



**Dos *canovacci* de Flaminio Scala até
As bravuras de Capitan Spaventa,
a *Commedia dell'arte* e o mito da improvisação**

**From Flaminio Scala's *canovacci* to
The bravery of Capitan Spaventa,
Commedia dell'arte and the myth of improvisation**

<https://doi.org/10.5281/zenodo.14917541>

Douglas Kodi¹

Resumo

Este texto revisita alguns dos mitos da *Commedia dell'arte* em relação à dramaturgia e aos modos de atuação atinentes ao fenômeno teatral, e como referido no título, toma de exemplo a obra de dois importantes cômicos *dell'arte*, Flaminio Scala (em *arte*, Flávio) e Francesco Andreini (em *arte*, Capitan Spaventa). Do mesmo modo, também revisita alguns estudos da *Commedia dell'arte* publicados na década passada, para corroborar a pesquisa desse fenômeno teatral no Brasil. Por fim, o texto pretende jogar luz sobre o mito da improvisação na *Commedia dell'arte* e corroborar para um entendimento desta como princípio norteador para a cena contemporânea.

Palavras-chave: *Commedia dell'arte*. Trabalho atorial. Dramaturgia. Historiografia de atores.

Abstract

This text revisits some of the myths of *Commedia dell'arte* in relation to dramaturgy and modes of acting related to the theatrical phenomenon, and as mentioned in the title, takes as an example the work of two important *dell'arte* comics, Flaminio Scala (in art, Flávio) and Francesco Andreini (in art, Capitan Spaventa). Likewise, it also revisits some *Commedia dell'arte* studies published in the past decade, to corroborate the research on this theatrical phenomenon in Brazil. Finally, the text intends to shed light on the myth of improvisation in *Commedia dell'arte* and corroborate an understanding of this as a guiding principle for the contemporary scene.

Keywords: *Commedia dell'arte*. Acting. Dramaturgy. Actor historiography.

¹ Douglas Kodi (Seto Takeguma), é licenciado em Teatro pela Universidade Estadual de Maringá (UEM), mestre e doutorando em Artes Cênicas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). É mascareiro, ator e diretor do grupo Arte da Comédia (Curitiba-PR). Tem como foco da pesquisa a *Commedia dell'arte* e seus modos de atuação e dramaturgia. E-mail: douglaskodi07@gmail.com.

Introdução

Para falar desse território, rico e perigoso, de experimentação teatral denominado *Commedia dell'arte*, estabelece-se a necessidade, tão arriscada quanto vital à pesquisa, de um preâmbulo ou prólogo sobre o tema e sobre o recorte dentro dele. Iniciemos pelo nome: *Commedia dell'arte* é uma designação atribuída pelo dramaturgo Carlo Goldoni na decadência do fenômeno no século XVIII. Ainda no mesmo período, e antes dele, os nomes *Commedia all soggetto* e *Commedia all'improvviso* eram recorrentes e denotam etimologicamente o seu modo de produção de espetáculos.

Mitificações assombram a *Commedia dell'arte*, desde o teatro de vanguarda do início do século XX até a contemporaneidade, principalmente em relação à virtuosidade atorial e à criação dramaturgical por parte dos atuantes no calor da copresença com o público. Como já citado por diversos teatrólogos italianos (TESSARI, 2014; FERRONE, 2014, TAVIANI; SCHINO, 1986) não se pode atribuir à *Commedia dell'arte* um *quid* específico que consiga unificá-la como gênero teatral fechado em si. Seria inocente imaginá-la com contornos bem definidos e imutáveis dentro de sua extensão temporal – localizada historicamente entre os séculos XVI e XVIII – e geográfica – originalmente na Itália, tendo como segunda casa a França e depois se alastrando por toda a Europa.

A definição que considero mais justa, já mencionada, é estabelecê-la como um rico território de experimentação cênica. Em critérios de análise, mencionados por Rabetti (2014), para uma abordagem historiográfica eficaz e estruturada, se faz necessária a consideração de uma tríplice aliança entre as formas organizativas das companhias, as formas de desempenho atorial de personagem/máscara e as formas dramaturgical. Estes são fatores indissociáveis que dissipam a neblina do mito e apresentam silhuetas e possíveis normas da *Commedia dell'arte*.

Ainda em nível de metáfora, essa tríplice aliança, assim expressada por Rabetti (2014), é igualmente bem representada por um tripé: caso um dos pés ceda, toda a estrutura cai por terra. Logo, os três fatores são indissociáveis e inseparáveis, e por consequência se encontram, em maior ou menor imbricação, no mesmo objeto de análise, sejam atores, dramaturgias ou estatutos sociais.

Na presente escrita, pretendo elucidar, por meio desse tripé de análise, embora sem uma tríplice segmentação, as possibilidades da dramaturgia² e atuação na *Commedia*

² A forma de escrita dramaturgical de maior autenticidade da *Commedia dell'arte*, mas não única, é o

dell'arte que se encontram superpostas em uma mesma obra. Tomo como exemplo dois cômicos *dell'arte*: o ator e dramaturgo *dell'arte* Flaminio Scala (1552–1624) e seu gesto artístico e fundador na publicação intitulada *Il teatro delle favole rappresentative* – publicada originalmente em 1611; e devido a sua proximidade com Scala, também chamo ao palco o ator Francesco Andreini (1544–1624) e sua obra *Le bravure del Capitan Spaventa da Vall'Inferno*, publicada em 1606.

Aos gentis leitores, Flaminio Scala em *arte* Flávio

A publicação de Scala (em *arte* Flávio) é um gesto inédito. Até então, nenhum cômico *dell'arte*, de modo similar, havia publicado uma coletânea dramaturgical. Neste caso, trata-se do gesto fundador de uma nova forma de se redigir textos teatrais, registrada pela imprensa. Na introdução da obra, intitulada *L'autore A' cortesi lettori* [Do autor aos gentis leitores], é perceptível o conhecimento da novidade que o autor/ator estava a publicar. A tradução a seguir é aproximada do italiano e optamos por manter alguns termos técnicos no original:

Enquanto eu fiz estas composições, que agora tendes em mãos, nunca pensei em revelá-las ao mundo de outro modo que não fosse representando-as nos palcos públicos, pois tenho me ocupado com tais coisas somente para o exercício de minha profissão de cômico, e não por outro fim; mas os mandamentos dos Patronos, as exortações de amigos e as orações de pessoas curiosas aduziram-me a fazer uma nova resolução e a levá-las à imprensa. Fiquei então facilmente satisfeito com isso, sabendo que, desta forma, muitos estariam privados da oportunidade de se apropriarem de meus trabalhos, pois sei que muitas vezes esses *soggetti*³ [assuntos] aparecem nas cenas, ou todos em sua totalidade da maneira como vocês os veem aqui, ou em algum lugar alterado e variado. São as minhas *parti*⁴ [partes], minhas obras, tudo o que você sabe, e da mesma forma deve ser minha a culpa, ou o elogio, que elas merecem; leiam-nas, portanto, leitores benignos, com um olhar agradável, e percebam que não se pode operar humanamente sem imperfeições. Sei que, se criticamente quiser considerá-las, encontrareis muitas coisas para retomar, particularmente no que diz respeito à observância da linguagem e da

canovaccio, conhecido também como *scenario* ou *soggetto*. Refere-se a um texto didascálico, escrito de forma a sintetizar todas as ações e reações dramáticas que compõem a fábula. Não existe uma formatação única para tal escrita, sempre estando sujeita aos códigos atoriais de quem a escreve, e da tradução cênica de quem a lê.

³ *Soggetto* ou *soggetti* no plural, trata-se de um sinônimo para *canovaccio* ou para o argumento da obra.

⁴ *Parte* ou *Parti* no plural pode se referir a outro termo geralmente utilizado nos contratos sócias das companhias *dell'arte* que se refere a *parte*, ou ao personagem/papel, que a atriz ou ator desempenha. Desse modo, todas as *parti* da companhia formam o todo dos espetáculos a serem desempenhados em conjunto.

ortografia, em ambas as quais não usei nenhum artifício, sim, tratando-se de assuntos pertencentes à outra profissão que a minha, sim também porque tenho a firme convicção de que naquelas não se pode satisfazer plenamente a diversidade de opiniões; são tantas quantos são os humores. Não duvido, porém, que estejas para encontrar algo de vossa satisfação, pois que além de ser obra (até onde sei) por ninguém antes dada à luz desta forma, contém tal variedade de invenção que poderá secundar os apetites e gostos de muitos intelectos, que com este tipo de coisa, quer para recreação, quer por profissão, se deleitam. (SCALA, 1975, p. 5, tradução nossa)⁵

Em uma primeira leitura dessa breve introdução, Scala oferece aos gentis leitores, em tom de galantaria com pitadas de alguma humildade, uma declaração de que se sentira impelido a realizar tal publicação com o intento de protegê-la de apropriações indevidas, uma defesa dos direitos autorais de sua própria obra. Como pesquisador, se faz necessário descortinar o véu de cordialidade do autor, afastando a praxe de cavalheiro — que ao estender a mão tem o intento de revelar sua mais bela obra. Atentaremos então, neste momento, para a dubiedade do discurso, e como este compreende também alguns pontos minimamente curiosos e de certa ironia no interior da obra.

Confio que a publicação de Scala também tenha sido pensada para ser lida por pessoas do teatro, “que com esse tipo de coisa [*canovaccio*], quer para recreação, quer por profissão, se deleitam”. E aqui não me refiro unicamente aos profissionais da cena (*comici dell’arte*), mas também aos acadêmicos e amadores (*dilettanti*) que a praticavam como recreação. Um exemplo seria Andrea Perucci, que deixou o tratado *Dell’Arte rappresentativa premeditata ed all’improviso* [Da arte interpretativa premeditada e da técnica da improvisação] (1699). Scala expõe o contentamento por proteger e assegurar os direitos de suas obras, porém ao findar o texto, e com maior prazer, deixa-a para livre deleite dos

⁵ Do original: Mentre io feci questi componimenti, che ora alle mani vi pervengono, non ebbi mai pensiero di palesarli al mondo in altra maniera che com rappresentarli tal volta nelle publiche scene, poiché sono andato affatigandomi in tali cose so-lo per esercizio della mia professione do comico, e non per altro fine; ma li comandamenti de' Patroni, l'esortazioni de gli amici e le preghiere di persone curiose mi hanno adotto a far nuova risoluzione, e darli alle stampe. Di ciò mi sono io poi facilmente appagato, conoscendo che in tal maniera sarà levata a molti l'occasione di appropriarsi le mie fatiche, poiché so che spesso compariscono di questi soggetti nelle scene, o tutti intiere nella maniera che qui li vedete, o in qualche parte alterati e variati. Sono mia parti, mia è l'opera, qualunque ella sai, e mio parimente deve esser quel biasimo, o quella lode, che merita; leggetela dunque, benigni lettori, com occhia piacevole, e sovangazi che non si può umanamente operare senza imperfezzioni. So che, se criticamente vorrete considerarla, vi troverete molte cose da riprendere, particolarmente circa l'osservanza della lingua dell'ortografia, nell'una e nell'altra delle quali non è stato da me usato artificio alcuno, sì per esser materie spettanti ad altra professione che ala mia, sì anco perché tengo per ferma opinione che in quelle non si possa pienamente sodisfare ala diversità de' pareri, li quali sono tante, quante sono gli umori; non diffido però che siate per trovarvi alcuna cosa di vostra sodisfazione, poichè oltre l'esser opera (per quanto io sappia) da nessua data in luce in questa forma, contiene tal varietà d'invenzione che potrà secundare gli appetiti e gusti di molti intelletti, li quali di simili cose, o per ricreamento, o per loro professione, si dilattano.

profissionais ou amadores que gozam com esse tipo de escrita teatral, até então, segundo ele, nunca dada à luz de tal forma. Eis aí uma verdadeira herança da *Commedia dell'arte*.

Refiro-me a herança, pois a forma (*canovacci*) das obras de Scala necessita de uma leitura cênica, ou mesmo atorial, para que sua proposta, se não concretizada, seja pelo menos compreendida. Em alguma instância é perceptível certa modéstia por parte do autor, que afirma não ter usado nenhum artifício de linguagem com exceção àqueles relativos à sua profissão, estando à margem dos dispositivos dominantes de escrita dramaturgica do período.

Neste sentido, paira certa dúvida em relação aos motivos pelos quais a obra de Scala não se torna um cânone ou, pelo menos, não adquire lugar de destaque na dramaturgia ocidental. Pode-se comparar, em uma coincidência um pouco estranha, que a obra de Shakespeare – as comédias, dramas históricos e tragédias – cuja primeira coleção foi publicada em 1623, poucos anos depois da de Flaminio Scala, possui, até os dias de hoje, maior visibilidade ou apreciação. O ponto a que me atendo agora é a razão para tal impopularidade da obra scaliana, devido a uma leitura requerente de certa decodificação cênica, diferente da obra do bardo inglês que é escrita de forma mais usual.

Observando o compilado de cinquenta *canovacci* contidos na publicação de Flaminio Scala, podemos perceber que não se tratava de um acervo de obras sempre originais em si, repletas de fábulas e personagens singulares, mas do registro de um *modus operandi*. A obra de Scala apresenta o funcionamento de uma companhia ou de uma produção teatral em série dentro do campo de experiência da *Commedia dell'arte* que está diretamente ligado a sua dramaturgia. Torna-se, assim, um modo de produção em cadeia de espetáculos teatrais, velozmente ligado a uma lógica de mercado.

Na escrita de Scala, é notável o pensamento de um teatro adverso à supremacia do texto dramático, primeiramente pela ausência – característica formal dos *canovacci* – de diálogos e monólogos escritos palavra por palavra. Esse pensamento é ressaltado pelo próprio autor, em relação à necessidade de colocar suas obras, inicial e exclusivamente, em seu lugar de enunciação, o palco. A empreitada de publicá-las em um formato desviante da dramaturgia canônica manifesta que o enredo não é necessariamente uma narrativa, mas um argumento (*soggetto*), ou trama de linhas a serem seguidas (*canovaccio*), que propõe uma ordem de situações dramáticas ou cômicas com a finalidade de conduzir a experiência cênica a momentos de intensidade por meio de personagens/máscaras e dos

intérpretes que os desempenham.

Faz-se necessário observar, como já feito por Cuppone (2001), sem querer abusar ou rebaixar as coincidências da linguagem, alguns títulos recorrentes na obra *Il teatro delle favole rappresentative*, em que é notável a presença recorrente de dois adjetivos, *Fido* [Confiável] e *Finto* [Falso]. Podemos observar *Fido* em: *Il pellegrino fido amante* (Giornata XIV) [O fiel amante peregrino – Jornada XIV], *Li tre fidi amici* (XIX) [Os três fiéis amigos], *Li duo fidi notari* (XX) [Os dois fiéis tabeliães], *Il fido amico* (XXXIX) [O amigo fiel]. E o “falso” encontramos nos *canovacci*: *La finta pazza* (VIII) [A falsa louca], *Il finto negromante* (XXI) [O falso necromante], *Il finto Tofano* (XXIV) [O falso Tofano], *Flavio finto negromante* (XXVIII) [Flávio o falso necromante], *Li finti servi* (XXX) [Os falsos criados], *Li duo finti zingari* (XXXI) [Os falsos ciganos], *Li quattro finti spiritati* (XXXIII) [Os quatro falsos espirituosos], *Il finto cieco* (XXXIV) [O falso cego].

A quantidade dos adjetivos *fido* [fiel] e *finto* [falso] atesta não uma originalidade ou ineditismo entre as narrativas de Scala, a repetição dos adjetivos “fiel” e “falso” oferece o registro de um mecanismo composto pela combinação e recombinação de elementos de personagens e atuantes, que desempenhavam papéis sempre similares e recorrentes entre si e conseqüentemente resultam em tramas igualmente similares. É plausível traçar um paralelo com o personagem de Shakespeare, Hamlet, e sua singularidade no contexto ficcional imóvel em que está inserido: não se trata de um personagem recorrente, mas do reconhecimento de sua unicidade dentro de uma única narrativa; em via contrária, Arlequim sempre será igual a si mesmo, não obstante o contexto, em todos os *canovacci* de Scala, ou mesmo em outras dramaturgias que dizem respeito ao período: aqui é visível a singularidade de uma máscara/personagem recorrente em diversas narrativas. Logo, o príncipe da Dinamarca necessita especificamente do tempo, espaço e ação em que está inserido, o criado Arlequim é uma máscara, elemento da tríplice aliança da *Commedia dell'arte* apto a se rearranjar com outros para sustentar a cadeia de produção espetacular.

O que se pode deduzir, conseqüentemente, da fisionomia da obra de Scala, é, primeiramente, que estamos diante de uma dramaturgia sem *copyright*, tanto dentro da própria coletânea quanto fora dela. É importante ressaltar que as evidências de que a escrita dramaturgicada da *Commedia dell'arte* não foi elaborada sem, de antemão, almejar sua conclusão no palco cênico, não implicam em uma diminuição qualitativa das obras por ela geradas. Sua escrita depende, necessariamente, da presença dos intérpretes que

coescrevem a obra no momento que atuam. É fundamental salientar que não estamos diante do mito da improvisação no calor da cena, o que temos aqui é notadamente uma questão de repertório atorial dos intérpretes e de seu desempenho ao longo de uma vida em determinado papel/máscara.

Para tocar em tal questão, faço referência a Francesco Andreini (em *arte Capitão Spavento*), amigo e companheiro profissional de Scala, e que escreveu outro texto introdutório na obra deste. Estampado poucas páginas depois de *L'autore A' cortesi lettori*, com o título *Cortesi lettori* [Gentis leitores], o tal Capitão Spavento mostra seu reconhecimento em relação à genialidade de seu par, ao dizer que

[...] o senhor Flávio, depois de um longo decurso de tempo, e depois de ter representado por anos nos palcos, quis deixar ao mundo (não as suas palavras, não os seus belíssimos conceitos), mas as suas Comédias, que em todo o tempo e em todo o lugar lhe deram grandíssima honra. (ANDREINI in SCALA, 1974, p. 12, tradução nossa⁶)

A pena do Capitão Spavento ressalta o potencial dessa invenção inovadora aos olhos dos leitores, pois Flaminio Scala publicara suas comédias no formato de *scenari*, em vez de adotar a forma convencional de dramaturgia. Francesco Andreini assim reivindicava a originalidade da dramaturgia scaliana com admiração:

O senhor Flávio poderia ter sido capaz de estender suas obras, e esfregá-las de verbo para verbo, como é de costume fazer; mas porque hoje não podemos ver nada além de Comédias impressas com diferentes formas de dizer, e muitas sucedidas em boas regras, ele queria com sua nova invenção pôr para fora suas Comédias apenas com o Scenario, deixando belíssimos engenhos (nascidos apenas para a excelência da fala) [...] E para que suas obras possam ser mais agilmente representadas, e postas no palco, de cada uma delas fez o seu argumento não desprezível, declarou e distinguiu os personagens, e por encomenda pôs todas as roupas⁷ que são procuradas nelas a fim de não gerar confusão no vestir [...] (ANDREINI in SCALA, 1974, p. 13-14, tradução nossa)⁸

⁶ Do original: Signor Flavio, dopo un lungo rivolger d'anni, e dopo un lungo recitar sopra le scene, há poi voluto lasciar al mondo (non le sue parole, non i suoi bellissimo concetti) ma le sue Comedie, le quali in ogni tempo et in ogni luogo gli hanno dato grandissimo onore.

⁷ No italiano, os *canovacci* de Scala acompanham o termo *Robbe per la Commedia*, que Roberta Barni (2004) traduziu como "Coisas para a comédia". Optei por utilizar a palavra "roupas", que remete a "roupas" que "vestem" a comédia, uma ampla variedade de itens elencados por Scala, que não se limitam a roupas (*abiti*) como um vestuário para os atores.

⁸ Do original: "Avrebbe potuto il detto signor Flávio (perché a ciò fare era idoneo) distendere l'opere sue, e screverle da verbo a verbo, come s'usa di fare; ma perché oggidí non si vede altro che Comedie stampate

registro de repertório, o seu papel/*ruolo*, para ser utilizado dentro de um mecanismo de produção de espetáculos. Conforme expõe Tessari (2014), trata-se da história de um narrador maníaco de feitos inacreditáveis – como militar fanfarrão da obra *Miles gloriosus*, de Plauto. Nas empreitadas narradas pelo Capitão Spaventa, são sobrepostos variados ambientes literários. Aqui, é válido citar a bravura em que Spaventa conta para Trappola, seu fiel escudeiro, uma aventura sexual com a Morte:

CAPITÃO: Eu [...] um dia fui chamado para jantar com a Morte e o Diabo, meus queridos amigos. [...] Uma vez terminado o suntuoso banquete, o Diabo despediu-se de nós voltando aos bancos esqueléticos do Aqueronte, só a Morte queria ficar comigo para jantar e dormir [...]. Nós jantamos naquela noite alegremente, e então fomos dormir na mesma cama, Morte e eu.

TRAPPOLA: Você poderia dizer, como diz Petrarca, que a cama é um campo de batalha difícil.

CAPITÃO: E porque a manhã e a noite estavam embriagadas com o vigor, estimuladas pelo licor de Baco e pelos prazeres de Vênus, tomei consolo amoroso com a Morte por toda aquela noite feliz [...]. E tanto foi o conteúdo de um lado e de outro, que a Morte ficou grávida de mim.

TRAPPOLA: Com que diabos você ficou feliz? E como foi possível emprenhar a Morte, que não é outra senão pele e ossos?

CAPITÃO: A morte é boa para aqueles que sabem usá-la; é uma mulher prática, que vai de primeira, e não complica as coisas como algumas mulheres desajeitadas na profissão, que nunca terminam. (ANDREINI, 1987, p. 40-41, tradução nossa)⁹

Na obra de Andreini, é apresentado um imaginário de ascendência medieval, em que o Diabo e a Morte são figuras recorrentes, assim como a mitologia clássica (presente na citação do rio Aqueronte, o qual, no *Inferno* de Dante Alighieri, é a divisão entre o Inferno e uma região chamada de Anti-Inferno). Dessa forma, do imaginário fantástico de um Capitão, surge o que Tessari (2014) denomina de “Teatro Portátil”: um ator mirabolante que funciona como uma máquina de fazer espetáculos.

Ao citar diversos personagens fictícios, o próprio Andreini afirma se “alimentar” de forma grotesca, devorando alguns dos paladinos do imperador Carlo Magno – como

⁹ Do original: “CAPITANO: Io [...] un giorno invitai meco a desinare la Morte e il Diavolo miei carissimi amici. [...] Finito che fu il suntuoso banchetto, il Diavolo prese licenza da noi facendo ritorno alle squalide rive d'Acheronte, la Morte sola volle rimanersene meco a cena, ed a dormire [...]. Cenammo quella sera allegramente, e poscia ce ne andammo a dormire in un medesimo letto, la Morte ed io. / TRAPPOLA: Voi potevate dire, come dice il Petrarca, è duro campo di battaglia il letto. / CAPITANO: E perché la mattina e la sera s'era bevuto alla gagliarda, stimolato al liquor di Baco, e dai piaceri di Venere, presi amoroso sollazzo con la Morte tutta quella felicissima notte [...]. E tanto tale fu il contento dell'una e dell'altra parte, che la Morte rimase gravida di me. / TRAPPOLA: Che diavolo di contento fu il vostro? E come fu possibile ingravidar la Morte, la quale altro non è, che pelle ed ossa? / CAPITANO: La morte è buona robba, a chi la sa usare; è [...] donna pratica, che si spedisce alla prima, e non ti fa stentare, come certe donne mal pratiche nel mestiero, che non la finiscono ma.”

Astolfo, que monta um hipogrifo¹⁰. Tal trecho se encontra em outro diálogo com seu criado, Trappola:

TRAPPOLA: Se você não tem vida, como você vive?

CAPITÃO: Eu vivo porque eu como.

TRAPPOLA: E como você come se você não tem vida?

CAPITÃO: Como os espíritos fazem quando tomam uma forma humana [...] em meia hora, um pastiche¹¹ será enviado para mim, dentro do qual haverá o Hipogrifo de Astolfo, o Bucéfalo de Alexandre o Grande, e os cérebros de Orlando paladino. [...] ainda me trarão fatos assados e temperados, um par de elefantes bebês, com suas melancias cultivadas nos Jardins das Hespérides. (ANDREINI, 1987, p. 171, tradução nossa)¹²

Há uma profunda poesia “digestiva” na fala supramencionada de Capitão Spaventa, este “pastiche” dos paladinos Astolfo e Orlando, servidores do lendário imperador franco Carlos Magno, em que ambos são personagens presentes nos poemas épicos renascentistas: *Orlando enamorado* (1476), de Matteo Maria Boiardo (1441-1494); e sua continuação, *Orlando furioso* (1516), do poeta Ludovico Ariosto (1474-1533). Para completar o amálgama de heróis épicos, ele cita o Rei da Macedônia, Alexandre o Grande, devorando seu cavalo Bucéfalo. No fim, o Capitão concluirá tudo ao alimentar-se de melancias de bebês elefantes nos jardins das mais primitivas deusas gregas primaveris, as Hespérides. Segundo a *Teogonia*, de Hesíodo (1995), é no jardim mais belo da Antiguidade Grega que a deusa Hera, ao se casar com Zeus, ganhou maçãs (pomos) de ouro de presente de Gaia, frutos dotados de poder, que concederiam o dom da imortalidade a quem os comesse.

Tendo em vista o diálogo em que o personagem devora em “meia hora”, heróis épicos, o cavalo de um imperador e melancias cultivadas no jardim dos imortais, dentre outras coisas fantásticas, pode-se deduzir a habilidade de arranizador de referências do ator. Capaz de apropriar-se da alta literatura de sua época para digeri-la e devolvê-la na sua escrita atorial no calor da cena, mostra-nos, novamente, que a composição e a improvisação na *Commedia dell'arte* são questões de repertório.

¹⁰ Animal mítico, com cabeça e patas dianteiras de águia, e corpo e patas traseiras de cavalo.

¹¹ Pastiche são obras artísticas que imitam o estilo de outros escritores e autores. Não são necessariamente cômicas.

¹² Do original: “TRAPPOLA: Se voi non avete vita, come vivete voi?/ CAPITANO: Vivo, perché mangio./ TRAPPOLA: E come fate voi a mangiare se non avete vita?/ CAPITANO: Mangio come fanno gli spiriti quando pigliano forma umana [...] fra mezz'ora mi sarà mandato un pasticcio alla francese, dentro del quale ci sarà l'Ippogrifo d'Astolfo, Bucéfalo d'Alessandro Magno, e le cervella d'Orlando paladino. [...] Mi saranno portati ancora fatti arrosto, e stagionati, un paro d'elefantini da latte, con le sue melarance colte e negli Orti Esperidi.”.

É importante acrescentar que se trata de uma longa composição. Andreini começa sua carreira como ator profissional no fim de 1578, ao entrar na companhia *I Gelosi*, e perdura na profissão até o primeiro quarto do século XVII (TESSARI, 2014). O próprio Andreini declara, na introdução, agora de sua própria obra, sua dedicação por construir este personagem tão mitificado: “Porque eu ansiava por me preservar, e não cair daquele clamor que me tinha possuído [...], me dediquei com afinco a estudar a parte do denominado Capitão apenas para torná-la, mais do que me seria possível, rica e decorada” (ANDREINI, 1987, p. 7, tradução nossa)¹³. Sua competência em desempenhar a máscara de *Capitan Spaventa* é notável, e percebida em seu árduo trabalho e reconhecimento dentro do período que compreende sua carreira de ator profissional.

Entre ficções e relatos, para além das obras literárias, a arte e a vida se misturam no caminhar dos cômicos *dell'arte*. Segundo Ferrone (2014), a mistura de vida e arte começa aos vinte anos de idade, quando Andreini ingressa na carreira de militar como “soldado do mar”, e o longo episódio de sua prisão ter-lhe-ia dado uma base para a criação do militar macarrônico-delirante, batizado pelo ator como *Capitan Spaventa* do Vale do Inferno. Lacunas e verdades definitivas nunca serão preenchidas em uma análise como esta, basta então a exposição de algumas conclusões ainda possíveis.

Dois profissionais da cena e duas conclusões

Para começar a finalizar este texto, apresento duas possíveis conclusões, que não oferecem respostas derradeiras, mas apontam pressupostos para a pesquisa na área: a primeira em âmbito mais historiográfico para voltarmos os olhos ao *corpus* dramaturgicamente da *Commedia dell'arte*; e a segunda, correlacionada com a primeira, um breve pressuposto para pensar a atuação contemporânea.

Il teatro delle favole rappresentative (1611) merece uma análise mais precisa, em que a estrutura do *canovaccio* escrita por Flaminio Scala pode ser considerada um testemunho do *modus operandi* de seus espetáculos, e da produção teatral de todo um fenômeno ligado à estruturação dramaturgicamente, a formação das companhias e o desempenho de papéis fixos. Menciono o pesquisador Ludovico Zorzi: “Acredito ser um dos poucos, senão o único

¹³ Do original: “Perch'io bramava di preservarmi, e di non cadere da quel grido che acquistato m'aveva [...], mi diedi con molto studio allo studio della parte del soprannominato Capitano solo per renderla, piú che per me si poteva, ricca e adorna.”.

indagador desses 'objetos' a ter tido a sorte (e a paciência) de ler esse vasto e mítico corpus de testemunhos originais em sua totalidade, para a grande maioria inéditos e em qualquer caso bem pouco estudado."¹⁴ (ZORZI, 1990, p. 146). Em vista de uma ampla análise do universo literário dos cômicos *dell'arte*, Zorzi atesta a qualidade profissional que teria a coletânea de Scala em relação à dos diletantes:

Acho que posso admitir com quase absoluta certeza que todas as grandes coleções publicadas transmitem o trabalho não de atores profissionais, mas de literatos medíocres, que transcreviam por encomenda ou por ociosidade imitações dos *soggetti*¹⁵ que viam representados nas cenas. Estamos diante de um resultado de maneirismo preguiçoso e completo [...] Exceto, repito, a coletânea de Scala, por ser transmitida a nós por uma publicação, e alguns poucos *scenari* isolados, com o resto devemos lidar como literatura e, além disso, como uma literatura ruim. (ZORZI, 1990, p. 147, tradução nossa)¹⁶

Ao considerar a maioria dos *canovacci* como "literatura ruim" devido a sua escrita por amadores e por aficionados pelo teatro *all'improvviso*, Zorzi também os consideraria como um interessante material de estudo¹⁷, e, segundo Testaverde (2007), no século XVI houve uma grande publicação dos *canovacci* entre os acadêmicos e amadores. Isso pode ter influenciado Flaminio Scala, que na época em que publicou sua obra já era um ator experiente, na quinta década de vida.

A obra scaliana não reúne apenas textos didascálicos de espetáculos, e sim corresponde a um instrumento orquestral de um território de experiência teatral. Nesse sentido, a coletânea de Scala traz dados preciosos para esboçar as principais características de "como", segundo Roberto Tessari (2014), esses espetáculos eram oferecidos ao público, "tanto no nível do desenvolvimento mais eficiente de um mercado do espetáculo quanto na definição provocativa de uma nova poética teatral de ator" (TESSARI, 2014, p. 151,

¹⁴ Do original: "Credo di essere uno dei pochi se non l'unico indagatore di questi 'oggetti' ad avere avuto la fortuna (e la pazienza) di leggere per intero questo vasto e mitico corpus di testimonianze originali, per la stragrande maggioranza inedite e in ogni caso ben poco studiate."

¹⁵ Sinônimo de *Canovaccio*.

¹⁶ Do original: "Credo di poter concludere con pressoché assoluta certezza che tutte le maggiori raccolte pubbliche trasmettono l'opera non di attori professionisti, ma di mediocri letterari, che trascrissero per commissione o per ozio delle imitazioni dei soggetti che esse vedevano rappresentati sulle scene. Siamo dunque di fronte a un risultato di pigro e completo manierismo [...] A parte, ripeto, la raccolta dello Scala, perchè trasmessa fino a noi da una stampa, e pochi dispersi scenari singoli, per il resto dobbiamo ancora una volta fare i conti con la letteratura, e per di più con una cattiva letteratura".

¹⁷ Até o presente momento, foram encontrados por volta de mil *canovacci*, espalhados por bibliotecas na Itália, e em outros locais da Europa. Ana Maria Testaverde, aluna de Ludovico Zorzi, continuou o trabalho Zorzi consistente em analisar o acervo de *canovacci*. Vide a obra de TESTAVERDE, Anna Maria. *I canovacci della Commedia dell'arte*. Torino: Einaudi. 2007.

tradução nossa)¹⁸. Os *canovacci* devem ser considerados, então, uma fonte preciosa para parâmetros de cena e produção dentro da *Commedia dell'arte*.

O ator no olho do ritornelo

Por fim, conluo ao apontar um horizonte, um tanto utópico, — pressupostos já esboçados em outras pesquisas de minha autoria como Kodi (2019) — a envolver uma atuação contemporânea, e ir à mão contrária na formação de uma atriz ou ator polivalente, ou valoroso, na interpretação de diversos personagens, ou no desempenho de funções actanciais. E para isso faço a seguinte questão em tom stanislavskiano: qual seria o trabalho do ator sobre si mesmo na *Commedia dell'arte*?

O exemplo de Francesco Andreini já apresenta uma primeira resposta, como um atuante que utilizava seu *zibaldoni* [repertório], de *Capitan Spaventa*, para compor o seu papel no calor da cena, louvadamente desempenhado ao longo de décadas e devidamente registrado em uma publicação. Seu personagem em *arte* e seu intérprete em vida se amalgamam no mito da *Commedia dell'arte*.

É como se tal ator estivesse em um *ritornelo*, para usar uma expressão de Deleuze e Guatarri (1997), em que cada repetição busca uma variação de seu tema principal, o próprio personagem: em nível macroscópico, esse seria a formação das companhias *dell'arte* com um *cast* sempre similar em sua base, mas ao retomar a cena apresenta diferentes variáveis; em nível intermediário seria a dramaturgia que é composta por personagens/máscaras que voltam em situações diferentes, porém sempre recorrentes e vindas de um mesmo embrião; e para cada atriz e ator que representa o mesmo personagem, às vezes de si mesmo, ao longo de toda uma carreira a nível microscópico. Talvez o atuante em um eterno *ritornelo* de repetição e variação esteja mais condizente com o aqui e agora do teatro, em que podemos representar o mesmo espetáculo diversas vezes, mas em cada tempo e espaço que é inscrito pode-se instaurar como algo fresco.

Ao considerar os elementos que definem a arte teatral e desenrolam-se na efemeridade da cena, observa-se a questionável necessidade de premeditar todas as palavras e ações, e pouco a pouco, faz-se mais sensata a ideia de um ator, ou de uma atriz, que investiga a repetição de um mesmo papel. Esse atuante será sempre igual a si mesmo,

¹⁸ Do original: "(...) sia sul piano del più efficiente sviluppo d'un mercato dello spettacolo sia su quello del provocatorio definirsi d'una nuova poetica teatrale d'attore."

mas em cada repetição, de maneira inédita, e no aqui e agora da cena, poderá encontrar a variação. Não que o ator ou a atriz na *Commedia dell'arte* não saiba as predeterminações da cena, mas está apto a entender a representação e a reapresentação com algo novo, e quiçá isso, dê a ilusão e a vida que torna efígie o mito da improvisação.

Referências

ANDREINI, Francesco. **Le bravure del Capitan Spavento**. Organização de Roberto Tessari. Pisa: Giardini, 1987.

CUPPONE, Roberto. "In questo", Il teatro gli scenari della *Commedia dell'arte*. **Revista: Trans/Form/Ação**, Marília, SP, vol. 24, n. 1, 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732001000100009. Acesso em: 30 jun. 2019.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 4. São Paulo: Editora 34, 1997.

FERRONE, Siro. **La Commedia dell'arte: Attrici e Attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)**. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi Arte. Architettura. Cinema, Musica, 2014.

HESÍODO. **Teogonia: A origem dos deuses**. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.

KODI, Douglas. **A utopia da Commedia dell'arte no século XXI: o Canovaccio, o ator e a cena**. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de pós-graduação em Teatro, Florianópolis, 2019.

RABETTI, Maria de Lourdes. A *commedia dell'arte*: mito, profissão e arte. **Artcultura**, vol. 16, n. 29, p. 7-17, 2016. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/34252>. Acesso em: 25 ago. 2021.

RABETTI, Maria de Lourdes. Por que os estudos da *commedia dell'arte* interessam ao teatro contemporâneo? Sobre o livro de Roberto Tessari *La Commedia dell'Arte: genesi d'una società dello spettacolo*. **Sala Preta**, v. 16, n. 2, p. 407-414, 2016.

SCALA, Flaminio. **Il teatro della favole rappresentative: a cura di F. Marotti**. Milano: Il Polifilo, 1974.

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

TESSARI, Roberto. **La Commedia dell'arte: Genesi d'una società dello spettacolo**. Roma: Laterza, 2014.

TESTAVERDE, Anna Maria. **I Canovacci della Commedia dell'arte**. Torino: Einaudi. 2007.

ZORZI, Ludovico. *Intorno alla Commedia dell'arte (1978)*, In: ZORZI, Ludovico. **L'attore, la commedia, il dramaturgo**. Torino: Einaudi. 1990.

Submetido em: 30 de set. 2021

Aprovado em: 22 de out. 2021