



A loucura de Isabella

Lucia Wataghin – USP

RESENHA de: *A loucura de Isabella e outras comédias da commedia dell'arte*, de Flaminio Scala. Organização, tradução, introdução e notas de Roberta Barni. São Paulo: Iluminuras, 2003.

Nem todos os segredos da *commedia dell'arte* – apesar da grande quantidade de estudos dedicados a esse gênero, que dominou as cenas européias nos séculos XVI e XVII – foram ainda desvelados. Talvez nunca o venham a ser. A condição de “efêmero” do fenômeno teatral parece alcançar aqui seu emblemático ponto máximo. No Brasil, particularmente, muito pouco se sabe sobre essa fase da história das artes cênicas, apesar de sua importância para a formação do teatro moderno. Chega portanto em boa hora a publicação, pela editora Iluminuras, de uma coletânea de comédias, traduzidas para o português, de Flaminio Scala (1547-1624), ator, dramaturgo, perfumista e diretor de uma das primeiras companhias da *commedia dell'arte*.

Não se trata de comédias apresentadas de forma tradicional, mas de “canovacci”, ou seja, de roteiros teatrais, compostos de tema (“argumento”), elenco dos personagens, objetos de cena (“coisas para a comédia”), ações e falas dos personagens – falas, porém, apenas indicadas, e não redigidas por extenso. Na qualidade de “leitores” de teatro, estamos acostumados a considerar

as falas dos personagens (o texto) como o fato central em qualquer peça e desconsiderar o fato de que a encenação de um texto vai muito além do pronunciar das falas. Talvez essa forma peculiar de apresentar as comédias, proposta por Flaminio Scala no começo do século XVII, possa ter o mérito, hoje, de nos fazer refletir sobre o conjunto do espetáculo, sobre essa soma de expressões das quais as falas são apenas uma parte.

Ao colocar no papel seus cinqüenta *canovacci* (quarenta dos quais, as comédias, agora traduzidas, se encontram neste volume), Flaminio Scala estava promovendo a gradual institucionalização de um teatro popular, rival e paralelo ao teatro clássico, que por sua vez continuava a ser representado nas cortes, baseado nos textos escritos dos autores, dos quais nunca prescindiu. A *commedia dell'arte* também tem textos, é claro: textos que estavam na memória, ou talvez também nas anotações pessoais dos atores/autores, que formavam, durante anos de carreira, seus repertórios de falas e exhibições adequadas a um personagem ou a uma situação. Embora apenas uma pequena parte desses repertórios tenha sido editada e publicada, a *commedia dell'arte* sobreviveu, sobretudo nos personagens, muitos dos quais fazem parte do nosso imaginário coletivo, ainda que não saibamos exatamente sua origem e sua história.

Sabemos, por exemplo, que as companhias da *commedia dell'arte*, em suas viagens pela Europa, acabaram tendo uma notável influência sobre as manifestações teatrais locais e sobre o teatro contemporâneo e posterior: de Shakespeare a Molière, de Marivaux a Beaumarchais a Goldoni. Mas sua contribuição à nossa cultura não se restringe ao teatro, sendo disseminada em vários ramos do conhecimento e das artes. Na rica iconografia que acompanha seu texto introdutório, a tradutora e organizadora do livro, Roberta Barni, colocou a reprodução de um *Arlequim* de Paul Cezanne e de uma foto de Anna Magnani em traje de Arlequim, numa cena do filme *Le carrosse d'or*, de Jean Renoir: dois entre os numerosos exemplos possíveis da força de penetração na nossa cultura dos ícones da *commedia dell'arte*. Particularmente no Brasil, um dos países no mundo onde mais se festeja o carnaval, personagens como Arlequim (o criado, representante da *plebe* em luta pela vida, sempre faminto e certamente por isso autocontraditório – porque a única “verdade” é a

necessidade –, covarde e dessacralizador, irresponsável e engraçado) e Colombina (máscara da moça bonita e volúvel), ao se transformarem em trajes do carnaval brasileiro, constituem uma viva ponte entre a cultura teatral popular italiana e a mais típica festa brasileira. De resto, *arlequinada*, *arlequinal* e outros termos derivados de *arlequim* são palavras que já pertencem ao nosso vocabulário. Até mesmo a preguiça de Arlequim, e de todos os *zanni* (os criados) da *commedia dell'arte*, uma qualidade de certa forma revolucionária, sendo expressão de crítica e revolta contra a autoridade, tem algo de universal: e quem pode dizer que a preguiça do Macunaíma de Mário de Andrade não seja inspirada nessa antiga preguiça italiana?

Os outros personagens da *commedia dell'arte* também são ricos de charme, com seus estereótipos: o veneziano *Pantalone Magnifico* ou *Pantalone de' Bisognosi* – cujos apelidos irônicos (*de' Bisognosi* quer dizer “dos necessitados”) são alusões à sua tremenda sovinice –, máscara de um velho e rico mercador, em geral tolamente apaixonado; o bolonhês *Balanzone* (Doutor Graciano), jurista ou médico, verborrágico e pedante, representante da “alta” cultura (Bolonha, sede da mais antiga universidade européia, é tomada aqui como o emblema do pedantismo dos universitários); o Capitão Spaventa, também chamado de Rodomonte, Spezzaferro, Capitan Fracassa, outro tipo especialmente antipático aos olhos dos italianos, por sua fanfarronice e covardia: um personagem que se finge corajoso, mas, como escreve Roberta Barni, “na hora do vamos ver, foge” Para a construção da paródia de todos esses tipos, um dos recursos mais poderosos foi certamente a língua, sendo que os personagens se expressavam com falas regionais ou dialetos. Este fato não só tem agradado sempre o público italiano, mas certamente era condição essencial para a representação da *comédia* para um público *plebeu*, que notoriamente não falava italiano, mas somente seu próprio dialeto (o dialeto mais próximo do italiano é o toscano, usado nas cenas de *commedia dell'arte* pelos namorados, pelo próprio Scala, portanto, para representar seu papel em teatro, como informa Roberta Barni; mas o toscano não deixa de ser um dialeto).

O caso do Capitão Spaventa, cuja língua, magniloquente e cerimoniosa, era entrecortada de espanholismos macarrônicos, é outro exemplo de como o

gênio cômico e irreverente do teatro popular atacava toda e qualquer instituição de poder: nesse caso, assumindo as dores e a revolta dos italianos cansados dos invasores espanhóis que dominaram o sul da península por séculos.

Particularmente qualificada para este trabalho, por ser italiana há muitos anos radicada no Brasil, professora de língua e literatura italiana (USP), tradutora profissional, mestre em Lingüística e Tradutologia e formada em direção teatral pela Escola de Comunicação e Artes (USP), Roberta Barni enfrenta e resolve dificuldades notáveis na tradução para o português do italiano da época de Flaminio Scala. O livro composto por ela (seleção, tradução e introdução às *comédias*), além de ser, em primeiro lugar, de grande importância para os profissionais do teatro, diretamente interessados no assunto, tem o mérito de reconstruir também para o público não especializado o que é atualmente reconstituível desta parte da história do teatro: não só com os *canovacci* aqui traduzidos, mas também com o excelente estudo introdutório, que nos revela muitos dos antigos segredos da *commedia dell'arte*.

O maior desses segredos, do meu ponto de vista, talvez ainda seja o dos *textos* das peças das quais Roberta Barni nos apresenta os *canovacci*. Como eram esses textos? Onde estão agora? Resta dizer que esta curiosidade, suscitada pelas peculiaridades do material que estamos examinando, talvez seja reveladora de um vício do nosso olhar, sempre em busca de textos e autores para canonizar. Quem sabe não valha a pena, desta vez, trocar *o prazer do texto* (o prazer de ler o texto pronto) pelo prazer de penetrar num mundo em que os textos ainda não eram sagrados, mais fluidos, flexíveis, em constante mutação, justamente porque ainda não sujeitos à fixidez da forma escrita.