

A poética no caso dos personagens das velhas amas de leite cômica na ópera veneziana do século XVII

Ligiana Costa

(Universidade de Pavia, Itália)

Resumo: Através de um panorama das introduções aos libretos publicados durante o século XVII em Veneza observa-se a importância dos personagens cômicos secundários dentro das novas tramas operísticas do recém criado teatro musical mercenário. Neste breve estudo nos concentramos no caso das velhas amas de leite cômicas, que tiveram grande importância no cenário da nova ópera veneziana ao ponto de somarmos 114 personagens ao longo de um século. Estes personagens são reflexo do gosto do público veneziano, acostumado com o teatro popular das troupes de *Commedia dell'arte* e servem para compreendermos a relação dos librettistas com este público, com a tradição aristotélica e com o porvir do teatro musical.

Palavras-chave: ópera veneziana, amas de leite cômicas, commedia dell'arte

POETICS IN OLD COMIC WET NURSES ROLES IN THE 17TH-CENTURY VENETIAN OPERA

Abstract: Through an overview on the introductions of the librettos published during the seventeenth century in Venice we observe the importance of minor comic characters within the new operatic plots of the newly created mercenary musical theatre. In this brief study we focus on the case of old comic wet nurses, who had great importance in the setting of new Venetian opera arriving on 114 characters over a century. These characters are a reflection of the public taste in Venice; familiar with the popular theatre troupes of *Commedia dell'arte* and they help us to understand the relationship that librettists had with audience, the Aristotelian tradition and the future of musical theatre.

Keywords: old nurses, Venetian opera; *commedia dell'arte*

A relação conflituosa dos libretistas venezianos do século XVII com as regras da poética, sobretudo aquela aristotélica, é testemunhado pelos prefácios aos leitores no interior dos libretos¹. A obrigação de criar textos dramáticos capazes de satisfazer o gosto do público veneziano é a defesa mais comum que os autores dão às suas escolhas dramáticas e à incapacidade de respeitar as leis aristotélicas. Se no momento de seu nascimento, o drama musical insiste em se referir às fontes e as regras clássicas, nas sucessivas evoluções e, especialmente, no novo modelo veneziano, as leis a serem seguidas serão outras. A lógica do público pagante e do sistema de produção que condiciona a criação está estreitamente ligada àquela do teatro improvisado do século XVI das primeiras trupes de teatro profissionais, as companhias “dell’arte”. Siro Ferrone² define a *Commedia dell’Arte* como uma “dramaturgia de resposta”, resposta ao público que está à espera de divertimento e que é o único responsável pela continuidade e sucesso do espetáculo. A valorização do público é fundamental para que o espetáculo continue a acontecer mas também para a sobrevivência dos atores das trupes profissionais; a *Commedia dell’Arte* é uma forma de espetáculo que gira em torno da urgência, da necessidade imediata de conquistar o público. Também para Lope de Vega, autor fundamental do teatro do *Siglo de Oro* espanhol, é o gosto do público que dita as regras da escritura teatral: “porqué, como las paga el vulgor, es justo/ Hablarle en necio para darle gusto”.³ Neste sentido, há algo em comum entre a produção do drama musical de Veneza, o teatro do *Siglo de Oro* espanhol⁴ e a comédia improvisada *dell’arte*: o respeito e a adesão aos gostos do público, o que os libretistas irão chamar de “il compiamento del pubblico”.

¹ Um estudo aprofundado dos prefácios dos libretos venezianos é feito em A. Chiarelli e A. Pompilio, *Or vaghi or fieri: cenni di poética nei libretti veneziani 1640-1740*, Bologna, CLUEB de 2004.

² S. Ferrone, “Il metodo compositivo della *Commedia dell’Arte*”, em *Commedia dell’Arte e spettacolo tra Sei e Settecento*, Nápoles, Editoriale Scientifico, 2001, p. 53.

³ Cit. em A. Tedesco, “Scrivere a gusto del popolo”: *l’Arte nuevo* di Lope de Vega, nell’Italia del Seicento” em *Il saggiajatore musicale*, XIII , 2, 2006, p. 231

⁴ As correspondências e as influências entre o texto teórico de Lope de Vega e a poética dos melodramas seiscentescos são aprofundadas por Anna Tedesco no artigo citado acima.

Para Aristóteles, há uma clara separação de posição entre as *dramatis personae*: a tragédia representaria, portanto, aquelas “melhores” que a realidade quotidiana, enquanto a comédia aquelas “piores”. A necessidade de inserir personagens baixos dentro de tramas trágicas é típica do desenvolvimento do drama musical veneziano, que fará uso de servos originários de teatro popular e outros personagens grotescos.

A necessidade dramática do *comic relief*, mecanismo dramático que permite um momento de alívio na trama através da inserção de cenas ou momentos cômicos, já havia sido intuída por Giambattista Guarini no desenvolvimento do gênero tragicomédia. Em seu tratado *// Verrato*,⁵ publicado em Ferrara em 1588, ele defende a combinação de papéis míticos pastores e servos, princípio essencial da tragicomédia, da crítica feita contra ele por Giason Denores. As críticas deste último à tragicomédia encontram uma resposta por parte de Guarini ao longo de todo o texto. Para Denores a presença de pastores e outros papéis de origem humilde não pode ser proveitosa para o público:

Eu não falo igualmente da Égloga, embora esta fosse feita por imitação. Portanto o raciocínio, os apaixonamentos, os cantos e costumes dos pastores e dos camponeses não podiam ensinar nenhuma boa maneira aos homens da cidade⁶.

Guarini contesta a afirmação de Denores e determina que a “poética”, entendida aqui como o teatro, não tem como objetivo a educação, mas o puro deleite:

Infeliz a cidade que não tem outro mestre de costumes que não a poética. A qual não tem por objetivo ensinar, mas dar dileto e ao deleitar, agradar. Se assim não fosse, porque produziriam em cena pessoas sem costumes? Velhos apaixonados, jovens perdidos, servos infieis, bajuladores, parasitas, prostitutas e outros desse tipo? Para aprender a fugir de seus vícios? E com

⁵ B. Guarini. *Il Verrato ovvero difesa di quanto ha scritto. M. Giason Denores. Contra le tragicomedie, et le pastorali, in un suo discorso di poesia*. Ferrara, por Vincenzo Galdura, 1588

⁶ “Non parlo parimente dell’Egloga, seben era anchor esa fatta per imitazion. Percioche i ragionamenti, gl’innamoramenti, i canti e i costumi de’pastori, e di contadini non potevano apportar alcuna buona creanza agli uomini della città” Ibid, p. 35.

que fundamento, se todas as suas ações terminam bem, e convém ao bom que pague pelo não bom?⁷

O autor reconhece a separação aristotélica entre personagens baixos na comédia e altos na tragédia, mas observa que não há nenhuma referência na Poética à ideia, natural segundo ele, de misturar no palco dois tipos de pessoas:

Ora, estas são da tragédia: a grande pessoa, a ação séria, o terror e a piedade. Da comédia: a pessoa, os fatos privados, o riso e a astúcia. Quanto à primeira confessado, e ainda pela doutrina aristotélica, que convém às tragédias os grandes personagens, e os baixos às comédias, mas nego que a natureza repugne, e a arte poética em geral, que em uma única fábula não possam se introduzir pessoas altas e não altas.⁸

Guarini argumenta que a presença de papéis baixos em tragédias antigas tinham um propósito dramático ligado à solução do nó narrativo dramático, que não podia ser dissolvido pelos personagens altos em qualidade de mensageiros ou reveladores de segredos. Guarini faz uso do mais clássico dos textos dramáticos gregos para provar a importância dos servos dentro da tragédia: a comparação Pastor Fiel/Édipo é feita várias vezes no texto, talvez como uma tentativa de elevar o nível do texto de Guarini ao de um clássico. E é com este exemplo que Guarini atribui aos servos a nobre função da dissolução:

Qual tragédia existiu, que não tivesse muito mais servos e outras pessoas desse tipo, que personagens de grande importância? Quem dissolve no

⁷ “Infelice comune che non ha altro maestro di costumi che la poetica. La qual non ha per fin l’insegnare ma il dilettare e diletando giovare. Se ciò non fosse perché produrre in scena persone scostumate? Vecchi invaghiti, giovani vani, servi infedeli, adulatori, parassiti, meretrici e altri di questa sorta? Per imparar di fuggir i loro vizi? E con quale fondamento, se tutte le azioni loro felicemente finiscono, e nientemeno del buono convien che resti pago il non buono; Ibidem.

⁸ Or queste sono della Tragedia: la persona grande, l’azione grave, il terrore, e la commiserazione. Della Commedia: la persona, e negozio privato, il riso, e i sali. Quanto alla prima confessado, e per dottrina Aristotelica ancora, che convengono alle Tragedie i personaggi grandi, e i bassi alle Commedie; ma nego bene, che ripugni alla natura, e all’arte poetica in generale, che in una sola favola s’introducano persone grandi, e non grandi. Ibidem.

Édipo de Sófocles aquele belíssimo nó? Nem o rei, nem a rainha, nem Creonte ou Tirésias, mas dois servos guardiões de rebanhos.⁹

É importante notar, entretanto, que Guarini é extremamente crítico em relação à comédia de seu tempo, a comédia improvisada recitada por “gente sórdida e mercenária que a contaminou, e a reduziu a um estado vil”, e comenta que “se ela não se acompanha com as maravilhas dos intermezzos, não existe quem as possa suportar hoje”. Guarini não defende, então, em seu texto a comédia moderna, mas a fusão de uma comédia culta com um teatro culto dramático protegendo assim a sua criação, a tragicomédia:

E sem dúvida que quem pensou em fazer passar inteira algumas delas nas fronteiras das outras, e de usar na tragédia aquilo é somente da comédia, ou seja, nesta aquilo que é típico desta, faria uma fábula inconveniente e monstruosa.¹⁰

As correspondências entre os mecanismos dramáticos da tragicomédia e o novo drama musical (*dramma per musica*) pode ser visto a partir de muitos pontos de vista, o próprio Giovanni Battista Doni no tratado *Della musica scenica* estabelece esta comparação. Ele chama as primeiras experiências seiscentescas de “representações espirituais” e classifica o novo melodrama como uma “tragicomédia musicável”.

Os personagens dos servos têm um estatuto privilegiado na construção dramática e graças a isto eles são, como observa Emelina,¹¹ a categoria social mais humilde presente nos palcos ocidentais. O servo doméstico pode circular livremente em todos os ambientes e por esta flexibilidade e mobilidade, é um

⁹ Qual Tragedia fu mai, che non avesse molto più servi, e altre persone di questa fatta, che personaggi di grande affare? Chi scioglie nell'Edipo di Sofocle quel bellissimo nodo? Né il Re, né la Reina, né Creonte, né Tiresia; ma duo servi guardiani d'armenti. Ibidem.

¹⁰ Et non ha dubbio, che chiunque pensasse di far passare intere alcuna di loro ne' confini dell'altra, e d'usare nella Tragedia quel, ch'è solo della Commedia; ovvero in questa quel, ch'è proprio di quella, farebbe favola sconvenevole, e monstruosa. Ibidem.

8 B. Guarini. *Compendio della Poesia tragicomica, tratto dai duo Verati*. Veneza, Giovanni Battista Ciotti, 1602, p. 6.

¹¹ J. Emelina. *Les valets et les servantes dans le théâtre comique en France 1610-1700*. Grenoble, P.U.G. 1975, p. 7.

papel perfeito para realizar as passagens de cena, os anúncios de chegadas de outros personagens e ainda explicar ao público o que acontece por trás das cenas e posicioná-los na ação dramática. Esta última característica cênica remonta as origens do teatro e se encaixa perfeitamente com a regra aristotélica da unidade de tempo. “Sem ação não pode haver nenhuma tragédia”,¹² e sem a premissa a trama não pode ser compreendida pelo público, é nessa função que aparecem em cena as velhas amas de leite eurípedeias que, uma vez no palco, executam outras funções dramáticas como a de conselheiras do herói trágico. É claro que os papéis dos servos não tinham na tragédia grega nenhum fundo cômico, mas desenvolviam muitas das funções que irão perdurar até o teatro moderno. Como veremos, no caso do drama veneziano do século XVII, a função dramática dos servos no desenvolvimento da ação ainda é a mesma, mas há um novo fator que caracteriza toda a dramaturgia libretística veneziana e isto é decisivo para o sucesso dos papéis das velhas cômicas, foco de nosso interesse: o gosto do público.

A poética do prefácios venezianos

Os prefácios dos libretos de ópera venezianos são uma importante fonte no que diz respeito às escolhas dramáticas feitas pelos libretistas. As questões mais frequentemente levantadas pelo autores tratam das três unidades aristotélicas e as diferentes causas e razões que fazem com que estas sejam ou não seguidas. Os libretistas alertam que tais unidades não condizem com a contemporaneidade e, em muitos casos, chegam até mesmo a insinuar que, se os antigos estivessem vivos eles mudariam as regras para modernizá-las.¹³ A maioria dos libretistas declararam

¹² Aristóteles. *Poética*, traduzida por Diego Lanza. Milão, Bur, 2002, p. 139.

¹³ Um exemplo encontra-se no prefácio do *Bellerofonte* de Nolfi: “Se ainda vivessem os Cratos, os Aristófanes, os Terencios mudariam talvez suas ideias”. Ou, no prefácio de Castoreo: “[...] saiba, ó leitor, que conheço os erros deste Drama (ao contrário dos outros) melhor do que você. Mas, as regras do estagirita, sobre a escritura, foram inteiramente esquecidas, porque no passar dos séculos se modificaram as formas de viver, e se Aristóteles estivesse vivo para escrever a Poética nos nossos tempos, ele a faria de outra maneira.

escrever para o prazer do público veneziano, única regra a ser seguida.¹⁴ Este “gosto veneziano” dita as regras relativas à duração do espetáculo, das cenas e árias¹⁵ e a escolha do enredo e personagens.

Poucos são os libretos que em seus prefácios explicitam as razões ou dão algum direcionamento para uma reflexão sobre a questão dos papéis secundários cômicos. Na primeira edição da *Maga Fulminata* (segunda ópera comercial a ser encenada em Veneza) há uma referência por parte do editor, e não do libretista, sobre a aparição de Scarabea e se trata de edição posterior à da estreia. O primeiro prefácio em que um libretista explica sua decisão de pôr em cena um personagem cômico é o de *Delia*, de Giulio Strozzi, de 1639. O personagem em questão é um Hermafrodita¹⁶ e o autor declara: “Eu introduzi aqui o Hilário dos Gregos, e este será o folião Hermafrodita, novo personagem que entre a gravidade da Drama e a argúcia da Comédia passeia muito bem nas nossas cenas”. É possível que “nas nossas cenas” seja uma referência ao texto de Girolamo Parabosco, *L’Hermafrodito*, publicado em Veneza em 1560. Strozzi o coloca entre o registo alto e baixo, um personagem capaz de se mover entre as máscaras “trágicas” e as “cômicas”, e cujas funções são facilitadas também pelo caráter de hermafrodita, ou seja, híbrido tragicômico. A mistura de comédia e tragédia será no final do século, o principal motivo das acusações feitas contra a instituição melodramática pelos literatos, evocando de alguma forma a disputa entre Denores e Guarini.

¹⁴ Uma pequena amostra dos prefácios, onde o gosto do público é usado como um ponto crucial para as escolhas dramáticas: “Você perde o tempo, oh leitor, se com a Poética de Aristóteles em mãos for rastreando os erros deste trabalho, pois eu confesso livremente que ao escrevê-lo não quis seguir outros preceitos, que não os sentimentos do inventor das máquinas e que não tive outro objetivo além do gênio do povo, para quem ele será representado.” *Bellerofonte*, Nolfi (1642).

“[...] A verdadeira regra é satisfazer aqueles que ouvem.” *L’Ulisse errante*, Badoaro, (1644)

“[...] Minha musa, que perdeu a vergonha nos palcos privados, não se importa de passar por meretriz nos teatros públicos. [...] Mas saiba que a minha intenção nunca foi inserir a obscenidade, pelo contrário, foi a de levá-lo a se lamentar comigo a depravada corruptela do século.” *Pericle effeminato*, Castoreo (1653).

¹⁵ “[A trama] é, frequentemente adornada com árias que aparecem com alguma diferença na ordem, segundo uso atual de Veneza, acostumada à brevidade, e ao deleite.” *La Costanza trionfante* Ivanovich (1673).

¹⁶ Esse personagem refere-se, em sua ária, a Scarabea, a velha introduzida por Benedetto Ferrari no libretto da *Maga Fulminata*. O personagem Ermafrodito diz ser filho de Mercúrio mas diz ter tido Scarabea como ama de leite e de ter bebido seu leite, por isso seu caráter é próximo do dela.

Giovanni Mario Crescimbeni expressa suas convicções na sua *La bellezza della volgar poesia*:

[...] assim que para agradar mais com a novidade o apático gosto dos expectadores, a igualmente repugnante a maldade das coisas cômicas e a gravidade das trágicas, o inventor dos dramas uniu uma a outra nestes, colocando em prática com monstruosidade não mais ouvida entre os reis e heróis e outros personagens ilustres, e bufões e servos, e homens vis. Esta confusão de personagens foi a causa da destruição total das regras poéticas, que entrou em desuso de tal forma que nem mesmo se manteve a dicção, a qual foi obrigada a servir à música que perdeu a sua pureza e se encheu de idiotices.¹⁷

O caráter tragicômico é próprio, e principalmente, dos papéis das velhas amas de leite. Estas podem passar de cenas sérias a cenas cômicas sem a necessidade de disfarce interno, tradicionais nestes libretos, nos quais os personagens se disfarçam em cena para atingir um objetivo. Um exemplo dessa implícita dualidade está presente no papel da ama de leite da *Incoronazione di Poppea* de Badoaro e Monteverdi, que pode ser capaz de lidar com assuntos sérios e morais (embora sempre no espírito de *Carpe Diem*), em um diálogo com Ottavia (II/5) e ir para auto-ironia cômica em uma cena com a dama de companhia Drusilla e o valete (II/9). Em 1692, em Modena, Giovanni Battista Neri apresentou *L'ingresso alla gioventù* de Claudio Nerone com uma velha que, ao contrário da grande parte dos libretos anteriores, é parte fundamental do enredo. Este é um caso isolado e curioso sendo que no final do século os papéis das velhas amas de leite eram raros, mas o texto do prefácio do libreto expressa essa ambivalência dos personagens de velhas entre o sério e o cômico:

¹⁷ [...] imperciocché per maggiormente lusingare con la novità lo svogliato gusto degli spettatori, nauseanti egualmente la viltà delle cose comiche e la gravità delle tragiche, l'inventor de' drammi unì l'una e l'altra in essi, mettendo pratica con mostruosità non più udita tra re ed eroi ed altri illustri personaggi, e buffoni e servi e vilissimi uomini. Questo guazzabuglio di personaggi fu cagione del total guastamento delle regole poetiche, le quali andarono di tal maniera in disuso che né meno si riguardò più alla locuzione, la quale, costretta a servire alla musica, perdé la sua purezza e si riempì di idiotismi. Cit. em R. Di Benedetto, "Poetiche e polemiche", em *Storia dell'opera italiana*, editado por Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, vol. 6, Turim, EDT, 1988, p. 20

Venho elevar a personagem da velha ao uso comum, pois esta é sempre serva ou ama de leite e parte desnecessária ao desenvolvimento da trama; tornando-a sujeito nobre e obrigatório na trama. [...] Você vai ver, portanto, o sério misturado com o ridículo e o tenro unido à moral com aquela variedade que pela angustia do tempo foi permitida à fantasia.¹⁸

Minato, ao apresentar seu *Il silentio d'Arpocrate*, nos palcos romanos em 1686 justifica servilmente a sua escolha dramática, que é basicamente um reflexo de práticas venezianas:

Por se conformar ao costume do nosso século que nas composições dramáticas sempre adora o sério unido ao cômico, não pareceu inconveniente alegrar o contínuo sério com a adição de um interlocutor jocoso, sem no entanto ofender minimamente em nada a integridade da ópera, e a multiplicidade e conexão de tantos verossímeis acontecimentos que ocorrem.¹⁹

Um caso raro de escolhas dramatúrgicas sobre as amas de leite se encontra no prefácio de *L'incostanza trionfante overo il Theseo* de Francesco Piccoli representada no Teatro San Cassiano, em 1658. Andrea Giuliani apresenta o autor e elogia o seu esforço em não usar nenhum de toda a longa série de *topoi* que agora, vinte anos depois da *Maga Fulminata*, eram uso quase obrigatório para o sucesso do drama, incluindo o papel da velha ama de leite:

O Autor [tem] com todo o estudo evitado colocar neste drama aquelas tramas, que foram, e que são comuns a quase todas as composições semelhantes. Nele não irás ver portanto cartas, nem retratos, nem joias, nem príncipes, nem princesas disfarçadas, nem personagens fingidos de amas de leite, nem outras pretensas invenções que, apesar de serem produzidas para o novo e diferente são, no entanto, sempre as mesmas, e certamente não podem encantar. Nele encontrarás uma ordem contínua de simulações,

¹⁸ Vengo a levar il personaggio della vecchia dall'uso commune di esser sempre o serva o nutrice e parte non necessaria al viluppo, rendendola sogetto nobile, et obligato all'intreccio. [...] Vedrai dunque il serio misto al ridicolo e il tenero unito al morale con quella varietà che dall'angustia del tempo è stata permessa alla fantasia? Citado em P. Fabbri. *Il secolo cantante: per una storia del libretto d'opera nel Seicento*. Roma, Bulzoni, 2003. p. 275.

¹⁹ Ivi, p. 274.

cabalas e artifícios, que caminham com puro passo natural, o político, e eu espero que não te desagradem.²⁰

A verossimilhança, baseada nas regras poética aristotélica, oferece a possibilidade aos libretistas de explorar a utilização de papéis cômicos. De acordo com os princípios da verossimilhança, os personagens de alto escalão que realizam ações públicas cantando são menos críveis que aqueles mitológicos. Quanto aos personagens cômicos a lógica é semelhante: a pessoa de classe baixa que canta durante a ação cênica parece justificada por sua natureza leve e despreocupada. A métrica é uma maneira de diferenciar e caracterizar os papéis cômicos, bem como outros tipos de papéis. A imitação do modo de falar grotesco se concretiza através da utilização de versos esdrúxulos²¹ e nas formas estróficas que dão a possibilidade de repetição melódica com baixo ostinato associado ao humor e comicidade. O autor anônimo do *Il Corago* explica:

As [ações] ridículas são sobre as pessoas mais tolas e que têm notável modo de raciocinar com inflexões plebeias e que são reconhecidas por nós, porque a imitação de seus modos mais se assemelha ao canto que à fala; assim resultando mais alegre e admirável.²²

A dependência da aprovação do público veneziano e seu gosto é, como já foi dito, a justificativa usada na maioria dos textos teóricos dos libretistas, seguido

²⁰ L'autore [ha] con tutto lo studio evitato d' innestar in questo Drama quegl' intrecci, che sono stati, e sono communi à quasi tutte simili Compositioni. Non vi vedrai perciò, ne Lettere, ne Ritratti, ne Monili, ne Prencipi, ne Prencipesse in Habiti mentiti, ne Parti supposti da Nutrici, ne altre pretese inventioni tali, che se bene si producono per nuove, e diverse, sono però sempre le stesse, nè possono certo più dilettare. Vi troverai bensi un'ordine continuato di simulationi, cabale, ed artificij, che caminano con puro passo Naturale, ò Politico, e che come spero non ti spiaceranno. Citado em E. Rosand. *Opera in seventeenth-century Venice: the creation of a genre*. Berkeley, University of California Press, 1991, p. 427.

²¹ Anon., *Argomento et scenario dele nozze d'Enea in Lavinia*: "E assim para acomodar aos personagens e aos afetos que devem ser expressados por eles, me servi de diferentes métricas de versos, dando o mais esdrúxulo às pessoas baixas."

²² Nelle [azioni] ridicole sono a proposito le persone più sciocche e che abbino notabile modo di ragionare con inflessioni plebee e che sono da noi conosciute, perché l'imitazione dei loro modi quanto più si accosta cantando al parlare di quelli, tanto più riesce giocondo et ammirabile. *Il corago o vero alcune osservazioni per meter bene in scena le composizioni drammatiche*, com curadoria de Paolo Fabbri e Angelo Pompilio. Florença, L. S. Olschki, 1983, p. 84.

de desculpas práticas sobre as mudanças de cena e maquinaria. A questão de gosto tem uma relação direta com a história do teatro veneziano (e, em geral, italiano). Graças à particular estrutura social e política da Sereníssima República, sua produção de teatro público era maior e mais diversificada que na maioria das regiões italianas. Desde 1508 o público veneziano conhecia a prática de pagar para assistir performances dramáticas.²³ Antes dessa ocasião, o público muitas vezes tinha visto nas praças venezianas as momarias organizadas pelas *Compagnie delle Calze* entre os séculos XV e XVI. Em 1581 os jesuítas intervêm e proíbem as comédias em Veneza porque nos palcos havia “muita imoralidade, com escândalos”, mas isso não impede a passagem dos Andreini em 1583 na Sereníssima.

No momento dos primeiros dramas musicais, o público veneziano já estava acostumado a pagar para assistir espetáculos e já havia uma longa e continua relação com o teatro cômico feito nas praças e nos teatros. O novo público de ópera deseja, então, encontrar em cena vestígios daquelas praças e daqueles espetáculos feitos pelos comediantes *dell'arte*. Pirrotta, no artigo seminal *Commedia dell'Arte e Opera* explora as semelhanças entre os dois tipos de espetáculo e traça, pela primeira vez, um paralelo entre os dois. Como é sabido, a difusão e o sucesso da ópera em Veneza foram extremamente destrutivos para o mercado da *Commedia dell'Arte*. Pirrotta observa que a concorrência entre os dois gêneros é um dos fatores que favoreceram a aproximação mútua:

Por um lado, a definição da ópera musical ainda estava demasiado incerta e muito recente para não se curvar e acolher todos tipos de novos elementos que fossem considerados adequados para aumentar o sucesso do espetáculo. Do outro lado, os comediantes foram obrigados a aumentar o espaço já considerável que estes concediam à música, e tentaram se apossar de outra característica do teatro musical: o uso de cenografias grandiosas e de máquinas teatrais.²⁴

²³ As representações do romano Francesco Cherea de 1508 em San Canzian em Biri eram ao ar livre e pagas. Curioso lembrar que o primeiro a trazer o teatro pago, bem como o primeiro a trazer a ópera a pagamento para Veneza são romanos.

²⁴ N. Pirrotta. “Commedia dell'Arte e opera”, em *Scelte poetiche di musicisti*. Veneza, Marsilio, 1987, p. 162.

Para diferenciar os personagens e situações criadas para adaptações libretísticas, os autores usam frequentemente após as explicações da trama para os leitores, o termo “se finge”. Toda vez que os libretistas mencionam a obrigação de seguir o gosto de Veneza estão implicitamente falando sobre todos estes *topoi* herdados do teatro de prosa e, portanto, também dos papéis das velhas amas de leite cômicas. Giacomo Castoreo na introdução de seu *Pazzo* político encenado em um salão privado em 1658 é bastante explícito na sua intenção de agradar o público e explicita a necessidade de se apoiar nos “mímicos” e, portanto, no teatro cômico. “Eu escrevi o tolo para fazer você rir: tanto chegou à pobre poesia, que sem o apoio dos mímicos, não conseguaria estender uma mão para roubar um aplauso de sua boca”.

A mudança de cenas e cenografias, como mencionado acima, é um fator importante para a inserção de papéis cômicos na trama. Os típicos diálogos cômicos entre a velha ama de leite e o pajem tornavam possível mudar cenários e máquinas sem perturbar a atenção dos espectadores, pois eles aconteciam na boca do palco, dando a possibilidade de fechar a cortina para as manobras técnicas de troca de cenário. Badoaro, na introdução de *Ulisse errante* de 1644 vai ainda mais longe, dizendo que a música está, em geral, dentro do teatro simplesmente para dar “mais tempo para mudanças de cenário”, e aqui se vê a importância que as máquinas cênicas já tinham nos anos 40 em Veneza.²⁵

O próprio papel de Scarabea, a primeira velha das cenas venezianas, parece ter esta função prática de cortina para a mudança de cenário, uma vez que logo após a sua primeira ária (I/4), acontece a aparição mágica da feiticeira acompanhada de um trovão. Uma grande parte das cenas cômicas é colocada antes de complexas mudanças de cena. Uma vez que habitualmente estas cenas eram realizadas no proscênio no palco, e exista a possibilidade de fechar o palco e fazer a troca escondida, como podemos deduzir a partir da seguinte passagem do “a quem lê” do *Amore Innamorato* em 1642:

[...] Para se ajustar às máquinas, e para mover o ridículo vos foi inserido uma *canzonetta*, o que dará aos verdadeiros professores de arte uma clara

²⁵ *Ulisse errante*. Veneza, Pinelli, 1644.

distinção dos autores, e saberão que não podem obedecer aqueles que esperavam contar vantagem com este trabalho.²⁶

Com a função de *comic relief* ou de enchimento de ação entre as mudanças de cena, permanece o fato de que os papéis cômicos têm no repertório operístico veneziano grande importância. Lorenzo Bianconi em um discurso em uma mesa redonda observou:

Quando uma ópera é transformada em vista de um certo gosto local, um certo uso atual, de uma certa expectativa do público, então, talvez neste momento seja possível estabelecer qual é o gosto do público. Estas transformações permitem fazer não somente uma história da ópera, mas também uma história do gosto, uma história do público dessas óperas. Portanto, há um interesse em sentido amplo, sociológico-musical em uma pesquisa deste tipo.²⁷

A forte presença de papéis cômicos nos palcos operísticos venezianos serve como parâmetro e indicador não somente do gosto, mas também da natureza do público. Pode-se argumentar portanto, que a presença desses papéis começa nas origens do teatro e tem como um passo fundamental o nascimento e o advento da tragicomédia. Na cristalização da ópera musical veneziana os papéis secundários cômicos encontram terreno fértil graças à presença de companhias “dell’Arte” (e das precedentes *compagnie della Calza*) e graças à interseção entre o público de teatro popular e do novo gênero musical. O público precisava encontrar no palco pontos de referência provenientes do teatro de rua e os libretistas estavam conscientes disso, se adaptaram ao público e se curvaram para criar, junto aos espectadores, um novo gênero dramático fresco: a ópera musical veneziana, que será exportada com todos os seus *topoi*, seus clichês e, porque não, a sua “poética” de Nápoles a Viena e de Génova a Dresden.

²⁶ [...] per aggiustarsi alle macchine, e per muover' il redicolo s'è inserita, qualche canzonetta, che darà a' veri professori dell'arte chiara distinzione degli autori, e conosceranno non potersi non ubbidire à coloro, che si sperano con quest'opera d'avantaggiarsi.

²⁷ Discurso transcrito em *Veneza e il melodramma nel Seicento*, editado por Maria Teresa Muraro. Florença, Olshki de 1976.

Referências

ACCORSI, Maria Grazia. "Morale e retorica nei melodrammi di Benedetto Ferrari", em *Musica Scienza e Idee nella Serenissima durante il seicento*, organizado por Francesco Passadore e Franco Rossi, atos dos convenios internacionais de estudos (Veneza, 13-15 dezembro 1993). Veneza: Fondazione Levi, 1996, p. 325-363.

BIANCONI, Lorenzo; WALKER, Thomas. "Dalla Finta pazza alla Veremonda: Storie di febriarmonici", em *Rivista Italiana di Musicologia*, X, 1975, p. 380-454.

"L'Ercole in Rialto" em *Venezia e il melodramma nel Seicento*, organizado por Maria Teresa Muraro. Florença: Olschki, 1976, p. 259-272.

FABBRI, Paolo. "Diffusione dell'opera", em *Musica in scena*, 8 voll., Turim, Utet, I: *Il teatro musicale dalle origini al primo Settecento*, p. 105-127.

GUARINI, Battista. *Il Verrato ovvero difesa di quanto ha scritto m. Giason Denores. Contra le tragicomedie, et le pastorali, in vn suo discorso di poesia*. Ferrara: Vincenzo Galdura, 1588.

Compendio della Poesia tragicomica, tratto dai duo Verati. Veneza: Gio. Battista Ciotti, 1602.

LATTARICO, Jean François. "All'uso di Venezia". Présences du spectateur dans les préfaces de quelques *libretti per musica* vénitiens (1637-1677)", em *Les traces du spectateur. Italie, XVII-XVIII siècles*, organizado por Françoise Decroisette. Saint-Denis: PUV, 2006, p. 37-60.

MANGINI, Nicola. "La tragedia e la commedia", em *Storia della Cultura Veneta: il Seicento*, I, organizado por Girolamo Arnaldi e Manlio Pastore Stocchi. Vicenza: N. Pozza, 1983, p. 297-326.

PIRROTTA, Nino. "Commedia dell'Arte e opera", em *Scelte poetiche di musicisti*. Veneza: Marsilio Editori, 1987, p. 147-171.

"Scelte poetiche di Monteverdi", em *Scelte poetiche di musicisti*. Veneza: Marsilio Editori, 1987, p. 81-146.

"Ferrari", em *Enciclopedia dello spettacolo*, V. Roma: 1958, p. 187-188.

POMPILIO, Angelo; CHIARELLI, Angela. *Or vaghi or fieri, cenni di poetica nei libretti veneziani: circa 1640-1740*. Bolonha: Clueb, 2004.

ROSAND, Ellen. *Opera in seventeenth-century Venice: the creation of a genre*. Berkeley: University of California press, 1991.

ROSENKRANZ, Karl. *Esthétique du laid*, tradução para o francês de Sibylle Muller. Belval: Circé, 2004.

STAFFIERI, Gloria. "Lo scenario nell'opera in musica del XVII secolo", in *Le parole della musica*, organizado por Maria Teresa Muraro. Firenze: Olschki, 1995, p. 3-31.

TEDESCO, Anna. “Scrivere a gusti del popolo”: l’*Arte nuevo* di Lope de Vega nell’Italia del Seicento”, em *Il saggiajore musicale*, XIII, 2, 2006, p. 223-245.