

*Commedia del'Arte* e charlatanismo: inter-relações  
e interferências

Roberto Tessari \*

---

\* Roberto Tessari dedica-se ao estudo da *Commedia dell'Arte*, à dramaturgia e às artes do espetáculo. Professor aposentado pela Universidade de Turim. Via Verdi, 8 - 10124 Turim – Itália. Email: roberto.tessari.y77f@alice.it

## Resumo |

O ensaio analisa as relações entre a *Commedia dell'Arte* e os charlatões da segunda metade do século XVI e início do século XVII, a partir do testemunho de Anton Francesco Grazzini sobre a presença dos ambulantes e charlatães em Florença e os espetáculos exibidos por eles, logo após a metade do século XVI. Depois de examinar a descrição do médico suíço Thomas Platter relativa à comédia de máscaras e à venda de produtos medicinais feita pela companhia de Zan Bragetta a Avignon, em 1598, o ensaio expõe as intervenções administrativas do Ducado de Mantova, que colocam no mesmo plano atores profissionais e charlatães, e analisa o fenômeno das exibições nas praças dos charlatães registrados - em 1585 - em *La Piazza universale*, de Tommaso Garzoni. O estudo crítico conclui com uma visão geral dos diferentes tipos de relação entre atores profissionais da *Commedia dell'arte* e os protagonistas dos espetáculos de charlatães.

**Palavras-Chaves:** *Commedia dell'arte*. Charlatães. Ambulantes.

## Abstract |

The essay examines the relationship between the Comedy of Art and charlatans in the second half of the sixteenth century and from the beginning of the Seventeenth Century, starting from the witness offered by Anton Francesco Grazzini on the presence and on shows offered by Cerretani and charlatans in Florence shortly after the middle of the sixteenth century. After examination of the description of the Swiss doctor Thomas Platter relative to the comedy of masks and the sale of medicinal products manufactured by the company of Zan Bragetta to Avignon in 1598, the essay exposes the administrative operations of the dukedom of Mantua which pose on the same plane professional actors and charlatans and takes into consideration the phenomena of performances of charlatans illustrated - in 1585 - from *La Piazza universale* of Tommaso Garzoni. The critical study concludes with an overview on the different types of relationship between professional actors of the *Commedia dell'Arte* and the protagonists of the performances of the charlatans.

**Keywords:** *Commedia dell'Arte*. Charlatans. Cerretani.

Pouco depois de meados do século XVI, um ilustre intelectual laico especialista em teatro – Anton Francesco Grazzini, chamado O Lasca – com palavras muito ríspidas, desaprova o enorme sucesso entre a juventude fiorentina de um certo tipo de espetáculo, na sua opinião, principalmente, pela profanação desenfreada:

As belas coisas e os costumes divinos

dos jovens Fiorentinos,

obras dignas e a diversão virtuosa

hoje em dia é só barulho

Para ouvir comédias refinadas

recitadas e dirigidas por brigadas

infames, as mais belas já vistas, ou gentis

não se ouve, mas pobres e sujos:

Certamente, são um prazer alguns artifícios;

E que é verdade ter em mente

Responda-me, ou pessoas loucas<sup>1</sup>:

Que merda, boceta, cu, culhões e caralho

---

1 O texto transmitido pelas rimas de Lasca é, evidentemente, falho e, neste ponto, lacunar. Devemos entender que o poeta convida o povo fiorentino a responder sobre as motivações que poderiam convencê-lo a ser espectador entusiasta dos espetáculos onde prevaleciam palavras grosseiras, conforme elencadas a seguir.

E por esta razão maior divertimento,  
lojas, bancos, escolas e quartos  
continuam abandonadas e sozinhas à noite  
[...]  
Oh anos passados! Oh abençoados séculos!  
Quando então em Florença  
Quem tinha mais virtudes e mais ciências  
Estava entre os mais dignos e mais valiosos:  
Mas agora entre os mais louvados  
jovens de hoje são aqueles mais elogiados  
que altera um Zanni ou Stefanello.

(GRAZZINI, 1882, p. 296)

As “commediacce” obscenas e miseráveis, cheias de jogos, citadas nestes versos, evidentemente, concentram-se nas mesmas máscaras (Zanni, Stefanello Bottarga, etc) que, alguns anos antes, encontramos entre as principais figuras das representações apresentadas pelas companhias dos novos atores profissionais. Resultariam completamente diferentes, porém – de acordo com o depoimento do Lasca -, tanto na qualidade dos dois tipos de espetáculos, quanto nos espaços urbanos onde um e outro seriam organizados. Grazzini (em outras composições poéticas) exalta, com entusiasmo, a arte incrível das primeiras ‘companhias fraternais’ de

*Commedia dell'Arte* que surgiram na capital toscana e mostra como se exibem em “salas” específicas fechadas; afirma que para levar ao palco semelhantes “*commediacce*” *seriam brigadas infames*, habituadas a executar as suas *performances* talvez ao ar livre, em becos mal frequentados. A mesma ambientação, então, onde o escritor coloca - em uma diferente ‘poesia burlesca’, mas sempre se questionando sobre as razões do seu extraordinário sucesso - seduções e *exploits* fraudulentas dos “charlatães, trapaceiros, delinquentes e enganadores”.

Como pode ser que tanto os florentinos

creem, e tanto e tanto aos embrulhões,

Que não por eles a bolsa de dinheiro

Preenchem, mas fazem eles mil favores,

Onde aqui chove por todas as fronteiras

Ambulantes, desonestos e embrulhões,

que com poeira e óleos, e remédios

os atacam e roubam o dinheiro?

[...]

Oh Fiorentin malucos, cegos e loucos!

E pobre Zanni, que se fadiga

Com seus companheiros cada vez para encontrar

Qualquer comédia moderna ou antiga,

a fim de dar-lhes diversão e prazer,  
é certo que alimenta sua labuta,  
e este ambulante deixa ir  
falso, mentiroso e cheio de fraudes e enganoso,  
e vigia o quarto para ouvir Zanni,  
a Nêspira, o magnífico e o Elegante  
e Raro, que vale um tesouro,  
e os outros declamadores de mão em mão  
todos eles exercem bem os seus papéis.

(GRAZZINI, 1882, p. 48)

Entre as diferentes famílias de "trapaceiros" denunciadas por Grazzini - e catalogadas por seus versos com uma *mistura* de estilos que exemplificam bem a desordem terminológica ilustrada por Camporesi sobre as atividades dos 'vagabundos' -, sem dúvida, estão em primeiro lugar absoluto os charlatães vendedores de poções medicinais. Assim dito, seriam no mínimo bizarras (se não de todo livre) a combinação e comparação *imediatas* que aqui são propostas entre os médicos-especialistas das praças, que lotam as praças florentinas com tanto sucesso, por um lado, e por outro lado, os grandes profissionais de um teatro de máscaras instalado em local fechado. Isso, se não existisse - mantido por testemunhas - algum fator-chave, a ponto de motivar plausivelmente seja a comparação entre duas fenomenologias tão remotas na aparência, seja (principalmente) o convite explícito de Lasca, dirigido a todos os

habitantes da cidade, a fim de que escolham ir ao teatro, ao invés de se preocuparem em comprar qualquer remédio. Vem então a suspeita que, na realidade, este fator-chave deve ainda ser algum tipo de *performance* cênica, e que – talvez – a tipologia assim suposta possa identificar-se de alguma forma com aquelas “comédias remendadas” das quais, antes, Grazzini havia denunciado com indignação, mas sem indicar os responsáveis, o enorme sucesso popular. É uma hipótese que, tanto quanto possível, a imprecisão dos fragmentos de *Rime burlesche* (*Rimas burlescas*) até agora examinados, não permite verificar além da dúvida razoável; deixando, portanto, pendente a questão fundamental relativa à exata definição do momento histórico em que os charlatães, pela primeira vez, fizeram o uso de máscaras em suas *performances*. Outrossim, o momento histórico em que eles teriam, realmente, inserido comédias reais de máscaras no improviso, entre os tantos tipos de espetáculos com que de costume usavam para entreter e agradar os interesses de seus clientes em potencial. Ainda é certo, no estado atual do conhecimento, que o primeiro fenômeno se verificou pelo menos a partir de 20 de março de 1574 (data do testemunho iconográfico dado por *Liber amicorum*, de Sigimundus Ortelius, preservado na Biblioteca Britânica, onde aparece inequivocamente um charlatão com figurino de *Zanni* que se prepara para apresentar suas particularidades, enquanto - ao lado dele - uma mulher elegantemente vestida toca violino) (GENTILCORE, 2006, p. 22).

No que se refere ao outro fenômeno, a primeira data certa que temos nos reporta a 1598, ano que ressalta “O testemunho descrito mais detalhado que temos dos charlatães italianos fazendo uso do teatro ‘profissional’ emergente, apenas depois chamado de ‘*Commedia dell’arte*’” (GENTILCORE, 2006, p. 320-321). Neste caso, trata-se de um diário pertencente ao *Journal (Diário)* do médico suíço Thomas Platter (1574-1628) que, enquanto completa seus estudos em Avignon, assiste

à exibição do acrobata Zani Bragetta, chefe de uma companhia formada - além dele - por quatro atores e duas atrizes.

Platter, depois de declarar que o grupo só tinha oferecido ao público "uma comédia divertida, de uma hora ou mais", dedica atenção especial para descrever precisamente como eles, o mesmo Bragetta e um ator desconhecido com máscara de Pantaleão, fingiram as vendas dos seus produtos:

Zani, o líder do grupo, abriu uma caixa grande que haviam levado para lá, e o seu companheiro, em traje de médico, perguntou-lhe o que havia nela. Zani não respondeu diretamente, mas disse, gesticulando freneticamente, ter acabado de chegar da Turquia, onde ele havia comprado muitos remédios maravilhosos e tinha até aprendido receitas para fazer diferentes poções mágicas. Ele acrescentou que lá ele tinha ouvido muitos elogios sobre a cidade de Avignon (e aqui ele derramou elogios altissonantes sobre a cidade), que o levaram a oferecer aos seus residentes todos os benefícios do conhecimento que ele tinha apreendido, em recompensa pela amabilidade que tiveram com ele. Então, depois de tirar da caixa uma pequena embalagem de pomada, esfregou a substância nas mãos e rosto, cheirando pessoalmente o perfume, e fazendo com que seus companheiros, que estavam travestidos e mascarados como ele, também cheirassem, enquanto caminhava, informando-os sobre suas propriedades maravilhosas. Só o Dr. Pantalone rejeitou com gestos grotescos, desvalorizando e tratando Zani como um vampiro e um vagabundo, dizendo que a sua pomada não era mais que uma simples manteiga, etc. Zani respondeu enfurecido e os dois brigaram da forma mais absurda, até que Zani tivesse a última palavra. Em seguida, enquanto tocava uma música, o servo tirou da caixa uma centena de embalagens semelhantes, voltando a insistir com maior veemência na celebração das maravilhosas virtudes do unguento [...]. Depois de um interlúdio musical, o médico fez uma cena recriminando o preço exorbitante do produto, e Zani disse que devia ser reduzido e, mais uma vez, reduzido. (PLATTER, 1963, p. 182-183.

Além de certificar a montagem de uma real e verdadeira “*commedia*” de máscaras, a passagem nos restitui o tão raro quanto precioso resumo de um discurso em duas vozes, que se traduz em termos representativos típicos da arte do improviso. O charlatão e seu assistente figuram aqui em trajes de Zanni e Pantaleão (um Pantaleão que é atribuído à função do médico...), para dar vida a um mini *canovaccio* organizadamente idealizado, onde o primeiro representa o empírico ambulante, o segundo, um ridículo médico laureado, e os outros membros da *troupe* assumem para si o papel de espectadores. Enriquecendo tudo com dois interlúdios musicais e homenageando o motivo teatral canônico da exaltação dirigida à cidade anfitriã, a habitual *performance* terapêutico-comercial realizada em completa *dramatização da teatralidade charlatã*: onde o tema da viagem de iniciação ao saber torna-se uma imitação presencial de terapias mágicas turcas; o de um excessivo elogio verbal do “unguento” eleva-se a atos de degustação prazerosa tátil e olfativa; o do conflito entre a medicina oficial e prática empírica, encarna-se na ignição flamejante de uma briga cômica de máscaras. E, finalmente, mesmo a rotina dos frascos recuperados do baú e do inevitável anúncio do preço pedido se travestem, o primeiro de músico de interlúdio e o segundo, de bordão engraçado. O episódio relatado por Platter certifica, no auge de 1598, como é possível reencontrar, não tanto uma primeira evidência experimental da colaboração entre o novo teatro profissional e as práticas de charlatães, mas sim uma forma de acordo mais do que equilibrado. Tal forma é capaz de produzir não só a oferta promocional de um espetáculo complexo autônomo, mas também resultados sofisticados de interatividade sintética entre as típicas *teknai* das representações modernas e aquelas plurisseculares de compra e venda de medicamentos nas praças.

Se isso ocorreu no final do século, não se pode esquecer – já nas duas décadas anteriores – como se tornou hábito comum de

autoridades e intelectuais considerar charlatães e atores profissionais unidos por uma contiguidade tão estreita, levando às vezes à mais indiscriminada identificação entre as duas categorias. Assim resulta, por exemplo, do precoce e visionário decreto com o qual, em 14 de março de 1580, o Duque de Mantova e de Monferrato Guglielmo Gonzaga nomeava Filippo Angeloni, bufão e músico da corte, 'superintendente' de todas as atividades daqueles que, por profissão, vendem várias formas de entretenimento aos súditos do Ducado:

Inteirado da informação, que o nosso alegre Filippo Angelone tem, sobre todos os comediantes mercenários, acrobatas e trovadores, escolhemos ser superior a eles em todos os nossos contextos, para que nenhum deles, só ou acompanhado, se atrevesse a fazer comédias ou cantar nos balcões, vendendo sementes ou bagatelas similares, sem licença escrita, ou usando a mesma licença, sob pena de serem todos despojados do que terão, muito comum, que dividir em três partes, uma das quais seja aplicada ao nosso fisco, a outra ao magistrado, [...] e a terceira ao superior; ao qual concedemos autoridade de dar licenças por escrito, tendo previamente o nosso consentimento. (BURATTELLI, 1999, p. 185)

Em 29 de abril de 1599, a mesma atribuição – transformada em privilégio, e enriquecida dos mais amplos poderes – foi conferida a um grande ator do final do século XVI, Tristano Martinelli (1556-1630), provável 'inventor' da máscara teatral do Arlecchino. A ele foi confiada a tarefa de supervisionar as atividades dos "cômicos mercenários, malabaristas, trovadores, mendigos, manobristas", e aqueles que "colocam balcões para vender óleos, balas, sabonetes, histórias e coisas semelhantes" (BURATTELLI, 1999, p. 207). As duas medidas, se por um lado são consideradas entre os primeiros sinais de um interesse sem precedentes da autoridade política moderna de controle no âmbito das apresentações públicas (aqueles de "aposentos" e os das praças), por outro, evidenciam vigorosamente como, olhando do ponto de vista de

quem está no poder, não há nenhuma diferença substancial entre a atividade dos "comediantes mercenários" e as exposições dos ambulantes-charlatões; entre as representações dos atores profissionais e "comédias", ou *performances* musicais realizadas "nos balcões". Não por acaso, para supervisionar exercícios públicos de aparências tão diferentes (como deveriam ser o de fazer teatro e o de realizar, de algum modo, funções médicas), são pré-escolhidas - *sempre* - especialistas amantes da recitação cômica e da música. Este é, afinal, um tipo de opção constante, da qual ainda se pode concluir que, na opinião do príncipe, o ator artesão seria, no entanto, o tipo mais adequado de especialista - ou pela sua natureza original, ou pelo conhecimento inerente à sua profissão - a mover-se como um peixe na água, tanto no mundo das artes cênicas com fim em si mesmo, quanto no espaço ambíguo do charlatanismo de praça. E isso, talvez, por causa de alguma forma de inter-relação não apenas externamente, entre as duas áreas, que poderiam afetar diretamente as dinâmicas subjacentes na formação das primeiras Companhias Fraternalis. Infelizmente, não sabemos a origem e a qualificação social de "Ser Maphio" (Senhor Maphio) e companheiros, mas apenas seus nomes. São nomes que parecem, em muitos casos, de origem burguesa. Em um caso, no entanto - a de "Zuane de Trevixo" - poderia surgir a suspeita de um nome artístico muito semelhante ao que foi, mais tarde, ostentado por charlatões habituados a exibir a máscara de *Zanni*. E no outro - "Francesco da la Lira" - não é difícil identificar um *clichê* nominal de fato típico dos quantos costumavam exibir-se entre ambulantes e saltimbancos, cantando e tocando em praças públicas<sup>2</sup>.

E é mesmo a metafórica "praça" planetária, de acordo com Tommaso Garzoni, a imagem ideal para funcionar como um ícone simbólico do espaço mais adequado para abrigar e definir o quadro

---

2 Pensamos somente no caso mais famoso: o de Giulio Cesare Croce, conhecido pelas praças emilianas no final do século XVI como Giulio Cesare da Lira.

caótico das profissões e atividades que se desenvolvem – no auge de 1585 - após décadas de profundas crises econômica e social. A mesma praça que, nas suas concretas variantes urbanas e campestres, parece fascinar (muito além das inevitáveis reservas de tipo moralista) o olhar do canônico romanholo, suficiente para forçá-lo a insistir, com curiosa atenção, no impressionante acúmulo de ofertas charlatãs e dos números de circo *ante litteram* que surgem em abundância e pulsam cada mínima parte de seu círculo:

De qualquer lugar, se vê a praça cheia desses impostores. Aqueles que vendem pó para refinar as flatulências; [...] Quem vende sulfato de alumínio para pavios perpétuos; Quem vende o óleo de filósofos ou a quinta essência de enriquecer; quem vende óleo de verbascum thapsus para frieiras; Quem vende pomada de óleo de cavalo castrado para fraturas; Quem vende unguento rosado para memória; quem vende esterco de gato ou de cão para emplasto das fraturas; Quem vende cola de cal para matar ratos; quem vende bandagens de ferro para fraturas; quem vende espelhos para acender o fogo, quando colocados contra o sol; quem vende óculos feitos para ver no escuro; quem faz ver monstros de aparência horrível; Quem engole e cospe fogo [...]; Quem lava o rosto com chumbo liquefeito; Quem finge cortar o nariz com uma faca artificial; quem tira dez fitas da boca; [...] quem assopra em um cilindro e mergulha o rosto de algum miserável, e o faz comer esterco em troca de uma boa mordida (GARZONI, 1593, p. 748).

Medicina, farmacologia, próteses sanitárias, veneno de rato e alquimia na versão popular misturam-se aqui em um turbilhão desenfreado aos improváveis produtos “tecnológicos” milagrosos; e mais mecanismos credíveis para acender o fogo, enquanto cintilam em continuidade brilhantes números de atrações: engolidores de fogo, ilusionistas, monstros, *maravilhas* de todos os tipos, bufões sem quaisquer restrições.

Na arena deste maravilhoso circo de maravilhas, não faltam presenças atribuídas aos então triunfos anacrônicos do “cerretanismo” do século XV: “E o Judeu feito Cristão grita entre tantos e lamenta a plateia, resmungando em voz alta: ‘Alle goi, alle goi, badanai, badanai’, até que o círculo se fecha, e depois faz a pregação de sua conversão, e conclui que, em vez de se tornar um cristão, evidentemente se tornou um perfeito ambulante” (GARZONI, 1593, p. 748). Assim como se perpetua a tradição medieval, dos cantores, dos contadores de histórias, dos prestidigitadores, dos ilusionistas, e dos que exibem mini-espetáculos de animais adestrados aos comportamentos mais curiosos:

Settecerveli, neste meio, aproveita a chance de circular, e com o manto esticado no chão, com a varinha na mão, faz a cadela cantar “dó, ré, mi, fa, sol, la”; a presenteia pela gentileza; a faz latir contra o mais malvestido; a faz latir para o nome do grande Turco; a faz pular por amor à sua estrela; e finalmente, a faz passar chapéu para a gratificação de toda aquela boa companhia. A indústria está em concorrência, o Parmeggiano, para fazer a cabra subir na cadeira, fazê-la lambar o sal colocado na madeira, fazê-la caminhar sobre dois pés, fazê-la se mexer com a lança em seu ombro; e ele a adora de joelhos, gritando: “Drudana! Drudana!” e com o brinquedo de uma cabra, todos os que intervêm ao círculo de sua audiência permanecem ovelhas e cabritos (GARZONI, 1593, p. 748)

Ainda, existe quem, agitando dois longos pauzinhos, faz alguns pratos girarem no ar. Há aqueles que manipulam e equilibram frágeis ornamentos de cristal; ou tocam complexas harmonias deslizando os dedos nas bordas de muitos copos; ou, disfarçado de turco, submete um corpo impressionante a penosas provas de força. Mas, entre muitos espetáculos, Tommaso Garzoni parece fascinado especialmente por aqueles postos em prática – ainda que não realizados em termos propriamente cênicos-representativos – por atores de rua,

personificando máscaras e tipos fixos característicos da *Commedia dell'Arte*.

Em sua reconstrução visionária (certamente não realista, mas antes levada a evocar uma praça ideal, onde parecem estar derramando todas as *curiositates* do universo), o lugar de grande privilégio compete a quem saiba dar vida ao virtuosismo expressivo de qualquer máscara zannesca:

Zan da Vinha não deixa de ser o primeiro novamente, e com diferentes bagatelas, a entreter a brigada, [...] onde a brigada explode em risos, vendo os gestos de símio, os atos de macaco e diversos gestos de mão que faz na presença de todos; e que a nobreza ri, os plebeus sussurram, os camponeses ficam boquiabertos, de ver tantos movimentos de corpo, tantas destrezas de mão, tantas imitações, que faz e que diz de um fôlego só (GARZONI, 1593, p. 746).

Segundo Garzoni, intérpretes semelhantes são reconhecidos, significativamente, por suas bravuras, enquanto o charlatão que se vale dessas apresentações só para fazer publicidade de seus medicamentos “enganosos”, deve ser carregado de desprezo:

Por outro lado, exclama Burattino, parece que o carrasco lhe dá a corda, com o saco usado por um porteiro com um boné na cabeça, parecendo um ladrão; chama atenção em voz alta, as pessoas se aproximam, a plebe se choca, os senhores se colocam à frente, e ele produz o prologo muito estranho e ridículo que entra numa estranha narrativa pelo patrão, que destronca os braços, conduz os ânimos, arruinada pelo mundo muitas plateias o coroaram; e se aquele que, com gestos brilhantes, com palavras espirituosas aos ouvidos, com as invenções ridículas, com aquele pescoço enforcado, com aquele rosto engraçado, com aquela voz maligna, com atos desonestos assume uma disputa maravilhosa, com a

forma mais grosseira de dizer, com a pronúncia bolonhesa, com o falar tolo, com a narração confusa, com exceção do propósito dos privilégios do seu doutorado, com o mostrar sem modos as longas licenças dos Cavalheiros, com o se fazer médico sem ciência, por último perde a audiência inteira, e continua a ser um mestre Grillo em meio à praça (GARZONI, 1593, p. 745).

Mas, mais que suas exibições isoladas de *performances*, a pesquisa dedicada aos "formadores de espetáculos" ativos nas praças insiste em cenas cômicas reais improvisadas, que prospectam tramas de algum valor e contemplam a presença de pelo menos duas figuras, empenhadas seja em representar jogos de máscaras e partes fixas, seja em expor e vender as invenções médicas usuais:

Em um canto da praça se vê o nosso galante Fortunado juntamente com Fritata se apressar e prender a brigada todas as noites das vinte e duas às vinte e quatro horas do dia, representar novelas, encontrar histórias, formar diálogos, fazer caleselle, cantar de improviso, brigar entre eles, fazer as pazes, morrer de rir, alterar-se novamente, correr no banco, questionar juntos, e finalmente jogar fora as bússolas e vir o tilintar das moedas, que querem aproveitar suas conversas muito gentis e apreciadas (GARZONI, 1593, p. 745).

Neste caso, nos confrontamos com um dueto (entre o jovem enamorado Fortunato e o *zanni* Frittata). Mas, em outras situações, serão quatro artistas – três homens e uma mulher jovem – que se exibem em diálogos "ridículos" e contorcionismos não privados de implicações eróticas:

De vez em quando Toscano evade-se dos pórticos, e prossegue com a prostituta, divertindo como um asno Burattino com seu Graziano; o círculo se une em torno dele, as pessoas se postam para ver e ouvir, um

trecho começa com língua fiorentina com alguma característica ridícula: e neste meio a prostituta prepara o círculo no banco e pula de quatro para tirar o anel do círculo e então sobre duas espadas tira uma moeda, joga para trás<sup>3</sup>, manifestando ao povo um desejo estranho da sua grata luxúria (GARZONI, 1593, p. 745-746).

Enquanto, evocando um espetáculo ulterior que tinha por protagonista o velho Milanês e o *zanni* Gradella, Garzoni faz alusão à presença dos "rivais" apaixonados pelo velho cômico enfeitado, e define uma real "história" representativa que teria lugar antes da venda charlatã:

Em outra parte da praça o Milanês com a boina de veludo na cabeça e com a caneta branca clerical, vestido nobremente de senhor, finge o encantamento por Gradella, ri do patrão, faz figa na frente do rosto [...] Ele profere a seu comando pronto para várias pauladas, puxa seu chapéu no rosto, ameaça com faca na mão e com os olhos vinhos, com um rosto conturbado, com focinho de porco, com um olhar de zombaria para os rivais do seu mestre, mostra-se como um cão mastim enrugado; mas lentamente, vendo o encontro dos inimigos, fica impotente e tremendo de medo e sujando-se no banco, rapidamente escapa e deixa os Milaneses no meio da praça entre as caixas e garrafas (GARZONI, 1593, p. 746).

Seria ingenuidade esperar que o autor da *Piazza universale* (Praça Universal) – que tende, sobretudo, a reproduzir através da escrita de um imaginário repleto de maravilhas espetaculares que o haviam fascinado pela sua efervescência vitalista e por sua coloridíssima *dynamis* - restitui, com precisão e rigor científico, os

---

<sup>3</sup> As performances (não facilmente decifráveis) que Garzoni aqui atribui ao *putta* parece aludir aos jogos acrobáticos-contorcionistas, talvez, não muito diferentes daqueles feitos pela menina realizando uma "ponte", retratada em segundo plano na impressão das *Balli di Sfessania*, que Callot dedica às figuras dançantes de Franceschina e Gian Farina.

detalhes técnicos e estruturais das *performances* de que foi testemunha. Entretanto, seria difícil estabelecer com segurança quantos são os atores totalmente envolvidos no único *exploit* mencionado. Difícil, ou talvez impossível, entender do que Tommaso Garzoni esteja falando realmente, quando prospecta (mesmo, de acordo com ele, hilário) *sequências de esquetes* e de mímicas confusas que – pelo menos em um caso - *durariam mesmo duas horas*: precisamente, o tempo relatado como respiro canônico de uma clássica representação de comicos profissionais *dell'Arte*. Poderia tratar-se de quadros cênicos distintos: “ensaios” de um repertório de máscaras funcionais, apenas para favorecer brevemente o comércio de remédios. Ou, em alguns casos, de comédias verdadeiras e reais, de desenvolvimento orgânico, habilmente articuladas na estrutura complexa do novo modelo de atividade charlatã que - como veremos mais tarde – tornou-se prática habitual praticista, pelo menos a partir dos últimos anos do século XVI. De acordo com Robert Henke, fazendo uma comparação fundamentada entre os nomes *zannescos*, chamados por causa de Garzoni, e aqueles que constam nos versos de *O lamento lacrimoso que fez Zan Salcizza e Zan Capella, convidando todos os Filósofos, Poetas, e todos os Fachì de valedo, a chorar a morte de Zan Panza de Pegora, também conhecido como Simon comediante ciumento* (datado de 1585 e atribuído a Simone de Bolonha, ator da companhia dos *Gelosi*), seria plausível argumentar que o canônico romanholo, no capítulo dedicado aos *formadores de espetáculos*, já esteja falando, não das máscaras mais comuns genericamente personificadas nas praças, mas das singulares *performances* bem individualizadas, ativas na época: “Garzoni’s reference to Gradella, Burattino, Fortunato, and Fritada, as well as evidence regarding Zan Ganassa, Pedrolino, Tristano Martinelli, and others suggests that many if not all of the zanni listed in the *Lacrimoso lamento* were real performers who acted in piazza and banquet situations” (HENKE, 2002, p. 119)<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> "A referência de Garzoni a Gradella, Burattino, Fortunato e Fritada, bem como

Na verdade, todo o contexto do livreto de Simone da Bolonha fala a favor do fato que, para celebrar suas proezas em apoiar o papel de *Zanni*, o autor pretende apelar para o testemunho daqueles que eram então conhecidos por interpretar com sucesso máscaras similares à sua. Após ter convidado para lamentar a ausência dos maiores escritores, artistas e pensadores do passado e do presente (de Virgílio a Sannazzaro, de Aristofane a Tasso; sem esquecer Pietro Aretino e Niccolò Franco...), Simone dirige-se aos seus contemporâneos e colegas *dell'Arte*:

O Pedrolì, não quer começar

A chorar aquele esquema que ilustrava

Todos os comediantes e o Zaratà?

[...]

Ah, marionete, se tu não mostra vômito,

Para a morte do Rei dos bergamascos,

Direi que tu és um triste e pleno de engano,

De San Bagot só aquele que digo,

Por ser em primeiro que vai no altar,

honra de quem vai sobre o banco e faz e o faz aqui,

És um homem que tem inteligência, que acerta e tem  
cérebro

---

evidências sobre Zan Ganassa, Pedrolino, Tristano Martinelli e outros sugerem que muitos, se não todos os zanni listados no *Lacrimoso Lamento*, eram artistas reais que atuavam na praça sobre tabladòs". (HENKE, 2002, p. 119) [Nota do tradutor}

Para escrever rimas, prosa e poesia

E são os primeiros que as colocam no papel<sup>5</sup>.

Mas, sobretudo, é importante o fato que, enquanto desenvolve um jogo semelhante autocomemorativo, um notável ator profissional - membro da mais aclamada *troupe* da segunda metade do século XVI - de um lado definia a si mesmo como orgulho supremo, seja dos comediantes *seja dos cerretani* (concretamente dos charlatães), e, do outro lado, coloca no mesmo plano personagens famosos nos teatros contemporâneos e personagens, como Zan Bogot, dos quais se destacava a habilidade em recitar nos tablados da praça. Evidentemente, na perspectiva da reflexão que Simone da Bolonha mesmo fazia, não existia a mínima diferença de dignidade artística entre as *performances* cômicas preparadas nos salões, e aquelas improvisadas na dimensão típica dos acrobatas.

Além disso, em um livreto diferente lançado em 1580, um ator desconhecido que interpretou a máscara de Zan Falopa, enquanto exibia nos termos mais ridículos sua fome desproporcional, evoca com absoluta naturalidade o lugar onde ele está trabalhando, declarando-se pronto para engolir mesmo "esta terra, e as cidadelas de uma vez, o tablado, os palhaços e quem me ouve"<sup>6</sup>.

Como resultado das notícias sobre as *performances* de Zani Braghetta, pelo menos a partir de 1598, os médicos-charlatães adquiriram o hábito de recitar nas praças comédias de máscaras autênticas. Os atores que participavam das exposições semelhantes – pelo menos, de acordo com as opiniões expressas de Simone da

---

5 O lamento lacrimoso que fez Zan Salcizza e Zan Capella, convidando todos os Filósofos, Poetas, e todos os *Fachì de valedè*, a chorar a morte de Zan Panza de Pegora, também conhecido como Simon comediante ciumento 1585. (In MAROTTI; ROMEI, 1991, p. 49)

6 O alegre e ridículo casamento de Zan Falopa da Bufeto. (In PANDOLFI, 1957, p. 230, vol. I)

Bolonha, no *Lacrimoso lamento che fè Zan Salcizza e Zan Capell (O lamento lacrimoso que fez Zan Salcizz e Zan Capella)* - na exposição final do século XVI, ainda podiam desfrutar do estima de seus colegas mais ilustres. Mas, já em 12 de outubro de 1601, a famosa Isabella Andreini (1562-1604) preocupava-se em escrever para o governador de Milão, Dom Pedro Enriquez, conde de Fuente: “porque se entende destes que sobem no tablado em praça pública, fazem comédias, estragam comédias, eu imploro a escrever ao Sr. Podestà que não permita que as façam.” (PAGLICCI BROZZI, 1891, p. 12). É, além disso, o mesmo tema que encontramos reiterado, em 1607, em uma passagem de *Bravure del Capitan Spavento (Bravuras do Capitão Assustado)*, uma obra-prima do marido de Isabella, Francesco Andreini (1548c.-1630):

CAPITÃO. [...] a pobre comédia e a infeliz tragédia[...] foram vergonhosamente para praças públicas e nos bancos públicos de charlatães, todas estraçalhadas, que dificilmente se reconhecem.

ARMADILHA. É verdadeiro mestre [...]; Mas isso é culpa de todos aqueles que governam as cidades, e isto é dito em paz, que de nenhum modo devem permitir que uma comédia e tragédia sejam representados assim tão vil em cima de bancos, mas em lugar privado, com aquela honra e magnificência que convém (ANDREINI, 1987, p. 88).

Também Pier Maria Cecchini, quando manifesta, em cartas abertas, a preocupação principal que inspirou seu primeiro trabalho teórico (*Discorso sopra l'arte comica con il modo di ben recitare*, (Discurso sobre arte cômica com a maneira de bem recitar), de 1608; deixado manuscrito e que chegou até nós pela transcrição de Luigi Rasi), lamenta que o tipo de teatro que ele mostra, muitas vezes, é traduzido com palavras obscenas e configurado de forma deplorável nos bancos de charlatães. E propõe que sejam estabelecidos sistemas

de controle rigorosos para selecionar e reduzir a massa de aspirantes a atores:

Eu digo que, antes de deixar alguém se exhibir em público, precisaria ouvir o que ele sabe, porque ele quer recitar, e se instruído pela ordem mantida, e dessa forma, muitos que fazem comédia para não trabalhar, voltem a trabalhar sem fazer comédia, e certamente isso seria a razão de muita felicidade. O principal e mais importante seria que invioláveis observariam as leis da atuação, nem tropeçariam por inconveniência em palavras que se distanciassem dos honrados e louvados limites da virtude, nem haveria tantas cópias extraviadas e charlatões que impiedosamente lacerassem esta pobre comédia, que parece, no entanto, ouvir que chora e se lamenta por ser não somente pelas bocas de muitos ignorantes, mas também de bancos mecânicos, nas praças públicas erradicados [...]. Oh pobre comédia, [...] coloca-te em ordem e estabeleça uma prática, que aprove quem deusas recitar: que deste modo[...] sejam extirpados muitos ignorantes, reduzindo a uma pequena e proeminente quantidade daqueles que representariam (ANDREINI, 1987, p. 69-70).

São testemunhos que certificam, além da dúvida, como, nos primeiros anos do século XVII, seja hábito a prática de desenvolver ao ar livre comédias de máscaras de improviso verdadeiras e reais, quase que previsto no mundo dos charlatões: a ponto de preocupar seriamente os mais célebres profissionais da *Commedia dell'Arte* e levá-los a invocar as intervenções ou políticas, ou estruturar em todo o mundo do espetáculo contemporâneo. Isso, não tanto porque temem a concorrência econômica dos muitos "ignorantes" confundidos entre charlatões e impostores, mas porque se advertiria a exigência de tutelar uma reputação ligada ao cumprimento de determinados parâmetros éticos e artísticos do perigoso sucesso popular dos que parecem ignorar ou desprezar os seus parâmetros.

Segundo Cecchini, existem apenas duas categorias potenciais de narradores: os artistas experientes, sérios, moralmente inicitáveis; e "aquele tipo de gente de que faz menção o excelentíssimo Garzoni na sua Praça universal do mundo, que se vê pelas cidades vestidos de uniformes com plumas que, antes de serem seus, foram de outros mil, com capuzes de veludo que, considerando que antes de se tornar uma banda, era um maltrapilho cansado primeiro na cidade e depois na vila" (CECCHINI apud MAROTTI; ROMEI, 1991, p. 69)<sup>7</sup>. Conclusão: atores autênticos e maltrapilhos que *posam de atores*, procurando transformar em uniforme refinado os trapos doados e rotos com os quais normalmente se vestem. De fato, falando dos *comediantes e dramas tanto autores como recitadores, ou seja, dos atores*, o autor da *Piazza*, depois de ter celebrado Isabella Andreini e outras proeminentes *vedetes* da época, teria dirigido palavras de fogo contra membros das companhias teatrais de baixo calão:

Aqueles comediantes profanos que pervertem a antiga arte, introduzindo nas comédias desonestidade e coisas ultrajantes, não podem passar sem insulto evidente, desonrando a si mesmos e a arte junto com as obscenidades que escapam de suas bocas a cada palavra; [...] Aqueles [...] com o Aretino, ou com Franco, mudaram o idioma para argumentar com a sua forma suja e ofensiva. Nem seus atos são mais que bárbaros, nem gestos lisonjeiros determinados, nas palavras insolentes como as meretrizes [...]. quando eles entram em uma cidade, imediatamente o tambor anuncia que os comediantes chegaram, a Senhora vestida como um homem, com a espada na mão para fazer a inspeção, convida as pessoas para uma comédia ou trama ou pastoral no palácio ou no estabelecimento do Peregrino, onde os plebeus, se apressam para ocupar o local[...]. E aqui se encontra um palco artificial, uma cena pintada com carvão sem um julgamento no mundo; se ouve um concerto antecedente de asnos e cachorros; se ouve um prólogo charlatão; [...] atos recrescendo como

---

7 P.M. Cecchini, Discurso sobre a arte cômica com o modo de recitar bem. (In MAROTTI; ROMEI, 1991, p. 69)

desgraça; intermediado por mil garfos; um Magnífico que não vale um trocado; um Zani que parece um peso; um Graziano que caga as palavras [...]; um amante, que quebra os braços de todos, quando discursa (MAROTTI; ROMEL, 1991, p. 13-14).

A rigor - pelo menos de acordo com os dados fornecidos por Garzoni-, estes asnos "bárbaros", que teriam arrastado para o palco os costumes expressivos dos mais difamados pornógrafos do século XVI, certamente, não podem ser identificados com os atores-charlatães tão odiados por Cecchini. Mesmo porque eles convidam "a ralé, ansiosa por coisas novas e curiosas por natureza" a admirar seus espetáculos dentro de um "quarto" específico. Mas, aqui, seria em um quarto que também poderia ser na "hospedagem do Peregrino"<sup>8</sup>: ou seja, exatamente naquele particularíssimo 'inter-mundo' geralmente frequentado e habitado - além de atores de ordem menor, e de outros vagabundos - por charlatães. Viria a pedir-se, neste ponto, se as trupes de que fala Garzone em 1585, não podem ser organizações muito semelhantes às que, muito mais tarde, Goldoni chamará de *companhias andantes*: ou seja, grupos de atores disponíveis para recitar tanto em quartos fechados, quanto nos palcos dos ambulantes (e gostaria de saber, sobretudo, quando estas companhias apareceriam pela primeira vez na história). No entanto, enquanto o autor da *Piazza* limita-se a dizer que mesquinhos similares improvisam como um charlatão saberia fazer, Pier Maria Cecchini - citando seus asnos "bárbaros" - sugere que esses pertençam à mesma raça (de acordo com ele) dos deploráveis e mentirosos atores envolvidos nos tablados das praças públicas, trabalhando com charlatães e embrulhões. E talvez seja esse mesmo (uma vegetação rasteira formada por empresas de pouca importância: diferentes de hábitos organizacionais um tanto casuais, de uma expressividade verbal e musical reformulada sobre o grosseiro

---

<sup>8</sup> Ou, talvez, de uma breve cena em um palco falso ao ar livre: semelhante à descrita por Callot ao fundo da impressão *Danças de Sfessania*, retratando em destaque Razullo e Cucurucu.

cômico popular, de cenografias e fantasias sumariamente simbólicas) o terreno onde se gera e se alimenta o fenômeno que tanto inquieta Isabella, Francesco Andreini e Pier Maria Cecchini, e que - a partir de um momento impreciso do século XVI - torna-se marca singular, característica de uma nova fase da antiga dimensão charlatã. Mas, pode também não ser totalmente impraticável a hipótese de que os fatores essenciais de um desonesto semelhante, *performers* acostumados a se movimentarem entre os polos da taberna e da praça, cheia de charlatães, tenham tido um papel essencial na formação da primeira “companhia fraternal”, que no determinar-se das escolhas expressivas típicas dos espetáculos desenvolvidos por eles nas mais dignas “salas”.

Outro grande ator do início do século XVII, Niccolò Barbieri, sente significativamente no dever - para definir, em termos inequívocos, o *status* profissional do verdadeiro comediante- de marcar uma linha divisória nítida entre as funções específicas deste último e as características daqueles antigos bufões (como Zuan Polo), cujas *performances* superavam muitas vezes, naturalmente, as margens que uniam e separavam a dimensão charlatã da praça e aquela bem mais honrosa dos palácios e das cortes:

Quem é tão tolo que não sabe a diferença de estar fingindo? O bufão é realmente bufão; Mas o comediante, que representa o ridículo, se finge de bufão [...]. A comédia é ficção: uma pessoa que finge ser o velho e não tem pelos no queixo e aquela mulher que finge ser uma garota e já teve quatro ou seis filhos. São todos embustes. O comediante é uma coisa e o bufão é outra: o bufão é aquele que não tem virtude e que, por ter uma natureza pronta e descarada, quer viver por meio dela, certo ou errado, ou, se tem pouca virtude, a converte em pantominas, zombando dos defeitos maçantes mesmo das pessoas sérias, dando oportunidade para o povo rir; bufão é aquele que está com o chapéu na mão diante do seu príncipe, dizendo palavras ofensivas para o cavaleiros, fluindo com clichês lancinantes em honra, que conta casos não muito virtuosos, que por

dinheiro raspa toda a cabeça[...] que engole velas de sebo inteiras, que come porcarias [...] e em suma, quem, covardemente, se deixa maltratar pela ganância de ter dinheiro (BARBIERI apud TAVIANI, 1969, p. 599)<sup>9</sup>.

O critério estabelecido com distinção entre o "fingir", próprio do artista cênico, e o "ser", típico do bufão – contudo, potencialmente apoiado com base em sólidos dados históricos e antropológicos –, não se pode dizer totalmente imune de críticas ou de contestações. Não por acaso, depois de ter enunciado, Barbieri prefere permanecer em segundo lugar no critério de julgamento não mais ontológico: o ator é aquele que opera uma ficção "virtuosa", enquanto o bufão é considerado um sujeito impetuoso e ignóbil, privado (ou quase privado) de "virtude", que traduz exibicionistamente em atos anormais e inconscientes o vício moral que o aflige. Mas, adotando critérios dialéticos similares, *La Supplica (A Súplica)* nada faz além de avaliar a categoria de bufões exatamente da mesma forma que aponta como inaceitável os clérigos terem demonizado toda a arte do teatro (e não aqueles que a praticam de formas desonestas). Não surpreende, então, que Barbieri - para concluir o seu raciocínio sobre esse motivo esdrúxulo - decida usar, em vez de mais exercícios de lógica, um jogo de metáforas mais sugestivo:

Alguns mostram onde san Carlo Borromeo disse algo contra as comédias, mas não falam que o autor disse a comediantes, mímicos e bufões, que, no decorrer desses exercícios, o autor ouviu falar da insignificância ou argumento das pessoas vis e não de comediantes virtuosos: também falar piratas, ladrões e assassinos para quem se fala homens do diabo, mas nesse decorrer não se delimita a dizer que corsários famosos, que livram o mar de ladrões piratas e se opõem aos inimigos da nossa fé, que existe diferença daqueles que tem o furto como arte, de quem tem por

---

9 N. Barbieri, "A súplica". (In TAVIANI, 1969, p. 599).

fim o guerreiro de honra. Assim existem comediantes tão distantes do exercício de mímicos e bufões, quanto corsários ilustres a piratas, e talvez ainda o abençoado pastor não tenha pleno conhecimento da arte cômica (TAVIANI, 1969, p. 650).

A conclusão de intenso trabalho teórico em torno do significado e do valor da profissão cênica, a arte do bufão se revela - em realidade - simples variante espúria da recitação. E, como tal, pode ser equiparada sem limites de distinção a uma outra variação espúria do idêntico ofício: o "mimo" que, não obstante seu evidente apelo à antiguidade clássica, é para Barbieri denominação sintética das moderníssimas *performances* obscenas, típicas de atores despudorados e *charlatães*. Assim, é possível formular tudo em termos exatos de uma equação convincente: o ator profissionalmente qualificado está tanto para o tolo quanto para o mímico, como o corsário está para o pirata. Deste modo, *A Súplica* não resolve o problema de uma implícita incompatibilidade ontológica entre ator e bufão, mas consegue, sem sombra de dúvidas, o importante objetivo de traçar uma linha nítida de separação entre aqueles que, no mundo do espetáculo compreendido num sentido mais amplo, querem ser criadores apenas de produtos de qualidade estética e ética garantida de qualquer maneira, e aqueles - segundo Barbieri - que estariam dispostos a oferecer (afim de vender o seu serviço de qualquer maneira) mercadorias de contrabando boas, somente para estimular os instintos mais desprezíveis. Como de costume é criticado pelos *performers* que trabalham com os charlatães.

Os mais prestigiados porta-vozes dos atores profissionais, portanto, parecem opor-se duramente à difusão de uma '*commedia dell'arte*' dirigida por charlatães. E estes últimos reagiram tornando habitual - no requerimento de licenças às diversas autoridades para venda de remédios em cada quarteirão italiano - uma petição para obter a permissão de montar espetáculos nas praças urbanas. Como faz

exemplarmente o bolonhês Francesco Scarione, em 1627, que, enviando sua petição ao Grande Duque de Toscana Ferdinand II, depois de relembrar "que anos antes lhe foi emitida uma licença como um prêmio por interpretar com grande sucesso a parte cômica do Doutor Graziano", (GAMBACCINI, 2000, p. 53) ele pede a permissão "para poder montar em tablados, com a sua companhia por todas as suas felizes situações novas e velhas, com personagens mascarados e não mascarados, com música consoante aos dias de trabalho e dias de festa"<sup>10</sup>.

Na realidade, seja com ou sem licenças regulares, - durante todo o século XVII - para pagamento dos charlatães, as trupes multiplicam-se intensamente em toda a Itália, até se tornarem atrativos comuns de nossas praças. Em Nápoles, referindo-se aos eventos de dezembro de 1669, o jornalista Fuidoro narra a história de "um charlatão de Savóia, chamado o Tamborin ou Tabarino, que, publicamente no largo da Praça do Castelo, fez uma cena no seu tablado, fez cerca de dez pessoas recitarem, ao seu comando, comédias, e para o grande concurso que não há nenhum pagamento, ele vende uma reserva de zimbro, que é contraveneno, que ele ingere grande quantidade, curando até tuberculose (CROCE, 1891, p. 145)". Andrea Perrucci, em 1699, se enfureceu contra aqueles que desenvolvem "nas praças públicas comédias de improviso, difamando os sujeitos, falando de impulso, correndo como um louco e, o que é pior, fazendo tanta obscenidade e porquices, para depois tirar da bolsa aquele sórdido ganho, com a venda da sua impostura de óleos cozidos, antídotos ou venenos, e remédios para curar aqueles males que não existem " (PERRUCCI, 2008, p. 237). A própria igreja mostra não estar interessada em fazer, em certos casos, distinção alguma entre os espetáculos dos profissionais e aqueles de "charlatães". O Cardeal Federico Borromeo

---

10 Arquivo do Estado de Florença, *Otto di Guardia* e Balia do Principado, 1627, p.2359. A licença necessária é concedida, mas o próprio Ferdinand II faz uma restrição de próprio punho: "Concessão sem mulheres". Não se sabe se o charlatão realmente respeitou a cláusula.

(1564-1631), emitindo o decreto de 7 de agosto de 1611, *Che niun ecclesiastico [...] vadi alle comedie* (*Que nenhum clérigo [...] vá às comédias*), sentença: “Avisamos e advertimos todas as pessoas eclesiásticas, tanto seculares, quanto regulares, que de nenhum modo se atrevam a ver comédias, ou mesmo ouvir charlatães, embrulhões, acrobatas, e outros tipos semelhantes de pessoas, caso contrário se procederá contra os transgressores, e culpados das penas, que serão julgados e condenados por nós por 'seus deméritos' ”<sup>11</sup>. E não faltam homens religiosos prontos a escolher formas estranhas de concorrência nos confrontos das máscaras exibidas por charlatães, para desfrutar das enormes fortunas de Arlecchino ou de Pulcinella, em benefício da fé. Assim parece ter acontecido em Nápoles, em 1685:

Todos estavam de acordo com aquele<sup>12</sup> trato. Mesmo os pregadores, que muitas vezes teriam que pregar em público. Um protestante bispo, o Burnet, que naqueles anos veio à Nápoles diz: “Eu vi um jesuíta, que marchava quase como se andasse em procissão, que, embora ele já tivesse um seguimento notável, não deixava de convidar, a todos que encontrava, a segui-lo. Quando chegou a uma clareira, onde um charlatão vendia suas drogas, parou, e começou a entreter o público com palhaçadas, até o impostor ir embora. Então ele encerrou seu teatrinho, porque tinha medo que o público, tendo agora ele apenas como ator, se entediasse e o deixasse pregar sozinho<sup>13</sup>. Assim, uma tradição quer, que aconteceu precisamente no Largo do Castelo, que aquele tal pregador, abandonado por seus ouvintes para um Polichinelo, exclamou, mostrando o crucifixo, a célebre frase: ‘Aqui, aqui, que este é o verdadeiro Polichinelo!’ (CROCE, 1891, p. 143-144).

---

11 Cf. A. Torno, Introdução a F. Borromeo (1987, p. 20).

12 *Largo del Castello*.

13 *Voyage de Suisse, d' Italie, et des quelques endroits d'Allemagne et de France, fait les années 1685-1686*, par G. Burnet (1690, p. 294).

De resto, quase a assinalar em termos emblemáticos os extravagantes sucessos do teatro charlatão nos anos sessenta, assim como os homens de igreja não hesitam em se apoderar, sem pudor de Polichinelo, qualquer ator distinto – apesar de seus colegas berrando contra a raiva inaceitável de "comédias vergonhosamente esfarrapadas nas praças públicas" - pode decidir enriquecer os próprios roteiros (como fazem os grandes dramaturgos literários) através de jogos de *mise en abyme* que tornam os charlatães e seus colegas protagonistas de um engraçado 'teatro no teatro'. Flaminio Scala, em 1611, na verdade, não sem complacência, com *La Fortuna di Flávio (A sorte de Flávio)* - ambientando-o entre taverna e praça - descreve um quadro bastante objetivo e detalhado da atividade dos ambulantes:

GRAZIANO charlatão, chama o senhorio, para lhes dar o jantar, porque quer subir no banco com seus companheiros. Orazio pretende ser chefe dos outros charlatães; oferece a ele vários favores, pedindo que monte no banco perto de sua casa. Graziano: que vai fazer; entra na taberna com o Burattino[...].

ARLECCHINO charlatão, faz acomodar o banco de montar para vender suas coisas, pois [FUNCIONÁRIOS] colocam a mala em cima da cadeira e então chama os companheiros.

GRAZIANO TURCHETTO vêm para fora da taberna, montam tudo no banco. Turchetto começa a tocar e cantar;

FLAMINIA na janela, observa *os charlatães* ;

BURATTINO vem escutar;

FRANCESCHINA chega, para ver;

PANTALONE chega, saúda Orazio, e todos param para ver. Aqui Graziano discute sobre suas coisas, faz o discurso de vendas, Arlecchino o acompanha, Turchetto toca e canta<sup>14</sup>.

Também, em outros lugares, no *Cavadente (Dentista)*, faz Arlecchino assumir o papel de falso médico dentista da praça: "Arlecchino chega. Pedrolino, com dinheiro, induz a fingir-se de dentista, manda que ele se vista" (MAROTTI, 1976, p. 132). Assim o faz para colocar a mimese cômica de extração no centro de um desencadeado *exploit farsante*, que se abre com o *lazzi* - já presente no *Primo sautabanco (Primeiro Sautabanco)* (1596), de Vincenzo Braca - de uma ridícula coleção dos instrumentos da profissão:

PANTALONE resolve arrancar aquele dente que provoca o mau cheiro; ordena a Pedrolino que o leve a um dentista, e entra. Pedrolino permanece.

ARLECCHINO, vestido de dentista. Pedrolino ordena a Arlecchino que arranque todos os dentes de Pantalone, dizendo-lhe que eles estão estragados; ele se retira. Arlecchino grita na janela: "Quem tem dentes ruins"; da janela o chama, depois sai. Arlecchino tira seus instrumentos, todos de artesão, nominando-os ridiculamente; o faz sentar, e com a pinça arranca quatro dentes bons. Pantalone, de dor, se agarra à barba do dentista, que é falsa e fica nas suas mãos. Arlecchino foge, Pantalone o puxa para a cadeira, em seguida, lamentando de dor nos dentes, entra em casa (MAROTTI, 1976, p. 132).

---

13 F. Scala. *O teatro das fábulas representativas*. (MAROTTI, 1976, p. 33-34).

## Referências |

- ANDREINI, F. **Le bravure del Capitano Spavento**. A cura di R.TESSARI. Pisa: Giardini, 1987.
- BROZZI, A. P. **Il teatro a Milano nel secolo XVII**. Milano: Ricordi, 1891.
- BURATTELLI, C. **Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento**. Firenze: Le Lettere, 1999.
- BURNET, G. **Voyage de Suisse, d' Italie, et des quelques endroits d'Allemagne et de France, fait les années 1685-1686**. Rotterdam: s.ed., 1690.
- CROCE, B. **I teatri di Napoli**. Napoli: Pierro, 1891.
- GAMBACCINI, P. **I mercanti della salute**. Firenze: Le Lettere, 2000.
- GARZONI, T. **La piazza universale di tutte le professioni del mondo**. Venezia: Somasco, 1593.
- GENTILCORE, D. **Medical Charlatanism in Early Modern Italy**. Oxford: University Press, 2006.
- GRAZZINI, A. F. **Rime burlesche**. A cura di C.VERZONE. Firenze: Sansoni, 1882.
- HENKE, R. **Performance and Literature in the Commedia dell'Arte**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- MAROTTI, F. e ROMEI, G. **La commedia dell'arte e la società barocca**. La professione del teatro. Roma: Bulzoni, 1991.
- PANDOLFI, V. **La commedia dell'arte**. Storia e testo. Firenze: Sansoni, 1957, vol. I.
- PERRUCCI, A. **Dell'Arte rappresentativa, premeditata ed all'improvviso**. Bilingual Ediction in English and Italian. A cura di F. COTTICELLI, A. G. HECK e Th. F. HECK. Lanham; Toronto:Plymouth The Scarecrow Press, 2008.
- PLATTER, Th. The Life of Thomas Platter s a Medical Student in Montpellier at the Close of the Sixteenth Century. **Journal of a Younger Brother**. ed. S.Jennet. London: Muller, 1963.
- SCALA, F. **Il teatro delle favole rappresentative**. A cura di F. MAROTTI. Milano: Il Polifilo, 1976.
- TAVIANI, F. **La commedia dell'arte e la società barocca**. La fascinazione del teatro. Roma: Bulzoni, 1969.
- TORNO, A. Introduzione. In BORROMEO, F. **La peste di Milano**. Milano: Rusconi, 1987.