

A commedia dell'arte:

mito, profissão e arte



Les comédiens italiens. Antoine Watteau, 1720 (detalhe).

Maria de Lourdes Rabetti (Beti Rabetti)

Doutora em Ciências Humanas pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Pesquisadora do CNPq. Autora, entre outros livros, de *Teatro e comichades 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. mlrabetti@gmail

A *commedia dell'arte*: mito, profissão e arte*

Commedia dell'arte: mith, profession, and art

Maria de Lourdes Rabetti (Betí Rabetti)

RESUMO

O título deste texto quer sugerir o frágil ponto de equilíbrio em que se pode situar o fenômeno teatral historicamente determinado da *commedia dell'arte*. É sob a dinâmica da instabilidade, própria dessa experiência única do teatro ocidental, que trato a questão. Pretendo, dessa forma, contribuir para a atualização dos estudos da *commedia dell'arte* no Brasil, a partir das reflexões resultantes da grande estação de revisão de seus estudos, ocorrida na Itália entre as décadas de 1970 e 1980. A abordagem é de ordem histórica e historiográfica e compreende o fenômeno tomando por base eixos fundamentais, sem os quais a experiência se perde no tempo e no espaço, descaracterizando-se. Perceber a *commedia dell'arte* sob essa ótica está longe, no entanto, de qualquer concessão a determinismos factuais; ao contrário, tal percepção permite observar e analisar a importância que a experiência traz para discussões da cena contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: história do espetáculo; revisão historiográfica; questões de tradução.

ABSTRACT

The title of this text points to the frail balance point in which the historically determined theatrical phenomenon of *commedia dell'arte* may lie. I address this issue based on the dynamics of instability, characteristic of this unique experience in the Western theatre. This paper aims to contribute to updating *commedia dell'arte* studies in Brazil based on reflections that stem from the great period of revision of its studies that took place in Italy in the 1970's and 1980's. My approach is historical and historiographical and understands this phenomenon based on crucial axes, without which this experience rambles in time and space, becoming disfigured. However, grasping *commedia dell'arte* from this point of view is far from allowing concessions of any kind to factual determinisms; on the contrary, such perception allows for observing and analyzing how important this experience is to discussions on contemporary scene.

KEYWORDS: history of theater; historiographical revision; translation issues.



* A versão original do texto foi tema de palestra, de mesmo título, proferida em abril de 2012 no Museu do Ingá, no âmbito da Programação Ano Brasil-Itália, como parte do evento *Spettacolo*, promovido pelo Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF).

O nome da experiência *commedia dell'arte* – posterior ao período considerado de vigência do fenômeno –, em expressão encontrada pela primeira vez na peça-manifesto *Teatro cômico* (1750), de Carlo Goldoni, além de indicar a origem italiana desse teatro, aponta para questões ricas em ambiguidade. *Commedia* não se refere predominantemente a um gênero literário dramático, a não ser em sentido bastante alargado, pois mui-

tas vezes os atores e, algumas vezes, as companhias atuavam em gêneros diversos. Veja-se o caso exemplar de Isabella Andreini, dos Gelosi (famosa companhia *dell'arte*), poetisa e atriz também de melodramas ou *intermezzi*, entre os quais o que para ela foi escrito e se tornou seu cavalo de batalha, *La pazzia di Isabella*. Nessa montagem, a loucura não é motivo para exagerações expressivas, diabólicas ou extravagantes, mas perda de identidade, que faz a atriz imitar um belo conjunto de personagens *dell'arte* em puro signo de modernidade.

O sentido atribuído à presença de arte nessa expressão pode ser indagado no lastro de duas grandes tradições que, no entanto, parecem querer se opor: arte como bravura indômita do ator *dell'arte*, cujo virtuosismo reinaria absoluto (indomável) sobre a cena; ou arte como ofício, profissão, profissionalismo necessário ao mercado teatral, no momento em que esse fenômeno se constitui de modo mais completo e vivencia sua Idade do Ouro, entre 1575 e 1625.

Por fim, a respeito da manutenção ou tradução desse nome, prenhede de história, e de outros que titulam aspectos substanciais do mecanismo complexo que constitui o fenômeno, avaliamos ser oportuno e suficiente reproduzir, nos limites deste artigo, as observações feitas recentemente, em texto de apresentação à tradução de obra sobre Amleto e Donato Sartori:

a opção pela manutenção de alguns poucos, mas significativos, vocábulos no original decorre também da escassa bibliografia que, infelizmente, a Commedia dell'Arte ainda comporta em língua portuguesa, no Brasil, original ou traduzida: bastaria pensar no qualificado rol de obras publicadas sobre o tema, elaboradas por importantes correntes de estudos italianos das últimas décadas do século XX, em verdadeiras e frutíferas estações de revisão historiográfica do tema, das quais nada temos até o momento. Foi o caso da preservação de vocábulos e expressões como Commedia dell'Arte, teatro improvviso ou Improvisa, ou mesmo dell'Arte, para o que avaliou-se dever seguir sempre conforme língua de origem, requerendo estes termos, que são noções, ainda alguma "acomodação" a um sentido mais preciso que os vocábulos ou expressões têm no âmbito de tema tão complexo quanto específico, historicamente determinado. Sempre que se considerou oportuno, no entanto, optou-se por utilizações correntes, acadêmicas, ou não, conforme o texto de origem, de vocábulos vertidos no uso comum, reportando em nota, o termo original, com brevíssima explicação.¹

Tudo somado, emergem duas grandes concepções que parecem opor-se e que, de qualquer modo, descartam hipóteses sobre aquela articulação poética que estaria destinada a se situar apenas na palavra do poeta, portanto, ausente do quadro da experiência. Aqui, tocamos em dois mitos: bravura virtuosa, que daria centralidade atorial ao fenômeno desse teatro, e ausência de dramaturgia. Além disso, uma abordagem da arte teatral que, até então, não percebia a constituição da poesia da cena, com exigência de outro olhar, que a *commedia dell'arte* cria pela primeira vez na história do teatro ocidental. Mencione-se ainda uma concepção de cena que, para se instaurar e se expandir, por mais de dois séculos, precisou da copresença de mercado e arte, ambos claramente perceptíveis também em sua cena.

Voltaremos a cada um desses pontos. Por ora, importa registrar essa primeira ordem de copresenças, decorrentes do fato de esse fenômeno teatral ser historicamente determinado.

¹RABETTI, Maria de Lourdes. Apresentação: traduzir A arte mágica. In: ALBERTI, Carmelo e PIZZZI, Paola (orgs.). *A arte mágica de Amleto e Donato Sartori*. São Paulo: É Realizações, 2013, p. 13.

² COCCO, E. Una compagnia comica nella prima metà del secolo XVI. *Giornale storico della letteratura italiana*, LXV, p. 57 e 58. Documento reportado por TESSARI, R. *Commedia dell'arte: la maschera e l'ombra – problemi di storia dello spettacolo*. Milano: Mursia, 1981, p. 113. Esta e as demais citações de originais italianos foram traduzidas pela autora deste texto.

³ *Idem, ibidem*, p. 113 e 114.

A estruturação da cena por companhias teatrais

Ao se buscar as origens, costuma-se ter de enfrentar a discussão sobre a arbitrariedade contida nas datações dos fatos históricos. Para a *commedia dell'arte*, no entanto, não há dúvida de que se trata de fenômeno cênico teatral rigorosamente inserido na era moderna.

Data de 1545 o mais antigo documento até o momento conhecido pelos historiadores relativo a estatutos de companhias. Entendemos que para se discorrer a respeito de um estatuto como esse, é preciso abordar a primeira vertente de uma tríplice aliança entre formas organizativas, formas de trabalho atorial/de personagens e formas dramáticas. Em nosso entendimento, essa abordagem é obrigatória para a discussão histórica mais estruturada dessa experiência. Assim, vejamos o que está escrito no estatuto paduano de 1545, em passagem de que fazamos tradução aproximada do italiano:

Desejando os subscritos companheiros, isto é, senhor Maphio, chamado Zanini da Padova, Vincentio da Venetia, Francesco da la Lira, Hieronimo da S. Luca, Zuandomenego, chamado Rizo, Zuane de Trevixo, Thofano de Bastian e Francesco Moschian, criar uma fraternal companhia, que deverá perdurar até o primeiro dia da próxima quaresma a ocorrer no ano de 1546, e que deve começar na oitava da próxima Páscoa, juntos decidiram e deliberaram que tal companhia deverá perdurar em amor fraternal até o final do tempo indicado, sem ódio, rancor ou dissenso entre eles, fazer e observar, com toda a solicitude, como é costume entre bons e fiéis companheiros, todos os capítulos subscritos, que prometem atender e observar sem qualquer hesitação [ou ardil, ou pretexto], sob pena e perda das quantias subscritas.²

Se os nomes dos referidos companheiros podem ser considerados 'nomes falantes' a anunciar alguns personagens, cuja tipologia e contraceção possíveis se reiteram em roteiros de que dispõem os historiadores, percebe-se nisso uma clara inserção mercadológica, em etapa inicial da economia capitalista, mercantilista, que aponta para uma forma organizacional necessária à sobrevivência do grupo e para o objetivo de colher algum fruto desse trabalho:

a fim de que essa companhia possa, com toda solicitude, perdurar até o tempo referido, os companheiros mencionados, em acordo, estatuíram e deliberaram que deverá ser criada uma caixa que terá três chaves seguras, uma das quais ficará com o citado chefe, a outra com Francesco de la Lira, a outra com Vincentio da Venetia, e na qual – todo dia em que houver algum ganho – deve-se colocar, ora um ducado, ora mais, ora menos, segundo os ganhos; que essa caixa jamais possa ser aberta ou, de outro modo, dela se possa tirar algum dinheiro, sem expresso consentimento comum e desejo de toda a companhia. E se durante o tempo de duração dessa companhia vier à mente de algum dos companheiros citados, ou dois, ou mais, partir e deixar os demais os outros 'na mão', para seu grandíssimo dano e vergonha, que então e em tal caso aquele ou aqueles que partirem, além das penas estabelecidas, percam todo e qualquer direito sobre o dinheiro que se encontrar em tal caixa e que a parte que aí coubesse ao ausente seja igualmente dividida e repartida entre aqueles companheiros que estejam fraternalmente unidos e não desgarrados da companhia.³

Fato é que o fenômeno da *commedia dell'arte*, rigorosamente cênico-teatral, é fenômeno de mercado, de um mercado incipiente, ainda frágil,



mas do qual também o teatro, a partir desse momento, não poderia mais escapar.

Como diz Molinari⁴,

Para além dos nomes, porém, a formação das companhias foi o que deu estabilidade e forma à profissão teatral ou, se preferirmos, à arte do teatro. Disso decorre a importância histórica e simbólica daquele primeiro contrato. Nele, os subscritos são várias vezes definidos como “companheiros”, e as cláusulas de socorro mútuo, de solidariedade e de colaboração são precisadas com muita atenção, como se a companhia fosse mais importante que o objetivo para o qual fora constituída, isto é, “recitar comédias”.

Ele nos alerta para o fato de que os primeiros contratos parecem constituir instrumentos jurídicos, que configuram sobretudo associações paritárias, companhias sociais ou cooperativas; e o mesmo Molinari observa que o elenco de contratos de que dispomos indica diversidade na organização e sugere ajustes “empresariais” na estruturação das companhias *dell'arte*.

E são recordadas, então, além da Fraternal Companhia, instituída em Pádua, em 1545, com previsão de duração de um ano e composta por oito atores, as da Idade do Ouro, entre 1575 e 1625, cujos nomes ecoavam os das academias Gelosi, Confidenti, Fedeli, Accessi, Affezionati, que exprimiam a exigência de inseri-los na esfera da alta cultura, mas que também refletiam a estrutura paritária. Sobre isso não nos legaram atos constitutivos, mas pode-se inferir a estrutura paritária pela presença de um *primus inter pares*, alguém que se distinguiu no grupo e que intermediava a relação entre profissionais e príncipes ou duques, muitas vezes, financiadores de algumas companhias, como os de Modena, Mântua e Parma.

Destaque-se um contrato posterior ao da Fraternal Companhia, datado de 1564, constituído em Roma, que previa somente seis atores, mas que também trazia a inovadora presença de uma mulher, Lucretia Senensis. É dessa época a entrada da mulher em cena, nos palcos da era moderna, o que certamente provocou modificações no equilíbrio ou estilo da cena.

Uma companhia *dell'arte*, em geral, comportava de oito a 12 atores. Essa composição, como veremos, diz respeito à cena. Insistimos que se trata de um estatuto de ato de mercado, ainda predominantemente cooperativo e, o que mais importa, imediatamente implicado na cena.

Voltamos a lembrar, para melhor tratamento do problema, da importância da percepção de uma aliança entre três vertentes fundamentais de sustentação do fenômeno; uma tríplice aliança assentada em forte conexão, copresença, implicação mútua entre as vertentes que compõem a cena da *commedia dell'arte*. Chamamos a atenção para esse ponto porque, nesse momento, estamos passando da primeira vertente, a do processo de constituição de companhias teatrais, para a segunda, referente às formas de trabalho atorial.

E para essa passagem, vale atentarmos inicialmente para o fato de que a composição das companhias espelha um organismo, que sobrevém da contratação de atores para personagens determinados; quase presupondo a presença de “nomes compostos” – do indivíduo somado ao de seu personagem e indicando, de todo modo, a articulação básica que acompanha a contratação e a cena *dell'arte*. São fundamentalmente quatro atores/personagens cômicos e quatro atores/personagens enamorados, localizados sempre numa idêntica estrutura que é base para a cena; um

⁴ MOLINARI, Cesare. *La commedia dell'arte*. Milano: Mondadori, 1985, p. 70.

dos eixos fundamentais para o funcionamento de um mecanismo teatral gerador da série de espetáculos que a cena irá produzir. Em outras palavras, ao observar os estatutos, anuncia-se uma cena.

A estruturação da cena por formas determinadas de trabalhos atoriais e de personagens determinados

Quanto à famosa questão da singularidade do trabalho atorial, solicitada aos profissionais pela cena *dell'arte*, seria importante destacar, inicialmente, o fato de esse trabalho estar imerso num profissionalismo bastante diferenciado à época em que o teatro *dell'arte* se constituiu, porque teve origem em vertentes atoriais submersas no charlatanismo, na bufonaria de longuíssima duração. A experiência atorial que chegou aos palcos dessa cena moderna, ao final da primeira metade do século XVI, trouxe na bagagem o domínio no vasto campo da comicidade medieval, apoiado na busca por subsistência e que, atrelado ao universo de uma mobilidade volante, que a própria *commedia dell'arte* moderna mal conseguiu resolver, ofereceu ao ator, pode-se dizer, exigências de alto grau de especialização e um grau, ao menos inicial, de profissionalismo, que a cena *dell'arte* irá requerer e aprofundar. A conjugação, portanto, de exigência de especialização no trabalho com a garantia de formas de sobrevivência contribuiu enfaticamente para uma atuação atorial calcada na especialização de papéis, adquirida por transmissão familiar ou ditada pela experiência de palco.

Especialização em papéis que chegaram ao ator determinantemente por tradições anteriores, ajustadas então à mecânica da própria cena em que se engajava, em momento no qual o teatro, perito na oferta do mágico e do maravilhoso, injetava na cena barroca da *commedia dell'arte* a possibilidade de não apenas atender ao príncipe, mas também saciar o público das novas praças europeias. A contrapartida, ou complemento, a essa formação continuada, ditada pela experiência da atuação em papéis definidos, será oferecida pela atuação especial solicitada pela cena *dell'arte* em torno de papéis fixos.

No campo da *commedia dell'arte* o termo para indicar o que hoje chamamos de personagem é *maschera*; máscara, como o que tende à fixação. Os papéis fixos, de fato, enquadraram-se numa tipologia que, ao apresentar traços de longa duração na história do teatro cômico, permite ao ator da cena moderna algum grau de maleabilidade, de modo a adequar-se tanto a novas combinatórias da cena quanto a diferentes públicos. A flexibilidade ainda lhe garante algum grau de intervenção autoral, sem que se perca, porém, a estrutura básica da máscara, com características reconhecidas pelo público, assim como seu lugar no conjunto de contracenações determinadas pelo organismo da cena. Mas, além dos tipos fixos, a cena *dell'arte* comporta também outras tipologias, colhidas em experiências mais recentes, como as de personagens que se encontram na chamada comédia regular, que se desenvolve de modo simultâneo à experiência áurea da *commedia dell'arte*.

Convergem, portanto, dois campos de experiências atoriais: as cômicas, de longa tradição, e as recentes, mais sérias e elegantes, ainda em constituição decorrente das comparativamente poucas experimentações cênicas do projeto humanista em teatro. Estas variavam entre o rigor filológico da pesquisa erudita, áulica ou acadêmica, e as festividades das cortes renascentistas, resultando no chamado teatro erudito do Renascimento italiano.

Retornando à estrutura básica apresentada anteriormente, é possível

verificar que o espetáculo comporta quatro tipos cômicos, voltados naturalmente para o desempenho de papéis que ocupam as partes cômicas importantes da cena. São eles: os velhos ou magníficos, como Pantaleão e Doutor, e os jovens e esertíssimos criados, inúmeros, entre eles Zanni e Arlecchino, Zanni e Pulcinella. E ainda quatro tipos sérios (seria possível dizer também, com alguma aproximação, melodramáticos), voltados para o desempenho de papéis que ocupam as chamadas “partes sérias” e sóbrias da cena, quais sejam, as duas duplas de jovens enamorados, como Orazio e Isabella, Leandro e Silvia. Todos eles identificados por nomes “falantes” que dizem, portanto, do papel que desempenham na cena; são usuários de vestimenta própria e, sobretudo, detentores de um modo de atuar peculiar, sinteticamente composto, que resulta num conjunto determinado de contracenações.

Em âmbito teatral, um tipo resulta desse conjunto de características determinantes: uma imagem, uma fala, um modo de atuar, sintético e marcante, além de um conjunto de contracenações possíveis, como dissemos. Em síntese, personagens-tipo, cômicos de longa duração e sérios de origem mais recente, justapõem-se criando duas grandes partes fundamentais e opostas dentro das quais se subdividem em funções: pais, filhos, amantes etc. Mesmo se tratando da tipologia de personagens fixos, na cena *dell'arte* ela está aberta para uma atuação em partes, funções e papéis diferenciados, gerando uma profusão combinatória entre unidades de composição opostas, extremamente favorável à cena barroca, plena de contrastes e multiplicadora de imagens e sentidos. Note-se mais uma vez que falamos de uma cena que comportava outra ordem de copresença ou justaposição – personagens cômicos e personagens sérios ou melodramáticos, em combinações predeterminadas por uma estrutura básica de composição cênica.

Entretanto, não é apenas isso. Para compreendermos a questão do trabalho atorial, é preciso acrescentar o fato de a cena da *commedia dell'arte* comportar também a máscara facial. E aqui entramos num campo particularmente fértil em mitologias, pois a máscara do teatro, que tantas vezes dele se faz símbolo, está também presente em ritos e festas remotíssimas; fato que tantas vezes levou a se ver *commedia dell'arte* por toda parte, quando não no Oriente, e desde sempre.

Que a máscara não seja própria do teatro nem especialmente da cena *dell'arte* e que tenha potência incalculável de maravilha e espanto, é o que procura atestar essa passagem de Taviani e Schino: “um viajante que visitou, em Veneza, um dos teatros em que os Zanni representavam a comédia voltava-se para olhar o público às suas costas, os camarotes dos senhores e das célebres cortesãs, e via máscaras por toda parte. Também diante dele, em meio aos personagens da farsa ou da comédia, havia visos cobertos. Depois, quando de seu retorno, contava sobre a presença, na Itália, de um teatro mascarado”.⁵ Os autores acrescentam mais um elemento à discussão: “também a contos como esse deve-se o fenômeno realmente estranho pelo qual a *commedia dell'arte* continua a viver na imaginação de hoje, sem se apoiar em textos, ou numa tradição viva, mas somente em imagens e descrições. A forma pela qual ela sobrevive na tradição do teatro moderno mistura-se e se sobrepõe à sua história”.⁶

Além da expansão dos usos e sentidos da máscara, que parece ocupar todos os espaços em todos os tempos, algumas questões fundamentais devem ser levadas em conta. Em primeiro lugar, as máscaras faciais operadas pelas partes cômicas da cena e fundamentais para a atuação com

⁵TAVIANI, Ferdinando e SCHINO, Mirella. *Il segreto della commedia dell'arte: la memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*. Firenze: Uscher, 1986, p. 11.

⁶*Idem, ibidem*, p. 11.

⁷ DE MARINIS, Marco. La recitazione nella commedia dell'arte: appunti per un'indagine iconografica. In: *Capire il teatro: lineamenti di una nuova teatrologia*. Firenze: La casa Usher, 1988, p. 131.

⁸ *Idem, ibidem*.

tipos fixos cômicos tradicionais facilmente identificáveis, são na verdade instrumentos de trabalho. Em segundo lugar, se os atores sobrevivem de uma longa tradição bufa, ao entrarem para a composição da cena *dell'arte*, atualizam-se, adequando-se às combinatórias que essa cena exige. Daí, portanto, a meia-máscara facial que, ao permitir conjugar tipos tradicionais com a atuação própria do início da era moderna, configura-se como instrumento habilíssimo para as novas tarefas que a cena *dell'arte* e sua nova recepção exigem.

Por fim, vale destacar também que os tradicionais personagens cômicos mascarados, com a meia-máscara facial, contracenam com personagens sérios ou melodramáticos sem máscaras, sobrevivendo, como se disse, de experiências mais recentes do teatro “erudito” renascentista. Essa forma de atuar acarreta uma diferença fundamental na relação ator/máscara da cena *dell'arte* frente à relação que existia entre ambos no teatro clássico. Para os atores que encarnavam personagens sérios, contracenar com os mascarados amplia a possibilidade de maior maleabilidade frente ao papel, com farto uso de recursos individuais, próprios da figura do ator ou da atriz das partes dos enamorados – desdobramento provável na história da interpretação no Ocidente.

Com isso, chegamos à mais uma ordem de copresença, justaposição, aproximação de contrários: personagens com máscaras ao lado de personagens sem máscaras, nessa cena singular do início da era moderna. E o que podemos acompanhar na sucessão de justaposições de elementos diferenciados é a configuração do que inicialmente definimos como área instável e que, na verdade, compreende uma qualidade artística, em todos os níveis, que expressa, por aproximação dos contrários, uma lógica de contrastes.

Portanto, diante das formas predominantes de atuação do cômico *dell'arte*, assim como de seus personagens, no período áureo dessa forma teatral de mais longa duração, o mais adequado, enfim, é afastar mitologias e lembrar do que De Marinis define como uma atuação por contrastes, num código de cena por antinomias e que remete ao dualismo cultural e teatral, que constitui o inteiro fenômeno:

Esse dualismo cultural e teatral o espetáculo cômico carregará consigo por muito tempo [...] essa dualidade deve ser vista como o proprium teatral da commedia dell'arte, como a contradição fecunda que está exatamente na origem dessa arte de violentos contrastes, de nítidas contraposições estilísticas, formais e cênicas, e que gerou, durante décadas, o fascínio desse teatro, tornando-o tão interessante e sedutor, mas também estranho e até mesmo monstruoso, aos olhos dos contemporâneos.⁷

Bem, até aqui nada foi dito sobre a improvisação atorial. Sem dúvida, o porte dessa mitologia exige enfrentar também a terceira vertente da tríplice aliança, a dramatúrgica.

A estruturação da cena por meio de novas técnicas dramatúrgicas

De Marinis⁸ nos afastou bastante da hipótese de atuações atorais exauridas em pantomimas e acrobacias e reenquadrou o problema sob novas exigências documentais e reflexivas. Cabe continuar a discussão em direção não só ao corpo, mas também à fala, justamente ali onde uma noção distorcida de improviso gosta de se instalar um tanto excessivamente. Pois fato é que corpo e fala não se submetem na cena da *commedia dell'arte*

às noções usuais de improvisação. Noções, aliás, não bastante claras e que estão longe da unanimidade no que se refere à esfera teatral.⁹ Podemos, no entanto, agora, atacar o problema pelo ângulo predominante, por onde atinge a nossa fantasia sobre a *commedia dell'arte*: a de um teatro sem texto, em que o ator virtuoso ocupa a centralidade da cena, principalmente porque nela improvisa, criando no calor e ao sabor da hora.

Vale a pena colher algumas indicações sobre a relação que esses vislumbres de improvisação mantêm, em nossa fantasia, com a propalada ausência dramatúrgica na experiência da *commedia dell'arte*. Para começar a solapar essa verdadeira coluna de mármore, vamos iniciar mais uma vez pelo nome. Um dos títulos que frequentam a dramaturgia da *commedia dell'arte* é *canovaccio*, indicando uma rede larga, firme e flexível, ou *scenario*, ou seja, algo para a cena.¹⁰ Trata-se de fato de nomes que indicam um instrumento da “atuação por improvisado”; traços narrativos de uma comédia por fazer, porém, desenvolvidos e organizados por cenas, como afirma Molinari.¹¹

Desde aqui, portanto, está afastada a compreensão de improvisação, no quadro da *commedia dell'arte*, como arte inventiva que se dá sobre a cena, pois o ator aqui não diz o que vem à boca, assim, de imediato, no momento em que a cena ocorre. Mesmo que o *scenario* contemple apenas didascálias e que as frases venham resumidas sob forma de discurso indireto, como se verifica nesse exemplo: “Lidia, de casa: percebe ter sido oferecida em casamento a Coviello; ela recusa, fazem *lazzi*; por fim, debaixo de furiosas ameaças, Lidia cede e toca a mão de Coviello. Lidia descontente entra em casa. Coviello diz estar indo ao trabalho”.¹²

No *canovaccio* não se percebe propriamente ausência de palavras, mas, ao contrário, a sugestiva ideia de um texto muito presente, que não precisaria ser escrito, pois, como diz Tessari,

*A improvisação não é utopia de uma pretensa criatividade imediata, mas sim praticabilíssima realização de um paradoxo, apenas aparente, pelo qual, enquanto se finge fazer nascer sobre a cena um Texto antes inexistente, traduz-se em espetáculo imediato – jogando sobre a mais ampla margem mnemônica dos atores – não um texto jamais escrito, mas sim o fantasma de um texto sempre muito facilmente componível para que seja necessário que um poeta o escreva.*¹³

Estamos, sem dúvida, às portas de uma singular dramaturgia de cena, experimentada pela *commedia dell'arte* no início da era moderna, como mecanismo altamente adequado à produção de espetáculos em série e não à busca da montagem de um acervo de obras completas, sempre originais. Vejamos como, em 1561, as palavras de Alessandro Piccolomini, poeta e autor de *Amor costante*, indicam os procedimentos que ele adotou para experimentar uma dramaturgia diferente da que empreendia na composição da chamada comédia regular erudita, experiência que projetara e que, se bem-sucedida, “poderia ajudar aos cômicos”:

Primeiramente eu havia projetado e composto quase todas aquelas espécies de pessoas que podem ou costumam ser representadas nas comédias, segundo aquelas variedades que por vários motivos costumam ser encontradas na vida comum dos homens, como são – devido à comunhão de sangue – pais, filhos, irmãos, netos e semelhantes; devido à diferença de fortuna, como são os pobres, os ricos, servos e patrões; de idade, como velhos, jovens, crianças; de profissão, como leigos, médicos, soldados, pedantes,

⁹ Ver DUTRA, Sandro de Casio. *Linhagens e noções fundamentais de improvisação teatral no Brasil: leituras em Boal e Burnier*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Centro de Letras e Artes/UniRio, Rio de Janeiro, 2013.

¹⁰ *Canovaccio* – tela tecida com fiação grosseira, de trama muito larga; por extensão, trama escrita, mas não detalhada de uma ação dramática; por extensão, esboço, esquema de uma obra literária. Pode-se dizer que os *scenari* ou *canovacci* são um esquema de uma comédia por fazer, desenvolvido por cenas e contemplando a presença de todos os personagens. Ver RABETTI, Maria de Lourdes, *op. cit.*, p. 41.

¹¹ MOLINARI, Cesare, *op. cit.*, p. 42.

¹² *La commedia in commedia* de Basilio Locatelli, *apud* MOLINARI, Cesare, *op. cit.*, p. 42.

¹³ TESSARI, R., *op. cit.*, p. 76.

¹⁴ PICCOLOMINI, Alessandro, *apud* TESSARI, R., *op. cit.*, p. 76 e 77.

¹⁵ TESSARI, R., *op. cit.*

¹⁶ ZORZI, Ludovico, *apud* TESSARI, R., 1981, *op. cit.*, p. 82.

parasitas, meretrizes, rufiões, mercadores e semelhantes; de qualidade de afetos, como são os iracundos, enamorados, medrosos, corajosos, confidentes, desesperados e semelhantes; de estados de ânimo, como avaros, pródigos, justos, prudentes, tolos, ciumentos, inconstantes, presunçosos, arrogantes, pusilânimes e outros feitos assim. [...] Ora, para cada uma dessas pessoas eu projetara compor inicialmente várias cenas de solilóquios, [...] segundo a qualidade daqueles que são representados. E depois, encadeando e acoplando as várias formas às já citadas pessoas, como o pai ao filho, o patrão ao servo, o servo ao servo, o enamorado à amada, o rufião ao submetido; por fim, havia pensado em fazer diversas cenas com cada um desses acoplamentos [...] de modo a aplicar a diversas fábulas.¹⁴

Seguindo as pegadas de Tessari¹⁵, trata-se de perceber a composição dramática como um mecanismo, tão fecundo quanto hábil, apto a subsidiar várias fábulas variadamente adequadas a diversas cenas. A rigor, os chamados roteiros – bem distantes do que poderíamos identificar como resumos indicativos de ações – resultam de técnica diferenciada de composição diante daquelas destinadas a criar organismos únicos e compactos; constituem forma de estabelecer repertórios de cena, passíveis de combinações variantes; hábil instrumento para o trabalho atorial e útil por fornecer inúmeras cenas possíveis.

Ao procurar ir além do costumeiramente entendido como um frágil roteiro e a fim de perceber a configuração de uma técnica dramática diferenciada, seria útil não partirmos da comparação dessa dramaturgia da cena com aquela gerada pela produção da “comédia regular” – distendida, orientada para outro fim que não a iminência da cena –, mas verificar, nas formas de compor da *commedia dell'arte*, um terceiro paralelismo, que faz desnudar ainda outra ordem de copresenças. Dessa dramaturgia da cena, que procede por desconstrução, acoplamento e combinação, surge uma rigorosa pertinência para as formas de trabalho atorial e para a estruturação de personagens de que falamos. Emerge, então, a similaridade entre modos de atuação e modos de escrita dramática, ambos destinados a repertoriar unidades de composição que apenas na cena se completam, a partir das combinações escolhidas a cada vez, para cada espetáculo.

Que esse mecanismo também atendessem a uma estrutura básica, binária, de oposições, é o que demonstra o longo e definitivo estudo de Ludovico Zorzi e sua equipe de alunos da Universidade de Pádua. Nessa pesquisa recuperaram, na década de 1970, séries de roteiros, para editar e estudar, desvendando uma estrutura elementar, extremamente funcional.

O canovaccio dell'Arte funda-se, como se sabe, no entrecho e na combinação simétrica de oito partes fixas, às quais se juntam intermitentemente algumas partes móveis: as quatro partes cômicas das máscaras (dois velhos e dois zanni) e as quatro partes sérias dos enamorados (dois casais); mais as partes da soubrette, do capitão, do mago deus ex machina (ou de outros tipos afins); além disso, figurantes e objetos (as “coisas para servir à comédia”), às vezes também objetos animados. [...] [Num esquema de canovaccio-tipo] os vetores horizontais sancionam uma relação de simetria entre as duplas de personagens (trata-se como foi dito de um código binário), enquanto os vetores transversais indicam as relações assimétricas, na verdade, as funções dos personagens singulares.¹⁶

Como observa Molinari em sua apresentação das sete principais coletâneas, elencadas cronologicamente, existem cerca de 700 *scenari* de-

positados em acervos de diferentes cidades italianas. E, segundo o autor, vale notar que “apenas uma destas coletâneas, a primeira, a de Flaminio Scala, é seguramente obra de um homem de teatro, que se preocupa em publicar seus *scenari*, mas que justamente por isso cuida também de sua forma literária, deles tirando, justamente por isso, o caráter de simples instrumentos de trabalho, e propondo-os talvez como um novo modelo de *commedia*”.¹⁷

Assim, acreditamos ter mostrado de que forma as três vertentes fundamentais (organizativas, de trabalho atorial/de personagens e dramatúrgicas), estudadas como uma verdadeira tríplice aliança em benefício da cena, nos ajudam a compreender esse fenômeno singular do teatro ocidental. Nessa exposição, revela-se que as três possuem mecanismos similares – tanto para a estruturação das companhias como para o desenvolvimento do trabalho atorial e da composição dramatúrgica – e que todas aparecem na *cena dell’arte* e não em outra, tão fortemente inter-relacionadas e interferentes umas nas outras elas são. E, o que é mais importante, como mecanismos que só na cena configuram-se numa composição teatral, como o organismo espetacular que toda cena requer, mesmo com a heterogeneidade resultante da série de contrastes de que essa cena se faz.

É a cena, portanto, o verdadeiro e único protagonista dessa experiência teatral do início de nossa era moderna. Cena que expressa, finalmente, uma diferenciada configuração do fenômeno teatral no Ocidente, historicamente localizado, com origem na Itália, tendo como segunda pátria a França, e alastrando-se por todo o continente europeu, em um momento de profundas mudanças na história.

A *commedia dell’arte*, primeiro fenômeno teatral da era moderna, opera em sua cena justamente a transição entre experiências espetaculares medievais e as de um novo tipo que também começaram a se esboçar num projeto humanista para o teatro. Sua excelência resulta, portanto, da singularidade gerada pela necessidade de trabalhar teatralmente a conjugação de tradição e modernidade, fazendo circular cultura erudita e cultura popular, numa operação cênica situada na transição entre duas eras; e que dela exigiu, como vimos, criação de mecanismos tão hábeis quanto perigosos.

8

Texto recebido em abril de 2014. Aprovado em setembro de 2014.



¹⁷ MOLINARI, Cesare,, *op. cit.*, p. 42 e 43.