).

Considerações nessa mesma linha valem para o *jocus* – jogo de palavras – que consiste em puro *mito*, e não corresponde a nenhum *rito* que o ligue à realidade (AGAMBEN, 2005, p. 84). Assim, a partir do que expõe Agamben, se se pensa em arlequim, apura-se que ele consegue traduzir em palavras “os mitos”, mas não está sacralizado a nenhum rito, que o modele e o coloque em uma linha temporal, em um calendário fixo. Arlequim, a exemplo das obras estudadas nesta pesquisa, não se modela a moral e aos costumes de uma época, independentemente do momento em que aparece, sua figura sempre carrega igualmente pitadas de primitivismo e, ainda, de tom vanguardista, o que lhe faz destoar do ambiente em que está.

Além do jogo de palavras, outro jogo que dá destaque a arlequim é o “jogo dos quadris”. Toda a flexibilidade e resiliência de arlequim estão contidas, também, no constante movimento de seus gestos e de seu corpo, como já mencionado anteriormente. Tanto que a *commedia dell'arte*, segundo Dario Fo, poderia ser chamada de comédia do teatro sobre as ancas. “*Arlecchino*, por exemplo, move-se com o ventre para frente e os glúteos para fora em dança contínua, saltos e trote” (FO, 1999, p. 65). Este jogo contínuo – movimentação que associa à fala e o saracoteio de arlequim, com um tom de malícia e outro de brincadeira – hipnotiza, absorve a plateia e o faz um dos grandes e irresistíveis personagens da *commedia dell'arte*.

Tais nuances, entre moralidade e transgressão nos espetáculos, sob a bandeira do riso, remontam a autoria dessas ações a arlequim,

porém, afinam-se ainda com a figura do *clown*. Esses desdobramentos de arlequim ligam-se também ao *clown*, a partir da sua habilidade linguística¹⁶ e corporal, além destes, poder-se-ia mencionar por alto uma aproximação dos dois, ainda, pela proveniência e postura histriônica. Nesta perspectiva, Patrice Pavis (2008, p. 62), acredita que a *commedia dell'arte* e, conseqüentemente, a figura de arlequim, sobrevivam hoje, no trabalho do *clown*. Mais especificamente, a personagem do *clown* viria de

[...] um termo inglês que remonta ao século XVI. Deriva de *clayne*, *cloine*, *clowne*, e sua matriz etimológica reporta a *colonus* e *clod*, cujo sentido aproximado seria homem rústico, do campo. *Clod*, ou *clown*, indicava também o *lout*, homem desajeitado, grosseiro, e *boor*, camponês rústico. Na *pantomima* inglesa, o *clown* era o cômico principal e tinha as funções de um serviçal. No universo circense, ele é o artista cômico que participa das *entradas* e *reprises*, explorando o desajuste e a tolice em suas ações (FARIA; GUINSBURG; LIMA, 2006, p. 84).

Esta colocação é consoante ao itinerário de arlequim, que por sua vez, também possui “descendência” campesina e rústica e, além disso, assim como o *clown* possui papel de destaque nas peças. A figura do *clown* aproxima-se da postura de arlequim, ainda no fato de serem os *clowns* igualmente habilidosos na voz, na gestualidade, na acrobacia, na música e no canto (FO, 1999, p. 304). Os *clowns*, porém, possuem características mais ligadas ao circo, como a familiaridade com animais, e as habilidades de malabaristas e engolidores de fogo. Nesse aspecto, observa-se que essas aptidões circenses são um tanto ousadas à figura arlequinesca. No entanto, afóra a tendência de enfrentamento com animais, a provocação e a representação de situações surreais e até mágicas (como, por exemplo, a cena citada aqui, em que arlequim vai ao

¹⁶ Quanto aos *clowns* nos espetáculos em que aparecem, há um que geralmente se destaca pela eloquência, apesar de, muitas vezes, não ser ele a personagem principal.

inferno lutar com Lúcifer), o *clown* está próximo de arlequim, por também lutar pela sobrevivência, comida, dignidade, dar saltos (saltimbancos), apresentar-se, geralmente em duplas, como o fazem os *zanni* e, pela fama universal.

É indispensável mencionar aqui, a imagem do saltimbanco, que segundo Fo (1999, p. 135), era o nome dado àqueles que durante uma feira subiam de improviso sobre um banco e começavam sua exibição a partir daí. De acordo com Jean Starobinski, em *Retrato del artista como saltimbanqui* (2007)¹⁷ há um deslumbramento diante de virtudes, como a ligeireza e a agilidade de figuras que possuem esse tom circense. Nessa ótica, ele mostra que o mundo do circo e das quermesses representaria,

[...] un islote irisado de maravillas, una porción del país de la infancia conservada intacta, un dominio en el que la espontaneidad vital, la ilusión, los prodigios simples de la habilidad o la torpeza mezclaban sus atractivos para un espectador hartado de la monotonía de las tareas de la vida formal (STAROBINSKI, 2007, p. 8).

Para Starobinski, a agilidade dos artistas circenses, o desafio que o corpo dos saltimbancos lança, com relação à força da gravidade e a metamorfose que ele consegue alcançar, é uma proeza maravilhosa e extasiante. Essa destreza era um atrativo visual que atraía muitos expectadores para as feiras e espetáculos de circo, no final do século XIX, por exemplo, como um acalanto para uma sociedade cinzenta, em vias de industrialização.

1.7. Circulação e configurações da personagem:

Levando em consideração tudo o que tem sido colocado e pensando na problemática de pervivência do arlequim, que será melhor

¹⁷ Este texto é uma tradução da edição francesa: STAROBINSKI, Jean. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Paris: Gallimard, 2004.

discutida no terceiro capítulo, não se pode ignorar o questionamento sobre a origem colocado por Walter Benjamin em *Origem do drama barroco alemão*. Segundo Benjamin, a origem não é única e fechada (1984, p. 67), não está presa a uma mesma geração. Essa imagem é importante para compreender “as bases” do arlequim, pois de acordo com os estudos realizados, percebe-se que não há um consenso, uma versão única para o seu nascimento, ou seja, assim como compreende Benjamin, a multiplicidade arlequina deve-se também aos seus princípios multifacetados, às suas origens.

Nessa perspectiva, para além do “gérmen” europeu, pode-se apontar que arlequim circula em inúmeros outros locais. Ele é fruto do teatro, brota da dramaturgia, mas ao crescer espalha sementes por diferentes formas de arte, as quais também contribuem para a sua sobrevivência. Esta personagem foi e é abordada em diferentes espaços artísticos, como o teatro, a literatura, a pintura, a escultura, a música e em outras formas de manifestação em diferentes períodos históricos, desde a Idade Média até hoje. Ela emerge inspirada por diferentes tendências artísticas, de culturas e sociedades diversas, que com a obra de seus atores/autores auxiliam na perpetuação e reconfiguração desta personagem. Assim, esta dissertação, não poderia se furtar a explorar alguns casos fecundos de pervivência dessa personagem conforme apresentado na introdução desse estudo.

Das praças e palcos de todo o mundo vem o alegre saltimbanco arlequim, para figurar nas páginas escritas, sendo rima de poesia, protagonista de romance, melodia de canções, além de modelo para a pintura de artistas plásticos e atualmente, na era digital figurou como um assassino no jogo eletrônico *Assassin's Creed: Brotherhood*¹⁸. Ou seja, dos mais diversos rincões, arlequim desperta atenção tanto pela dinamicidade, quanto pelo visual colorido e alegre. Nessa universalização¹⁹ da personagem, o substantivo arlequim passa a ser

¹⁸ É um jogo da série *Assassin's Creed* lançado em 2010, foi criado pela *Ubisoft Montreal* - um estúdio da desenvolvedora de jogos eletrônicos francesa, *Ubisoft*, localizado em Montreal, Quebec no Canadá.

¹⁹ O emprego do motivo arlequim nomina ainda livros da chamada “série arlequim”. Edições que atraem leitores adolescentes, mas são apotéticos para outros indivíduos da sociedade, conforme considera Paul Zumthor (2007, p. 25). Infere-se, assim, que esta é uma série de romances sobre histórias de amor provocantes e sensuais, como aquelas edições de produção em massa, Jéssica e

inclusive adjetivo e a dar sentido, formar novos qualificativos como: *arlequina*²⁰.

Os rastros de arlequim são percebidos também no meio artístico do Brasil, por exemplo. Trazendo essa imagem para a cultura brasileira, observa-se que a tradição popular, por exemplo, através do seu folclore, do carnaval, da malandragem ou de obras de escritores como Manuel Bandeira – *Carnaval* (1919), Menotti del Picchia – *Máscaras* (1920), Mário de Andrade – *Paulicéia Desvairada* (1922) e Ariano Suassuna – *Auto da Compadecida* (1955), também possui os seus “arlequins à brasileira”.

Com relação à presença plural de arlequim, dentro da cultura brasileira, destacam-se algumas obras, em cujos protagonistas é possível reconhecer traços arlequinais. Como a peça *Auto da Compadecida* (1955), do escritor e dramaturgo nordestino Ariano Suassuna, o qual coloca em cena João Grilo, um sujeito atrapalhado e travesso, que comanda as aventuras do auto e se defende pela astúcia e esperteza empregadas em sua fala. Esta peça também constitui o *corpus* de estudo desta pesquisa e será abordada no terceiro capítulo.

Mas bem antes de Suassuna, a figura de arlequim já havia despertado o interesse do poeta paulistano Mário de Andrade, cuja capa de *Paulicéia Desvairada* (1922), figura 5, reproduz os motivos da roupa de arlequim, com losangos e o clássico e contraste de cores. A capa foi feita por Guilherme de Almeida, outro modernista, e consta ter sido inspirada na capa do livro *Arlecchino* (1914)²¹, figura 6, do poeta

Sabrina. Por isso, é possível que a nomenclatura “série arlequim” seja uma inferência da editora que há bastante tempo lança livros nesse estilo de literatura. Pois, por volta da década de 40 do século XX, a editora britânica de romances femininos, *Mills & Boon* começou a vender livros para a América do Norte, por meio da representante canadense, a editora *Harlequin Enterprises*, que mais tarde comprou a editora britânica. Inicialmente todos os romances populares saíam com o selo da *Harlequin*, porém, depois da incorporação da *Mills & Boon*, o nome passou a ser aplicado somente aos livros românticos para mulheres. Hoje a *Harlequin* está presente em vários países, inclusive no Brasil e possui uma vasta linha de coleções e de publicações mensais. Disponível em: <<http://www.shoujo-cafe.com/2008/07/mangs-harlequin-quando-um-gnero-popular.html>>. Acesso em: 08 jan. 2012. *Harlequin Books* é uma “Editora dedicada ao entretenimento da mulher através da leitura”. Disponível em: <<http://loja.harlequinbooks.com.br/>>. Acesso em: 08 jan. 2012.

²⁰ Neologismo usado por Mário de Andrade, conforme falado mais adiante quando o trabalho fizer referência ao livro *Paulicéia Desvairada* (1922).

²¹ Livro que teve edição lançada na Itália em 1921, pela editora Vallecchi.

italiano Ardengo Soffici, publicada na Itália no ano anterior da publicação do volume de poemas de Mário de Andrade.

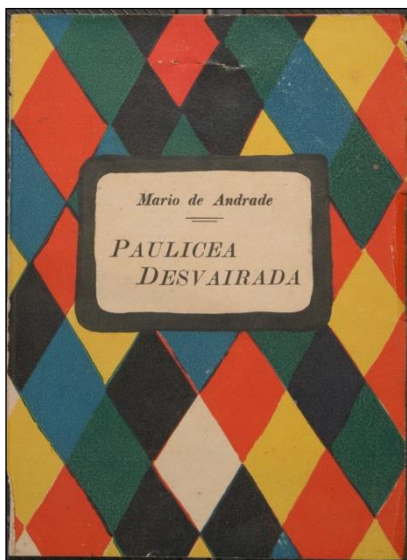


Figura 5 – Capa de Paulicéia Desvairada



Figura 6 – Capa de Arlecchino

Mário de Andrade “que se definia como criatura arlequina!” (NUNES, 2005, p. 3), ora parece ser ele mesmo um arlequim que observa a frenética São Paulo de seu tempo, ora parece revestir São Paulo e os seus moradores com os trajes de arlequim. Mário de Andrade constrói uma imagem contrastante ao aproximar o colorido de arlequim da massa cinza paulistana, como se pode observar no poema *Inspiração* (1921), que compõe o rol de poemas do livro *Paulicéia Desvairada*:

Inspiração (1921)

São Paulo! comoção de minha vida ...

Os meus amores são flores feitas de original...

*Arlequinal!... Traje de losangos.... Cinza e ouro...
Luz e bruma... Forno e inverno morno...
Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...
Perfumes de Paris... Aryz!
Bofetadas líricas no Trianon... Algodão!...*

*São Paulo comoção de minha vida...
Galicismo a berrar nos desertos da América!*
(ANDRADE, [1980], p. 39).

Neste caso, acredita-se que os opostos tratados por Mário de Andrade, sejam também referentes aos fatores climáticos, ao frio e ao calor da cidade, como se pode inferir a partir da imagem criada em “Forno e inverno morno”, ou entre “galicismo” (preciosismo referente à França) e “deserto da América”, a partir da ideia de polaridade entre os hemisférios. A imagem do frio e do calor refere-se tanto à sensação térmica quanto à intensidade das emoções da metrópole. Em algumas publicações deste poema, há inclusive uma epígrafe, relativa à São Paulo, que o acompanha, segundo a qual “*Onde até na força do verão havia tempestades de ventos e frios de cruelíssimo inverno*”, assinada por Fr. Luís de Sousa.

Em outro poema dessa mesma obra, *Ode ao Burguês* (1922), o poeta retoma o neologismo “arlequinal”. Nele, essa palavra novamente aparece relacionada à meteorologia e ao frio e ao calor, de acordo com a imagem do sol e da chuva.

*[...] Eu insulto o burguês-funesto!
O indigesto feijão com toucinho, dono das
tradições!
Fora os que algarismam os amanhãs!
Olha a vida dos nossos setembros!
Fará Sol? Choverá? Arlequinal!
Mas à chuva dos rosais
O êxtase fará sempre Sol! [...] (ANDRADE,
[1980], p. 46).*

Nesses dois poemas, a atmosfera aludida pelo poeta, por meio da figura arlequinal, no entanto, diz respeito ainda a uma crítica social, crítica aos burgueses e a suas vidas monótonas e cheias de luxo. A sua

postura faz referência aos paradoxos entre a abundância do mundo burguês e a rua, a grande massa pobre, sem voz e sem nome, da modernidade do século XX. Para Telê Ancona Lopez (1979, p. 85), nesse aspecto, “torna-se realmente uma proposta vanguardista a arlequinidade de Mário de Andrade, que faz de **Paulicéia desvairada**, em 1922, a primeira obra realmente moderna, na medida em que já aparece como ‘reflexão crítica’”. A imagem de arlequim auxiliaria no processo cognitivo do autor, portanto, em *Paulicéia Desvairada*,

[...] O arlequim, que é também o “*clown*”, ou seu adjetivo – “arlequinal” - Isto é, o neologismo que expressa os aspetos múltiplos ou as antinomias, representando, sem dúvida, uma visão dialética. “Arlequinal” é a palavra escolhida para conotar a realidade que apreende e a expressão que, sob o ângulo da crítica, pode qualificar a obra, caso se interesse pela presença de elementos de várias estéticas, compondo diferentes camadas de significação (ANCONA LOPEZ, 1979, p. 87).

A figura arlequinal deixa transparecer assim, as polaridades, as tensões existentes nos opostos, e as pluralidades da cidade de São Paulo, tanto pelas características socioeconômicas, quanto pelas socioculturais, como a presença de múltiplas línguas e culturas, em função da vinda dos imigrantes europeus a partir do final do século XIX. Esta figura também pode ter interferido na escolha do nome livro *Paulicéia Desvairada*, acredita-se que Mário de Andrade possa tê-lo assim batizado, em função da miscelânea, como a roupa de arlequim, de temas e assuntos que o compõem. Nesse sentido,

[...] a imagem do arlequim é uma máscara (seja da cidade, do sujeito que a habita, ou do poeta que a canta), que sugere fragmentação, dualismo, contradição, ambiguidade. A cidade Pauliceia, cantada pelo poeta, traz todos esses elementos, graças às mudanças rápidas e radicais que estava sofrendo (CERQUEIRA, 2011, p.123).

Este ritmo vai ao encontro da cadência da figura de arlequim, ágil, multiforme e diversa. A diversidade advém da cidade e também do poeta, que pode ser considerado uma espécie de polímato das artes brasileiras, pois além da sua produção literária, como romancista, poeta e crítico, Mário também contribuiu com estudos sobre música e história do Brasil. Em seu romance *Macunaíma*, de 1928, o autor expõe algumas questões provindas de suas pesquisas sobre o folclore e as raízes étnicas brasileiras. Nesse sentido, o protagonista *Macunaíma*

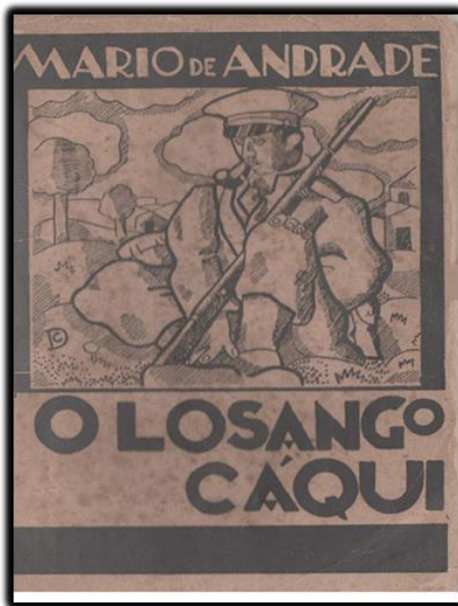


Figura 7 – Capa de Losango Cáqui (1926)

apresentaria correspondências com a figura de arlequim, em relação às suas múltiplas origens, à ideia da origem não total e única, pois *Macunaíma* representaria a diversidade do povo brasileiro, no tocante às suas ações arlequínicas ambíguas e endiabradas.

A simpatia de Mário de Andrade por arlequim ainda é percebida em outro de seus livros de poesias, *Losango Cáqui*, composto em 1922 e publicado em 1924, como ilustra a figura 7. Segundo o livro de *Poesias Completas* de Mário de

Andrade, editado pela Editora Círculo do Livro [1980], esta obra se intitularia “Losango Cáqui ou Afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão” (ANDRADE, p. 79). O *Losango* nesse caso denotaria a cidade multiforme de São Paulo, e *Cáqui* a cor da farda dos soldados, militares junto à paisagem arlequinal contrastante. Trata-se de uma poesia circunstancial e epidérmica, que traz aspectos contingentes do homem, do espaço externo e sensações do eu desbordado pela cidade.

Nesse período, do modernismo brasileiro, é mister lembrar da popularidade que figura de arlequim teve, inclusive dando nome a uma revista chamada *Arlequim: revista de atualidades*. Publicação destinada ao público feminino, que circulou em São Paulo, entre 1927 e 1928, abordava atualidades sobre a vida da sociedade paulistana da época. As capas traziam figuras diversas da figura e dos motivos dos trajes de arlequim, conforme a figura 8.

Através desse itinerário, percebe-se que o arlequim tem origens múltiplas, tanto selvagens e grotescas, quanto populares ou bufônicas. Vindo do teatro, ou da literatura, ele sobrevive nas outras formas de expressão das artes e nas diferentes manifestações de seus discursos em diversas línguas e culturas. Ele poderia ser considerado, entre outros, um elemento que possibilita, ativa, alimenta e transforma o fluxo (GNISCI, 2011, p. 96), em especial, entre a dramaturgia, a literatura e a pintura, bem como ainda entre o “novo” e o “velho”, em uma constante reelaboração.

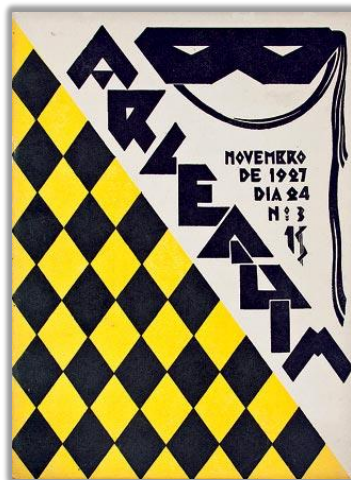


Figura 8 – Edição novembro de 1927.

2. AS MIL DOBRAS DE UMA ROUPAGEM ALEGÓRICA

*[...] Ei-lo. Sem glória e sem vintém,
Amando os vinhos e os baralhos,
Eu, nesta veste de retalhos,
Sou tudo quanto te convém [...].*

(Trecho do poema *O descante de arlequim*
- Manuel Bandeira)

2.1. Atributos alegóricos:

As características e a história de uma personagem ou de uma figura na literatura e nas outras formulações artísticas ganham corpo, a partir das tintas usadas pelos seus autores para com diferentes pinceladas dar contorno às suas ações. De modo semelhante, o desenho dessa figura é complementado ainda, pela maneira com que essas personagens se relacionam com as outras personagens e, no caso da literatura e da dramaturgia, com o espaço no qual estão inseridas. Atendo-se à figura de arlequim, por exemplo, vê-se que, além de ela ter múltiplas “origens” como visto no primeiro capítulo, e de perviver em espaços e culturas diversas, a sua interação com o cenário, com as personagens e com as diferentes situações abre caminho também para muitas possibilidades de leituras inerentes a esta figura. Logo, não pode passar impune a ideia de alegoria, uma das tintas que colorem sua imagem, a qual, indiretamente, representa algo sob a aparência de outro.

Etimologicamente, a palavra alegoria (do grego, *allós*=outro; *agourein*=falar) significa “outro discurso”. Disso se depreende que o recurso alegórico consiste num discurso que faz entender outro, em que uma linguagem oculta outra (FONSECA, 1997, p. 19).

Nessa perspectiva, pontua-se que, para discutir a representação alegórica da figura do arlequim, é preciso amparar-se na formulação das muitas linguagens – oral, gestual, visual – que o compõem e que se fazem presente na constituição de sua imagem. Na tentativa de

aprofundar essa questão concernente à alegoria, tentarei a seguir mostrar que alguns pensadores, como Walter Benjamin, Gilles Deleuze, Roland Barthes, Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben e Octavio Paz dispõem de elementos importantes para tal investigação.

Para Octavio Paz a personificação, por exemplo, é um momento da alegoria e “por meio da personificação o poeta traça uma ponte entre o invisível e o visível, a ideia e a coisa, a abstração e o objeto” (PAZ, 1993, p. 16). Arlequim nesse sentido, enquanto uma alegoria, uma figura que encobre e oculta outras compreensões, seria a personificação da alegria do carnaval, do fragmentário, do irresoluto e de outras tantas imagens que se afluam ao contemplá-lo/imaginá-lo.

Assim, para Paz, o amor, a inveja e a cólera são sentimentos que “por meio de uma operação de linguagem, se transformam em pessoas, não de carne e osso mas imaginárias” (1993, p. 16). Essas personificações (Amor, Inveja, Castidade, Justiça, Cólera, Temperança), interagiriam entre si, ao exemplo do que o fazem homens e mulheres, por meio de uniões, brigas e separações. O autor, no entanto, aponta para uma diferença, para ele “seja qual for a forma que adotem, as figuras alegóricas não são realmente formas, e sim configurações de signos. Seu ser é ser signo” (PAZ, 1993, p. 16). Para exemplificar melhor, Paz usa o exemplo da figura do triângulo, cuja essência seria a própria forma dentro de uma ideia matemático-geométrica, porém, quando pintado na fachada de uma igreja medieval, este seria uma forma, ou seja, nesse momento ele estaria como o *signo* da divindade. Portanto:

Na alegoria desaparece a distância entre o ser e o sentido: o signo devora o ser. Cada elemento da alegoria – rosto e corpo, gesto e roupas – é um atributo e cada atributo é um signo. Mas a alegoria nos oculta a própria coisa que nos apresenta. Não é uma presença, embora assuma uma forma corpórea, nem é alguma coisa que se apreende com os olhos e rapidamente, mas lentamente e com o entendimento: ver uma alegoria é interpretá-la. Contemplamos as formas do mundo, deciframos as alegorias. [...] O corpo da analogia é seu significado. Assim, embora se apresentem como imagens, as alegorias são realmente

escrituras. Como as Sagradas Escrituras, modelo de todas as outras, as alegorias escondem uma pluralidade de significados²². [...] O corpo da alegoria é quádruplo e, no mesmo tempo, inacessível. Cada significado nos leva a outro, mais alto, até que o último nos coloca diante daquilo que é indizível e que está mais além do sentido (PAZ, 1993, p. 17-18).

De acordo com as colocações Octavio Paz, a figura de arlequim pode ser compreendida como uma alegoria, na medida em que é dotada de vários atributos; é signo e carrega outros signos, como a sua roupa tecida em losangos coloridos, todos remendados, seu rosto coberto por uma máscara negra, seu corpo esguio e seus gestos, que apesar de comandados ao gosto do momento, em geral, são muito exagerados. As diversas características da figura não se sobrepõem simultâneas, se alternam, intermitentes. E, exatamente, por não ser um signo que transparece sempre as mesmas intenções, adquire instância alegórica. Pois a alegoria também pode ser compreendida como um signo das ideias em constante metamorfose, portanto, não “autárquico, compacto e sempre igual em si mesmo” (BENJAMIN, 1984, p. 187), como o é o símbolo, mas sim, uma “[...] constante progressão, acompanhando o fluxo do tempo, dramaticamente móvel, torrencial” (p. 187), semelhante à maneira das incessantes transformações de arlequim.

Ao tratar do barroco alemão, Walter Benjamin²³, por seu turno, coloca que “[...] a alegoria não é frívola técnica de ilustração por

²² Para mais informações conferir *Il convívio* (II, 1) de Dante, nele, segundo lembra Otavio Paz, Dante chama seus poemas de escrituras e enumera os quatro sentidos que podem ser extraídos delas: o literal, o alegórico (“a verdade encoberta por uma bela mentira”), o moral e o anagógico ou sobrenatural.

²³ Vale recuperar, a leitura feita por Merquior (1969, p. 113) em relação à alegoria em Benjamin, quando ele assinala que a alegoria para o pensador alemão não era apenas uma forma de interpretação. Isso porque para Benjamin o próprio método de escrita, de análise e de argumentação daquilo que pensava era alegórico. A força da intenção alegórica, portanto, era uma forma do pensador expor e “dar corpo” às suas considerações, ou seja, era uma de suas “estratégias” de leitura e escrita do mundo. Um exemplo disso está na seguinte passagem *Atenção: Degraus!*, “O trabalho em uma boa prosa tem três graus: um musical, em que ela é composta, um arquitetônico, em que ela é construída, e, enfim, um têxtil, em que ela é tecida” (BENJAMIN, 1987, p. 27). À primeira

imagens, mas expressão, como a linguagem, e como a escrita” (BENJAMIN, 1984, p. 184), e nas palavras de Carl Horst, citado pelo próprio Benjamin, “ela representa sempre uma transgressão das fronteiras de outro gênero, uma intrusão das artes plásticas na esfera de representação das artes ‘da palavra’” (HORST apud BENJAMIN, 1984, p. 199). Isso porque a palavra denota um sentido visual e as contradições do alegórico comportam uma discussão dialética incontornável, pelo menos no que concerne o barroco, pois nele “cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra” (BENJAMIN, 1984, p. 196-197). Nessa perspectiva, é importante destacar que, neste estudo, considera-se alegórica a imagem criada a partir da figura de arlequim, a qual engloba também a sua expressão oral e os seus trejeitos.

Com relação a Benjamin, é possível encontrar as contribuições sobre a questão da alegoria, nos seus escritos sobre Baudelaire (1821-1867). Percebe-se que Benjamin vê na produção do poeta francês uma alegoria da modernidade, a qual é construída a partir da imagem da cidade de Paris, evocada nas poesias. Para Walter Benjamin “Que Baudelaire se tenha colocado hostilmente perante o progresso foi a condição *sine qua non* para que pudesse dominar Paris em sua poesia” (BENJAMIN, 2010, p. 174). Em trecho significativo sobre Baudelaire, Benjamin reitera que:

[...] Uma das questões decisivas para a compreensão da poesia de Baudelaire é como se alterou o vulto da prostituição com o surgimento das grandes cidades. Pois é certo: Baudelaire dá expressão a essa alteração, ela é um dos objetos principais de sua poesia. Com o surgimento dos grandes centros, a prostituição entra na posse de

vista, diante do título que adverte *Atenção: Degraus!*, o leitor poderia inferir que a temática do texto trataria de uma subida ou de degraus em si. No entanto, o conteúdo do texto refere-se à escrita em prosa, a qual depende de três questões essenciais para ser composta: a *questão sonora*, a musicalidade, o ritmo e, portanto, também uma *boa seleção de palavras* que vão estruturar o discurso e ainda, *bons argumentos* para tecê-la coerentemente e assim, galgar os degraus da escada textual. Ou seja, nesse texto, Benjamin se usa da alegoria dos degraus para tratar, na realidade, dos desafios encontrados pelos prosadores.

novos arcanos. Um destes é, antes de tudo, o caráter labiríntico da própria cidade. O labirinto, cuja imagem penetrou na carne e no sangue do *flâneur*, aparece, graças à prostituição, como que diferentemente colorido. O primeiro arcano que se abre a ela é, assim, o aspecto mítico da cidade grande como labirinto, evidentemente com a imagem do minotauro no centro. Que ele traga a morte ao indivíduo não é decisivo. Decisiva é a imagem das forças mortíferas que ele encarna. E também esta imagem é nova para o habitante da cidade grande (2010, p. 174).

A atitude poética de Baudelaire é como um registro das evoluções da Paris de seu tempo (aproximadamente entre as décadas de 20 e 70 do século XIX). Benjamin, sensivelmente, o percebe como um poeta alegórico, observador da realidade, e analisa de forma minuciosa o trabalho do poeta francês, para mostrar, também alegoricamente, que é possível fazer poesia, mesmo em meio ao caos capitalista emergente. Nesse sentido, compreendem-se as poesias e as linguagens em geral: a linguagem oral, escrita, visual – como um lugar de “acontecimentos” dos sentidos, pressupõe-se nela um espaço que possibilita ao ser humano a (re)criação, a (re)significação de si e do mundo.

A linguagem, falas, gestos, roupas pode ser um meio de expressar a essência de um ser, de uma imagem. Conseguem inferir a essência das coisas, suas raízes e sua relação com os outros, com o mundo, com as coisas. A partir dessas colocações, observa-se que Benjamin não situa um momento primeiro, inaugural, no qual os sentidos se fundam ou se originam. Com efeito, para ele, conforme abordado no primeiro capítulo, “o termo *origem* não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção” (BENJAMIN, 1984, p. 67). A origem estaria, portanto, no fluxo do presente e não presa a uma hereditariedade única, uma geração ou herança.

Essa sobreposição de tempos, as várias origens, pode ser captada por meio do que Walter Benjamin denomina de imagem dialética, emergente desse fluxo contínuo. Ela é aquela que está sempre entre lá e cá, de forma anacrônica, assim como a própria alegoria, que sempre parece ter algo a ser “descortinado”.

Numa leitura mais recente como a do historiador da arte, Didi-Huberman (2007), essa imagem seria também uma espécie de montagem de tempos. A imagem segundo este autor “desmontaria” a história, como se desmonta um relógio, pois pararia com a contagem do tempo: ter-se-ia, assim, uma desconstrução do tempo linear, uma sobreposição de tempos, não em sentido hierárquico – na horizontalidade –, mas juntos, na forma de uma montagem. Segundo Didi-Huberman, é isso que compreende Benjamin quando afirma que,

[...] l'immagine dialettica non è 'un decorso, ma un'immagine discontinua, a salti [*sprunghaft*]. In questo aggettivo risorge letteralmente il ritmo vorticoso dell'origine – l'*Ursprung* come 'vortice nel fiume' - e nello stesso movimento si impone l'idea di un 'salto' (*Sprung*) in cui il meccanismo del tempo viene smontato. Come un film che non venisse proiettato alla giusta velocità e le cui immagini apparissero spezzate, lasciando intravedere i fotogrammi [...] (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 115).

Esta ideia de imagem dialética auxilia no entendimento da figura de arlequim. Essa personagem sintetiza uma união de fragmentos, culturas, discursos e tempos que transcendem o dito e o pensando, instituindo uma intermitência com saltos ao presente e ao passado atribuindo, com isso, uma dinâmica de sentidos a arlequim. Essa imagem arlequina que transita entre os gêneros artísticos, essa força alegórica que se perpetua em diferentes momentos históricos, travestindo-se de múltiplas roupagens (linguagem), é hesitante, nunca afirma claramente, por isso, por vezes, “obscurece” o discurso, mas de acordo com Benjamin, “a ambiguidade, a multiplicidade de sentidos é o traço fundamental da alegoria” (BENJAMIN, 1984, p. 199). Com relação aos gêneros artísticos, vale destacar a relação da alegoria com o gênero dramático, um dos espaços originário da figura arlequina, pois

A alegoria manifesta-se tanto no elemento linguístico como no figural e no cênico. [...] Cenas

verdadeiramente visuais, somente elas pertencem ao teatro. Personagens alegóricas, são eles que a maioria das pessoas vê. As crianças são esperanças, as moças são desejos e preces (BENJAMIN, 1984, p. 214-215).

Assim, a representação alegórica implica uma relação com o outro e com a posição que ele ocupa, a qual dita a sua possibilidade de ações e credita suas falas, se é um rei é um rei, e basta, independente de ser culpado ou inocente, por exemplo. A alegoria, no entanto, “não é intensificação da ação dramática, mas interlúdio, amplo e exegético” (BENJAMIN, 1984, p. 216), é interpretação que com representações silenciosas leva luz àqueles olhos pouco imaginativos, conforme ainda completa Benjamin. A figura de arlequim vive, portanto, o fluxo, o movimento das releituras seja no teatro, na literatura, nas artes plásticas, pois se trata de um quadro vivo, alegórico e, portanto, orgânico. Tanto, que estimulou e inspirou escolhas de muitos artistas que através de recriações do arlequim contribuem para a sua pervivência.

2.2. A fragmentação na constituição da roupagem arlequina:

A pervivência de arlequim deve bastante à própria imagem da personagem, que possui características singulares. Pensando no contexto das “Mil dobras de uma roupagem alegórica”, a linguagem alegórica é facilmente perceptível no visual da figura de arlequim. A roupagem colorida, composta de fragmentos de diferentes tonalidades, conforme a figura 9, lhe imprime, em alguns episódios, ares de alegria e leveza. Alegria reiterada também pelo movimento de seus gestos, que o apresentam como um ser irreverente.



Figura 9 – Imagem de arlequim

Quanto à irreverência, vale destacar a definição de arlequim ilustrada por um dicionário de símbolos, pois, apesar de o símbolo ser incompatível com a alegoria, por este evocar uma representação, neste caso, ele traz considerações interessantes acerca da roupa de arlequim:

[...] sua vestimenta é feita de remendos, de pedaços de pano. A disposição destes pedaços em xadrez evoca uma situação conflitiva - a de um ser que não conseguiu individualizar-se, personalizar-se e desvincular-se da confusão de desejos, projetos e possibilidades (CHEVALIER, 2003, p. 80).

É possível destacar termos como “remendos” e “pedaços de pano”. Se “remendo” é o material utilizado para consertar roupas e tecidos diversos, por que ele faz parte das vestes de arlequim? O que pretende “esconder”, “consertar”? Uma possível resposta, é que o remendo funcionaria como um paliativo, uma emenda para disfarçar alguma expressão inconveniente.

Assim, nessa perspectiva, observa-se que as fissuras e as divisões nas vestes da figura de arlequim, figuras 9 e 10, nesse caso, são também compreendidas como uma alegoria da fragmentação dos sujeitos modernos. A personagem composta “em pedaços”, toda clivada, é, portanto, uma imagem



Figura 10 – Arlequim saúda a audiência

da natureza fragmentária dos seres

humanos: singulares e plurais ao mesmo tempo, ou seja, cada ser perfila, também, traços comuns a outros serem.

A roupagem arlequinica, não é entendida aqui como um “arquipélago de fragmentos” isolados, mas unindo a todos em terra firme pelo entrelaçamento das afinidades e também dos contrastes de cores, silêncios e vazios. E, retomando a ideia de Octavio Paz, de cada elemento da alegoria seria um atributo e cada atributo um signo, tem-se que cada fragmento, seria um signo e cada signo teria suas próprias configurações, por isso, o tecido arlequinal – múltiplo e fértil, poder-se-ia compor como uma malha que veste os sujeitos da modernidade. Sujeitos que se constituem também de forma “pluri”: multiétnicos, multitarefas e globalizados.

A concepção de modernidade a que se refere é aquela do início do século XX. Período de conflitos e de rupturas históricas, que provocou novos desafios, trazendo alguns paradoxos à realidade dos sujeitos que vivenciaram o advento do mundo industrializado.

No mesmo diapasão, Susana Scramim pontua com relação àquilo que chama de máscaras da modernidade. Ao referir-se a arlequim e também a Pierrô, ela faz a seguinte reflexão: “como personajes, son personas, pero son también imagen del sujeto dividido de la modernidad” (SCRAMIM, 2009, p. 106). Nessa direção, arlequim constitui-se, assim, de um emaranhado de retalhos, que nem sempre conseguem ser alinhados e costurados ou restaurados, no entanto, como sujeito da modernidade tem justamente na incompletude o seu sentido mais cabal. Esta reflexão de Scramim, ainda será retomada mais tarde.

O sujeito moderno é uma fazenda de tecido e está também nos pequenos retalhos, “metamorfoseando-se” entre o tudo e o nada; na ausência, também está presente; no silêncio, também se pronuncia. Para Benjamin “é sob a forma de fragmentos que as coisas olham o mundo, através da estrutura alegórica” (1984, p. 208).

Por isso, quanto à imagem dos remendos, ao retomá-la, observa-se que, além de encobrir imperfeições, eles podem também juntar “pedaços de pano”. Pedaços, fragmentos são palavras que evocam a imagem de porções separadas, quebradas, fraturadas, perdidas que precisam de costura, de amarração. Se a figura de arlequim remete à questão dos retalhos, do que passou e do agora, ela pode ainda ser visualizada como um trecho ou ainda a um excerto de textos – por textos compreendem-se também as imagens, as falas, os pensamentos, as alegorias, etc. – que alegoricamente comunicam-se e comunicam, e, enquanto textos, fazem com que o leitor também produza sentidos ao

“lê-lo”. Como, justamente, aponta Roland Barthes, por exemplo:

[...] *Texto* quer dizer *Tecido*; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a idéia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia. Se gostássemos dos neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma hifologia (*hyphos* é o tecido e a teia da aranha) (2008, p. 74).

Texto, portanto, não é um produto acabado, da mesma forma que a imagem de arlequim também não o é e, se o texto se constrói através do eterno entrelaçamento de palavras e ideias, na mesma situação está arlequim. Nesse caso, trata-se do sujeito arlequinal, aquele sujeito ficcional que, assim como os demais nunca está pronto e acabado, mas constitui-se da sempiterna junção de fragmentos.

Nesta esteira, vê-se o tecido arlequinal, como mostra a figura 11, em um constante costurar-se e se descosturar, como a arte do contar em *As Mil e uma noites* de Xerazade, em que as narrativas, uma a uma, oferecem os fios para a eterna tessitura de novas narrações.

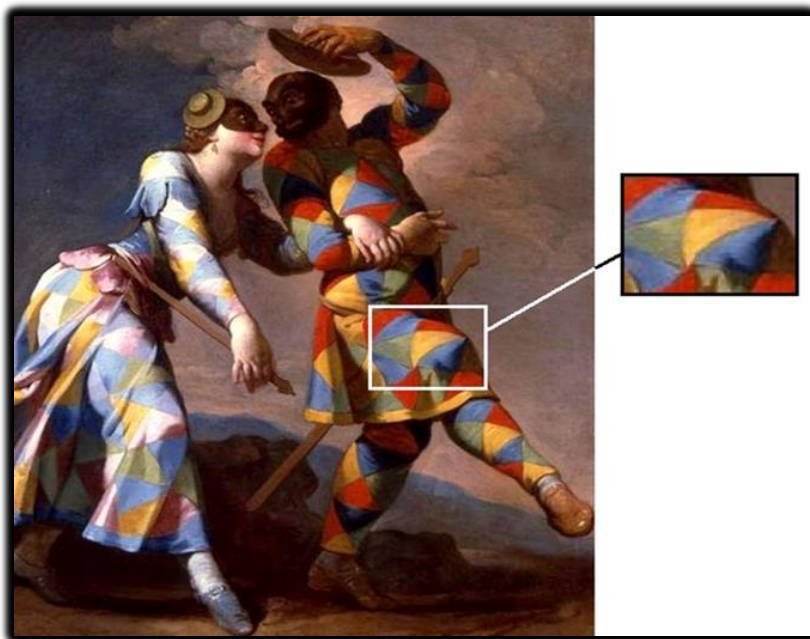


Figura 11 – Arlequin e Colombina (séc. XVIII), Giovanni Domenico Ferretti

Os losangos desse tear, de acordo com a forma geométrica, têm quatro vértices que apontam para quatro direções distintas e se somam a outros losangos para constituir a simetria lógica/não lógica do pano; de forma figurada, são mosaicos de narrativas, infundáveis e renováveis, que repletos de dobras e pensamentos, atualizáveis a cada leitura, através do olhar do leitor, estão sempre construindo novos alicerces com a leitura. Mil e uma dobras, que se desdobram e se redobram, escondem e também revelam uma nova dobra para, assim, comporem a roupagem alegórica. Roupagem esta que ajuda a montar os *pormenores* da figura de arlequin, “[...] pois é o minúsculo que a reflexão encontrará à sua frente, sempre que mergulhar na obra e na forma de arte, para avaliar seu conteúdo” (BENJAMIN, 1984, p. 67).

A composição dos trajes de arlequin, além de aludir às pregas da roupa-alegoria, remete ainda a algumas ideias de Leibniz²⁴, descritas

²⁴ Gottfried Wilhelm Leibniz (Leipzig, 1º de julho de 1646 — Hanôver, 14 de novembro de 1716), era filósofo, cientista e matemático. Tinha grande

por Gilles Deleuze, em relação à dobra. Pontuando sobre o que é comum aos traços barrocos, por exemplo, como as metáforas, as alegorias, os duplos, Leibniz entende que o Barroco não cessa de fazer dobras, curvá-las e recurvâ-las, à maneira de um origami. Ele visualiza a matéria como uma caverna dentro de outra caverna, sem vazios, assim “cada corpo, por menor que seja, contém um mundo [...]” (DELEUZE, 2000, p. 17).

Essa imagem também permite observar as vestes, em pedaços na forma de losangos, que sempre caracterizaram, ao longo das décadas e séculos, a roupagem do arlequim. Uma vez que, o losango, de acordo com a geometria, é um paralelogramo equilátero cujos ângulos não são retos, ele permite continuação, formação/montagem de figuras maiores a partir de uma peça, pois “mesmo comprimidos, dobrados e envolvidos, os elementos são potência de alargamento e de estiramento do mundo.” (DELEUZE, 2000, p. 207). Mundo este visto por Leibniz como um cone, o qual concilia tanto a continuidade, o infinito, quanto a mais simples e reservada individualidade. Para Deleuze,

O mundo é há muito tempo tratado como um teatro de base, sonho ou ilusão, **vestimenta de Arlequim**, [...] mas é próprio do Barroco realizar alguma coisa na própria ilusão ou comunicar-lhe uma presença espiritual que torne a dar às suas peças e pedaços uma unidade coletiva (2000, p. 208, *grifo meu*).

A multiplicidade dessas partes denota, mais uma vez, o desenho da roupa de arlequim, cujos losangos têm significados pontuais e também amplitude, porém, “o múltiplo é não só o que tem muitas partes, mas o que é dobrado de muitas maneiras” (DELEUZE, 2000, p. 14), são as “redobras da matéria e as dobras da alma” que não se separam em partes, mas dividem-se em dobras cada vez menores até o infinito, guardando sempre certa coesão (DELEUZE, 2000, p. 17). Esse

facilidade em lógica, metafísica e filosofia, a ele é atribuída a criação do termo “função” (1694), que usou para descrever uma quantidade relacionada a uma curva e ainda, juntamente com Newton, é creditado a ele o desenvolvimento do cálculo moderno.

movimento, ou resiliente ou deformatório, de curvar-se e redobrar-se é natural à personalidade de arlequim. Ele põe mobilidade em toda a parte, suas ações emitem um sentido de movimento à narrativa ou à cena teatral e instauram singularidades, arlequim é um corpo com vida, flexível e elástico, um músculo inflamável e explosivo, conforme expõe Deleuze, na compreensão que faz das dobras.

Há outro recurso, integrante da sua indumentária teatral, que completa e se harmoniza à intensidade do arlequim, a máscara. Ela traz a lume uma gama potente de intenções, as quais iluminam as discussões sobre o *corpus* deste estudo. Máscara é aquilo que cobre o rosto ou o corpo, que “transforma o mascarado em outro ser, tornando-o um arquétipo” (FARIA; GUINSBURG; LIMA, 2006, p. 178). Aos moldes do efeito causado pela roupa de losangos, a máscara também é importante para na atuação de arlequim. A máscara o auxilia a se expressar sem pudor e, encoberto por ela, representar alegoricamente as situações. Assim, ela torna-se um mecanismo que fortalece a habilidade de arlequim, de desdobrar-se em expressão potencial.

A máscara dá destaque para algo que se pretende representar. E, nesse caso, a máscara de arlequim também “representa uma ideia, um tipo ou os anseios de uma comunidade ou de indivíduos. Está presente em todas as culturas, utilizada em rituais ou festas populares [...]” (FARIA; GUINSBURG; LIMA, 2006, p. 178), como o carnaval. Na *commedia dell’arte*, por exemplo, em que a figura de arlequim era popular, ela representava um personagem tipo – vale lembrar que, não somente arlequim, mas todas as personagens da *commedia dell’arte*, como já apontado, também representavam tipos fixos, ou seja, que atuavam sempre no mesmo papel – e, portanto, trazia uma máscara que o auxiliava na “[...] representação de um grupo ou de uma classe social sem se individualizar em relação aos mesmos”²⁵, o que era possível, por meio de traços específicos de ação que o definiam durante a trama.

Cores, pedaços, dobras, máscara são todos elementos importantes, que costurados, ou separados – pela costura que une e ao mesmo tempo marca a diferença – configuram as características do arlequim. Aquele tido como o bobo, o saltimbanco e dialeticamente, também, o diabo. Pois em suas ocorrências, arlequim mostra-se como um ser que não é ou bom ou mau, mas sim, bom e mau ao mesmo

²⁵ In: CEIA, Carlos. E-Dicionário de termos literários. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=365&Itemid=2>. Acesso em: 20 abr. 2012.

tempo. Em suas diferentes formas de “sobrevivência”, na literatura, arlequim aparece alegoricamente como um diabo torpe na antiguidade e, mais tarde, vem redesenhado como um servo brincalhão, porém, muito engenhoso e, portanto, não menos “malvado”; pois suas diferentes intenções alegóricas são um misto de bom-mau e, possivelmente, é esse o tempero, a força que sustenta as suas pervivências. Essas figuras, com pitadelas de um bem e de um mal, são descritas pelas palavras de Machado de Assis em “O delírio”, Capítulo VII de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), em que ele trata de um mal que perturbava os homens e possuía vestes arlequinais, diz ele:

[...] Eram as formas várias de um mal, que ora mordida a víscera, ora mordida o pensamento, e passeava eternamente as suas vestes de arlequim, em derredor da espécie humana. A dor cedia alguma vez, mas cedia à indiferença, que era um sono sem sonhos, ou ao prazer, que era uma dor bastarda. Então o homem, flagelado e rebelde, corria diante da fatalidade das cousas, atrás de uma figura nebulosa e esquiva, feita de retalhos, um retalho de impalpável, outro de improvável, outro de invisível, cosidos todos a ponto precário, com a agulha da imaginação; e essa figura – nada menos que a quimera da felicidade – ou lhe fugia perpetuamente, ou deixava-se apanhar pela fralda, e o homem a cingia ao peito, e então ela ria, como um escárnio, e sumia-se, como uma ilusão (ASSIS, 1994, p. 28).

No trecho do romance, Machado de Assis vê o arlequim como uma quimera, alegoria da felicidade ou algo utópico, que agitava a imaginação dos homens, ainda no século XIX. Essa mesma imagem, no entanto, pode ser retomada atualmente. E aqui se recuperam as colocações de Susana Scramim (2009) sobre o “sujeito dividido da modernidade” para acentuar as aproximações entre as aflições do século XIX e a fragmentação pulsante que afeta os sujeitos modernos do início do século XX, por exemplo, bem como, os sujeitos da

contemporaneidade que também vivem as dualidades do sonho e do real.

Oportunamente, assim como Machado de Assis, motivados pela realidade, sonho ou ilusão, vários artistas em diferentes épocas vestiram e mascararam seus personagens, pensamentos e ideias com as roupagens de arlequim. Essa realimentação perpétua, de predicados condizentes com arlequins possíveis, emerge, efetivamente, na literatura e nas demais formas de arte, como uma espécie lendária de eterno retorno. Retorno que repousa “no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho [...]” (BENJAMIN, 1984, p. 67) e arrasta-se em sua corrente, conforme a concepção de origem em Walter Benjamin. Porém,

[...] o originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado (BENJAMIN, 1984, p. 68).

Assumindo o exposto por Benjamin, considera-se que a figura de arlequim, também não possui uma origem como gênese. Quando ele surge, vem renovado, restaurado, porém, ainda dialoga com o antes e agora (também com o depois), o constante vier-a-ser, em função da sua incompletude. A sobrevivência da figura do arlequim poderia entrar, assim como a vida, numa circularidade, num aspiral, que possibilita várias releituras, imagens e (re)criações. O sempre (re)surgir de arlequim, no entanto, não é um “retornar” como creem os sebastianistas²⁶, pois arlequim não é O Esperado, o rei Sebastião que desapareceu, que tem família, genes e reino. Arlequim não vem, necessariamente, personificado. Ele volta repentinamente transvestido também como um pensamento, uma alegoria, uma ideologia e sem o tom salvífico de Dom Sebastião, que já não é mais possível. Ele retorna para mexer com o que está adormecido, para “fazer ver” de outra maneira. Pois como completa Walter Benjamin,

²⁶ Palavra que remonta a Dom Sebastião, Antigo rei de Portugal, que por ter sumido misteriosamente, protagoniza a lenda portuguesa que crê no seu possível retorno.

O eterno retorno é uma tentativa de unir os dois princípios antinômicos da felicidade: ou seja, o da eternidade e o do “mais uma vez ainda”. – A idéia do eterno retorno faz surgir por encanto, da miséria do tempo, a idéia especulativa (ou a fantasmagoria) da felicidade [...] (BENJAMIN, 2010, p. 174).

2.3. Breves incursões:

Na história da arte, do teatro e da literatura muitos foram os artistas que se interessaram pela figura de arlequim. Muitos a trouxeram sozinha, outros ao lado de sua amada Colombina, junto de seu companheiro Pierrô, ou ainda em trio, para comunicarem de maneira alegórica os seus discursos.

É mister lembrar, novamente, que o foco desta dissertação se centra na forma como os autores Carlo Goldoni e Ariano Suassuna leram a figura de arlequim em suas peças teatrais. Não obstante, considerando se tratar de uma figura tão performática, eu não poderia me furtar a uma excursão sobre a pintura, sobre a iconografia emblemática concernente à personagem arlequim.

Na pintura, portanto, são vários os artistas que poderiam ser citados pelas representações arlequinais, como: Jean-Antoine Watteau, Paul Cézanne, Gabriel Morcillo Raya, Juan Gris, Clarence K. Chatterton, Almada Negreiros, os brasileiros Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Antônio Gomide, Yara Tupinambá, Adelson do Prado, Inimá de Paula, Gino Bruno, João Quaglia e tantos outros. Destacam-se aqui, dois pintores para serem comentados, um espanhol e um brasileiro: o espanhol Pablo Picasso e o brasileiro Ado Malagoli²⁷. O primeiro por ser já, universalmente, referendado e reconhecido pintor do século XX e o segundo, por ser assim como Picasso, um pintor do século XX também apaixonado pela figura arlequinial, imagem que perpassa vários momentos de sua obra.

²⁷ Há divergências entre o primeiro nome de Malagoli – Ado e Aldo.

Pablo Picasso (1881-1973), pintor espanhol foi um dos artistas mais notáveis da arte do século XX e deu vida em suas obras a acrobatas e arlequins – pode-se contabilizar em torno de vinte quadros com a temática arlequinal. Segundo os estudiosos de Picasso, esse tema era recorrente em suas obras, em especial, em sua *fase rosa* – iniciada em 1905. “Os contemporâneos do pintor espanhol se referiam a esse período como o Período arlequim de Picasso”²⁸. Para ele os artistas circence representavam todos os artistas, com suas labutas e desafios e a imagem de arlequim seria uma forma de representação desse coletivo artístico. Pontua-se aqui, o encantamento dos artistas, em especial pintores do início do século XX, pelo mundo do circo, o que se configurou em uma tendência em suas obras, pois

[...] La tendencia arcaizante se ha transmutado así en una llamada a las profundidades del inconsciente: el sueño nos proporciona un fragmento del mundo primitivo. Ahora bien, el mundo del circo y la feria es como soñar despiertos con la evidencia de lo imposible a plena luz. [...] Los pintores y los escritores de comienzos del siglo XX irán a la fuente: explotarán de forma activa lo imposible (STAROBINSKI, 2007, p. 98).

De acordo com a crítica de arte Ladyce West²⁹, as imagens do trio de *zanni* da *commedia dell'arte* sofreram ondas de popularidade, através dos séculos, indo e retornando às telas às vezes até com mais força. West completa que, no século XIX, nenhum desses personagens pareceu ganhar espaço na pintura e, somente no final do mesmo século, é que arlequim e Pierrô retornam às telas. Arlequim é a apoteose da alegria, do colorido e do riso, já Pierrô figura o branco-preto, as lágrimas e a melancolia. Estes personagens, porém, reaparecem um pouco diferentes; arlequim, por exemplo, vestido com malha de

²⁸

Texto

disponível

em:

<<http://oglobo.globo.com/pais/noblat/posts/2009/12/05/pintura-arlequim-com-copo-na-mao-1905-247357.asp>>. Acesso em: 29 fev. 2012.

²⁹ Organizadora do Blog: <<http://peregrinacultural.wordpress.com/>>. Acesso em: 10 jul. 2012.

losangos coloridos, propõe uma espécie de quebra-cabeças para os pintores e, ela considera ainda que é, porém,

[...] o século XX que traz Arlequim à cena, onde passa a protagonizar grandes telas, importantes, trazidas ao centro do mundo artístico pelas mãos de Picasso. Ele adquire, um aspecto mais sério. Do conquistador, esperto, sem palavra, traquineiro de séculos atrás conservou só a característica de conquistador e ganhou densidade ao refletir alguns dissabores, talvez até mesmo uma angústia hamletiana. Não foi à toa que Picasso se identificou com ele e não só uma vez, mais em um número incontável de representações, foi Arlequim quem tomou o lugar do pintor, um alterego³⁰.

Mais uma vez, a questão do século XX, evoca os questionamentos mencionados sobre o “sujeito moderno”, que também estão no texto já citado, *Andrade, Darío, Lugones. Indecidibilidad, modernidad y poesía* de Scramim. Assim, se poderia questionar: por que, conforme já marcado por Starobinski, o início do século XX quer recuperar essa figura? A partir dos pressupostos de Scramim, observa-se que a imagem de arlequim emerge de maneira interessante nesse período, para refletir em si, em forma de um mosaico, os questionamentos, as dúvidas, incertezas e vontades do homem desse período, imerso num mundo de conturbações e grandes mudanças.

No início do século XX, o homem enfrentava a problemática moderna da vida sendo transformada pela técnica. Walter Benjamin tocou no assunto em seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, em que tratou sobre revolução causada na escrita, na linguagem oral e também nas artes da imagem, em função das possibilidades de reprodução em larga escala apresentadas pelo desenvolvimento da tecnologia. Sobre as obras de artes, ele prevenia que

³⁰WEST, Ladyce. *Vanitas e os arlequins de Ado Malagoli*. Disponível em: <<http://peregrinacultural.wordpress.com/2012/02/20/vanitas-e-os-arlequins-de-ado-malagoli/>>. Acesso em: 10 jul. 2012.

“a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente” (BENJAMIN, 1994, p. 166).

O desenvolvimento tecnológico foi o mote inspirador de muitas manifestações nas artes. A vanguarda artística cubista, por exemplo, não descarta o cientificismo positivista, porém, o interpreta de maneira diversa daquela exposta pelos impressionistas. Para os cubistas, segundo Mario de Micheli (1999), o subjetivismo exposto nas obras é de natureza “mental”

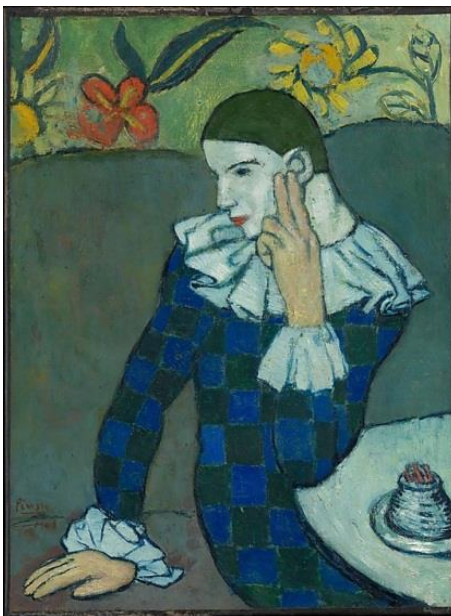


Figura 12 – Seated Harlequin (1901)

e não de natureza emotiva e psicológica como ocorria nas correntes expressionistas e surrealistas. Nesse sentido, “il cubismo spogli dovunque le forme dalla loro realtà geometrica, le equilibra nella loro verità matematica” (DE MICHELI, 1999, p. 201), e esta questão encaminhará o cubismo para o abstracionismo racionalista.

Pablo Picasso foi um artista de destaque nas tendências cubistas. Para ele, a objetividade do real constitui-se de fato como um centro de gravitação para o qual se voltam todas as suas imagens e reitera ainda, que não existe arte abstrata, pois é necessário sempre partir de algum dado no mundo real (DE MICHELI, 1999, p. 226). Sendo assim, Picasso buscava trabalhar diante da natureza que o rodeava. Exemplo disso ocorre entre os anos 1901 e 1905, a chamada fase azul. O qual se inicia depois da morte de seu amigo Carlos Casagemas, nesse período os quadros tendem a mostrar temas como a solidão e a pobreza³¹.

³¹ Para outras informações consultar Walter, 2001, p. 19-20.

Interessa no contexto deste trabalho uma tela do período azul com motivos arlequinais: *Seated Harlequin* (1901), figura 12. Em 1901, arlequim era uma figura muito presente na cultura popular, porém, para representá-lo no quadro, Picasso toma emprestados alguns atributos de outra figura da *commedia dell'arte*, Pierrô, com signos assinalados pelos rufos no pescoço, o rosto branco e, principalmente, pela melancolia³², marcando assim um momento de transição, em que a tristeza e o choro de Pierrô, estão juntos com o riso do bufão arlequim. As cores das roupas deste arlequim, em preto e azul, bem como as cores escuras e carregadas do pano de fundo, também inspiram um tom melancólico e soturno. Quanto à posição de meditação, muitos escritores sugerem que, o modo pensativo desta figura e da série sombria/azul a qual ela pertence, é o resultado da contemplação obstinada de Picasso sobre a vida, a partir do suicídio de seu amigo Carlos Casagemas. Como Pierrô, ele não foi correspondido no amor. Características que se diferem daquelas do arlequim de máscara preta e de feições alegres, característico da *commedia dell'arte*.

Esta fase mais séria da obra de Picasso se estende até 1905, momento quando se inaugura a fase rosa. Há uma renovação nos motivos pintados, nesses

[...] saltimbanchi, acrobati ed arlecchini subentrano a medicanti, ciechie deboli, la povertà e la depressione cedono il posto ad un'atmosfera più leggera. È vero che si trata di buffoni tristi, e come tali sono sempre stati rapresentati, da Antoine Watteau fino a Paul Cézanne; ma esse non conducono sempre una vita grigia, non sono nati perdenti [...] (WALTHER, 2001, p. 24).

³² A melancolia é entendida aqui como aquela exposta por Walter Benjamin em *Origem do Drama Barroco Alemão*. Ou seja, como uma espécie de luto pelas coisas do mundo.

Pinturas nesta linha são vistas nos quadros *A Família de Saltimbancos* (1905) e o quadro ilustrado na figura 13: *At the Lapin Agile* (1905). Neste último, Picasso teria feito seu autorretrato como arlequim no bar francês *Lapin Agile* (A lebre ágil). Bar que frequentava com seus amigos, cujo dono Frédéric (que aparece ao fundo do quadro tocando uma guitarra) aceitava, muitas vezes, como pagamento das despesas, os quadros de Picasso. Isso teria atraído fama ao seu estabelecimento (WALTHER, 2001, p. 20).

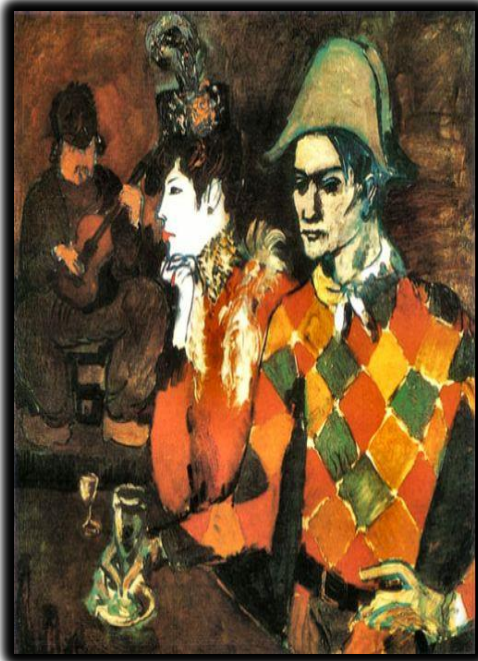


Figura 13 – *At the Lapin Agile* (1905)

Há ainda quem sugira que a mulher, que acompanha Picasso nessa imagem, esteja envolvida com ele e seja, justamente, a amada por quem seu amigo Casagemas se apaixonara e, por não ter sido correspondido, teria se suicidado. Nesse sentido pode-se perceber o anacronismo presente nesta figura, o movimento temporal provocado por ela, pois enquanto uma alegoria, ela é exitante, fica no ínterim do passado e do presente, do dizer e do ocultar e ainda do ser e não ser, como pedaços de tempos reconstruídos em forma de montagem.

As cores neste quadro são mais vivas, mais vibrantes que as da fase anterior, o predomínio do vermelho equivale à ideia da paixão e do desejo, que talvez Picasso possa sentir pela amada de Casagemas. Por outro lado, considerando que, nesta época, segundo Ingo Walther (2001, p. 20), Picasso se inspirava em Toulouse-Lautrec – pintor que retratava a boêmia da urbe parisiense – o vermelho poderia também denotar o requinte e a vibração das casas noturnas. De todo modo, essas duas telas, ao mesmo tempo em que são diferentes, representam a diversidade

presente na obra de Picasso e, nesse sentido, também a heterogeneidade presente na figura de arlequim.

Apesar de não se realizar um detalhamento aprofundado das obras de Pablo Picasso, pois cabe salientar que este é um artista muito complexo e, portanto, apresentado aqui de forma bastante concisa, pode-se observar que este pintor, à sua maneira, contribuiu, como tantos outros, para a sobrevivência da figura de arlequim. Sob sua ótica particular motivada pelas tendências cubistas, Picasso representa a

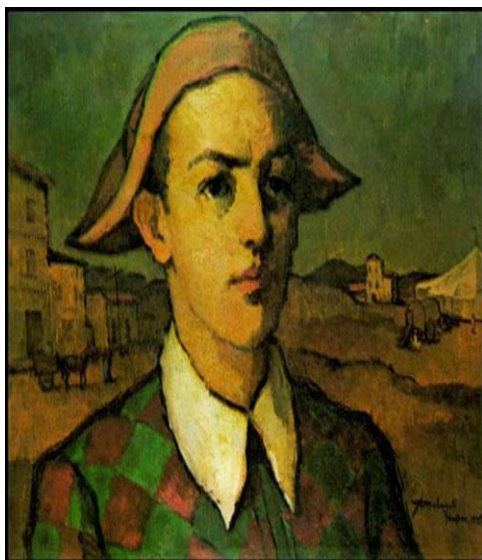


Figura 14 – Natureza morta (1951)

natureza fragmentária e conturbada do sujeito do início do século XX, tranvestindo-a de arlequim, mas nesse caso, não é o arlequim bufo e descontraído da *commedia dell'arte*, é sim uma leitura mais sóbria, uma outra dobra.

Esta flexibilidade dúctil compreendida na figura de arlequim despertou sentimentos sensíveis igualmente em outros pintores. No Brasil, por exemplo, ao se pensar no século XX é possível citar um dos pintores que deu vigor pulsante à figura de arlequim, Ado Malagoli

(1906-1994). Nessa linha, vale destacar que Malagoli, apesar de pouco conhecido, é abordado aqui, também por ter sido um grande admirador da obra de Pablo Picasso, o que, provavelmente, possa tê-lo inspirado em sua produção, que demonstra a partir de algumas pinturas, um possível caminho da pervivência da figura arlequinal.

Para West, a intensidade emocional das telas de Malagoli incita atitude parecida com aquela tida ao ver o pintor espanhol retratar-se como arlequim, pois:

[...] elas projetam mais do que a roupa colorida de um zanni. Elas dialogam com os arlequins de Picasso. A seriedade da expressão facial, as cores sisudas, os corpos rígidos nos convidam a refletir. Eles nos levam à introspecção por se mostrarem introspectivos. [...] Um mero arlequim, um zanni, um personagem na comédia da vida parece o meio perfeito para lembrar que nem tudo é comédia, nem tudo é carnaval ou folia. Em espírito, esses retratos são um *momento mori*. Eles lembram a passagem do tempo, a finitude da vida [...]”³³

Ado Malagoli, um artista de sólida formação clássica, influenciado pelo expressionismo e, mais tarde, pelo surrealismo, ilustrou assim como Picasso, muitos arlequins em suas telas, conforme apresenta a figura 14, *Natureza Morta* (1951) e a figura 15, *Arlequim e o gato preto* (1956).

A primeira imagem destaca um menino com roupas arlequinais coloridas em primeiro plano e, por trás dele, aparece o concreto, as construções, a falta de cor, de natureza e de vida. Esta imagem de arlequim em cores contrastantes com o meio, portanto, pode estar associada ao crescimento agitado das cidades e à perda de referências, pois Malagoli era “[...] observador valioso do mundo em



Figura 15 – Arlequim e o gato preto (1956)

³³ WEST, loc. cit.

transformação, guardião de uma memória afetiva da paisagem e do ser humano” (AYALA, p. 30, 1986), questões prementes dos homens da época, que de certa forma, também são aludidas por Picasso.

A segunda imagem traz um arlequim sério, um pouco triste, vestido em cores claras e sempre acompanhado de um gato preto (elemento que pode ter ligação com alguma crença ou superstição). Tal melancolia pode remontar também ao arlequim da fase azul de Picasso, apesar de não possuir, é claro, tamanha soturnidade. Entre o pintor espanhol e o brasileiro Ado Malagoli, percebe-se também a semelhante tendência em abordar temas de natureza mais universal, com a melancolia, por exemplo. Sobre este aspecto, em texto de autoria de José Luís do Amaral Neto, publicado no catálogo da exposição *60 anos de Pintura*, editado pela Galeria Tina Presser, tem-se a seguinte síntese a respeito do trabalho de Malagoli

[...] Homem de seu tempo e, principalmente, homem sensível aos dramas íntimos dos seus semelhantes, é dentro dessa ampla corrente de pensamento que Aldo Malagoli desenvolverá sua obra. Obra cuja preocupação essencial transcende os problemas locais e regionais para colocar em questão o drama mais universal do homem como ser humano. É como pensador, com olhos de filósofo e não de sociólogo e muito menos de político, que ele vê a nossa realidade. Por isso a crítica tem falado tanto na dimensão metafísica de seus quadros. Nessa medida, é universal, embora só atinja essa universalidade através de uma profunda compreensão das situações regionais (AYALA, p. 30, 1986).

Essa colocação confirma a ideia de possíveis pontos de contato e releituras da produção de Pablo Picasso, na composição artística de Ado Malagoli. Apesar de distantes histórica e espacialmente, estes os artistas possuem algumas tendências em comum e, nesse sentido, sabe-se que:

[...] De fato, cada obra não apenas resulta de um conjunto de relações, mas determina por sua vez todo um campo de relações, que se estendem até o nosso tempo e o superam, uma vez que, assim como certos fatos salientes da arte exerceram uma influência determinante mesmo à distância de séculos, também não se pode excluir que sejam considerados como pontos de referência num futuro próximo ou distante [...] (ARGAN, 2005, p. 15).

Esta situação, segundo depoimento do próprio Ado Malagoli, é intrínseca ao espaço artístico, pois a obra de arte emerge da capacidade que o artista tem de “seleção dos seus principais elementos expressivos,



Figura 16 – Arlequins (1942/43)

isto é, da forma, cor, composição e matéria. Esses elementos são eternos e nivelam a arte dos dias de hoje às concepções dos grandes gênios da pintura de todos os tempos”³⁴.

A declaração de Malagoli, ganha eco na voz contemporânea de Didi-Huberman, naquilo que concerne a eternização da obra de arte. As artes seriam uma forma de intensificar e prolongar as vidas nelas presentes. Sob esse viés, a figura de arlequim, nascida no teatro e recriada nas demais formas de arte, como a literatura e a pintura, pervive para além da vida de

seus criadores.

³⁴Enciclopédia Itaú Cultural, Artes Visuais. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_depoimentos&cd_verbete=934&cd_item=16&cd_idioma=28555>. Acesso em: 09 jul. 2012.

Com relação ao modernismo brasileiro, conforme tratado no primeiro capítulo desta dissertação, cabe ainda mencionar o trabalho do pintor modernista Di Cavalcanti (1897-1976). Ele coloca as características brasileiras nas vestes de arlequim, como no quadro *Arlequins* (1942/1943), figura 16. Este artista abordou questões tipicamente brasileiras suas pinturas. Nesta, por exemplo, Di Cavalcanti mostra elementos da cultura popular, como o carnaval, a música e as cores tropicais. Apesar de aparentemente sério, o arlequim de Cavalcanti está comemorando o carnaval, seu tom grave contrasta com as cores vibrantes do cenário e os demais arlequins da imagem, em diferentes tonalidades, sugerem mais uma vez a diversidade do povo brasileiro.

2.4. Imagem, anacronismo, montagem:

Diante de uma imagem, segundo Didi-Huberman “dobbiamo riconoscere con umiltà che essa probabilmente ci sopravvivrà, che siamo noi l’elemento della durata. L’immagine ha spesso più memoria e più avvenire di colui che la guarda” (2007, p. 13). Essa ideia ilumina a frase com que Didi-Huberman inicia o livro *Storia dell’arte e anacronismo delle immagini* (2007), a qual expressa: “*Di fronte all’immagine: di fronte al tempo*” (p. 11), ou seja, diante da imagem se está também diante do tempo.

Tal colocação pode ser pensada em relação ao arlequim, bobo, diabo, alegre; ele é tudo – ao mesmo tempo e em todos os tempos – numa imagem de alegria como podem ser aquelas dos saltimbancos mostrados pela *commedia dell’arte* ou de melancolia, conforme algumas pinturas de Picasso – ele carrega, ali, mesmo na ausência, todos os seus significados, como se fosse um mosaico, uma montagem, cujo espelho é a própria.

A ideia de montagem é interessante para se pensar a figura de arlequim, sobre este aspecto, Didi-Huberman (2007, p. 37-38) mostra que uma montagem seria um processo construído pela memória, portanto, uma configuração não histórica do tempo. A memória, segundo o autor, é anacrônica no seu efeito de montagem, de reconstrução ou de decantação do tempo. Por isso, para ele, “è probabile che vi sia storia interessante solo nel montaggio, nel gioco ritmico, nella

contraddanza delle cronologie e degli anacronismi” (2007, p. 40).

É isso que ocorre com a figura do arlequim, é uma montagem de tempos, que fazem com que ela transcenda, reatualize-se e permaneça. A reflexão ganha força, também, pelo fato de que hoje, a sociedade está cada vez mais reforçando o sentido e as possibilidades de registro do que vê, do virtual e das imagens. O ver traz sempre consigo a inquietação e, de acordo, com Didi-Huberman (2010) há aqueles que acreditam no que veem e há outros que conseguem ver além, pois “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 29). E, entre a imagem que se vê e a imagem que olha para quem a vê, há um mundo de variáveis a ser percorrido, pois, ainda segundo a opinião de Huberman, não se pode olhar para uma imagem com o olhar da época (do passado em que ela foi concebida). É essa possibilidade de ver além que propõe a imagem de arlequim, porém, apenas o olhar sensível consegue fazer tal leitura. Para contribuir com a discussão vale destacar ainda, mais uma colocação do filósofo Didi-Huberman:

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do ‘dom visual’ para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta (2010, p. 77).

Não se fechar, não totalizar o olhar em absolutizações, certezas e verdades, esta é a uma das grandes questões, defendidas já por Walter Benjamin, a própria forma de escrita deste escritor é fragmentária e aberta a exemplo do livro *Rua de mão única* e o livro das *Passagens*, que são uma espécie de diário, construídos por passagens de texto, de pensamentos e de reflexões, o que sugere que a fragmentação é uma forma de conhecimento, de mostrar que sempre há algo ainda a ser dito e a ser pensado. A compreensão de uma imagem não pode se fechar, pois arriscaria a reduzir-lhe o potencial crítico. Em relação à figura de

arlequim, isso também vale, uma vez que é tarefa pouco interessante tentar, a partir de datas, vestígios e tendências históricas, afirmar e conceituar o que este ou aquele arlequim possa transparecer. O fato é que tudo depende do prisma de quem e de onde, se está olhando para essa figura. Nesse sentido, com relação ao termo “figura”, Didi-Huberman considera que “In quanto sopravvivate nella lunga durata, questo oggetto è allo stesso tempo solo una configurazione di sottili anacronismi: fibre intrecciate del tempo [...]” (2007, p. 38).

O anacronismo se reveste de valor no desenvolvimento desta dissertação porque que se parte da leitura de duas obras produzidas em tempos e espaços diversos, mas que abrem possibilidade para um diálogo entre si, a partir de uma imagem anacrônica: arlequim. O anacronismo “attraversa tutte le contemporaneità. La concordanza dei tempi – quasi – non esiste. [...] la *necessità dell’anacronismo*: essa sembra interna agli oggetti stessi – le immagini – di cui proviamo a fare la storia” (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 18). Arlequim em todos os tempos, em todos os lugares, projeta as mil dobras de suas vestes que tendem a reunir os respectivos pedaços e (re)montá-los feito um discurso coeso, que aponta para a “suspeita de que algo falta ser visto” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 118). Isso porque ele transborda suas atitudes, seus “moldes”, ultrapassam anacronicamente suas contradições corporais, marcadas pelo tecido em losangonais, o claro-escuro, em cores alternadas, em compasso dialético. Dialético no sentido entendido por Walter Benjamin em *Origem do drama barroco alemão* (1984), conforme aludido no início deste capítulo. E recuperando a leitura de Didi-Huberman, uma imagem dialética compreende-se por:

[...] uma espécie de formação crítica que, por um lado perturba o curso do rio (eis aí seu aspecto de catástrofe, no sentido morfológico do termo) e, por outro lado, faz ressurgir corpos esquecidos pelo rio ou pela geleira mais acima, corpos que ela “restitui”, faz aparecer, *torna visíveis* de repente, mas momentaneamente: eis aí seu aspecto de choque e de *formação*, seu poder de morfogenese e de “novidade” sempre inacabada, sempre aberta, como diz tão bem Walter Benjamin (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 171).

É possível constatar esse dialetismo na imagem de arlequim. Ela relaciona-se com a memória, une passado e presente, sem contudo privilegiar um ou outro, mas os dois igualmente em forma de montagem. Cada losango é uma surpresa, faz emergir o que está, muitas vezes, entre as névoas. É um eterno encaixar de quebra-cabeças, em que cada parcela do jogo aparece como um arlequim de mil vestes, ou uma máscara sob máscara. O importante, nesse aspecto, coloca Didi-Huberman é que:

Não há que escolher entre o que vemos (com sua consequência exclusiva num discurso que o fixa, a saber: a tautologia) e o que nos olha (com seu embargo exclusivo no discurso que o fixa, a saber: a crença). Há apenas que se inquietar com o *entre*. Há apenas que tentar dialetizar, ou seja, tentar pensar a oscilação contraditória em seu movimento [...] (2010, p. 77).

Movimento esse, que reitera a ideia de origem enquanto fluxo, exposta por Walter Benjamin e detalhada aqui. Nessa direção, pode-se considerar que figura do arlequim é movida pela energia da comédia e pelo ensejo de “dizer”, de manifestar-se, e enquanto elemento capaz de fazê-lo traduz essa “virtualização de significados”, ou seja, aquilo que esta figura múltipla expressa, tanto em cena, quanto por meio de sua imagem, transmite um ou muitos sentidos, não somente o literal. Isso instrumentaliza a considerar que a alegoria, enquanto processo de significação, por exemplo, compõe a imagem de arlequim, no sentido de que a sua atuação dramática, bem como sua descrição iconográfica, permite perceber que a significação presente desloca-se, abrindo caminho para várias interpretações que tocam o equívoco, a contradição acerca das ações vislumbradas.

Ou seja, aquilo que arlequim é ou o que ele aparenta ser, sob a insígnia da alegoria, não é exatamente o que é visto, e sim um efeito, um movimento de sentido, de dobras e redobras que se instala na sua potencialização visual, marca da iconografia, e abre uma relação com as outras linguagens – eloquência e gestualidade – que o compõem, como citado. “Arlequín reúne de manera sobrenatural lo que por naturaleza

está separado” (STAROBINSKI, 2007, p. 102), os opostos, os paradoxos, as diferenças. Arlequim é a imagem que se coloca, portanto, à disposição para leituras, portanto, uma força alegórica, uma sobreposição, confluência de tempos, que não se fecha, mais sugere do que afirma, num constante reiniciar.

3. CARLO GOLDONI, ARIANO SUASSUNA E SEUS ARLEQUINS

*João Grilo foi um cristão
Que nasceu antes do dia
Criou-se sem formosura
Mas tinha sabedoria
E morreu depois das horas
Pelas artes que fazia. [...]*

(Trecho do cordel
“As proezas de João Grilo”)

3.1. Pervivência e reelaboração anacrônica da figura arlequinal:

Constantemente retomada, a imagem de arlequim demonstra a grande capacidade de reelaboração e de sobrevivência de sua figura. Nessa perspectiva, acredita-se que a ideia de “pervivência”, seja pertinente para abordar as ocorrências da figura de arlequim, como apresentado na introdução desta dissertação e como vem sendo colocado ao longo das páginas anteriores. O vocábulo *pervivência* é composto de dois morfemas *per* + *vivência* e, portanto, *pervivência* demonstra dupla possibilidade semântica:

- **Per**, prefixo, com o significado de *intensidade*, de *aumento* no peso do sentido do termo raiz (*vida*). Quer dizer: levar uma vida mais intensa, com mais força e vontade;
- **Per**, prefixo, com o significado de *prolongamento*, de *continuação*, de *duração*: Ter uma vida longa, continuada no tempo, vida de muita duração.

Assim, **pervivência**, *sf* (em latim: *perviventia*, **-tia**, *sf*) traduz a ideia de: **vida longa**, **vida prologada**, uma **longa vida**, **vida de muita duração** e, dependendo do contexto, também pode receber o sentido de: **vida muito intensa**, **vida assoberbada por muita ação**, **vida de labuta**, **vida de qualidade destacada** e similares atribuições semânticas.

A partir disso, compreende-se que a expressão *pervivência* comporta a ideia de movimento, de sobrevivência no tempo, ou seja, é uma estrutura linguística, que ultrapassa sua materialidade e expressa sentidos que vão se atualizando no decorrer do tempo e “se revivendo” em novos personagens e novos acontecimentos, que trazem consigo essa memória que atualiza o sentido do ser arlequim.

Deslocando essa concepção para a própria figura arlequiniana, o que se percebe, na construção da imagem dessa personagem, são as vivências, as “vidas” experimentadas por arlequim, as quais possuem um duplo sentido, uma dupla significância, pois criam certos referenciais, como é o caso de sua roupa, toda recortada e desenhada em dobras, como abordado no segundo capítulo, em losangos que representam um esfacelamento ou uma clivagem de seu “eu”. Isso quer dizer que a figura de arlequim se reproduz nela mesma, por significar de forma multifacetada, criando, nela e para ela, múltiplos territórios que atualizam nela sempre novos efeitos de sentido.

Da mesma forma, esse duplo apontado anteriormente, completa-se quando toda essa conotação da personagem não se limita a ela, mas também deságua na apresentação do “eu”, sujeito moderno, já apontado por Baudelaire. Nesta concepção, o sujeito baudeleriano se traduz e se metamorfa constantemente, criando novas representações que, embora não se filiem ao tom sarcástico e irreverente de arlequim, conseguem também transbordar à própria definição e atuam, sentem, reproduzem novas “versões de si”. E qual o efeito disso para quem o vê? Pode-se compreender que é a liquidez, a inconsistência, o inesperado como resposta-prêmio a quem assiste ao espetáculo dessa (re)significação.

Movimentando essa relação para o eixo teórico que se está utilizando, palavra *pervivência* pode ser identificada no legado deixado por Walter Benjamin, no texto “A tarefa do tradutor”, como apresentado na introdução desta dissertação. Ele formula a ideia de *pervivência* (*Fortleben*), perfilada a partir da compreensão entre sobrevivência e teoria da tradução, segundo ele,

[...] na *pervivência* [*Fortleben*] (que não mereceria tal nome, se não fosse transformação e renovação de tudo aquilo que vive), o original se modifica. Existe uma maturação póstuma mesmo

das palavras que já se fixaram: o que à época do autor pode ter obedecido a uma tendência de linguagem poética, poderá mais tarde esgotar-se; tendências implícitas podem surgir como novas da forma criada [*Geformten*] [...] (BENJAMIN, 2010, p. 211).

A tradução inclui uma sobrevida e uma morte, para que ela renasça como uma produção e não uma reprodução, no sentido benjaminiano. Uma tradução, por melhor que seja, “jamais poderá significar algo para o original. Entretanto, graças à traduzibilidade do original, a tradução se encontra com ele em íntima conexão” (BENJAMIN, 2010, 207), porque ela procede do original. Todavia, a tradução provém mais de sua “sobrevivência” [*Überleben*] do que de sua própria vida, “pois a tradução é posterior ao original e assinala, no caso de obras importantes, que jamais encontram à época de sua criação seu tradutor de eleição, o estágio de sua pervivência [*Fortleben*]” (BENJAMIN, 2010, 207).

A tradução/pervivência, nesse sentido, ocorreria somente em função da impossibilidade da cópia ou da reprodução do objeto, pois este se transforma ao longo do tempo, como a língua materna de um tradutor, por exemplo. Por isso, a significação das grandes obras da literatura também se transformaria. Assim é que nas pervivências “a vida do original alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e mais vasto desdobramento” (BENJAMIN, 2010, p. 209).

Ou seja, nessa linha de interpretação, percebe-se que os tradutores, bem como também os artistas, são operadores importantes na garantia da pervivência de figuras como arlequim. Essa figura sobrevive em outras épocas, além daquela que o viu surgir e transforma-se, renova-se, modificando o “original”. De modo semelhante a uma tradução, por isso, arlequim é uma marca de pervivência.

A imagem da pervivência perpassa, além disso, pelo anacronismo, anteriormente comentado neste estudo. O anacronismo seria “uma outra política do tempo” (ANTELO, 2007, p. 58). Ou seja, o anacronismo,

[...] come ogni sostanza forte, come ogni *pharmakon*, modifica completamente l'aspetto delle cose secondo il valore d'uso che si intende

accordargli. Può far scaturire una nuova obiettività storica, ma può anche farci cadere in un delirio di interpretazioni soggettivi. Il fatto è che esso rivela immediatamente il nostro manipolare, il nostro toccare il tempo (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 35).

Essa manipulação se dá através da reconstrução do tempo, feita através da montagem, que é realizada através da memória. O vínculo entre o outrora e o porvir é anacrônico, não ocorre de forma linear. A nova leitura do tempo histórico, “implicaria, ao mesmo tempo, a inequívoca singularidade do evento e a ambivalente pluralidade da rede, na qual, através de uma constelação, o acontecimento, finalmente, amarra-se no plano simbólico” (ANTELO, 2007, p. 58). A ligação entre os tempos, para Walter Benjamin, se dá através da imagem dialética. Imagem que é reconhecida no jogo dialético do olhar e da imaginação; importa lembrar que a alegoria também encerra a ideia de imagem dialética.

A imagem dialética, na concepção de Didi-Huberman (2011), abordada no livro *Sobrevivência dos vaga-lumes*, pode ser vista também como um vaga-lume, no contínuo movimento entre claro e escuro, que passa como um relâmpago e “para conhecer os vaga-lumes, é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência [...]” (p. 52). Ainda segundo o autor,

Como não pensar, nesse sentido, no caráter intermitente (*saccadé*) da imagem dialética de acordo com Walter Benjamin, essa noção precisamente destinada a compreender de que maneira *os tempos se tornam visíveis*, assim como a própria história nos aparece em um relâmpago passageiro que convém chamar de “imagem”? (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 46)

Logo, tem-se que a imagem dialética, ou melhor, a intermitência com que ela pulsa é que remonta à imagem dos vaga-lumes, “luz pulsante, passageira, frágil” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.

46). No que concerne à figura de arlequim, alegórica e dialética, observa-se que a sua pervivência anacrônica emerge como uma conjunção do antigo e do contemporâneo. Sua sobrevivência está no “[...] caráter indestrutível, aí transmitido, lá invisível, mas latente mais além ressurgente, das imagens em perpétua metamorfose” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 61-62), basta estar “no lugar certo” para poder vê-la.

3.2. Goldoni: o dramaturgo e a simpatia por arlequim:

O autor Carlo Goldoni (1707-1793) teve importante papel na dramaturgia italiana do seu tempo, deixando um substancial legado ao teatro cômico da península. Comediógrafo, ele criou inúmeras peças e deu vida a muitas personagens, que em geral, se mantinham em outros trabalhos do autor. Nesse aspecto, percebe-se que o autor demonstrou especial simpatia à figura de arlequim, a qual recorreu em vários momentos.

É possível citar mais de dez comédias goldonianas em que figura o arlequim: *La donna di garbo* (1742), *Il servitore di due padroni* (1745), *La putta onorata* (1748), *La vedova scaltra* (1748), *I pettegolezzi delle donne* (1750), *Il bugiardo* (1750), *L'amante militare* (1751), *La moglie saggia* (1752), *La serva amorosa* (1752), *Il genio buono e il genio cativo* (1768). Além destas, salienta-se que em algumas comédias Goldoni nomina arlequim por *Truffaldino*, é o caso da peça *Momolo cortesan* (1738), rebatizada mais tarde *L'uomo di mondo* e ainda em outras comédias. Em *L'uomo di mondo*, ao contrário do que normalmente ocorria, arlequim não é um empregado (*zanni*), aparece com características de um homem preguiçoso, traço que também é comumente associado à figura de arlequim.

Dentre as comédias do autor veneziano destaca-se, neste estudo, a peça *Arlequim, servidor de dois amos* escrita em 1745. Esse texto foi um marco tanto na produção dramaturgicamente de Goldoni, quanto na tradição teatral da Itália, pois foi uma das primeiras comédias a representar indícios da reforma teatral proposta por Goldoni. Apesar de em 1742 o autor ter apresentado a primeira peça inteiramente escrita: *La donna di Garbo*, três anos mais tarde Goldoni investe em outra que não

é totalmente escrita, mas que representa um progresso importante no seu trabalho. De fato, na perspectiva de Asor Rosa:

Nel 1745, con un geniale passo indietro, Goldoni diede vita a *Il servitore de due padroni* [...], con alcune parti scritte e altre lasciate ‘a soggetto’ [...]. Con le commedie scritte e rappresentate per il carnevale del 1750 la pratica della riforma si stabilizzò e diviene permanente (2009, p. 286).

Faz-se importante lembrar as intenções reformistas de Goldoni, a partir do contexto do qual ele escreve. O dramaturgo veneziano está inserido nos ideais do espírito iluminista, fortemente difundidos no séc. XVIII, cujas tendências reformadoras sofreram também interferências de acontecimentos precedentes. Ou seja, sua geração sentiu os efeitos do movimento causado pelo “passaggio dall’*ancien* regime all’*età* moderna” (ASOR ROSA, 2009, p. 211). É nessa fase que os valores ideológicos do poder da política autoritária e da igreja entram em crise e os protagonistas dessa experiência sentem-se idealizadores de uma renovação global, com a finalidade de “levar a luz” aos que sofreram danos com os regimes opressores. Assim, a evolução do papel dos intelectuais exerceu função importante para a mudança iluminista e revelou-se uma experiência única na história do homem (ASOR ROSA, 2009, p. 210-211).

Aspirava-se à reforma do antigo para o moderno através do racionalismo e da sensibilidade para o contemporâneo. E é isso que Goldoni faz, por meio de um teatro popular, que tratava dos homens em si e não somente das elites. Ele não pertencia ao universo da tradição italiana, no que se refere aos mitos e às questões estilísticas, na opinião de Asor Rosa, porém, “in compenso godeva di un’eccezionale competenza teatrale: aveva cioè profondamente incorporato e fatto proprio quel meccanismo, per cui l’opera letteraria si modella sulle convenienze teatrali, si fa mediare rispetto all’interlocutore [...]” (2009, p. 278).

Goldoni buscava a poesia na própria sociedade, isso o aproximava do público, que lotava os teatros, independentemente, da classe social a que pertenciam. Além disso, foi desse material que o

comediógrafo tirou sugestões para propor a sua reforma, valorizando o povo, seus costumes, sua linguagem. De acordo com seu projeto de renovação da comédia Goldoni pretendia que as personagens se expressassem com a linguagem mais natural possível, aquela usada no dia a dia e, portanto, o uso dos dialetos seria imprescindível para a construção de uma comédia mais real, mais ligada à sensibilidade e à noção de pertencimento local.

Quanto à peça, *Arlequim, servidor de dois amos*, ela seguia a orientação dos *canovacci* (que eram geralmente roteiros básicos e se limitavam a um esboço da peça e à indicação, de maneira bastante concisa, dos jogos cênicos), comuns na *commedia dell'arte* e com poucas partes escritas, para que o público se habituasse às mudanças de forma gradativa. O texto completo somente foi escrito em 1753, quando da sua publicação. No entanto, anuncia a formulação adotada por Goldoni em suas peças nos anos posteriores. É um espetáculo improvisado, porém, muito dinâmico e com características realistas. O seu realismo pode ser percebido, tanto por meio do desenho das personagens: a presença de mulheres ativas no espetáculo; o realismo social da condição dos servos, migrantes da região de Bérnago, como exposto no primeiro capítulo; o debate jurídico entre o Dottore e Pantaleone; quanto pela linguagem: os atores tem mais abertura para colocar o seu temperamento natural e a sua psicologia nas falas (FERRONE, 2011, p. 63). Exemplo disso pode ser visualizado na última cena da comédia *Arlequim, servidor de dois amos*, quando Arlequim preocupado por não conseguir se casar, diz “Ora, essa. Eles estão a fazer cerimônia, e eu fico sem mulher” (GOLDONI, 1987, p. 201).

O enredo da peça desenvolve-se em torno da história de dois casais de apaixonados, Beatriz e Florindo e Clarisse e Sílvio, como era comum nos enredos da *commedia dell'arte*. Arlequim, nessa peça, contribui substancialmente para o desenvolvimento da trama, pois trabalha como amo de Beatriz (que na peça está disfarçada de Frederico – seu irmão morto) e de Florindo, sem que um saiba do outro. Porém, as trapalhadas e mentiras de Arlequim fazem com que o casal se reencontre, no final os nós se desfazem e os casais se conciliam.

Nos capítulos um e dois, ao analisar-se a figura de arlequim, este trabalho deteve-se em caracteres como: a sua desenvoltura em forma de gestos, ações e falas, que o tornaram uma das figuras mais populares da *commedia dell'arte*. A peça *Arlequim, servidor de dois amos*, por sua vez, traz arlequim, aparentemente como um simples criado, porém, logo se percebe o relevo a figura na encenação e compreende-se que

“Arlequim Bardalo, natural de Bérghamo” (GOLDONI, 1987, p. 18), conforme ele se apresenta, é o protagonista das ações da peça. Aqui ele tem nome, sobrenome e proveniência, tanto que quando um candidato a patrão lhe questiona sobre suas referências ele, astutamente responde: “Se deseja informações sobre mim, pode ir a Bérghamo. Lá todo mundo me conhece” (GOLDONI, 1987, p. 41).

Ainda sobre sua origem, nesta peça, Arlequim Bardalo impõe-se de forma ferrenha contra aqueles que ousam tratá-lo de forma preconceituosa. Na Cena II, ao apresentar-se como criado do Sr. Frederico Rasponi, por exemplo, ele ouve o seguinte comentário de Briguela, dono do hotel, “para mim ele não passa de um simplório. Se é de Bérghamo, não se pode esperar que seja lá muito vivo” (GOLDONI, 1987, p. 19), ao que Arlequim revida: “sinto muito, meus senhores, mas não é assim que se trata a gente humilde. Não se pode enganar desse jeito os forasteiros. Isso não é comportamento de pessoas decentes. Vão me pagar!” (GOLDONI, 1987, p. 20) e ainda ofendido, chama a atenção dos donos da casa “[...] daqui em diante o senhor aprenda a não fazer troça dos forasteiros, homens como eu, os honrados homens de Bérghamo [...]” (GOLDONI, 1987, p. 20).

Em uma das publicações italianas de *Il servitore di due padroni*³⁵, o texto vem acompanhado de ponderações feitas Goldoni, em que ele previne aos leitores:

[...] Troverai, Lettor carissimo, la presente Commedia diversa moltissimo dall'altre mie, che lette avrai finora. Ella non è di carattere, se non se carattere considerare si voglia quello del *Truffaldino*, che un servitore sciocco ed astuto nel medesimo tempo ci rappresenta: sciocco cioè in quelle cose le quali impensatamente e senza studio egli opera, ma accortissimo allora quando l'interesse e la malizia l'addestrano, che è il vero carattere del villano. Ella può chiamarsi piuttosto Commedia giocosa, perché di essa il gioco di

³⁵ Progetto Manuzi, libro elettronico, 1996. Disponível em: <<http://www.liberliber.it/>>. Acesso em: 28 jan. 2013.

Truffaldino forma la maggior parte (GOLDONI, *e-book*, 1996, p. 3).

Os quiproquós da peça ocorrem e se multiplicam a partir das ações de arlequim. Arlequim Bardalo é a personagem que concentra em si as ações desse espetáculo. Ele revela para o público que não é alfabetizado, “Ai, diabos! Misturei as cartas e não sei ler. Como posso sair dessa?” (GOLDONI, 1987, p. 54), porém, durante toda a peça, arlequim sabe ser muito sutil e não assume a deficiência perante ninguém, no máximo ele admite que sabe ler “um pouquinho” e, de fato, demonstra ser capaz de reconhecer algumas letras. Apesar dessa característica do analfabetismo, sua inteligência e capacidade criativa não foram definitivamente prejudicadas, se ele não sabe, inventa, cria histórias mirabolantes e consegue servir a dois patrões ao mesmo tempo, em dois quartos diferentes de um mesmo hotel, sem ser descoberto. Ele mesmo se admira de suas peripécias:

[...] Mas essa é boa mesmo! Tanta gente não consegue sequer arranjar um patrão, e eu arranji dois. Dois patrões, vejam só! Mas como é que vou fazer? Não posso ser criado dos dois. Não posso? Espere aí; quem foi que disse que não posso? Por acaso, não é um bom negócio ganhar dois ordenados e comer dobrado? É sim, se eles não souberem um do outro. E se descobrirem? Não perco nada: se for despedido por um, fico com o outro. Vale a pena tentar. Ainda que fosse por apenas um dia, vou tentar. Terei feito um bom negócio. Ânimo! Vamos ao correio para ambos! (GOLDONI, 1987, p. 45).

Arlequim revela-se um jogo de opostos, muito astuto e prestativo em alguns momentos, como na Cena VII, em que ele observa a dificuldade de um carregador em transportar o baú de um forasteiro, oferece-se para ajudar e mostra ter um físico forte, capaz de aguentar o peso. Nesta mesma cena, no entanto, descobre-se a ambição de Arlequim Bardalo, que além de conseguir uns níqueis a mais auxiliando com a carga, passa a ser empregado de um segundo patrão, pois mente dizendo que está sem trabalho, o que faz somente na ânsia de ter um ganho maior e de comer em dobro, como ele mesmo diz. Já em outros

momentos, a sua prontidão e celeridade sugerem um caráter mais malicioso e interesseiro. Um misto de bobo e astuto, como quando acerta o pagamento com o segundo patrão, e pede que lhe pague um tostão a mais por dia, para poder comprar o fumo, porém, ao fazer a proposta, ele comenta consigo não ter certeza se o valor que lhe pagavam era igual ao ordenado que pedira, justamente, por não ser letrado e não conhecer os números. Esses pontos falhos/fendas de sua figura podem ser entendidos como marcas que configuram a indefinição ou inconsistência daquilo que ele é ou pode significar. Ou seja, esse “ser e não ser” é o ponto fulcral que constitui a figura de arlequim. Isso, que parece falha, na verdade, é o jogo, a ambivalência que funda sua representação e se faz aparecer em seus gestos, ações, comportamentos.

Ao falar sobre a personagem Truffaldino, no prefácio de apresentação de uma versão eletrônica de *Arlequim, servidor de dois amos* (GOLDONI, *e-book*, p. 3), o escritor Goldoni lhe atribui adjetivos e os explicita: ele é bobo quando age sem pensar, como quando destrói a letra bancária de Beatriz, e muito astuto, quando age com malícia e interesse – características de um verdadeiro vilão - como quando serve duas mesas ao mesmo tempo. Sobre essa questão, na própria comédia há cenas com Arlequim, Beatriz e Briguela, que demonstram o misto de impressões que as atitudes bipolares de Arlequim causam nas outras personagens: “*Briguela*: Onde foi que encontrou aquele burrego que sequer fala direito...? [...] *Beatriz*: Eu o contratei para me acompanhar nesta viagem. Parece bobo à vezes, mas não é, e é fiel como poucos” (GOLDONI, 1987, p. 33), e mais adiante “*Briguela*: Eu não consigo entender esse sujeito: algumas vezes é esperto e outras vezes é completamente tapado. *Beatriz*: Ele se faz de inteligente e de tapado, segundo as conveniências [...]” (GOLDONI, 1987, p. 114). Nesse ponto arlequim é desmascarado.

A opinião de personagens como o Criado do hotel, o Sr. Florindo e Esmeraldina criada do Sr. Pantaleão confirmam a desconfiança de Briguela. O primeiro, ao analisar o vai e vem de Arlequim Bardalo, servindo a mesa dos dois patrões ao mesmo tempo reflete admirado: “Salta daqui, salta dali! Esse sujeito parece um demônio” (GOLDONI, 1987, p.126). Já o seu amo Florindo, compreende as suas expressões de maneira mais amena, ele o descreve como muito hábil e fiel. Para Esmeraldina, no entanto, Arlequim desperta ainda outro sentimento, que faz seus olhos brilharem e seu

coração pulsar mais forte, quanto o vê ela declara: “achei simpático esse moreninho” (GOLDONI, 1987, p. 19).

Dentre todas as sensações que descrevem e alicerçam a imagem da figura de Arlequim, nesta comédia, pode-se dizer que as mais interessantes são aquelas feitas pelo próprio Arlequim Bardalo, que se autodescreve. E, também nesses momentos, percebe-se uma divisão de opiniões. Por vezes Arlequim mostra-se muito convencido e confiante em si, como nas seguintes passagens: “Perfeito. Eu só faço coisas perfeitas” (GOLDONI, 1987, p. 59); “Em imaginação, em prontidão, em esperteza, desafio qualquer um” (GOLDONI, 1987, p. 179); “Sujeito inteligente está aqui. Agora sei que valho mais do que aquilo que eu próprio pensava...pelo menos cem escudos mais” (GOLDONI, 1987, p. 64) e também, quando se apresenta para pedir a mão de Esmeraldina em casamento, se descreve em terceira pessoa dizendo: “É um belo rapaz. Um pouco baixo, atarracado, espirituoso, bem falante...Mestre de cerimônias...” (GOLDONI, 1987, p. 131).

Entretanto, em outras ocasiões pinta-se como um coitado, uma vítima da sociedade: “um pobre homem feito eu” (GOLDONI, 1987, p. 17). O que é reiterado também por uma imagem recorrente na peça, a fome. Em muitos episódios Arlequim solicita que o patrão peça a comida, pois tem fome e apesar de ter dois patrões, algumas vezes fica sem comer, ao contrário do que ele previra inicialmente. Por isso, ele chega às vias da indiscrição, passa a ser desagradável, pois interrompe inclusive assuntos sérios para insistentemente pedir comida. Por precaução, guarda uma colher no bolso, o que o auxilia a devorar o pudim de um dos patrões, em determinada feita. Meio termo entre faminto e guloso, nesse momento a figura bizarra de Arlequim aponta para uma dúvida: será ele um esfomeado ou, realmente, tem fome? Sabe-se, a partir das considerações feitas no primeiro capítulo, que, em geral, os *zanni*, criados como Arlequim, que migravam de Bérgamo para Veneza, o faziam realmente por questões de sobrevivência, o que poderia justificar a “fome” de Arlequim.

Outras características do servidor de dois amos são a preguiça e a malandragem. Na sexta cena do texto, ele admite, “estou sem um tostão. Pobre Arlequim! Preciso largar esta maldita profissão! Antes...ser...ou fazer...fazer o quê? Graças a Deus...não sei fazer nada!” (GOLDONI, 1987, p. 35). Com ares de um verdadeiro malandro, ele vangloria-se de não saber fazer nada, porém esta cena demonstra a sinceridade do criado, pois ao longo da trama, exceto na interesseira ajuda prestada aos patrões com seus pesados baús, Arlequim quando trabalha, trabalha

somente com a ajuda de outros criados, como se terceirizasse os serviços braçais. Na verdade, trabalhava somente diante de situações que lhe convinham e que, em geral, demandassem sua astúcia, apesar disso, não admite tais “ajudas”, o malandro, diz fazer tudo sempre sozinho.

O bergamasco Arlequim é ademais mandão, dá ordens a um carregador que contrata, porém de forma sutil, não humilha o criado, pelo contrário, lhe dá gorjetas, o faz rir e o chama de companheiro. É ousado e tudo indica que quer imitar o patrão. Ele também quer dar ordens ao cozinheiro do hotel, onde se hospedam seus patrões, e, então lhe ensina que um bom almoço “[...] não consiste tanto no número dos pratos, como na boa organização. A ordem é uma coisa muito importante e é mais elogiada do que uma montanha de pratos variados” (GOLDONI, 1987, p. 109). É, portanto, abusado, tem a pretensão de saber mais do que aqueles que verdadeiramente trabalham, como é o caso do criado do hotel e, não bastasse essa situação, Arlequim Bardalo, gosta ainda de controlar os patrões, apesar de não conhecer as letras, ele tem mania de abrir a correspondência dos seus amos.

Tamanha ousadia não fica impune, Beatriz o chama de malandro por ter aberto suas cartas e o espanca com o bastão que Arlequim trazia na cintura. Não fosse o bastante, depois ele novamente apanha do outro patrão, Florindo, por ter-se deixado bater por outro. É assim que se computam dois patrões, dois salários e duas surras. Essa movimentação reitera a ideia de sujeito alegórico e multifacetado, exposta no segundo capítulo, em razão de suas atitudes paradoxais.

Esta situação o leva a apelar, “Pobre de mim! Bater num rapaz tão correto como eu! Quando um criado comete uma falta, não se bate nele, manda-se embora. Bater...não!” (GOLDONI, 1987, p. 143). Neste ensejo, vislumbram-se manifestações momentâneas de sua postura contra a violência e também o seu senso de justiça. Com suas trapalhadas, Arlequim não deseja o mal a ninguém. Mas é naturalmente plausível a dúvida sobre a postura mais humana dessa personagem, pois suas ações são eternas contradições. Ele aparenta demonstrar hombridade, por exemplo, ao repreender o patrão, Florindo, que intenta abrir cartas alheias, inquirindo se o outro calcula que penas lhe podem ser infligidas aja assim em escrúpulos, vendo cartas de outras pessoas, como já citado.

A postura de bom moço é posta em cheque pela plateia, no momento em que ele inventa, muito engenhoso e criativo, um criado

ficício, um suposto amigo de profissão chamado Pascoal, a quem atribuí as culpas de suas traçaças. Porém, apesar de culpá-lo – acusando-o de poltrão e vagabundo, justificando sarcasticamente que Arlequim Bardalo, por exemplo, sozinho vale por dois, tamanha sua dedicação ao trabalho – ele também o defende, pedindo que o poupem. Assim que Arlequim vai sobrevivendo, aventurando-se num jogo que constrói e se desconstrói entre um patrão e outro. A dubiedade da figura do Arlequim goldoniano, é alimentada por uma confissão, “[...] gostei muito da decisão de não partir. Estou curioso para ver em que vai dar esse negócio de ter dois patrões. Quero experimentar minhas habilidades” (GOLDONI, 1987, p. 59). Nesse ponto Arlequim deixa transparecer a confiança no seu gosto por confusão e mal entendidos.

Ele mente para não apanhar e depois de muitas histórias falsas para não ser pego, percebe o peso das situações que gerou. Com consciência, se questiona “será que as mentirinhas que lhe contei provocaram tudo isso? Só as disse para evitar as pauladas, não tinha outra intenção” (GOLDONI, 1987, p. 155). Ao final da peça, percebe-se que Arlequim/Truffaldino somente conseguiu manter a mentira sobre o seu duplo emprego de criado, porque nunca um de seus amos o chamou pelo nome na frente do outro, um risco que Arlequim corria. De fato ele poderia ser descoberto a qualquer momento, pois era comum na peça contracenarem os três em uma mesma cena, mas o herói esperto e atapalhado tinha muita sorte e se safava bem nessas circunstâncias.

A última cena é também um dos pontos altos da peça *Arlequim, servidor de dois amos*, em que Arlequim decide revelar as confusões que criou com suas mentiras. Com isso ele evidentemente se arriscava a ser castigado pela sua audácia, mas arriscara tudo por amor. Arlequim Bardalo apaixonou-se por Esmeraldina³⁶, criada do Sr. Pantaleão, e pede a intercessão de seus patrões, dizendo que ele também é gente e que também tem essas vontades de casar. Ao perceber que se encontra num beco sem saída, diante dos inúmeros imbróglios que ele mesmo criou, e temendo perder o amor de Esmeraldina, Arlequim “pede perdão com muitos salamaleques³⁷” (GOLDONI, 1987, p. 203) e faz a grande revelação final por amor: ele é o servidor dos dois amos,

³⁶ Esmeraldina é uma personagem interessante, em várias cenas mostra-se arrojada e moderna, uma criada que cumpre ordens de um senhor e externa, algumas falas, contra atitudes machistas.

³⁷ Cumprimento afetado ou exagerado; grande reverência ou mesura.

Sim senhor, fiz essa proeza. Comecei sem pensar muito e acabei por me divertir com a experiência. A experiência foi curta, é verdade, mas ao menos me resta a satisfação de que ninguém me teria descoberto se não estivesse apaixonado por Esmeraldina. Foi difícil... dei duro...errei até, mas espero que, por façanha, todos os que estão aqui presentes vão querer me perdoar. Não só os meus dois amos (GOLDONI, 1987, p. 203).

Servidor de um amo e de uma ama, Arlequim Bardalo quase causa a morte dos dois, mas também ajuda os amados a se reencontrarem. Pelo seu atrevimento até apanha, mas também tem sorte, por ser engraçado, muitas vezes escapa de uma surra. Suas atitudes oscilam sem parar, ora se mostra envergonhado ao revelar seu amor a Esmeraldina, ora, de maneira audaz, pergunta-lhe se é donzela. Ela se ofende e ele retoma o controle da situação quando, todo amoroso, conta-lhe que também o é. Logo, de acordo com o que é colocado ao longo desta dissertação, observa-se neste episódio, a relação paradoxal da figura de arlequim, entre o bem e mal, o anjo e o demônio.

A partir do contato com essa comédia, cria-se uma imagem da figura desse arlequim. Um ser moreno, de físico resistente e personalidade forte, mentiroso, convencido, fumante e galanteador (faz cumprimentos à filha e à camareira do Sr. Pantaleão): além de ser analfabeto, é muito inteligente, criativo e sagaz. Arlequim gostava de aventuras, de correr riscos e viver no limite de ser descoberto. Enfim, demonstra ser uma figura da eterna dualidade entre o sério e o não sério: é tanto um ser justo, honesto e de espírito combativo, quanto interesseiro e preguiçoso, a ponto de tender à maldade, porém, na realidade ele não causa mal a ninguém. Sabe ser sutil, discreto e cativante.

Quanto às características goldonianas, nesta peça a improvisação é explorada de forma positiva, pois Arlequim Bardalo não segue atitudes anteriormente previsíveis a um protagonista da *commedia dell'arte*. Arlequim representa o ícone da reorganização da nova comédia, não aponta ao modismo, ao efêmero, mas à reformulação de alguns valores estéticos do teatro, o qual se configurou como um movimento entre o inovador e o antigo, proposto por Goldoni.

Este autor simpatizava com a figura de arlequim, como citado, em várias oportunidades, em diferentes fases de sua obra, Goldoni reportou-se a essa personagem. Sua dramaturgia foi um marco importante para a história do teatro italiano e mundial, bem como, é uma das obras clássicas, que perfilam a história de pervivências da figura de arlequim.

3.3. O século XX e o arlequim de Ariano Suassuna:

O propósito do capítulo três é refletir sobre o emprego da figura arlequim por dois dramaturgos. A escolha versou sobre duas importantes referências, de um lado do teatro italiano, de outro, do brasileiro. Essa relação bilateral comparatista não por último sela uma perspectiva de trabalho no âmbito da literatura que é essencialmente italo-brasileira.

Após a minudente leitura da peça de Goldoni, que se delineou sobretudo na personagem central, este estudo volta-se a seguir, à peça *Auto da Compadecida*, a fim de fazer uma abordagem do protagonista. Essa escolha elege-o, de certo modo, como um modelo das adaptações de arlequim no teatro brasileiro.

A obra *Auto da Compadecida* foi escrita em 1955 e é uma peça de teatro em forma de auto. Foi encenada pela primeira vez no nordeste (em Recife) em 1956 e em 1957 foi apresentada e premiada com medalha de ouro no Rio de Janeiro. Quanto ao sucesso dessa apresentação, Henrique Oscar, autor do prefácio da 26ª edição desta



Figura 17 – Capa da 26ª Edição

obra, afirma que “Se a interpretação era boa [...] a verdade é que foi o texto em si o causador do entusiasmo despertado” (SUASSUNA, 1993, p. 9).

Tamanho sucesso deve-se ao espírito criativo do artista que escreveu este Auto, o escritor Ariano Suassuna, grande entusiasta e estudioso das formas de expressão da cultura popular Nordestina e também universal. Fator que o tornou um dos idealizadores do Movimento Armorial, lançado em 1970, uma iniciativa que se volta para o resgate da expressão popular. Além de escritor (dramaturgo, romancista e poeta), Suassuna é também professor e advogado. É membro da Academia Brasileira de Letras e, a partir de 1990, passou a ocupar a cadeira número trinta e dois, cujo patrono é Manuel José de Araújo Porto Alegre, o barão de Santo Ângelo.

Com relação à produção artística de Ariano Suassuna, coube ao crítico teatral Sábato Magaldi, que introduziu o jovem Suassuna, para o *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, quando da apresentação de sua peça em São Paulo em 1957. Dentre as colocações, há um trecho interessante no qual Sábato Magaldi trata de Suassuna, esse fragmento, também consta, na aba de apresentação da 26ª edição da obra, figura 17, segundo ele,

Ariano Suassuna funde, em seus trabalhos, duas tendências que se desenvolvem quase sempre isoladas em outros autores, e consegue assim um enriquecimento maior da sua matéria-prima. Alia o espontâneo ao elaborado, o popular ao erudito, a linguagem comum ao estilo terso, o regional ao universal. A quase superstição das histórias folclóricas atinge o vigor de uma religiosidade profunda, que pode espantar aos cultores de um catolicismo acomodaticio, mas responde às exigências daqueles que se conduzem por uma fé verdadeira (SUASSUNA, 1993, contracapa).



Figura 18 – Capa As proezas de João Grilo

Apesar do cunho religioso no *Auto da Compadecida*, Suassuna explora, além disso, as possibilidades do gênero comédia. Ele dá vida a personagens que têm atuação cômica, por meio da qual expressam crítica à política, às diferenças de classes e à moral. André Luís Gomes (2007), ao tratar do teatro popular, considera que a obra de Suassuna se tornou conhecida e obteve fama, somente após atingir o sucesso no Rio de Janeiro e em São Paulo, nos palcos mais importantes e em publicações de grandes

editoras: “Merece ser enaltecida a produção dramaturgica de Ariano

Suassuna, que divulgou uma cultura popular e religiosa e conquistou espaços nem sempre abertos para o novo e os excluídos [...]” (GOMES, 2007, p. 5).

Um dos representantes desses excluídos é João Grilo, figura que apresenta um corolário de ações e falas ousadas. Sertanejo pobre e amarelo que, como protagonista, comanda o espetáculo, um pouco aos moldes do que também o faz arlequim. Partindo da hipótese de que seria pertinente tentar essa aproximação entre a figura de arlequim e a de João Grilo, é que se tecem as considerações do terceiro capítulo. Nesse sentido, na peça de Suassuna, apesar de ter sido baseada em histórias populares do Nordeste, é possível observar ademais características de textos pertencentes a outras tradições, como por exemplo, à *commedia dell’arte*. Assim, segundo o já citado, prefácio de Oscar Henrique,

Também lhe encontramos algo em comum com a

commedia dell'arte, tanto no desenvolvimento da ação como na concepção das personagens, particularmente na figura de João Grilo, que lembra muita as características do “arlequim”, embora seja um tipo autenticamente brasileiro e não copiado da tradição italiana, mesmo porque é figura lendária da literatura popular nordestina, tanto que é herói de dois romances intitulados *As Proezas de João Grilo* (SUASSUNA, 1993, p. 10).

Neste trecho, Oscar Henrique expressa suas impressões sobre a peça, que segundo ele, herdou peculiaridades da comédia italiana e da histriônica figura de arlequim. A figura suassuniana de João Grilo, no entanto, teria sido perfilada, principalmente, a partir de inferências com a literatura de cordel, uma das marcas da cultura popular nordestina. A autoria do libreto *As Proezas de João Grilo*, figura 18, é incerta, atribuída ou a João Ferreira de Lima (1902-1972) ou João Martins de Athayde (1880-1959). O primeiro foi poeta e astrólogo, cuja obra mais conhecida seria *As palhaçadas de João Grilo*, folheto de oito páginas, em sextilhas que, em 1948, teria sido ampliada, justamente por João Martins de Athayde para trinta e duas páginas, em sextilhas, sob o título de *Proezas de João Grilo*³⁸. Com relação a essa informação, segundo expõe Braulio Tavares, na 35ª edição do *Auto da Compadecida*,

[...] Ariano já afirmou que ao dar o nome de João Grilo ao protagonista do *Auto da Compadecida* pensava estar fazendo uma ponte entre seu teatro e o cordel nordestino, uma homenagem ao herói do romance de cordel de João Martins de Athayde [...], intitulado *As proezas de João Grilo*, “a um vendedor de jornal astucioso que conheci na década de 1950 e que tinha este apelido”. Descobriu depois, através do português José

³⁸ Dados encontrados no sítio eletrônico da *Fundação Casa de Rui Barbosa*, a qual se dedica à preservação da memória nacional. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/JoaoFerreira/joaoFerreiradeLima_biografia.html>. Acesso em: 01 fev. 2013.

Cardoso Marques, que em Portugal também existia um herói picaresco com este nome (TAVARES, 2005, p. 180).

Nesse sentido, Ariano Suassuna ao homenagear João Martins de Athayde lhe credita a autoria do folheto de cordel.

Porém, independentemente, das inúmeras pitadas de outras personagens que vieram constituir a figura de João Grilo, nesta dissertação concebe-se a figura de João Grilo muito próxima do perfil de arlequim, figura que tem sido trabalhada. João Grilo seria, assim, o arlequim de Suassuna. Acredita-se, portanto, que o *Auto da Compadecida* seja um dos espaços de reverberação da figura de arlequim, no Brasil da segunda metade do século XX. Vale lembrar que conforme já exposto neste estudo, houve uma tendência, um tanto global, de retomada da figura do arlequim no início século XX.

No *Auto da Compadecida*, João Grilo apresenta-se como uma figura questionadora, desde a primeira fala, confabulando com seu companheiro e cúmplice de trapaças, Chicó, ele pergunta: “E ele vem mesmo? Estou desconfiado, Chicó. Você é tão sem confiança!” (SUASSUNA, 1993, p. 25). Essa primeira cena ocorre na igreja, e os dois amigos estão à espera do padre com a missão de convencê-lo a benzer um cachorro moribundo, que pertence ao padeiro da cidade e a sua desesperada esposa.

Enquanto esperam, Chicó conta-lhe suas histórias mirabolantes ao passo que João Grilo vai lhe fazendo perguntas pontuais sobre os “causos”. Ele desconfia da veracidade das histórias de Chicó e de forma irônica, implica com o amigo, pois o outro lhe afirma ter cavalgado longas distâncias em um mesmo dia com o seu cavalo sem que o bicho reclamasse, ao que João Grilo debochado comenta: “eu me admirava era se ele reclamasse” (SUASSUNA, 1993, p. 30). E, como se não bastasse, quando o padre chega ele culpa o amigo pela insistência em procurar uma autoridade da igreja por um motivo tão absurdo: benzer um cachorro.

Apesar de ser implicante com o amigo, ele adere aos fatos da questão do batismo, é paradoxal e inconstante, pois no mesmo momento assume o posto de protagonista dos acontecimentos e passa a negociar a situação diretamente com o padre.

Suas oscilações, às vezes, representadas na discordância com o interlocutor Chicó, leva a questionar se não seriam duas personagens

que se completam e podem ser pensadas como as múltiplas facetas da personalidade humana. João Grilo, por exemplo, sabe escolher os argumentos e interroga o sacerdote: “No dia em que chegou o motor novo do major Antônio Morais o senhor não o benzeu?” (SUASSUNA, 1993, p. 32), com essa frase João Grilo, demonstra considerar todos de forma igualitária, porém, diante do olhar de descrença do padre ele assume um tom sério, e apela para a mentira dizendo que o cachorro também pertencia ao major. O clima da conversa muda em função dos interesses do padre, e João Grilo, muito esperto, se vira para Chicó: “Era o único jeito de o padre prometer que benzia. Tem medo da riqueza do major que se péla. Não viu a diferença? Antes era “Que maluquice, que besteira!”, agora “Não vejo mal nenhum em se abençoar as criaturas de Deus!” (SUASSUNA, 1993, p. 35). Nesse aspecto, podem-se observar as atitudes paradoxais de João Grilo, como ações inerentes a um ser de caráter alegórico, que sempre tem uma nova carta, oculta pelo mano da alegoria, para continuar com seu jogo de constantes movimentações, conforme exposto no segundo capítulo.

João Grilo percebe o interesse capitalista que move as personagens, critica os ricos e a igreja, porém se aproveita disso e também age da mesma forma por conveniência. Aparenta ajudar no batismo do cachorro pertencente ao padeiro, mas, no fundo figura como vingativo,

[...] Muito pelo contrário, ainda hei de me vingar do que ele e a mulher me fizeram quando estive doente. Três dias passei em cima de uma cama para morrer e nem um copo d'água me mandaram. Mas fiz esse trabalho com gosto. Somente porque se trata de enganar o padre. Não vou com aquela cara (SUASSUNA, 1993, p. 36).

João Grilo, além de ver oportunidade para sua vingança, pretende ainda trapacear o padre. Ele conhece os segredos, sabe das histórias de todo mundo, “se o ponto fraco das pessoas daqui fosse somente a besteira, ninguém estava livre de mim (SUASSUNA, 1993, p. 37) e ainda, em ritmo de mexerico: “todo mundo já sabe que a mulher do padeiro engana o marido” (SUASSUNA, 1993, p. 37), “[...] e a

fraqueza dela é dinheiro e bicho [...] hei de me vingar dela e do marido de uma vez” (SUASSUNA, 1993, p. 38). Toda essa sinceridade e desforra desvelam a sua indignação pela exploração sofrida na mão dos patrões. Por essa razão ele relembra a Chicó:

[...] Está esquecido da exploração que eles fazem conosco naquela padaria do inferno? Pensam que são o cão só porque enriqueceram, mas um dia hão de me pagar. E a raiva que eu tenho é porque quando estava doente, me acabando encima de uma cama, via passar o prato de comida que ela mandava para o cachorro. Até carne passada na manteiga tinha. Para mim nada, João Grilo que se danasse. Um dia eu me vingo (SUASSUNA, 1993, p. 39).

Neste auto, João Grilo, assim como Arlequim Bardalo da comédia de Carlo Goldoni, é um criado, empregado da padaria, igualmente trabalha pela comida e igualmente se sente um pobre e, sobretudo, explorado. T tamanha revolta estimula sua criatividade e sua vocação para algumas maldades. Ele admite gostar de confusão, e conforme a comum energia pulsante de arlequim, João Grilo insiste com o amigo: “[...] E o que é que tem isso? Você pensa que eu tenho medo? Só assim é que posso me divertir. Sou louco por uma embrulhada” (SUASSUNA, 1993, p. 39). Tendencioso a meter-se em complicações ele cobra mais agilidade e eficiência do companheiro: “E você deixe de conversa. Nunca vi homem mais mole do que você, Chicó. O padeiro mandou você arranjar o padre para benzer o cachorro e eu arranjei sem ter sido mandado. O que é que você quer mais? (SUASSUNA, 1993, p. 36), e ainda completa, “você mesmo é um lesão de marca, Chicó. Só não boto você no bolso porque sou seu amigo (SUASSUNA, 1993, p. 37).

Nesse clima, João Grilo, mente e inventa histórias, em alguns momentos da peça ele alegra-se, fica animado por mentir. Para Antônio Moraes, major poderoso e temido na cidade, ele conta que o padre está meio doido, “[...] é a mania dele agora. Benze tudo e chama a gente de cachorro (SUASSUNA, 1993, p. 41), causando assim um mal entendido entre o padre e o major, em cena ele cobra coisas ditas e não ditas e diz algumas verdades, sem temor. Mostra-se muito corajoso e firme nas histórias. Prepara o terreno para em seguida mostrar-se conciliador. Com

ações diametralmente opostas, o protagonista do auto assume o ritmo do jogo e joga para aquilo que lhe convém, assim aproxima-se do lado que lhe parece trazer maiores proveitos, como o Major Antônio Morais, e vangloria-se por isso, argumentando para Chicó, “Deixe comigo. Antônio Morais começou a ser meu amigo de repente. Não viu como me convidou para ir aos Angicos? Agora é assim, João Grilo pra lá, Antônio Morais pra cá... Está completamente perturbado” (SUASSUNA, 1993, p. 48).

Para alcançar o que deseja, ele não mede esforços e usa de sua retórica, de seus bons argumentos. Como a peça se trata de um auto, portanto, de um espetáculo com delineações religiosas, João Grilo aproveita para expor argumentos, de modo a ironizar questões concernentes à igreja: “o que eu vou pedir é coisa muito mais fácil do que cumprir os mandamentos” (SUASSUNA, 1993, p. 49) diz João Grilo ao pedir ao padre João que benza o cão adoentado. Ele insiste, pressiona e provoca a autoridade religiosa, o Grilo aponta “é a velha, com o cachorro. Como é, o senhor benze ou não benze? [...] Não pode ser. O bispo está aí e o padre só benzia se fosse o cachorro do major Antônio Morais, gente mais importante [...] (SUASSUNA, 1993, p. 51). Com todas as contradições inerentes às falas, é possível graças aos enfrentamentos com a instituição religiosa se falar de uma personagem engajada e crítica.

Os exageros arlequinais de João Grilo criam enorme confusão e ele, mais uma vez para apaziguar os ânimos tira vantagens e pede dinheiro, inventando até um falso testamento para o animal, que a essa altura já estava morto, o que torna novamente acalorado o clima da cena. João Grilo confessa,

Esse era um cachorro inteligente. Antes de morrer, olhava para a torre da igreja toda vez que o sino batia. Nesses últimos tempos, já doente para morrer, botava uns olhos bem compridos para os lados daqui, latindo na maior tristeza. Até que meu patrão entendeu, com a minha patroa, é claro, que ele queria ser abençoado pelo padre e morrer como cristão. Mas nem assim ele sossegou. Foi preciso que o patrão promettesse que vinha encomendar a bênção e que, no caso de ele

morrer, teria um enterro em latim. Que em troca do enterro acrescentaria no testamento dele dez contos de réis para o padre e três para o sacristão (SUASSUNA, 1993, p. 63).

Suas proezas não param por aí e ele apela, “Foi passado em cartório, é coisa garantida. Isto é, era coisa garantida, porque agora o padre vai deixar os urubus comerem o cachorrinho e, se o testamento for cumprido nessas condições, nem meu patrão nem minha patroa estão livres de serem perseguidos pela alma” (SUASSUNA, 1993, p. 64), sim, não bastasse o testamento, João apavora os presentes falando em assombração. Segundo ele, “Alma não digo, porque acho que não existe alma de cachorro, mas assombração de cachorro existe e é uma das mais perigosas. E ninguém quer se arriscar assim a desrespeitar a vontade do morto” (SUASSUNA, 1993, p. 64).

Nessa passagem, as ações de João Grilo aproximam-se daquelas cometidas pelo arlequim medieval, endiabrado e sarcástico, como apresentado no primeiro capítulo dessa dissertação. Ele figura, aqui, portanto, como o centro das atenções, se move, agita muito mais do que acalma, as tensões dessa cena.

Com tais argumentos, motivados pelo agravante óbito do bicho, ocorrido provavelmente por falta de benzimento, com a mentira confirmada pelo companheiro Chicó, João Grilo rende o sacerdote para que realize uma missa em latim para enterrar o cachorro. Cada vez mais pretensioso ele promete convencer até o próprio bispo, “Ah, é um grande administrador? Então pode deixar tudo por minha conta, que eu garanto. [...] Garanto. [...] com esses grandes administradores eu me entendo que é uma beleza (SUASSUNA, 1993, p. 69).

Percebe-se neste episódio forte sátira social. Nesta peça, assim como na comédia *Arlequim, servidor de dois amos*, tudo ocorre em função questões financeiras, que é um sintoma de toda uma situação ainda maior. A ambição deixa as personagens deslumbradas pelo dinheiro, inclusive as autoridades da igreja, a exemplo do Bispo que quando conhece João Grilo o censura, dizendo que ele iria se arrepender pelas brincadeiras feitas, jogando a Igreja contra o major Antônio Morais. Ao que João aproveita para mexer com as peças do jogo e esperto acrescenta: “É mesmo, é uma vergonha. Um cachorro safado daquele se atrever a deixar três contos para o sacristão, quatro para o padre e seis para o bispo, é demais” (SUASSUNA, 1993, p. 84-85). Acreditando na mentira do Grilo, até o Bispo, tomado pela cobiça, muda

de opinião e reconsidera as ações do sertanejo. João Grilo, portanto, ataca o ponto vulnerável dos membros da igreja, ele é porta-voz de uma crítica à instituição religiosa, representada pelo padre e pelo bispo.

Outra imagem que remete à questão do dinheiro está no gato que descome dinheiro. Descomer, nesse caso, significa defecar, é uma ideia que gera estranhamento ao referir-se ao dinheiro, ou seja, a valiosa moeda, de forma satírica, é relacionada às fezes, às questões do “baixo”, segundo as considerações de Bakhtin mostradas no primeiro capítulo. João Grilo inventa essa história ao observar que a fraqueza da mulher do patrão era bicho e dinheiro, como ele coloca, “pois vou vender a ela, para tomar o lugar do cachorro, um gato maravilhoso, que descome dinheiro” (SUASSUNA, 1993, p. 87) e, em se tratando de lucros, João Grilo logo percebeu o ponto fraco da mulher do padeiro, que muito interessada, de pronto, se encantou pelo gato.

Todas essas façanhas vão gradativamente consolidando impressões e opiniões das pessoas da cidade sobre a personagem João Grilo. O padre da cidade, por exemplo, manifesta-se da seguinte maneira:

[...] a culpa é do Grilo [...] Um canalhinha amarelo que mora aqui e trabalha na padaria. Chegou dizendo que o cachorro de Antônio Morais estava doente e que ele queria que eu o benzesse. Quando o homem chegou, a confusão foi a maior do mundo. Agora eu entendo tudo. Mas ele me paga (SUASSUNA, 1993, p. 78).

O próprio João Grilo ao se descrever, afirma: “Qual, quem sou eu, um pobre Grilo que não vale nada... É bondade de Vossa Reverendíssima” (SUASSUNA, 1993, p. 74). Isso mostra a autoimagem paradoxal que ele mesmo tem de si, apesar de se ver como um pobre e inocente, um “grilo” frágil e pequeno, ele também se entende como alguém sem valor, tanto pelo tamanho, quanto pelo papel social e pela malícia que carrega.

A afirmação de João Grilo, o Padre revida, “É mesmo, é bondade minha, porque você não passa de um amarelo muito safado!” (SUASSUNA, 1993, p. 74), expressão que repete outras vezes na peça e

provoca a ira de João Grilo, levando-o a retrucar desrespeitoso: “Pois se esqueceram de botar isso na minha certidão de idade!” (SUASSUNA, 1993, p. 80). Sentindo-se ofendido, ele devolve no mesmo tom os insultos, revertendo os fatos num jogo de constantes provocações “Ah, e a safadeza é essa? Isso é nada, Padre João! Muito pior é enterrar o cachorro em latim, como se ele fosse cristão, e nem por isso eu vou chamá-lo de safado” (SUASSUNA, 1993, p. 81). No calor da altercação, o Padre sente-se mal e pede ao Grilo que o acuda, ao que então ele desdenha: “Eu? Quem sou eu para socorrer padre, eu, um amarelo muito safado!” (SUASSUNA, 1993, p. 82). Nesse ponto, percebe-se a desenvoltura de João com o uso da língua e de argumentos coerentes com os momentos específicos da trama, o que potencializa a sua força representativa no enredo. Essa questão o aproxima ainda mais da figura de arlequim.

Outra imagem marcante de João Grilo, que o assemelha ao criado Arlequim Bardalo, é da sabedoria independente do conhecimento das letras: João Grilo, assim como a personagem de Goldoni, é um sujeito iletrado. Isso se depreende dos seguintes excertos da peça, em que João pergunta: “Um momento. O que é que tem escrito aqui? [...] Pois por favor escreva aqui “bispo e padre” (SUASSUNA, 1993, p. 92) ou quando o padre lhe questiona: “Ah, você sabe ler, João?”, e ele responde: “Não, conheci pelo peso” (SUASSUNA, 1993, p. 101).

Além de toda essa destreza para sair de situações difíceis, João Grilo mostra apurado senso de humor. Em alguns episódios ele repete dizeres populares, ou que ele inventa, ao amigo Chicó, “Quem não tem cão caça com gato” (SUASSUNA, 1993, p. 92) e “Deixe de luxo, Chicó, em ciência tudo é natural” (SUASSUNA, 1993, p. 96). Esse senso de humor que lhe é inerente vem à tona quando o Grilo sente-se acuado pelo cangaceiro, que lhe pergunta sobre a sua senhoria, “*João Grilo*: Minha Senhoria não tem nome nenhum, porque não existe. Pobre tem lá senhoria, só tem desgraça (SUASSUNA, 1993, p. 120) e “*Severino*: Diga então o nome de Vossa Desgracência. [...] Chega então agora a vez de Sua Desgracência, o Senhor João Grilo, o amarelo mais amarelo que já tive a honra de matar. Pode ir, a casa é sua” (SUASSUNA, 1993, p. 121).

Apesar de parecer brincalhão, mesmo em situações de perigo, João Grilo mostra-se uma figura sensível e humana. E, no momento em que o padeiro ameaça matá-lo por causa do falso gato, João Grilo revela-se revoltado, e compara o patrão com os bichos, ele mesmo se demite e cobra humanidade,

Ladrão é Você, presidente da irmandade. Três dias passei em cima de uma cama, tremendo de febre. Mandava pedir socorro a ela e a você e nada. Até o padre que mandei pedir para me confessar não mandaram. E isso depois de passar seis anos trabalhando naquela desgraça! [...] Nunca me despediu porque eu trabalhava barato e bem. Está aí o Padre João que o diga: qual era o melhor pão da rua, Padre João? *Padre*: O pão de João Grilo. *João Grilo*: Está vendo? Ladrão é você, ladrão de farinha. Eu o que faço é me defender como posso” (SUASSUNA, 1993, p. 103-104).

João Grilo ri, faz chacota, é sarcástico, mas ao mesmo tempo é uma figura bondosa, defendendo-se como pode para se manter. Essa dualidade na sua personalidade apresenta-se também na forma como ele se relaciona com as demais personagens. Ele e o seu xará padre João, por exemplo, vivem trocando ofensas, porém, no fundo demonstram carinho um pelo outro, o Padre gosta do pão feito por João Grilo e este, por sua vez, na hora do juízo final, relembra dos ensinamentos do Padre nas aulas de catecismo.

A sua relação com Chicó, seu amigo e companheiro de trabalho e de proezas, não é diferente. Ele implica com Chicó, zomba dele, duvida de suas histórias mirabolantes, cobra que o amigo o defenda diante das injustiças e o coloca como cúmplice de suas tramoias, porém, ao contrário sabe elogiá-lo e até lhe propõe sociedade no testamento do cachorro. Em outra cena, ameaça matar o amigo, mas apenas para que a teatralização seja mais forte e, no momento do julgamento, lembra-se de Chicó, e justifica a Manuel atribuindo suas traquinagens aos efeitos do sol do sertão, que afeta os sertanejos: “Aquilo é o sol. Não vá ligar isso não. O sol do sertão é quente e Chicó começa a ver demais. [...]” (SUASSUNA, 1993, p. 157). Chicó, por sua vez, demonstra grande admiração pelo amigo. Quando João Grilo morre, ele se desespera e grita:

João! João! Morreu! Ai meu Deus, morreu pobre

de João Grilo! Tão amarelo, tão safado e morrer assim! Que é que eu faço no mundo sem João? João! João! Não tem mais jeito, João Grilo morreu. Acabou-se o Grilo mais inteligente do mundo [...] (SUASSUNA, 1993, p. 134).

Em função da morte do amigo, Chicó pede a intercessão de Nossa Senhora e promete a ela todo o dinheiro referente ao testamento do cachorro, caso o outro escapasse com vida, o que realmente ocorre. Esta inteligência do Grilo, a que Chicó se refere, por vezes, o ajudou a exacerbar seu lado malandro. Ladino ele aproveita-se dos preceitos cristãos e faz um trocadilho com a doutrina católica, “E é assim que serão dois numa só carne” (SUASSUNA, 1993, p. 119), coloca João Grilo na hora da morte dos antigos patrões.

Embora este estudo venha se debruçando exaustivamente nas características da figura de João Grilo, protagonista do *Auto da Compadecida*, julga-se necessário apor dois episódios nos quais fica explícita a profanação de alguns preceitos religiosos e, além disso, se reafirma o caráter irreverente do protagonista. Logo, se podem citar ainda duas ocasiões pontuais de profanação no *Auto da Compadecida*. O primeiro é quando João Grilo “mata” o cangaceiro Severino. Ao sentir-se acuado, ou morria ou criava uma boa história, João Grilo preferiu a segunda opção e inventou uma mentira sobre uma gaita que ressuscitava os mortos. Muito bondoso, ele afirma: “Para nunca mais morrer dos ferimentos que a polícia lhe fizer” (SUASSUNA, 1993, p. 121), “[...] essa gaita foi benzida por Padre Cícero, pouco antes de morrer (SUASSUNA, 1993, p. 123). Tal argumento parece sensibilizar o cangaceiro, mostrando que, em função de uma crença até o mais bruto pode ter fé e até morre por ela. Percebendo a sensibilização de Severino, João Grilo, ágil e bom argumentador, dá a “cartada final”, ofendido: “Eu lhe dei uma oportunidade de conhecer Meu Padrinho Padre Cícero e você me paga desse modo!” (SUASSUNA, 1993, p. 126), o que faz com que o cangaceiro aceite ser morto por seu cabra, na esperança de encontrar seu “Padim Ciço” e de, ao toque da gaita, voltar à vida.

Como se sabe, ao perceber a trama de João Grilo, o comparsa do cangaceiro tenta matá-lo, mas é ferido por João Grilo, o qual por pura ambição, antes de sair do local do crime tenta pegar o dinheiro do testamento que estava no bolso do cangaceiro, ação que retarda sua fuga e resulta na sua morte. João se lamenta antes de apagar “[...] Nisso tudo eu só lamento é perder o testamento do cachorro” (SUASSUNA, 1993,

p. 132), pois convencido ele já se vangloriava pelo feito, “E agora a vida boa e a independência para João Grilo e para Chicó, graças à minha altíssima sabedoria e ao testamento do cachorro” (SUASSUNA, 1993, p. 132).

O segundo importante momento de profanação é durante o julgamento, quando João Grilo implora para ser salvo, ressuscitado. Conforme anunciara o Palhaço na abertura do espetáculo, tratava-se de um tribunal para o “julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo, para exercício da moralidade” (SUASSUNA, 1993, p. 22).

João Grilo, nessa audiência, é uma figura arrependida, verdadeira, consciente de suas mentiras, “[...] então já sei que estou desgraçado, porque comigo era na mentira (SUASSUNA, 1993, p. 138), “eu não valho nada” (SUASSUNA, 1993, p. 174) e “[...] sou tão sem-vergonha” (SUASSUNA, 1993, p. 177). No tribunal ele tem medo, mas também se impõe e atrevido reclama: “É assim de vez? É só dizer “pra dentro” e vai tudo? Que diabo de tribunal é esse que não tem apelação? [...] Sempre ouvi dizer que para se condenar uma pessoa ela tem de ser ouvida!” (SUASSUNA, 1993, p. 143-44). Apesar de apelar por justiça, tanto para si, quanto para os outros condenados, ele, preservando sua postura geralmente dual diante de todas as situações, ainda debocha do padre, diz que antes era corajoso e agora treme todo. Irônico tenta também enganar a si mesmo: “Eu, pelo contrário, estou me sentindo muito bem. Sinto-me como se minha alma quisesse cantar (SUASSUNA, 1993, p. 145).

Quando Cristo (Manoel) entra no julgamento, João mostra-se respeitoso e fala sobre si, “Apesar de ser um sertanejo pobre e amarelo, sinto perfeitamente que estou diante de uma grande figura [...]” (SUASSUNA, 1993, p. 146-147). Porém, em uma súbita mudança de tom o protagonista expõe o seu estranhamento “não é lhe faltando com o respeito não, mas eu pensava que o senhor era muito menos queimado. [...] A cor pode não ser das melhores, mas o senhor fala bem que faz gosto” (SUASSUNA, 1993, p. 148).

Manoel chama a atenção de João, diz que ele é cheio de preconceitos de raça e muito falador. João pede desculpas, “O senhor me desculpe, mas a língua fica balançando na boca que chega a me dar uma agonia. Eu posso ouvir um safado desses dizendo que prestava e ficar calado?” (SUASSUNA, 1993, p. 158). Manoel, porém compreende as

faltas de Grilo e pontua para o público do tribunal, “[...] João foi um pobre em vida e provou sua sinceridade exibindo seu pensamento” (SUASSUNA, 1993, 146) e quando o Encorado quer lhe falar difícil, ele recrimina, “João sabe lá o que é livre arbítrio, homem?” (SUASSUNA, 1993, p. 158). O sertanejo, no entanto, é destemido, ri e enfrenta até do diabo durante o julgamento, exhibe-se como uma figura forte e corajosa, que não vê dificuldades, nem limites, levando em conta que até fome passou:

[...] E difícil quer dizer sem jeito? Sem jeito! Sem jeito por quê? Vocês são uns pamonhas, qualquer coisinha estão arriando. Não vê que tiveram tudo na terra? Se tivessem tido que aguentar o rojão de João Grilo, passando fome e comendo macambira na seca, garanto que tinham mais coragem. Quer ver eu dar um jeito nisso, Padre João? (SUASSUNA, 1993, p. 167).

Esse excerto aponta para outra qualidade interessante de João Grilo, a confiança. João Grilo é resiliente e apesar dos percalços, ele tem fé - esta parece ser um dos alimentos que o mantém. “O senhor não repare não, mas de besta eu só tenho a cara. Meu trunfo é maior do que qualquer santo” (SUASSUNA, 1993, p. 169), revela João Grilo, que clama por Nossa Senhora, a Compadecida e sua intercessora junto a Deus. A Compadecida intervém por aqueles pobres que não têm ninguém por eles, e pede que seu filho Manoel não os condene. João Grilo também perdoa as maldades que lhe fizeram os demais condenados, e bondoso pede ao Senhor que tenham uma chance de se penitenciarem e sejam levados ao purgatório.

A Compadecida roga destino de João, que Manuel seja clemente e lhe absolva os pecados: “João foi um pobre como nós, meu filho. Teve de suportar as maiores dificuldades, numa terra seca e pobre como a nossa. Não o condene, deixe João ir para o purgatório” (SUASSUNA, 1993, p. 184). João, no entanto, negocia sua salvação em um jogo de argumentos, postulando que aconteça sem etapas intermediárias, “Porque, modéstia à parte, acho que meu caso é de salvação direta” (SUASSUNA, 1993, p. 183). Nessa cena, João Grilo é pretensioso, quer ir diretamente para o céu, mas a Santa Mãe o ampara e contribui com as intenções do sertanejo pobre e amarelo, ocorrendo assim grande

profanação, pois é dada uma nova chance de vida a João Grilo e ele pôde voltar à Terra, ressuscitou dos mortos.

Salvo, ele agradece satisfeito e promete melhorar, “para mim é até melhor, porque daqui para lá eu tomo cuidado para a hora de morrer e não passo nem pelo purgatório, para não dar gosto ao cão” (SUASSUNA, 1993, p. 185) e “[...] vou tomar jeito, mas a carne é fraca” (SUASSUNA, 1993, p. 189). Tão logo voltou à vida ele logo lamenta ter perdido o dinheiro do testamento ao morrer e diz ter retornado, tamanha a sua vontade de ficar rico, porém, ao saber da promessa de doação do dinheiro feita pelo amigo, ele afirma, “palavra é palavra e depois estive pensando: quem sabe se a gente, depois de ficar rico, não ia terminar como o padeiro? Assim é melhor cumprir a promessa: com desgraça a gente já está acostumado [...]” (SUASSUNA, 1993, p. 202). Mais uma vez oscilando entre o bem e o mal, João Grilo mostra-se consciente e renovado para novas lutas. A profanação, neste auto, pode igualmente ser pensada a partir dos meios usados por João Grilo, quando ele convence o padre e bispo, usando de um instrumento da própria igreja “a comunicação com os fiéis”, para subverter a situação em que se encontrava.

A profanação destacada nesta peça se refere diretamente à figura de João Grilo. É ela que subverte as regras sociais e as profana, tanto uma como a outra, chega ao extremo de adquirir virtude divina, colocando-se no mesmo patamar de Cristo, pois consegue a possibilidade da ressurreição.

Vale incluir neste ponto um excursão para pensar o conceito de profanação. Profanar, de acordo com o teórico Giorgio Agamben seria rever, no sentido de depositar um novo olhar e dar novas funções a dispositivos socialmente cristalizados. Para explicar o que é um dispositivo, Agamben recupera e amplia o termo já utilizado por Michel Foucault. Como dispositivo ele entende “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, interceptar, modelar, controlar e assegurar gestos e as condutas, as opiniões e os discursos” (AGAMBEN, 2009, p. 40). O filósofo coloca que não só as prisões, as escolas e a confissão, por exemplo, são dispositivos, mas também coisas, aparentemente simples, como a caneta, a escritura, o cigarro e por fim, “a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos (...)” (AGAMBEN, 2009, p. 41).

Quanto à ideia de profanação desenvolvida por Agamben, ela

parte da questão religiosa, pois ele vê a religião como um local de separação, como um dispositivo de poder, que transfere coisas, lugares, animais e pessoas para uma esfera separada daquela do uso comum (AGAMBEN, 2007, p. 65). Nesse sentido a religião mantém o sagrado e o profano em lugares diferentes, porém a possibilidade de deixá-los em patamares do mesmo nível seria a profanação. Para o autor, a profanação atinge muitos outros elementos da sociedade, não apenas o religioso.

Para Agamben, “profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular” (AGAMBEN, 2007, p. 66), ou seja, profanar é desconsiderar a separação entre sagrado e profano, é “desativar” o dispositivo que os separa e fazer um novo uso, nesse caso, do “sagrado”. Mesmo que Agamben exemplifique o conceito de profanação, por meio da religião, este conceito amplia-se, como citado, a todos os dispositivos que controlam a vida no mundo moderno.

Voltando à peça de Suassuna, acredita-se ser possível, como minudentemente pontuado, observar em João Grilo figura o elemento profanador. É ele que consegue articular a aproximação do que é considerado sagrado com aquilo que é profano, ao colocar questões antitéticas juntas, questões estas que, de forma ampla, estruturam o *Auto da Compadecida*, como as coisas sagradas e as profanas; as populares e as eruditas, a vida e a morte; as pessoas ricas e as menos favorecidas.

Um exemplo desse tipo de ação do sertanejo está na hora do julgamento das almas, momento de profanação do Auto de Suassuna, em que há um novo olhar sobre assuntos que pertencem à esfera do sagrado, como a questão da vida e da morte, por exemplo. As almas são julgadas³⁹ e têm seus pecados avaliados pelo juiz Manuel (Jesus); pelo acusador, o Encourado (diabo), e pela defensora, a Compadecida (Nossa Senhora). Há um novo olhar sobre alguns dispositivos sociais, como a hierarquia e o poder e, quem quebra esses protocolos e estimula esta relação é o protagonista, João Grilo. Por conseguinte, as figuras “elevadas” Manuel, a Compadecida, o Encourado e o demônio dialogam entre si e também com a figura de João Grilo e com os outros acusados.

Outra subversão dentro da peça, advinda das ações de João Grilo, resulta da mistura do sério e do cômico. Embora os ambientes da igreja e do Céu sejam sagrados, isso não é motivo para que a comicidade deixe de reinar. Mesmo na ocasião tensa do juízo final, o

³⁹ Os acusados foram: João Grilo, o Padeiro e sua mulher, o Bispo, o Padre, o Sacristão, Severino e seu cabra.

cômico se mantém presente, para assim tratar com humor os infortúnios das almas pecadoras. Essa irreverência pode ser vista, inclusive na postura de Manuel – o Cristo corrobora com o ritmo de gracejos, pois intervindo em prol de João Grilo, ele afirma ao demônio, por exemplo, que, ao contrário do que ocorre no sombrio inferno, as brincadeiras eram permitidas no tribunal celeste. Nessa cadência, os acusados são encaminhados a pagarem por seus pecados no purgatório, contando com a interseção da bondosa *Compadecida* que atende a um dos pedidos de João Grilo. Essas interligações entre o sério e o cômico, são temáticas comuns à natureza dos autos, bem como, as aproximações do plano sagrado e do terreno, são subversões características e evidenciadas no *Dicionário do Teatro Brasileiro*, o qual aponta que:

Na reapropriação do termo feita por Ariano Suassuna em *Auto da Compadecida* [...], são relevadas as características da instrução moral e religiosa implícitas nessa forma textual. Pode-se dizer que o fulcro dessa composição, considerada por muitos estudiosos uma das obras-primas da dramaturgia brasileira do século XX, é a pregação sobre a virtude teológica da caridade (FARIA; GUINSBURG; LIMA, 2006, p. 47).

O tom “moralizante” do auto de Suassuna está pulverizado nas ações de ajuda, pois de uma forma ou outras, tanto João Grilo, quanto as demais personagens são prestativas com os demais. João Grilo interfere na decisão sobre o futuro dos acusados no tribunal e o destino do próprio protagonista depende do auxílio divino. Sua advogada pede uma concessão para que o sertanejo se arrependa de seus pecados e tenha a chance de rever suas falhas, de transformar-se e de continuar seu itinerário de pervivências.

Logo, apesar das tensões entre as personagens, observa-se que no *Auto da Compadecida* elas agem na linha do que apregoam os ensinamentos cristãos, ou seja, de que todos são irmãos e, portanto, devem se perdoar acima de tudo. E, a partir desse recorte de cena, se pode compreender que o choque entre o profano e o sagrado constitui o momento em que, na própria obra, desencadeiam-se ações que vão

sedimentando o caráter jocoso da figura de João Grilo.

3.4. Imbricações, Imagens, malandragens:

Após detalhada análise de Arlequim Bardalo e João Grilo, importa aqui apontar características comuns a ambas as figuras, bem como, tentar possíveis imbricações entre elas. No que concerne à imagem de arlequim, protagonista da obra de Carlo Goldoni, pode-se observar que seu aspecto físico não é explicitamente descrito, há apenas algumas indicações, as demais inferências ficam a cargo da imaginação dos leitores. Todavia, independentemente, das pistas deixadas pelo autor, é possível construir-se uma ideia dessa figura, a partir de suas ações e atitudes marcadas na peça, ou ainda, por outro lado é possível pensar em um resgate inconsciente de imagens criadas no imaginário popular, a partir da leitura de clássicos da literatura protagonizados por arlequim, ou em função das inúmeras encenações já realizadas da peça *Arlequim, servidor de dois amos*.

Quanto ao protagonista da obra brasileira, *Auto da Compadecida*, João Grilo – nominação um tanto genérica, que não sugere um sobrenome, por exemplo, o que inferiria o pertencimento a uma família, a uma região geográfica e, conseqüentemente, a um espaço político-social – pode-se perceber que ele, diferentemente de Arlequim Bardalo, não tem proveniência certa, sabe-se apenas que veio do sertão. O prenome João é um nome comum em todo o mundo e diversas línguas possuem uma versão própria deste nome. A popularidade do nome vem da Bíblia, nela há duas personagens importantes com o nome João. João Batista, o profeta que batizou Jesus Cristo no rio Jordão, e o apóstolo João. João significa "agraciado por Deus" ou mesmo "a graça e misericórdia de Deus" e "Deus perdoa"⁴⁰, o que tem correspondência com as situações vividas pelo protagonista do auto.

Nessa linha, infere-se que o segundo nome, que funciona como um sobrenome, Grilo, é que dê o tom de movimento a essa figura. Grilo denota um animal que faz muito barulho e, a saber, no mundo animal é

⁴⁰

Informação

disponível

em:

<<http://www.dicionariodenomesproprios.com.br/joao/>>. Acesso em: 02 fev. 2013.

apenas o Grilo macho quem faz grande estridulação. Ou seja, é o segundo nome que sugere os contornos e o aspecto físico da figura.

Segundo considera Elizabeth Brose, no ensaio *O Auto da Compadecida – transtextualidade do sério-cômico* (2010, p. 40), é “João Grilo: delgado e pequeno como um inseto. O grilo, pelo caráter de metamorfose, é associado à vida, à morte e à ressurreição como o herói da peça”. Coincidência ou não, destaca-se aqui, que arlequim também é um nome usado para denominar uma espécie de inseto. Um besouro conhecido como *arlequim-da-mata* ou *arlequim-de-caiena*, pela sua beleza e tamanho (até 68 mm) é muito cobiçado por colecionadores⁴¹.

Sobre a figura de João Grilo, o mesmo descreve-se, na obra, como “um sertanejo pobre e amarelo” (SUASSUNA, 1993, p. 146), o que lhe infere ares pouco saudáveis, de palidez, de doença. Em vários momentos da peça, João Grilo é referido como “amarelo” ou “amarelinho”, como algo pejorativo, negativo. Com relação a esse aspecto, destaca-se que os “amarelinhos” são imagens recorrentes da Literatura de Cordel Nordestina e associados pela imagem do trabalhador de engenho ou usina. Essa ideia é apresentada por Renato Carneiro Campos, em *Ideologia dos poetas populares* (1977), para ele,

[...] o trabalhador de engenho ou usina, quase sempre “amarelinho”, com saúde roída pela verminose, pela sífilis e pela deficiência alimentar, identifica-se por um mecanismo de projeção com os “amarelinhos” dos folhetos, das anedotas, das estórias contadas pelo povo ajudando-o a vencer as dificuldades do presente (CAMPOS, 1977, p. 55).

Além deste autor, também Gilberto Freyre tratou do assunto, naquilo que determinou “mito do amarelinho”, referindo-se a grandes personalidades brasileiras, como Rui Barbosa, Santos Dumont e José de Alencar. Tratou-os como amarelos pelo aspecto físico, mas também pela

⁴¹ Informação disponível em:

<http://www.museunacional.ufrj.br/MuseuNacional/ZOOLOGIA/zoo_acervo/A_RLEQUIM.htm>. Acesso em: 02 fev. 2013.

engenhosidade e genialidade. Ainda segundo Campos, no folheto *As Proezas de João Grilo*, já citado, tem-se um ótimo exemplo de amarelinho, um excerto revela:

[...] Porém, o Grilo criou-se
pequeno, magro e sabugo
as pernas tortas e finas
a boca grande e beiçudo
no sítio aonde morava
dava notícia de tudo [...]

Esse livro de cordel foi muito popular no Nordeste e gerou a reprodução e a venda de inúmeros exemplares. O “amarelinho” João Grilo e as outras tantas personagens amarelinhas tornaram-se muito presentes nas anedotas populares nordestinas. João Grilo passou a ser denominação dada às pessoas ladinas, vencedoras de dificuldades. Campos ainda coloca que,

A razão da grande aceitação do folheto *Proezas de João Grilo* é não só a semelhança do físico do herói da narrativa com os Jecas dos canaviais, como também o êxito das suas peripécias, vencendo todos os obstáculos, enganando com estratégias os poderosos. E há ainda uma observação a fazer: os trabalhadores do engenho ou usina preferem as estórias de “amarelinhos” às de “sertanejos valentes”. Estão acostumados desde muitas gerações à subordinação, ao mando dos senhores de engenho; não acreditam que os fatos narrados nos folhetos a respeito de “sertanejos valentes” desacatando senhores de engenho, desmoralizando os vigias, casando com as filhas dos senhores de engenho, pela força, pela valentia, possam vir a suceder. Olham sempre para os sertanejos, representados pelos “retirantes”, com certa desconfiança e animosidade. E mesmo os sertanejos que eles conhecem pessoalmente não se identificam com os heróis valentes dos folhetos. São sertanejos que chegam aos engenhos amargando o drama das “retiradas”, impelidos

pela seca, esmolambados, esqueléticos, calejados de tanto sofrimento, sem nada reclamar, resignados. Portanto não agrada aos trabalhadores de engenho o usina ouvir histórias de sertanejos praticando feitos que eles se julgam incapazes de realizar pela força. E o “amarelinho” vence pela astúcia, pela sabedoria. Quantos não ficam felizes, libertos dos recalques, da agressividade, quando ouvem as proezas dos “amarelinhos”, vencendo e conquistando posições de um destaque extraordinário? Constitui uma satisfação ver um semelhante de corpo alcançar as vitórias que desejariam alcançar. Ao terminar a leitura do folheto, a narração da estória, foram eles, os ouvintes, também vencedores, viveram e sentiram psicologicamente os sucessos do herói (CAMPOS, 1977, p. 57-58).

Conforme se observa o herói astucioso tem forte receptividade no gosto popular. E, a respeito de João Grilo, de acordo com as considerações acima, é visto como amarelinho, pois apesar da aparente debilidade física, ele é ágil na fala e nos gestos e sobrevive devido a sua habilidade de argumentação, devido ao seu “cricrilar”, que enaltece o Grilo ante as demais personagens. Além disso, João Grilo, franzino e amarelo, personifica e condensa em si a imagem do nordestino e a possibilidade de crítica da realidade através da oralidade, da voz de um representante dos marginalizados.

A problemática sociocultural e política é abordada, igualmente, por meio da figura de Arlequim Bardalo, na peça *Arlequim, servidor de dois amos*. E, percebe-se que essa questão permite pontos de contato entre um e outro. Em função da situação social, as duas figuras demonstram a força que têm. Analfabetas, pobres, famintas, ambiciosas, protagonistas de ações diametrais/bipolares, essas são as figuras arlequinais de Carlo Goldoni e de Ariano Suassuna, personagens vivas, reais.

Contudo, acredita-se que João Grilo, nesta peça, não seja tão inocente, se comparado à figura de Arlequim Bardalo, da comédia italiana. Arlequim Bardalo, apesar de espirituoso, ainda está mais próximo da figura do bufão, do bobo da corte, pois suas atitudes

carregam um tom infantil de inocência. Já a figura de João Grilo, às vezes, mostra-se mais próxima da figura do arlequim medieval, não é um diabo em relação às maldades, porém estas são muito mais acentuadas na obra brasileira, do que na italiana. João Grilo é corajoso e arrojado, mas carrega o peso da vingança, é provocador e capaz até de matar, claro que em legítima defesa, porém, ele apresenta essa faceta mais dura, quiçá pelo próprio adestramento vindo do cangaço, ou pela aridez do sertão. Nenhum deles é Deus, nem diabo. Eles têm pequenas doses de cada um desses e equilibram-se como malabaristas, entre elas.

Ainda em relação à figura de João Grilo, vê-se que é munido de estratégias, com suas imperfeições e virtudes ele também se aproxima de outra figura comum na tradição popular brasileira, ou seja, o Grilo remete a algumas correspondências com figura do malandro nacional. Essa intertextualidade é possível, pois o malandro também é originário do popular, de manifestações como o carnaval, por exemplo, sendo também uma marca da subversão de valores.

Como afirma Roberto DaMatta (1997), malandro é aquele “cuja marca é saber converter todas as desvantagens em vantagens, sinal de todo bom malandro e de toda e qualquer boa malandragem” (p. 274). Esta ganharia corpo na ideia do jeitinho brasileiro, expressão que é inerente à vida do brasileiro, assim como o carnaval. Este autor defende a ideia de malandragem como algo positivo, acredita que a figura do malandro seria como uma identidade de muitos brasileiros, uma espécie de “herói” nacional. O que comunga com a figura de João Grilo, pois,

João é destituído de ganância, a ambição que lhe é conferida é, simplesmente, o saciar a fome. Ele jamais sonha em ser rico e explorar os outros, quer apenas estar bem. Nesta personagem, o malandro não é mau-caráter. [...] o pícaro não é um herói sem caráter, ele carrega o jeitinho brasileiro de resolver as coisas, inverte as desvantagens em vantagens, o que o identifica ao povo brasileiro (DAL SASSO, 2008, p. 71).

Nesse aspeto, João Grilo possui pitadas do malandro, entretanto, é interessante observar que a figura suassuniana vai de encontro a outras características do malandro, defendidas por DaMatta. Segundo o autor “o malandro é um ser deslocado das regras formais,

fatalmente excluído do mercado de trabalho, aliás, definido por nós como totalmente avesso ao trabalho e individualizado pelo modo de andar, falar e vestir-se” (1997, p. 263). Essa ideia não comunga com a do protagonista do *Auto*, pois João é trabalhador, busca uma forma de sobreviver, da mesma forma que se acredita na caricaturização das vestes do malandro, como não sendo correspondentes àquelas usadas por João Grilo, pois se infere que sertanejo vestia-se de forma simples, sem importar-se com a repercussão destas na sociedade.

Nesse sentido, retomando a imagem, as roupagens de Arlequim Bardalo e de João Grilo, abordadas nesta dissertação, enquanto duas das tantas ocorrências de pervivência da figura de arlequim; é importante pontuar que apesar da distância temporal e espacial, buscou-se propor algumas aproximações comuns no traçado dessas duas figuras arlequinais entre si e ainda, no que diz respeito ao histórico de pervivência dessa figura. Essa imagem paradoxal, transbordante de sentidos, que anacronicamente reaparece nas múltiplas manifestações artísticas, em diferentes tempos e espaços e que se abre para inúmeras leituras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

O roteiro de pervivências da figura de arlequim aponta a Idade Média como o porto de onde ela possivelmente tenha partido, porém, este mapa não dá indicação de nenhuma costa de destino, em cujo píer arlequim tenha lançado âncora definitivamente. No entanto, essa cartografia revela alguns portos de passagem, em que arlequim tenha aportado. O mais famoso foi a *commedia dell'arte*, local em que arlequim encontrou terra firme para apoiar-se e assim, se firmar como um “marujo” habilidoso.

A *commedia dell'arte* foi um espaço vivificante, que trouxe legitimidade e popularidade para a figura de arlequim. A chama desse estilo de comédia se mantém acesa até hoje devido à grande repercussão dos espetáculos d'arte. Segundo Paulo Vasconcelos, “a vivacidade, o humor e o narrativo da *commedia dell'arte* influenciaram o que de melhor foi feito em termos de comédia na Europa entre os séculos XVI e XVIII” (VASCONCELOS, 1987, p. 53). Por esse motivo, segundo Pavis (2008), “ela sobrevive, hoje em dia, no cinema burlesco ou no trabalho do *clown*. A formação de seus atores tornou-se modelo de um teatro completo, baseado no ator e no coletivo, redescobrimo o poder do gesto e da improvisação” (p. 62).

Nesse ensejo, sabe-se que não é somente o espírito da *commedia dell'arte* que pervive, ainda atualmente, mas também o da figura de arlequim, conforme ideia de pervivência apresentada na introdução desta dissertação e desenvolvida mais amplamente no terceiro capítulo. Ele continua navegando por diferentes mares, desvelando mundos, como marinheiro do seu próprio destino. Assim, em incontáveis translações, trafegando entre teatro, literatura e artes plásticas, arlequim tem atracado em diferentes regiões, das quais incorpora um pouco da cultura, dos trejeitos e da linguagem.

Mesmo tomando emprestadas características dos mais diferentes locais - como os diversos ambientes socioculturais e gêneros artísticos - a figura de arlequim é soberana, injetando nessas distinções uma carga de significação única. Ele as reveste com o manto da alegoria, e com as suas arlequinices, cativa as plateias, perpetuando-se e reelaborando-se no tempo e no espaço.

Em cada viagem a bagagem de arlequim aumenta e se renova. Dessa maneira, todas essas andanças trazem pitadas de outras figuras e/ou personagens, que juntos costuram, em ziguezague, os losangos que

compõem a roupa que ele veste. São retalhos vários e múltiplos, losangos simétricos ou não, seda ou estopa, entretecidos pelo fio da ambivalência e da ambiguidade. Essa questão reitera a imagem arlequina trazida por Almada Negreiros, de acordo com ele, “o seu maillot é feito de trinta e sete mil pedaços de trinta e sete mil cores e que são precisamente as trinta e sete mil histórias de arlequim, as quais todas juntas não chegam para fazer uma só” (NEGREIROS, 1997, p. 443).

E, se “quem viaja tem muito que contar” (BENJAMIN, 1994, p. 198), então arlequim também figura como um marinheiro ambulante. A imagem de arlequim, nesse sentido, forma-se como um mosaico, uma montagem de muitas histórias, cores e humores. Uma montagem feita de formas plurais, e segundo Didi-Huberman, de “*immagini spezzate da una discontinuità temporale [...]*” (2003, p. 153). Seria uma maneira de dar movimento à variáveis distintas, sem isolá-las, mas aproximando-as por correspondências possíveis, mesmo que estas analogias sejam a marca da diferença. Além disso, esta montagem de fragmentos é feita de forma anacrônica em relação ao tempo, é uma junção do antes e do agora. E seria no “entre” pedaços dessa colagem, que se formaria a imagem, aquela entendida como *imagem dialética* por Benjamin, segundo exposto no segundo capítulo e retomado no início da terceira parte desse estudo, pois paradoxalmente “*lembra sem imitar*”⁴², mostrando uma nova figura - que por sua bipolaridade, também pode ser chamada de alegoria.

Neste sentido, pode-se dizer que a figura de arlequim, se oferece como uma imagem dialeticamente alegórica. Sua tendência de jogo contínuo entre imagens/ideias opostas, permite-as co-existirem simultaneamente. Nesse ritmo, esta figura traz à tona, o rústico e grotesco ao par do urbano e cosmopolita. Múltipla e variada ela possui pitadas de muitos tons, abstratos e reticentes: o diabo, o bufão, o *clown*, o malandro, o lúbrico e o recatado, arlequins Bardalos e arlequins Joões, o arcaico e a modernidade.

Quanto às figuras de Arlequim Bardalo e João Grilo, perfiladas por Carlo Goldoni e Ariano Suassuna, ambas foram respectivamente abordadas neste estudo. Há que se salientar que não se objetivou buscar semelhanças plenas, o que nem seria possível, uma vez que, estes

⁴² Ideia desenvolvida por Didi-Huberman em *A dupla distância*. In: *O que vemos e o que nos olha*. 2ª ed. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2010.

pertencem a duas culturas diversas e têm itinerários distintos. Já alertava Walter Benjamin, “Afinidade não implica necessariamente semelhança” (2010, p. 11). Entretanto, entende-se que essas figuras, enquanto arlequins de seus países carregam consigo marcas de identidades locais. Marcas que ao mesmo tempo são universais e quando postas em paralelo permitem reflexões interessantes acerca de um e de outro arlequim.

Constituem duas manifestações de sobrevivência dessa figura, a qual pervive, como se sabe, em inúmeras outras manifestações artísticas. Inclusive no cinema, como é o caso do arlequim João Grilo, pois em 1999 o *Auto da Compadecida* foi adaptado às telas da televisão, por meio de uma minissérie homônima, que virou em seguida filme, numa versão mais curta para os cinemas.

Esses dois arlequins, todavia, se afinam por terem ambas pitadas de bem e de mal, por serem pícaros, galhofeiros e multifacetados. Também pela resiliência, elasticidade e pelo caráter sem-protocolos, características intrínsecas à figura de arlequim, “cuyo carácter esencial de transgresión se va a relacionar con los *tabúes* del orden social y la disciplina de las costumbres” (STAROBINSKI, 2007, p. 102). Figura que vem e vai, metamorfoseia-se e ainda ausente, marca sua presença.

Os novos sentidos da figura de arlequim significam por meio da alegoria, no sentido de que suas representações são “renováveis” e criam o instituto da pervivência, o que se configura como a oportunidade de reelaborar-se, de refundar-se, superando possíveis paradigmas. Assim, a representação arlequiniana, imersa em suas dobra de inúmeras significâncias, espalham seu brilho, pervivendo nas gerações e décadas seguintes. A figura de arlequim, nesse sentido, pode ser comparada à cultura clássica, a qual, de uma forma ou outra, direta ou indiretamente, também sempre se reverbera nas culturas mais contemporâneas.

A figura de arlequim seria assim um unguento, que mesmo com heranças de outras tradições, harmoniza-se com a essência da cultura popular e tende a agradar aos mais diversos públicos. Finalmente, acredita-se que arlequim seja especial. Sua excepcionalidade consiste no fato de ser “herói”/anti-herói das manifestações artísticas populares, de não se restringir aos ânimos de uma única época, e de concentrar em si mesmo simultaneamente todas as virtudes e as imperfeições que jamais se encontram juntos em uma única figura.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *País dos brinquedos: reflexões sobre a história e sobre o jogo*. In: Infância e História. Destruição da experiência e origem da história. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

_____. *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

_____. *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*. Roma-Bari: Ed. Laterza, 2010.

ALICCHINO. In: PRESTA, Vincenzo. *Enciclopedia Dantesca*. 2. ed. Roma, Instituto della Enciclopedia Italiana, 1984.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro, ilustrada com gravuras de Gustavo Doré. São Paulo: Cia Brasil Editora, 1955.

ANTELO, Raúl. *Tempos de Babel: anacronismo e destruição*. São Paulo: Lumme Ed., 2007.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. Tradução de Pier Luigi Cabra. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ARISTÓTELES; HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

ASOR ROSA, Alberto. *Storia europea della letteratura italiana*. Volume II. Della decadenza al Rossorgimento. Torino: Einaudi, 2009.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 19. ed. São Paulo, Ática, 1994.

AYALA, Walmir. *Dicionário de pintores brasileiros: Dictionary of Brazilian painters*. Vol. II, M-Z. Rio de Janeiro: Spala, 1986.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. 3. ed. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. UNB, 1993.

BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. Tradução de Jaime Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BENDER, Ivo C. *Comédia e Riso: uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre: Ed. UFRGS; EDIPUCRS, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Rua de mão única*. Obras escolhidas. v. 2. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e a história da cultura*. Obras escolhidas. v. 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e a história da cultura*. Obras escolhidas. v. 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas. v.3. Tradução de José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. 3ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2010.

_____. *A tarefa do tradutor*. Tradução de Susana Kampff Lages. In: HEIDERMANN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução*. 2. ed. Florianópolis, Ed. UFSC, 2010.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1983.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BROSE, Elizabeth R. Z. *O Auto da Compadecida: transtextualidade do sério-cômico*. In: Texto Dramático. André Luis Mitidieri e Denise Almeida Silva (orgs.). Frederico Westphalen: URI/FW, 2010.

CAMPOS, Renato Carneiro. *Ideologia dos Poetas Populares do Nordeste*. Prefácio de Gilberto Freyre, 2. ed. Rio de Janeiro. Funarte, 1877.

CEIA, Carlos. *E-Dicionário de termos literários*. Personagem Plana. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=365&Itemid=2>. Acesso em: 09 jul. 2012.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

CERQUEIRA, Larissa Agostini. *A modernidade e os modernistas: o rosto da cidade na poesia*. Características do modernismo urbano em Pauliceia Desvairada e Menschheitsdämmerung. 2011. 160 p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, FALE, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/EC-AP-8GDSV3/diss_vfinal.pdf?sequence=1>. Acesso em: 08 jan. 2012.

COSTA, Alexandre Rocha. *Bufões e cômicos Populares: a importância do riso em sociedades pós-modernas*. 2005. 82 p. Monografia (Especialização) – Centro de Excelência em Turismo, Universidade de Brasília. Brasília - DF, 2005. Disponível em:

<http://bdm.bce.unb.br/bitstream/10483/538/1/2005_AlexandreRochaCosta.pdf>. Acesso em: 05 jul. 2012.

DAL SASSO, Sônia Maria. *Auto da Compadecida: João Grilo e a carnavalesação do sagrado*. 2008. 143 p. Dissertação (Mestrado) – Mestrado em Letras, Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2008. Disponível em: <<http://web2.cesjf.br/node/3307>>. Acesso em: 10 jan. 2013.

DaMatta, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas, SP: Papirus, 1991.

DE MICHELI, Mario. *Le avanguardie artistiche del Novecento*. Milano: Feltrinelli, 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Immagini malgrado tutto*. Traduzione di Davide Tarizzo. Milano: Raffaello Cortina, 2003.

_____. *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*. Traduzione di Stefano Chiodi. Torino: Bollati Boringhieri, 2007.

_____. *O que vemos e o que nos olha*. 2. ed. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2010.

_____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova Márcia Arbex. Ed. UFMG, 2011.

FARIA, Ernesto. *Dicionário Escolar Latino Português*. 6.ed / 2ª tiragem. Rio de Janeiro, FAE, 1985.

FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jaime; LIMA, Mariangela Alves de. *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva/ Edições SESC SP, 2006.

FERRONE, Siro. *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*. Venezia: Marsilio Editori, 2011.

FO, Dario. *Manual Mínimo do ator*. Tradução de Lucas Baldovino, Carlos David Szlak. Organização: Franca Rame. 2. ed. São Paulo: Ed. SENAC, 1999.

FONSECA, Orlando. *Na vertigem da alegoria: Militância poética de Ferreira Gullar*. Santa Maria: UFSM, 1997.

GNISCI, Armando. *A Literatura Comparada*. Tradução de Helena Meneghello. In: RELIT - Revista de Estudos Literários do Neíta, Florianópolis, ed. n. 2, v. 1, p. 95-104, março 2011. Disponível em: <<http://www.neita.cce.ufsc.br/relit/Numeros/N2Vol1Mar%C3%A7o2011.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2012.

GOLDONI, Carlo. *Arlequim, servidor de dois amos: comédia em três atos*. Tradução de Elvira Rina Malerbi Ricci. São Paulo: Nova Cultural 1987.

_____. *Il servitore di due padroni. E-book*. Progetto Manuzi, libro elettronico. 1. ed. Elettronica, 1996. Disponível em: <<http://www.liberliber.it/>>. Acesso em: 28 jan. 2013.

GOMES, André Luís. *Dramaturgia Contemporânea: do palco ao livro*. In: *Olhares sobre textos e encenações*. Sheila Diab Maluf, Ricardo Bigi de Aquino (org.). Maceió: EDUFAL, Salvador: EDUFBA, 2007. Disponível em: <<http://www.andrelg.pro.br/GrupodePesquisa.html>>. Acesso em: 15 ago. 2011.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. v. 5. O Risorgimento. Notas sobre a história da Itália. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

GRELLA, Diletta. *Arlecchino e Pulcinella: sotto la maschera, gli italiani*. Disponível em: <<http://www.storiain.net/arret/num17/masche17.htm>>. Acesso em: 17 maio 2012.

GUERINI, Andréia; MULINACCI, Roberto. *Um filósofo nos meandros da literatura: Agamben e as categorias italianas*. Alea [online]. 2010,

vol. 12, n. 2, p. 335-340. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v12n2/a11v12n2.pdf>>. Acesso em: 22 fev. 2013.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Arlequim e modernidade*. Revista do IEB, nº 21. São Paulo, 1979, p. 85-100.

L'UNIVERSALE: *La Grande Enciclopedia Tematica*. v. 4. Letteratura. Milano: Garzanti, 2005.

ANDRADE, Mário. *Poesias completas*. Círculo do Livro. São Paulo, [1980?].

MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

NEGREIROS, José de Almada. *Obra completa: volume único*. Alexei Bueno (org.). Rio de Janeiro (RJ): Nova Aguilar, 1997.

NUNES, Aparecida Maria. *As andanças de Arlequim e suas múltiplas percepções na Paulicéia de Mário de Andrade*. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação; XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2005. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/r1994-1.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2012.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução de Jaime Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAZ, Octavio. *A outra voz*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

PIANETTI, Denis. *Il diavolo e l'inferno nella toponomastica e nella tradizione popolare brembana*. In: Quaderni Brembani 6. Disponível em: <http://www.valbrembanaweb.com/valbrembanaweb/manifestazioni/febraio_2008/diavolo-inferno/index.html>. Acesso em: 14 maio 2012.

POSTAL, Ricardo. *A Commedia dell'arte e seus influxos*. Revista

Kaliópe, São Paulo, ano 7, n. 13, p. 90-111 jan./jul., 2011.

SANTANA, Marilda. *A personagem Arlequim no realismo grotesco*. Revista Diálogos Possíveis. Ano 2, N° 01, Julho/Dezembro 2003. Disponível em: <<http://www.faculdadesocial.edu.br/dialogospossiveis/artigos.asp?ed=3>>. Acesso em: 07 maio 2011.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *De onde vem o Arlequim?* In: O Globo, 05 mar. 2003. Disponível em: <http://grabois.org.br/portal/noticia.php?id_sessao=53&id_noticia=7216>. Acesso em: 12 out. 2011.

SARAIVA, F. R. Dos Santos. *Novissimo Diccionario Latino-Portuguez*. 7.ed. Rio de Janeiro/Paris, H. Garnier Livreiro Editor, [1910].

SCRAMIM, Susana. *Literatura do presente: história e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos, 2007.

_____. *Os fractais do modernismo*. In: *Literatura do presente: história e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos, 2007.

_____. *Andrade, Darío, Lugones. Indecidibilidad, modernidad y poesía*. Boletim de Pesquisa – NELIC. Ed. Especial. v. 2. Linds, Jan./Jul. (2009). Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/viewArticle/11088>>. Acesso em: 02 fev. 2012.

SÉRGIO, Ricardo. *A comédia dell'arte: Estudos Literários*. Disponível em: <<http://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/1502467>>. Acesso em: 15 maio 2012.

SILVA, Rosângela de Jesus. *As mulheres e São Paulo: um passeio pela revista Arlequim*. Disponível em <<http://www.brasiliana.usp.br/node/886>>. Acesso em: 14 fev. 2013.

STAROBINSKI, Jean. *Retrato del artista como saltimbanqui*. Traducción Belén Gala Valencia. Abada: Madrid, 2007.

SUASSUNA, Ariano. *Auto da compadecida*. 26. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1993.

_____. *Auto da Compadecida*. Ilustrações de Romero de Andrade Lima. 35. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

TAVARES, Braulio. *Tradição Popular e recriação no “Auto da Compadecida”*. In: SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Ilustrações de Romero de Andrade Lima. 35. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

VASCONCELOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. 3. ed. Porto Alegre: LPM, 1987.

VIEIRA, Marcilio de Souza. *As categorias estéticas da commedia dell'arte*. Revista Vivência, Natal-RN, n. 36, p. 51-65, 2011.

WALTHER, Ingo. *Picasso: il genio del secolo*. Roma: L'Espresso, 2001.

WEST, Ladyce. *Vanitas e os arlequins de Ado Malagoli*. Disponível em: <<http://peregrinacultural.wordpress.com/2012/02/20/vanitas-e-os-arlequins-de-ado-malagoli/>>. Acesso em: 10 jul. 2012.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Referências figuras:

Figura 1 – Imagem disponível em: <<http://alessandra-creativefamily.blogspot.com.br/2011/03/le-maschere-bergamasche.html>> Acesso em: 18 jun. de 2012.

Figura 2 – Imagem disponível em: <<http://alessandra-creativefamily.blogspot.com.br/2011/03/le-maschere-bergamasche.html>>. Acesso em: 14 jun. 2012.

Figura 3 – Imagem disponível em: <<http://ipsislitteris.opsblog.org/2011/01/23/gustave-dore-no-alem->

commaiuscula-porque-a-coisa-e-seria-e-meu-amigo-medium-que-nao-cre-emcoincidencias/>. Acesso em: 10 jan. 2013.

Figura 4 – Imagem disponível em: <<http://paularbear.free.fr/commedia-dell-arte/heritage/personnages.html>>. Acesso em: 17 jul. 2012.

Figura 5 – Imagem disponível em: <<http://www.casaguilhermedealmeida.org.br>>. Acesso em: 08 jan. 2013.

Figura 6 – Imagem disponível em: <<http://www.ebay.it/itm/ARDENGO-SOFFICI-ARLECCHINO-FUTURISMO-VALLECCHI-1921-/110460471977>>. Acesso em: 08 jan. 2013.

Figura 7 – Imagem disponível em: <http://www.casaguilhermedealmeida.org.br/gal/content/_1109066327_large.html>. Acesso em: 08 jan. 2013.

Figura 8 – Imagem disponível em: <<http://www.arcoweb.com.br/design/linha-tempo-design-grafico-brasil-16-07-2012.html>>. Acesso em: 20 jan. 2013.

Figura 9 – Imagem disponível em: <<http://alessandra-creativefamily.blogspot.com.br/2011/03/le-maschere-bergamasche.html>>. Acesso em: 20 jan. 2013.

Figura 10 – Imagem disponível em: GOLDONI, Carlo. Arlequim, servidor de dois amos: comédia em três atos. Tradução de Elvira Rina Malerbi Ricci. São Paulo: Nova Cultural 1987.

Figura 11 – Imagem disponível em: <<http://oglobo.globo.com/pais/noblat/posts/2009/02/25/pintura-arlequim-sua-dama-163976.asp>>. Acesso em: 10 fev. 2013.

Figura 12 – Imagem disponível em: <<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/210009355>>. Acesso em: 10 jul. 2012.

Figura 13 – Imagem disponível em: <<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1992.391>>. Acesso em: 10 jul. 2012.

Figura 14 – Imagem disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/37618484@N07/6971400701/>>. Acesso em: 10 jul. 2012.

Figura 15 – Imagem disponível em: <http://brasilartesciclopedias.com.br/tablet/nacional/malagoli_ado01.php>. Acesso em: 10 jul. 2012.

Figura 16 – Imagem disponível em: <http://www.dicavalcanti.com.br/anos40/obras_40/arlequins.htm>. Acesso em: 21 fev. 2013.

Figura 17 – Imagem disponível em: <<http://www.ibiubi.com.br/livros/auto-da-compadecida-26%C2%AA-edi%C3%A7%C3%A3o/IUID5390103/>>. Acesso em: 15 jan. 2013.

Figura 18 – Imagem disponível em: <<http://roseartseducar.blogspot.com.br/2011/05/cordel-as-proezas-de-joao-grilo.html>>. Acesso em: 21 fev. 2013.