

## **Ópera, *Commedia Dell'Arte* e Palhaçaria Feminina: estudos a partir da ópera *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo**

Manuela Castelo Branco de Oliveira Cardoso <sup>\*1</sup>

**RESUMO:** O presente artigo desenvolve aspectos simbólicos e históricos que ligam a ópera cômica à *commedia dell'arte* e a estudos sobre palhaçaria feminina. Apresenta e problematiza algumas máscaras cômicas femininas como: as Enamoradas, a Colombina, a Cortigiana e a *Soubrette*. Trata ainda do intrincado processo de entrada de mulheres em cena.

**Palavras- chaves:** ópera. mulher. *commedia dell'arte*. palhaçaria feminina.

---

Na imensidade de óperas escritas até hoje, uma obra em especial me chama recorrentemente a atenção. A ópera é *Pagliacci*, escrita por Ruggero Leoncavallo, e cuja estréia aconteceu em 1892, em Milão, Itália. Em linhas gerais essa ópera versa sobre uma trupe circense, que inclui personagens da *commedia dell'arte*, e cujo dono da companhia mata a própria esposa em cena no final da representação cênica, que também é o final da ópera. Baseada em fatos reais, a obra mistura personagens cômicas a personagens trágicas. Cânio, Tônio, e Nedda são as personagens principais dessa obra operística. Todas essas três personagens desempenham tanto os papéis típicos de uma encenação tradicional de *commedia dell'arte*, quanto seus duplos, personagens reais, da história julgada pelo pai de Leoncavallo que, segundo consta, foi o juiz criminal do caso real.<sup>2</sup>

A personagem feminina central dessa ópera é Nedda, que interpreta a personagem Colombina na encenação da *commedia* colocada em cena durante a ópera. Enquanto personagem traz tanto aspectos cômicos quanto trágicos. E Nedda funciona tanto como personagem histórica (pessoa) quanto personagem teatral

---

\* Manuela Castelo Branco é palhaça e pesquisadora em palhaçaria desde 1998. Graduada em Artes Cênicas ( Licenciatura) pela UNB, atua desde 2008 como professora no CEP - EMB, atuando na disciplina Opera Studio, onde dirige espetáculos de ópera Atualmente cursa Mestrado em Artes Cênicas, área de Poéticas Composicionais para a Cena, na UnB, em Brasília, Distrito Federal, Brasil. Endereço para correspondência: Cond. RK, conj. Antares, rua G, casa, 20. CEP: 73,.252-900. E-mail: casteloembranco@gmail.com

<sup>2</sup> Para mais informações ver COELHO ( 2002, p. 123-126)

(máscara), a Colombina. Para além de trazer personagens reais, como uma espécie de drama histórico, essa ópera procura ainda incorporar a seus personagens um discurso a respeito de verossimilhança na arte, servindo a uma espécie de meta-circo-meta-teatro, o que a tornou uma referência marcante e bastante interessante no que se refere a história da ópera e do realismo na ópera, haja visto que a cena lírica sempre traz em si uma certa fricção óbvia entre fantasia e realidade, um certo irrealismo indissociável à própria linguagem operística, dadas suas características primordiais como a presença massiva da música e do canto, ao invés de falas, por exemplo.

*Pagliacci* é uma ópera séria que marca o início do verismo, que seria o equivalente ao movimento realista no teatro, só que dentro da ópera. Mas não se trata de uma drama construído, e que quer levar a discussão da realidade à cena, como em *A Casa de Bonecas*, de Ibsen. No argumento principal temos nessa ópera a história verídica de personagens comediantes, ficcionalizada e obviamente mascarada. *Pagliacci* parte e se firma a partir da história real de uma mulher, uma rara mulher. Uma mulher colombina. Uma mulher que se mascarava. Ou seria des-mascarava? Ou ainda, uma mulher palhaça, como pretendo desenvolver mais a frente.

Catherine Clément, em seu livro *A Ópera ou a Derrota das Mulheres*, analisa os perfis e destinos femininos em diversas operas sérias ao longo da produção operística através dos séculos. Neste livro a autora defende que há toda uma dramaturgia para mulheres em operas sérias, a qual lhes imprime, recorrentemente, um destino trágico. A morte das heroínas é uma recorrência dramaturgic na essas operas. Um verdadeiro feminicídio se passa enquanto ouvimos os inebriantes acordes da orquestra. Seria a ópera um altar para o sacrifício de personagens femininas? Como não se rebelar, face a essa estrutura dramática? Porque não se rebelar? Como ouvir calada essa verdadeira tragédia de personagens, máscaras femininas? Há também um roteiro histórico sobre a ópera que desata questões como a travestilidade vocal, *castratti*, uma certa sensação de pertencimento controverso de todos nós, a partir da 'identificação sem riscos' (CLÉMENT, 1993, p. 18) como observa a pesquisadora, filósofa, feminista e amante de operas.

A ópera não está vedada às mulheres. É verdade. As mulheres, vocês dirão, são enfeite, o ornamento indispensável a todas as

festas. E elas cantam. Mais do que isso, elas ocupam a cena: sem cantora não há ópera. Mas o papel de enfeite, de objeto decorativo não é o principal papel; e as mulheres no palco da ópera cantam invariavelmente sua eterna derrota. Jamais a emoção é tão pungente quanto no momento em que a voz se eleva para morrer. Olhem bem para essas heroínas. Elas batem asas com a voz, seus braços se contorcem, e elas caídas por terra, mortas. Olhem para elas, essas mulheres que povoam a plateia, acompanhadas por pinguins em uniformes pouco variados; elas assistem, elas enfeitam. Elas presenciam o fim de suas semelhantes. E quando desce o pano e dá a passagem aos cantores para a saudação final, eis que as mulheres se ajoelham em reverência, com os braços cheios de flores. E ao lado delas, o diretor de cena, o regente e o cenógrafo. Algumas vezes uma... Vocês não saberiam dizer o que ela é: uma diretora? uma regente? Poucas mulheres ascendem à grande prestidigitação masculina em torno desse espetáculo concebido para adorar, e também para matar, a personagem feminina<sup>3</sup>. (CLÉMENT, p. 12)

E continua:

Identificação sem riscos: trata-se “da música”, portanto, o velho problema brechtiano do distanciamento fica relegado entre as brumas que dissimulam as verdades. Sem riscos: frequentemente não compreendemos as palavras, seja porque pertencem a outra língua, seja porque a técnica do canto as torna ininteligíveis. Sem riscos. Vamos fingir que não nos interessamos pela intriga, que não tem importância alguma. Então a gente se emociona sem motivo, que felicidade! Podemos atribuir essa dádiva a uma graça, à cantora. Ao prazer, ao milagre da ópera. Acima de tudo, é preciso não perder a noção de onde se está. Trata-se de disfarçar. Acabou, a gente vai embora. Lá fora faz frio: Foi um belo espetáculo.<sup>4</sup> (CLÉMENT, p18. )

Continuando e complementando este estudo sobre a arte lírica, me concentro numa outra face dessa pesquisa, que busca chamar a atenção para as dramaturgias e histórias que se voltam para as personagens femininas na ópera cômica, ou mesmo na *commedia dell'arte*, utilizando-as como gatilhos para problematizar as questões que envolvem a personagem Nedda de *Pagliacci*, que além de trágica, também veste a máscara da Colombina, máscara cômica feminina que atravessou os séculos.

Nas óperas bufas, ou cômicas, é preciso reconhecer que as personagens femininas não têm o mesmo e frequente destino mórbido das óperas sérias ou

---

<sup>3</sup> CLÉMENT, Catherine. A Ópera ou a Derrota das Mulheres. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

<sup>4</sup> CLÉMENT. Op. cit.

dramáticas. No contexto da linguagem operística, essas mesmas personagens trágicas são trazidas e reapresentadas em comédias líricas como condessas, esposas ou enamoradas. Elas deixam de morrer, mas ainda assim sofrem, pois dentro de uma perspectiva cômica, são traídas, seduzidas, ou buscam um par para enamorar-se. Ao lado delas há sempre uma serva, uma ama perspicaz e danadinha. De modo que podemos destacar assim os dois papéis sociais básicos das personagens femininas na ópera cômica: as servas e as patroas. Em se tratando de óperas bufas as personagens das sacerdotisas, ou das rainhas, por exemplo, não aparecem. De forma que as personagens cômicas na ópera bufa têm uma ascendência clara e direta das personagens típicas da *commedia dell'arte*. Também a estrutura dramática das óperas cômicas, em geral, foi importada da comédia de costumes, que tem uma ligação incontestável a *commedia dell'arte*. Ou seja, falar de ópera cômica, em termos de personagens ou de dramaturgias, é falar de *commedia dell'arte*.

Estudando a história da ópera, sobretudo quando da incorporação das mulheres em cena pela mesma, com a entrada das sopranos, e olhando para a *commedia dell'arte* com a entrada das enamoradas, e, posteriormente a entrada de mulheres em cena fazendo as máscaras das colombinas e demais servas *dell'arte*, se pode vislumbrar uma indelével ligação entre esses dois momentos históricos. E de toda forma, seja a ópera dramática, cômica ou bufa, seja a *commedia dell'arte*, ambos são os fenômenos cênicos e artísticos que nos dão minimamente conta, ou que ainda, nos dão as principais pistas sobre a entrada da voz da mulher, materialmente e agudamente, no palco. Desde o barroco até a renascença. Antes disso, as vozes femininas eram cantadas, interpretadas, por homens.

Historicamente falando, ao passo em que o grupo da camerata florentina se encontrava e se desenvolvia dentro dos espaços de nobreza, da corte e dos palácios italianos, uma legião de fazedores de arte circulavam pela Europa em carroças que levavam artistas para muitas praças e feiras de cidades, sobretudo européias, e que, por força de sua arte, acabaram parando nos mesmos palácios ocupados pela nobreza barroca de outrora.

Foi uma volta e tanto.

Antecessora à invenção da ópera, a *commedia dell'arte* tem sido recorrentemente estudada por atores, pesquisadores de artes cênicas, diretores teatrais e professores de arte. Para mim, enquanto palhaça, pesquisar mais a fundo esse momento histórico é importantíssimo, pois ela dá conta das personagens femininas que vão apoiar o surgimento da mulher palhaça. Pois, se os arlequins e demais servos *dell'arte* podem ser, por pelo menos um instante, considerados como os antecessores diretos dos palhaços, porque não a Colombina poderia ser considerada uma matriz direta das mulheres-palhaças. Em geral, nós mulheres palhaças, tomamos também os arlequins e pierrôs como nossos antecessores palhacescos essenciais. O que houve? Porque mulheres, em geral, não se basearam em máscaras cômicas femininas no início de suas formações em palhaçaria?

Nesse meu estudo sobre o tema da *commedia dell'arte*, um livro, em especial, chamou a atenção durante a pesquisa bibliográfica que realizei, e que são o conjunto traduzido para o português de alguns “roteiros dramáticos” desse período estético em específico. Estou me referindo ao texto de Flaminio Scala, um dos poucos *capocomici*, que era uma espécie de diretor de cena e\ou o diretor de uma companhia de comediantes da época, mas que também foi ator em companhias iniciais *dell'arte*. E ele deixou registros escritos de algumas das narrativas utilizadas no seu trabalho.

É a partir dessas narrativas de Flaminio Scala que Goldoni e Molière, por exemplo, buscaram inspirações, formatos e assuntos, e que, posteriormente, edificaram a comédia moderna, ou ainda, os princípios dramáticos da comicidade teatral moderna. Lembrando aqui que a comicidade teatral moderna se difere em muito da dramaturgia circense contemporânea ou mesmo tradicional, a não ser dentro da perspectiva específica do fenômeno brasileiro e circense do circo-teatro, onde elas se aproximam muito.

Compõe o livro 40 jornadas, ou *cannovaccios* de narrativas. O livro se chama A Loucura de Isabella, e Outras Comédias da *Commedia Dell'arte*. Isabella é um dos nomes comuns para as personagens das enamoradas. No livro, antes dos roteiros e para apresentá-lo a tradutora, Roberta Barni, estudiosa do tema, tece uma série de considerações bem relevantes. Em um determinado momento do texto, a

pesquisadora passa a nos apresentar as personagens femininas da *commedia dell'arte*, elaborando-as da seguinte maneira. Citando Barni:

OS NAMORADOS, cujos dotes principais tinham que ser a elegância, a graça, a beleza, falavam em toscano literário e, assim, como as criadas, não usavam máscaras. Entre os homens temos: Fabrício, Horácio, Cíntio, Flávio, Lélío. Entre as mulheres temos Angélica, Ardélia, Aurélia, Flamínia, Lucila, Lavínia e, prenome de Andrieini, a maior virtuose do século XVI, Isabella. São personagens enfáticas, apaixonadas, às vezes com frenesi. Com o avançar do tempo, tornam-se cada vez mais enlanguescidas.

Diante do fascínio imediato exercido pelas máscaras, é difícil imaginar qual teria sido o grande atrativo dos papéis dos namorados. (...) É preciso notar, no entanto, que os escritos da época testemunham que o maior sucesso, junto ao público, era justamente daquelas atrizes – Vincenza Armani, Vittoria Pissimi, Isabella Andreini – que interpretavam as namoradas. (BARNI, 2003, p 27):

Isabella Andreini, citada por Barni, foi incrivelmente famosa, e trabalhou na companhia de Flaminio Scala. Posteriormente casou-se com Francesco Andreini, que também atuou como diretor da *Compagnia dei Comici Gelosi*, fundada por eles e que se apresentou para Ferdinando Medici - o mesmo e grande incentivador da *Camerata Fiorentina* exaustivamente tratada no artigo anterior, entre outros grandes nomes de famílias de mecenas italianos. Há alguns registros sobre suas atuações desses comediantes *dell'arte*, sobretudo, em relação ao desempenho fabuloso e marcante de Isabella. Flaminio Scala, o autor do livro e das narrativas em questão, no fim de vida, trabalhava como diretor da *Libera Compagnia dei Confidenti*.

Para nós, seres pós-modernos, pode ser difícil dar conta do que teria sido a entrada de mulheres em cena no contexto da época e da espetacularidade que isso causou em meados do século XV. Mas essa personagem, com certeza, dá conta e prevê a *primma donna* operística italiana, rainha do teatro romântico e da ópera séria. Sobre essa matriz emotiva, e ainda sobre a ordem de expectativa que

causaram, talvez o fenômeno social que divas líricas modernas, como Maria Callas, por exemplo, possa nos remeter vagamente a essa espetacularidade.

Isabella Andreini sempre é descrita como uma mulher extremamente culta. Muito embora, e em muitos textos estas primeiras mulheres atrizes sejam sempre referidas ou relacionadas à prostituição, ou a meretrício, ou ainda à cortesia, numa perspectiva de diminuição ou desvalorização da profissão de atriz. Ou ainda, da mulher em si. Voltaremos ao tema da cortesãs em momento oportuno.

Passemos então à descrição dada a outras personagens típicas femininas na *commedia dell'arte* que seriam, segundo Barni:

AS CRIADAS, OU AMAS: surgem logo ao lado do *zanni*, como sua versão feminina, a *Zagna*. Franceschina, a primeira delas, era interpretada por um homem, Battista Amorevoli da Treviso. Já na companhia dos Gelosi, o papel de Francesquinha é de Silvia Roncagli. Como podemos notar pelos textos de Scala, Francisquinha aparece como mulher do estalajadeiro, ou mulher do *zanni* e não raro se disfarça nos mais variados tipos. Em 1614, na companhia dos Confidenti, será mais uma vez um homem a representar esse papel. Enfim, a situação é variada. Geralmente falavam em toscano, e terão diversos nomes: Smeraldina, Pasquella, Truchetta, Riccolina, Diamantina, Coralina, Colombina. Nenhuma delas usa máscara. (BARNI, 2003, p. 26):

É nessas personagens das servas, em geral, que se radicalizam traços de comicidade propriamente dita, pois aliam-se aos *zannis*, ou os servos masculinos sempre citados quando se trata de em *commedia dell'arte*, quais sejam, o *Arlequim*, o *Pierrot*, entre outros.

As enamoradas disfrutam de outras qualidades, que não seriam exatamente cômicas na *commedia dell'arte*, mas, na ópera cômica, empregadas e patroas fazem um combinado cômico, não exatamente uma dupla cômica como os *zanni*, mas agem muitas vezes juntas em favor da comicidade, ou melhor, de planejamentos cômicos na medida em que pretendem quase sempre a enganação, a alteração do *status quo*, e até mesmo a ridicularização de papéis masculinos. O que é uma busca legítima, e que não teria nada de cômico, quando observada apenas pela ótica

apenas de uma mulher. Essa recorrência pode ser às vezes encarado como uma composição sobre a vingança, alimentada talvez pelo sentimento de pertencimento controverso e que dialoga com o pertencimento a uma sociedade, e logo a um modelo hierárquico, ao qual não se quer coadunar, e que se deseja alterar, vendo-se, desse aí, exilada dele.

A autora, em sua introdução do livro traduzido de Scala, se concentra diversas vezes em tentar desmitificar algumas noções cristalizadas sobre a *commedia dell'arte*, como a ideia de que tudo era improvisado, e ao extremo, por exemplo, apresentando exatamente o material de Scala como fonte das estratégias e do registro das narrativas utilizadas pelos artistas desse tipo de teatro popular, e que posteriormente, teve um desdobramento nas cortes européias. Sobre o fenômeno da mulher em cena, por exemplo, para Barni:

(...) com a entrada em cena das mulheres, muita coisa mudará na comédia. Se hoje é ponto pacífico a presença feminina em cena, há que se imaginar a diferença e a surpresa que isso causou a um público acostumado a ver homens representando os papéis das mulheres. Mas a modificação vai além. Com as mulheres também entra em cena a erudição, a improvisação de tradição acadêmica, improvisação poética e conceitual, cantada ou em rima, em suas componentes cultas e populares. Os *zanni* perderão um pouco do terreno, conquistado pela comédia agora mais sutilmente erótica que se deve a presença das atrizes da Arte. Sabemos que não só de erudição se valem as comediantes: algumas eram sábias em utilizar expedientes de provocação erótica para conquistarem o favor do público. Erudição e erotismo (esses) aspectos estão fartamente documentados. (BARNI, 2003, p.32-33 )

A autora sugere que a entrada de mulheres, com formação acadêmica e estudos musicais, literários (como os de Isabella Andreini) bem como saberes de outras “especialidades”, alteraram o gênero, confluindo para sua profissionalização e para estruturação do que conhecemos hoje como *commedia dell'arte*, fixando as personagens e dando a metodologia mínima necessária para o estabelecimento de uma companhia profissional de arte. Ou seja, a entrada dessas mulheres instruídas,

ou ainda, das *meretrices honestae*, foi mais do que somente a substituição do sexo dos intérpretes, foi também uma alteração no sentido de abandonar a cena bufonesca grotesca que era comumente apresentada num contexto apenas masculino. ( BARNI, 2003, p.32).

Isabella Andrieini foi o exemplo vivo desse tipo de figura feminina na sociedade italiana da época, poeta de valor reconhecido, pertenceu a Academia Literária de *Gli Acessi*. Ela inaugurou a figura da “primeira atriz” ainda durante seu período produtivo. Mas Isabella não estava só, e não surgiu do nada, ela marca também uma mudança sensível dada a educação da mulher, sobretudo radicalizada a partir do século XVIII, que “assistiu a eclosão da música acadêmica nas ruas e nas casas da burguesia”. (MATAMORO & FRAGA, 1995, p.26).

Durante sua vida de atriz ou comediante *dell'arte* Isabella Andreini não assistiu a mudança de paradigma que o classicismo significou para nós mulheres, em relação sobretudo ao acesso à educação formal, mas ela o anteviu e o incentivou. Isabella também não pode assistir ao que Mozart, posteriormente, fez com as criadas e as condessas, ou ainda, as heroínas enamoradas, em suas obras líricas classicistas. Entretanto, e sem qualquer dúvida, ela foi percussora desse novo lugar social da mulher que contou com o fenômeno cênico da *commedia dell'arte* como motor dessa transformação.

Problematizando ainda o tema da entrada das mulheres em cena, a partir de um olhar germinal sobre seus aspectos cômicos potenciais, ao lado da reacomodação simbólica que implicou, ou da ressignificação da mulher a partir da erudição, temos Franca Rame, filha de uma dinastia de comediantes *dell'arte*. Franca Rame é conhecida no Brasil por ser a esposa de Dario Fo. Mas ela é muito mais do que isso. A história pessoal de Franca Rame, é, como a vida de outras mulheres citadas, como Maria Callas e Isabella Andreini, o testemunho vivo de mudanças históricas. Rame foi atriz desde sua mais tenra infância, por ser filha de comediantes subiu pela primeira vez ao palco ainda no colo de sua mãe. Nascida em 1929, na Itália, Rame foi uma das atrizes mais queridas da Itália, escreveu junto com Dario Fo inúmeras peças de teatro e comédias, atuou em filmes e, devido a seu envolvimento político com a esquerda comunista foi presa e estuprada em 1973 por

fascistas. Posteriormente foi eleita senadora. Mas renunciou e dedicou-se a escrever, junto com Dario, o Manual Mínimo do Ator, entre outros textos.

Nesse livro, recuperando alguns capítulos sobre a entrada das mulheres nas artes cênicas, em especial das mulheres cômicas, Rame nos fala:

[...] as mulheres cômicas só atuavam em tabernas, desempenhando o duplo papel de jogralasca e prostituta. No palco, os papéis femininos eram interpretados por rapazes, os famosos *marioli*. Poucos sabem que a palavra mariolo ou marioulo, cujo atual significado é rapaz artiloso e larápio, significava, originalmente jovem mentiroso e tratante, referindo-se aos rapazes que, nas representações sacras, atuavam no papel de Maria, revestidos portanto de uma candura e pureza que não possuíam de nenhum modo. No século XVII, as mulheres que atuavam em teatro ainda eram consideradas prostitutas. Não sei com quanta ironia eram chamadas de ‘cortesãs honradas’. Não se fazia caso que intelectuais ou príncipes as incensassem com presentes e honrarias; sempre putas, mesmo se honradas, permaneciam. ( RAME, 2004, p. 346)

O retrato de Isabella Andreini feito por Barni dialoga com esse lugar, desmistificando-o um pouco, e não a distância do potencial erótico que provavelmente desenvolveu.

Aliás, esse tema das cortesãs, ou da “cortesania”, tem sido exaustivamente revisitado pela estudiosa de *commedia dell’arte*, Joyce Aglae. Palhaça e pós-doutora em artes cênicas, com ênfase na pesquisa sobre a *commedia dell’arte* e em diálogo com fenômenos afro-brasileiros, como terreiros de umbanda e candomblé, ressaltam-se estudos sobre máscaras femininas. Aglae tem produzido trabalhos bastante interessantes, sobretudo do ponto de vista da releitura de documentos da época, e da descrição de outro personagem típico da *commedia dell’arte*: a cortigiana, ou cortesã, invisibilizado ao longo de séculos, quando se trata dos personagens tipo dessa modalidade de comédia italiana. Segundo Aglae:

A Cortigiana é uma máscara feminina da *commedia dell'arte* não muito conhecida. Diz-se “máscara”, mas, tanto quanto as outras máscaras femininas, a Cortigiana não possui a máscara objeto, porém, o corpo deve comportar-se como se a portasse e, na cena, ter a mesma energia e expressividade latente que os corpos que usam a máscara objeto

A Cortigiana, é uma máscara que possui traços da serva (Servetta\ Zagna) e traços nobres ( Nobile\Innamorata). É uma máscara que perambula livremente entre os dois polos que formam a cena da *commedia dell'arte*: servos (Zanni, Arlechino, Pulcinella..) e patrões e nobres\enamorados ( Dottore, Pantalone, Enamoratti...) Além de poder desenvolver os papéis de cigana, forasteira e conhecedora dos poderes das ervas. ( AGLAE, 2016, p. 152):

Noutro trecho, Aglae, a partir da pesquisa que empreendeu na Itália com a *Scuola Sperimentale dell'Atore*, companhia que integrou de 2008 a 2009 nos fala sobre a existência dos *ciarlatani*, ou charlatães, e que são como um misto de vendedores ambulantes, presdigitadores e curandeiros, mas que já empregavam mulheres por volta de 1.400 (AGLAE, 2016, p 155). Já sobre as companhias de comedia italiana, e a participação feminina nelas, Aglae considera:

Primeiro abrimos uma festa. Em 1545, quando foi fundada a primeira companhia *dell'arte*, eram somente homens no contrato, mas nós já estávamos nas coxias, Éramos nós que cuidávamos do entorno do espetáculo.

Então, andar com as companhias era um bom negócio para ambas as partes. Se de um lado as mulheres tinham a liberdade que a sociedade não as permitia, do outro as companhias tinham a mão de obra barata e que chamava público. Mas, oficialmente, nossa aparição na cena foi em 1565. (AGLAE, 2016, p. 156)

Na sequência traz trechos de documentos, cartas, trechos de tratados medievais sobre comportamento, como o de Domenico Ottonelli, sacerdote da *Compagnia de Gesù*, ou a Companhia de Jesuítas, que em 1646 escreveu A

Moderação Cristã do Teatro, onde sugere que as atrizes “ são muito piores que as meretrizes. Porque as meretrizes são um mal benévolo à sociedade uma vez que (...) evitam um mal pior” (AGLAE. 2016, apud, p 158), tratando do incesto, do adultério e outros pecados. O clérigo diz ainda, em outro trecho recolhido por Aglae:

Se fossem tiradas as meretrizes do mundo, o mundo seria um lugar muito pior, mas as comédias, as comédias são obscenas, são ócio que fazem cometer pecados mortais e graves, porque, em cena, as atrizes falam palavras tão doces, recitam de um modo afetuoso e ardente que acenderiam um coração no meio do gelo. E pior ainda, as mulheres na cena não fazem outra coisa além de colocar nos corações das jovencinhas a vontade de fazer valer as suas próprias vontades.

(...) as atrizes fazem as jovens pensarem que podem ganhar a vida com o suor do palco, que podem ser cortejadas pelo seu público e até homenageadas. ( AGLAE, 2016, apud, p 158):

Ser uma cortesã\atriz era a única possibilidade para uma mulher que não aceitasse ser freira, prostituta de fato, ou dona de casa. E rapidamente a igreja, e a sociedade patriarcal tratou de as confundir, travestir, por muitos anos, como prostitutas. Até hoje ainda persiste uma névoa controversa de pertencimento de atrizes em direção a teia da prostituição. Mulheres todas, de alguma forma, vistas sempre como obscenas, de modo que sejam condenadas a marginalidade ou a invisibilização, o apagamento ou a morte.

Assim máscara cômica da Cortigiana revela e expõe um pouco dessa dubiedade de saberes das mulheres, ou dessa ambivalência conjuntiva entre erudição, erotismo e comicidade.

Voltando novamente a ópera, ou ao *metier* lírico, chamo a atenção para o tema da classificação vocal que, muitas vezes, dá conta do “cardápio” de personagens que poderão ser interpretadas pelo cantor\cantora em função da região e da altura das notas que se alcança, bem como da expressividade vocal que possui. Ou seja, a classificação vocal infere nas personagens que os cantores e cantoras provavelmente vão interpretar dentro de uma ópera, suas narrativas e emoções

principais, sejam nas óperas cômicas ou em óperas sérias. As personagens das criadas nas óperas cômicas, baseadas que estão nas servas da *commedia dell'arte* são comumente interpretadas por uma classificação vocal bastante específica, que é a *soubrette*. Esse personagem é um espelho feminino dos *mariolli* aos quais Rame se refere. São personagens feitas por sopranos ligeiros e que operam no terreno tanto da ópera lírica quanto da opereta, mas sobretudo na ópera bufa. Quase sempre são criadas frívolas, sedutoras e espertas, como a Serpina, de *La Serva Padrona* de Pergolesi, ou a Suzanna, de *Le Nozze de Figaro*, ou a Despina de *Così fan tutte*, ambas obras de Mozart. Zito Filho, pesquisador da linguagem da ópera, fala um pouco sobre a invenção da ópera cômica. Segundo Filho:

A ópera bufa surgiu no século XVIII como espetáculo suplementar, destinado a aliviar a tensão das plateias, afogadas nos mais profundos e pesados dramalhões de tirar o fôlego aos corações bem formados... A esses espetáculos paralelos, criados inicialmente em Veneza, dava-se o nome de *Intermezzo*. Não tardou muito o riso a se sobrepor às lágrimas. E os *intermezzi* se constituíram em forma independente, que tomou então o nome de *opera buffa*, ou seja, ópera engraçada, no sentido cômico. *La Serva Padrona* surgiu inicialmente como intermezzo de uma ópera hoje desconhecida: *O Prisioneiro Orgulhoso*. (FILHO, 1987, p. 373-374)

Serpina, que é o nome dessa serva, numa das primeiras obras que inauguraram a ópera buffa, sonha em ser patroa. E faz todo tipo de chantagem emocional com o seu patrão, ameaça ir embora, inventa um falso casamento com o outro servo, seu parceiro de cena, o abobalhado Vespone. Aliás, o profissional que faz Vespone, nessa ópera, nem precisa ser cantor, inclusive, é preferível que seja um ator cômico, ou ainda um mímico, uma vez que ele é personagem mudo. Agora, elabore o que quer dizer uma personagem muda dentro de uma obra essencialmente musical?! Este personagem chama a atenção e cria uma relação inequívoca com a *commedia dell'arte*. Mas também cria um jogo do improvável e do absurdo, dentro da linguagem operística, extremamente culta, e que confere um efeito extremamente risível. Assim, nessa obra temos apenas três personagens, o patrão

sovina e dois criados, um mudo, preguiçoso e abobado, e uma serva esperta e sagaz, a *soubrette*.

Confluindo da máscara típica da Colombina, dos *mariolli*, e da Cortigiana, está a *soubrette* Zerpina, porque Zerpina é uma personagem feminina que já lê, em meados do XVII é literata, que é quando a educação é estimulada para mulheres. Mas é também uma personagem marcadamente esperta e sensual.

Há outros exemplos de personagens assim. E Mozart, pode-se dizer, foi o compositor que mais produziu personagens cômicas com essas características. A personagem Susanna, que faz par romântico e servil com Fígaro, é um outro bom exemplo desse tipo de personagem cômica na ópera bufa. O dueto, ou ainda a relação entre a condessa de Almaviva e Susanna, para além da cena onde a serva ajuda a escrever uma carta para o conde de Almaviva, é um dueto clássico onde a serva ajuda e exorta a patroa a atingir seus objetivos, que são conquistar a fidelidade do Conde e de vingar-se de tantas traições do marido. Mas no fundo Susanna deseja que, ao ajudá-la a enganar o conde, a condessa conquiste a fidelidade do marido e que ela, a serva, seja poupada e consiga burlar o “direito do senhor”, que em resumo, ainda nos tempos de Mozart, estabelecia a prerrogativa do patrão em se deitar primeiramente com a serva antes de a entregá-la ao marido, no caso, o seu outro servo Fígaro.

Perfiladas assim, as personagens cômicas nas óperas bufas, as servas e as patroas, somadas as personagens dramáticas ou trágicas da ópera séria, temos um panorama que descreve um ideal de gênero que teríamos a interpretar, seja nas narrativas operísticas, seja enquanto mulheres na sociedade, seja enquanto palhaças.

Longe de constituir um material sobre a comicidade feminina, se é que ela existe, esse material cria um véu determinista sobre questões gênero, e as engessa. Acredito que as mulheres palhaças atualmente buscam justamente se desprender desses roteiros, enquanto se divertem repetindo e criticando o lugar destinado por essas dramaturgias de gênero, construídas para nós. Essas personagens cômicas me oferecem, por extensão e por inversão, um prato cheio de temas para brincar e criticar através do riso, até que o novo surja finalmente. A frívola, a interesseira, a dramática, a louca suicida e a esposa traída. Esse ideal genérico nos instruiu por

anos, e moldou como, enquanto mulheres, devemos nos comportar e\ou\ainda o quê e como devemos desejar. E ainda, como e com o que podemos trabalhar. De qual mulher devemos rir, e porque motivos.

A despeito de toda essa pesquisa sobre a presença de mulheres na arte, fica patente a sensação que tivemos sim um acesso intrincado, restritivo e problemático ao palco. E sobretudo, um espaço mínimo de protagonismo em cena, e que logo foi contestado, combatido. Sim, fomos sufocadas do ponto de vista histórico, artístico e simbólico. Mas fica também a certeza de que estivemos o tempo todo por aí. Seguimos. Vestindo as máscaras que nos confiaram, avançamos. Resistimos.

Por outro lado, enquanto palhaça e diretora de ópera, é inevitável querer pesquisar mais a fundo como uma personagem feminina, de mulher e palhaça ao mesmo tempo, uma mulher colombina, aparece numa ópera escrita em 1892? Ou seja, bem antes da explosão de palhaças que vivemos hoje no mundo e bem depois da falência do sistema teatral\circense da *commedia dell'arte*. Nesse sentido, é interessante notar a descrição que se encontra do grupo que performa a ópera *Pagliacci* como uma “trupe circense”, já se configurando como um meio termo entre *commedia dell'arte* e circo. Cantado dentro de uma ópera séria verista exemplar, o elenco e a dramaturgia terminam por confirmar a situação de Nedda como uma antecessora da mulher palhaça dos dias atuais, apresentando conceitos muito emblemáticos para a palhaçaria feminina contemporânea quais sejam: o hibridismo e a errância. Temas a serem desenvolvidos e problematizados em artigos posteriores. Nedda, a personagem operística que me desafia nesse estudo, performa a personagem da Colombina na cena *dell'arte* trazida para a ópera em cotejo, que é uma ópera séria. Ela mescla, hidridiza, adianta, a comicidade trágica das palhaças e a ficionaliza, e fantasia a respeito do processo histórico de apagamento das máscaras cômicas femininas. Ela é assassinada em cena, em pleno vôo. Nesse sentido nos alerta e nos exorta a continuar. A cena que antecede a cena final da ópera, onde ela será assinada, Nedda planejava fugir, como os passarinhos planeja voar e entregar-se a uma nova vida. Talvez planejasse experimentar uma comicidade própria, dramática e cômico, e híbrida, e auto-poética afins de traçar perspectivas históricas sobre a palhaçaria feminina. Somos todas Nedda.

---

**ABSTRACT:** The present article develops symbolic and historical aspects that link the comic opera to the commedia dell'arte and studies on female clowning. Presents and problematizes some female comic masks such as: the Enamored, Colombina, Cortigiana and *Soubrette*. It also discusses the intricate process of occupation of the stage by women and discusses the entrance of women on stage.

**Keywords:** opera. woman. *commedia dell'arte*. female clowning.

---

### **REFERÊNCIAS:**

AGLAE, Joyce. A Máscara e a Sombra: L'Arte Della Cortigiana. **Revista Repertório**, Salvador, UFBA, n. 26, p.151-160, 2016.

CLÉMENT, Catherine. **A Ópera ou a Derrota das Mulheres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

COELHO, Lauro Machado. **A Ópera Italiana Após 1870**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FIALHO, Zito Baptista. **A Ópera**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

MATAMORO, Blas.& FRAGA, Fernando. **A Ópera**. São Paulo: Editora Angra, 1995.

RAME, Franca. A mulher-palhaço, a bufa, a jogralesa. In. FO, Dario ; RAME, Franca (org); Lucas Baldovino, Carlos David Szlak (trad). **Manual Mínimo do Ator.**. São Paulo: Senac, 2004. p. 341-351.

SCALA, FLAMINIO. **A Loucura de Isabella e Outras Comédias da *Commedia Dell'Arte***. Trad. BARNI, Roberta. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2003.