

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

O Corpo-Canovaccio: relações entre corpo e escrita na Commedia Dell'Arte contemporânea

Douglas Kodi Seto Takeguma

Para citar este artigo:

TAKEGUMA, Douglas Kodi Seto. O Corpo-Canovaccio: relações entre corpo e escrita na Commedia Dell'Arte contemporânea. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 4, n. 53, dez. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573104532024e109

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



O Corpo-Canovaccio: relações entre corpo e escrita na Commedia Dell'Arte contemporânea¹

Douglas Kodi Seto Takeguma²

Resumo

O conceito de Corpo-canovaccio reflete como o corpo do ator se transforma em um espaço de múltiplas camadas culturais e narrativas. A partir de uma perspectiva contemporânea sobre a Commedia Dell'Arte, o corpo do ator é uma tela que absorve elementos de improvisação, memória e tradição. Este artigo faz uma pesquisa autoetnográfica com o espetáculo O Soldado, a Tigresa e uma outra história, demonstrando como o Corpo-canovaccio permite explorar narrativas pessoais e culturais, reinventando a Commedia Dell'Arte. Também discute o Ma, uma noção japonesa de espaço-tempo em suspensão, e o corpo em suspensão, conceitos que explicam a transformação constante do corpo do ator.

Palavras-chave: Corpo-canovaccio. Commedia dell'arte. Autoetnografia. Dramaturgia. Atuação.

The Corpo-Canovaccio: relationships between body and writing in contemporary Commedia Dell'Arte

Abstract

The concept of Corpo-canovaccio reflects how the actor's body transforms into a space layered with multiple cultural and narrative dimensions. From a contemporary perspective on Commedia Dell'Arte, the actor's body becomes a canvas that absorbs elements of improvisation, memory, and tradition. This article presents an autoethnographic study using the play O Soldado, a Tigresa e uma outra história, demonstrating how the Corpo-canovaccio facilitates the exploration of personal and cultural narratives while reinventing Commedia Dell'Arte. It also discusses Ma, a Japanese notion of suspended space-time, and the body in suspension, concepts that explain the constant transformation of the actor's body.

Keywords: Corpo-canovaccio. Commedia dell'arte. Autoethnography. Dramaturgy. Acting.

El Cuerpo-Canovaccio: relaciones entre cuerpo y escritura en la Commedia Dell'Arte contemporânea

Resumen

El concepto de Cuerpo-canovaccio refleja cómo el cuerpo del actor se transforma en un espacio de múltiples capas culturales y narrativas. Desde una perspectiva contemporánea sobre la Commedia Dell'Arte, el cuerpo del actor es un lienzo que absorbe elementos de improvisación, memoria y tradición. Este artículo presenta un estudio autoetnográfico utilizando la obra O Soldado, a Tigresa e uma outra história, demostrando cómo el Cuerpo-canovaccio permite explorar narrativas personales y culturales, mientras reinventa la Commedia Dell'Arte. También se discuten los conceptos de Ma, una noción japonesa de espacio-tiempo suspendido, y el cuerpo en suspensión, explicando la transformación constante del cuerpo del actor.

Palabras clave: Corpo-canovaccio. Commedia Dell'arte. Autoetnografía. Dramaturgia. Actuación.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Rafaela Angelon. Mestranda no programa de pós-graduação em Tecnologia e Sociedade pela Universidade Tecnológica do Paraná (UTFPR). Graduação em Design pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). [✉ rafangelon@gmail.com](mailto:rafangelon@gmail.com)
[📄 https://lattes.cnpq.br/9855799863693140](https://lattes.cnpq.br/9855799863693140) [📄 https://orcid.org/0000-0003-1105-0567](https://orcid.org/0000-0003-1105-0567)

² Doutorado e Mestrado em Artes Cênicas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Graduação pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Ator e diretor do Teatro do Alvorecer (Maringá-PR), ator no grupo Arte da Comédia (Curitiba-PR). Ator, mascareiro, diretor e pesquisador. [✉ douglaskodi07@gmail.com](mailto:douglaskodi07@gmail.com)
[📄 https://lattes.cnpq.br/2547501265624081](https://lattes.cnpq.br/2547501265624081) [📄 https://orcid.org/0000-0003-3322-9920](https://orcid.org/0000-0003-3322-9920)

Entre a tradição da Commedia Dell'Arte e a escrita contemporânea

Figura 1 – Cartaz da peça O Soldado a Tigresa uma outra história.
Feito por Felipe Tomazzela. Fonte: Acervo do autor.



A relação entre o corpo e a escrita na cena contemporânea é um tema que abre espaço para uma infinidade de reflexões e abordagens artísticas. A *Commedia dell'arte* se estabelece como um território que, em decorrência de sua extensão histórica e heterogeneidade dentro da própria tradição, oferece uma lente prismática para investigar essas interações, especialmente quando examinamos o corpo como o veículo principal de uma narrativa viva e em constante transformação. O conceito de *Corpo-canovaccio*, que desenvolvi, surge dessa matriz e se refere à forma como o corpo do ator se transforma em um



palimpsesto de experiências e de registros culturais, assimilando elementos de improvisação e memória em uma fusão ininterrupta.

O espetáculo *O Soldado, a Tigresa e uma Outra História* (2022) busca explorar essa dimensão do corpo como texto, utilizando uma abordagem que combina a tradição da Commedia dell'arte com narrativas pessoais e referências culturais diversas. O espetáculo se insere em uma pesquisa contínua sobre o papel do ator como criador de dramaturgias, especialmente na cena contemporânea, onde as barreiras entre o texto escrito e o improvisado são cada vez mais diluídas.

Como preâmbulo para definir essa perspectiva de uma possível tradição ou visão da *Commedia dell'arte*, remeto a minha tese, *A Commedia dell'arte e seus duplos: uma (re)visão no território da encruzilhada* (2023), em que o conceito de duplos surge como uma tentativa de explorar a multiplicidade de formas que a *Commedia dell'arte* assume ao longo da história. Essa ideia é inspirada diretamente pela noção artaudiana de que o teatro é um "duplo da vida", ou seja, uma representação que não apenas imita, mas também transfigura a realidade. Dentro desse contexto, os duplos se manifestam como encarnações múltiplas de um mesmo fenômeno teatral, que se reinventa constantemente, mantendo um diálogo com suas origens, mas sempre em transformação. Assim, a *Commedia dell'arte* não é um fenômeno fixo, mas sim um campo de possibilidades que gera diferentes manifestações, dependendo do contexto histórico, social e cultural.

A ideia é que a *Commedia dell'arte* não apenas sobrevive em sua forma original, mas também se desdobra em novas formas e expressões, sendo uma "figuração esperando transfiguração" (Artaud, 2014, p. 127). A cada nova interpretação ou encenação, a *Commedia* cria um *duplo* de si mesma, refletindo e reimaginando seus elementos principais – máscara, improvisação, tipos sociais – e inserindo-os em diferentes contextos cênicos e culturais.

Outra definição que é do *canovaccio* (Kodi, 2021), como uma forma textual que desafia as normas dramáticas estabelecidas. Sem depender de um texto premeditado palavra por palavra, a *Commedia dell'arte* repousa sob uma estrutura de personagens-tipo (como Zanni, Arlequim, Pantaleão, Capitão, Enamorados e etc.), que interagem e se metamorfoseiam através da habilidade do ator em

improvisar a partir desses esboços narrativos conhecidos como canovacci.

Em minha trajetória, me interessei pelo potencial do ator como escritor de si mesmo em cena, um princípio que está enraizado nas práticas da *Commedia dell'arte* e que reverbera até o presente. Como expus anteriormente (Kodi, 2022), a máscara de Arlequim, uma das figuras centrais dessa tradição, representa a síntese do grotesco e do cômico. No entanto, mais do que uma simples peça de indumentária, a máscara é um símbolo de um teatro que se constrói e se desconstrói continuamente, em diálogo com o público, e que encontra no corpo do ator sua principal matéria-prima.

No espetáculo *O Soldado, a Tigresa e uma Outra História*, essa herança da Commedia dell'arte é revisitada sob uma nova perspectiva. O conceito de Corpo-canovaccio, que emerge desse processo de criação, permite que o ator seja o prisma das tradições narrativas (textuais e orais) e corporais, transformando seu corpo em um suporte de memórias culturais e pessoais. Tal como o *canovaccio* — uma estrutura aberta que serve como guia para a improvisação — o corpo do ator é, aqui, uma tela em branco, pronta para ser preenchida com as inúmeras camadas de significado que surgem no ato de performance.

Este conceito reflete uma interseção teórica que combina a noção de corpotel, de Leda Maria Martins (2021), com as características autorais da *Commedia dell'arte*. Assim como a máscara de Arlequim, que abriga em si as contradições e ambiguidades da vida cotidiana e do universo teatral, o Corpo-canovaccio propõe que o ator seja um palimpsesto vivo, sobre o qual diferentes histórias, tempos e identidades podem ser escritos e reescritos na premeditação e no calor da cena.

Essa abordagem ressoa com o que explorei em outros trabalhos, como em *A Commedia dell'arte no território de encruzilhada: O rei do inferno vira Saci* (Kodi, 2022). Ali, propus a noção de um "espírito" da *Commedia dell'arte*, que se reinventa em diferentes contextos culturais, como no Brasil, onde o Saci — uma figura do folclore nacional — foi assimilado como uma espécie de Arlequim. Da mesma forma, em *O Soldado, a Tigresa e uma Outra História*, o ator incorpora não apenas um soldado de inspiração oriental, mas também as inúmeras camadas de suas próprias origens e histórias pessoais, transformando-se em um *corpo-canovaccio*,



apto a acolher e ressignificar a narrativa em cada nova apresentação.

O Corpo-Canovaccio: explorando a textualidade corporal na *Commedia dell'Arte*

Ao longo da pesquisa e da montagem de *O Soldado, a Tigresa e uma Outra História*, um aspecto central foi a exploração da textualidade do corpo na cena, inspirada na tradição da *Commedia dell'arte*. Essa abordagem se alicerça em uma prática teatral onde a improvisação e a escrita corporal coexistem, dando vida a um teatro em que a presença física do ator se funde com a dramaturgia. O corpo do performer se torna, assim, um instrumento ativo de criação, não limitado a um único papel ou tipo, mas em constante transformação e ressignificação. Ao desenvolver o conceito de Corpo-canovaccio, busquei compreender como a escrita do corpo pode emergir em cena, à medida que o ator explora seu repertório pessoal e histórico, enquanto dialoga com as tradições e inovações da *Commedia dell'arte*. A partir de influências que vão de Dario Fo à mímica corporal de Decroux e ao atletismo afetivo de Artaud, o espetáculo foi uma tentativa de resgatar a essência do ato de narrar no palco, sem abrir mão das múltiplas camadas culturais e pessoais que compõem a experiência teatral contemporânea.

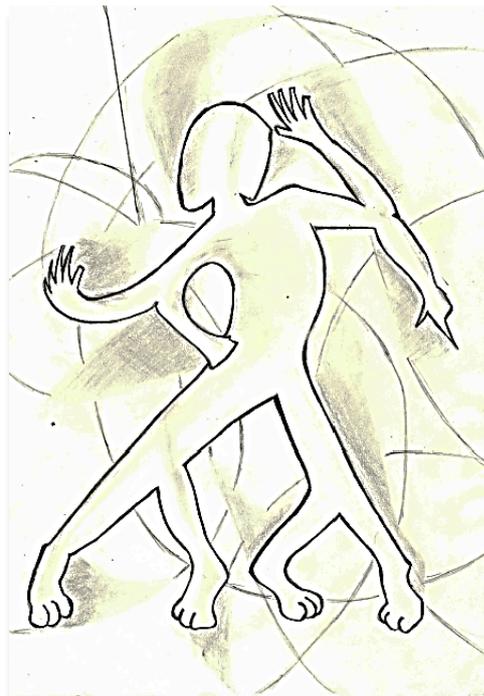
No aspecto dramaturgico, encontrei inspiração em obras como *Guerra dentro da gente* (Paulo Leminski), *A História da Tigresa* (Dario Fo), *Lendas Trazidas pelos imigrantes do Japão* (Claudio Seto), *Sem rendição* (Hiroo Onoda) e, por fim, nas histórias de minha própria família, registradas nos escritos pessoais de meu tio Massahiro Seto. O espetáculo buscou combinar essas técnicas com o objetivo de resgatar a base tradicional do teatro: o ato de contar uma história em um palco vazio, onde ator e espectadores se encontram com a matéria-prima do teatro, a imaginação.

Durante minha pesquisa, deparei-me com a frequente presença da narração na *Commedia dell'arte*. O canovaccio é um texto que narra todas as ações da peça; os personagens narram os conflitos para expô-los e resolvê-los ao longo da trama. Em relação a Dario Fo e seu teatro de narrador, parte de suas peças, sobretudo os monólogos, são completamente narrativos, seguindo a tradição dos jograis medievais.

Em suma, dentro do contexto da *Commedia dell'arte*, uma manifestação recorrente é a presença de uma instância épica, caracterizada pela narração de histórias. É uma função rapsódica em que a atriz ou o ator, estando em cena sozinho, são responsáveis por criar toda a teatralidade. O pressuposto que me orientou a propor esse experimento foi a percepção da *Commedia dell'arte* como um teatro baseado no texto, seja ele premeditado e escrito, seja improvisado, através do uso do canovaccio.

Nesse contexto, surgem as questões: o que exatamente constitui a textualidade na *Commedia dell'arte*? Ou, mais precisamente, o que define a qualidade que nos permite classificar um texto como pertencente à *Commedia dell'arte*, especialmente quando pensamos em seus aspectos ligados à atuação? Essas perguntas, longe de oferecerem respostas imediatas ou definitivas, abrem caminho para uma investigação que se desdobra ao longo da escrita. A busca por entender como a *Commedia dell'arte* configura sua própria textualidade — não apenas no texto escrito, mas principalmente no corpo do ator e na improvisação. As respostas, se é que elas existem, emergem da prática cênica e da reflexão sobre o papel do corpo como veículo primordial de uma dramaturgia em constante transformação.

Figura 2 – Ilustração de um corpo-canovaccio. Produção do autor, 2019



Para isso, mergulhei no pensamento de um texto escrito do corpo, não apenas para o corpo, que pode ser premeditado, mas que deve passar por um processo de elaboração contínua na cena. *Corpo-canovaccio*, um termo que veio até mim em um sonho, combinando a nomenclatura da dramaturgia da *Commedia dell'arte* com a ideia de corpo-tela de Leda Maria Martins (2021, p. 164):

O corpo-tela, que é também corpus cultural, em sua variada abrangência, aderências e múltiplos perfis, torna-se *locus* e ambiente privilegiado de inúmeros poéticas entrelaças no fazer estético. Essa gesta é elaborada por criações cênicas inspiradas em poéticas das visualidades, das espacialidades, das luminosidades, das sonoridades, das subjetividades e por dramaturgias que experimentam alianças entre as tecnologias e rituais.

Partindo das reflexões de Martins (2021), desenvolvi a noção de um corpo-canovaccio, que se baseia na ideia de que o zibaldoni — termo originário na Commedia dell'arte que define o repertório pessoal de cada ator — se manifesta através dos inúmeros duplos da Commedia dell'arte. Nessa perspectiva, o corpo da atriz ou do ator se torna uma metamorfose em potencial, não se limitando a tipos fixos pré-existentes, mas sim abrindo caminho para a produção de textualidade e presença através do corpo.

Figura 3 – Apresentação feita em Curitiba, Teatro Barracão, o ator e dois duplos de sombra. Acervo do autor. Foto: Laís Penteado, 2022.





Entre a tradição e a busca pessoal: explorando a Commedia dell'arte em um corpo em suspensão

A busca por um sentido na criação de um espetáculo teatral, especialmente quando o processo está intimamente ligado à pesquisa e ao próprio corpo do autor, é um desafio que vai além das convenções dramáticas. *O Soldado, a Tigresa e uma Outra História* não é apenas o resultado de uma investigação prática sobre a Commedia dell'arte, mas também um processo de autoexploração, onde o corpo do ator se torna o canal para a narrativa e a imaginação.

Em primeiro lugar, a motivação é a pesquisa da *Commedia dell'arte* e a busca por uma forma de trabalhar com ela, pelo menos por enquanto. Neste ponto, vale a pena citar Paulo Leminski, uma vez que sua obra foi uma de minhas inspirações, especialmente seu poema “Buscando Sentido”:

Por isso o próprio da natureza do sentido: ele não existe nas coisas,
[tem
que ser
buscado,
numa busca que é sua própria fundação.
Só buscar o sentido faz, realmente, sentido.
Tirando isso, não tem sentido (Leminski, 2014, p. 15).

A busca pelo sentido foi o principal objetivo da peça — e talvez seja o único horizonte utópico que motive alguns a se dedicarem ao teatro —, revelando assim outros sentidos ocultos que são parte desta pesquisa autoetnográfica. Inicialmente, busquei encontrar um sentido pessoal como ator e autor do meu próprio teatro, voltando-me para as minhas origens: sou latino-americano, brasileiro, com ascendência japonesa paterna (embora, é claro, ter nascido no Brasil não me torne japonês e nem diminua minha identidade enquanto um corpo estrangeiro); e tenho uma ascendência materna 'brasileira', uma mistura de povos originários, europeus e todos aqueles que chegaram em navios, fugindo da pobreza, da guerra ou por serem trazidos à força, entre outros motivos não tão felizes.

Essa condição me coloca em uma zona de não identificação, ou "suspensão". Para aqueles de origem japonesa, que têm ambos os pais com fenótipo japonês, sou considerado "brasileiro"; para os demais, sou visto como "japonês". A atriz-

musicista e pesquisadora Isis Akagi, em sua dissertação *Nikkei em cena: corpo em suspensão* (2017), utiliza o termo Nikkei para se referir aos descendentes de imigrantes japoneses nascidos no Brasil. Sua obra oferece uma perspectiva valiosa para compreender essa condição de suspensão e a complexidade da identidade de uma pessoa que, embora nascida no Brasil, carrega o estigma de ser vista como estrangeira devido à sua aparência física.

[...] Apesar de ter nascido no Brasil e ter uma educação ocidental ainda carrega o estigma de 'japonês' por causa de seu fenótipo, de sua aparência física. Isso é potencialmente ruim no âmbito da produção artística pois acaba sempre recaindo sobre uma imagem (imaginário) estereotipada e clichê do que é ser 'oriental'. O estereótipo, segundo Homi Babha, é uma espécie de "história incompleta" a partir do olhar e da análise do outro, mas apesar disso e por causa disso, dá conta de explicar "tudo" em relação àquele sobre o qual se lança o olhar (Akagi, 2017, p. 62).

Akagi, em sua pesquisa autoetnográfica, centraliza seu questionamento sobre por que, "mesmo passados mais de cem anos desde a imigração, ainda persiste a ideia de que o *Nikkei* é estrangeiro em sua própria terra natal?" (Akagi, 2017, p. 64). A autora explora a recorrência da associação feita com os corpos dos imigrantes japoneses, com o corpo Nikkei e até mesmo com o corpo de um 'sujeito imaginário japonês'. Nesse sentido, ela expõe a visão de um artista Nikkei, que vive com esse corpo em suspensão, no contexto brasileiro.

Outra questão com a qual geralmente o artista *nikkei* se depara é a relação direta com as artes tradicionais japonesas. Ora, muitas vezes, o artista tem pouca ou nenhuma ligação com a cultura japonesa e, pelo simples fato de ter o fenótipo oriental do qual descende, entende-se que há algo de 'japonês' em seus gestos e movimentos. Essa relação (entre *nikkei* e a cultura japonesa) varia, uma vez que a singularidade da trajetória de cada um acaba influenciando o fazer artístico e essa influência, por sua vez, também varia (Akagi, 2017, p. 63).

No contexto exposto pela autora, o corpo *Nikkei* é frequentemente associado a estereótipos e à fetichização da cultura japonesa. Nesse sentido, compartilho relatos de minha própria experiência e formação artística, nas quais não mantenho uma ligação direta com as artes da cultura japonesa, especialmente nas artes cênicas, onde minha formação é predominantemente europeia. Escolhi adotar a *Commedia dell'arte* como minha principal linguagem artística e, nesta escrita, proponho apresentar meu entendimento sobre ela até o presente momento.

Em diversos espetáculos nos quais utilizei máscaras, recebi comentários sobre a precisão de meu gestual, descrito como possuindo uma "disciplina japonesa." O próprio espetáculo *O Soldado, a Tigresa e uma Outra História* foi frequentemente interpretado como uma peça "japonesa", seja pela história que reescreve a obra de Dario Fo com elementos nipônicos, seja pela técnica gestual que utilizo, fortemente influenciada pela mímica de Decroux, que, por sua vez, possui uma precisão marcial, ou até mesmo pela inclusão do conto de *Urashima Taro* no final da peça. Existem diversas instâncias que poderiam justificar essa leitura da obra nesse sentido, mas ainda assim a considero uma peça de *Commedia dell'arte*.

Portanto, não é adequado classificar minha peça, ou meus trabalhos futuros, como derivados do corpo *Nikkei*, do corpo imigrante japonês ou de um imaginário cultural específico. Talvez a definição mais apropriada esteja próxima do conceito de "corpo em suspensão" proposto por Akagi (2017), utilizando o termo japonês Ma (間). Para uma melhor compreensão, cito a definição da pesquisadora Michiko Okano em seu texto *Ma - a estética do 'entre'* (2014, p.152):

O ideograma Ma 間 é uma associação de dois caracteres, representações do portão 門 e do sol 日, que traz a semântica do espaço intervalar formado por duas portinholas, através do qual se entrevê o sol. Ressalta, assim, a noção de intermediação presente na sua semântica.

O termo Ma representa o espaço-tempo em suspensão. Para Akagi, o corpo em suspensão é uma metáfora que cria uma espacialidade de suspensão para os corpos *Nikkei*, permitindo a coexistência de todas as contradições, ambivalências e convergências desses corpos (Akagi, 2017, p. 102). Essa definição ajuda a compreender a natureza flutuante desses corpos, que estão sujeitos a interpretações contraditórias relacionadas à sua origem migratória, o que pode ou não influenciar a prática artística.

Nesse sentido, concordo com a metáfora do Ma como um espaço de vazio e de suspensão, compreendendo o corpo *Nikkei*. No entanto, gostaria de acrescentar que a leitura de um corpo *Nikkei* está sujeita a várias outras interpretações. Para ilustrar essa ideia, mencionarei alguns exemplos que podem parecer apenas anedóticos, mas que, em minha opinião, sintetizam as possibilidades do corpo

canovaccio em relação a essas perspectivas autoetnográficas.

Poderia citar meu nome, Kodi, que é evidentemente nipônico, embora essa grafia não exista no japonês. O correto seria *Kōji*, formado pela junção de dois kanjis — que podem ser escritos com diferentes combinações — e ter significados variados, como "filho do arco-íris", "segundo filho", "filho solitário", ou "filho feliz". No entanto, meu Kodi surgiu de uma interpretação equivocada na transcrição da língua japonesa para o português, resultando numa aproximação ao nome norte-americano *Cody*, o que, por fim, levou à grafia *Kodi*. Um exemplo corriqueiro ocorre quando conheço alguém que não tem ideia do meu nome, que soa evidentemente nipônico, "Kodi", ou dos meus sobrenomes "Seto Takeguma". A pessoa me olha e diz: "Você é peruano? Chileno?", identificando em mim alguma semelhança com povos andinos. Lembro-me também de quando estive no Nordeste do Brasil, nas cidades de Salvador (BA), Recife (PE) e João Pessoa (PB). Era comum que as pessoas se aproximassem e começassem a conversar comigo em portunhol. Outro exemplo aconteceu em 2016, quando fui à Itália para participar de uma residência de *Commedia dell'arte* com a Fraternal Compagnia di Teatro, em Bolonha. Uma noite, enquanto saía com alguns amigos de uma atriz da companhia, uma amiga dela, chinesa, começou a conversar comigo em italiano com sotaque mandarim. Conversamos por um tempo, até que mencionei que era brasileiro. Ela olhou para mim e disse: *Ma hai una faccia italiana* (Você tem cara de italiano). Para concluir essa parte anedótica, considero válido compartilhar uma imagem da minha CNH.

Figura 4 – Foto de identificação da CNH do autor. Arquivo pessoal.



Com esta série de anedotas, pretendo demonstrar como o corpo está sujeito

a diversas interpretações, as quais permanecem sempre incompletas e em constante interação com o ambiente em que o corpo se encontra. A Teoria do *Corpomídia*, desenvolvida por Greiner e Katz (2001), explora esse estado contínuo de transformação do corpo em relação ao meio, afirmando que "a mídia à qual o *corpomídia* se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo" (Katz; Greiner, 2005, p. 131). Tanto Akagi (2017) quanto Katz e Greiner (2005) sugerem que o corpo está em suspensão, sujeito a interpretações múltiplas, e, ao mesmo tempo, é capaz de selecionar, sem controle total, as informações que vão moldar sua leitura.

A partir dessas reflexões e da minha própria experiência, desenvolvo o conceito de *corpo-canovaccio*, que é delineado pelo ator para ser lido e escrito em tempo real durante a performance teatral. Nesse caso, a escrita desse corpo — que se constitui como o esboço da obra em cena — assemelha-se a um canovaccio e depende da seleção de elementos que irão dar forma à sua interpretação. Como exemplo, menciono a peça-manifesto *O Soldado, a Tigresa e uma Outra História*, na qual, ao me colocar em cena com um figurino que remete a um colegial japonês, escolho palavras e expressões em japonês para compor a dramaturgia e faço referências a obras dessa cultura. Embora a peça seja ancorada em técnicas da *Commedia dell'arte*, esse *corpo-canovaccio*, em cena, é simultaneamente escrito e lido como um corpo de origem japonesa, refletindo uma constante reinvenção cultural.

Figura 6 – Foto tirada no prólogo de *O Soldado a Tigresa e uma outra história*. Arquivo pessoal.



A ideia expressa nessa dramaturgia pode ser comparada ao processo de criação da máscara do Arlequim, desenvolvido pelo ator Tristano Martinelli no século XVII. Martinelli, um ator italiano que trabalhava na França, apropriou-se da visão que os franceses tinham dos atores italianos para desenvolver a icônica máscara do Arlequim (Kodi, 2022). De maneira semelhante, um ator brasileiro, enquanto corpo imigrante em seu próprio país, utiliza a formalidade teatral italiana, adaptando-a à sua própria realidade. Nesse processo, o ator volta-se para suas raízes ancestrais a fim de expressar uma teatralidade que reflete o corpo em suspensão, imerso em seu próprio Ma (間), o espaço de coexistência entre as contradições culturais e identitárias.

Figura 5 – Bisavô (Noriyasu) e Bisavó (Iwa)³ do autor. Fotografia. Entre os anos de 1915 e 1919. Acervo pessoal.



Nessa busca por sentido, por entender “de onde venho e para onde vou,” percebo que estou imerso em um território de encruzilhada cultural, onde muitas das culturas às quais pertenço se perderam ao longo do tempo. A história da minha família paterna ilustra esse ponto: vieram do Japão e, ao chegarem ao Brasil, perderam tudo o que haviam construído, como consequência da Segunda Guerra Mundial. De certa forma, a guerra sempre esteve presente, tanto na história da

³ Outra curiosidade é que minha avó paterna não é filha biológica da minha bisavó, ela é adotada. Na verdade, ela é filha da irmã da minha bisavó. Essa circunstância adiciona uma camada adicional de complexidade à minha árvore genealógica e à minha identidade familiar.



Commedia dell'arte quanto em sua reinvenção no século XX — período entre a Primeira Guerra e Segunda Guerra Mundial. Meu bisavô, um apoiador do Japão durante a Segunda guerra, foi membro da Shindo Renmei, uma organização composta por japoneses que assassinavam seus compatriotas que aceitaram a derrota do Japão.

Por outro lado, minha família materna tem raízes em Minas Gerais. Minha avó materna teve seu registro de nascimento realizado tardiamente, no mesmo dia em que deu à luz seu primeiro filho, quando a família chegou ao Paraná. Esses eventos históricos e circunstâncias familiares moldam quem sou e influenciam profundamente minha visão de mundo e meu processo criativo. Esses fragmentos da minha história familiar refletem a complexidade das minhas origens e o encontro entre diferentes culturas em minha vida. Esse contexto de superações, conflitos e encontros define minha identidade, bem como o impulso criativo que me move nas artes.

Diante disso, sinto-me dividido entre minha origem familiar e geográfica, e questiono o que me levaria a estudar uma antiga forma teatral italiana como a *Commedia dell'arte*, especialmente no século XXI. Como posso abordar essa prática teatral de forma 'antropofágica'? Retomo as ideias de Leda Maria Martins (2003) sobre o Brasil como um território de encruzilhada cultural, onde diferentes origens geográficas se fundem e impactam a produção artística. Com esse entendimento, busco criar uma *Commedia dell'arte* que faça sentido — para mim, para o público que testemunha a peça e, talvez, para a própria historiografia dessa forma teatral. Ao reinterpretar o conceito de encruzilhada usado por Martins ao pensar o corpo negro no teatro, coloco-o em diálogo com o meu corpo amarelo, nikkei, de imigrante japonês, em suspensão, ou até como um corpo em *Ma* (間).

Ao explorar o conceito de uma *Neo-Commedia dell'arte* e sua origem europeia, é fundamental destacar as pesquisas que cunharam o termo, a de Filacanapa (2015), e a de Crick (2018), que expandiu o conceito, e que se concentram quase exclusivamente no fenômeno dentro da Europa, com breves exceções em reverberações localizadas nos Estados Unidos. Esse enfoque europeu levanta a necessidade de refletir sobre como a prática brasileira pode se desvencilhar de uma subordinação à tradição europeia, abrindo espaço para



questionamentos sobre alternativas possíveis. A chave para avançar reside em uma análise crítica e reflexiva, buscando caminhos que permitam uma expressão autêntica e singular da *Commedia dell'arte* no Brasil, sem romper completamente com suas raízes europeias. Dessa forma, podemos estabelecer um diálogo cultural e criativo que valorize a prática brasileira, contribuindo para a diversidade e pluralidade dessa forma teatral, que, em minha opinião, é essencialmente uma *encruzilhada*.

Entre as possíveis abordagens, destacam-se a recontextualização estética e a reinvenção dos personagens da *Commedia dell'arte* à luz da realidade brasileira, incorporando elementos e referências culturais locais. Nesta pesquisa, optei pela primeira alternativa, sintetizada na 'peça manifesto,' que busca recontextualizar a *Commedia dell'arte* em um corpo-canovaccio. A segunda, a reinvenção dos personagens, fica em aberto para futuras explorações. Se a continuidade da *Commedia dell'arte* é realmente necessária, é crucial superar a dicotomia entre uma *Commedia dell'arte* europeia e uma brasileira — mesmo como ideal utópico. É nesse contexto que apresento este espetáculo-manifesto, cujo objetivo é romper com a dicotomia entre uma *Commedia dell'arte* europeia e uma versão brasileira. A proposta busca recontextualizar essa forma teatral na *encruzilhada* onde nos encontramos, criando novas possibilidades e diálogos entre culturas e temporalidades.

Se compreendida pela lente da *encruzilhada*, nos termos de Leda Maria Martins (2003), a *Commedia dell'arte* tem o potencial de se expandir em uma efervescência de linguagens e culturas diversas — abrangendo expressões negras, amarelas, imigrantes e indígenas. Nesse sentido, a pesquisadora nipo-brasileira Christine Greiner, em sua obra *Fabulações do Corpo Japonês e seus microativismos* (2017), examina como os corpos são capazes de ativar estados de alteridade através de microativismos no processo criativo:

Se pensarmos sujeitos e objetos como sistemas sógnicos e não como entidades substantivas de mundos diversos, a dicotomia é abalada, assim como também é abalada, assim como deixa de fazer sentido a separação entre matéria e forma que nunca esteve apta a descrever os movimentos daquilo que se faz. Trata-se de deixar de pensar as ideias como formas, para pensá-las como movimentos (Greiner, 2017, p. 42).

Greiner, ao tratar das epistemologias da arte do corpo, utiliza uma rede de pensadores da semiótica para propor que a arte, ou o processo artístico, tem a capacidade de transformar a alteridade em um processo criativo. Nesse contexto, a arte não é apenas vista como uma obra ou produto final, mas como um meio de explorar e expressar a alteridade. Greiner retoma o conceito de *artisticidade*, apoiando-se nos princípios filosóficos do pensador japonês Yasuo Yuasa (1925-2005), que em sua obra *The Body* (1987) enfatiza os fundamentos da arte japonesa, que não separa vida e arte, transcende dicotomias tradicionais. Como afirma Greiner, “é como se a ideia deixasse de ser pensada para tornar-se um fazer pensar” (2017, p. 42). Assim, a obra premeditada (seja texto ou canovaccio) ganha vida na atuação, sem estabelecer uma separação rígida entre o texto e a encenação. “Isso implica que a teoria é uma prática de invenção e criação. Se a prática não se opõe à teoria, o conhecimento é sempre construído na ação, nem antes, nem depois” (Greiner, 2017, p. 42).

É essencial, tanto em nível teórico quanto historiográfico, examinar as diversas divisões e ramificações da *Commedia dell'arte*, seja como fenômeno sócio-histórico, como reinvenção no teatro de vanguarda ou como *neo-Commedia dell'arte*. No entanto, no contexto da prática cênica, essas divisões perdem a relevância, pois o teatro é uma arte do presente, do efêmero. No momento em que a cena se desenrola, as dicotomias do passado ou do futuro tornam-se tão fugazes quanto o gesto das mãos de um ator. Tudo acontece no presente. E, nesse instante, as divisões entre teatro da palavra e do gesto, entre dramaturgia escrita e improvisada, entre atores que utilizam texto e aqueles que trabalham com improvisação, entre teatro baseado na forma e outro baseado na palavra, tornam-se desnecessárias. O corpo e o texto devem coexistir no mesmo espaço, pois essa é a essência da escrita do corpo-canovaccio. Ao eliminar as barreiras entre arte e vida, torna-se possível um encontro mais profundo com a alteridade, rompendo com dicotomias que limitam a compreensão e a apreciação da arte.



Navegando pelas encruzilhadas: o processo criativo e o *Mise-en-abyme* em *O Soldado*, *a Tigresa* e uma *Outra História*

O início de um processo de espetáculo teatral pode ser comparado a uma jornada em um grande navio, acompanhado por uma tripulação rumo a terras desconhecidas. É como embarcar em uma cruzada marítima, ansioso por explorar novos horizontes. Contudo, essa viagem foi interrompida bruscamente por uma tempestade inesperada: a pandemia de Covid-19. Ela nos privou do capitão, Roberto Innocente (1957-2021), mestre da Commedia dell'arte e o diretor originalmente previsto para conduzir essa jornada artística. Nesse cenário, o ator foi forçado a assumir o papel de capitão e diretor, navegando solitariamente em uma jangada que atravessa córregos, rios e mares, faz paradas em várias ilhas ao longo do caminho. No entanto, ao longo dessa travessia, o ator descobre que o teatro nunca é realmente um ato solitário. Mesmo em um monólogo, ele nunca está sozinho, pois o personagem e seus *duplos* o acompanham.

O objetivo aqui não é buscar um texto que encapsule a essência da forma teatral, mas sim um texto que se revele legível como corpo do ator. É importante refletir sobre as revoluções aristotélicas sucessivas em torno da fábula no teatro, como observa Dupont (2017). Ela aponta que, em meados do século XX, autores como Shakespeare e Sófocles começaram a ser considerados "ilegíveis" em certas encenações, não pela natureza teatral de seus textos, mas pelo deslocamento histórico que os distanciou de seu contexto original, tornando-os de difícil compreensão. Isso, segundo a autora, exige uma mediação entre o texto e a plateia através da encenação, na qual o texto adquire sentido no palco ao ser recontextualizado e reinterpretado preenchendo a lacuna histórica.

O que proponho aqui é entender o texto como um canovaccio, ou seja, um texto composto para a peça que não busca sintetizar a ação nem fornecer informações indispensáveis ao espectador. Sua função é, sobretudo, lúdica e ritualística, permitindo que a encenação se fundamente na maneira como o ator joga com os códigos de sua própria dramaturgia. Embora o texto seja, em algum momento, meticulosamente escrito, palavra por palavra, em uma folha de papel, ele nasce do palco e é constantemente reescrito por meio desse mesmo impulso

criativo.

Nesse espírito, a peça *O Soldado, a Tigresa e uma Outra História* foi escrita a partir de outras obras teatrais e também de fontes não teatrais, em um processo que se desenvolveu tanto nas apresentações quanto nos ensaios. Essa criação contínua e recriação do texto ocorreu em um diálogo vivo entre a cena e a sala de ensaio, alimentando-se da interação entre o ator e a escrita desse *corpo-canovaccio*.

Como mencionado anteriormente, o ponto de partida foi a obra *A História da Tigresa*, escrita por Dario Fo e estreada em 1975. Inspirada por uma viagem que o autor fez à China com sua companhia, a peça narra a história de um soldado chinês durante a Grande Marcha, que levou à transformação da China em um país comunista. O soldado, baleado e abandonado pelos companheiros, encontra refúgio em uma caverna durante uma tempestade torrencial, onde passa a conviver com uma tigresa. Depois de um longo período, ele foge para um vilarejo que é constantemente atacado por diferentes exércitos. A tigresa e seu filhote, então, defendem o vilarejo de todos os invasores — líderes comunistas, japoneses, e, por fim, dos próprios comunistas que retornam ao poder. No desfecho, os felinos devoram os burocratas comunistas que sempre quiseram aprisioná-los em uma gaiola. A peça, uma metáfora do provérbio chinês "ter um Tigre" (ser o portador de uma grande revolução), carrega os ideais anarquistas característicos de Dario Fo, refletindo o rugido desse *clown* épico.

Essa aventura alegórica de Dario Fo se desenrola em um contexto histórico real, abrangendo um período de dez anos da história chinesa (1934/36 - 1946). No entanto, nem o jogral Dario Fo, nem o personagem que ele interpreta, se comprometem diretamente com alguma das causas políticas em jogo. É verdade que, no início da peça, o jovem soldado marcha ao lado do exército comunista e sofre os ataques dos exércitos de Chiang Kai-shek. Como observa a pesquisadora Brigitte Urbani (1997), esse tipo de peça, que ela classifica como Monólogo Épico-Histórico, entrelaça a história individual do protagonista, a história coletiva do momento e a história oficial dos fatos em uma atuação predominantemente épica. No caso de Fo, a mensagem é transmitida por meio de um estilo cômico e caricatural.

Ao me deparar com essa obra, que encontra inspiração na China, mas tem sua construção enraizada na tradição italiana, levantei o seguinte questionamento: por que escolhi partir deste texto em particular?

Figura 7 – Apresentação feita em Curitiba, Teatro Barracão (3).
Acervo do autor. Foto: Laís Penteadó, 2022.



Meu primeiro contato com essa obra ocorreu em 2015, durante minha graduação na Universidade Estadual de Maringá (UEM), quando li *Manual Mínimo do Ator* (2011) de Dario Fo. A peça era mencionada em notas de rodapé e parcialmente traduzida, sendo utilizada para exemplificar a técnica de atuação proposta. Gostaria de fazer um comentário pessoal: apesar de sua relevância para os estudos da atuação, especialmente no que diz respeito ao estilo teatral do ator-narrador de Fo, considero o *Manual Mínimo do Ator* um livro pouco atrativo, com uma pedagogia ou explicação limitada. Diria que essa obra pode parecer desinteressante para estudantes de artes cênicas contemporâneas. Isso não diminui, de forma alguma, a qualidade da escrita de Fo. Na verdade, está relacionado a uma questão complexa e, ao mesmo tempo, simples: a pedagogia da técnica teatral é uma prática aprendida no palco, sendo necessário vê-la e experienciá-la para apreender seu valor. No caso de Fo, ele sintetiza décadas de prática teatral, e o livro requer um conhecimento empírico da técnica para



compreender sua aplicação no corpo. A descrição das ações e gestos, embora clara, adquire, por vezes, um tom mecânico, já que se trata do domínio do código gestual pelo ator para ser usado em conjunto com o texto.

Não foi esse primeiro encontro com a obra que despertou meu interesse, mas um longo cultivo da apreciação *pela Commedia dell'arte* e, principalmente, meu encontro com Roberto Innocente, que havia assistido a diversas peças de Dario Fo.

Em 2019, durante meu doutorado, decidi montar a peça, iniciando o processo em 2020. Ao revisitar o texto, percebi que a 'fábula anarquista' em si não era meu principal interesse. O que me fascinava era uma única ideia: um soldado solitário convivendo com uma tigresa em uma caverna, o núcleo do segundo ato da peça (embora Fo não dívida a peça em atos, fiz essa divisão baseada nos espaços narrativos: um vale, uma caverna e um vilarejo). Todo o restante da trama poderia ser deixado de lado.

Com essa escolha, comecei a trabalhar no texto original e a escrever um novo primeiro ato, inspirado por três fontes: relatos da minha família, que obtive através do meu tio Massahiro Seto, nos quais descobri que meu bisavô Noriyasu sempre sonhara em ir para a guerra, mas, felizmente, nunca teve essa oportunidade; o livro infantojuvenil *Guerra dentro da gente* (1986), de Paulo Leminski, que narra a história de Baita, um menino que sonha com a guerra; e as memórias de Hiroo Onoda, o soldado japonês que passou 30 anos em guerra, sobrevivendo sozinho na ilha de Lubang, na Indonésia.

Dessas fontes surgiu um personagem inspirado em meu bisavô, no contexto de uma autoficção teatral. A fabulação de minha vida como Commedia dell'arte tomou forma com a figura de um bisavô descendente de samurais e seu bisneto, que se sente responsável por contar a história desse 'bravo guerreiro'. O personagem é alguém que sonha em aprender a 'Arte da Guerra', um aspecto emprestado de Baita, e que, ao longo da história, se transforma em um soldado obstinado, como Onoda, exemplo de determinação.

Assim, o primeiro ato da peça ganhou vida: um adolescente que, contra todas as advertências, insiste em aprender a arte da guerra. Ele encontra um sábio



ânciao que o conduz para a guerra, mas a experiência não corresponde às suas expectativas.

O protagonista segue seu caminho na guerra: rouba os documentos de seu irmão, embarca em um navio, é baleado na perna em alto-mar, foge e é abandonado por seus companheiros. Ele luta pela sobrevivência contra a natureza selvagem e, por fim, encontra uma caverna... Nesse ponto, me perguntei: por que uma tigresa na caverna?

Meu interesse estava no absurdo fantástico: um soldado ferido, abandonado pelos companheiros, buscando refúgio em uma caverna com uma imensa tigresa. A questão política anarquista de Fo foi deixada de lado, dando lugar a uma peça filosófica e fantástica.

Imaginei a tigresa como um dragão, semelhante às criaturas fantásticas dos filmes de Hayao Miyazaki, com uma pelagem branca como a neve. Ela se tornou uma tirana colossal que mantinha o soldado prisioneiro. Embora tirana, ela ocupava esse papel porque o soldado a havia colocado lá, numa relação de servidão voluntária, remetendo ao Discurso da Servidão Voluntária de La Boétie (1987). Ao despertar para sua servidão, o soldado decide fugir da caverna.

A pergunta seguinte que me fiz como autor foi: agora que o soldado saiu da caverna, o que poderia acontecer com ele? Como seria o terceiro e último ato?

Essa dúvida me acompanhou, pois, em Dario Fo, o soldado encontra um vilarejo onde a tigresa protege os moradores, e a peça termina com uma “moral anarquista”, em que os burocratas são devorados pelos felinos. No entanto, esse não era o sentido que eu queria explorar.

Figura 8 – Tigre a lua cheia⁴. Técnica xilogravura japonesa ukiyo-e.
Feita por Keisai Eisen (1790 – 1848)⁵.



Foi então que me lembrei do conto de Urashima Taro, uma história que meu pai sempre me contava durante a infância. Talvez seja a única história que ele tenha compartilhado comigo, e, sem dúvida, é uma das mais populares do folclore japonês. Encontrei uma versão escrita pelo meu tio Claudio Seto. Em resumo, a bela narrativa é a seguinte: Urashima Taro, um pescador de uma vila costeira do

⁴ Nessa gravura o conceito do *Ma* (vazio) é evidente na lua cheia, que ela é preenchida pelo espaço em branco da folha.

⁵ Disponível em: <https://ukiyo-e.org/image/mfa/sc222519>. Acesso em: 04 mar. 2024.

Japão, salva uma tartaruga e, como forma de agradecimento, é convidado a visitar o Palácio do Dragão no fundo do mar. Lá, ele conhece a princesa Toyotama, que o acolhe com gratidão e lhe concede todos os desejos. Após alguns dias de estadia, Urashima decide retornar para sua vila. Antes de partir, a princesa lhe presenteia com uma misteriosa caixa, advertindo-o de que nunca deveria abri-la. Quando Urashima chega em sua terra, descobre que séculos se passaram e que seus pais, assim como todas as pessoas que conhecia, já haviam falecido. Confuso e angustiado, ele vai até a praia, levando consigo a caixa que ganhara da princesa, esperando algum desfecho. Incapaz de suportar a ansiedade, abre a caixa em um momento de desespero, liberando uma fumaça branca que o transforma instantaneamente em um idoso. Sem mais esperança, Urashima Taro falece na praia.

Figura 9 – Urashima Taro depois de voltar do palácio, espera na praia. Xilogravura japonesa estilo Surimono. Feita por Matsuki Heikichi (1836-1891)⁶.



⁶ Disponível em:

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Matsuki+Heikichi&title=Special:MediaSearch&go=Go&type=image> Acesso em: 04 fev. 2024.

Não existe necessariamente uma moral em Urashima Taro, da mesma forma que a ideia da fábula moralizadora não está presente no folclore japonês. O protagonista é bom e realiza a boa ação de salvar uma tartaruga, no entanto, não tem um final feliz. A "moral", se é que podemos chamá-la assim, na história de Taro é tão aberta quanto a percepção do Ma na cultura japonesa. O termo Ma, em japonês, pode ser entendido como um "espaço vazio onde vários fenômenos aparecem e desaparecem, fazendo nascer signos que se arranjam e se combinam livremente, de infinitas maneiras" (Okano, 2012, p. 53). É nesse momento de Ma que o pescador, após perceber que todos que conhecia se foram, vai até a praia e espera, ao lado da caixa que ganhou da princesa, em um momento de contemplação. É um momento de suspensão, de reflexão diante do vazio. É então que ele abre a caixa, e nesse intervalo, ele percebe tudo que se passou, tornando-se mais um punhado de pó na areia da praia.

Figura 10 – Urashima Taro ao abrir a caixa na praia. Gravura japonesa estilo Surimono. Feita por Matsuki Heikichi (1836-1891)⁷



⁷ Disponível em:

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Matsuki+Heikichi&title=Special:MediaSearch&go=Go&type=image> Acesso em: 04 fev. 2024.

O conceito de *Ma* presente na fábula japonesa me inspirou a fazer uma releitura do segundo para o terceiro ato da peça, fundindo as trajetórias do menino-soldado-pescador. O *Ma* aqui se manifesta como um vazio recombinante. O protagonista, o Soldado, encontra novamente um animal gigantesco, dessa vez uma tartaruga chamada Choukin, que lhe oferece ajuda para retornar à sua casa. Em troca, ela pede que o Soldado lhe conte uma história. Assim, o Soldado narra para Choukin a fábula de Urashima Taro, que diz ter ouvido na infância.

No que chamo de último ato da peça, desenvolve-se uma estrutura de peça emoldurada ou *pièce enchassée*, onde a própria narrativa cria uma *mise-en-abyme*. Parafraseando o teórico Lucien Dällenbach (1976), a *mise-en-abyme* é um fenômeno linguístico que pode ocorrer de três formas distintas. A primeira, de maneira simples, acontece no nível do enunciado, quando um personagem menciona outra narrativa de forma sintética. Em uma forma mais complexa, no nível da enunciação, a segunda narrativa é projetada dentro desse ato de enunciação, criando uma configuração da instância narradora. O terceiro nível abrange tanto o enunciado quanto a enunciação, permitindo o encaixe de micronarrativas dentro de uma narrativa maior, gerando um efeito vertiginoso em que as fronteiras entre o mundo da fala e o mundo do discurso se diluem.

O efeito da *mise-en-abyme*, assim como o conceito de *Ma*, pode ser abstrato de explicar, mas por meio de exemplos se torna acessível. Na estrutura dramática de *O Soldado, a Tigresa e uma Outra História*, é possível identificar todos os níveis dessa *mise-en-abyme*. Para facilitar a compreensão, apresento a seguinte tabela ilustrativa:

Quadro 1 – Níveis de Mise-en-abyme em *O Soldado, a Tigresa e uma outra história*.
Produção do autor, 2024.

Nível narrativo em Mise en abyme	<i>Atos da peça O Soldado a Tigresa e uma outra história</i>		
	PRÓLOGO	I ATO & II ATO	III ATO
Nível do enunciado	O ator entra em cena como o contador da história de seu bisavô, que foi um Soldado, lutou na guerra e morou na caverna com uma tigresa.		Antes de contar a história (outra história), o Soldado menciona o conto de Urashima Taro para a Tartaruga Gigante (Choukin).
Nível da enunciação		O Soldado (bisavô do ator) vive, no tempo presente da peça, a história em que lutou na guerra e morou com uma tigresa.	O pescador, Urashima Taro, vive a história de sua fábula, que está sendo contada pelo Soldado.
Nível do enunciado e da enunciação			O ator, no papel de narrador, conta e vive a história de seu bisavô, o Soldado, que por sua vez narra e vive a história de Urashima Taro. Em última instância, Urashima Taro tem o fim trágico de sua própria fábula ao mesmo tempo que todas as narrativas se confrontam.

Na peça *O Soldado, a Tigresa e uma Outra História*, podemos identificar três níveis narrativos que se entrelaçam de maneira intrincada. O primeiro nível é implícito e está ligado ao ator-narrador que conduz o monólogo, representando simultaneamente as camadas da dramaturgia: tanto as explícitas, dos personagens, quanto as implícitas, do próprio dramaturgo-ator.



Um dos elementos que dá forma a essa estrutura narrativa é a presença de componentes autoficcionais, permitindo que o ator conte a história de seu bisavô, o Soldado, que partiu para a guerra e desenvolveu uma relação especial com a Tigresa. Esse é o segundo nível narrativo, onde o Soldado vive sua própria história enquanto a narra, revivendo os desafios, emoções e experiências do conflito, agora materializados na performance do ator.

O terceiro nível surge quando as instâncias narrativas se fundem. O ator-narrador transforma-se em seu bisavô-soldado, que por sua vez assume o papel de soldado-narrador ao contar a fábula de Urashima Taro para a Tartaruga Gigante, Choukin. Nesse ponto, o Soldado experimenta a história de Urashima Taro como se fosse sua, imergindo na narrativa e compartilhando suas angústias e descobertas.

Essa complexa estrutura de *mise-en-abyme* enriquece a experiência teatral, promovendo uma reflexão profunda sobre a relação entre ficção e realidade, além de evidenciar a interconexão entre as camadas narrativas. Cada personagem da peça, inclusive aqueles que aparecem em outros momentos, coexistem dentro do corpo-canovaccio do ator, manifestando-se como seus duplos.

Vale ressaltar que, durante o processo criativo, não houve uma separação entre a escrita da dramaturgia e sua encenação. O texto não foi simplesmente memorizado após uma fase de escrita. Em vez disso, ele foi constantemente reescrito e reinventado ao longo da criação. Essa abordagem se desdobra em várias camadas de reescritura: algumas tecem uma intertextualidade entre minha vida, a lenda de Urashima Taro e referências da cultura pop japonesa, como *animes* e *mangás*; outras, envolvem a construção vocal e corporal do texto, como a oralitura e o conceito de *corpo-tela*, propostos por Leda Maria Martins (2021), que uso para desenvolver a ideia de um corpo-canovaccio, em que a obra pode “remorrer” para ser rememorada e renascer em novas formas.



O Corpo-Canovaccio na Commedia dell'Arte Contemporânea

A pesquisa e a criação do espetáculo *O Soldado, a Tigresa e uma Outra História* revelam que o conceito de *corpo-canovaccio* surge como uma síntese das tradições cênicas, onde a improvisação, a memória cultural e pessoal, e a performance física se entrelaçam. O corpo do ator não é apenas um veículo de expressão, mas sim um palimpsesto sobre o qual as camadas narrativas e culturais se escrevem e se rescrevem durante a cena.

No caso do espetáculo, o ator assume um papel duplo: como criador e como intérprete, fundindo a narrativa tradicional com elementos de autoficção e histórias pessoais. O conceito de *corpo-canovaccio*, inspirado pelo *zibaldoni* da *Commedia dell'Arte*, reforça a ideia de que a improvisação e a textualidade não se encontram em oposição, mas coexistem em um processo contínuo de reescrita e reinvenção.

Por fim, o espetáculo não apenas revisita as tradições da *Commedia dell'Arte*, mas também incorpora influências contemporâneas e culturais diversas, como o folclore japonês, propondo um diálogo entre passado e presente. Esse movimento demonstra que a *Commedia dell'Arte* não é uma forma teatral rígida e historicamente distante, mas uma linguagem viva, apta a se recontextualizar-se em diferentes contextos socioculturais, especialmente em um país de encruzilhadas culturais como o Brasil. Ao longo do processo, o *corpo-canovaccio* provou-se uma ferramenta poderosa na construção de uma dramaturgia plural, que abre espaço para a exploração de identidades, histórias pessoais e tradições culturais. É nesse encontro entre o corpo e o texto que a *Commedia dell'Arte* contemporânea se reinventa, mostrando-se relevante para novas gerações de artistas e espectadores, ao mesmo tempo que honra suas origens. Todavia, é necessário observar que o termo emerge a partir da criação de um único espetáculo, caracterizado como um monólogo. Nesse contexto, considero o *corpo-canovaccio* não se limita a um conceito teórico, mas constitui uma prática que coloca o ator no centro da criação, transformando o teatro em um espaço de constante diálogo entre histórias e a performance viva. Assim, é possível, futuramente, expandi-lo para práticas de encenação com um número maior de



atuantes, permitindo que a escrita do corpo assuma outras perspectivas e que a resistência do conceito seja testada.

Referências

- AKAGI, I. F. *Nikkei em cena: Corpo em suspensão*. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- ARTAUD, A. *Linguagem e vida*. J. Guinsburg, Silva Fernandes Telesi e Antônio Mercado Neto (Org.). São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- DÄLLENBACH, L. *Intertexte et autotexte, Poétique (27) (1976)*; Id.: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme (1977)*.
- DUPONT, F. *Aristóteles ou o vampire do teatro ocidental*. Trad. Joseane Prezotto; Marcelo Bourcheid; Rodrigo Tadeu Gonçalves; Roosevelt Rocha; Sergio Maciel. Desterro: Florianópolis, Cultura e Barbárie. 2017.
- FILACANAPA, Giulia; FALEIRO, José Ronaldo; BORGES, Paulo Barlardim; KODI, Douglas. A Neo-commedia dell' arte ou "A Invenção de uma Tradição": Carlo Boso e Leo de Berardinis, dois Capocomici Modernos. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 3, n. 45, p. 1-18, 2022. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/23028>. Acesso em: 19 set. 2024.
- FO, D. *Manual mínimo do ator*. RAME, Franca (org.). Trad. Lucas Baldovino, Carlos Davi Szalk. 5ª ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2011.
- FO, D. *Storia della tigre e altre storie*. Milano: la Comune, 1980.
- KATZ, H.; GREINER, C. Por uma teoria do Corpomídia. In: *O corpo: pistas para estudos interdisciplinares*. (Org.). GREINER, C. São Paulo: Annablume. 2005.
- KODI, D. A Commedia dell'arte no território de encruzilhada: O rei do inferno vira Saci. *Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Florianópolis, v. 1, n. 26, p. 085-102, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/22420>. Acesso em: 15 jun. 2024.
- KODI, D. *A utopia da Commedia dell'arte no século XXI: o Canovaccio, o ator e a cena*. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.
- KODI, D. *A Commedia dell'arte e seus duplos: uma (re)visão no território da encruzilhada*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2023.



LEMINSKI, Paulo. *Guerra dentro da gente*. 3ª ed. São Paulo: Scipione Ltda, 1991.

LEMINSKI, Paulo. Buscando Sentido. In: Ensaio e anseios crípticos. Alice Ruiz e Áurea Leminski (Introd. e org.). *Coleção Gazeta do Povo: Literatura Paranaense*. Curitiba-PR: Inventiva, 2014.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MYRIAM, T. *Giorgio Strehler: a cena viva*. Tradução: Isa Kopelman – 1. Ed. – São Paulo: Perspectiva, 2015.

Nouvelle édition [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2016.

OKANO, M. (2014). Ma – a estética do “entre”. *Revista USP*, (100), 150-164.

Recebido em: 19/09/2024

Aprovado em: 23/11/2024