

A DRAMATURGIA DA *COMMEDIA DELL'ARTE* NA BUSCA DE UM TEATRO CONTEMPORÂNEO

“The playwrighting of commedia dell’arte in the search of a contemporary theater”

Carlos Afonso Monteiro Rabelo*

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal da Bahia

RESUMO: Este artigo apresenta uma proposta de criação em teatro contemporâneo, tendo por base a dramaturgia da *commedia dell’arte*, representados por dois autores italianos, Flaminio Scala, Carlo Goldoni e um brasileiro, Ariano Suassuna, que empregaram alguns procedimentos criativos que aqui serão discutidos, tendo por foco, respectivamente, as peças *Il finto marito* (O marido fingido) de 1619, *O servidor de dois patrões* de 1746, e *O casamento suspeito* de 1961. Ao basear suas peças na cultura popular, e no fruto do trabalho da improvisação teatral realizada por grupos de atores, esses dramaturgos indicam caminhos para a criação de nova dramaturgia, que não se limitam apenas à gênese de texto via texto, incluindo também o trânsito entre cena e novo texto.

Palavras-chave: *commedia dell’arte*; dramaturgia; improvisação

ABSTRACT: This article presents a proposal of contemporary theater creation, based on *commedia dell’arte’s* dramaturgy, represented by two Italian authors, Flaminio Scala, Carlo Goldoni and the Brazilian Ariano Suassuna, who used some creative procedures that will be discussed here, focusing, respectively, in their plays *Il finto marito* (1619), *Il servitore di due padroni* (1746) and *O casamento suspeito* (1961). Basing their plays in popular culture, and in the result of theatrical improvisation performed by groups of actors, this authors point a way of creating new playwrighting, not limited by the genesis of text through text, including also the way that leads from the scene to a new text.

Keywords: *commedia dell’arte*; playwrighting; improvisation.

Introdução

Nesse artigo pretendo discutir como a leitura da dramaturgia da *commedia dell'arte*, aqui representada por duas peças, *O marido fingido* (1619) de Flaminio Scala (1552-1624), *O servidor de dois patrões* (1746) de Carlo Goldoni (1707-1793), e uma terceira peça que denota a influência posterior da *commedia*, *O casamento suspeito* (1961) de Ariano Suassuna (1927-2014), pode oferecer respostas interessantes para escrita teatral contemporânea. Espero dessa maneira que o estudo de textos do passado inspire a criação de nova dramaturgia, evitando uma abordagem museológica, ou nostálgica da *commedia*, onde se procura ingenuamente repetir o irrepetível do passado histórico. E, também questionar algumas noções de senso comum que se formaram ao redor da dramaturgia da palavra escrita, da dramaturgia baseada em improvisação teatral, e da própria *commedia dell'arte*.

Mas antes talvez seja necessário contextualizar a *commedia dell'arte*, um gênero teatral tão emblemático, sobre o qual se mistura fato histórico e lenda, uma história tão ampla que repercute até no carnaval brasileiro de pierrôs e colombinas. Também conhecida como *commedia all'improvviso* ou *commedia italiana*, essa prática teatral surgiu na Itália, no século XVI, sem que jamais se soubesse com exatidão sua genealogia,

nem as razões que levaram ao seu triunfo nas cortes italianas (DUCHARTRE, 1966). No século XVII conquistou a França, de onde se espalhou com grande sucesso pelo mundo. Era comumente praticada por grupos estáveis de atores, que interpretavam papéis fixos, como Arlequim, Capitão, Pantaleão e Colombina, apresentados com meia-máscara, ou sem máscara, como no caso dos papéis dos casais apaixonados, Enamorados, equivalentes ao galã e mocinha.

Contudo, atores cômicos também por vezes prescindiam da máscara, como se dá no caso do grande Tiberio Fiorilli (1608-1694), o Scaramuccia, uma das muitas versões do capitão espalhafatoso e medroso. Fiorilli, por ter nascido com um rosto naturalmente engraçado, a exemplo de Dario Fo (1926) ou do brasileiro Costinha (1923-1995), usava sua “máscara” natural para fazer rir, e desse modo, simplesmente se maquiava de preto, da boca para cima. Das muitas generalizações apressadas acerca da *commedia*, como essa suposta onipresença da máscara, consta uma sobre a qual pretendo me aprofundar nesse artigo: a absolutização do improvisado, que não se sustenta em face do registro histórico. Onde se vê uma preponderância do improvisado, deve se entender uma via de mão dupla entre o que é improvisado, e o que é escrito (ANDREWS, 1993).

Grande parte da dramaturgia era

improvisada, porém, os atores apresentavam também números pré-ensaiados, os *lazzi*, que podiam incluir no espetáculo elementos de acrobacia, poesia, música, mímica e monólogos. Esses números eram um repertório decorado, que podia ser incluído ou não num espetáculo, ao sabor da recepção do público. Isso deve ser mantido em mente, quando se fala em improvisação no âmbito da *commedia*. Trata-se de uma improvisação bem diferente da praticada no século XX, como a que foi sistematizada por Viola Spolin (1906-1994), cujo foco é a formação do ator, e a procura por espontaneidade. Os improvisadores da *commedia* estavam bem mais munidos de material, do que a improvisação “a partir do nada”, que está mais propícia ao fracasso, e ao processo de tentativa e erro. Como profissionais da cena, os *comici* precisavam de material ensaiado para lidar com diferentes situações.

Por outro lado, desde seu início, companhias paradigmáticas desse gênero, como I gelosi dos Andreini, encenavam também peças de teatro de vários gêneros, abarcando o cômico e o trágico. Parece contraintuitivo, que os comediantes italianos que nos legaram a *commedia dell'arte* fizessem também tragédias e comédias em versos. Mas quanto a isso, é bom lembrar que o termo italiano *commedia* não se refere somente ao nosso “comédia”. Por *commedia* entenda-se “teatro”, com todas as contradições desse termo.

Também, esses pioneiros não se diziam praticantes de *commedia dell'arte*, que, é uma designação pejorativa cunhada por Goldoni, equivalente ao nosso “teatro comercial”. Caso perguntados, eles se designariam como sendo *comico*, ou seja, um ator, que faz *commedia*, no caso, a arte teatral, que abarca a comédia e a tragédia.

Como se não bastasse a presença de dramaturgia escrita no próprio surgimento histórico dessa prática teatral, posteriormente, a *commedia* na França contaria com uma extensa tradição de dramaturgos, dos quais o mais importante certamente foi Molière (1622-1673), que atesta o hibridismo existente entre o escrito e o improvisado, no cerne da dramaturgia da *commedia dell'arte*. Como veremos adiante, a transição entre o improvisado e o escrito era bastante fluída, sendo mesmo errado dividir esses dois procedimentos. Em *commedia* se pode falar em escrever improvisando e improvisar escrevendo.

Entre as inovações introduzidas pela *commedia* nas Artes Cênicas, encontram-se a própria profissionalização dos grupos de teatro, podendo-se argumentar que o surgimento da profissão de ator está ligada à *commedia*, em face do amadorismo que prevalecia no teatro medieval. Foram eles que introduziram a noção de bilheteria, de teatro abertos ao público, e não

mantidos através do mecenato de um nobre, ou do apoio comunitário de uma guilda. E, não menos importante, pela primeira vez no teatro ocidental, a *commedia* abre espaço para a mulher no palco, tendo na figura de Isabella Andreini (1562-1604) uma das mais importantes pioneiras da história do teatro, sendo reconhecida duplamente, pelo talento literário e teatral.

No século XVIII, a *commedia* entrou em declínio, como foi apontado no trabalho teórico e prático do dramaturgo italiano Carlo Goldoni. No século das luzes, da ascensão burguesa, a *commedia* se viu por demais ligada ao antigo regime, à relação mestre e servo, e, como não se bastasse, sua típica inclinação para o espetacular, a afastava do realismo que os novos tempos exigiam. No entanto, a *commedia* reapareceu triunfante no século XX, a partir das pesquisas de artistas-teóricos como Meyerhold (1874-1940), Lecoq (1921-1999), e Dario Fo, que usaram dessa influência para criar teatro contemporâneo, político, renovando o humor físico, a mímica, além de incorporar elementos da cultura popular nas Artes Cênicas.

O entendimento que frisa o aspecto improvisado, e não escrito, da *commedia* é reforçado pela publicação de resumos de cenas, descrições de entradas e saídas dos personagens, de ato em ato, com todo o desenrolar da história.

Textos dessa natureza são conhecidos como *canovaccio*, que eram muitas vezes criados por um *capocomico*, o ator/diretor da companhia. Dessas coleções de *canovacci*, a mais antiga é a de Flaminio Scala, membro dos *I gelosi* (SCALA, 2003). Com o passar do tempo, também foram publicadas peças de teatro, no formato que conhecemos, e assim, a *commedia* foi praticada por dramaturgos que passaram a incluir em suas peças, os personagens e enredos desenvolvidos previamente no teatro de improvisado, como se nota na obra de Carlo Goldoni, Carlo Gozzi (1720-1806), Molière e Pierre de Marivaux (1688-1763).

A metodologia oportunista do Arlequim

Por esse motivo, para tentar compreender essa simbiose entre o escrito e o improvisado, vou exemplificar com três peças específicas, três projetos pessoais que mesclam a dramaturgia, o improvisado e o teatro popular. E também, para demonstrar como essa prática se repete ao longo do tempo, apresento autores de épocas contrastantes. Assim, escolho inicialmente um dramaturgo próximo do surgimento histórico da *commedia*, Flaminio Scala, que simboliza a conquista inicial de terreno desses grupos de atores. Em seguida, um dramaturgo do século seguinte (XVIII), Carlo Goldoni, que representa um período de decadência, quando o iluminismo pôs em cheque o mundo de “nobres e servos” representado na *commedia*, e por fim,

Ariano Suassuna, que demonstra como no século XX dramaturgos e atores olharam para o passado em busca de nova inspiração, contato com tradições populares, e por em primeiro plano a arte do ator, que brilha tanto no que concerne à *commedia*.

Como se vê no processo criativo desses dramaturgos, a tentativa de traçar uma divisão entre o improvisado e a escrita é fadada ao fracasso. Além disso, ao escrever, empregavam a prática das companhias, que, para conquistar o público, utilizavam-se de recursos oriundos de diversas fontes, sobretudo, as próprias histórias, personagens, dizeres, anedotas, que estavam de posse desse mesmo público. No Brasil, essa tradição em incorporar elementos, como personagens e situações dramáticas da *commedia*, ou de teatro de improviso popular, é exemplificada na obra do dramaturgo paraibano Ariano Suassuna, como ele próprio reconhece em seu prefácio à comédia *O casamento suspeito* (1961):

Na invenção de certos personagens, por exemplo, o que fiz foi um processo clássico de recriação de certos tipos já existentes numa comédia popular, no caso a tradição do Romanceiro Popular Nordeste. No mesmo sentido – se bem que com outra medida, é claro, porque se tratava de dois gênios – Molière e Goldoni recriaram os tipos da comédia popular mediterrânea (SUASSUNA, 1984, p.85).

Se a fonte direta de Suassuna não é

a *commedia*, e sim, o Romanceiro Popular Nordeste, este certamente divide com a *commedia* uma mesma matriz européia e medieval, contudo, Suassuna, em peças como *O rico avarento* (1954), reproduz com brilhantismo a comicidade da relação mestre-servo, que é estrutural para a *commedia*, como a que se vê entre Pantaleão e Arlequim. Além disso, como se nota nesse prefácio, Suassuna era leitor de Goldoni, e atento ao processo em que histórias populares alimentam a dramaturgia livresca.

Nesse mesmo trecho do prefácio, Suassuna alude à outra questão importante no que concerne a *commedia*, que é a relação entre o erudito e o popular. Se dramaturgos como Molière, Goldoni, e o próprio Suassuna, são parte da cultura erudita, suas fontes, seus personagens, muitas vezes remontam às figuras da cultura popular. Num mundo sem *copyright*, onde quem pela primeira vez registrava um mito tornava-se seu autor, o oportunismo, a esperteza desses autores em se apropriar do que não tinha dono, nos faz perguntar, em qual extensão, se o que admiramos em suas peças são fruto de sua criatividade, ou são pérolas recolhidas na cultura popular. Pondo de lado a questão moral, é preciso entender que tais peças de teatro se encontram no limiar de dois mundos: um onde a autoria é coletiva, anônima, e outro onde essa autoria é individualizada.

Os próprios personagens centrais da *commedia* são como um mosaico de figuras locais, para que as companhias tivessem como agradar por onde passassem. Como o Arlequim de Bérghamo, o Pantaleão de Veneza, o Doutor de Bolonha, o Capitão de Espanha (a Espanha dominava grande parte do território italiano no século XVI), o Pulcinella de Nápoles, os Enamorados de Florença, e assim por diante. O equivalente no Brasil seria fazer uma companhia de teatro com o malandro carioca, o gaúcho de bombacha, o caipira, o cangaceiro, misturando seus sotaques e histórias.

No entanto, para se compreender esse processo de apropriação, é preciso tomar o cuidado para não generalizar certos procedimentos. Muitas vezes, o caminho inverso também se estabelece. Por exemplo, a criação dos atores/dramaturgos também voltava ao povo, sendo “folclorizada”, como vemos no exemplo do pierrô no carnaval brasileiro. Ou, como no exemplo apontando por Darnton (1986) em que a *Odisséia* de Homero foi encontrada na forma de conto popular na Iugoslávia. Dessa maneira, até mesmo a criação dos artistas que assinam suas obras, pode ser encontrada posteriormente em domínio popular, ou em outros campos do saber e da arte. É o que vemos na iconografia da *commedia*, onde os figurinos, máscaras, e a linguagem corporal repercutem em quadros, esculturas, e, mais

recentemente, no cinema mudo e nos desenhos animados. Depois que uma piada de humor físico, como um truque de chapéu, é criada por um palhaço profissional ou um brincante de festa popular, ela corre o mundo em todas as direções.

Outra tendência à uma simplificação apressada se encontra na noção de que a *commedia dell'arte* se constitui basicamente de arquétipos, numa antropologia redutora, onde se juntam personagens em blocos, e, por conseguinte, toda a maravilhosa variedade da família dos zanni são absolutizados num único Arlequim. Como um horóscopo de personagens, que não leva em conta a criação individualizada e cuidadosa de cada ator. Por essa ótica, a *commedia* deixa de ser um fenômeno que percorreu os séculos, passando por grandes transformações, para se transformar num gênero fixo, de dramaturgia repetitiva, como que cristalizando a crítica goldoniana na avaliação de toda a história de uma rica dramaturgia. Daí o teatro vivo se reduz ao gênero, sempre com as mesmas máscaras, sempre improvisado, sempre com os mesmos enredos, sendo que a realidade histórica é muito mais variada, como explica McGehee:

Todas as tentativas de descrever a *commedia* como uma forma cômica que seja eterna e imutável, uma forma que captura arquétipos essenciais da humanidade, e uma forma que revela a essência eterna do homem, vai ao contrário do espírito da época. No humor da

Renascença, a natureza fixa e essencial do mundo se desmorona em ambiguidade, sempre mutante, sempre se transformando, e sempre subvertendo para revelar um mundo de possibilidades infinitas. Esse era o espírito da época e a *commedia* era sua expressão cômica (McGEHEE, 2015, p.12, tradução nossa)¹.

E uma das expressões mais fulgurantes dessa época se encontra no talento de Flaminio Scala, que em sua comédia *Il finto marito*, que poderia ser traduzida como “O marido fingido”, conta a história de dois enamorados, Flavio e Lepido, que com a ajuda de Scaramuccia, um típico *zanni* intrigante, lutam para conquistar o amor de Giulia e Porzia, para desconsolo dos velhos Demetrio e Gervasio. A intriga, que se desenrola por cinco atos, culmina numa noite de troca de casais, em que Scaramuccia, enganando a todos, faz as vezes de alcoviteiro, conseguindo juntar dois casais apaixonados, embora não sancionados pelo casamento, e três casais onde um não sabe quem é o outro, incluindo um casal de homens, e um casal de homem com mulher travestida de homem. No final, a confusão se resolve, e Scaramuccia é perdoado pelo patrão, Demetrio, e reencontra a mulher, Brigida, que todos pensavam estar morta, mas que estava travestida de homem, num típico “golpe de teatro”.

Nesse enredo reconhecemos vários temas recorrentes de narrativas picarescas, que remontam à Boccaccio: o amor jovem versus o amor velho,

os criados que subvertem a ordem, enganando os patrões, para a felicidade de uns e desilusão de outros. Temos também o travestimento, homem vestido de mulher, mulher vestido de homem, e para complicar ainda mais, o duplo travestimento, o homem que se passa por mulher travestido de homem, e a mulher que se finge de homem se passando por mulher. A máscara e a espetacularidade da *commedia* permitiam essas dobras, pois, a necessidade de uma mimese exata era relevada em função do divertimento.

No prólogo da comédia, Scala oferece suas opiniões sobre a arte teatral, no diálogo entre um ator e um forasteiro, prólogo este, que curiosamente apresenta duas versões, uma para ser lida, e outra para ser encenada. A primeira com maior número de considerações teóricas, destinada aos leitores da obra impressa, e a segunda, com mais movimentação cênica e mais piadas, pensada em sua efetividade cênica. Vemos aí a sensibilidade do dramaturgo, que não quer impor ao seu público considerações teóricas que possam interessar aos leitores.

Na primeira versão do prólogo, a mais teórica, Scala argumenta a favor da teoria teatral ser baseada no que o palco ensina, e, que só nos livros não se aprende a *commedia*:

Mas você se lembra, pois deve ter lido, e eu posso ter

escutado dizer, que o seu Aristóteles dá somente os preceitos da tragédia, jamais desce às particularidades do estilo cômico, e de Horácio não se retira nada de substância. Assim, da comédia não há outras regras, não há outros preceitos, que os do bom uso e dos bons autores, dos quais se retira as formas que hoje em dia se usam, sendo muito verdadeiro que as regras foram sempre retiradas do uso, e não o uso das regras. E disso decorre que muitos grandes literatos, e dos melhores, por não ter a prática da cena, escrevem comédias em belo estilo, boas ideias, graciosos discursos e nobres invenções, mas estas quando postos em cena permanecem frias... (SCALA, 2011, p.3, tradução nossa)².

Nessas palavras, Scala corrobora a idéia básica desse artigo: a criação dramática não deve apenas brotar da leitura de outras peças. Pode, e deve também se basear no trabalho prático, na experiência direta da cena, no improviso, e nas histórias, festas e personagens do povo. Ademais, sua recomendação de “retirar as regras do uso” parece simples, mas qualquer artista que já tenha trabalhado com a cena sabe do enorme desafio que é não se ater a crenças, teorias, vontades, ilusões, e ser fiel ao que surge nos ensaios. O que salta aos olhos desse prólogo é a desfaçatez do cômico em se declarar livre, por não ter sido objeto das poéticas de Aristóteles e Horácio. O segundo livro perdido da Poética, que seria dedicado à comédia, para Scala, não fez falta alguma, e sua perda, teria sido uma bênção para os comediantes. E os trágicos tiveram que aguentar séculos de patrulhamento (às vezes literal) dos doutos leitores de Aristóteles.

Contudo, a *commedia dell'arte* também teve seu severo douto, na figura de Carlo Goldoni, cuja peça mais conhecida e montada é *Il servitore di due padroni*, ou, O servidor de dois patrões, também conhecida como Arlequim, servidor de dois patrões, a partir da influente montagem de Giorgio Strehler, de 1947, que permaneceu décadas em cartaz, onde se trocou o nome do criado Truffaldino, para o nome mais famoso de Arlecchino. O enredo mostra as proezas de Truffaldino, que serve à Beatrice, que se passa pelo irmão Federigo, e também serve ao amado de Beatrice, Florindo, na esperança de receber dois salários, e, mais importante, duas porções de comida. Ele consegue manter o segredo até o final da peça, quando por amor de Smeraldina, confessa como enganou seus dois patrões.

O próprio autor explica que a peça era inicialmente um *canovaccio*, improvisado pela companhia do ator Antonio Sacco, o primeiro Truffaldino, e que o texto final era devedor das ideias criadas em cena, as tiradas e *lazzi* de Sacco, apesar de Goldoni, sem nenhuma modéstia, considerar sua capacidade de escrever superior à dos atores improvisarem:

De fato, esta minha comédia ao improviso foi tão bem interpretada pelos primeiros atores que a representaram, que eu me contentei muitíssimo, e não tenho dúvida em crer que esses atores não a adornaram melhor com improvisos, do que eu poderia ter feito

escrevendo-a (GOLDONI, 2011, p.2, tradução nossa)³.

Infelizmente, nunca saberemos a extensão da dívida de Goldoni para com a trupe de Sacco. Em tempos onde noções como “dramaturgia colaborativa” eram inexistentes, cabia ao dramaturgo a honra de ter o nome assinando o conjunto da obra, que então como hoje, muitas vezes não é resultado de apenas uma imaginação. Cabe especular se atores de Shakespeare ou Sófocles também não colaboraram com falas e idéias. Normalmente, um dramaturgo escreve um papel com um ator, ou atriz, em mente. Ora, um ator que suscita a confiança de um dramaturgo, ao ponto que este escreva um papel da envergadura de Hamlet, certamente será um artista de grande poder criativo, que certamente não se limita a uma boa presença e dicção. Em todo caso, para a discussão que nos interessa, a ligação entre a improvisação de um teatro cômico popular, e a dramaturgia escrita, fica evidente em Goldoni, e justamente em sua peça mais conhecida e montada, muitas vezes usada como símbolo da dramaturgia da *commedia dell'arte*. Do mesmo modo que Scala afirma na dedicatória de *Il finto marito*, que essa peça é fruto de um *canovaccio* improvisado por sua companhia ao longo dos anos, como Suassuna se reconhece devedor do teatro popular nordestino, dos incontáveis brincantes que vira ao longo de sua pesquisa e carreira.

Apesar de sua extensa atividade como poeta, professor, romancista, esteta, foi como dramaturgo que Suassuna teve mais reconhecimento. Entre suas peças se encontra a comédia *O casamento suspeito*, que conta a história de um “amarelo”, chamado Cancão, um tipo popular aparentado aos *zanni* da comédia, especialmente, com os *zanni* de status mais elevado, como Scapino e Brighella. Cancão impede um casamento ruinoso do ingênuo Geraldo, com a interesseira, e imoral Lúcia. Durante a peça ocorrem vários elementos dramáticos típicos da *commedia*, como um grammelot de latim, troca de identidade e disfarces, uma prática facilitada pelo uso da máscara, e tem um final parecido com o de *Il finto marito*, numa grande confusão noturna de casais surpreendidos.

Resultados e quiprocós

Como, então, um grupo de teatro contemporâneo pode aprender com essas práticas aqui descritas? Da leitura dessas peças, aprendemos alguns procedimentos que podem ser estudados isoladamente, para posterior desenvolvimento em espetáculo. O principal seria procurar mitos, personagens, festas, que fazem parte da memória afetiva e cultural de uma comunidade, e baseado nelas trabalhar a partir de improvisos, que podem ser intercalados de diversos modos, com números pré-ensaiados, em direção ao drama escrito.

Nos exemplos anteriores, vê-se que uma peça pode permanecer por muito tempo em estado embrionário, em formato de *canovaccio*, ou seja, em resumo, que é repetidamente improvisado, até que se registre em formato dramático, o resultado que mais satisfaça os membros do grupo. Um exercício dessa ordem pode começar em cenas curtas, resumidas, que ao longo dos ensaios se desenvolvam, quando por fim se escreve a cena completa. Desses exercícios curtos, podem brotar sequências maiores, que se constituirão em atos de uma peça completa. Cabe a pergunta: por que escrever? Se o grupo está em posse das cenas, se a cada improviso se ganha, se aprende algo novo, para que ao fim oferecer uma peça escrita?

O motivo principal seria a memória. No futuro, essa peça pode oferecer algo de interessante a outro grupo. Ou para que a memória do trabalho de improviso possa ser resgatada pelos próprios artistas que o realizaram. E, não menos importante, a publicação de uma dramaturgia assim realizada pode servir como meio de divulgação, ou como programa impresso, que oriente os espectadores no decorrer do espetáculo. No fundo, uma peça de teatro pode ser entendida simplesmente como uma recordação por escrito do que foi a realidade de um espetáculo, com todas as limitações em que isso acarreta. Mas, mesmo que uma foto não traduza a beleza de uma paisagem, ela pode servir como referência, para que outros procurem e encontrem

o mesmo lugar.

Outro ponto que pode ser aprendido a partir da tradição da *commedia dell'arte*, e que responde a uma necessidade sempre presente: seus testemunhos históricos demonstram como é possível para os grupos de teatro, a ocupação de espaços, a conquista dos públicos de cidade em cidade, e, dessa forma, atingir a profissionalização. No Brasil, uma das grandes dificuldades da atividade teatral é a falta de apoio, financiamento, e espaços físicos para se realizar teatro. A *commedia* foi onde justamente se iniciou a profissionalização do ator no mundo ocidental, bem como a própria instituição da bilheteria em espaços urbanos, e, portanto, pode nos inspirar a contornar a falta de apoio, a partir do exemplo histórico de um teatro do povo, feito pelo povo, em palcos erguidos provisoriamente, com máscaras e figurinos confeccionados pelos próprios atores. Essa prática pode nos inspirar hoje a produzir o teatro que queremos, sem necessariamente precisar de subvenção, criando espaço para o teatro, onde este não se encontra, o que, segundo Ashby, é uma constante na história do espetáculo:

O teatro começa em um espaço criado para outra coisa que teatro. Sendo a última das artes a florescer, o teatro não emerge antes que outras instituições estejam no lugar e funcionando; somente então os atores começam a infiltrar os edifícios e estruturas originalmente designadas para outros propósitos. Uma grande parte da história do teatro diz respeito à adaptação de espaço

encontrado para uso dramático: o drama medieval começou na igreja; o primeiro teatro com proscênio, o Farnese, foi criado como uma arena de equitação; o teatro elisabetano nasceu em currais de *bullbaiting* e pátios de estalagem; as elaboradas mascaradas de Inigo Jones eram mantidas em salas de banquete; tanto os franceses quanto os ingleses usaram quadras de tênis como teatros; Max Reinhardt criou um teatro dentro de um *redoutensaal*; Eugene O'Neill começou em um cais da Nova Inglaterra e ascendeu para um estábulo no Greenwich Village; Richard Schechner acomodou seu *Dionysos* em um estacionamento. Eu dirigi minhas produções mais recentes em um shopping center vazio, um cinema abandonado, um estúdio de dança, e um grande prédio do centro que antigamente abrigava um loja de roupas masculinas. (ASHBY, 1999, p.80, tradução nossa)⁴.

A vantagem metodológica, dessa prática de ocupar os espaços, é a própria criatividade das soluções que são exigidas. Um espetáculo criado para um prédio em ruínas tomará uma feição bem diferente do que for criado para um palco armado em praça, e assim por diante. Ora, essa variedade de cenas e palcos, era o dia a dia dos *comici*. Sua arte era baseada na adaptação rápida da dramaturgia a situações diversas. Portanto, acredito ser de grande valia para atores e dramaturgos de diversas correntes artísticas, pelos menos testarem esses procedimentos, para enriquecer sua bagagem artística. Muitas vezes, a prática teatral contemporânea ocorre em ambientes por demais protegidos, para um público habituado, sem o embate com o real que se nota nos relatos históricos sobre a *commedia*.

Carroças na estrada

Talvez, a própria sobrevivência improvável da *commedia dell'arte*, decretada morta tantas vezes, se deva a essa capacidade, ou mesmo ousadia, de invadir as ruas e ir em encontro ao seu público, que levou Dario Fo a se apresentar em sindicatos e universidades. Essa permanência da *commedia* no imaginário reverberou em romances, poemas, pinturas, filmes, e criou dessa maneira um impacto profundo, que praticamente simboliza a arte teatral como um todo. Esse alcance pode ser entendido, ao se compreender as forças ancestrais, arraigadas, suscitadas pelas máscaras, que conservam algo de pré-moderno, anterior às grandes civilizações. Despertam algo de infantil, irracional, até mesmo cruel, no sentido literal e artaudiano. Para Fava...

a continuidade da *Commedia dell'Arte* representa a perpetuação de uma grande herança artística e cultural, de valor universal. Desde seu mais tenro começo, os temas da *Commedia* são fundamentalmente humanos: amor, as etapas da vida, dinheiro, sexo, possessão, fome, guerra, doença, medo e morte [...] Acima de tudo, para cada personagem, sempre e em toda parte, o tema de todos os temas: a permanente emergência da sobrevivência, aqui e agora, este minuto, este momento, este segundo (FAVA, 2007, p.XV, tradução nossa)⁵.

Ou seja, a sobrevivência não é um tema apenas exterior, que se refere a manutenção da arte teatral, mas é em si um tema presente

na cena dos *comici*. Se o Arlequim em cena constantemente está esfomeado, é porque se trata de um personagem de uma arte, cujos criadores poderiam passar dias sonhando com um prato de macarrão. E ao cruzarem terras onde se falava línguas incompreensíveis, mesmo à distância de poucas léguas, em vez de desistir de fazer teatro, do qual dependia suas vidas, realizavam as cenas imitando atabalhoadamente o som da língua estrangeira, para a hilaridade de seus espectadores locais, e, desse modo, criaram o *grammelot*, a técnica onde se fala palavras sem sentido, que imitam outra língua, e onde se usa o corpo e a máscara para completar o sentido das falas e emoções do enredo da peça.

A adaptação a novos lugares, avistados de cima do palco, oferece uma visibilidade diferente do mundo. Talvez esse seja um dos melhores motivos para se subir ao palco: de lá se pode observar, deslocado do resto da comunidade, a real extensão das contradições da condição humana, que podem assumir contornos trágicos, ou ridículos, como um *zanni* se atrapalhando com uma escada, e derrubando outros dois, desesperado em busca de seu intento, para o prazer das nossas gargalhadas.

Por fim, a metodologia de estudar a *commedia* para se criar nova dramaturgia, deve ser pensada como um processo antropofágico de

recriação, onde o que se lê, traduz e se descobre em velhos textos serve de inspiração para criar o novo. Uma das vantagens para se realizar esse processo, é a existência na internet de arquivos onde se disponibilizam os *cannovacci*, as peças, desses autores mencionados, excetuando-se Suassuna, que já são de domínio público. Afinal, trata-se de encontrar novos pretextos para se fazer teatro, utilizando-se da prática velha como o mundo, de erguer um palco de madeira sobre as ruínas de pedra do teatro antigo. Não há que se olhar para o passado com um olhar por demais respeitoso. Os geniais subversivos do passado continuam nos ensinando novos modos de transgressão, para descobrir motivos para fazer rir e pensar.

NOTAS

¹ No original: “All attempts to depict Commedia as a comic form that is eternal and immutable, a form that captures the essential archetypes of humanity, and a form that reveals man’s eternal essence, runs counter to the spirit of the age. In Renaissance laughter, the fixed and essential nature of the world crumbles to become ambiguous, ever mutating, ever changing, and ever inverting to reveal a world of endless possibilities. This was the spirit of the age and the Commedia was its comic expression”.

² No original: “Ma ricordatevi voi, che dovete

averlo letto, che io posso aver sentito dire, che il vostro Aristotele dà i precetti dela tragedia solamente, né mai dello stile comico discende a' particular, e da Orazio non se ne ritrae cosa di sustanzia. Onde, della commedia non ce ne è altra regola, né altri precetti, che il buon uso e i buon autori, da' quali si son cavate le forme che oggidì si costumano, essendo verissimo che le regole furon sempre cavate dall'uso e no l'uso da quelle. E da questo avviene che molti gran litterati, e de' migliori, per non aver pratica della scena, distendano commedie con bello stile, buoni concetti, e graziosi discorsi e nobili invenzioni, ma queste poi messe su la scena restan fredde..."

³ No original: "In fatti fu questa mia Commedia all'improvviso così bene eseguita da' primi Attori che la rappresentarono, che io me ne compiacqui moltissimo, e no ho dubbio a credere che meglio essi no l'abbiano all'improvviso adornata, di quello possa ave rio fatto scrivendola".

⁴ No original: Theatre begins in space created for something other than theatre. As the last of the arts to flower, theatre does not emerge until other institutions are in place and functioning; only then do the actors begin to infiltrate the buildings and structures originally intended for other purposes. A major part of theatre history concerns the adapting of found space for dramatic use: medieval drama began in the church; the first proscenium theatre, the Farnese, was created inside a riding arena; the Elizabethan theatre was born in bullbaiting pits and innyards; Inigo Jone's elaborate masques were housed in banqueting halls; both French and English used tennis courts for theatres; Max Reinhardt created a theatre within a Redoutensaal; Eugene O'Neill began on a New England wharf and graduated to a Greenwich Village stable; Richard Schechner housed his Dyonisus in a parking garage. I directed my most recent productions in a vacant shopping center store,

and abandoned movie house, a dance studio, and a large downtown building that once housed a men's clothier. (ASHBY, 1999, p.80)

⁵ No original: "The continuity of Commedia dell'Arte means the perpetuation of a great artistic and cultural heritage with universal value. Since its very beginning, the themes of Commedia are fundamentally human: love, the stages of life, money, sex, possession, hunger, war, sickness, fear, and death. [...] Above all, for every single character, always and everywhere, is the theme of all themes: the permanent emergency of survival itself, here and now, this minute, this moment, this second."

REFERÊNCIAS

ANDREWS, Richard. Script and scenarios: the performance of comedy in Renaissance Italy. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

ASHBY, Clifford. Classical Greek Theatre: new views of an old subject. Iowa City: University of Iowa Press, 1999.

DARNTON, Robert. O grande massacre de gaos e outros episódios da história cultural francesa. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DUCHARTRE, Pierre Louis. The Italian comedy. Nova Iorque: Dover, 1966.

FAVA, Antonio. The comic mask in the commedia dell'arte. Evanston: Northwestern University Press, 2007.

GOLDONI, Carlo. Il servitore di due padroni. Mi-

lão: Simplicissimus Book Farm, 2011.

McGEHEE, Scott. The pre-eminence of the actor in renaissance context. In CHAFFEE, Judith. CRICK, Olly. (Org.) The routledge companion to commedia dell'arte. Londres: Routledge, 2015. p. 9-17.

SCALA, Flaminio. Il finto marito. Milão: Simplicissimus Book Farm, 2011.

SCALA, Flaminio. A loucura de Isabella: e outras comédias de commedia dell'arte. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2003.

SUASSUNA, Ariano. O santo e a porca. O casamento suspeito. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1994.

* CARLOS AFONSO MONTEIRO RABELO é dramaturgo, tradutor, músico, ator e professor de teatro. Doutorando em Artes Cênicas no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia e mestre em Estudos Literários pela Faculdade de Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, com o projeto *Um estudo metodológico do ensino em dramaturgia: ensaiando para escrever*. É licenciado em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Goiás, tendo atuado como professor substituto no Centro de Educação Profissional em Artes Basileu França e no projeto *VerusGladiatores*, no Centro Cultural Oscar Niemeyer.