

QUADRO DOS FARSANTES NA COMÉDIE FRANÇAISE:
INTERCULTURALIDADE E IDENTIDADE DE *PAPÉIS* NA SEGUNDA METADE DO SÉC. XVII

Walter Lima Torres Neto¹

limatorres@ufpr.br

Resumo

Este artigo busca uma análise iconográfica do quadro *Farceurs français et italiens ayant appartenu aux théâtres royaux*. A questão que a análise da obra coloca é a contradição entre atores e papéis tipos vinculados ao gênero farsa.

Palavras Chave: Iconografia Teatral; Cultura e Prática Teatral; Atores e Tipos

Abstract

This article proposes an iconographic analysis of the painting *Farceurs français et italiens ayant appartenu aux théâtres royaux*. The question developed here is the contradiction between acteurs and characters-types in the gender farce.

Keywords: Dramatic Iconographie; Theatrical Culture and Practice; Actors and Types

A obra aqui examinada intitula-se *Farceurs français et italiens ayant appartenu aux théâtres royaux* (*Farsante franceses e italianos que pertenceram aos Teatros Reais*). Trata-se de uma pintura que data de 1670 e que por vezes é atribuída a Vério e por outras é tida como anônima. O original encontra-se na Comédie Française em Paris.

Pode-se ler de maneira geral em algumas legendas que acompanham o quadro em livros, manuais de história do teatro ou da arte, ou ainda em *sites* na internet, por exemplo, que: “Este quadro, pintado em 1670, reuniu os mais célebres ‘farsantes’ da primeira metade do século XVII. Entre eles figura Molière como Arnolphe de *A Escola de Mulheres*. O original pertence a Comédie Française” (BEDIER e HAZARD, 1948). Ou ainda “Num cenário de praça pública em quatro planos iluminado por seis lustres de doze velas e uma ribalta de trinta e quatro velas, figuram dezesseis personagens cujos nomes estão escritos em letras douradas da esquerda para direita (...)” (LORCEY, 1980: 20).

Em linhas gerais, descrições como as supracitadas não são mais do que uma leitura do paratexto do próprio quadro, visto que a tela trás duas inscrições textuais: a) Encimando o brasão no alto do quadro pintado com a flor de liz característica de Louis XIV, protetor da trupe, pode-se ler em francês o título: “farsantes franceses e italianos desde 60 anos atrás e mais, pintados em 1670”; b) pode-se igualmente ler na parte inferior do quadro o nome das dezesseis figuras pintadas sobre a tela. Portanto, as legendas que se

¹ Walter Lima Torres Neto, ator, diretor e professor de Estudos Teatrais na UFPR com doutorado em Artes do Espetáculo defendido no Instituto de Estudos Teatrais da Universidade Sorbonne Nouvelle, Paris III.
www.estudosteatrais.blogspot.com/

perpetuam juntamente com a reprodução da obra nos diversos suportes e meios de comunicação nada mais é do que uma reiteração do que a parte textual presente no próprio quadro pode oferecer a quem aprecie a obra.

A hipótese que se coloca é de como ler o quadro ou problematiza-lo a partir das imagens propriamente ditas que ele retrata. Se não se é capaz de dizer mais e melhor sobre a autoria do quadro hoje, pelo menos se investigará acerca de informações que colaborem no entendimento de uma maneira de pensar o teatro na segunda metade do século XVII. Isso permitirá diagnosticar elementos de uma cultura e uma prática teatral características do período em questão que revelam uma mentalidade específica.



O quadro é composto como já foi observado por dezesseis figuras dispostas sobre um palco, o Palco do Théâtre Royal. As dezesseis figuras incluindo aquela localizada na sacada da direita estão distribuídas em planos até a primeira metade do palco. Esta distribuição se dá sobre um cenário pintado que nos remete para um *décor* típico de comédias, sugerindo a praça pública já mencionada. Telões pintados sobre o palco reproduzindo casas, janelas e portas cujas linhas formam uma perspectiva à maneira Renascentista buscam o efeito de *trompe l'œil*. O cenário simula, a maneira de Serlio, um espaço urbano, do tipo "vista para comédia", posto que se encontram ali casas assobradadas sem as características angulosas e verticalizantes (obeliscos, prismas, pirâmides, arcos, etc,) que caracterizariam um ambiente de tragédia. Atente-se para o destaque da figura na sacada da direita que nos confirma o ambiente das farsas bem ao gosto das cenas de Molière. Nesse gênero é clássica a cena no seu George Dandin onde Angélique se dirige da sacada ao marido Dandin depois que a porta se fecha e ele fica "preso", fora de casa. Ornamentado ainda esse palco seis lustres que pendem do urdimento e ao acentuarem o efeito da perspectiva sugerem a idéia de uma massa de luz total, produzida por setenta e duas velas se nos detemos na descrição acima de Lorcey. A luz do quadro, segundo o pintor não reflete, a materialidade histórica associada aos poucos recursos de iluminação. Percebe-se como única interferência dessa luz os ligeiros efeitos das sombras

das pernas das figuras do primeiro grupo, que em primeiríssimo plano são projetadas nas tábuas. Sabe-se que no séc. XVII palco e platéia restavam ambos acesos durante a representação. Não haveria figuras dispostas no fundo do palco visto que não haveria bastante iluminação para elas no contexto das condições materiais de representação do período.

O ponto de vista escolhido pelo pintor que revela essa perspectiva frontal tem tudo para ser de um camarote em face do palco, local privilegiado que poderia abarcar a totalidade da cena e desfrutar do efeito da perspectiva sem nenhum obstáculo para seu olhar. Pensaríamos então no camarote do príncipe.

O palco idealizado pelo pintor não revela nenhuma surpresa, salvo a ausência da caixa do ponto. Trata-se certamente de um cenário típico para “comédias” que fazem sair de casa seus personagens para no exterior, no ambiente da rua e/ou da praça dar a ver ao espectador o desenvolvimento da ação. As figuras reclamam nossa atenção, visto que a forma pela qual estão dispostas as dezesseis imagens masculinas, verifica-se uma organização do “tipo *display*” de propaganda em corpo inteiro. Provavelmente, o procedimento do pintor pode ter sido o de fazer uma espécie de copiar/colar, visto que teria que compor uma figura de cada vez e não necessariamente todas as figuras ao mesmo tempo. Pode-se aventar ainda que uma vez o fundo preparado; as figuras escolhidas; essas seriam “aplicadas” na tela. O pintor teria primeiro esboçado cada figura, separadamente, para depois aplica-la na cena do palco imaginário.

Dentro desse “efeito *display*” seguindo o princípio do “decalcar” a figura do “Real” e aplica-la sobre o “álbum-palco” a legenda dos nomes, em douradas letras, permite ao observador reconhecer da esquerda para direita as seguintes figuras em corpo inteiro: Molière; Jodelet; Poisson; Turlupin; Le Capitain Matamore; Arlequin; Guillot Gorju; Gros Guillaume; Le Dottore Grazion Balourd; Gaultier-Garguille; Polichinelle; Pantalón; Philippin (sacada); Scaramouche; Briguella; Trivellin. A escrita de todos os nomes é afrancesada na legenda.

Quem olha o quadro repara a ausência de silhuetas femininas. Essa é uma questão que foi deixada em aberto. Pois não haveria espaço para trata-la aqui. Não por que este seja um assunto de menor interesse, ao contrario. Seria fundamental mapear as atrizes ligadas ao jogo cômico do período problematizando essa ausência que revela uma mentalidade que determina não só a própria ausência de tipos femininos quanto o próprio critério de seleção empregado pelo pintor, isto é, a própria seleção feita por outrem e delegada ao pintor em forma de encomenda. Essas são questões que não são especuladas neste momento.

O observador pode igualmente constatar que nenhuma das figuras está descalça, ou mal vestida. Ao contrário, todas possuem as cabeças cobertas, podendo-se deduzir que as mesmas estão caracterizadas, de alto a baixo, da forma mais completa e rigorosa com seus figurinos mais expressivos, pois cada qual está acompanhado, quando se faz necessário, de um objeto pessoal (chapéu, turbante, capa, adaga, espada, instrumento musical, bastão, saco de dinheiro, bengala, etc) que colabora na sua caracterização. Note-se que apesar do uso da máscara, as figuras assim representadas, com seus objetos de uso pessoal, estão mais personalizadas do que individualizadas.

Quanto ao emprego da máscara, vê-se que algumas figuras portam máscara ou meia-máscara e outras estão com seus rostos à mostra ou enfarinhados como Gros-Guillaume. É difícil unicamente mediante às imagens que se dispõe afirmar o número exato de cada grupo). O olhar da platéia não é desprezado pelo pintor, visto que ele concebe figuras que *olham* diretamente para um espectador hipotético fora do quadro, (Arlequin, Poisson, Jodelet, Capitan). Ou seria o olhar de quem posa para quem simplesmente lhe eterniza a imagem? A pintura parece não querer retratar um momento especial, uma cena teatral fechada em si, isto é reflexo do texto de uma peça ou lembrança de uma cena vista pelo pintor, ou ainda o relato de um momento familiar ou acontecimento histórico.

Quanto às cores que sobressaem dos figurinos elas são: preto, vermelho, branco, alguns tons de azul e amarelo. Uma paleta bastante elementar que não foge às convenções de cores empregadas geralmente na reprodução dessas figuras. Além da qualidade dos tecidos há a relação entre a cor e a tipologia representada por cada figura. Seria possível associar a cor dominante de cada traje com o perfil comportamental do tipo que o veste? Por suposição, o preto poderia ser associado a um temperamento menos belicoso e bilioso ou violento, mais sério atribuído aos mais velhos. O vermelho dominaria aqueles mais suscetíveis aos ataques coléricos Pantalón, Gaultier Gargouille. O vermelho do Matamore é temperado com um azul que não está presente em mais nenhuma figura. Jodelet se destaca trajando elegante combinação em azul claro contrastando com o saco na mão em tecido vermelho. A família de Zanni é toda ela colorida, tanto Arlequin quanto Trivelin e Briguella. O branco se faz presente somente nas golas, nos *jabors* característicos da época e das figuras nobres de distinção. O branco domina toda a figura de Gros Guillaume cujo rosto era coberto por uma camada de farinha.

Independente dessa relação até certo ponto primária acerca da tipologia das figuras com as cores representativas de seus comportamentos, note-se que o pintor conhece o seu ofício e precisa equalizar essas figuras que são "coladas" num espaço em perspectiva com o emprego de cores. Isto é, as cores fechadas aproximam as figuras enquanto que as cores abertas e claras distanciam essas mesmas figuras. Não se pode perder de vista que há

procedimentos pictóricos naturais ao ofício do pintor independente da “realidade” retratada por ele. Esses preceitos e regras da própria técnica da pintura entram em campo para minimizar possíveis hierarquias do tipo “quem vai à frente de quem”, mascarando assim o próprio critério que não sabemos exatamente qual foi para disposição das figuras. Pois parece lógico que houvesse uma coerência para o pintor na disposição das figuras.

Quanto à geografia do quadro, observa-se que o personagem que delimita o meio da composição é Gros Guillaume, o qual está desenhado ao fundo. Ele divide em sete o número de figuras tanto para direita quanto para esquerda, salvo a figura de Philippin na sacada. Sobre essa marcação pode-se afirmar a respeito das três últimas figuras do fundo que, Gros Guillaume ocuparia muito espaço se fosse colocado mais à frente visto que de fato era gordíssimo, e como para efeito da perspectiva a cor clara distancia, o pintor aproveita-se de sua caracterização em tons de branco, pois atuava com figurino claro e o rosto enfarinhado, para fixá-lo como um ponto central de referência; já Gualtier Garguaille que aparece tanto ao lado quanto um pouco atrás de Gros Guillaume era uma figura muito alta segundo relatos sobre sua descrição, destacando-se como o mais alto desses tipos aí apresentados; e por fim a figura do Capitain Matamore cuja caracterização acompanhada de espada, capa, turbante e penacho parece ser muito volumosa. Haveriam dois critérios que desempenhariam um papel decisivo nas opções do pintor. Um por conta dos tipos físicos, suas alturas, suas proporções graças às suas caracterizações devido à cor do figurino etc. E o outro devido à notoriedade dos tipos em termos de reconhecimento acerca de suas atuações juntamente com o fato de que os dois atores franceses já terem desaparecido em 1670. Nesse sentido, ressalta-se que a figura de Arlequim é a única colocada na primeira fila pelo pintor em tons mais claros, o que o destaca dentre os demais tipos nessa primeira linha.

Quem olha o quadro tem seu olho atraído para esse radiante ponto quase central no qual se configura a representação de Arlequim, emoldurada por um lado, primeiro por seu parceiro de *canovaccio* Le Dottore Grazion Balourd depois pelo célebre Scaramouche, ambos de origem italiana. Do outro lado Arlequim é emoldurado pelas figuras de Poisson e Molière. Tanto os dois atores franceses quanto o ator italiano estavam vivos em 1670.

Como já se disse, as figuras foram dispostas em três linhas dentro de um “efeito *displais*”. Corresponde a essa marcação os nomes, em letras douradas, na parte inferior do quadro como uma espécie de legenda de identificação sobre cada espécime — vivo ou morto — da coleção do álbum. Seguindo-se a relação dos nomes no quadro encontramos na primeira linha: Molière, Poisson, Arlequim, Le Dottore Grazion Balourd e Scaramouche (5 figuras). Dois atores franceses (Molière e Poisson); dois personagens da Dell’Arte (Dottore e Arlequim) e por último o célebre ator italiano Scaramouche. Na segunda linha, sempre da

esquerda para direita três atores franceses (Jodelet, Turlupin, Guillot Gorju), seguido de quatro papéis italianos (Polichinelle, Pantalón, Briguella e Trivelin). E na terceira destaca-se mais um papel-tipo, Le Capitán Matamore, seguido por outros três atores franceses (Gros Guillaume, Gaultier Gargouille, e na sacada Phillipin).

As atitudes, as expressões dos braços e das mãos escolhidas pelo pintor seriam reveladoras do comportamento representado por cada figura? Destaque para: as mãos, a direção dos olhares (posição das cabeças) e colocação dos pés e posição das pernas num jogo de equilíbrio e desequilíbrio, estabilidade e instabilidade das figuras, efeitos natural ao jogo cômico. Esta opção se opõe à atuação hierática mais vocalizada do que corporal do registro sério preconizada por uma verticalidade trágica acompanhada por gestos codificados e “menos espontâneos” em relação ao cômico.

Curiosamente, Arlequim o personagem a quem se associa cabriolas e *lazzi* corporais é o mais bem plantado, retratado com os dois pés numa quase segunda posição de dança clássica, firmemente enraizado no palco em “repouso”, bem estável. Contradição? Ou impossibilidade do pintor em retrata-lo em ação? Essa é uma questão, isto é, sobre a natureza comportamental de cada papel-tipo e a finalidade do quadro. O quadro não quer eternizar a cabriola de Arlequim nem as *gags* do Capitán-Matamore, a composição não dá espaço para isso e tão pouco é reveladora de uma “situação dramática”.

Aos poucos se percebe que as figuras italianas decalcadas da Comedia dell’Arte estão associadas em pares que “dialogam” ou “simulam uma interpelação”. Arlequim e Dottore; Briguella e Trivelin; Polichinelle e Pantalón, a exceção do Capitán que conta suas bravatas diretamente ao auditório. As demais figuras da maneira como estão dispostas parecem se ignorar mutuamente. Em certa medida a cena “retratada” pelo pintor é muda. Esta possível incomunicabilidade entre as figuras restantes se deveria a que? A primeira hipótese seria no sentido de que os papéis da Comedia dell’Arte sobreviriam graças ao jogo estando apoiando na relação que se estabelece na ação que plasma sobre uma situação de comicidade. Incluindo-se Scaramouche, os tipos “franceses” Molière; Jodelet; Poisson; Turlupin; Guillot Gorju; Gaultier-Gargouille, a exceção de Gros Guillaume, estão todos em atitudes que nos remetem a uma possível situação de jogo, mais precisamente de enunciação da palavra que possa acompanhar essa atitude ou dela advir. Porém, essa enunciação da palavra não se dirige a nenhuma outra figura, ela se dirigiria por assim dizer para fora do quadro. Ao público imaginário? Ao pintor?

Se a sobrevivência do jogo da Dell’Arte se dá, como se sabe, na ação e reação; na máscara e na contra-máscara; na execução do *lazzi* corporal ou oral, a ênfase na atuação dos papéis franceses parece repousar no verbo, na elocução, na palavra proferida, na situação que é externalizada *in verbum*. Os papéis-tipos franceses que acabaram se

tornando personagens de peças escritas por diferentes autores são constituídos *na* e *pela* palavra poética. Ao passo que os papéis-tipos da Dell'Arte são esculpidos em gestos, efêmeras atitudes expressas pelo jogo da pantomima e de um verbo sempre improvisado e sempre provisório, à espera de Carlo Goldoni no séc XVIII. Com este aspecto colabora o fato de que os nomes relacionados no quadro são na verdade pseudônimos dos atores franceses enquanto que do lado italiano temos somente o nome dos papéis-tipos, a exceção de Scaramouche.

Molière é Jean-Baptiste du Poquelin (1622-1673), autor de comédias dos mais famosos. Para eterniza-lo no quadro o pintor escolheu sua figura como ator e não como autor. *Jodelet* é Julien Bedeau (1590-1660). Ele ingressou na trupe de Molière em 1659. O nome Jodelet é consagrado pelo trabalho do ator e passa a designar diversos papéis em peças de Scarron, Thomas Corneille e até mesmo de Molière. *Poisson* é Raymond (1633-1690) autor e ator criador do tipo-cômico Crispin. *Turlupin* é Henri Legrand (1587-1637) quando representava farsas, pois quando atuava nas tragédias empregava o pseudônimo de *Belleville*. Já *Gros Guillaume* é Robert Guérin (? - 1664) para atuar nas farsas, enquanto que para subir ao palco nas tragédias empregava o nome de *La Fleur*. *Gaultier Garguille* é Hugues Guéru (1573-1634) na farsa, pois na tragédia se apresentava sob a alcunha de Fléchelles. Bertrand Hardouin de St. Jacques (1600-1648) é *Guillot Gorju*, excelente no desempenho de papéis de doutores pedantes. E Claude Deschamps de Villiers (1600-1681) é o verdadeiro nome de *Philippin*, o ator e autor que da sacada contempla o conjunto. A exceção de Tibério Fiorillo (1608-1694) o *Scaramouche* no time italiano sobressaem unicamente os tipos ou papéis da Dell'Arte e não os atores seus criadores. Contradição de uma relação intercultural turbulenta visto que a identidade do cômico francês "parasitou" a matriz italiana da Comedia dell'Arte.

Ao empregar o efeito de *trompe l'œil* para organização do seu quadro em planos, o pintor não se quer ilusionista do ponto de vista do seu objeto retratado — o conjunto de atores e papéis —, apesar de fazer apelo à perspectiva, esta é só uma moldura para "cena muda". Teria o pintor assistido alguma vez esses atores? Como teria procedido com a representação daqueles que já haviam morrido? Certamente de memória se já os tivesse assistido ou por uma fonte iconográfica que lhe serviria de referencia. A pintura teria por fim eternizar a memória desses atores ou desses papéis ficcionais. Ou as duas coisas ao mesmo tempo? Viu-se o caráter coletivo da composição que se apresenta como um álbum à maneira de como serão mais tarde no século XIX os panoramas. Esta visão panorâmica das dezesseis figuras se opõe aos retratos individuais de autores e atores célebres do período em questão que foram grandes trágicos ou tiveram sua produção associada ao registro sério. Nesse sentido, sejam papéis ficcionais ou os próprios atores que as animavam, estes

estão aí classificados nesse documento visual. Graças ao artificialismo da composição e a independência de cada figura por conta do "efeito *display*", seria como se esse conjunto figurasse, à maneira de uma galeria de papéis-tipos que compõem uma coleção. A coleção dos mais célebres farsantes que entreteram a corte de Luis XIV no século XVI.

Referências

BEDIER, Joseph e HAZARD, Paul (sous la direction de). *Littérature Française*, T. I. Paris. Librairie Larrouse, 1948.

LORCEY, Jacques. *La Comédie Française*. Paris. Editions Fernand Nathan, 1980.