

Ópera, Commedia Dell'Arte e palhaçaria feminina:  
estudos a partir da ópera Pagliacci de Ruggero  
Leoncavallo

Manuela Castelo Branco de Oliveira  
Cardoso\*

\* Formada em Licenciatura em Artes Cênicas pela UNB. Palhaça desde 1998, produz o seriado e o festival Palhaças do Mundo e criou em 2011 a CiRcA Brasilina. Atua também na Escola de Música de Brasília desde 2008, onde dirige óperas, musicais e recitais de música. É mestranda na UNB, com o tema palhaçaria e opera.

## Resumo |

O presente artigo desenvolve sobre os aspectos simbólicos e históricos que ligam a ópera cômica à *commedia dell'arte* e a estudos sobre palhaçaria feminina. Ao mesmo tempo, apresenta e problematiza algumas máscaras cômicas femininas como as Enamoradas, a Colombina, a Cortigiana e a *soubrette*. Trata, ainda, do intrincado processo de ocupação do palco por artistas mulheres e discute a entrada delas em cena.

**Palavras-chave:** Ópera. Mulher. *Commedia dell'arte*. Palhaçaria feminina.

Na imensidade de óperas escritas até hoje, uma obra em especial chama recorrentemente minha atenção. Trata-se de *Pagliacci*, escrita por Ruggero Leoncavallo, e cuja estreia aconteceu em 1892, em Milão, Itália. Em linhas gerais, essa ópera versa sobre uma trupe circense, que inclui personagens da *commedia dell'arte*, cujo dono mata a própria esposa na cena final de uma apresentação, desfecho que também coincide com o final da ópera. Baseada em fatos reais, a obra mistura personagens cômicas a trágicas, aos quais se destacam Cânio, Tônio e Nedda, que são os personagens principais. Esses 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>1</sup>

A personagem feminina central dessa ópera é Nedda, que interpreta a personagem Colombina na encenação da *commedia* realizada pela trupe durante a ópera. Enquanto a personagem da Colombina traz tanto aspectos cômicos quanto trágicos, Nedda duplica os papéis de personagem fabular e teatral (máscara da Colombina). Para além do fato de trazer personagens supostamente “reais”, como numa espécie de drama histórico, essa ópera procura incorporar aos seus personagens um discurso a respeito de verossimilhança na arte. Desta forma, serve a uma fusão de meta-circo e metateatro, o que a tornou uma referência marcante e bastante interessante no que se tange à história da ópera.

Também, seu formato interessa ao percurso 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, decorrentes de suas características primordiais, em especial, a presença massiva da música e do canto, ao invés das falas. Não à toa, *Pagliacci* é uma ópera séria que marca o

---

<sup>1</sup> Para mais informações ver COELHO (2002, p. 123-126).

início do verismo, que seria o equivalente ao movimento realista no teatro, só que dentro da ópera. No seu argumento, traz a história de personagens comediantes, como se fosse fato verídico, tendo por início a história de uma mulher, uma mulher singular, por assim dizer, uma mulher colombina, ou ainda, uma mulher palhaça, como pretendo desenvolver mais à frente.

Catherine Clément, em seu livro “A Ópera ou a Derrota das Mulheres”, analisa os perfis e destinos femininos em óperas sérias ao longo da produção operística através dos séculos. A autora defende que na dramaturgia para mulheres em óperas sérias, está impresso, recorrentemente, um destino trágico. Mas há também um roteiro histórico da ópera que revela questões como a travestilidade vocal, *castratti*, uma certa sensação de pertencimento controverso e a “identificação sem riscos” (CLÉMENT, 1993, p. 18), como observa a pesquisadora, filósofa, feminista e amante de óperas.

Complementando este estudo sobre a arte lírica, me concentro em chamar atenção para as histórias que se voltam para as personagens femininas no contexto da ópera cômica, e, até mesmo, na *commedia dell’arte*, utilizando-me delas para problematizar, através da personagem Nedda de *Pagliacci*, a questão da palhaçaria feminina na atualidade. Em se tratando das óperas bufas, ou cômicas, é preciso reconhecer que as personagens femininas não têm o mesmo e frequente destino mórbido das óperas sérias ou dramáticas. Na linguagem operística, essas personagens trágicas são trazidas e reapresentadas em comédias líricas como condessas, esposas ou enamoradas. Aqui, elas deixam de morrer, mas ainda assim sofrem, pois mesmo dentro de uma perspectiva cômica, são traídas, seduzidas, ou buscam um par para enamorar-se. Ainda, ao lado delas, há sempre uma serva, uma ama perspicaz e danadinha. Nesse quadro, podemos destacar os dois papéis sociais básicos das personagens femininas na ópera cômica, as servas e as patroas. Já em se tratando de óperas bufas as personagens das sacerdotisas, ou de 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, como a estrutura dramática das óperas cômicas, em geral, foi importada da comédia de costumes, essa ligação com a *commedia* torna-se incontestável, de tal forma que 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, com a entrada das sopranos, e olhando para a entrada das enamoradas na *commedia dell'arte* e, posteriormente, o ingresso das mulheres em cena fazendo as máscaras da colombine e demais servas *dell'arte*, pode-se vislumbrar uma indelével ligação entre esses momentos históricos. E de toda forma, tendo em vista seja a ópera dramática, cômica ou bufa, seja a *commedia dell'arte*, vemos fenômenos cênicos e artísticos que nos dão as principais pistas sobre a entrada da voz da mulher, materialmente e agudamente, no palco. Isso, desde o barroco até a renascença.

Em termos da historiografia, 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 as europeias, onde 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 artistas e pesquisadores de artes cênicas. Para mim, enquanto palhaça, contudo, pesquisar mais a fundo esse momento histórico é importantíssimo, pois é nele que emergem 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 a Colombina não seria uma matriz direta das mulheres-palhaças? Em geral, nós mulheres palhaças, tomamos também os arlequins e pierrôs como nossos antecessores palhacescos...

Nesse meu estudo sobre o tema da *commedia dell'arte*, um livro, em especial, destacou-se: são, de fato, o conjunto de alguns “roteiros dramáticos” desse período, textos de Flaminio Scala, um dos poucos *capocomici* (uma espécie de diretor de cena e/ou o diretor de companhia de comediantes da época) e também ator em companhias seminais *dell'arte*. Scala deixou registros escritos de algumas das narrativas e foi a partir delas que Goldoni e Molière, por exemplo, buscaram inspirações, formatos e assuntos, edificando, posteriormente, a comédia moderna, ou ainda, os princípios dramáticos da comicidade teatral moderna. Lembrando aqui que a comicidade teatral moderna 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 se aproximam mais.

O livro de Flaminio Scala é composto de 40 jornadas, ou *cannovaccios* de narrativas, e se chama *A Loucura de Isabella, e Outras Comédias da Commedia dell'Arte*. Sabe-se que Isabella é um dos nomes mais comuns para as personagens das enamoradas. Para apresentar o material, Roberta Barni, tradutora e estudiosa do tema, tece uma série de considerações bem relevantes. No texto, nos apresenta as personagens femininas da *commedia dell'arte*, da seguinte maneira:

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, Lélio. Entre as mulheres temos: Angélica, Ardélia, Aurélia, Flaminia, 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 Piissimi, Isabella Andreini – que interpretavam as namoradas (BARNI, 2003, p. 27).

Isabella Andreini, citada por Barni, também foi atriz 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*, entre outros grandes nomes de famílias de mecenas italianos. Restam alguns registros sobre as 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, trabalhou como diretor da *Libera Compagnia dei Confidenti*.

Para nós, pode ser difícil valorar o que teria sido a entrada de mulheres em cena no contexto da época, e a espetacularidade que isso causou em meados do século XV. Entretanto, é notório que essa personagem prevê a *primma donna* operística italiana, rainha do teatro romântico e da ópera séria. Ainda, sobre essa matriz emotiva e a ordem de expectativa que causaram, talvez, o fenômeno social causado pelas divas líricas modernas, como Maria Callas, possa nos remeter vagamente ao impacto de atrizes como Isabella Andreini.

Descrita como uma mulher extremamente culta, Andreini diferencia-se de outras artistas mulheres fundadoras, que em muitos textos são referidas ou relacionadas à prostituição, ou a meretrício, ou ainda à cortesia, numa perspectiva de desvalorização da profissão de

atriz e, no fundo, da própria mulher no espaço público. Mas, voltaremos ao tema da cortesãs em momento oportuno. Neste momento, passamos à descrição dada às outras personagens típicas femininas na *commedia dell'arte*, 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 ditas, 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, entretanto, desfrutam de outras qualidades, que não seriam exatamente cômicas no caso da *commedia dell'arte*. Mas, contrariamente, na ópera cômica, empregadas e patroas fazem um combinado cômico que, embora não exatamente uma dupla cômica como os *zanni*, agem muitas vezes juntas em favor da comicidade, ou melhor, dos planejamentos cômicos: pretendem, quase sempre, a enganação, a alteração do *status quo* e até mesmo, a ridicularização dos papéis masculinos. Infere-se ser uma busca legítima, visto que tal recorrência pode ser, por vezes, uma composição sobre a vingança, alimentada (talvez) pelo sentimento de exclusão social e, logo, em reação a um modelo hierárquico, ao qual não se quer coadunar e se deseja alterar, vendo-se exilada dele.



A autora, em sua introdução do livro de Scala, se concentra em tentar desmitificar algumas noções cristalizadas sobre a *commedia dell'arte*, como a ideia de que tudo seria improvisado ao extremo. Nesse esforço, apresenta o material como fonte das estratégias dos artistas desse tipo de teatro popular que teve, posteriormente, seu desdobramento nas cortes. Sobre o fenômeno da mulher em cena, segundo Barni, entende-se que:

[...] 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 o ingresso de mulheres com formação acadêmica e estudos musicais e literários (como o caso de Isabella Andreini), bem como sabedoras de outras “especialidades”, alteraram o gênero, confluindo para sua profissionalização e para estruturação do que conhecemos hoje como a comédia italiana. Neste movimento, fixam-se as personagens e se constitui a metodologia minimamente necessária para o estabelecimento de uma companhia profissional. Assim sendo, a entrada dessas mulheres instruídas, ou ainda, das *meretrices honestae*, foi mais do que somente a substituição do gênero dos intérpretes, mas uma alteração substancial da linguagem, no sentido do abandono da cena bufonesca grotesca, comumente apresentada num contexto apenas masculino (BARNI, 2003, p.32).

Isabella Andrieini foi, portanto, não somente o exemplo vivo desse tipo de figura feminina na sociedade italiana da época, além de poeta de valor reconhecido, pertencente a Academia Literária de *Gli Accessi*. Ela inaugurou a figura da “primeira atriz”, ainda durante seu período produtivo. Entretanto, Isabella Andreini não estava só e não surgiu do nada, mas marca também uma mudança sensível na 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).

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

Problematizando, ainda, o tema da entrada das mulheres em cena, a partir de um olhar germinal sobre seus aspectos cômicos potenciais, ao lado da re-acomodação simbólica contínua que implicou, ou da ressignificação da mulher a partir da erudição, encontramos Franca Rame, filha de uma dinastia de comediantes *dell'arte*. Franca Rame é conhecida no Brasil também por ser a esposa de Dario Fo, mas a artista é muito mais do que isso. Sua história pessoal é, como a vida das outras mulheres aqui citadas, o testemunho vivo de mudanças históricas. 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 comediantes mais queridas da Itália; escreveu junto com Dario Fo inúmeras peças de teatro e comédias, atuou em filmes e, devido ao seu envolvimento político com a esquerda comunista, foi presa e estuprada em 1973 por

fascistas. Posteriormente, foi eleita senadora, mas renunciou ao cargo e dedicou-se a escrever, junto com o esposo.

Entre seus escritos, está o *Manual Mínimo do Ator*, obra em que recuperando alguns capítulos sobre a entrada das mulheres nas artes cênicas, em especial das mulheres cômicas, Rame resume:

[...] as mulheres cômicas só atuavam em tabernas, desempenhando o duplo papel de jogralesca 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 ardiloso 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, mas não distancia-se do potencial erótico que, provavelmente, a mulher comediante desenvolveu. O tema das cortesãs, ou da “cortesania”, tem sido revisitado pela estudiosa de *commedia dell’arte*, Joyce Aglae, palhaça e pós-doutora em artes cênicas, que pesquisa a *commedia dell’arte*, em diálogo com fenômenos afro-brasileiros, como terreiros de umbanda e candomblé, e aprofunda questões sobre máscaras femininas. Aglae tem produzido trabalhos bastante interessantes, sobretudo do ponto de vista da releitura de documentos da época e da descrição deste outro personagem típico da *commedia dell’arte*, a cortigiana, ou cortesã, invisibilizada ao longo de séculos. 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, trata da existência dos *ciarlatani*, ou charlatães, os quais são 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 comédia italiana e a participação feminina nelas, Aglae considera que:

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). Em trechos de documentos, cartas e tratados medievais sobre comportamento, como o de autoria de Domenico Ottonelli, sacerdote da *Compagnia de Gesù* (Companhia de Jesuítas), autor que em 1646 escreveu “A Moderação Cristã do Teatro”, vemos sugerido 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” (apud AGLAE, 2016, p. 158), o incesto, o adultério e outros pecados. O clérigo aconselha 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 juvenzinhas 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 (OTTONELLI apud AGLAE, 2016, 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. Neste contexto, rapidamente, a igreja e a sociedade patriarcal tratou de as confundir, travestir, por muitos anos, concordando com seu valor igualado às prostitutas. Até hoje, persiste essa névoa sobre a proximidade entre atrizes e prostituição. Todas essas mulheres, de alguma forma, vistas como obscenas, estavam condenadas à marginalidade ou à invisibilidade histórica, ou ainda, à morte. Por isso, a máscara cômica da Cortigiana revela e expõe parte dessa ambivalência entre erudição, erotismo e comicidade.

Voltando novamente a ópera, ou ao *metier* lírico, destaco o tema da classificação vocal que, muitas vezes, dá conta do “cardápio” de personagens que poderão ser interpretadas pelo cantor e pela cantora, em função da região e da altura das notas que alcançam, bem como da expressividade vocal que possuem. Ou seja, a classificação vocal infere nas personagens que os cantores e as cantoras, provavelmente, interpretarão dentro de uma ópera, assim como suas narrativas e emoções principais, nas óperas cômicas e sérias. As personagens das

criadas nas óperas cômicas, baseadas nas servas da *commedia dell'arte*, são comumente interpretadas por uma classificação vocal bastante específica, que é a *soubrette*. Sublinha-se que esta personagem é um espelho feminino dos *mariolli*, aos quais Rame se refere como interpretadas por sopranos ligeiros e que operam no terreno tanto da ópera lírica quanto da opereta, mas sobretudo na ópera bufa. Rame enfatiza ainda que, quase sempre, elas são criadas frívolas, sedutoras e espertas, como a Serpina, de *La Serva Padrona*, de Pergolesi, ou a Suzanna, de *Le Nozze de Figaro*, ou mesmo Despina, de *Così fan Tutte*, ambas obras de Mozart. Zito Fialho, pesquisador da linguagem da ópera, fala um pouco sobre a invenção da ópera cômica, enfatizando que:

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 (FIALHO, 1987, p. 373-374).

Serpina é o nome dessa serva que, numa das primeiras obras que inauguraram a ópera buffa, sonha em ser patroa e faz todo tipo de chantagem com o seu patrão para obter o pretendido: ameaça ir embora e 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; é preferível e aconselhável que seja um ator cômico, ou ainda um mímico, uma vez que é um personagem mudo. Imagine o que quer dizer a presença de um personagem numa obra essencialmente musical? Este personagem expressa a relação inequívoca com a *commedia dell'arte*, criando um

jogo a partir do improvável e do absurdo para a linguagem operística, extremamente culta, o que lhe confere caráter e efeito extremamente risíveis. Ao lado do patrão sovina e do criado mudo, preguiçoso e abobado, a *soubrette* protagoniza, com seu desenho de serva esperta e sagaz. Confluindo da máscara típica da Colombina, dos *mariolli*, e da Cortigiana, Zerpina é uma personagem feminina literata (considerando que meados do século XVIII é o momento em que a educação é estimulada para mulheres). Mas, mesmo sendo letrada, ela é também marcadamente sensual.

Mozart, pode-se dizer, foi o compositor que mais produziu personagens cômicas com essas características; entre elas, Susanna, par romântico de Fígaro e servil como ele. O dueto, ou ainda a relação entre a condessa de Almaviva e Susanna, um bom exemplo desse tipo de personagem cômica na ópera bufa, para além da cena em que 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, ao ajudá-la a enganar o conde, deseja que a condessa conquiste a fidelidade do marido e que ela, a serva, seja poupada e consiga burlar o “direito do senhor”: ainda nos tempos de Mozart, esse direito estabelecia a prerrogativa de que o patrão se deitasse primeiramente com a serva, antes de entregá-la ao marido (no caso, seu outro servo, Fígaro).

Perfiladas assim, as personagens cômicas das óperas bufas, servas e patroas, somam- às personagens dramáticas ou trágicas da ópera séria, demonstrando um panorama que descreve um ideal do gênero feminino a interpretar pelas mulheres, seja nas narrativas operísticas, seja enquanto na sociedade. Também, enquanto palhaças. Longe de constituir um registro da comicidade feminina, se é que ela existe, esse material reproduz determinismos culturais sobre questões de gênero e os propaga. Acredito que as mulheres palhaças, atualmente, buscam justamente desprender-se desses roteiros,

enquanto se divertem repetindo e criticando o lugar destinado por essas dramaturgias de gênero pré-construídas. Igualmente, essas personagens cômicas oferecem, por extensão e por inversão, um prato cheio de temas para brincar e criticar através do riso, até que o novo surja. A frívola, a interesseira, a dramática, a louca suicida e a esposa traída são tipos que representam um ideal genérico, que instruiu e moldou comportamentos, mostrando como e o quê as mulheres deve desejar e como podem expressar-se cenicamente. Por fim, são modelos que dizem de qual imaginário sobre a mulher devemos rir, e por quais motivos.

Essa pesquisa sobre a presença de mulheres na arte, ademais, deixa patente o acesso intrincado, restritivo e problemático das mulheres ao palco e, sobretudo, o espaço mínimo de protagonismo em cena que coube a nós; o que tem sido contestado e combatido. Ainda, a análise aqui esboçada demonstra que fomos sufocadas do ponto de vista histórico, artístico e simbólico, mas sem eliminar a certeza de que estivemos atuantes, o tempo todo, por muitas cenas. Seguimos vestindo as máscaras que nos confiaram e avançamos. Resistimos.

Como uma personagem feminina, marcada por suas características de mulher e de palhaça ao mesmo tempo, essa mulher colombina, pôde aparecer numa ópera escrita em 1892? Como encontrou o protagonismo, bem antes da explosão de palhaças que vivemos hoje e em período bem depois à falência do sistema teatral-circense da *commedia dell'arte*? É interessante notar a descrição sobre o grupo que performa a ópera *Pagliacci*, configurado como uma “trupe circense”, um meio termo entre *commedia dell'arte* e circo. Cantado dentro de uma ópera séria verista exemplar, a dramaturgia termina por confirmar a situação de Nedda como uma antecessora da mulher palhaça dos dias atuais, apresentando conceitos muito emblemáticos para a palhaçaria feminina contemporânea. Resumo esses elementos em hibridismo e errância, temas que pretendo desenvolver e problematizar em estudos posteriores. Nedda, uma personagem



operística, interpreta a personagem da Colombina na cena *dell'arte* trazida para a ópera em cotejo, que é uma ópera séria. Assim, Nedda mescla e adianta a comicidade trágica das palhaças, ao mesmo tempo que a ficcionaliza, ao refletir o processo histórico de apagamento das máscaras cômicas femininas. Sem perdão, ela é assassinada em cena, em pleno vôo: na cena que antecede sua morte, Nedda planejava fugir, como os passarinhos; planejava entregar-se a uma nova vida. Talvez, planejasse experimentar uma comicidade própria, entre o dramático e cômico? Talvez, vislumbrasse perspectivas históricas renovadas sobre a palhaçaria feminina, num formato híbrido e auto-poético? Nesse sentido, ao invés de nos ensinar melhor comportamento, Nedda nos alerta e nos exorta a continuar.

Opera, *Commedia Dell'Arte* and female clowns:  
studies from the opera 'Pagliacci', by Ruggero  
Leoncavallo

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 clown.

## Referências |

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

BARNI, Roberta ; SCALA, Flaminio (Org.) . **A Loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell'Arte**. 1. ed. São Paulo: Fapesp - Iluminuras, 2003. v. 1.

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). **Manual Mínimo do Ator**. São Paulo: Senac, 2004. p. 341-351.

SCALA, FLAMINIO. **A loucura de Isabella e outras comédias da commedia dell'arte**. Tradução Roberta Barni. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2003.