

A relevância da mulher/atriz no teatro na *Commedia dell'Arte*

The relevance of the woman/actress in theatre inside *Commedia dell'Arte*

Frederick Hunzicker¹

Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP, Ouro Preto/MG, Brasil

E-mail: frederick@ufop.edu.br

Diana Felicori²

Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP, Ouro Preto/MG, Brasil

E-mail: dianafelicori@gmail.com

Resumo

O artigo trata da *Commedia dell'Arte* com foco na obra *La Mirtilla* da atriz e dramaturga Isabella Andreini. Essa peça é escolhida para fazer uma análise acerca de questões relacionadas ao sexo feminino, e de críticas sociais que a atriz faz às imposições de estereótipos de gênero existentes nos séculos XVI e XVII. Numa breve análise da peça, destacam-se as dificuldades que uma mulher enfrentava por ser lésbica na Renascença, bem como, o que seria mais importante, inteligência ou força física? O artigo aborda, brevemente, as críticas sociais feitas pela atriz Isabella Andreini, à sua época, por meio da *Commedia dell'Arte*.

Abstract

This article deals with the *Commedia dell'Arte* focus on the work *La Mirtilla* by the actress playwright Isabella Andreini. This play is chosen to make an analysis about issues related to the female sex, and social criticism that the actress makes to the impositions of gender stereotypes existing in the 16th and 17th centuries. In a brief analysis of the play, the difficulties that a woman faced for being a lesbian in the Renaissance is highlighted, as well as what's be more important, intelligence or physical strength? The article broach the social criticism made by actress Isabella Andreini, at her time, through *Commedia dell'Arte*.

Palavras-chave

Commedia dell'Arte. Mulheres. Isabella Andreini. Crítica. Estereótipo de gênero.

Keywords

Commedia dell'Arte. Women. Isabella Andreini. Criticism. Genre stereotype.

1 Frederick Hunzicker é graduado em Artes Cênicas pela Unicamp em 1997, mestre pela Universidade Estadual de Campinas em 2004 e doutor em Artes da Cena pela Unicamp em 2015.

2 Diana Felicori é graduada em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) em 2009 e mestra pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) em 2023.

Introdução

No final do baixo medievo e início do Renascimento, surgiu um estilo teatral conhecido, atualmente, como *Commedia dell'Arte*, como afirmou Miklasevskij (1981), anteriormente era chamada de *Commedia all'improvviso*, *Commedia a soggetto*, *Commedia di Zanni*, *Commedia popular* ou *Commedia delle maschere*, e na França de *Comédie italienne*. Há certo consenso sobre algumas mudanças que esse estilo teatral ocasionou.

Há certa discussão se a *Commedia dell'Arte* seria o início do teatro enquanto profissão. Contudo, existe um consenso de que ela gerou a necessidade da criação de uma linguagem teatral. Trata-se de uma forma teatral que exige bastante do corpo do ator, é um teatro extremamente físico, algo que não era muito usual na época. A *Commedia dell'Arte* exigia uma carga física vigorosa, visto que os atores precisavam chamar atenção do público passante. Surgiram ensaios que almejavam aprimorar a técnica do improviso. Apesar da fama de que a *Commedia dell'Arte* era um estilo teatral construído no improviso, muitos momentos cômicos da peça nasciam dos ensaios, e eram inseridos nos espetáculos. Saber improvisar e como improvisar fazia parte da técnica teatral que foi criada a partir do surgimento desse estilo teatral. Não apenas os momentos cômicos, mas saber como criar uma situação em que o outro ator pudesse inserir o momento cômico do seu personagem era apreendido a partir do improviso ensaiado.

De acordo com Molinari (1994, p. 147-148), as companhias teatrais surgiram nesse momento. Outros estilos mais antigos sequer tinham a possibilidade da formação de uma companhia. Em muitas culturas, o teatro era um evento que se realizava apenas uma vez ao ano. Além disso, o ator – quando havia um ator – era uma pessoa solitária. Quando havia um grupo de atores, esse grupo não tinha a obrigatoriedade de permanecer unido, os atores poderiam ir e vir quando quisessem. Com a chegada da *Commedia dell'Arte*, criou-se o compromisso, firmado em contrato, do ator permanecer dentro daquele grupo. A grande rotatividade de atores levava os integrantes do grupo a representarem um personagem diferente a cada interpretação. Com a assinatura de contratos na *Commedia dell'Arte*, o compromisso com a personagem também surgiu. Era normal estar definido o personagem que determinado ator representaria. Se o ator não estivesse disponível para aquela apresentação, o grupo teria que escolher uma apresen-

tação que não contasse com aquele personagem. O personagem só ficava desimpedido daquele ato no caso da sua morte, do fim do seu contrato, ou se o intérprete abandonasse a *troupe*, situação em que havia penalidade prevista no citado documento.

De forma inédita, a mulher passou a ser uma integrante dessas *troupes*. Não mais apenas nos bastidores, cozinhando, costurando ou ajudando na educação dos filhos, mas como atriz, como personagem. Apesar da *Commedia dell'Arte* ser reconhecida pelo uso das máscaras, em sua maioria, por personagens masculinos, essas mulheres também podem ser portadoras de máscaras, se considerarmos que, segundo Brondani (ibidem), na *Commedia dell'Arte*, existem dois tipos de máscaras: a máscara objeto, que se veste no rosto, feita geralmente de couro; e a máscara física corporal, que é composta por toda uma tensão e uma intenção que o ator carrega consigo no momento de representar a personagem. Partindo desse segundo tipo de máscara sobre a qual Brondani (ibidem) escreveu, podemos deduzir que todo personagem da *Commedia dell'Arte* possui sua própria máscara, seja ela um objeto, ou física. Os *innamorati* também estão mascarados fisicamente. Mesmo que as mulheres atrizes, em sua maioria, não vestissem a máscara objeto, elas estavam usando a máscara intencional, a máscara de tensão e disposição corporal que são necessárias para a representação de uma personagem.

As mulheres nesse contexto não aparecem como dançarinas ou adornos apenas. Elas também produzem literatura, e inclusive podiam ocupar cargos de destaque dentro de uma companhia *dell'Arte*. Podemos considerar esse gênero como uma profissionalização do/a ator/atriz, apesar das controvérsias, da mesma forma, no surgimento da profissão de atriz. Quanto ao surgimento da atriz profissional, especificamente, há consenso de que foi na *Commedia dell'Arte* mesmo (Berthold, 2008; Barni, 2003; Brondani, 2017).

No que diz respeito às mulheres, nenhuma outra situação histórica colocou a atriz como profissão. Até há ocasiões e estilos que colocaram a mulher em cena, porém como dançarina, geralmente visando embelezar a cena. Na *Commedia dell'Arte*, a mulher também veio com uma carga estética forte, mas ela teve possibilidade de ascensão dentro da *troupe*, isso sem contar que tinha direitos à sua personagem. Ela também aprendia a técnica, o ofício e, por fim, recebia a mesma quantia de dinheiro que seus colegas homens. Esse fato pode ser considerado uma das grandes transformações que a *Commedia*

dell'Arte realizou no teatro. À época, mesmo quando uma mulher recebia alguma incumbência que auxiliava no trabalho de um homem - fosse seu marido, irmão, pai, etc - qualquer lucro advindo dessa incumbência era totalmente pago ao homem, sendo que a mulher sequer sabia qual o valor havia sido atribuído ao seu trabalho (Federeci, 2021). Dentro de uma companhia *dell'Arte* uma mulher receber pelo seu trabalho e, mais que isso, receber a mesma quantidade de dinheiro que seus colegas homens, constituiu praticamente uma revolução salarial feminina. Isso lhes garantia a mesma liberdade e importância que os outros atores dentro da *troupe*.

Algumas atrizes, como Isabella Andreini, alcançaram fama e prestígio. Desfrutaram do conforto de cortes e palácios, e têm sua obra divulgada, por aqueles que procurarem por ela, até hoje. Antes de apresentarmos a obra dessa atriz, discorreremos sobre a *Commedia dell'Arte*.

A *Commedia dell'Arte*

Se fosse necessário colocar um marco inicial para a *Commedia dell'Arte*, a assinatura do primeiro contrato de uma companhia *dell'Arte* em 1545 seria um símbolo de mudança na história da arte da interpretação teatral. Obviamente que os sinais desse estilo teatral já se mostravam nas feiras. Havia duplas de atores que representavam pequenas encenações com *Arlecchino* e *Pantaleone* nas ruas e feiras de cidades (Veneziano, 2010). Esses dois personagens já existiam e tinham certa popularidade, mas a assinatura de um contrato foi importante para caracterizar um compromisso, do ponto de vista legal, entre os homens que resolveram ganhar dinheiro com teatro. Eis o contrato:

Desejando os companheiros abaixo citados, ou seja, os senhores Maphio, chamado Zanini de Pádua, Vincentio de Veneza, Francesco de la Lira, Hieronimo da S. Luca, Zuandomenego, chamado Rizo, Zuane de Treviso, Thofano de Bastian e Francesco Moschian, fazer uma fraternal companhia – a qual deverá durar até o primeiro dia da futura quaresma do ano de 1546, e que deve começar na próxima oitava de Páscoa –, juntos, decidiram e deliberaram que tal companhia deverá durar em amor fraternal até o tempo indicado sem nenhum ódio, rancor ou dissolução; e, entre eles, seguir e respeitar com toda ternura, como é costume de bons e fiéis companheiros, todos os capítulos abaixo, os quais prometem aplicar e respeitar sem nenhuma hesitação, sob pena e perda de dinheiro subscrito. E, primeiramente, em comum acordo, elegeram seu líder para interpretar suas comédias, de lugar em lugar, por onde estiverem, o prendado senhor

Maphio, e ao qual todos os companheiros mencionados anteriormente – no que toca à ordem de interpretar as citadas comédias – devem servir e obedecer em tudo aquilo que ele determinar e, portanto, ir enveredando pela terra como ele determinará (autor desconhecido, 1545, *apud* Rabetti, 2015).³

De acordo com Molinari (1994, p. 147-148), há de se chamar a atenção que esses homens, cujos nomes estão neste contrato, tinham família, carreiras, profissões. Por algum motivo, eles acreditaram que deixar toda essa vida, de certa forma estável, era mais vantajoso, até mesmo do ponto de vista financeiro, do que permanecer onde estavam. Além disso, o contrato obrigava seus assinantes a permanecerem juntos, dentro de uma companhia, cada qual sempre fazendo o mesmo personagem, como supracitado.

Outro ponto que merece atenção é que o caráter mambembe do teatro não era bem-visto. O pagamento do salário em dinheiro tinha surgido há pouco tempo. Isso permitiu aos nobres e à parte abastada da burguesia alguns abusos no tocante à quantidade de trabalho. Alguns trabalhadores, sobretudo do campesinato, se recusavam a trabalhar, ainda que não recebessem nada, como forma de protesto. Para conter esse tipo de desobediência e garantir o trabalho no campo, essencial para a economia de países como a Itália, leis decretando punições foram aprovadas para coibir as pessoas de não trabalharem. Era contra a lei uma pessoa ser um vagabundo ou um homem sem senhor. Geralmente, esses vagabundos ou homens sem senhores eram nômades, viviam andando nas estradas de cidade em cidade. Esses homens poderiam ser presos por encarceramento, ou até executados, no caso de reincidência (Federici, 2021). Dessa forma, um grupo de sete homens, que resolveu abandonar seu trabalho nas cidades – e essas leis estendiam-se ao meio urbano – para perambular pelo país a fim de apresentarem peças, facilmente seriam confundidos com foras da lei. Logo, assim que o teatro se tornou profissional, o ator foi perseguido.

É de se imaginar o que acontecia com as famílias desses atores. Não apenas desses sete primeiros

3 Essa citação encontra-se entre aspas, pois a própria Rabetti não a redigiu, ela fez uma citação direta de um documento do século XVI, que é considerado o primeiro contrato, assinado, determinando a existência, bem como regime de trabalho e remuneração, de uma companhia de *Commedia dell'arte*. A própria autora, em seu texto, utiliza essas aspas. Visando manter a integridade do texto de Rabetti optamos por utilizá-las também.

atores, mas às famílias dos outros que vieram depois. Então, ocorreu outra característica interessante dentro da *Commedia dell'Arte*, que foi justamente a participação direta das mulheres. Essas mulheres ajudavam no espetáculo. Elas costuravam o figurino, cozinhavam para a companhia, cuidavam das crianças e, às vezes até contribuíam para algum efeito da peça, como um som que tivesse que ser produzido fora de cena, ou uma fumaça que tivesse que aparecer no tablado. Afinal, a profissão era passada de pai para filho, então não era raro que um filho de um ator aprendesse o ofício na mesma companhia que o pai.

Dessa forma foi até que Lucrezia *di Siena*, uma cortesã nascida na cidade de Sena (Toscana), assinasse um contrato com uma companhia *dell'Arte* de Roma, em 10 de outubro de 1564 e se tornasse a primeira atriz do gênero, cujo nome fosse conhecido. Lucrezia se tornou a primeira atriz em cena, 19 anos após o primeiro contrato ter sido assinado. É pouco tempo, o que pode levar a crer que, de fato, as mulheres já estavam próximas desse tipo de teatro, fosse pela família. Ainda que a *Commedia dell'Arte* visasse lucro, havia uma forte relação familiar dentro das companhias. Isabella Andreini formou sua família dentro de uma companhia. Portanto, não havia a possibilidade das mulheres continuarem excluídas dessa linguagem teatral.

A *Commedia dell'Arte* era vista como produto pelos seus atores. Eles não trabalhavam de graça. Não se tratava de um teatro feito com a intenção de orientar o cidadão numa conduta adequada como as tragédias gregas, ou ensinar os preceitos católicos às camadas mais pobres da população para que ela seguisse num caminho de retidão. Ela era feita para fazer rir. O objetivo era agradar ao público, para que ele pagasse. Como se tratava de uma forma de teatro realizada normalmente nas ruas e praças, ninguém daria dinheiro por algo de que não gostou. O chapéu era passado ao final, ou durante a representação. Não se cobrava um ingresso para que o público pudesse assistir à peça.

Além de tudo, a *Commedia dell'Arte* criou uma técnica visando às encenações. Os atores precisavam de uma disposição corporal muito intensa. Afinal, estavam em praças e ruas, competindo pela atenção dos passantes com malabares, vendedores, menestres. Tratava-se de um ambiente vivo, barulhento. A *Commedia dell'Arte* não era feita dentro de um edifício preparado para ela, ela nasceu como um espetáculo de rua, e a rua era seu habitat. Além de ter uma disposição corporal capaz de chamar a atenção da

plateia, o ator também precisava conhecer o corpo do seu personagem.

Por fim, tudo isso estava unido à improvisação. Sendo que o texto, ou *canovaccio*⁴, não detalhava as ações e as falas dos personagens, havia um trabalho de improviso muito rico. Mesmo assim, era um improviso com ensaio. Os chamados *lazzi*⁵ eram ensaiados, faziam parte do repertório dos personagens. O ator conhecia os *lazzi* do seu personagem e dos personagens de seus companheiros. Segundo Veneziano (2010), “Era um improviso estudado, já que cada uma das personagens tinha o seu arsenal, a sua forma de se expressar, as suas próprias palavras. Como no jazz, cada intérprete conhece muito bem as notas musicais, o ritmo, a melodia, as escalas” (Veneziano, 2010, p. 84).

De acordo com Berthold (2008), a *Commedia dell'Arte* encontrou seu catalisador no carnaval medieval. O carnaval, durante a Idade Média, era um período de liberação, mas a liberdade concedida naquela época tinha um caráter diferente da liberdade carnavalesca conhecida nos dias de hoje. Tratava-se de uma festa que antecedia a quaresma, um longo período de penúria, um período no qual não se ingeria carne, nem vinho e nem havia cópula. A população medieval passava por esse período como se fosse uma penitência (Bakhtin, 2002).

Durante o carnaval, a vida era celebrada. A liberdade, nesse contexto, era uma liberdade que permitia a alimentação, a bebedeira e o sexo – em abundância, quando possível. A população havia sobrevivido a esse tempo difícil e havia um relaxamento nas duras regras impostas pela igreja (*idem*). Ao final desse período de liberdade, que durava alguns dias, a população se recolhia novamente para a quaresma. De acordo com Bakhtin (*ibidem*), para o clérigo medieval, a parte mais importante do corpo era a cabeça. Era na cabeça que estavam o cérebro, a mente, a parte racional do homem. Além disso, a cabeça também é o ponto mais elevado do corpo humano.

4 Na época, as cidades eram fortificadas, e à porta de cada cidade, os guardas questionavam, àqueles que chegavam, o que estavam fazendo ali. Os atores eram interrogados sobre o tema de suas peças, uma vez que não era permitido que se falasse tudo que se queria dizer. Havia críticas que não eram aceitas na nobreza. Nesse caso, o *canovaccio*, por não fornecer detalhes sucintos sobre a apresentação, passava com mais facilidade por esses guardas.

5 Podiam tanto ser piadas, trocadilhos, como uma ação física, um gesto que o personagem sempre repetia.

Para Bakhtin (*ibidem*), essa parte racional do corpo humano era chamada de alto material. Apesar de haver uma complementação entre a mente e o corpo, durante grande parte do ano, o alto material era considerado mais importante.

No carnaval, há a inversão. Bakhtin (*idem*, p. 70) afirma que o ventre, a pança, os intestinos, as nádegas, as genitálias ganham protagonismo nessa festa. A barriga se torna mais importante do que a mente. Comer e beber em demasia, cópula, tudo isso se concentra no corpo humano da cintura para baixo, e tudo isso causa prazer. A essa parte do corpo deu-se o nome de baixo ventre. Satisfazer essa parte do corpo era a maior expressão de liberdade que havia no carnaval medieval. Havia, inclusive, toda uma produção literária cômica, voltada para esse tipo de excesso. Até os excrementos receberam seu quinhão de atenção. Sendo que satisfazer essa parte do corpo era extremamente prazeroso, gerando o riso, ainda que fosse um riso de satisfação, e não um riso provocado pela comicidade.

A *Commedia dell'Arte* utilizou, largamente, o baixo ventre. Quase todos os personagens encontraram uma forma de ressaltá-lo. Por exemplo, em geral os *zanni* eram famintos, bebedores. *Pantalone* era libidinoso, *Dottore* era glutão, *Capitano* usava calças justas que ressaltam suas nádegas. Não apenas no figurino, mas as personagens também possuíam *lazzi* que destacavam essa parte de sua anatomia. Isso causava o riso. Os excrementos, as flatulências, a embriaguez ou mesmo a gula faziam com o que o público risse. A bem da verdade, algumas dessas piadas causam riso até nos dias atuais.

Retornamos à teoria de que esse estilo de teatro marcou o início da profissão de ator. Não apenas do ator, mas também da atriz. Como colocado anteriormente, a mulher se tornou uma figura presente dentro da *Commedia dell'Arte*. Não apenas presente, mas com certo grau de importância. Obviamente que houve forte resistência, por parte da igreja e por parte do Estado a essa presença feminina no teatro. À época, a mulher era considerada propriedade de algum homem. As tábuas do Direito Romano colocavam a mulher como um objeto animado, sem vontade própria, cujo único propósito da existência era o servilismo. Ainda assim, algumas mulheres se recusaram a esse papel, de forma que, para a sociedade renascentista era, pelo menos, ultrajante.

Já foi colocado que as companhias de *Commedia dell'Arte* visavam o lucro. Essas mulheres não viam de forma diferente. Elas também estavam interessadas no dinheiro. Muitas eram obrigadas a subsisti-

rem fora da égide masculina. A profissão de meretriz não era atraente. Existe a possibilidade de algumas terem optado por essa profissão, enquanto outras precisavam desse ofício.

As grandes atrizes, cujos nomes permanecem conhecidos e lembrados até hoje, eram mulheres que possuíam cultura. Provavelmente receberam educação formal. Houve uma diminuição do analfabetismo europeu com a chegada da Renascença, e um movimento de educação da população. As famílias que podiam pagar – independente da classe social – educavam seus filhos e filhas. Provavelmente, a educação feminina não deveria ser tão extensa quanto a masculina. As universidades ainda eram ambientes majoritariamente masculinos, mas isso não impedia que essas meninas fossem letradas, cultas, políglotas, poetisas.

A figura feminina, dentro da *Commedia dell'Arte*, tornou-se de tal forma proeminente, que existiu um cargo importante dentro das companhias de teatro que foi ocupado por mulheres, conhecido como *prima donna*. Diferente do estereótipo de uma cantora de ópera com sobrepeso, afetada e seguida por um séquito de bajuladores tolos e fúteis, as verdadeiras, as primeiras *prime donne* foram de importância incontestada tanto para a história do teatro quanto para as mulheres da época. Tratavam-se das *prime donne delle compagnie*, ou seja, as primeiras mulheres das companhias, mulheres que tinham prestígio dentro de suas companhias. Não significava, necessariamente, que tinham destaque em cena, em alguns casos, dependendo da idade, cediam esse lugar a atrizes mais jovens. Na verdade, elas tinham poder de decisão dentro das companhias (Brondani, 2017).

As próprias companhias perceberam que ter uma mulher no elenco era fundamental para conseguirem o sustento do dia. Sem mulher, sem público, sem aplausos, sem dinheiro, não havia meio de existência da *Commedia dell'Arte*. Assim sendo, a mulher passou a ter uma importância inquestionável dentro das companhias. Uma das atrizes que mais se destacou, na época, foi Isabella Andreini. Pretendemos agora nos dedicar a uma de suas obras mais famosas, *La Mirtilla*, em que ela mostra empatia pela condição das lésbicas da época, e critica o cânone que existia de que as mulheres não sabiam pensar. Aqui é necessário fazer uma distinção. Apesar de Isabella Andreini deixar clara sua empatia pelas lésbicas, e pelo fato de elas sofrerem uma repressão muito mais intensa do que as mulheres heterossexuais, ela não era lésbica. Ela era heterossexual.

Não se conhece nenhum caso, amor, ou mesmo amor platônico, de ordem erótica ou romântica, que tenha tido ou nutrido por outra mulher.

Isabella Andreini e sua *Mirtilla*

Isabella Andreini era de família veneziana, mas nasceu em Pádua, em 1562. Àquela época, chamava-se Isabella Canali. Ela foi uma das meninas que recebeu educação formal no início da Renascença, como foi supracitado. Ela tinha profundo interesse por literatura – provavelmente sua primeira paixão – e cultura, o que a levou a aprender outros idiomas além do italiano (Barni, 2003, p. 36). Mesmo assim, ainda criança, não tinha como fugir às tradições da época e, com seis anos de idade, foi prometida a Francesco de'Cerracchi, 14 anos mais velho que ela.

Francesco serviu na armada naval veneziana durante a guerra que houve entre Veneza e Turquia. Houve um episódio em que seu pai o vendeu para um turco, provavelmente para lhe poupar a vida. Francesco, então, passou oito anos como escravo desse turco. Foi nessa ocasião em que ele aprendeu o idioma, elemento essencial anos mais tarde, quando compôs seu famoso *Capitano Spavento*. Aos 28 anos de idade, Francesco escapou para a Itália, uniu-se a Isabella, e fugiram. Francesco abandonou o nome de Cerracchi e assumiu o nome Andreini, que foi passado à Isabella pelo casamento dos dois (Bartoli, 1780).

Eles entraram para a companhia de *Commedia dell'Arte I Gelosi* (Os Ciumentos), em 1576, comandada pelo *capocomico*⁶ Flaminio Scala (Barni, 2003, p. 35). Dois anos depois, eles se casaram. O primeiro filho, Giovan Battista, nasceu logo no ano seguinte, em 1579 (Bartoli, 1780, p. 31). O casal iniciou sua carreira no teatro fazendo papéis de *innamorati*. Em 1589, Flaminio Scala deixou a companhia, passando o cargo de *capocomico* para Francesco, e Isabella se tornou *prima donna* de *I Gelosi*. Durante toda sua vida, Isabella permaneceu com o papel de *innamorata* como seu personagem principal, porém sua versatilidade era tão grande, que começou a representar outros papéis, até mesmo masculinos, que interpretou com a intenção de criticar os estereótipos de gêneros impostos à época.

Aqui é necessário explicar qual era a definição de

estereótipos de gênero nos séculos XVI e XVII, época em que Isabella Andreini viveu e produziu. Uma discussão dessa ordem era mais rara do que atualmente, por conseguinte, estudos e materiais acadêmicos produzidos na época também eram muito raros. Além disso, qualquer assunto ligado a sexo era cercado de tabus, principalmente de ordem religiosa. Dessa forma, a definição torna-se até pueril se olharmos a partir do século XXI. Na época, mulher fazia coisas de mulher: cuidar da casa, da família, da prole, servir ao marido e obedecer cegamente. Atividades como cozinhar, tecer, bordar, limpar eram coisas de mulher. Os homens faziam coisas de homens: prover o sustento, ter uma profissão (ainda que de forma artesanal, ou ainda frequentar uma faculdade para ter uma profissão que gozasse de algum prestígio), servir ao exército, encarregar-se de negócios financeiros. Por mais machista que possa parecer, mulheres deviam ser castas, delicadas e servis; enquanto os homens precisavam ser viris, rudes e imponentes. E Isabella Andreini, como mulher culta e crítica que era, resolveu fazer uso do teatro e da poesia para condenar essas imposições.

Isabella encenava, como nas suas próprias palavras, “ora como homem, ora como mulher” (Andreini, 1620, p. 1), ela se travestia com papéis masculinos, com seus figurinos e máscaras e exagerava na expressão corporal, ressaltando, de forma esdrachada, todas as características que diziam ser naturais do homem. Ela colocava barbas e bigodes postiços exagerados, quando a máscara o permitia, usava uma voz extremamente grave, destacava as barrigas dos personagens, ou o andar com as pernas muito abertas e com o quadril jogado para frente para simular a presença da genitália masculina. Ela também não fazia diferente ao representar sua *innamorata* homônima, e deixava sua voz extremamente aguda, colocava enchimento no busto, levantava as nádegas. Tudo isso num exagero extremo apenas para deixar claro que essas diferenças, impostas pela sociedade, eram ridículas (Ferracuti, 2014).

Em 1588, Isabella Andreini escreveu um drama pastoral chamado *La Mirtilla*, e o publicou no ano seguinte. Com isso, ela se tornou a primeira atriz renascentista a publicar uma peça, e ingressou na academia *Gli Accessi*. Nessa peça, ela optou pelo eu-lírico⁷ masculino. Os fatos apontados nessas duas

6 O termo *capocomico* refere-se a um líder, diretor ou ensaiador que existia na época. Era um cargo de chefia dentro das companhias *dell'Arte*.

7 A expressão “eu-lírico” tem sido muito discutida e questionada dentro das teorias literárias, pois pode levar ao engano de se confundir o autor, ou poeta, em sua vida pessoal, com a voz que ele utiliza no momento da escrita.

linhas parecem não ter relações, mas ela adotou o eu-lírico para abordar questões femininas, como o medo do estupro, por exemplo.

Em 1588, *I Gelosi* encontrava-se em Paris desde 10 de dezembro. De acordo com Rudin e Crick (2001), naquele ano, uma liminar parlamentar havia proibido os atores italianos ou franceses de representarem comédias⁸. Tal liminar se deu a partir de um levante popular que ocorreu em maio de 1588, contra a dissolução do reinado de Henrique III, rei da França nessa época. O clima não era, de fato, propício para comédias (Rudin e Crick, *idem*). Além disso, provavelmente era de conhecimento de Isabella Andreini que a companhia *I Gelosi*, em 1573, havia encenado o drama *Aminta* de Torquato Tasso na ilha de Belvedere, na presença de Felipe II da Espanha, onde foi bastante insultada e recebeu pouco dinheiro (*idem*, p.17). Provavelmente Isabella Andreini não quis interromper seu trabalho de dramaturga, e também viu a oportunidade de trazer essa história de volta à cena, contudo, dessa vez, buscando um triunfo da companhia no lugar de algumas poucas moedas.

La Mirtilla foi uma peça baseada na obra de Torquato Tasso, *Aminta*. A semelhança é tamanha, que chega a parecer uma paródia. A peça de Isabella Andreini, contudo, é bem mais ousada que a obra de Tasso. Em sua obra, Torquato Tasso optou pela narração de alguns eventos, visto que os considerou passíveis de causar escândalos na plateia. Já Andreini

Aqui, contudo usamos da expressão, mesmo controversa, pois Isabella Andreini optava por tentar representar os homens. Em muitas ocasiões, ela própria se travestia de personagem masculino, para deixar clara a visão que ela tinha do sexo oposto. Portanto, aqui, o trabalho literário da atriz acaba por se unir a sua visão pessoal a respeito do comportamento masculino.

8 De acordo com Rudin e Crick (2001), em dez de dezembro de 1588, Duchartre traz a companhia *I Gelosi* de volta à Paris. Contudo, na França, o ambiente não era favorável a atores franceses ou italianos, isso pois, em maio daquele ano, houve um levante popular contra a dissolução do rei Henrique III. As reviravoltas políticas geraram uma emenda que proibia atores franceses e italianos de apresentarem comédias. De acordo com Rudin e Crick (*idem*), havia o boato de que a companhia *I Gelosi* havia estado ao lado dos populares na tomada das barricadas, durante o levante. Essa liminar seria uma forma de coibir atores de exercerem seu ofício, e também protegeria os atores de *I Gelosi*. Ainda de acordo com Rudin e Crick (*idem*), a companhia partiu de Paris no dia 23 de dezembro, uma sábia decisão, já que o rei foi assassinado logo depois.

preferiu mostrar as citadas cenas que Tasso apenas narrou. Mesmo se tratando de um drama, ela não se eximiu das suas críticas mordazes. Na verdade, colocou-as em cena para que o público, mais uma vez, fosse levado a refletir sobre elas.

La Mirtilla tem um triângulo amoroso muito interessante. Mitilla e Fili são duas ninfas e ambas estão apaixonadas por Vrânio, que é um pastor que está apaixonado pela ninfa Ardélia, que adora Diana. Diana é a deusa romana, casta, dos bosques. Como é sabido, na mitologia greco-romana, Diana opta por ser casta, exigindo de suas seguidoras o mesmo comportamento. Para Ardélia, manter a castidade não é um fardo. Pelo contrário, ela se vangloria de não amar nenhum homem. Ardélia observa que as outras ninfas sofrem e se lamentam pelo amor não correspondido, enquanto ela apenas desfruta do bosque onde vivem, em paz e alegria. Está em paz e alegria por não amar ninguém.

Há uma teoria, defendida por Ferracuti (2014), de que Ardélia não se apaixona por homem nenhum por ser lésbica. Ardélia, na peça, chega a se apaixonar, mas pelo próprio reflexo numa fonte. Diferente de Narciso, ela não reconhece que se trata de seu reflexo, ela não sabe que a imagem que aparece na água da fonte é o reflexo do seu rosto, mas fica encantada com toda aquela beleza feminina que há naquela imagem. Ela afirma que aquela figura feminina é a mais bela que já viu, e que faria dela a deusa de sua adoração. Contudo, ela se desespera ao descobrir que é seu próprio reflexo. Como ela poderá segurar sua própria mão, ou beijar sua própria boca? Ela não poderá abraçar o ser amado. Logo, acaba sentindo a tal dor do amor de que todos aqueles de quem ela zombava, sofrem. Nas palavras de Ardélia:

Mil amantes chorando me seguiram
Na minha vida, o que a Natureza não quer
Que eu tenha que viver recolhida
Você vem comigo para morar pelo menos?
Deve chegar a sua mão na minha, estou feliz;
Ajude-me, meu coração;
Ela estende a mão, como sou feliz!
Agora digo que estou feliz;
Venha, venha minha esperança;
Oh meu pensamento vão;
Amo uma sombra, e uma sombra em vão desejo⁹ (AN-

9 mille amanti piangendo mi seguio

DREINI, 1589, p. 47).

Esse trecho mostra Ardélia percebendo a impossibilidade de seu amor. Ela ama uma sombra, seu reflexo, seu igual, mas também mostra como um amor que não era bem-visto também causava sofrimento às amantes. Então não podem se tocar, se abraçar, se beijar, podem viver juntas, próximas uma da outra, como o reflexo, mas sem nunca se tocarem. São sombras, pois o amor é escondido na escuridão, um segredo que pode custar a vida das amantes. As amantes são iguais, pois são mulheres. Ardélia finaliza a peça se unindo à Vrânio para poder amar a si mesma através de outro, um outro que não é seu reflexo, seu igual. Assim deve ter sido a vida de muitas mulheres lésbicas, que se casaram com homens, para seguirem vivendo e, se possível, até próximas às mulheres que verdadeiramente amavam.

Aqui, novamente, ressaltamos que Isabella era heterossexual, contudo, nessa peça, La Mirtilla, cria Ardélia, uma personagem lésbica. Na obra de Isabella Andreini, podemos observar que ela utiliza recursos para criticar os estereótipos de gênero impostos à sociedade da época. Ela cria uma personagem lésbica justamente para discutir o que é tido como feminino. Na época, acreditava-se que o amor e o casamento eram a maior alegria que uma mulher poderia experimentar. Mas, Ardélia é uma mulher, não se apaixona por homem algum, e ainda esbanja sorrisos e satisfações pelo bosque em que vive. Sua alegria, na verdade, acaba ao conhecer o amor.

Para além disso, até hoje, é corrente associar uma lésbica a uma figura masculina, pouco atraente. Numa época em que o único objetivo de vida de uma mulher era agradar a um homem, uma lésbica, ou seja, uma mulher que ama outra mulher, seria um ser abjeto. Contudo, Ardélia era a ninfa mais bela,

deb vita mia, poi que non vuol Natura
che viver terco in cotest'onde io possa
vieni tu meco à dimorarti al meno
deb giungi la tua mano alla mia mano
con ch'io t'son contenta
aiuti me, cor mio
ella stende la mano, me felice
hor dí ch'io son contenta
Vieni, vieni mia speme
o mio vano pensiero
amo un'ombra, & un ombra in van desio (Andreini, 1589,
p. 47, tradução livre).

a mais cobiçada do bosque. Assim sendo, na perspectiva colocada por Isabella, em sua peça, o que é feminino? O que é atraente? O que encanta? O que fascina um homem? Não pode a mulher, ainda que sem um homem, ainda que sem estar apaixonada, ser bela? Não pode, a mulher, ser bela e desejável, ainda que nutra atração apenas por outras mulheres?

Há, na peça, uma cena de uma tentativa de estupro. Um Sátiro apaixona-se por Fili. Como não é correspondido, ele decide tomá-la à força. Na peça de Torquato Tasso, Aminta aparece e salva a ninfa. Os dois brigam, e Aminta vence expulsando o Sátiro à força. Na peça de Andreini, Fili salva-se a si mesma por meio de sua astúcia. Na época, não se acreditava que uma mulher pudesse pensar, tivesse inteligência (Brondani, 2017), no máximo, sua astúcia, quando ela existia, servia apenas para guiar os homens em direção à perdição. Uma mulher astuta facilmente era acusada de bruxaria, mas Andreini inverteu essa situação e mostrou que uma mulher astuta pode sobreviver no mundo, que não é necessária força física, mas inteligência.

Assim que Fili percebe as intenções do Sátiro, primeiro ela tenta afastá-lo com a recusa. Depois o Sátiro a prende em seus braços. Fili sabe que não tem força para se soltar, então concorda em se deitar com ele, mas faz uma proposta. Ela pede ao Sátiro que o deixe amarrar em uma árvore. O Sátiro hesita, porém, tomado de desejo, aceita. Uma vez amarrado, Fili começa a beliscá-lo de forma dolorosa, afirmando que isso aumentaria o prazer no momento do clímax. Contudo, em dado momento, o Sátiro não suporta mais a dor e implora para que ela pare. Fili acaba por abandonar o Sátiro amarrado à árvore pelas barbas.

-Sátiro: Não me belisque forte assim;

-Fili: Enfim, não posso me conter
Em te acariciar, Sátiro. Oh, essas belas carícias!
Por favor não me despreze, minha querida vida.

-Sátiro: Beije-me logo, que faremos as pazes.

E se você não me beijar, a deixarei.
Irei atrás de uma ninfa mais amorosa.

-Fili: Cale-se!

Você não quer que eu morra de dor.

-Sátiro: Não tão forte, que infâmia é essa
que me machuca?"¹⁰ (Andreini, 1589, p. 26).

10 Sat: non pizzicar, sì forte, ohime, non fare;

Fil: in fine, non me posso contenere
D'accarezzarti. O que belle carezze.

É possível ver que, por meio da inteligência, Fili inverte a situação. Ela passa de vítima à agressora, deixando o Sátiro, que não raciocina com clareza devido ao seu desejo, em suas mãos. Andreini mostrou, nessa cena, como a figura masculina pode se tornar tola e facilmente manipulável por querer ter sexo com outrem. Fili utiliza a mentira para conseguir se salvar, sem a ajuda de outro homem. Nessa cena, não aparece nenhum herói altruísta que lutará pela honra da ninfa, ao contrário, a ninfa consegue resolver a situação com inteligência. Esse recurso, da mulher prometer sexo, para atrair o homem numa armadilha – independentemente de ser uma situação de autodefesa como na peça *Mirtilla*, ou em outra situação hipotética em que a mulher já pensa no homem como sua presa – é bem utilizado, tornou-se um recurso famoso. Não é raro ver esse tipo de solução sendo usado em séries e filmes atualmente.

Andreini (1589), ao representar personagens masculinos e femininos na corte, pôde levar sua crítica aos estereótipos de gênero à cena, não apenas com o texto, mas também com sua interpretação. Por essa obra, e tantas outras que escreveu e representou, teve grande prestígio na corte francesa. A rainha, Maria de Médice, costumava corresponder-se com a atriz. Na ocasião da morte de Andreini, na cidade de Lyon, um medalhão foi cunhado em sua homenagem, e ela foi velada, mesmo em se tratando de uma atriz italiana, no solo francês.

É bem provável que, durante sua vida, Andreini tenha sofrido com várias das injustiças aplicadas contra as mulheres na época. Apenas o fato de concordar em ser atriz já demonstra uma insatisfação e rebeldia contra o sistema no qual estava inserida. Portanto, ela fez uso daquilo que aprendeu, literatura e teatro, para denunciar as mazelas desse sistema. Mesmo assim, por séculos, sua obra permaneceu no obscurantismo após a morte de seu marido. E já que ela gostava tanto de falar a respeito de um

assunto que tem sido discutido pela grande mídia atualmente, por que não a deixar subir ao palco mais uma vez?

Conclusão

Uma das características marcantes da *Commedia dell'Arte* era a crítica social que suas máscaras carregavam. Obviamente, que nem mesmo os mais prestigiados atores tinham a permissão de admoestar quem bem entendessem. A opinião sempre gera limites. Esse comentário não poderia ser dirigido aos nobres ou à igreja, mas poderia ser dirigido a algum hábito. Atribui-se esse hábito a um servo ou a um burguês e ela era bem aceita, até mesmo risível. Desde Aristóфанes, ou mesmo antes, que a comédia é uma poderosa ferramenta de crítica. O riso mostra quão ridículo algum cânone pode ser. O riso desfaz o medo. Uma vez que não se teme mais algo, é mais fácil raciocinar, e mesmo modificar aquilo que é considerado intocável. Outra característica interessante desse estilo teatral é sua mobilidade. Uma *troupe* de *Commedia dell'Arte* geralmente não fica muito tempo no mesmo lugar. Ela vai de cidade em cidade, e acaba levando essa crítica consigo. Essa mobilidade é praticamente uma herança, muito mais antiga do teatro. É uma herança que o artista que se apresenta carrega. Ele precisa ir aos lugares, ir até o público. A *Commedia dell'Arte* tem grandes chances de ter sido um dos precursores de viagens internacionais para o teatro. Como supracitado, Isabella Andreini, que era italiana, apresentou seu drama pastoral na corte francesa.

Andreini teve uma carreira extremamente profícua. Apaixonada pela literatura, sempre produziu muito material escrito. Ela não era apenas dramaturga e atriz, mas também poetisa. A sua obra considerada como a mais famosa foi uma coletânea de poemas chamada de *Rime*, que conta com centenas de sonetos. Logo no primeiro soneto ela já alerta o leitor de que escreverá ou como homem ou como mulher. Em suas cartas, todas ficcionais, ela também se moveu entre os dois sexos. Para um leitor desatento, pode causar confusão, pois algumas cartas são escritas por um homem. Ela transitou entre os gêneros masculinos e femininos justamente para contestar uma imposição social. Toda sua obra, toda sua vida dentro da arte teve esse foco, trouxe essa contestação, sempre de forma mordaz.

Andreini, de forma bastante inteligente, utilizou

Almen non ti sdegnar, vita mia cara.

Sat: Bacciami presto, che farem la pace
E, se tu nom me bacci, voglio darti
Cattiva vita, e torverommi un'altra
Ninfa amorosa.

Fil: chuidi quella boca
Che non vuoi, ch'io mi muoia di dolore

Sat: non dar si forte, ora que infamia è questa,
che questa mi fai male? (ANDREINI, 1589, p. 26).

essa mobilidade e as críticas da *Commedia dell'Arte* para censurar as diferenças que foram socialmente impostas aos sexos masculino e feminino. Ironicamente, no seu momento derradeiro, ela foi levada por um mal que acomete única e exclusivamente às pessoas do sexo feminino, que foi o aborto. Ainda assim, ela passou a vida ajudando a moldar um mundo menos preconceituoso e mais igualitário. Ela tem sua dose de contribuição no mundo em que vivemos hoje. Por muito tempo se falou da beleza e da inteligência de Andreini, a beleza física já não conta mais, o que ficou foram suas palavras. Para conhecer sua inteligência e sua poesia, recomendamos a leitura de sua obra. E aqui deixamos uma pitada de parte de sua obra artística.

Referências

- ANDREINI, I. *Mirtilla*. 1598. Disponível em: <<https://ia600103.us.archive.org/16/items/mirtillapastoral00andr/mirtillapastoral00andr.pdf>>. Acesso em: 23 nov. 21.
- ANDREINI, I. **Lettere Della Signora Isabella Andreini**, Padovana, Comica Gelosa & Academia Intenta nominata L'Acessa. 1620. Disponível em: <https://ia903109.us.archive.org/16/items/lettere-dellasign00andr/letteredellasign00andr.pdf>, acesso em 23/11/21.
- BRONDANI, J. A. A MÁSCARA E A SOMBRA: PALCO E VIDA. *Arte da Cena (Art on Stage)*, Goiânia, v. 3, n. 1, p. 021–042, 2017. DOI: 10.5216/ac.v3i1.46181. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/artce/article/view/46181>. Acesso em: 15 ago. 2023.
- BAKTHIN, M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. 5ª edição. São Paulo: Hucitec 2002.
- BARNI, R. *A Loucura de Isabella*. E outras Comédias da *Commedia dell'Arte*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003.
- BARTOLI, F. *Notizie Istoriche De Comici Italiane che Fiorino Intorno All'Ano Fino a'Giorni Presenti*. Pádua, 1780.
- BERTHOLD, M. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- Direito Romano. Roma, , autor desconhecido, ano desconhecido.
- FERRACUTI, A. Reflections of Isabella: Hermafroditic Mirroring in *Mitilla* and Giovanni Battisti Andreini's *Amor nello specchio*. *escolarship*, 2014. Disponível em: <https://escholarship.org/uc/item/4br-8n5zs> acesso em 04/01/2023.
- FEDERECI, S. *Calibã e a Bruxa*. Mulheres, Corpo e Acumulação Primitiva. São Paulo: Elefante, 2021.
- MIKLASEVSKIJ, K. La *Commedia dell'arte* o il teatro dei commedianti italiani nei secoli XVI, XVII E XVIII. Tradução de Carla Solivetti. Veneza: Marsilio Editori, 1981.
- MOLINARI, C. *História do Teatro*. Lisboa: Edições 70, 1994.
- RABETTI, M. de L. *A Commedia Dell'Arte*: Mito, profissão e arte. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 16, n. 29, p. 7-17, jul-dez. 2015.
- RUDLIN, J. e CRICK, O. *Commedia dell'arte a Handbok for Troupes*. Routledge Taylor & Francis Group, New York, 2001.
- VENEZIANO, N. O Ator Cômico e seus Procedimentos. *Campinas: Rebento*, v. 1, primeira edição, pp. 80 – 91, julho, 2010.
- Recebido: 24/08/2023
Aceito: 06/11/2023
Aprovado para publicação: 13/12/2023
- Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.
- This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.
- Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.