R. Italianística, ano IV, n. 4, p.13-29, 1996

UM ENCENADOR JUDEU NO TEATRO DA RENASCENÇA ITALIANA

Jacó Guinsburg*

Resumo: Itinerário da vida e da obra do escritor judeu Leone de' Sommi.

Palavras-chave: judaísmo em Mântua, literatura italiana, teatro, Leone de' Sommi

I

No século XVI, a cidade de Mântua, governada pelos Gonzaga, foi um importante centro cultural italiano. Giorgio Vasari (1511-1574), em seus escritos, chegou a considerá-la uma nova Roma pela riqueza, gosto e brilho de seus modos de vida. Nesta atmosfera, os judeus também encontraram espaço para respirar com certa liberdade e clima para florescer nos estudos religiosos, nas ciências profanas, na poesia e na arte. Entre os nomes que se ligam a esse momento particular da presença judaica na Renascença italiana, pode-se mencionar: Azaria de Rossi, um dos iniciadores do método crítico na historiografia israelita; David Provenzale, que preconizou a instituição no âmbito judeu de um ensino superior, cujas matérias ligadas à religião fossem ministradas em conjunto com as ciências laicas; Iehuda Moscato, poeta e sermonista eloqüente, que unia a tradição hebraica ao saber clássico; Abraão Portaleone, autor de um trabalho de arqueologia bíblica, que levantava com grande minúcia os diferentes aspectos arquitetônicos do Templo de Jerusalém; Abraham Colorni, matemático, engenheiro, alquimista e inventor de máquinas de guerra; instrumentistas, canto-

* Crítico, editor, professor aposentado de Estética Teatral e Teoria do Teatro da ECA-USP.

res e mestres de bailado como Isacchino Ebreo; compositores do porte de Salomone de Rossi.

Na verdade, não só na música, na dança e no canto a documentação existente demonstra viva participação dos *Ebrei*. No teatro, os registros e a crônica histórica evidenciam, desde 1525, quando "israelitas recitaram em casa de um Gonzaga uma comédia *per loro* composta"[1], até o fim do século XVI, que atores judeus representavam a "*commedia degli Ebrei*" como parte integrante e típica das celebrações festivas da corte ducal, e não apenas nos termos de uma atividade circunscrita à iniciativa profissional dos intérpretes ou de um elenco em si, pois à comunidade israelita de Mântua incumbia, como um verdadeiro "serviço público" no quadro de suas relações com os Gonzaga, custear apresentações teatrais, organizá-las e encontrar os comediantes adequados aos espetáculos, ou seja, fazer teatro era, paradoxalmente[2], uma responsabilidade de uma Kahal Kadosch, uma Santa Congregação mosaica. E essa obrigação constituía, aparentemente, não apenas um daqueles pesados encargos a que os agrupamentos judeus eram então submetidos por toda a parte, no Ocidente, mas também uma contribuição feita por eles de bom grado e que trazia para os desempenhantes e organizadores vantagens e renome. Ainda mais que nesta época a condição do ator, no universo da cultura italiana, começava a modificar-se no tocante a seu *status* social. Pois a reputação de suas habilidades, ao contrário do que havia ocorrido com o histrião medieval, passava a servir de base para um certo reconhecimento da sociedade e seus nomes principiavam a fixar-se na memória cultural do público, tanto que poetas famosos, como Ariosto e Tasso, não hesitavam em aparecer nos palcos. Em conseqüência é possível entender-se por que notícias da época nos mostram judeus aceitando de boa vontade a função de comediantes e competindo com os cristãos na disputa das preferências das platéias corteses, sem que o fato redunde no abandono de sua fé e práticas religiosas, como atesta um documento, onde se lê que atores judeus concordam em trabalhar em duas peças durante o ano de 1587, estabelecendo, porém, a condição de que não representariam no sábado, nem nos dias das festividades mosaicas. É nesse contexto – por todos os títulos excepcional em comparação ao quadro de vida da maioria das comunidades judaicas, principalmente fora da Itália – que emerge a figura de Iehuda Leone ben Itzhak Sommo, conhecido

1 Cf. Ferruccio Marotti, *Quattro Dialoghi in Materia di Rappresentazioni Sceniche*, p. XIII

2 Tendo-se em vista a ferrenha oposição ao teatro que atravessa a tradição rabírica.

também em italiano por Leone de Sommo de Portaleone, Leone de Sommo, e cognominado com freqüência *Ebreo*, o "judeu", ou Leone Ebreo de Sommi (1525 ou 1527 – 1586 ou 1592).

Dramaturgo, encenador, teórico do teatro, poeta tanto em hebraico quanto em italiano, participou intensamente na vida teatral renascentista com numerosas criações dramáticas e cênicas e com concepções teatrais, cuja originalidade vem sendo destacada crescentemente pelos estudos críticos modernos.

Sommi nasceu em Mântua, no seio de uma família renomada de médicos e homens públicos, os Portaleone. Aluno do Rabi David Provenzale, recebeu dele ensinamentos em que os elementos da tradição judaica já eram ventilados com o interesse pelas questões do espírito e da ciência. Não obstante, é certo que não recebeu dele o estímulo para dedicar-se à cena. Muito pelo contrário, se se levar em conta o que este mestre escreveu em 1564, considerando escandaloso que os judeus renunciassem à vida eterna e se ocupassem "apenas da vida cotidiana ou de estudos profanos, indo ao circo (leia-se: teatro) dos cristãos e procedendo como eles" E parece mesmo que até certo momento o adolescente Iehuda Portaleone seguiu as pegadas prescritas, uma vez que, tornado-se exímio calígrafo, copiou, em 1536 ou 1538, para o seu douto mentor, o *Sefer ha-Zahut*, uma obra de gramática escrita em Mântua por Abraham ibn Ezra. Sabe-se também que, além de haver redigido um estudo sobre a arte da caligrafia, foi preceptor e copista, tendo descoberto uma receita bastante complicada para preparar tinta de escrever, como consta na obra de arqueologia bíblica *Schiltei ha-G(u)iborim* (Mântua, 1612), de autoria do já citado Abraham Portaleone, que era seu parente.

Mas seja pelas ímpias razões que provocavam a indignação de David Provenzale com respeito aos moços atraídos pelas artes seculares, seja pelo desejo de se tornar conhecido em círculos mais amplos, o fato é que, ao lado dessas atividades secundárias e, ao que tudo indica, da composição aos vinte e três anos do primeiro texto dramático hebreu, uma peça de cinco atos em prosa, *Zahut Bedihuta de-Kiduschin* ("Uma Eloqüente Farsa do Casamento"), Leone de Sommi começou a dedicar-se desde muito jovem a escrever também em italiano para o público cristão. Já no seu poema intitulado *Mag(u)en ha-Naschim* é visível a dupla atração - estas cinco estrofes devotadas a uma causa bastante singular para a época como era a *Defesa das Mulheres*, "quer na literatura italiana quer na hebraica", no dizer de Marotti, apresentam ainda a singularidade de terem sido compostas,

em um entrelaçamento perfeito de ritmos e rimas, com alternância de versos, em hebraico e italiano.

A resposta polêmica de Rabi Iaakov Fano, nos sessenta tercetos de seu *Schiltei ha-G(u)iborim* ("Escudos dos Poderosos")[3], ao assinalar, entre outras coisas, que Leone de' Sommi "se tornara célebre" e era "autor de muitos cantos em língua estrangeira" com os quais insinuava o seu adversário, procurava "ser bom e inteligente com os mecenas e príncipes, e a intervenção de um terceiro poeta, que atuou como árbitro e isentou de' Sommi da acusação de haver-se servido da língua vulgar para difundir pensamentos sacros, lança uma luz indireta sobre o processo em que o jovem poeta mantuano estava envolvido e de que começava a tornar-se figura representativa. Nesse sentido, cabe concordar com Ferruccio Marotti, quando considera que "a obra e a vida de Leone de' Sommi, vistas nessa perspectiva, como mediação e relação dialética entre duas culturas, a hebraica e a humanista, o gueto e a corte, assumem uma coerência e um significado bastante claros, mesmo para além dos resultados poéticos ou práticos conseguidos"[4].

Os escritos italianos de Leone de' Sommi abriram-lhe logo as portas daquele universo a que aspirava e que era o mundo da corte e da cultura. Em decorrência, recebeu um convite sumamente honroso na época para um poeta mantuano, que foi o de fazer parte de uma daquelas academias em que a Renascença italiana reunia os seus intelectuais humanistas, de permeio com a nobreza, em um comércio do espírito e das posições sociais. De fato, em 1566, a *Accademia degl'Invaghiti* ("Academia dos Doentes de Amor"), fundada em 1562 por D. César Gonzaga, em Mântua, acolhe-o na condição de membro. Mas, dado o fato de ele ser judeu, o que constituía um obstáculo, para não enobrecê-lo com um título reservado aos cristãos e que era conferido sob a égide do Papa, admitiram-no como *scrittore.*

Daí por diante, bafejado pelo êxito artístico e pela riqueza material, ao mesmo tempo que compõe poemas e peças teatrais consagra-se aos trabalhos cênicos. Diretor reqüestado, como testemunha, entre outras uma carta do poeta Manfredi, que deseja confiar-lhe a encenação de uma peça e cujos termos indicam o quanto o nome de de' Sommi se tornara uma referência expressiva do palco mantuano. Essa projeção se faz ainda mais sensível e sobe à eminência teórica

3 Obra que não deve ser confundida com a de A. Portaleone, citada antes.

4 Op. cit., p. XXX.

com os *Quattro Dialoghi in Materia di Rappresentazioni Sceniche*, escritos ao que parece entre 1565-1566. Não é pois de admirar que o encenador hebreu se tenha sentido estimulado a solicitar licença, em 1567, para abrir um teatro na cidade em que vivia. Todavia, a despeito do nome do requerente e das influentes recomendações que pôde mobilizar a seu favor, a permissão lhe foi negada. A recusa, a ver de alguns, talvez não fosse dirigida tanto ao judeu Leone de' Sommi, quanto à própria tentativa de instituir uma casa teatral aberta ao público em geral, uma vez que, idéia ainda inovadora para os usos correntes, o projeto substanciava sensível ameaça à exclusividade da corte. No entanto, o envolvimento de de' Sommi com os Gonzaga era bastante estrito não só no plano da arte; há menção inclusive de uma intervenção política de nosso encenador com o fito de, em 1585, fazer com que o Duque de Mântua fosse elevado à coroa da Polônia, vacante devido à morte sem herdeiro masculino do ocupante anterior do trono. Em todo caso, mesmo que a denegação ao pedido para a abertura de um teatro se havia prendido à identidade religiosa do postulante, o certo é que Leone de' Sommi parece ter gozado em Mântua de um *status* especial. Tanto assim que, por volta de 1580, segundo certos indícios, lhe foi dada autorização de dispensar, em suas aparições públicas, a insígnia amarela, de porte obrigatório para todos os hebreus, mesmo no ducado dos Gonzaga, embora não fosse ele o único a desfrutar dessa regalia no círculo de artistas judeus daquela cidade, já que o músico Salomone de Rossi e o ator Simone de Basiléia também a usufruíam.

De outra parte, vale não esquecer que esse contato contínuo com a sociedade cristã, tão marcado de triunfos pessoais e artísticos, não destruiu os vínculos de de' Sommi com a sua comunidade de origem, não abalando nele a identificação religiosa e cultural com o judaísmo. De fato, em 1585, o famoso diretor solicitou licença para adquirir um terreno na cidade e é quase certo ser aí o sítio onde erigiu uma sinagoga para os seus correligionários.

Uma ação desse tipo era vista no âmbito judaico como das mais pias e meritórias. E deve ter sido por tais virtudes e pelas sucessivas interferências do poeta e encenador em prol de seus irmãos de crença que o epitáfio a ele dedicado o proclamou: "legislador e benfeitor mui nobre" de seu povo. Não menos revelador de seu grande interesse pelas coisas judaicas é o fato de haver encorajado e ajudado, como informa o próprio autor de *Meor Einaim* ("A Luz dos Olhos"), Azaria de Rossi, seu concidadão e amigo, quando este, às voltas com

os ataques de rabinos e eruditos ortodoxos, veio a Mântua à procura de apoio para imprimir, em 1574, a sua célebre obra interpretativa.

A morte de Leone de' Sommi, ocorrida em 1586 ou 1592, deu azo a duas elegias inscritas em seu túmulo. Ambas foram preservadas em um caderno de poemas e cartas do autor de uma delas, Daniel Fano de Ciria (a outra era de um mantuano anônimo), embora a lápide e a sepultura tenham desaparecido.

II

Se a biografia de Leone de' Sommi, tal como se apresenta a nossos olhos hoje, e, de um lado, apenas um mosaico de fatos que a memória histórico-cultural ou o acaso preservaram e que expõe, sob as rasuras do tempo, às vezes quase ilegíveis atualmente, a escritura de seus decodificadores recentes, de outro, todos os elementos que dela subsistem apontam, no essencial, ou pelo menos no característico, para uma vida artística e um tipo de pensamento que personificaram na obra do mantuano uma expressão significativa do processo de intercurso e fecundação entre o espírito e as idéias-força do judaísmo e do humanismo renascentista. É o que podemos ver na análise de várias de suas colocações sobre as origens históricas do teatro, é o que talvez se encontra no cerne de algumas de suas formas de exercício cênico, onde não se dissociam jogo de Purim e *Commedia dell'Arte*, sapiência religiosa e ética do ensinamento bíblico-talmúdico e saber clássico da comédia erudita, e é o que se poderá surpreender no próprio fundamento de seu modelo dramatúrgico.

Com efeito, um aspecto possivelmente dos mais singulares e inesperados é, não o do acento valorativo da perfeição, ênfase que está no centro de interesse de todas as poéticas e estéticas do Renascimento, mesmo quando começam a entrar no desvão, para elas, do Barroco e, mais ainda, do Maneirismo. Mas o de garantir essa valorização, que a lógica classicista já assegurava com base em Aristóteles e Horácio, pela gnose cabalística, como é explicitamente formulado no Segundo Diálogo. Realmente, Leone de' Sommi assenta o seu conceito de mimese e de representatividade perfeitas na forma do texto teatral, sem dúvida, porém, não menos, no modo como este se estrutura internamente, isto é, nas suas partições. A idéia de completitude harmônica adquire aqui uma unidade e organicidade maiores do que aquelas que lhe advinham da exterioridade formal, mesmo quando

esta se realiza sob a tutela da composição aristotélica entre forma e conteúdo.

A perfeição da tragédia e da comédia, no seu desenvolvimento em cinco atos, resulta do fato de que na sua plenitude formal, através do desdobramento dramático, também se traduz a perfeição da criatura humana, tal como feita por Deus, à sua imagem. Digamos que se trata de uma expressão cabal do modo de a essência divina se encarnar no universo, no homem e na arte. A estruturação quinária no micro e no macrocosmo, ordem que estaria inscrita na própria Torá, seria portanto a do modelo ideal do belo. Ora, o que temos aqui nesse platonismo de forte cunho pitagórico e cabalístico, com o seu fulcro em um esteticismo transcendente, numa visão da criatura como medida individualizada do mundo e projeção da perfeição divina, como aparece na clássica figura de Leonardo da Vinci, senão o movimento e as feições de uma das idéias nodais daquilo que se convencionou chamar de Renascimento?

No entanto, cumpre considerar: é o espírito renascentista a operar aspectos sensíveis de suas propostas, porém a partir de uma posição privilegiadamente judaica. Pois, para Leone de' Sommi, o penhor desta virtualidade de perfeição e de sua totalização encontra-se em um Deus não filosófico, porém pessoal, na *Schehiná*, conforme a nomeação hebraica do Espírito Divino, e na capacidade que Ele concedeu ao homem, ao fazê-lo à sua semelhança, para decifrá-Lo pela via da prática religioso-mística e da secular-artística, em se tratando de um deus renascentista. De que esse é o caso, e não o de uma simples elocubração do intérprete, não será difícil verificar, mesmo sem o concurso de expoentes cristãos da Renascença, se se lembrar o nome de outro Leone, não de' Sommi, mas sim Abarbanel, o *Ebreo*, cujos *Dialoghi d'Amore* colocam em perspectiva filosófica precisamente essas idéias e sua impregnação cabalística, com um horizonte de referências e um percurso de pensamento semelhantes, para não dizer idênticos.

Se tal é o plano de fundo, não significa que a obra dramatúrgica de Leone de' Sommi haja caminhado somente por essa estrada real. Muito ao contrário, é justamente por ter essa visão em sua perspectiva, que ele retoma, nas comédias, nas pastorais e nos intermédios que escreveu, as trilhas do jogo da arte como jogo palpitante e efêmero da vida, nos seus meandros, nas suas ilusões e nos seus contornos, reais e artificiais.

Do ponto de vista da técnica dramatúrgica, o poeta mantuano opera com consciência de profissional de teatro o repertório de te-

mas, procedimentos e tipos que a literatura dramática da época cria e que a arte cênica experimenta. A sua originalidade aparece, é claro, na fina percepção de encenador, capaz de visualizar constantemente os resultadaos no palco, que preside e orienta o seu discurso dramatúrgico e, mais ainda, na hábil composição textual que sempre consegue realizar com múltiplos elementos díspares, desde os tipos de personagem até os tipos de ação. Aliás, essa qualidade já é sensível numa de suas primeiras peças, a comédia hebraica do matrimônio, onde alguns críticos querem ver, inclusive, a presença conjunta dos ingredientes carnavalescos do *Purimschpiel* ("Peça de Purim") com os componentes do teatro popular italiano. Tal fato, naturalmente, se não produziu nenhuma obra-prima que se elevasse como manifestação ímpar do *Cinquecento* italiano e configurasse um gênio poético na esfera do literário, como os seus *Dialoghi* o fizeram na arte e técnica da representação teatral, deu origem a um conjunto de peças que, pode-se afirmar com certeza, graças à crônica histórica, sempre funcionaram com efeito certo sobre a platéia cortês e citadina, posto que o autor soube selecionar com agudo discernimento os *topoi* teatrais de então, conquistando assim grande renomeá

Na verdade, o que se distingue em seu trabalho dramatúrgico é uma manipulação virtuosística dos elementos da comédia erudita, mas já incluindo a tipologia que o ofício *dell'Arte* vinha desenvolvendo nos seus cenários e improvisos, tão bem concebidos por esse primeiro grande momento da arte do ator.

Leone de' Sommi participa, sem dúvida, desse incipiente afloramento da teatralidade assumida, mas não perde jamais seu vínculo com a palavra do texto e com a palavra sapiencial. Pois o que está em sua mira é uma totalização teatral – não um teatro total, na acepção moderna – em que gesto, verbo, sentido e espírito se integrem na perfeição material de uma forma artística que, efetivando-se, incorpora a perfeição espiritual emanada de Deus.

III

A obra literária de Leone de' Sommi, em língua italiana, encontrava-se reunida em dezesseis códices. Os manuscritos incluíam, além de poemas, canções, sátiras e uma tradução de quarenta e cinco *Salmi Davidici*, os *Quattro Dialoghi in Materia di Rappresentazioni Sceniche* e treze peças de teatro em prosa e em verso, compostas de

pastorais ou intermédios, na maior parte, e também de algumas comédias. Desse acervo, onze códices foram destruídos pelo incêndio que devastou a Biblioteca Nacional de Turim em 1904, restando apenas os textos da comédia *Le Tre Sorelle*, a pastoral em versos *Hirifile* e algumas poesias. Os *Quattro Dialoghi* conservaram-se graças a uma cópia feita no fim do século XVIII e que foi doada à Biblioteca Palatina de Parma. Dos escritos em hebraico, subsistem *Meg(u)en ha-Naschim* ("A Defesa das Mulheres") e alguns poemas, a comédia *Zahut Bedihuta de-Kiduschin* ("Uma Eloqüente Comédia do Matrimônio") em quatro cópias manuscritas e dois breves diálogos, entre os quais *Schtei Sihot Tinok Omenet ve-Horim* ("Duas Conversas de um Bebê, sua Babá e os Pais"), considerado a mais antiga peça para crianças do repertório hebreu. A *Comédia do Matrimônio* que até hoje é tida como o primeiro texto hebraico para teatro, foi identificada como sendo de autoria de Leone Ebreo de' Sommo pelo pesquisador Já Schirman, em 1930, mas a publicação da obra, acompanhada de estudo crítico, deu-se apenas em 1946, cerca de quatro séculos depois de escrita. A sorte dos *Dialoghi* não foi muito diversa, na medida em que alcançaram forma impressa, pela primeira vez, na tradução inglesa de Allardyce Nicoll, em 1937, e que a edição crítica italiana, de Ferruccio Marotti, somente ocorreu em 1968. Nessa data, sob os cuidados do mesmo estudioso, veio à luz a comédia *Le Tre Sorelle.*

Da herança dramatúrgica de Leone de' Sommi, afora os três textos subsistentes, há memória, para algumas peças, do título e/ou ano de composição e, para outras, não resta registro nenhum.

IV

No pensamento teatral de Leone de' Sommi repontam elementos que, embora intrinsicamente ligados à poética do drama e à prática do espetáculo de sua época, a do século XVI italiano, prenunciam visivelmente desenvolvimentos que só tomarão forma definida no teatro moderno e no universo de suas idéias cênicas.

Entre elas, cabe destacar a percepção de uma teatralidade autônoma, independente do estatuto artístico do texto e organicamente ligada ao trabalho do ator, que constituiria o núcleo da arte do teatro e da especificidade de suas obras. Essa inversão conceitual da leitura herdada da tradição greco-latina e das releituras renascentistas da

Poética de Aristóteles, então recém-recuperada, contém um entendimento de teatro e uma proposta para a sua estética que só a revolução cênica, a partir de fins do século XIX, poderá explorar em profundidade.

Mas não é apenas no plano da consciência teórica e da visada artística de Leone de' Sommi que se pode detectar manifestação inusitada para o período no modo de ver o teatro. Não menos surpreendente são as suas sugestões para o fazer teatral. De fato, a importância que atribui ao conhecimento e à assimilação do texto dramático para a consecução do papel e da peça pelo ator e pelo elenco, antecipa de alguns séculos o "ensaio de mesa", procedimento que será um dos principais vetores do trabalho de Stanislavski e de outros diretores do século XX. Na mesma ordem de idéias, onde a assunção de uma teatralidade plena marcha *pari passu* com o empenho de aperfeiçoamento da mimese cênica, surge o requisito de organização, adequação e acabamento dos vários componentes do teatro em ato, desde a interpretação, o ritmo de atuação, a incorporação do papel, até a composição do espetáculo em seus múltiplos aspectos, plásticos e dinâmicos. Essa percepção envolve também a ordem do palco no seu microcosmo estético e na sua relação com o público. Assim, Leone de' Sommi evidencia um senso de iluminação cenográfica que, embora limitado quanto aos recursos técnicos, pouco fica a dever às premissas básicas da moderna encenação.

É preciso salientar igualmente a maneira como concebe a relação palco-platéia no espaço teatral. Pois, a sua recomendação de manter o auditório no escuro, numa época em que se costumava em geral iluminá-lo, e as medidas técnicas que prevê para conservar essa ambientação num grau capaz de assegurar ao espectador a contemplação apropriada da representação cênica desenham, na verdade, mais do que simples disposições pragmáticas, uma visão incomum do caráter do espetáculo como fenômeno teatral e da relação que este deve estabelecer com seus receptores.

Assim, o mundo da ação e da ficção teatrais, isto é, o da ilusão cênica de conjunto, parece colocar-se para Leone de' Sommi não apenas como um "faz-de-conta" da realidade, mas também como uma realidade do "faz-de-conta" Ele como que pede a entrega total do espectador ao jogo do teatro.

Diante desses aspectos cabe falar, no caso presente, numa compreensão do teatro essencialmente calcada no pôr-em-cena, isto é, no trabalho de criação que é feito a partir de uma abordagem diretorial.

A personagem Verídico nos *Quattro Dialoghi* fala com a voz já reconhecível do atual encenador e os principais componentes de sua estética teatral são, apesar das carências inevitáveis no contexto dado, os da *mise en scène* moderna.

V

Essa centralidade do teatro no pensamento de Leone de' Sommi, que é também a de uma vida dedicada ao palco, aparece de um modo curioso e até mesmo em facetas que se apresentam, à primeira vista, como as mais discutíveis em sua exposição dialógica. É o caso da discussão que ele faz sobre a origem da arte teatral e do ponto de vista aparentemente ingênuo, senão primitivo para com os fatos históricos, que ele sustenta a esse respeito. Entretanto, dois ângulos, nesse particular, parecem dignos de comentário:

1. O encenador mantuano não só como praticante da fé judaica mas também como judeu culturalmente assumido, que não relegava a segundo plano a sua relação com as letras hebraicas, não podia, aparentemente, aceitar a idéia de que uma arte tão encarecida por ele, como a do palco, tivesse uma semente unicamente helênica. Com um verdadeiro *tour de force* interpretativo, baseado em um raciocínio que tinha a sua lógica, mas nenhum amparo nas fontes disponíveis, vinculou as raízes do teatro ao dialogismo trágico do livro de Jó, cujo pressuposto autor seria Moisés. Essa remessa, em que pese a pouca consistência ou mesmo o caráter espantoso do argumento, é, quero crer, um importante passo de desparticularização e internacionalização das origens da manifestação teatral em geral. É um primeiro momento de uma ampliação histórica e etnográfica que, com os descobrimentos dos restos da dramaturgia egípcia, com o conhecimento mais aprofundado dos palcos chinês, japonês e hindu e das sementes teatrais nos espetáculos rituais de múltiplas culturas e povos, deixará de remeter a gênese do teatral e do dramático tão-somente ao berço dionisíaco e às nascentes do teatro ocidental.

2. No mesmo contexto, quando analisa, aliás de maneira errônea a etimologia grega da palavra "cena", o nosso bordador (Verídico, o porta-voz do autor, nos *Quattro Dialoghi*) procura também conectá-la a uma procedência hebraica. Ora, embora o seu parecer seja baseado no texto da *Poética* acerca da comédia, mas apenas na referência vilanesca (Megária) e não ritual (Ática), é de se notar que Leone de'

Sommi deriva o teatro todo englobado no termo comédia, e pelo lado do espetáculo, da palavra "cena", sem fazer qualquer menção à origem da tragédia e sem salientar o papel ritual desta no processo de gestação da arte teatral. Pois, evidentemente, o gênero trágico, cujo aparecimento é sempre destacado e posto à frente em relação à comédia na literatura especializada da época, não convinha tanto ao mantuano, quer pela raiz pagã deste – o mistério e o festim de Dionísio –, quer pela natureza pesadamente literarizada de sua forma e de sua manifestação que, por isso mesmo, veio a atenuar na tradição o peso específico de sua concretização como modalidade cênica.

Finalmente, se não de *facto*, no mínimo *de jure*, Leone de' Sommi justifica com isso sua posição de realizador de espetáculos teatrais, enquanto judeu, algo que já preparara com a sua caracterização da tragédia como exemplaridade ético-histórica e da comédia como exemplaridade ético-social. E abre, assim, para os seus correligionários uma possibilidade interna, vinculada a suas próprias tradições culturais e à especificidade de suas práticas religiosas, de se entregarem ao exercício do teatro – o que, sem dúvida, é mais um indício de uma postura incomum para aquela época, uma visada ainda que distante de um espírito em que o olhar renascentista já vislumbra o teatro do futuro.

VI

Terceiro Diálogo

Interlocutores: Santino, Massimiano e Verídico

"Santino: – Se hoje este homem de prol não nos satisfizer tão bem, discorrendo sobre o modo de representar as comédias em atos, como fez nos seus outros discursos, poderemos verdadeiramente ficar contentes, já que ele sempre nos tem apresentado alguma razão para todas as coisas de que tratou.

Massimiano: – E eu espero algo ainda melhor, pois creio que ele dirigiu mais comédias do que compôs; de onde estou certo que terá se tornado mais hábil no modo de conduzi-las do que na propriedade de inventá-las; mas aí está ele.

Santino: – A nós, Messer Verídico, pareceu levar mil anos, ter de jantar para vir aqui e fazer-vos pagar aquela dívida à qual voluntariamente vos obrigastes.

Verídico: – Sois benvindos; sentai-vos.

Massimiano: – Teremos talvez vos perturbado, visto estardes, pelo que compreendo, absorto a calcular.

Verídico: – Não, na verdade, porque esta não é uma lista de deve, nem de haver; mas antes é algo que diz respeito precisamente ao assunto sobre o qual pretendeis que se fale hoje.

Santino: – E como?

Verídico: – Esta é uma lista que fiz das vestimentas e outras coisas que nossos recitantes precisam, para eu não ficar depois despreparado diante dos fatos.

Santino: – Agora, aqui estamos nós, e para proceder como o leopardo – ao primeiro bote à presa – começaremos perguntando-vos de que modo vos arrumaríeis, se o nosso príncipe vos solicitasse hoje (suponhamos o caso) que lhe fosse representada uma comédia.

Verídico: – Pressupondes que ele me tenha dado uma a seu gosto?

Santino: – Não, pelo contrário; mas que vos haja atribuído o encargo de encontrá-la. [...]

Massimiano: – Já se falou bastante quanto à escolha da comédia. Agora explicai-nos, uma vez escolhida a peça, como a dirigis.

Verídico: – Primeiro tiro a limpo, com a maior correção, todas as partes e daí, selecionados os atores mais aptos para as personagens (cuidando o mais possível das particularidades a cujo respeito conversaremos mais adiante), reúno-os todos juntos; e, consignando a cada um o papel que mais lhe convém, mando-os ler a comédia toda, de tal forma que até as crianças, que devam tomar parte nela, são instruídas sobre o seu enredo ou ao menos sobre aquilo que lhes toca, imprimindo na mente de todos a qualidade da personagem que lhe incumbe imitar; feito isto, eu os dispenso, dou-lhes tempo para poderem aprender suas partes.

Massimiano: – Isto me parece um claro ponto de partida. Chegamos portanto à escolha específica dos recitantes e à distribuição dos papéis, que a meu ver é coisa importantíssima.

Verídico: – Tanto que, embora cause assombro, ouso dizer ou, antes, afirmo como verdadeiro, que importa mais ter bons recitantes do que belas comédias, e por ser isto verdade vemos muitas vezes resultar em melhor trabalho, ao gosto dos espectadores, uma comédia grosseira, mas bem recitada, do que uma bela peça mal representada. [...]"

Quarto Diálogo

Interlocutores: Santino, Massimiano e Verídico

"[...]

Santino: – Chama a minha atenção, Messer Verídico, que sobre esta vossa cena existam muitíssimas luminárias, ocultas e à vista; no entanto, aqui na sala, não há arranjos para colocar mais do que doze tochas ali, de pé; não consigo imaginar a causa, pois nesta sala, tão grande, já cheguei a contar em muitas ocasiões duzentas e cinqüenta tochas.

Verídico: – Como sabeis, é coisa natural que o homem, encontrando-se no escuro, veja melhor algo que reluza ao longe, do que o faria estando em lugar iluminado, porque a vista vai mais unida ao objeto, sem vaguear, ou, segundo o parecer dos peripatéticos, o objeto vem apresentar-se unidamente ao olho. Por isso instalo pouquíssimas luminárias na sala, ao mesmo tempo que tento tornar o palco resplendente; e mesmo estas poucas, disponho-as detrás dos ouvintes, a fim de que a interposição de tais luzes não ofusque a visão dos espectadores, e por cima delas abro também, como vedes, os espiráculos, de modo que não possam com a fumaça causar dano em parte alguma.

Santino: – Colocando, portanto, um pequeno número de luminárias na sala vós vos prevenis contra a fumaça e fazeis, de certa forma, a cena parecer mais clara.

Massimiano: – Além desta, o fato tem ainda outra utilidade: poupa ao Senhor Duque cinqüenta ducados, que se costuma pôr a mais nesta sala.

Verídico: – Eu não havia pensado nisso, nem Sua Excelência cogita de tal economia; mas, no fim de contas, todo bem é bom. [...]"

(Excertos dos *Quatro Diálogos acerca das Representações Cênicas*, de Leone de' Sommi, traduzidos por J. Guinsburg)

VII

Primeiro Ato

Primeira Cena: Amon e Dvorá, sua mulher

"Amon: – É do conhecimento de todos aqueles que passam pelo portão de nossa cidade* que foi com muita alegria e satisfação que ajustamos o noivado de nossa filha Bruriá com um moço encantador, Iedidiá ben Schalom. E bem sei que longa espera nos aguarda até que o pai de nosso rapaz, Schalom, retorne em paz de Damasco para Sidon, a fim de que se possa chegar ao alvo desejado, nestes dias de Purim, e efetuar o casamento com júbilo e armar uma tenda que seja um lar único.

Dvorá: – Quem poderá sentir tudo isso mais do que eu? Eu que tenho me afligido todos estes meses em comprar para a nossa filha roupas finas e bordadas, xales e bolsas, turbantes, mantos, peitilhos, adornos femininos e todas as vestimentas esplendidamente ornadas que vestem as filhas de Israel, as donzelas, quando a mulher vai à casa de seu homem.

Amon: – Por tudo isto me ocorreu que devia repreender-te, pois este é um mau caminho escolhido por todas as nossas mulheres desta má geração, para derramar o ouro do bolso sem nenhum fim nem finalidade, gastando-o em coisas vãs, que não são de ajuda nem úteis a nada e a ninguém.

Dvorá: – Não escondo, meu senhor, que nós, mulheres, estamos exagerando, e muito, nos dotes e nas largas dádivas às filhas, às nossas filhas. Trata-se de um pecado específico de todas as mulheres em geral. Mas se tal exagero em relação a cada filha de Israel, além do mais, é considerado tolice e estupidez, então podes me tomar por sábia, pois, no fim de contas, nós não temos nenhum outro herdeiro exceto Bruriá e, além do mais, Iedidiá é um moço culto e fino. Convém distingui-lo dentre os seus amigos e dar muito, sendo, como é, bom rapaz, inteligente e bem apessoado que, a meu ver, não tem igual em todo o país.

Amon: – Tudo isso eu também notei. Estou certo disto. Assim, justamente por haver percebido que está muito acima de seus compa-

---

* O lugar onde se passa a cena, aqui e nas demais partes: uma rua da cidade de Sidoná

nheiros em qualidades superiores, calo minha boca para não protestar contra o teu modo de proceder e elogio tudo o que fazes para o agrado e o proveito dele.

Dvorá: – Também aumentei e multipliquei tudo o que estava ao meu alcance, porque sei que o pai dele, Schalom, tem tanta avareza no coração que fecha os olhos para não ver a necessidade. É um homem que sempre teme deixar escapar o dinheiro. Enquanto estiver vivo, não fará, para Bruriá, nossa filha, uma única túnica decente ou um par de calças, nem sequer um peitilho, um manto, um turbante ou uma faixa para a cintura. E talvez também vá jogar sobre nós o encargo de mandar fazer, para o seu filho, Iedidiá, duas mudas de roupa, se é que desejamos vê-lo vestido em trajes festivos, com pompa e esplendor, como convém a um bravo rapaz como ele, no dia de seu casamento e no dia do júbilo de sua alma.

Amon: – Ó, não foi à toa que tu falaste e não foi mentira o que tu profetizaste! Não só recairá sobre nós o peso de vesti-lo com roupas condignas ano após ano, como também o ônus de dar-lhe de comer o seu pão, dia após dia em seguida. Ai de mim!

Dvorá: – Por que tantos gemidos e tanta tristeza no coração?

Amon: – Por causa dos muitos tormentos e males de que agora também saberás. Justamente por isso, para que não cheguem aos ouvidos de nossa filha Bruriá, é que eu te chamei aqui para fora.

Dvorá: – Por caridade, livra-me desta angústia! Por que todo este silêncio comigo? O que está escrito nisto aí que estás lendo com o coração tão alquebrado e opresso? Vieram más notícias de Schalom, aliado de nosso sangue?

Amon: – Estou pesaroso e amargurado por Schalom, que em Damasco se recolheu à morada de seus antepassados.

Dvorá: – Bendito seja o Juiz verdadeiro, é muito grande o meu pesar por sua morte! Mas por que tão grande aflição por ele, a ponto de atormentares tanto a tua alma? Pois o fim de todo homem é a morte e agora poderás agir bem, aproximando mais intimamente de nossa família o moço, Iedidiá, filho único do falecido, e ser tutor e orientador dele e de todos os seus haveres, que são muitos, e poderás prepará-lo e ampará-lo, como for bom e justo a teus olhos.

Amon: – Com que dinheiro vou alimentá-lo? E em que caminho vou encaminhá-lo? Se o pai dele, tão cruel, no dia da morte roubou o que pertencia ao próprio fruto de seu sangue, para o pecado da alma dele, e legou os seus bens a estranhos?

Dvorá: – Que ruindade é esta?

Amon: – Ai de mim, o que vejo! Pobre de mim, o que leio? Mas é a verdade nua e crua!

Dvorá: – Que rumor é este, tão pavoroso? Por que te calas?

Amon: – O que fazer, senão calar-me e conter-me, se Schalom, meu aliado de sangue, extinguiu a luz que brilhava diante de mim e deixou todas as suas posses a seu escravo Schuval, que estava com ele em Damasco!

Dvorá: – Pobre de mim e coitada de mim! Como pôde acontecer uma enormidade assim e o pai não deixar herança a seu filho Iedidiá, nosso genro?

Amon: – Foi o que me escreveu Hanamel, meu sócio de Damasco, que o pai de Iedidiá o deserdou de tudo e em tudo, e Hanamel me fez jurar que eu me calaria sobre o caso, até que esta nova em particular se espalhe através de outros, e que não seja contada em seu nome, nem a Iedidiá, nem a sua irmã, Schifrá, que mora atualmente conosco em casa, e nem tampouco a outras pessoas.

Dvorá: – Louvado seja o Eterno, amém! Uma vez que tu e Schalom não chegastes a consumar a santificação nupcial, há um caminho justo para desviar-se à direita ou à esquerda. Pegamos nossa filha e vamos encontrar para ela o sossego de um lar que lhe seja bom.

Amon: – Mas como, se prometi em juramento dar a sua mão a Iedidiá ben Schalom!

Dvorá: – Se juraste dar ao filho de Schalom a mão de tua filha, não resta a menor dúvida que estás livre do juramento, porque o pai do rapaz zombou dele, considerando-o estranho, e não filho seu.

Amon: – Se Schalom cometeu um erro no julgamento, eu, por meu lado, não faltarei à minha fé, e o que prometi, cumprirei.

Dvorá: – Não há aqui promessa, nem quebra de promessa. Que não passe por tua cabeça dar a minha filha como esposa a este desgraçado. Pobre é feito morto. É uma idéia abominável, que não vai dar certo! A entregar a minha filha a ele, prefiro asfixiá-la pela força de minhas próprias mãos ou afogá-la nas profundezas. [...]"

(Fragmento da Primeira Cena do Primeiro Ato da *Comédia do Matrimônio*, de Leone de' Sommi, traduzido do hebraico por J. Guinsburg e Dalia Wainrober)

Abstract: *Itinerary of the life and the works of the Jewish writer Leone de' Sommi.*

Keywords: *hebraism in Mantova, Italian literature, theatre, Leone de' Sommi.*