



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES – CLA
MESTRADO PROFISSIONAL EM ENSINO DE ARTES CÊNICAS- PPGEAC

CORPO COMMICO

Estudos dos arquétipos da *Commedia dell'Arte* nos dias atuais

Mestranda: Tália Laranjeira Cardoso

Orientadora: Prof.^a Dra.^a Ana Lucia Martins Soares (Ana Achcar) (UNIRIO)

Membros da banca: Prof.^a Dra.^a Elza Maria Ferraz de Andrade, (UNIRIO)

Prof.^o Dr Aramis David Correia (IFRJ)

Suplentes: Prof.^a Dr.^a Mônica Ferreira Magalhães UNIRIO)

Prof.^o Dr Eduardo Ferreira Chaves Vaccari (Faculdade Cesgranrio)

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

L268 Laranjeira Cardoso, Tarlia
Corpo Commico - estudos dos arquétipos da
Commedia dell'Arte nos dias atuais / Tarlia
Laranjeira Cardoso. -- Rio de Janeiro, 2022.
160

Orientadora: Prof Dr Ana Lucia (Ana Achcar)
Martins Soares.
Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização) -
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro,
Especialização em Tarlia Laranjeira Cardoso, 2022.

1. Commedia dell'Arte. 2. Corpo Commico. 3.
Arquétipo. I. Martins Soares, Prof Dr Ana Lucia
(Ana Achcar), orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES – CLA
MESTRADO PROFISSIONAL EM ENSINO DE ARTES CÊNICAS- PPGEAC

CORPO COMMICO

Estudos dos arquétipos da *Commedia dell'Arte* nos dias atuais

Tália Laranjeira Cardoso

Dissertação submetida ao
Programa de Pós-graduação em Ensino de
Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes da
Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro, para obtenção do grau de Mestre em
Artes Cênicas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ana Lucia Martins Soares (Ana Achcar) (UNIRIO)

Membros da banca: Prof.^a Dr.^a Elza Maria Ferraz de Andrade, (UNIRIO)

Prof.^a Dr. Aramis David Correia, (IFRJ)

Suplentes: Prof.^a Dr.^a Mônica Ferreira Magalhães (UNIRIO)

Prof.^o Dr. Eduardo Ferreira Chaves Vaccari (Faculdade Cesgranrio)

Aos meu pais
Tarcízio e Glória (Lia) e irmãos: Claudia, Flavia,
Tarcízio e Lia pelo que sou.

AGRADECIMENTOS

As primeiras atrizes profissionais guerreiras que abriram caminho para que eu possa ser atriz e professora de Artes Cênicas: Silvia Roncagli (Franceschina), Antonazzoni (Ricciolina), Patrícia Adami (Diamantina), Teodora Archieri (Diamantina), Caterina Bioconelli (Colombina), Marguerita Rusca (Violeta), Anna Véronèse (Corallina), Lucrezia Di Siena, Isabella Andreini...

A minha orientadora Prof.^a Dr.^a Ana Lucia Martins Soares (Ana Achcar) pela confiança, carinho, apoio e paciência.

As generosas bancas de qualificação e defesa, compostas pela Prof.^a Dr.^a Elza Maria Ferraz de Andrade e Prof.^a Dr. Aramis David Correia e o carinho dos suplentes Prof.^a Dr.^a Mônica Ferreira Magalhães e Prof.^o Dr. Eduardo Ferreira Chaves Vaccari

A delicadeza e incentivo dos professores do PPGEAC: Prof.^a Dr.^a Marina Henriques Coutinho, Prof.^a Dr.^a Carmela Soares e Prof.^a Dr.^a Ângela Reis.

Aos amigos Patrícia Alencar, Ana Lucia Barbosa, Luiz Ernesto Fraga e Wander Paulus pelo incentivo e confiança.

A Lisia Laranjeira, Marcelo Braga, Juliana Mangorra e Daiany Vieira por me salvarem das enrascadas tecnológicas.

A Tatiane Corrêa pelas conversas e criação das máscaras de papel de *Commedia dell'Arte*
Ao Jonh Eric pelos registros fotográficos e gargalhadas.

As conversas com Lucia Provedel, Bruno Boechard e Daniele Geammal

Os queridos amigos da *Commedia dell'Arte*: Tayara Maciel, Izabella Almeida, Samara Costa, Thais Aquino, Nuriel Gomes e Flaviane Damasceno.

Aos queridos estudantes que participaram e contribuíram na estrutura pedagógica através dos laboratórios remotos nas suas janelinhas:

Experimento 1 – amigos :Ana Lucia Barbosa, Janice Fernandes, Cleia Gonçalves, Brenna Pires, Márcia Antão, Lucas Mattos, Hugo Andrade, Nathália Vaz.

Experimento 2 – pós-graduação :Luana Nascimento, João Manuel, Luiz Felipe Martins, Paulo Leandro Austin, Débora, Gustavo, André Garcia Alvez, Cristiane Franco Barros, Gisele, Leandro Bruno, Arthur Pimenta.

Experimento 3 – Atuação Cênica V – UNIRIO: Daiane Barbosa, Clarissa Guerato, Isabelle Barpp, Rita Dias, Elymara Cardoso, Caroline Vilela, Paulo Guidelly, João Paulo Alves, Fernanda Chazan, Carol Murray, Adam Lee, Luan Vieira de Jesus, Tamires e Maitê Coropos.

RESUMO:

Corpo Commico - Estudos dos arquétipos da *Commedia dell'Arte* nos dias atuais examina, a partir da frase de Roberto Tessari “A *Commedia dell'Arte* nunca existiu porque sempre existiu”, as referências arquetípicas do inconsciente coletivo apoiando-se na psicologia analítica pesquisadas por C.G. Jung e na terapia corporal do G.D.S; estofo para construir uma pedagogia teatral corporal de personagens-tipo nos dias atuais. Prática da metodologia experimentada com três turmas online durante a pandemia da covid no ano de 2021.

Palavra-chave: Arquétipo, *Commedia dell'Arte*, *Corpo commico*

ABSTRACT:

Corpo Commico - Studies of the archetypes of the *Commedia dell'Arte* nowadays examines, from Roberto Tessari's phrase “The *Commedia dell'Arte* never existed because it always existed”, the archetypal references of the collective unconscious based on analytical psychology researched by GC Jung and in the body therapy of the G.D.S; padding to build a body theatrical pedagogy of character-types nowadays. Practice of the methodology experimented with three online classes during the covid pandemic in 2021.

Keywords: archetype, *Commedia dell'Arte*, *Corpo Commico*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
JORNADA I – “A <i>Commedia dell’Arte</i> nunca existiu porque sempre existiu”	15
1.1 – Inconsciente Coletivo – Arquétipos	15
1.2 – Método G.D.S.	19
1.3 - O Riso na Antiguidade Grega	27
1.4 – Comédias: Antiga, Nova, Romana	30
1.5 - Farsas Atellanas	34
1.6 – <i>Riso Paschalis</i>	35
1.7 -Mimos, Bufões e <i>Commedia all’improvviso</i>	36
1.8 – As Comédias Modernas Europeias - Molière, William Shakespeare	41
1.9 –As Comédias no Brasil	43
JORNADA II – <i>Commedia dell’Arte</i>, arte em movimento	50
2.1 – Pré-renascimento	50
2.2 – <i>Commedia dell’Arte</i>	52
2.2.1- <i>Commedia d’Improvviso</i>	53
2.3 – Antonio Fava e os pensamentos favescos	54
2.4 – Máscara, corpo, voz e <i>grommelot</i>	55
2.5 – Personagens-tipo	61
2.5.1 – <i>Zanni</i>	61
2.5.2 – Enamorados	80
2.5.3 – Velhos	84
2.5.4 – Guerreiros (Capitão)	95
2.6 – Correlações lúdicas	99
2.7 – Dramaturgia na <i>Commedia dell’Arte</i>	104

JORNADA III – Pedagogias inspiradoras:	109
3.1 – Pedagogias das máscaras no século XX.....	110
3.2 – Laboratório: Planejamento Pedagógico	118
3.3 – Experiências nas janelinhas da sala de aula virtual	120
3.4 – Experimentações práticas com grupos de estudantes de Artes Cênicas	136
CONSIDERAÇÕES FINAIS	141
Bibliografia	143
Anexos	149

INTRODUÇÃO

A primeira lembrança de teatro que tenho, foi ainda, no 1º ano do ensino fundamental, na escola pública Visconde de Cairu, no Méier, Rio de Janeiro, eu devia ter uns 6 ou 7 anos, fomos assistir a uma peça no próprio teatro da instituição. Recordo onde me sentei, os odores e os sons do ambiente. Quando as cortinas se abriram surgiram dois coelhos (personagens), cabeças enormes que escondiam a face dos atores. Pensei: “Sei que detrás dessas máscaras estão pessoas que atuam e muito mal, mas estar aqui é bom”. Com 11 anos de idade, morando em São José dos Campos, São Paulo, encontrei um curso de teatro com duração de três meses no SESC - SJC, acabei ficando por dois anos. O primeiro exercício que fizemos dividia a turma em dois. Um grupo observa os colegas que ficam em pé, parados, depois o professor pediu para esse grupo que estava sendo observado fizesse uma ação (contar quantas lâmpadas acesas tem no ambiente). Eu, muito tímida, estava desconfortável, mas senti que estar ali era bom. Na Universidade (UNIRIO) no curso de Artes Cênicas, bacharelado e posteriormente licenciatura, atuei, nos anos de 1994/95, nas montagens do então aluno/diretor André Paes Leme nas peças “*Os 2 Menecmos*” inspirada em Plauto e “*A Viagem do Capitão Tornado*” a partir do filme dirigido pelo italiano Ettore Scola. Duas experiências que me marcaram pela alegria de estar em cena. O mesmo sentimento de criança me atravessava.

Formada, procurei novos cursos, oficinas, palestras, livros, espetáculos teatrais, senti necessidade de experimentar algumas linguagens teatrais. Foi no curso de máscaras de *Commedia dell’Arte*¹ realizado em Barão Geraldo, Campinas com Tiche Vianna e Esio Magalhães, do Barracão Teatro, que ao me entrar em cena portando a máscara de *Arlecchino*², finalmente, encontrei o meu caminho artístico. Fui arrebatada pela mesma emoção daquela menininha de 7 anos e desde então, dedico a minha vida à pesquisa das máscaras e, como dizem por aí: “Encontrei a minha tribo”. Aprofundei meus estudos sobre a *Commedia dell’Arte* na Itália na *Scuola Internazionale dell’Attore Comico em Reggio Emilia*, com o ator, professor, diretor e escritor Antonio Fava.

¹ *Commedia dell’Arte* - forma de teatro popular que surgiu na Itália no século XV. Gênero teatral à base de construção corporal de personagem-tipo.

² *Arlecchino* - Personagem mais popular da *Commedia dell’Arte*

A pesquisa “*Corpo Commico - Estudo dos arquétipos da Commedia dell’Arte nos dias atuais*” surgiu da minha investigação na prática docente. Analisando minha jornada, percebi que minha trajetória profissional se direcionava para a utilização das máscaras e que através delas eu conseguia trabalhar o universo cômico pelo caminho lúdico, despertando um maior envolvimento e dedicação dos estudantes. Compreendi que nesse percurso pedagógico, o educando se permite estar consigo mesmo e com suas descobertas. Uma viagem de autoconhecimento, mais focado, atento e disponível para o jogo cênico.

A pesquisa sobre a meia máscara expressiva, *Commedia dell’Arte*, objetiva, a princípio, o entendimento dos arquétipos³ no movimento, na máscara, na voz, nas ações, despertando no estudante a consciência do corpo que joga em cena. Capacitar o estudante a encontrar um corpo potente, extra cotidiano, um corpo dilatado⁴, um corpo-em-vida que dilata a presença do ator, como propõe o antropólogo teatral Eugenio Barba. O corpo na *Commedia dell’Arte* está em expansão, é amplo. Esse gênero origina-se as ruas, nas feiras, nas praças. O corpo-máscara (a máscara não apenas o objeto que cobre o rosto, mas corpo, voz e ações) tem urgência em se comunicar, é uma necessidade vital, atender a fome, ao amor, a sabedoria, a coragem e que, conseqüentemente, causa interesse nos transeuntes. Manter esse corpo pronto, ativo requer técnica e atenção. Um caminho a ser considerado é o do equilíbrio precário⁵ ou equilíbrio extra cotidiano. Eugenio Barba observa em várias manifestações artísticas pelo mundo o efeito sobre a tônica muscular, a atitude, o ritmo e o olhar, encontrados, por exemplo, no ballet, no Kathakali,⁶ na *Commedia dell’Arte*, no frevo, no Cavalo Marinho e em pesquisas de Etienne Decroux⁷, Vsevolod Meyerhold⁸, dentre tantos.

³ *Arquétipo*- conceito da psicologia utilizado para representar padrões de comportamento associados a um personagem ou papel social, conceito desenvolvido pelo psiquiatra Carl. G. Jung

⁴ Eugenio Barba diretor e fundador do Odin Teatret refere-se ao corpo do ator como corpo-em-vida, mais que apenas um corpo que vive. Que dilata sua presença cênica e a percepção do espectador (em suas anotações no livro *A Arte Secreta do Ator*).

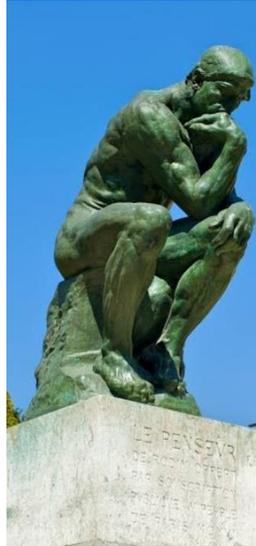
⁵ Equilíbrio precário - é um dos princípios levantados por Eugenio Barba para proporcionar um alto nível de presença cênica do ator.

⁶ Kathakali - dança cultural indiana que representa histórias épicas entre homens, deuses e demônios.

⁷ Étienne Decroux, francês que criou a *Mímica Corporal Dramática*. Estudou na escola de teatro do Viex-Colombier, participou da companhia de Charles Dullin.

⁸ Vsevolod Meyerhold - diretor russo da primeira metade do século XX.

Um corpo tridimensional e vivo. As pinturas e esculturas normalmente lidam com o princípio da tridimensionalidade. Exemplifico com a famosa escultura



Escultura: O Pensador, de Auguste Rodin, Museu Rodin, Paris

O Pensador⁹, de Auguste Rodin. A escultura apresenta um homem sentado em desequilíbrio, em torção, seus pés não estão em repouso no chão, o tronco inclinado para frente e o cotovelo direito apoiado no joelho esquerdo. A sua visão causa no observador uma sensação de movimento, de interesse, que imprime no tempo e no espaço, um lugar de suspensão, em gesto que foi fixado, uma intenção, um corpo em expansão. Esta visão, a meu ver, dialoga com a construção corporal dos arquétipos da *Commedia dell'Arte*. Os *Zanni* quase nunca mantêm os seus dois pés no chão e se o fazem é por muito pouco tempo. Os *Enamorados* flutuam, a sensação é de que seus calcanhares não tocam o solo, e quando parados permanecem com uma perna esticada e a outra levemente flexionada. Os Velhos com seus joelhos flexionados concentram o peso na borda dos pés, o tronco inclinado para frente. O Velhos Doutores, dobram os joelhos, mas seu tronco arqueado está para trás o

⁹ Escultura O Pensador (Le Penseur) do artista francês Auguste Rodin, faz parte de uma composição maior chamada A Porta do Inferno, inspirada no poema Divina Comédia de Dante Alighiere. A escultura foi iniciada em 1881 e finalizada em 1917.

ventre projetado para frente, saindo do eixo do corpo. Os Guerreiros¹⁰ (Capitães) projetam o peitoral, flexionam seus joelhos e inclinam seus troncos. Facilmente encontramos corpos como estes circulando entre nós, nos ônibus, nas praias, nos shoppings, nas festas de família...

Sou professora da FAETEC- ETE Martins Penna¹¹ - RJ (Escola Técnica de Atores) e desde que introduzi as máscaras em minhas aulas de interpretação dramática percebi que após as práticas, os estudantes apresentavam corpos mais presentes, tridimensionais, criativos e capazes de realizarem e se envolverem em qualquer questão cênica com dedicação, interesse e prazer. Um criador autônomo. Aplicar os ensinamentos do pedagogo Paulo Freire em sala de aula ofertando ao aluno a liberdade de entendimento do mundo, possibilitando a reflexão sobre seu papel na sociedade opressora, não sendo apenas o “depositário bancário” (termo usado pelo educador se referindo metaforicamente ao ato só de depositar saberes, via de mão única) ou como professor “cospe-giz”, mas pretende aproximar mestre e pupilo tendo como fio condutor pedagógico o acercamento das realidades da comunidade em que está inserido.

A *Commedia dell'Arte* é o suporte no desenvolvimento da pesquisa que investiga as relações arquetípicas no decorrer dos séculos. As máscaras, personagens-tipo (o avarento, o corajoso, o apaixonado, o sábio, o atrapalhado) encontram-se em quase toda construção dramaturgical Ocidental. Nossos corpos são marcados pelo que vivemos, são cicatrizes de nossas histórias e nossas experiências. O corpo de um serviçal é diferente do corpo de um doutor, que é diverso do militar. O pressuposto da pesquisa é embasar e identificar os padrões de comportamento que se repetem anos pós anos, valendo-me dos arquétipos que a psicologia analítica de Carl G. Jung¹² nomeia de Inconsciente Coletivo¹³ e que método GDS¹⁴ desenvolvido por Godelieve Deys-Struyf¹⁵ chama de sistema corporal.

¹⁰ Guerreiros – recentes pesquisas apontam para esse novo termo ao se referirem aos Capitães, pois ampliam o leque de possibilidades arquetípica dessa máscara-tipo

¹¹ Escola Técnica Profissionalizante de Ator - primeira escola profissionalizante de atores do Brasil, fundada em 1908.

¹² Carl Gustav Jung -psiquiatra e psicoterapeuta suíço que fundou a psicologia analítica, desenvolveu o conceito de arquétipo e Inconsciente Coletivo.

¹³Inconsciente Coletivo – segundo Carl G. Jung, é a camada mais profunda da psique, constituída por informações herdadas.

¹⁴ GDS – trata-se de um método de fisioterapia que aborda o elo entre pulsões psicocomportamentais e a postura.

¹⁵ Godelieve Deys-Struyf – Iniciadora do conceito das cadeias musculares e articulares, criadora do método GDS. Trabalha no serviço de reumatologia e adquiriu o hábito de fazer retratos detalhados dos pacientes. O método aconteceu pela observação e pesquisa de milhares de pacientes e análise psicocorporal.

No primeiro Capítulo, a Jornada I, parto da provocação do pesquisador italiano Roberto Tessari¹⁶ que afirma que “a *Commedia dell’Arte* nunca existiu porque sempre existiu” justifico, a partir dos estudos arquetípicos de duas linhas de pensamento que se complementam, a meu ver: a primeira a de Carl G. Jung sobre o Inconsciente Coletivo e segunda, a noção de que o corpo é linguagem definida, por Godelieve Deys-Struyf na compreensão de corpo-mente. Em seguida apresento um panorama geral do riso no Ocidente; sobretudo no continente europeu, seu perfil historiográfico, as suas possíveis origens, nos festejos, nos ritos, e procuro as evidências que justificam os caracteres na *Commedia dell’Arte* e seu legado e influências na dramaturgia de novos autores teatrais como em Molière, William Shakespeare, Martins Pena, Artur Azevedo, Ariano Suassuna como também no Teatro de Revista.

No Capítulo 2, a Jornada II, aprofundo a pesquisa no gênero teatral da *Commedia dell’Arte*: sua origem a partir da *Fraternal Cia de Teatro*¹⁷, primeira companhia de teatro datada em 1545, o estudo do *grommelot*, dos arquetipos, as relações entre patrões e servos, os 1º e 2º *Zanni*, os Enamorados, os Velhos aventos e Velhos Sábios, os Guerreiros (Capitães), as histórias e curiosidades. Procuro construir paralelos com exemplos atualizados, como os desenhos animados e as manifestações folclóricas: os *lazzi*¹⁸, *canovacci*, *commedia gabrieliana* e principalmente, a contribuição da *Commedia dell’Arte* no entendimento que os corpos possuem um padrão que se repete pelos séculos e estão presentes nos dias atuais.

O Capítulo 3, a Jornada III, dividido em duas partes: na primeira, exploro as metodologias e pedagogias de uso e jogo das máscaras evidenciando as da *Commedia dell’Arte* a partir da trajetória que vivenciei, pesquisei e experienciei. Trago referências que utilizaram a máscara em pesquisas e estudos cênicos assim como nos programas de suas escolas e estúdios, tais como Vsevolod Meyerhold, Jacques Copeau, Jacques Lecoq, Antonio Fava, com ênfase no trabalho desenvolvido por este último, professor, ator e mascareiro italiano. Relato a minha experiência na Itália na *Scuola Internazionale dell’Attore Comico*

¹⁶ Roberto Tessari – Foi diretor de Departamento da disciplina de Arte, Música e Espetáculo na Universidade de Torino, Itália. Responsável pela consolidação do estudo de teatral italiano. Principal referência nos estudos de *Commedia dell’Arte*.

¹⁷ Fraternal Cia de Teatro – nome da primeira companhia teatral, documento registrado em Padova, Itália data o ano de 1545.

¹⁸ *Lazzi* - singular *lazzo* (laço), uma piada ou rotina. Uma ação cômica estruturada e bem ensaiada.

explorando o diálogo com outras pedagogias que contribuíram na minha formação docente para a prática com as máscaras.

A segunda parte, consiste no relato e análise da prática, um laboratório de experimentação cênica a partir da *Commedia dell'Arte*, pelo sistema remoto de aulas online. Apresento o planejamento das estratégias a serem utilizadas, a separação dos materiais didáticos com o intuito de atingir o entendimento psicofísico de cada máscara, pensando nos corpos, nas vozes, e no que eles representam na atualidade. Identificar e construir uma linguagem pedagógica que se adeque as estruturas psicofísicas de cada personagem-tipo da *Commedia dell'Arte*. Corpos estes que, seguramente, são encontrados nas cidades pelas praças, ruas, bares, como os guardadores de carro (flanelinhas), motoristas de ônibus, professores, dentre tantos. Ter como referência arquetípica os estudos de Carl G. Jung e o método GDS. Identificar os pontos positivos e negativos, as dificuldades e descobertas, desta proposta pedagógica. Entender o que as atividades remotas trazem de possibilidades na construção de saberes dos estudantes e da proponente. Perceber se a metodologia empregada de fato prova e enriquece o entendimento psicofísico dos arquétipos propostos. Experimentar (no formato remoto) com grupos distintos. O primeiro experimento com amigos de idades e formações distintas, o segundo experimento com alunos do curso de pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Estácio do Rio de Janeiro e o terceiro experimento com estudantes da disciplina Atuação Cênica V ministrada pela professora Ana Achcar, minha orientadora

“Nunca se esquecer de que o objetivo da viagem...é a própria viagem”.
(LECOQ, 2010 p.3)

Buon Viaggio!

1 - JORNADA I: “A *Commedia dell’Arte* nunca existiu porque sempre existiu”.

O estudo do *Corpo Commico* e os arquétipos da *Commedia dell’Arte* nos dias atuais, busca encontrar, na história do riso, vestígios que possam responder a provocação do pesquisador italiano Roberto Tessari de que “a *Commedia dell’Arte* nunca existiu porque sempre existiu”. Investigar o seu DNA, sua árvore genealógica, sua origem e seus desdobramentos. Desenroilhar o fio de Ariadne, entrar, conhecer e voltar do labirinto do Minotauro.

1.1– Inconsciente Coletivo – arquétipos

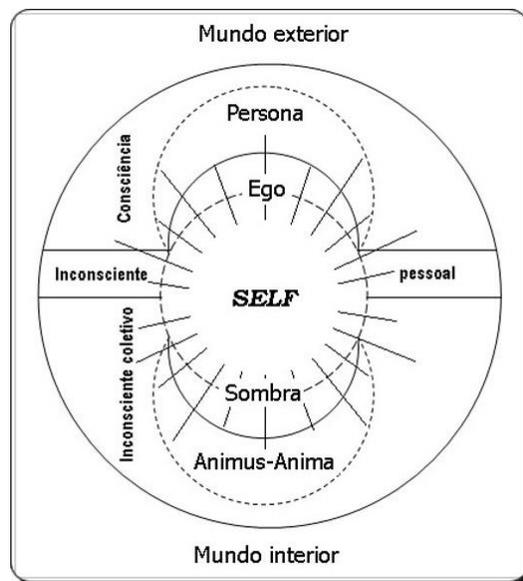
Para entender todos esses séculos da história do riso onde os arquétipos se repetem e se adequam, faz-se necessário uma apresentação. O termo “arquétipo” aparece primeiro, provavelmente, na Grécia, com as ideias de Platão, segundo o filósofo, “os arquétipos eram formas mentais puras que foram impressas na alma humana antes do nascimento”. Outros estudiosos também se debruçam na pesquisa sobre este assunto no decorrer dos séculos, como Carl Gustav Jung, que revisitou o termo arquétipo como 'essência' por volta de 1919. O psiquiatra fundador da psicologia analítica, especifica, a princípio, o conceito a partir do Inconsciente Coletivo, que tem suas raízes no passado coletivo de toda a humanidade. Seus conteúdos psíquicos são sempre passados a diante para as novas gerações e são praticamente os mesmos para todas as culturas. Uma espécie de impressão digital de toda a humanidade que permanece no inconsciente de todos nós.

“O homem não nasce tábula rasa, apenas nasceu inconsciente. Traz consigo sistemas organizados prontos a funcionar numa forma especificamente humana”. (JUNG, OC IV §728)

As potencialidades no Inconsciente Coletivo funcionam como uma espécie de sementes que esperam as condições propícias para germinarem. No decorrer da vida, incontáveis situações abrem espaço para que essas predisposições sejam postas em prática. As sementes germinadas, ou melhor, as potencialidades inatas se desenvolvem e

desabrocham. Esse desabrochar é conhecido com a terminologia: arquétipo. **Arque** (início, origem, causa, princípio) e **tipo** (batida ou o que é produzido por ela, forma imagem, cópia, ordem, modelo).

“Os arquétipos são formas típicas de comportamento que, ao se tornarem consciente, assumem o aspecto de representações, como tudo que se torna conteúdo da consciência”. (JUNG, OC VIII/2§ 435)



Estrutura da psique segundo C.G. Jung

Segundo a psiquiatra Nise da Silveira¹⁹, o arquétipo “funciona como um módulo de energia psíquica”. Essa energia em estado potencial que toma forma é chamada pela nomenclatura de imagem arquetípica. O arquétipo é a forma e o conteúdo é a imagem arquetípica. O conteúdo arquetípico terá relação direta com o contexto cultural o qual está inserida a manifestação específica da imagem. Exemplificando: no arquétipo da Grande Mãe, que tem como imagem arquetípica a expressão do sagrado, encontramos: Deméter (deusa grega da agricultura), Kuan Yin (deusa chinesa da compaixão), Virgem Maria (Santa do

¹⁹ Nise da Silveira, médica psiquiatra brasileira que revolucionou o tratamento mental ao usar os princípios arquetípicos fundamentados por Carl G. Jung.

Cristianismo), Iemanjá (Rainha do Mar) e Oxum (mãe das águas doces na cultura Iorubá e Afro-brasileira). Outro exemplo: o arquétipo do Herói que tem como imagem arquetípica Édipo, Teseu, Ogum, Odin...

Existem inúmeros arquétipos, mas o que nos interessa no momento são as imagens arquetípicas recorrentes nas histórias, mitos, contos e lendas que justificam os personagens-tipo encontradas *na Commedia dell'Arte*.

A imagem arquetípica do sábio, que faz do intelecto não só sua principal característica, mas também principal objetivo de vida. Corresponde ao Doutor da *Commedia dell'Arte*. Alguns exemplos: Diafoirus o médico em o Doente Imaginário de *Molière*, Padre João e o Bispo em Auto da Compadecida de Suassuna. A imagem arquetípica do explorador, possui a certeza de que sua ousadia e aventuras serão rotineiras. Capitão, de O Soldado Fanfarrão em Plauto, Cangaceiro Severino em O Auto da Compadecida, Jonhny Bravo, do desenho de mesmo nome. A imagem arquetípica do amante, deixa sua emoção falar mais alto do que a razão, e relaciona toda possibilidade de felicidade com o fato de ser amado. Para C.G Jung a imagem arquetípica de anima (do latim que significa alma) representa a interioridade masculina.

“A anima pode ser definida como a imagem, o arquétipo ou o depositário de todas as experiências do homem com a mulher” (OC XIII § 58)

O arquétipo Animus, do latim, espírito. É a personificação do inconsciente feminino.

“Nenhum homem é tão masculino que não tenha nada de feminino em si... A repressão de traços femininos faz com que essas demandas contrassexuais se acumulem no inconsciente”.
(OC VII § 297)

A projeção é imperceptível e involuntária do conteúdo positivo e negativo do outro. Onde nos falta conhecimento da realidade será completado pela projeção. Quanto maior a falta de autoconhecimento, consciência e discernimento, maior será a projeção. Sziguia - pares de opostos, Anima e Animus. Alguns exemplos: Enamorados, o casal apaixonado de

Romeu e Julieta na peça de mesmo nome de Shakespeare, Nala e Simba no desenho O Rei Leão...

A imagem arquetípica do inocente, consegue fazer o ambiente mais leve, mas pode ser um pouco preguiçoso. *Zanni*, João Grilo e Chicó em O Auto da Compadecida de Ariano Suassuna, Messênio e Vassourinha em Os Menecmos de Plauto. O Timão e Pumba no desenho animado O Rei Leão, Chaves, Kiko e Chiquinha no seriado Chaves, A imagem arquetípica do cuidador, a proteção e obrigação de cuidar, apresenta a necessidade de controlar. Velho, Argan em O Doente Imaginário de Molière, O Avarento também do mesmo autor. Euclião em Aulularia de Plauto. O Tio Patinhas, nos desenhos animados da Disney.

Ressaltando que existem inúmeros arquétipos com potencial de se desenvolver a partir do inconsciente coletivo, mas apenas algumas dessas forças se desenvolvem suficientemente para podermos conceituá-las nesta pesquisa. Acrescento ainda dois outros aspectos pertinentes no entendimento dos estudos das máscaras da *Commedia dell'Arte*: persona e sombra, ainda dentro dos conceitos Junguiano do inconsciente coletivo.

Persona é formada pelos aspectos de personalidade que que mostramos publicamente, a parte da personalidade que obedece às exigências sociais, muitas vezes relacionados a profissão que exercem, a classe social e vários outros marcadores sociais. A partir dessa afirmação de C.G. Jung, estabeleço um paralelo com as personagens-tipo da *Commedia dell'Arte* que mantem suas características físicas e psicológicas iguais no decorrer da apresentação teatral. São tipos-fixos, o avarento é avarento em toda a história, o sábio assim o é, os enamorados, e por diante. A sombra, é o arquétipo que engloba todos os aspectos da nossa personalidade e que recusamos a reconhecer. A maior parte de nós jamais reconhecerá a sua sombra. Transpondo para o universo das máscaras teatrais, pode, perfeitamente, se encaixar como contra máscara. O herói tem a sua sombra ou, contra máscara: o medo, já o sábio, a falta do conhecimento. O velho a rapidez, a perspicácia...

A libido, segundo a teoria da psicologia analítica junguiana, representa um estado natural filogenético, as necessidades físicas como a fome, o sono, a sede e a sexualidade, tanto quanto as necessidades dos estados emocionais e os afetos. Todos esses fatores da psique humana são pontos de vista energéticos, ou seja, o instinto que tem caráter psíquico e fisiológico. Os instintos, ou energia vital manifestam-se pela sexualidade e/ou pela arte e/ou pela religião. Nada impede que a influência ou inspiração dos instintos (energia) transite entre

si. São expressões distintas e autênticas da psique. É o aqui e agora, necessidade vital, assim como na *Commedia dell'arte* seus personagens-tipo apresentam essa energia instintiva.

1.2 - Método G.D.S.

Outra abordagem é a do método G.D.S. desenvolvido pela belga Godelieve Denys-Stuuyf, que trabalhou num serviço de reumatologia, adquiriu o hábito de fazer retratos detalhados dos pacientes (frente, costas e perfil) começou, assim, a compreender a predisposição corporal e entender o corpo como linguagem permitindo-lhe entender os elos entre as pulsões psico-comportamentais e a postura. Estando presente as características hereditárias, genéticas, racial, cultural, familiar, profissional e social. Para ela, existe em cada corpo um mecanismo delicado, que é pura respiração e ritmo, e que não pode ser contrariado. É esse mecanismo que torna possível o livre trânsito entre todas as estruturas morfo-comportamentais à nossa disposição. Correlacionando o conceito arquetípico em C.G. Jung ao método G.D.S encontramos nas funções ancestrais a origem de certos comportamentos que expressam suas personalidades.

O corpo se expressa com a ajuda dos músculos, pela postura, pelos gestos. O comportamento é designado em associação do sistema muscular, mesmo um corpo com expressão inibida possui um sistema neuromuscular ativado. A observação no método G.D.S. acontece na sua expressão em pé., em particular nos modos pelos quais o observado adota para se manter em equilíbrio na posição em pé naturalmente. A base do método encontra-se nas formas primárias de expressão corporal. Cada lugar do corpo onde deve acontecer as ações musculares úteis são chamados de feudos da cadeia (ponto de vista mecânico e fisiológico).

AM – Cadeias musculares Antero-medianas, em geral imprimem suas marcas no corpo por ocasião de choques afetivos (a perda de um ente querido), pode ser sinônimo de base, de raiz, que pode ser uma gravidez, instala-se imediatamente seu foco na bacia. Visto no plano sagital, a pessoa aparece enrolada e inclinada para trás, numa atitude centrada sobre si mesma, que pode refletir sua necessidade de afeto. Os joelhos estão em flexão, o sacro está vertical, as costas estão em cifose e a cabeça inclinada para frente. Alguns exemplos podem

ser positivos, como a gravidez, o corpo se curva para cuidar e pode ser, de uma maneira negativa o acumulador de coisas, quinquilharias, de dinheiro etc.



Cadeia Antero- Mediana (AM) GDS

A relação com a fecundidade, por exemplo, quando o ser humano cria uma base sólida de estabilidade, segurança, constrói seu lar e sua família, valorizando as tradições e suas aquisições, estabelecerá uma intrínseca relação com a terra. A Maternidade é o símbolo que representa essa função. A pelve, é a residência dessa estrutura psicocorporal. Retem a

imagem arquetípica da Grande Mãe. Podemos identificar nesse corpo características arquetípicas do Velho na *Commedia dell'Arte*, no que tange ao fechar, guardar, proteger.



Elásticos GDS
Nathalia Vaz / Foto: Jonh Eric



Commedia dell'Arte – Velho Magnífico Pantalone
Thais Aquino/Foto: Samara Costa

PM – Cadeia Póstero-Mediana – permite o endireitamento em posição vertical, projeção do osso esterno, relaciona-se com a ação e o poder, foco no tórax, impulsiona-o para frente, arquetipicamente é a posição do guerreiro, a imagem arquetípica do Herói, o ser humano se projeta para a ação. Necessidade de ação e de desempenho para o trabalho e para o novo, o desconhecido em busca do conhecimento. O medo é símbolo que representa essa função (a sombra, segundo C.G. Jung). Ter medo coloca o indivíduo em prontidão frente a qualquer ameaça. O medo não deve ter conotação negativa, pois leva o ser humano em busca do saber. Ele está pronto para explorar, dominar, aprender. Podemos identificar esse corpo com o personagem arquetípico da *Commedia dell'Arte* no Guerreiro (Capitão) com sua sombra (ou contra máscara) o medo.



Cadeia Postero-Mediana (PM) GDS

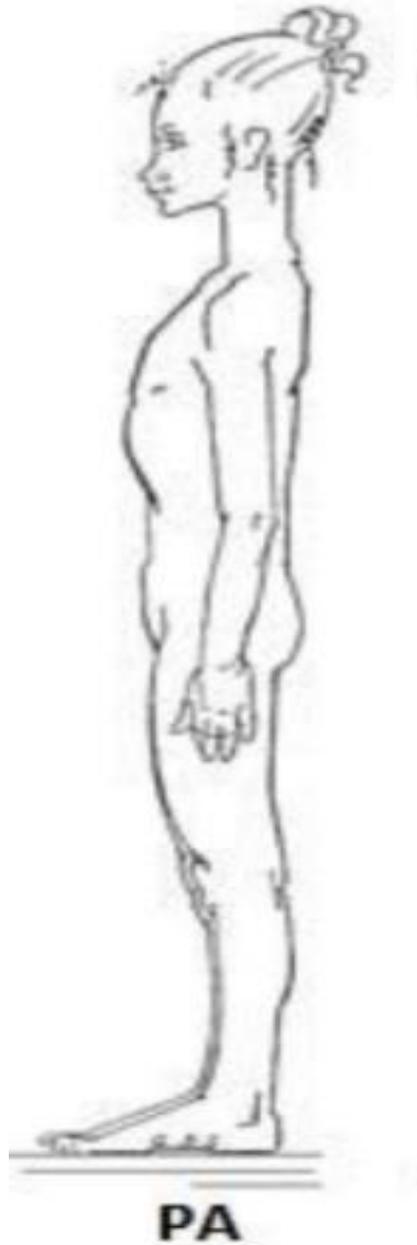


Elásticos GDS
Hugo Andrade/Foto: John Eric



Commedia dell'Arte
Guerreiro – Cap Giangurgulo
Ator Nuriel Gomes/Foto: Samara Costa

PA – Cadeias Pósterio- Anteriores, situada atrás e bem junto da coluna vertebral, com função de mantê-la ereta, os músculos de PA são verdadeiros sentinelas do eixo vertebral. A relação com o sagrado, à espiritualidade e ao conhecimento, o raciocínio lógico, a sabedoria tendo o crânio como residência da estrutura psicocorporal faz, a meu ver, uma relação direta com o personagem arquetípico do Velho Doutor na *Commedia dell'Arte*.



Cadeia Pósterio-Anterior (PA) GDS

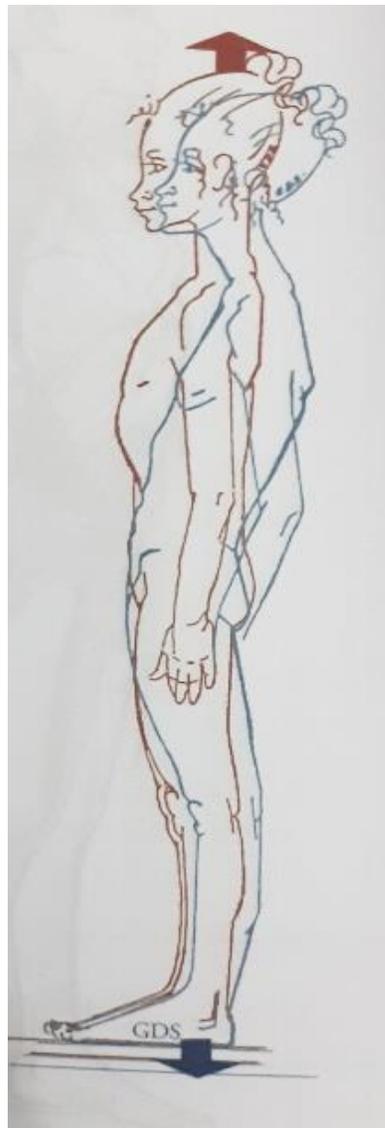


Elásticos GDS
Nathalia Vaz/Foto: John Eric



Commedia dell'Arte
Velho – Dr. Balanzane
Atriz: Tayara Maciel/Foto: Samara Costa

AP-Cadeia Antero-Posterior, pela direção das suas fibras, ajustam o centro de gravidade, mantendo o prumo as massas cefálicas, torácicas e pélvica, intervêm sempre que o alinhamento dessas três massas fica comprometido, localiza-se no nível do quadríceps, empurram o chão, estimulam a elevação vertebral, para isso é preciso que os joelhos estejam desferrolhados. Os AP não possuem uma residência fixa, podem ser encontrados em outras cadeias e lhes dá adaptabilidade e ritmo. Possui tendencia frágil e emotiva, pode estar referendado nos adolescentes que tem seu crescimento desproporcional, ainda não tem consciência do seu próprio corpo que está se modificando, é capaz de derrubar coisas, ser desajeitado, assim como *na Commedia dell'Arte* encontramos os *Zanni* que são atrapalhados, sem consciência de seus próprios gestos (tecnicamente).



Cadeia Anterior – Postero (AP) GDS



Elásticos GDS
Hugo Andrade/Foto: John Eric

Commedia dell'Arte
Zanni- Brighella
Atriz: Samara Costa/Foto: Izabella Almeida



Assim sendo, encontro, na provocação que a *Commedia dell'Arte* nunca existir por sempre existiu, resposta na estruturação do pensamento arquetípico psicofísico em C.G. Jung e o método G.D.S. Busco, agora evidenciar na história da comédia europeia indícios dos arquétipos que se aproximam da avareza, da sabedoria, da coragem bem como das paixões e tolices humanas.

1.3 - O Riso na Antiguidade grega

O que nos faz rir? Muitos pensadores no decorrer da história se preocuparam com essa questão. O riso, o cômico, a piada, a sátira, o chiste, são algumas denominações para o risível. O homem ri, mas nem sempre pelos mesmos motivos. O riso zombeteiro (derrisão), tem papel importante nas diversas culturas tribais, vincula-se ao ordenamento social e organização do culto religioso. O significado dos códigos revelados pelo riso apresenta teorias variadas. Segundo o filósofo grego Sócrates, a questão do cômico encontra-se na mistura de prazer e dor dos males espirituais. A inveja e a malícia são dores da alma, os invejosos alegram-se dos infortúnios alheios. Define o riso como vício. Para Platão existem os prazeres verdadeiros e os falsos. Os verdadeiros são puros, preciosos e belos (belas formas, belas cores) principalmente no prazer do conhecimento. O ápice de todo o prazer está no espírito. O riso desvia as pessoas da verdade, o risível seria prazer falsos, carnal, experimentado por homens medíocres e privados da razão, afastando-o de seu espírito.

Aristóteles diverge de Platão justamente na questão da comédia, define o riso como especificidade humana. “O homem é o único animal que ri”, representa os homens baixos, piores do que eles são, possuem defeitos morais ou físicos, não experimentam a dor. Na tragédia os personagens são melhores do que os homens. Suscita o terror (arrepios) e a piedade (lágrimas). Aristóteles não disserta acerca das afecções específicas sobre a comédia (ou seus escritos desapareceram). O filósofo separa o baixo e o alto animal pelo diafragma: parte nobre (cabeça, pulmões e coração) referente a tragédia e partes baixas (abdômen, fígado, intestino) a comédia. O baixo corporal refere-se a área sexual, do excremento, que dominou a cultura popular na Antiguidade (apogeu na Idade Média). Ritos e cultos cômicos, paródias sacras, desfile de anões e gigantes, demônios fálicos e vocabulário grotesco e obsceno (os bufões).

Verena Alberti²⁰ em suas pesquisas sobre o riso nos relata que advogado, político e filósofo Cícero defende que o bom orador tem uma razão para empregar o que é risível, mas alerta que os bufões e mimos não tem razões, apenas fazem troça o dia inteiro, não que sejam

²⁰ Verena Alberti – Professora de História e Antropologia, autora do livro O Riso e o Risível na história do pensamento. Editora Zahar.

excluídos do risível, mas sua derrisão consiste em representar o próprio caráter do homem de que rimos: o rabugento, o supersticioso, o desconfiado, o extravagante.

“O universo nasceu de uma enorme gargalhada”, como nos conta o historiador Minois, sim os deuses do Olimpo riam, um riso inextinguível, um riso sem limites, sem violência, um riso que não está vinculado à moral, o riso é a marca da divindade, a alegria de viver.

“Tendo rido Deus, nasceram os sete deuses que governaram o mundo... Quando ele gargalhou, fez-se a luz... Ele gargalhou pela segunda vez; tudo era água. Na terceira gargalhada, apareceu Hermes; na quarta, a geração; na quinta, o destino; na sexta, o tempo. Depois, pouco antes do sétimo riso, Deus inspira profundamente, mas ele ri tanto que chora, e de suas lágrimas nasce a alma” (MINOIS, 2003, p.21)

Não demorou muito tempo para que o riso tomasse conta dos humanos como forma de sair de si mesmo, provocar o caos, o desequilíbrio, a desordem, através de experiências ritualísticas para depois, reafirmar a ordem social, cultural. A desordem aparece nas festas populares, nos jogos e nos rituais. Os festejos e jogos populares não são apenas festas coletivas, mas também individuais, engajando, o corpo festa que crê e inventa uma comunhão cósmica ligado ao prazer, como o orgasmo e o erotismo.

“Nas manifestações espetaculares populares, o prazer resultante da pungência do imaginário comove o corpo do jogador e do espectador. O corpo que emana (-se em) festa transporta o homem a uma união cósmica, adjacência na qual o sujeito é levado pela sua cíclica vital prazerosa (6).” (BRONDANI, 2018, pág. 53)

Esse ser humano passa assim a perceber-se indivíduo e coletivo nessa festa que é jogo e que também é ritual. Cerimônia que é a repetição de memórias, das lembranças e que está atrelada às suas origens, presente nas suas crenças e hábitos. É no ritual que reforçamos nossos valores comuns e superamos os conflitos, segundo o antropólogo britânico Victor Turner. Nas festas dionisíacas, nos cortejos, a representação é realizada por um coro de sátiros hilários, desaforados, assanhados, personagens que acompanham Dionísio, deus da

embriaguez, fertilidade. São personagens animais, com cauda e falos enormes. O ritual se instaura no corpo, no comportamento, nos adereços, e na atmosfera. Ligada ao ritual está a máscara (objeto que carrega energia secreta e obscura). A máscara como uma outra visão de mundo, uma espécie de portal de comunicação, de elo com uma espécie de energia secreta, com o obscuro, com o imaginário, o desconhecido, o sagrado.

“A máscara contém a força necessária para produzir a força necessária para produzir a metamorfose: é sim, um objeto, mas um objeto carregado de energia secreta e obscura.” (SARTORI, 2005, p. 61)

Os ritos fálicos em honra a Dioniso, mito ligado à agricultura, ao plantar e ao colher, realizavam-se com homens-animais, homens-bodes, homens-asnos, homens-touros e outros tipos de travestimentos (homens-máscaras) que faziam parte do cortejo, um convite à imaginação, a bacanal, ao banquete, ao carnaval dos corpos em mutação. Uma curiosidade: o primeiro registro dessa máscara de sátiros “*uomo-selvaggio*” foi encontrado em Pádua, na Itália em 1208. Podemos associá-la ao *charivari*²¹, às lendas de *Harlequin*, (o rei do inferno, do inglês *hell + king*) o responsável por levar a alma dos mortos errantes para o inferno até chegarmos à máscara de Arlequim da *Commedia dell'Arte*.

A presença do coro de Sátiros²², nestes rituais, evoluiu para um festejo profano chamado *Kômos* (bando de celebrantes embriagados cantantes que carregavam um falo pelas ruas em procissão). Era um hábito nas cidades e nas aldeias, que os moradores travestidos de animais para não ser reconhecidos, saíssem às ruas pedindo doações, zombando dos moradores, fazendo paródia, imitação e sátira dos *Kômos* religiosos. É da *Kômodia* que nasce a palavra comédia e os *Kômodoi*, os comediantes

Nas Grandes Dionisíacas, a partir de 501 a.C. havia concursos de peças teatrais, os autores inscreviam três peças trágicas e um drama satírico. Os dramas satíricos aconteciam em cenário campestre, o coro se servia do riso, da embriaguez, das danças, dos disfarces. Cantos fálicos, faloforias²³, os pênis gigantes anunciavam a prosperidade na cultura antiga, símbolo da fecundidade, trazendo a primavera e o vigor da natureza. Ritos invocadores da força geradora do Sol, comemoração da fecundidade e da fertilidade.

²¹ *Charivari* - bufões que andavam em bando e faziam confusões.

²² Sátiros - Divindade grega dos bosques e das montanhas. Metade homem, metade animal

²³ Faloforias - festa pagã em honra do falo.

1.4 – Comédias: Antiga, Nova e Romana

A comédia Antiga surgiu aproximadamente cinquenta anos depois das Grandes Dionisiacas, com o fortalecimento da democracia ateniense. Um clima de liberdade se estabelece e fortalece as representações cômicas. O drama satírico evolui, torna-se independente, reconhecido como comédia, embora mantenha os traços agressivos e o riso bruto. São criados festivais dedicados apenas a comédia. O autor grego, Aristófanes é o representante mais conhecido desse período. Tinha como alvos, os políticos, os generais e os filósofos. A exploração do falo, a obscenidade, a sexualidade desgovernada e o escatológico. Destacam-se as peças: *As Rãs*, *As Vespas*, *Lisístrata*, entre outras. Nas suas entradas cênicas, o coro executava canções, em certos casos, divididos em dois como duas facções rivais., participavam de várias formas e com muita liberdade. O ápice do enfrentamento cênico acontecia quando dois personagens disputavam pontos de vista opostos, um derrubava seu rival com vitupérios (palavras, gestos e ações com o poder de ofender a dignidade ou honra do opositor, injúrias). O coro voltava-se para a plateia e pronunciava um discurso, conhecido como *parabasis*, que continha o ponto de vista do autor, chegando a troçar de figuras eminentes na plateia. Com a morte do seu representante maior, e limitações democráticas, censuras, a Comédia Antiga termina. Sai de cena a sátira política e entram temas menos arriscados, do campo da vida quotidiana (peixeiros, alcoviteira, cortesãs), prevalece o ideal da família.

Ao final do século V a.C. surgiu um novo dramaturgo, Menandro, filho de eminente família de escritores. Em sua escrita cômica, ele demonstra profundo interesse pela índole humana, cria caracteres cuidadosamente delineados e retira definitivamente o coro de suas peças e as divide em atos. As cenas se desenrolam nas ruas e o público é informado de todas as ações que ocorrem no interior das casas por meio de longos monólogos. Os personagens ainda usam máscaras, mas vão adquirindo refinamento e expressões maiores. A qualidade de sua escrita foi evoluindo desde *Samia* (A Garota de Samia), sua primeira comédia de enganos em que predomina a farsa até *Perikeiromene* (A Tosquia de Glicera) e *Epitrepontes* (A Arbitragem). A peça que sobreviveu à degradação dos tempos na íntegra é *O Misanthropo* ou *O Díscolo*. Esse período é conhecido como da Comédia Nova. Seus temas versavam sobre jovens apaixonados, donzelas raptadas por amor, anciões ridicularizados e escravos que se

metiam em apuros em diversas situações. Tanto Aristófanes quanto Menandro competiam em grandes festivais atenienses em honra ao deus Dionísio. O que aproxima os dois autores em suas obras são as relações dentro das famílias, (ou entre cidade e campo), o trocadilho, a exploração da tragédia, a farsa, o disfarce e o uso das máscaras. Menandro exerceu grande influência sobre Plauto e Terêncio, comediógrafos romanos.

A sociedade romana da Idade Antiga, voltou-se para Atenas em busca de cultura e arte, encontrou em Menandro a melhor referência. Roma em expansão acessou de forma concomitante as tragédias e as comédias. A camada social mais popular desenvolveu um gosto especial pelas farsas grosseiras e acrobáticas, enquanto a aristocracia aproximava-se da cultura helênica, mais sofisticada. O autor e ator popular, Plauto nasceu na província de Sarsina, (região Emiliana, parte central da Itália) e perambulou pelo país com uma *trupe atellana*²⁴. O nome: Titus Maccius (ou Maccus) Plautus significa, provavelmente, piadas teatrais, traduzíveis como “Pinto, filho do palhaço, ator de Mimos”, observa o pesquisador R.L. Hunter. A versão plausível é a de que Titus Maccius Plauto nome artístico, tenha surgido na Úmbria, onde ele trabalhou como ator antes de se dedicar à composição de suas comédias. O artista sofreu forte influência dos *mimos* folclóricos populares e do comediógrafo grego Menandro, embora não mantivesse o ar polido, mas sim uma linguagem coloquial grosseira e pesada vinda das feiras e acampamentos militares onde também realizava apresentações. Possuidor de uma energia picante. Criava suas peças para os jogos cênicos (*ludi romani*²⁵), festivais religiosos em homenagem à um ou mais deuses. Em seus escritos predominavam os elementos farsescos, personagens cômicos com identidades trocadas, contraste entre pobres e ricos. Plauto, tinha obsessão pelos temas que envolviam comida e prostituição. Há sempre uma meretriz, escravo fanfarrão, soldado vaidoso entre seus personagens. Seu humor aparece na caricatura, no exagero. Em O Soldado Fanfarrão, o personagem Pírgopolices é um soldado vaidoso e fanfarrão que se pavoneia elogiando sua beleza física e coragem, provavelmente as primeiras referências do Capitão na *Commedia dell'Arte* assim como, o velho avarento Euclião da peça Aulularia²⁶ (ou Comedia da

²⁴ *Trupe Atellana* – conjunto de artistas comediantes que improvisavam mascarados (personagens-tipo).

²⁵ *Ludi romani* - divertimento público destinado ao povo roman

²⁶ Aulularia, peça de Plauto, história de um velho avarento e sovina que esconde ouro em uma marmitta enquanto finge ser pobre.

Panelinha) o avarento se aproxima das características arquetípicas do velho na *Commedia dell'Arte*.

Terêncio, escravo emancipado por seu talento artístico, suas obras cômicas tinham um estudo do caráter, procurava imitar os tiranos da nobreza romana, apresentava cenas de bisbilhotice, do tão conhecido “aparte” e a tática tanto de ocultação como de revelação de personagens. Com habilidade literária, tornou-se apreciado pela alta sociedade, e tinha como meta, agradá-la. De sua primeira peça *Andria* a sua última criação *Adelphi*, é nítida a lapidação, considerado o modelo latino de pureza de estilo. Procurando sempre capturar o espírito de suas referências gregas. Seu estilo e sua sintaxe têm poesia inteiramente suas, uma beleza ágil e, no entanto, contida. No lugar de ridicularizar, o autor empregava a ironia, almejando a perfeição em detrimento do prazer momentâneo. Seus diálogos combinavam sutilmente, com graça e economia, referências às instituições sociais e políticas romanas, sem investir em discussões mais profundas. Herdeiro do pensamento didático de Menandro da Comédia Nova, Terêncio escreveu na peça "*Heauton Timorumemenos*", aparentemente para se defender de uma investida temática mais aprofundada “sou humano, e nada que seja humano eu considero estranho a mim”.

Os poetas cômicos usavam personagens-tipo como escravos, jovens, velhos... Plauto tinha predileção por nomes significativos ou ‘que falam’ como o soldado Terapontígono na peça *Curculio* e Pergopolinices em *Mile Glorious*. O soldado cômico já aparece nos *Arcanenses* de Aristófanes, no general Lâmaco. Os soldados de Menandro possuem nomes bélicos e significativo (Bias, Pólemon, Esrtratófanes). Os jovens enamorados apareciam nas dramaturgias cômicas, como por exemplo os “amantes trancados para fora” na peça *Curculio* de Plauto, ou na peça de Terêncio, *Eunuchus* onde o amante Fédira foi excluído após castigar sua amada. O personagem-tipo escravo, cozinheiro que faz trocadilhos remete à máscara do serviçal Brighella da *Commedia dell'Arte* nas peças *O Dyscolos* e *Aspis* de Menandro. O grande período da comédia romana coincidiu com o sucesso militar romano e a expansão militar., seus poetas elaboravam soldados cômicos memoráveis.

A Comédia Nova é muito rica nos efeitos de travestimentos, geralmente envolvendo troca de papéis, A relação entre intriga e truque com fingimento dramático é comum nas peças que resistiram ao tempo. Assim como nas comédias latinas de Plauto e Terêncio, que

além, elaboraram “escravos atarefados”, enrolados e com aparato cômico que agradava ao público.

Os temas e conflitos convergiam para os relacionamentos entre sexos era recorrente na Antiguidade, sendo seus poetas cômicos homens e suas plateias composta quase que exclusivamente masculina, tanto em Roma como em Atenas. As personagens femininas eram escritas para concordar com as situações masculinas e evitar ofensas aos procedimentos dos homens como em *Lisistrata* de Aristófonos:

“Sou uma mulher, mas eu tenho bom senso. Por minha conta, eu tenho inteligência razoável, mas também dei ouvidos com frequência ao meu pai e aos homens mais velhos, então eu fui bem-educada”.

Menandro já não permite que seus personagens retirem lições gerais de instrução dos espectadores, mas Plauto, no entanto, encontra-se um tratamento igualitário entre ambos os sexos. Em *Mercator*, a matrona Doripa retorna do campo para ser confrontada com evidências de que seu esposo Lísímaco tem se divertido com uma prostituta o que leva a escrava Sira se dirigir ao público e fazer um discurso de reforma social e legal.

“A vida é dura para as mulheres, e muito mais injusta com elas do que com os homens. Se uma esposa descobre que o marido vem se divertindo com uma puta, ele sai impune. Mas, assim que põe o pé pra fora de casa sem permissão, o marido tem todo o direito de divorciar-se. Gostaria que as regras fossem as mesmas para ambos. Uma boa esposa se contenta com um só marido; por que um marido não deveria se contentar com uma só esposa?”

1.5 - *Farsas Atellanas*



A máscara e a figura cômica dos antigos romanos.

Francesco de Ficoroni

Figura do antigo bufão, provavelmente *Dossenus*, máscara da *Farsa Atellana*

Trata-se de uma espécie rústica de farsa, uma farsa popular dos arredores da cidade de Atella, na Câmpania, sudoeste da Itália, Nápoles é sua capital. Seus atores portavam máscaras grotescas e atuavam de modo irreverente, eram obscenos e seus diálogos improvisados. É possível que a origem das *farsas atellanas* tenha ocorrido já na caracterização dos coros satíricos gregos ou do coro do ditirambo ou nas fases das comédias nova e antiga. Com repertório modesto e personagens estereotipados e grotesco, as representações públicas traziam um elenco de 12 máscaras, cujos personagens foram, na sua maioria, perdidos. Hoje nós reconhecemos apenas cinco: *Pappus*, velho avarento, ridículo, libidinoso, trapaceiro; *Maccus*, o malicioso, grosseiro, rústico, idiota e ingênuo; *Bucco*, o roliço, glutão, fanfarrão, bochechudo e corcunda; *Dossenus*, filósofo, parasita, esfomeado, corcunda e o *Manduco*, o grande comilão. Facilmente conseguimos localizar aproximações com as máscaras da *Commedia dell'Arte*: *Papus*, o velho Pantaleão; *Maccus*, o serviçal Zanni; *Bucco*, o Doutor e *Dossenus*, o Pulcinella. Outras máscaras foram encontradas, mas

sabe-se muito pouco sobre elas a ponto de classificar suas tipologias como *Manduccus*, *Lamia*, *Maiales*, *Surdus*, *Prostitula*, *Commonon* e os escravos. Com habilidades de improvisações essas farsas eram encenadas nos *ludi scaenici* (espetáculos públicos) em Roma, sendo uma oportunidade para a fertilização cruzada, trocas culturais. Os romanos instituíram os espetáculos públicos e trouxeram dançarinos da Etrúria²⁷ para se apresentarem na cidade. A partir desse início, desenvolveram várias formas de entretenimento musical e teatral. Desde então, vários outros festivais surgiram com apresentações teatrais de vários tipos, como a celebração de vitórias nas guerras ou jogos realizados a funerais de aristocratas. Forneciam a oportunidade de entretenimento popular de grande escala com apresentações de mimos, dançarinos, lutadores, gladiadores, diferentes tipos de farsa. Em 240^a.C., pela primeira vez, uma adaptação latina de uma peça grega é incluída na programação das *ludus scaenicus*.

As questões de que as máscaras foram usadas no período de Plauto é conflitante. Pode ser que em algumas peças usassem máscara, enquanto em outras não. Talvez as evidências podem ter vindas dos *mimos*, que não as utilizavam para melhor expressão facial. No teatro grego o uso da máscara auxiliava à duplicação de papéis tanto na tragédia quanto na comédia, segundo o pesquisador R.L. Hunter. Os romanos não preservaram as distinções rítmicas que havia entre comédia e tragédia grega.

1.6 - Riso Paschalis

Riso *Paschalis*,²⁸ (na ascensão do Cristianismo), o riso como ética cristã, enfatizando a vida eterna, a renúncia dos prazeres terrenos e do próprio corpo, a valorização do rigor moral, associou o riso à falta de pudor e ao pecado, então como símbolo da desordem. Foi sinalizado como obstáculo capaz de distanciar o fiel de Deus. Havia a necessidade do autocontrole físico e espiritual, principalmente porque, no ponto de vista cristão, o gesto é o espelho da alma, assim, era preciso controlar e disciplinar os gestos.

Para Clemente de Alexandria, escritor que elaborou uma série de preceitos educativos relacionados à ética cristã, como a conduta espiritual e comportamento

²⁷ - Etrúria – antiga região da Itália central que abrange uma parte do que é hoje a Toscana, Lácio e Úmbria.

²⁸ *Riso paschalis* - riso pascal, o riso e o pensamento cristão.

cotidiano, com o objetivo de moldar o homem nos modelos cristãos, os amantes da derrisão, os bufões, deveriam ser excluídos das comunidades cristãs por evocar palavras chulas, palavrões, rebaixar quem as pronúncias e quem as ouve vinculando-os a baixaza da terra, distanciando os fiéis do ideal elevado das virtudes cristãs.

O Novo Testamento repudiará veementemente o riso, varrendo-o do comportamento dos integrantes da Igreja. Em suas homilias²⁹, Crisóstomo, um dos maiores retóricos do período, pregava: “O riso degrada e arruína tudo; ele subsiste em nossos hábitos e costumes, em nossos prazeres e em nossas relações”. A partir das premissas de São Paulo, a sugestão de um único caminho:

Choremos meus caros irmãos, choremos para que possamos rir e nos divertir sinceramente ao tempo da verdadeira alegria. As alegrias daqui de baixo são inteiramente misturadas à tristeza. Nunca são puras. As do alto, distantes de toda malícia, de toda a impostura, são desprovidas de qualquer perigo (Saint Jean Crystone, apud: MACEDO,2000, p. 57)

pais e filhos. Para a concepção clerical, Deus teria criado três categorias distintas de mundo: *Oratores* (clero), *Bellatores* (nobreza) e *Laboratores* (servos), uma referência, talvez, aos bufões, aos serviçais de comédia de improviso italiana.

1.7- Mimos, bufões e *Commedia all'improvviso*



Bufão – Senhor do desgoverno

²⁹ *Homilias* – termo usado para referir-se ao discurso explicativo posterior à leitura do Evangelho nas missas cristãs na Idade Média.

Os *mimos* eram grupos teatrais mambembes que se apresentavam na Grécia, Roma e Macedônia na antiguidade, compostos por bandos de saltimbancos, dançarinos, acrobatas, malabaristas, flautistas, contadores de história que se apresentavam em praças, ruas, feiras eram caricaturas grotescas dos homens e animais antropomórficos. Tipos farsescos, histriônicos populares. Riam com o rosto, com a boca, com gestos zombeteiros, usavam a si próprios, suas versatilidades e suas auto imitação, diferentes dos atores *atellanos*, não usavam máscaras. O mimo foi, desde o princípio o único gênero teatral em que a participação da mulher não era tabu os *mimiambos*³⁰ as acolhiam e lhes dava oportunidade de exibição de charme e beleza em números acrobáticos, de dança e de canto. Há indícios de que os primeiros mimos apareceram onde hoje se localiza a Sicília, na Itália. Com suas danças e farsas grotescas, os artistas ambulantes itinerantes rumaram, posteriormente, para o norte do país. Inúmeros vasos pintados retratando vários artistas; comediantes, equilibristas, acrobatas e dançarinas com instrumentos musicais; foram encontrados na Grécia.

“Estamos em outro clima. Mudamos de traje e de espírito; a comédia voltou-se primeiramente para a mitologia. A paródia foi seu grande tema. Tal artificialismo, no entanto, durou pouco. Ao atingir sua verdadeira maioria literária, a comédia refugiou-se na sátira dos costumes e das condições sociais. Muitos títulos de comédia dessa época são nomes de profissão ou estado: o camponês, o soldado, o bajulador, o parasita, a cortesã... Criaram-se tipos como o soldado fanfarrão, a sogra, o mercador de escravos, o avaro, o misantropo, o adultério”. (BRANDÃO, 1999 p. 93)

Já os *giullari* eram conhecidos como *buffones* (bufão), atores que representavam nas ruas, feiras, lares. Eram também trovadores e menestrelis. A união do mimo com os sátiros, na Idade Média, deu origem aos *giullari*. Quando se apresentavam sozinhos levavam o nome de *guillare* e em grupo, bufões (embora não seja regra geral).

³⁰ Mimiambos – Denominação dada para referir-se aos artistas do mimo.

“O ator, o *guillare* é aquele cuja atividade profissional consiste na distorção da forma humana e não somente porque ele se traveste de animal ou de mulher, mas porque isso, por si só, comporta a corrupção moral, quer dizer, a hipocrisia e a bajulação, mas, também, porque ele usa o seu corpo exibindo-o contra as normas naturais e sociais.” (MOLINARI, 2007, p.58)



Guiullari, século XII -XIV (Idade Média)

O bufão surge da mistura de inúmeras manifestações populares, seu corpo está sempre em metamorfose. Seu corpo máscara é o jogo de zombaria, a derrisão, a festa e o divino, o escárnio, o escatológico, o grotesco a sexualidade. Suas máscaras são intrigantes porque despertam naquele que o observa, repulsa, medo, e ao mesmo tempo paixão, compaixão. O pesquisador francês, Serge Martin diz:

[...] os corpos são verdadeiras máscaras, a materialização das forças que portamos em cada um de nós, força das paixões, da violência, dos excessos aos quais somos capazes. Seres cômicos, primitivos, de natureza divina e animal, divertidos e fascinantes, mágicos. (MARTIN, 2003, p.27)

Os bufões enxergam o mundo como um cortejo carnavalesco que festeja a vida. Com uso da mímica, da ironia, do duplo sentido, o bufão transporta tudo o que é cerebral para o plano físico, no baixo ventre. Aristóteles abordou esse tema, quando dividiu o diafragma humano, uma espécie de barragem entre parte nobre, a parte do pensamento, da sensibilidade

(cabeça, pulmões e coração) das partes menos nobres (abdômen, vísceras, fígado) que atraí os humores exalados pelas atividades digestivas.

Os bufões são agressivos por natureza, burlam as normas sociais, são amorais. Mostram seus órgãos sexuais, suas feridas, intestinos, tudo à mostra. Pronunciam palavrões, são obscenos. Misturam discursos filosóficos e existenciais com escárnio e deboche. O bufão zomba e ri de tudo. Pode ser da fome, da guerra, da morte, da pobreza, do diabo, de deus. Com suas gargalhadas ele exorciza tudo o que pode lhe causar dor e amedrontamento. É assim que sobrevive e se defende. Sua derrisão revela as intenções por detrás das verdades. No decorrer da história do teatro, os bufões passaram a endossar suas máscaras aos cômicos *dell'arte*. Quem nomeava as máscaras era o público, como no texto de tradução livre da autora Brondani a partir do pesquisador Taviani

A fixação do papel não caracterizava os atores dell'arte: isso tinha caracterizado e continuava a caracterizar os bufões, para os quais não existia outro nome, senão aqueles fictícios. O nome duplo representa (como a máscara que os *comicos* tinham na mão) o caráter do ator de profissão, a distância entre a especialização cênica e a sua personalidade fora de cena. (TAVIANI, 2020, p.80)

A relação da Igreja com o riso e o cômico variou de acordo com o lugar, a época ou mesmo com o grupo de representação cultural do clero. Na obra literária de Umberto Eco, *O Nome da Rosa*, o riso se apresenta como negação dos valores fundamentais do espírito cristão, opõe-se à rigidez do sagrado. A irrisão estaria no corpo com liberdade sem limites, enquanto a seriedade estaria no autocontrole e na perfeição espiritual. A inspiração do autor parece ter vindo de duas fontes: a primeira pelo estudo da obra sobre cultura medieval realizada pelo pesquisador e filósofo russo Bakhtin³¹ e a segunda através do livro *Poética II*, supostamente escrito por Aristóteles que versava sobre a comédia que desapareceu na ascensão da Igreja na Idade Média. Provavelmente, de acordo com o romance, esteja escondida em alguma biblioteca no interior de um mosteiro italiano, o que se explica pelo fato cristianismo pregar o sagrado pela introspecção para atingir o coração e a alma dos crentes.

³¹ Bakhtin - autor do livro *A Cultura Popular Na Idade Média e no Renascimento - O contexto de François Rabelais*.

Na Commedia all'improvviso os bufões foram seriamente perseguidos, mas resistiram em seu caminho marginal. Os traços cômicos associados à figura do diabo e conseqüentemente aos bufões que encantavam o público e rompiam com a sacralidade da Igreja. O riso satírico de figuras bufonescas diabólicas, pecaminosas, heréticas, remetia aos mimos e as *farsas atellanas*. Eram excomungados pelas autoridades religiosas e pelos conselhos civis. Com essas restrições, os artistas da bufonaria reunidos em grupos pequenos para aparições em feiras e banquetes e se dispersaram rapidamente. Assim, praticamente dois universos teatrais surgiram: o da corte, declamativo, formado a partir dos modelos gregos e romanos e o do povo, improvisado, grotesco, priorizando o jogo e o encontro direto com o público.

Durante dois séculos, aproximadamente, as comédias improvisadas foram se refinando, adquirindo técnicas, aprimorando suas dramaturgias, aperfeiçoando suas máscaras, profissionalizando seus artistas. O aperfeiçoamento e evolução dos tipos fixos ou máscaras, das *Commedia all' Improviso*, *Commedia a Soggetto*, *Commedia di Zanni*, e na França por Comédia Italiana e Comédia de Máscara, deu origem ao nascimento ao primeiro contrato teatral no dia 25 de fevereiro de 1545, em Pádua, na Itália, data do estatuto, apresentado por uma companhia de atores profissionais.

Carlo Goldoni, comediógrafo veneziano encontrou nas improvisações bufas da *Commedia dell'Arte* inspiração para sua dramaturgia. Em 1743 escreve *La Donna di Garbo* sua primeira peça totalmente escrita e entrega aos atores o texto completo. Escreve uma peça manifesto em 1750 chamada O Teatro Manifesto onde os atores discutem a passagem da antiga *Commedia dell'Arte* para o teatro novo, moderno. Sair da comédia de improviso para uma comédia de texto decorado, apresenta elementos de metalinguagem, expõe teorias sobre a arte dramática, propõe uma encenação mais verossímil com personagens mais bem acabados com caráter moral e psicológico, dramaturgia com unidades de tempo e de lugar. Para o autor, o teatro deveria se apoiar no mundo e revelar suas virtudes e vícios sem nunca esquecer de sua função exemplar.

A *Commedia dell'Arte* foi perdendo, ao longo do tempo sua característica grotesca e adquirindo elegância e refinamento tornando-se mais comportada.

1.8– As Comédias Modernas Europeias – Molière e William Shakespeare

Jean- Baptiste Poquelin dramaturgo, ator e diretor francês. Considerado um mestre na arte da comédia satírica. Dedicou toda a sua vida aos palcos. Em Lyon, se deparou com a comédia italiana, identificou-se com a atuação de Tibério Fiorilli, o famoso *Scaramuccia* e sua *trupe* de linhagem da *Commedia dell'Arte*. Sentiu-se fortemente influenciado. Juntou-se a uma famosa companhia de comediantes italianos. De início, em suas obras, chegou a usar máscaras de Sganarello e de Arlequim, ou simplesmente escurecia suas sobrancelhas e bigodes, mas aos poucos, o criador da comédia de caracteres, deu vida nova e individual as suas personagens, combinou a arte de escrever para o teatro, criando truques e tipos característicos da comédia italiana. Sagaz, observou a vida francesa, a vivacidade da *Commedia dell'Arte* com a alta comédia. Expôs a hostilidade do clero, intrigas entre cortes rivais, criticou a vida social e moral do seu tempo, os doutores charlatões e os casamentos instáveis. Autor de Tartufo, Don Juan, Médico à Força, O Misanthropo, O Avarento, O Doente Imaginário, dentre tantos. Suas personagens eram tipos fixos recorrentes na *Commedia dell'Arte*, nos Mimos da Antiguidade, nas *farsas atellanas*, nas peças de Plauto e Menandro: o velho avarento, o doutor charlatão, os empregados atrapalhados, o casal apaixonado. Molière atuou em mais de trinta peças, até o fatídico dia 17 de fevereiro de 1673 quando em cena, na pele do personagem Argan em O Doente Imaginário³², teve um mal súbito, um colapso no palco e morreu.

Molière, porém, o criador da comédia de caracteres, deu-lhe uma vida nova, individual. Colocou no palco figuras que eram mais do que meros pretextos para situações engraçadas. Seu Scapino e seu Sganarello, o guardião Arnolfo em Escola de Mulheres e a piada do clister no final do Doente Imaginário não negam sua origem na *Commedia dell'Arte*, mas revelam maior diferenciação e sensibilidade. Molière deu forma literária a personagens derivados do repertório de tipos da peça de improviso. (BERTHOLD, 2003, p. 349/352)

³² O Doente Imaginário – peça de Moliere, conta a história de Argan, um velho rico e avarento que é maníaco por doenças quer casar sua filha com um médico, para economizar.

William Shakespeare, nasceu em Stratford-upon-Avon, Inglaterra. O pensamento ético ainda atrelado a visão medieval de um universo harmonioso entre indivíduo, Estado e a natureza na glória de Deus. Suas primeiras peças foram comédias e obras baseadas em eventos e personagens históricos. O bardo, na comédia, examina as relações por intermédio do amor. Repudiadas como tolices farsescas e sem conteúdo por uns e louvadas por outros por serem alegres e leves. Quanto mais elogiada pelo público, mais repudiada pelos críticos. O autor não seguiu regra certa, avesso aos preceitos do classicismo francês, sofreu forte influência, em suas obras, da *Commedia dell'Arte*, dos Mimos e autores da Antiguidade. *Os Menecmos* de Plauto quando criou a Comédia dos Erros. Os enamorados, os servos, os quiprocós eram recorrentes nas suas criações teatrais. Usa o teatro no teatro, a metalinguagem como em *Sonhos de Uma Noite de Verão*. Na peça *Otelo*, a personagem Iago tem características arquetípicas próximas ao serviçal Brighella (esperto, ardiloso e até invejoso). Na obra trágica do dinamarquês Hamlet, a trupe que se apresenta é uma companhia itinerante de teatro de improviso. O autor conhecia e apreciava esse gênero. Haja visto a fala de Hamlet quando combina uma cena com os atores mambembes:

Hamlet - Ah, eu tenho visto atores - e elogiado até! E muito elogiado! - que, para não usar termos profanos, eu diria que não tem voz nem jeito de cristão, ou de pagão - sequer de homens! |Berram, ou gaguejam de tal forma, que eu fico pensando se não foram feitos - e malfeitos! - por algum aprendiz da natureza, tão abominável é a maneira com que imitam a humanidade! (Shakespeare, Hamlet, 2011, p. 72)

Shakespeare mistura tragicomédia, romance, magia, e *Commedia dell'Arte* na sua última criação teatral: *A Tempestade*. Richard Whalen³³ afirmou que "alguns estudiosos de Shakespeare notaram traços de *Commedia dell'Arte* em várias peças, notadamente em *A Tempestade*. Shakespeare traz magia para lidar com questões políticas domésticas e italianas em sua tragicomédia redentora. Próspero aparece pela primeira vez como o pai de Miranda. Segundo o pesquisador Artemis Preeshl em seu livro "Shakespeare e a *Commedia dell'Arte*", ele aproxima o personagem Próspero do velho da *Commedia Italiana*, sua filha Miranda da enamorada e Ariel ao criado, por exemplo.

³³ Richard Whalen – pesquisador e autor estadunidense da segunda metade do século XX.

1.9 – As Comédias no Brasil

Martins Pena foi dramaturgo, diplomata e introdutor da comédia de costumes no Brasil, considerado o Molière brasileiro. Em suas obras explora o povo comum da roça e da cidade. Construiu uma galeria de tipos que refletem o nosso retrato: o funcionário público, marinheiros, malandros, matutos, estrangeiros, falsos cultos. Suas histórias giram em torno da família, casamento, heranças, dotes, festas. Assim como em Molière, podemos identificar nas suas personagens tipos fixos que remetem aos arquétipos da história da comédia. O avarento, o casal enamorado, o charlatão, o corajoso, os atrapalhados. Fortes indícios da influência da comédia italiana, mas não se pode afirmar, provavelmente, que lhe tenha chegado através dos entremezes portugueses, muito comum nessa época. Em *A Casa das Solteiras*, peça traduzida do francês, surge a figura do velho ridículo com o mesmo nome do mercador veneziano, Pantaleão. Na peça de 1 ato: *As Desgraças de Uma Criança*, há a personagem Abel, o velho, Rita a enamorada, Madalena, a serviçal. Suas principais obras: *O Noviço*, *Juiz de Paz na Roça*. *Irmãos das Almas*. O autor teve ao seu alcance as representações de rua, engenhosas com delicadas armações, cenas executadas com piruetas, saltos, bufões e até números da *Commedia dell'Arte* como a menção que faz a Puch e Juddy, espécie de serviçais (*Zanni*).

Artur Azevedo, dramaturgo, comediógrafo, poeta, crítico, amanuense e jornalista brasileiro, escreveu *Amor por Anexins* aos 15 anos. Escreveu muitas sátiras contra as autoridades. Defensor da abolição da escravatura em artigos escritos para jornais e obras dramáticas, como *O Liberato* e *A Família Salazar (O Escravocrata)*, inúmeras vezes censurado pelo Império, fez campanha para a construção do Teatro Municipal no Rio de Janeiro (faleceu antes da inauguração). Criou a Academia Brasileira de Letras com seu irmão Álvaro de Azevedo e Machado de Assis. Assim como Martins Pena, esse autor propôs uma comédia de costumes partindo da máxima: “(...)rindo-se, castigam-se os costumes e corrige-se os vícios”. Com a peça *O Mandarim*, Arthur Azevedo fez o cruzamento do teatro musicado europeu com a irreverência das cenas cariocas. Uma crítica aos vícios da Capital Federal valendo-se de alguns recursos clássicos da comédia. Utilização de expressão ambígua, maliciosa no decorrer da trama. Em *O Mambembe*, critica o descaso dos governantes para com a arte dramática, satiriza os costumes interioranos. Utiliza-se da linguagem musical a

qual também sofreu influência das companhias europeias de Teatro de Revista. Seus sainetes (peças teatrais curtas) trazem diálogos irônicos e ágeis, explorando com leveza o humor do cotidiano carioca do início do século XX.

O humor cativante dos sainetes é acentuado pelo estilo em que foram escritos, que se apropria da normalidade dos cenários, das situações e dos personagens. É um primor de naturalidade: direto, rápido, indica as características de diversas classes sociais com os poucos traços seguros da pena experimentada do dramaturgo. Os diálogos breves fluem suavemente: a sua língua é o português que deve ter sido corrente por volta de 1900 nas ruas e casas do Rio de Janeiro. Uns poucos trechos de diferentes sainetes darão uma ideia suficiente do seu sabor coloquial. (MOSER, 1977, p.17)

O autor possui a destreza de misturar características de teatro ligeiro como o teatro a vapor com passagens de teatro de revista do ano com características críticas da comédia de costumes. A partir da peça *Bilontra*, passa a usar o termo *mise-en-scène*, para o trabalho, harmoniza os elementos de que se compunham uma revista do ano. O desenvolvimento do enredo com uma estrutura diferenciada, a caricatura pessoal, vários cenógrafos na criação dos quadros, mutações, apoteoses, o uso cênico da iluminação (elétrica), função dramática da música, novos atributos dos intérpretes, a presença dos ensaiadores.

Ariano Suassuna poeta e dramaturgo nordestino. Dedicou sua vida à valorização da cultura nacional e principalmente nordestina. Criou a arte armorial com o objetivando uma arte erudita brasileira a partir das raízes populares da nossa cultura e combater a vulgarização cultural ao qual ainda estamos submetidos. Quando ele cursava a faculdade de direito, integrou o grupo de Teatro dos Estudantes de Pernambuco (TEP). As atividades do grupo eram: levar o teatro ao povo, representando em praças públicas, teatros suburbanos e instaurar no TEP a consciência teatral com estudo de obras da dramaturgia europeia e a observação e pesquisa de espetáculos populares da região. O estímulo à criação de uma literatura dramática de raízes brasileiras. Uma escrita que resgate as bases da cultura popular, seja na literatura de cordel ou nas referências de Plauto, de Boccaccio, Cervantes, Gil Vicente, Molière. O

autor acreditava que as vertentes da cultura popular e erudita se interpelavam e se influenciavam mutuamente.

A cultura europeia, principalmente a ibérica, que forma uma raiz-tronco da cultura brasileira, está povoada de elementos populares. (SUASSUNA, 2008, p.155)

Um novo estilo teatral que surge na França no final do século XVII, a partir de dois *Zanni* (*Commedia dell'Arte*). O prólogo se passava em uma região extraterrestre, fora da cidade, desse modo a personagem que se encontrava em apuros pedia inspiração aos deuses do Olimpo, nomeavam, então os enviados que caíam na Terra, a dupla de “compadres” no Brasil do francês *compère*. (responsáveis pelos comentários críticos e de ligação dos quadros). Funcionavam como uma dupla de Branco e Augusto (circo) ou de *1º e 2º Zanni*, ou seja, um mais esperto e outro um pouco mais lerdo.

Pertencente a categoria de teatro popular com caráter bem mais improvisado. O teatro de revista teria surgido nos teatros de feira popular por volta de 1715 como uma mistura de vaudeville e opereta popular. Sem fio condutor de ação os espetáculos são formados por esquetes de caráter crítico, números musicais, figurinos extravagantes e personagens tipo, independentes. A paródia, a sátira são elementos sempre presentes nesse teatro. Ainda que os temas sejam repetitivos, o público sempre adora. Velhas piadas, velhos gestos, velhos tipos que se misturam ao novo. Outra característica do teatro popular: sua falta de cerimônia em misturar gêneros, drama, comédia e música, canções populares com operístico. Os fatos do ano são apresentados em revista (re-vistos ou vistos novamente, re -visitados) os principais acontecimentos do ano em “revista”. Inserido no vaudeville “*revue de fin d'année*” (revista do fim do ano). Esse gênero teatral dominou o mundo e foi se adaptando às necessidades e interesses de cada país onde se fincou. No decorrer das apresentações esses *Zanni* foram desaparecendo e um teatro de variedades foi se firmando. Dali saíram o cabaret, o music-hall, o circo, o teatro musical e o teatro de revista. Utilizando-se de bufonaria, satirizando e empregando todos os recursos de teatro de rua, travestimentos e músicas, parodiava usando personagens de teatro elevado e faziam troça com eles de maneira bem-

humorada. Parodiando Marivaux, Corneille, Racine e principalmente *la Comedie Française*.³⁴

O Teatro de Revista fez muito sucesso no Brasil por conter sátiras e críticas as situações do comportamento cotidiano e da política, mas seus assuntos e construção de tipos, acompanhavam as necessidades cariocas. A Revista nunca teve preocupação conciliatória romântica em seus finais. No Brasil teve três fases: a primeira ainda no século XIX, a *Belle Époque*³⁵ carioca, fazia crítica aos costumes e conversas e seus personagens eram alegóricos, personagens-tipo, uma variação da *Commedia dell'Arte*, como o caipira ingênuo, o carioca esperto. Por volta de 1920, a segunda fase, encontramos a nossa própria estrutura de Revista, não mais nos moldes portugueses e franceses, não mais uma composição temática cujo cerne é a luta entre o bem e o mal, ou a inveja, mas sim o “golpe do baú”³⁶, a malandragem. O modelo brasileiro estava urbanizado e modernizado, criticando seu tempo e sua história. Momo era o compadre que voltava, com a alegria que salvava os cariocas. Samba, mulher e malandragem eram a imagem que projetava o país.

A terceira fase, de 1930 a 1960 quando os espetáculos ficaram grandiosos com fantasias, alegorias, destacando-se o grande número artistas no palco. Walter Pinto foi um dos maiores empresários desse ramo.

Da mesma forma como na *Commedia dell'Arte*, rica em mistura de dialetos (de várias regiões) e trejeitos com efeitos cômicos e com mistura de linguagens e variações de ritmos de expressões cômicas, o Teatro de Revista Brasileiro contou com a presença de italianos, turcos, portugueses, que tiveram lugar nas cenas dos espetáculos do “teatro ligeiro”. Assim como nas máscaras dos personagens tipo da *Commedia dell'Arte*, os personagens das revistas brasileiras foram adquirindo contornos da comédia de costume das novas questões sociais da modernização. Era o fim da monarquia e início da Nova República. Trazia para os palcos do centro do Rio de Janeiro, nos teatros da Praça Tiradentes, o comportamento de tipos sociais com elementos carnavalescos e farsescos em uma espécie de “celebração”.

³⁴ *Comedie française* - fundada na França por decreto de Luís XIV em 1680.

³⁵ *Belle Époque* - conhecida como *Belle Époque Tropical* e Era Dourada. Vai do fim do Império até a Semana de Arte Moderna. Período de mudanças na arte, na tecnologia e na política no Brasil

³⁶ Golpe do baú, expressão idiomática que tem origem no século XVII que significa casar-se por dinheiro. As pessoas tinham o hábito de guardava seus bens em baús para depois ter dinheiro para fazer um bom casamento.

A pesquisadora Neyde Veneziano destacou alguns personagens-tipo principais: o malandro tipo mais popular do Teatro de Revista, o ladrão, o trapaceiro, o esperto, o caloteiro, o jogador ou o jagunço, tribofe, bilontra, que esbanjavam alegria em um modo de vida marginal, segundo Arthur Azevedo. A imagem arquetípica de serviçal como Arlequim e Brighella. A mulata³⁷ (termo pejorativo), personagem-tipo que já aparecia nas revistas de 1888, as mucamas sedutoras como a baiana Sabina na revista A República de autoria de Arthur Azevedo. As primeiras mulatas era atrizes brancas que se pintavam. A mulata, a serviçal com um linguajar peculiar como a Benvinda da peça A Capital Federal. A atriz Araci Cortez fez muito sucesso fazendo a mulata na peça “É isso que o ovo gosta”. A pesquisadora Sônia Maria Giacomini aponta que a mulata é definida por atributos pelos quais são dotadas: bonitas, de corpo violão, boa sambista, de bundinha arrebitada, sensual, sedutora. O escritor Gilberto Freyre, que possuía um olhar do Brasil sob o ângulo semiótico, sociológico e histórico, dizia em 1936 que:

“o bom senso popular e a sabedoria folclórica continuam a acreditar na mulata diabólica, superexcitada por natureza [...] Por essa super excitação, verdadeira ou não, de sexo, a mulata é procurada pelos que desejam colher do amor físico os extremos de gozo, e não apenas o comum”

O fato é que a história das artes, principalmente a carioca, atravessou também o século XX referindo-se a mulata de maneira pejorativa e constrangedora. São enumeras as canções carnavalescas que enaltecem a mulher negra sedutora, como a música “Mulata Assanhada” do compositor Ataulfo Alves que foi gravada pela cantora Elza Soares em 1960 ou “O Teu Cabelo não Nega” de Lamartine Babo. E o que não dizer das Mulatas do Sargentelli, empresário das noites cariocas que possuiu casas de espetáculos: “Sambão” em 1969, “Sucata” em 1970, o “Oba-Oba” em 1973 com shows de dança com “mulatas tipo exportação”.

O caipira, personagem-tipo, figura muito popular no teatro brasileiro. O comediógrafo Martins Pena já havia introduzido esse personagem em suas comédias como na peça “Um sertanejo na Corte” e Arthur Azevedo com Senhor Eusébio em “O Tribofe “e

³⁷ Mulata- termo pejorativo referente a pessoa que provém da mistura entre brancos e negros referindo ao animal híbrido, mula.

mais tarde em “A Capital Federal”. Esse mesmo tipo arquetípico aparece no cinema, o ator de teatro Genésio Arruda no filme “Acabaram os Otários” faz um interiorano que acaba influenciando o ator Amácio Mazzaropi na construção do seu personagem-tipo de caipira, inocente, mas perspicaz. Tal qual um *Zanni* na *Commedia dell’Arte*. O brasileiro se identifica com esses personagens caipiras. Na literatura, nos teatros nos cinemas, nas novelas, programas de humor e inclusive na música, nas duplas sertanejas.

Outro personagem-tipo muito comum na cena teatral e cinematográfica é o português, figura pouco inteligente, com bigodes grosso, suspensórios e tamancos, com sotaque carregado. Por essas características, provavelmente ao arquetipo do velho avaro e libidinoso. O carioca, figura alegre, sedutor, irreverente e apaixonado por samba e futebol. Perfil de bom moço, uma relação com o Guerreiro (Capitão) da *Commedia dell’Arte*. Mulher fatal, sedutora, fatal, personificação do próprio nome, relaciona-se ao ritmo quente do samba. E a ingênuo mocinha, que teve a atriz Eva Tudor sua principal representante. Além dos galãs, normalmente donos de suas próprias companhias como Leopoldo Fróis e Procópio Ferreira.

Segundo o escritor italiano, Umberto Eco, os personagens-tipo funcionam como uma forma artística que sintetiza os problemas gerais de sua época. Tornam-se modelos das diversas situações sociais, assumem posições simbólicas. Representa a união de ações e situações dramáticas que se atualizam.

Walter Pinto foi o grande empresário responsável pelas inúmeras montagens bem-sucedidas no cenário carioca de Teatro de Revista. Relacionava os costumes do carnaval com citações de personagens das comédias clássicas tendo como principal ingrediente a ressonância dos tipos cômicos tradicionais que representavam os tipos da atualidade e atitudes sociais daquele período.

Adhemar Gonzaga, produtor, fundou a Cinédia, a primeira tentativa de industrializar a produção cinematográfica do país na década de 1930. Com a ideia de fazer pequenos números cênicos com intervenções musical trazendo do rádio e das revistas teatrais arcabouço para sua empreitada na sétima arte. Filmes como “Alô, Alô Brasil” e “Alô, Alô Carnaval” tiveram com a participação de Carmem Miranda com o Bando da Lua grande destaque sendo a grande representante da cultura brasileira no exterior. Os filmes com essas temáticas acabaram entrando no gosto popular que já frequentava o teatro popular da Praça Tiradentes.

Severiano Ribeiro Junior fundou a Atlântida, dono de uma cadeia de cinemas, começou a produzir filmes musicais em larga escala. Reinventa esse gênero musical carnavalesco, as conhecidas chanchadas, termo que os críticos da época usavam para definir o cinema popular ou popularesco do termo espanhol *chancho* (porco ou porcaria).

Em 1949 sob a direção de Watson Macedo e atuação de Anselmo Duarte (uma espécie de galã, ou nos termos arquetípicos referendados na *Commedia dell'Arte*, o enamorado), lançam a comédia “Carnaval no Fogo” influenciado pelo diretor italiano Ricardo Freda que filmou na Atlântida “Caçula do Barulho” filme de ação, com lutas, espionagens, aventura. A Atlântida revelou Eliana Macedo, Adelaide Chiozzo, Cyl Farley e a dupla Oscarito e Grande Othelo dentre tantos famosos no Teatro de Revista.

As Revistas foram tão importantes para a cultura carioca e para o Brasil que acabaram migrando do teatro para a indústria cinematográfica, notadamente a Atlântida, fundada em 1941 que fez muito sucesso com o gênero *chanchada*³⁸ fazendo sátiras e paródias das produções hollywoodianas como em Sansão e Dalila que aqui recebeu o nome de Nem Sansão, Nem Dalila, com o ator Oscarito, no papel do protagonista fazendo crítica ao Presidenta da época, Getúlio Vargas.

O gênero Teatro de Revista começou a perder folego tanto no teatro como no cinema no fim da década de 1950, tendo a televisão como a novidade, além de passagens político-social nebuloso culminando com no golpe de 1964, já não havendo mais lugar para esse entretenimento. Na televisão, a essência desse gênero se manteve em programas humorísticos como “Viva o Gordo!” sob a égide de Jô Soares e, A Praça é Nossa” e “Zorra Total” dentre tantos. O programa dominical televisivo apresentava “Os Trapalhões” tendo as referências de personagens-tipo como o caipira ingênuo Zacharias, o malandro, bêbado e carnavalesco Muçum, o galã Dedé e o esperto Didi.

As Revistas, assim como as chanchadas da Atlântida mantém as características arquetípicas dos tipos fixos da *Commedia dell'Arte*. Temas de cunho popular, “apartes”, travestimentos, intrigas, confusões, a sátira, os quiproquós. As relações sociais foram se modificando no decorrer dos séculos, foram refinando, aprimorando, mas a essência da imagem arquetípica continua nas relações humanas.

³⁸ *Chanchada* - gênero que se caracterizava pelas comédias musicais com elementos de filmes e ficção científica

2- JORNADA II – *Commedia dell’Arte*, arte em movimento.

2.1 – Pré-Renascimento

O Charlatão

De acordo com pesquisas realizadas por Roberto Tessari é impreciso falar dos charlatões associados a *Commedia dell’Arte*, pois os documentos encontrados referente ao período da segunda metade do século XVI e início do século XVII são imprecisos. O intelectual florentino Francesco Grazzini (1504-1584), conhecido como o Lasca, desaprovava o sucesso das encenações de um certo tipo de espetáculo pela “profanação desenfreada”, os charlatões vendedores de poções medicinais e vagabundos. Essas comédias remendadas que Grazzini denunciava com indignação, que faziam sucesso popular e pela primeira vez, faziam uso de máscaras nas suas rimas burlescas (para as vendas), inseriram comédias reais e máscaras de improviso. O médico suíço Thomas Platter registrou em seu diário que assistiu à exibição do acrobata Zani Bragetta, chefe de uma companhia Teatral de cômicos mascarados (*Zanni* e *Pantalone*) fingiram a venda dos seus produtos em um pequeno *canovaccio*. O conflito entre a medicina oficial e a prática empírica. Em 1599 foi conferido ao ator Tristano Martinelli, o provável “inventor” da máscara de Arlequim a tarefa de supervisor das atividades dos “cômicos mercenários, malabaristas, trovadores, mendigos, manobristas” e aqueles que colocam bancas para a venda de óleos, balas, sabonetes, histórias e coisas afins, sem haver diferença substancial entre as duas atividades. Os médicos-charlatões se sentiram à vontade, então de recitar cenicamente em praça pública com intenção de atrair prováveis compradores de seus produtos.



O Charlatão
Gravura do século XVII, pintura de K.
Dujardin, 1657. Coleção Fava-Buccino

Ruzante



Angelo Beolco – Ruzante

Angelo Beolco foi um ator e dramaturgo italiano do século XVI, que se dedicou a escrever peças rústicas, sua grande conquista foi inserir em suas obras o dialeto paduano, o

que não acontecia até então (as representações eram em *latim*), aproximou o grande público camponês as suas encenações porque identificavam-se com os temas rurais e entendiam suas falas. Seu personagem camponês *Ruzzante* ou *Ruzante* fez muito sucesso e, segundo Dario Fo, esse nome significa, no dialeto paduano, andar como animal. Beolco desenvolveu sua vocação teatral associando-se a intelectuais de Pádua. Sua primeira peça pode ter sido *Mariazi*, um esboço improvisado. Em 1520, na peça *Palacio Forsari* em Veneza, já conhecido como *Ruzante*, desempenhou um papel camponês. Suas peças e monólogos eram recheados de vulgaridades e obscenidade, sendo frequentemente consideradas impróprias para o público “educado”. A peça mais famosa do ator e dramaturgo foi *Il Parlamento di Ruzante*, em que o personagem narra o seu retorno da guerra veneziana, e perda de sua esposa e de suas terras, e mais uma vez, repleta de obscenidade e palavrões. Dario Fo o considera o pai do teatro cômico veneziano, a *Commedia dell’Arte*. Angelo morre pobre em Pádua em 1542, enquanto se preparava para encenar a peça *Canace, de Speroni*.

2.2 – A *Commedia dell’Arte*

Commedia dell’Arte é uma expressão que nasceu tardiamente, atribuída a Carlo Goldoni. É um gênero teatral que se refere a profissionalização do improviso. *Commedia de Zanni, Zanesca, Imrovisa, Italiana, Mercenária, De las Máscaras*, são enumeradas as maneiras de se referir a *Commedia*, porém *Commedia dell’Arte* é a expressão mais precisa porque tem o significado histórico mais importante da improvisação: o profissionalismo. Antes de ser forma artística a *Commedia dell’Arte* é uma organização de pessoas que produz espetáculos teatrais para vendê-lo. O termo “arte” refere-se a ofício, habilidade. Na Idade Média já existiam pessoas que trabalhavam com lã, como ofício, habilidade de tecer, “a arte de tecer a lã”, o tecelão, assim como os profissionais que trabalhavam com ferro, como ofício, habilidade de exercer a profissão de ferreiro...

“*Commedia*” significa teatro, disciplina do ator e “*Arte*” significa ofício, profissão e implica também comércio e negócio, enfatiza Antonio Fava. É uma ideia de prática teatral, um produto feito para ser vendido e prover o sustento dos artistas. Nessa invenção é que está a base do teatro e espetáculos modernos. Uma criação italiana que rompeu barreiras culturais movendo-se por tantos países como França, Espanha, Alemanha e Inglaterra

Um respeitável crítico teatral inglês, Allardyce Nicoll afirmava que “arte” tem o mesmo sentido de “qualidade”, concluindo que “dell’Arte” significa “da maestria” (perfeição, perícia, cuidado na realização). Já Benedetto Croce, acreditava na origem corporativa dos artistas *dell’Arte*, mas apesar de hábeis, histriões não eram artistas e sim pessoas de ofício, segundo ele não se percebia a presença de um autor genial.

Existe uma corrente de pensamento e estudos sobre o ator em *Commedia dell’Arte* a qual Dario Fo acredita é a de modificar este gênero para Comedia de Atores ou dos Histriões.

“De fato, o jogo teatral se apoia em suas costas: o ator histrião é autor, diretor, montador, fabulista. Passa indiferentemente do papel de protagonista para “escada”, improvisando, esperneando continuamente, surpreendendo não só o público, mas inclusive os outros atores que participam do jogo”. (FO, p. 23)

A *Commedia dell’Arte* surge no dia 25 de fevereiro de 1545, em Pádua (Itália) com o primeiro estatuto de uma companhia de atores profissionais, os mercenários ou ‘cômicos’, uma companhia de comedia chamada *Fraternal Compagnia* e em pouco tempo várias companhias se profissionalizaram.

2.2 - *Commededia d’Improviso*

A *Commedia dell’Arte* teve como principal base a improvisação. A ausência de texto literário não significa a inexistência de enredo. Dario Fo aconselha a nunca desconsiderar o imprevisto e não se deixar perturbar por ele, a não ser que traga algo de interesse para ser explorado do incidente e a da casualidade. Antes mesmo desse gênero surgir, já existia no teatro dos jograis. Não há como precisar quando os jograis deram lugar a *Commedia dell’Arte*, mas esses fundamentos se mantiveram, chegando aos palhaços e ao teatro de variedades. O certo é que o fundamental nas atividades dos cômicos é a capacidade de improvisar. Há duas linhas de pensamento com relação ao improviso. A primeira é a improvisação romântica, refere-se a falta de documentos históricos que revele os processos de preparação dos atores ou do momento de atuação. Nesse quesito encontra-se por exemplo, o escrito do cômico italiano Evaristo Gherardi de 1700 observando que os atores italianos

seriam mais talentosos para a improvisação. Espontaneidade e imaginação seriam, para ele características fundamentais. Carlo Gazzi, no final do século XVIII segue o mesmo raciocínio comparando com os atores franceses, os italianos improvisavam de maneira natural.

Pela comparação com os franceses, e não pela improvisação, que os italianos parecem naturais. E é porque parecem naturais que a improvisação vem identificada como portadora de naturalidade (Taviani, Schino, 1986, p.311)

O confronto da discussão versa sobre as técnicas italianas com as francesas, preocupação dos cômicos em evidenciar o “talento natural” espontânea e criador dos atores italianos.

2.3 - Antonio Fava e os pensamentos favescos

Commedia dell'Arte é um gênero teatral vivo, ativo e em movimento que está intimamente ligada a ação. A mentalidade do *zannante* (ator de *Commedia dell'Arte*) não está ligada a escrita normalmente, mas a um roteiro de ações físicas e improvisações. É um teatro pleno, completo e total. Gênero autônomo e completo. Sua psicologia está no presente e está subordinada aos treinamentos fundamentais. Em primeiro lugar as intenções psicológicas se expressam das capacidades físicas dos atores. Antes de realizar a ação, o ator considera todo o público e como uma reunião de pessoas e não como uma massa de pessoas. Olha com a cabeça, movimentos limpos. Seleciona um espectador ou outro para focar. Esse ator, quando aponta algo com a máscara se valerá de um ritmo, variando esse ritmo como “*jazzando*”, quase personalizando o enfoque com o público. Antonio Fava fala sobre a máscara:

Portar a máscara do comportamento humano e olhar para o espectador não é um ato pessoal de um determinado personagem, mas sim a representação do comportamento humano que leva o título: Zanni (o ser

humano chamado Zanni) olha os espectadores (está em situação de quem olha para os espectadores). Ao fazer tal coisa se converte no espetáculo de se fazer tal coisa. (FAVA, p.13)

No caso dos Enamorados que não portam máscaras, o princípio é o mesmo, a mesma obrigação de ritmo e técnica, sendo apenas modalidades evolutivas dos tipos (que portam o objeto máscara). Possuem consequências estético-características de seus personagens, mas regem-se pelos princípios gerais das máscaras primogênicas.

No segundo lugar, está a intenção psicológica que assume sempre significado coletivo. O ator estuda os comportamentos coletivos, comuns. A construção da psicologia dos personagens na *Commedia dell'Arte*, seu comportamento gestual, caracterização, permitindo manter-se dentro das tradições universais e ao mesmo tempo dentro da atualidade tendo no ator, a comunicação com o espectador real, vivo, presente compartilhando cultura e ritmo de entendimento e cumplicidade. Na psicologia analítica desenvolvida por C.G. Jung trata-se do arquétipo do Inconsciente Coletivo. Os temas são humanos e se debruçam sobre: o amor, as idades, a vida, o dinheiro, o sexo, a fome, a guerra, o medo, a morte... Para todos os personagens, sem distinção, o estado de urgência permanente, o aqui e o agora com prontidão psicofísica.

O teatro para essas pessoas era poesia, certo, mas uma poesia para as pessoas, pela coletividade e que deve ser representado (Bonino. p IX)

2.4 -Máscara, corpo, voz e *grommelot*

Máscara

Antes de tudo, a máscara é um objeto. Quando o ator quando a porta no seu rosto, carrega em si o caráter que a máscara pretende expressar que implicam em um comportamento físico e de caráter. Possui um conjunto de características que determinam certas imposições. Tudo muda quando um ator porta a máscara, o corpo, a voz e a linguagem.

Uma vez colocada, a ação inicia-se, é a vida. A máscara impõe uma necessidade de movimentos amplos dos ombros e do tronco, são ricas e potentes, substitui a expressão psicológica por expressões dinâmicas, a cabeça do ator move-se como se fosse um grande olho, o público vê o que a “máscara-olho”³⁹ aponta, dá foco. Busca a confirmação do que causa seu interesse com o público, triangula (objeto – público – objeto). O que acontece não basta, precisa constatar, explicar, narrar. O corpo-máscara relaciona-se com seu próprio corpo, com o espaço, com os objetos, com outros atores e com o público. Todas as máscaras cômicas, sozinhas ou em grupo, estão carregadas de elementos culturais universais. O que C.G Jung chama de arquétipos do Inconsciente Coletivo. O público sabe por antecipação o que poderá esperar da máscara e assim gostará da confirmação como novidade.

Na *Commedia dell’Arte*, as máscaras impõem uma síntese dos gestos, seus movimentos devem ser essenciais, vindos da bacia. O jogo corporal está centrado nas ancas, o centro do equilíbrio. Por exemplo, a figura do Velho, é caracterizado por projetar a bacia para frente. O Arlequim move-se com o ventre para frente e os glúteos para fora, provocando uma necessidade de dançar, dar saltos e trotes. As personagens-tipo desse gênero teatral estão normalmente fora do equilíbrio.

Os personagens-tipo e suas respectivas máscaras representavam e satirizavam a sociedade italiana da época e seus diversos dialetos. Segundo o pesquisador Pandolfi:

“As máscaras reproduziam as características que os italianos atribuíam a cada região do país: o mercador da República de Veneza, o carregador de Bergamo, o pedante de Bolonha, o apaixonado toscano, o capitão espanhol ou italiano, ou napolitano [...] Assim a representação da *Commedia dell’Arte* fornece um quadro completo de classes e das regiões italianas [...] “
(Apud. SCALA, p.22)

“O corpo é a moldura da máscara” dizia Dario Fo, são os gestos, os ritmos e dimensões variáveis que modificam o significado da máscara. É observando o comportamento sociocultural de um povo que vamos identificando as expressões e marcas.

³⁹ Máscara-olho – termo utilizado por Antonio Fava para ilustrar o entendimento do foco que está no nariz do ator-máscara.

Um jovem que trabalha no cais do porto carregando malas é diferente do corpo de um banqueiro, são necessidades vitais diferentes, tempos de ação e ritmos completamente distintos. A técnica capaz de produzir essa gestualidade está no ritmo, no tempo do gesto ao longo da realização de um trabalho ou em atos de sobrevivência que determinam a configuração do comportamento humano. Consta o pesquisador e antropólogo russo Plekhanon⁴⁰ ao estudar a gestualidade de centenas de povos diferentes.

Temos então, a divisão dos personagens-tipo em duas categorias: patrão e do servo (empregado ou criado). Na categoria dos servos encontramos os *Zanni* que se dividem em 1º e 2º *Zanni*, na categoria dos patrões encontramos os Enamorados que normalmente são filhos de patrões e tem pelo menos um servo para servi-lhes. Encontramos também os Velhos que podem ser os Magníficos ou Doutores e os Guerreiros (Capitães) que normalmente vem da Espanha ou de fora daquela cidade onde passa a trama. Encontra-se na *Commedia dell'Arte* duas espécies de personagens e mais uma terceira que funciona como uma mistura das duas anteriores. Uma é definida como grotesca⁴¹, que deriva de *grottesche*. que se relaciona a tudo que não seja humano. Mescla-se com animais, vegetais e formas fantásticas. Monstruosidades que provocam o riso. Indica um estado, uma condição, com conteúdo expressivos, de forma e imagens que misturam a humanidade dos personagens com a animalidade. Os personagens grotescos são aqueles que portam máscaras, *Zanni*, Magnífico, Doutor, Guerreiro (Capitão). A segunda espécie define-se pelo estado humano, sem mistura nem monstruosidade. Os Enamorados, a Senhora (Prime Dona ou Grande Dama). A terceira apresenta características grotescas, mas também humana. Os semi-grotescos ou semi-humanos são os enfarinhados como Pedrolino. A classificação é fundamental para o improviso porque determina os gestos. Os grotescos se deixam levar abertamente pela máscara e pelos seus desastres cômicos. Os humanos estão mais próximos do sentido comum, da racionalidade que correspondem ao modelo perfeito: o público. É importante ressaltar, antes de tudo, que os personagens-tipo desse gênero teatral expressão uma grande

⁴⁰ Plekhanon – pesquisador e antropólogo russo, amigo de Meyerhold e Maiakovski.

⁴¹ Grotesco - Que tem sua inspiração nos ornamentos que foram descobertos nas ruínas de Roma, *Domus Aurea* de Nero. representando seres fantásticos, animais e indivíduos entrelaçados com ramos e flores. Caricato, brutesco, bizarro.

humanidade, justamente porque se esforçam para superar as dificuldades e dores, assim como a busca pela felicidade. Como observado no quadro abaixo:

QUADRO COMMEDIA DELL'ARTE

PAPEL SOCIAL	CATEGORIA (persona)	O que move	O que esconde (sombra)	Exemplos:	
PATRÃO	GUERREIROS	Capitão Vira-Casaca	Coragem Virilidade	Medo Covardia	Fanfarrone Giangurgulo Cocodrillo Matamouro
		Capitão Meo-Souarouara			
		Capitão Distruido			
		Capitão Bravo			
	VELHOS	Doutor	Sabedoria, conhecimento	Ignorância	Balanzani, Cratiani
		Magnifico	Avareza, libido	Pobreza	Pantalone, Tartaglia
ENAMORADOS		Paixão, amor	Solidão	Flavio e Isabella	
SERVO	ZANNI	1º Zanni (esperto)	Fome	Medo de morrer de fome	Brighela, Pulcinella
		2º Zanni (ingênuo)	Fome	Medo de morrer de fome	Arlequim, Pedrolimo, Trufaldino

Corpo

Na *Commedia dell'Arte* o estado de presença, o ânimo, os humores estão nas ações e reações físicas, está no corpo e no desenho que esse faz no espaço cênico. Dario Fo apontava para as entradas e saídas desses atores nos palcos, da importância de entrarem em cena de lado, mas sem se esquecer de olhar para o público, segundo o artista, é dessa maneira que se consegue ver a tridimensionalidade do personagem-tipo. Os gestos são largos, precisos e perfeitos e o estado emocional ajudam a decodificação do público. Tudo precisa ser muito grande, até porque precisa ser visto e causar interesse da plateia. A alegria está nas pernas, quando está feliz pula ou dança demonstrando toda sua empolgação, com raiva o foco vai para as pernas, mãos e dentes, querendo transformar a realidade ao redor e como não pode, arranca cabelos, morde as mãos, quebra tudo em volta. Quando ama coloca as mãos no

coração, suspira, olhar aéreo. A vergonha está nas “vergonhas” do corpo, na região pélvica, se fecha, esconde o sexo, se mostra tímido. A tristeza está nos ombros caídos, no movimento de negação. A inveja está no olhar, na raiva misturada com o desejo daquilo que não é dele. Todos os personagens-tipo podem passar por qualquer dessas emoções, porém sem perder suas características arquetípicas. Um criado pode se apaixonar, vai suspirar, vai levar suas mãos ao coração, mas sempre será à maneira de um serviçal. A *Commedia dell’Arte* não é literatura, o que caracteriza esse gênero é exatamente como expressão física, o corpo das máscaras.

Voz

Segundo Antonio Fava, o ator de *Commedia dell’Arte* deve usar a sua voz natural, não existe uma voz feia, existem vozes diferentes e pessoais, porém as vozes pessoais não são interessantes para essa arte e ao mesmo tempo o artista deve controlar as tendências intuitivas de colocar vozes, fazer imitações que resultem em vozes falsas e artificiais. Devem convencer-se de que usar a sua própria voz é a melhor opção. Se vai fazer um Velho é preciso inserir a dinâmica gestual, comportamental e respiratória de modo que a voz seja também crível.” Imitar é o contrário de interpretar”, diz ele. Porém há outros caminhos de pesquisar a voz de cada corpo-máscara a partir da composição psicofísica. Um Doutor tem o tempo, o ritmo vocal e corporal diferente de um *Zanni* que, por sua vez se difere de um Enamorado. São atividades profissionais distintas, necessidades outras causando um corpo-voz-máscara que se alinham a cada arquetipo.

Grommelot

Grommelot (e não ‘*gramelot*’ ou outra grafia). Deriva do verbo francês *grommeler* que significa resmungar, o próprio resmungão. Não é especialidade de um personagem é um recurso que todos os artistas têm acesso, uma condição de ação que justifica. É uma vocalização murmurada de sons, onomatopeias, interjeições e palavras inteligíveis que aparecem por casualidade que favorece o jogo de cumplicidade entre ator e público.

O multilinguismo ou multidialetismo é uma solução expressiva, uma prática, uma exigência concreta imposta pelas características da Itália do século XVI. A difusão dos dialetos que quase nunca eram escritos, de tal maneira que de Milão a Florença, por exemplo, encontrava-se dezenas de áreas linguísticas distintas com suas definições próprias: florentino urbano e o montanhês, O bolonhês urbano e montanhês, o reggiano, o parmenseano, o milanês...Era impossível levar um espetáculo itinerante em uma só língua ou dialeto, pois só seria compreendido em apenas uma região. Para interpretar a mesma comédia em um território tão grande e ‘babético’, foi necessário criar uma linguagem específica que pertencesse a cena e compreendida por todos, a linguagem da *Commedia dell’Arte*. Cada personagem-tipo tendo uma procedência diferente, de tal maneira que no mesmo espetáculo havia o Velho que falava veneziano, milanês e outro que se comunicava em bolonhês, nos Enamorados rigorosamente o toscano, sendo o toscano florentino a mais nobre das línguas faladas italianas por ser a mais próxima do latim e a mais adequada para a escrita. Os criados que falavam com linguagem áspera, tosca, rustica, bufo, estrangeiro, Bergamasco, seja ele melódico napolitano ou o calabrês rústico como também os fanfarrões franceses, alemães ou espanhóis.

Um dos motivos principais que garantiram a compreensão dos espetáculos cômicos residiu, primeiramente em ter pelo menos um dos personagens falando a língua do público daquele lugar, ou a mais próxima, possibilitando um acesso a compreensão do enredo da história e em segundo lugar, a gestualidade verbal dos dialetos, linguagem muito poderosa no que diz respeito a sonoridade e expressões, linguagem (musicalidade, ritmo, onomatopeias, interjeições) que necessitam do corpo para ter maior projeção, acentos e interpretação. Só as palavras não são suficientes, devem se completar com o gesto e a ação. Um terceiro motivo é assegurar-se que o enredo seja inteligível, tal como a ação, sempre clara para o público.

O multilinguismo permitiu que os atores pudessem falar segundo seus personagens, de acordo com seu caráter, cultura, posição social, idade, suas urgências e emergências, nascendo, pois, como necessidade de crescimento e explosão da palavra, uma palavra em si gestual e cômica na gestualidade física de seus personagens-tipo e suas ações. Difundiram informações de todo ordem, companhias nômades que reuniam artistas “antiprovincianos” e consequentemente “desprovinciados”, como ressalta Antonio Fava.

Dentro do tema, pode-se dizer que existe um grommelot *musical*, vale a pena citar Serge Prokofiev russo, compositor de obras de ballet como Romeu e Julieta, óperas como O Amor das Três Laranjas e Guerra e Paz, compôs o infantil Pedro e o Lobo em 1936 com o objetivo de mostrar as crianças as sonoridades dos instrumentos. Cada personagem da história é representado por um instrumento musical diferente. O lobo é representado por trompas, o avô o fagote, o pato o oboé, o gato, clarinete, o passarinho flauta transversal e o Pedro por quarteto de cordas, proporcionando um diálogo sonoro musical interessantíssimo.

2.5 – Personagens-tipo

2.5.1 – Zanni



Zanni Beppe Nappa e Frittelino Tapestry por Irek Szelag (pintor norte-americano – século XX)

Zanni – pode ser plural ou singular, tem origem veneziana, é o diminutivo da palavra Giovanni (em português, João) ou giovani (jovem) podendo ser um nome genérico, *Zan*, *Zani*, *Zuan*, *Zuani*, *Zuane* ou *Zanni*, referindo-se a todas as máscaras de serviçais. Como Arlequim, Pulcinella, Pedrolino, Brighella. Os histriões, pilantras, trapaceiros. As primeiras encenações eram bufas, grotescas apresentando cenas de ralações entre os *Zanni*, a *Zannata*

(roteiro de ações relacionadas apenas com os personagens-tipo *Zanni*). Posteriormente surge a máscara do patrão, o velho, o Magnífico, o veneziano Pantalone.

O que move um *Zanni* é a fome. A vida na Itália nos primórdios do modernismo clássico sofreu diariamente consequências das guerras, da fome, das doenças e da vida precária. As orações consistiam em: “*a peste, fame et bello, libera nos, Domine*” (“da peste, da fome e da guerra livra-nos, Senhor”). A guerra devastou todas as regiões venezianas (nordeste da Itália) entre 1526 e 1529, a peste em 1527, o inverno intenso de 1528. A fome! A melancolia e a tristeza assolaram esse período, não é à toa que as primeiras máscaras de *Zanni* surgem dessa região refletindo o perfil desses camponeses pobres e famintos que são capazes de fazer qualquer coisa por um prato de comida, uma urgência de vida, de sobrevivência.



Giovanni Gabrielli, desenho de Agostino Cerracci

Por volta de 1590 surge o par cômico, a partir da relação cênica dos artistas da família Gabrielli, a relação de *1º e 2º Zanni*, o pai Giovanni Gabrielli e o filho Francesco Gabrielli determinando um sistema de cumplicidade entre os servos. Esta disposição cria um equilíbrio entre os dois, são complementares e fazem coisas extraordinárias, dois tipos cômicos dentro de um sistema dramaturgico. Giovanni era o *1º Zanni* e chamava-se *Scapino* (na forma italiana) ou *Scapin* (no dialeto de origem Bergamota). Aqui surge uma questão: esse personagem ora foi atribuído ao pai (Giovanni) ora a seu filho (Francesco) que era famoso por ser músico, particularmente talentoso por tocar vários instrumentos, seu personagem criado com características musicais. Giovanni Gabrielli ficou famoso também, por sozinho em cena fazer vários personagens ao mesmo tempo, contracenando entre si, conversando em diferentes dialetos. Nas relações arquetípicas pesquisadas por C.G. Jung podemos encontrar referências no trickster⁴² (trapaceiro)

O *1º Zanni* é, normalmente, mais esperto que o *2º Zanni* mais inocente, mas ambos contribuem para a comicidade da cena. Nas relações das rotinas circenses encontramos no sistema cênicos do Branco e do Augusto, a relação do Gordo e o Magro, nos desenhos animados os ratos Pink e Cérebro, Timão e Pumba ou mesmo na peça O Auto da Compadecida do autor Ariano Suassuna com Chicó e João Grilo. Com o surgimento do *1º Zanni* aparece algo mais inteligente, mais bem acabado no mundo dos criados e ao mesmo tempo se forma um esquema cômico em que os dois se servem, sendo distintos, porém complementares como sistema de equilíbrio. Logo, isso dá a mesmas oportunidades a um sistema de pares como os Velhos (Magnífico e Doutor), o casal de Enamorados, Guerreiro (Capitão) e seus servos. A *Commedia dell'Arte* funciona muito com duplas. Há uma movimentação intensa nas cenas, entra-se e sai todo o tempo. Em cena permanecem um ou dois e no máximo três em cada cena. Todos juntos só ao final do ato ou da peça. No ponto de vista técnico é importante estarem dois em cena para que os atores possam improvisar, e o fazem melhor e mais fácil quando estão em dupla. Quando improvisam sozinhos há o risco de não o fazer corretamente, precisando sempre recorrer ao público, mais arriscado e pode sair incoerente, desequilibrado e /ou ruim ao ponto que o jogo em dupla produz mais efeito, segundo explicação em aula do professor Antonio Fava. Com o invento dos Gabrielli, foi

⁴² Trickster – na psicologia analítica representa ironia, senso de humor e astúcia, tem capacidade de distorcer tudo aquilo que se imagina ser possível e apresenta uma nova ordem que como ele também caótica.

criado um esquema definitivo que antes não existia, ou se existia era casualmente, como sistema aparece ao final do século XVI com a família Gabrielli na *Commedia dell'Arte*.

Serviçal, fica na parte inferior da hierarquia da *Commedia dell'Arte*, é o trabalhador imigrante, o que faz qualquer coisa para não morrer de fome. Tem urgência de vida, instinto de sobrevivência. Procura ganhar a vida com pequenos biscates.

Seu figurino é largo, claro, originalmente feito de sacos, a máscara vulgar de carnaval e que cobria o rosto inteiro na sua origem e que apareciam em peças curtas. Os adereços podem ser qualquer coisa: bolsas, cartas, comida. Levam na cintura pendurado em seu cinto (os serviçais usam cinto), uma pequena barra de madeira *batoccio* (em italiano), *bata* (no circo) ou *slapstick* (em inglês).

Corpo – O Zanni possui o centro de gravidade rebaixado porque vem da terra, pode ter relação zoomórfica⁴³ com relação ao macaco ou raposa e como resultado de carregar malas pesadas. Costas arqueadas com os joelhos separados e dobrados e os pés afastados. Uma perna flexionada, os cotovelos curvados para fora. Seus movimentos são sempre grandes e dinâmicos proporcionando belos desenhos cênicos.

Alguns passos de Zanni segundo os estudos de Antonio Fava, Jonh Rudlin e minha experiência prática na Escola Internacional de Atores Cômicos em Reggio Emília (Itália).

-Posição de base – Projetar um pé para frente, fazendo um pequeno passo, troca de pé fazendo um pequeno movimento com a cintura, mas sem elevar o tronco. Como se o teto estivesse na altura da cabeça.

- Grande *Zanni* – Posição de base. Curvar a lombar, elevar uma perna sem girá-la mantendo os pés em *andéo* na segunda posição (ballet). Como elevando a perna de uma boneca que só mexe a articulação do fêmur e retorna o pé para próximo ao pé de base causando a impressão de grande passo, mas o deslocamento pequeno. Os palcos das carroças e tablados de *Commedia dell'Arte* mediam 3 metros x 4 metros. Espaço pequeno para grandes movimentos.

-*Zanni* Dois Tempos – As pernas com os joelhos flexionados correm, como se da cintura para baixo fosse mais rápido do que o tronco e a coluna se curvam para trás tentando acompanhar as pernas. Em desenhos animados é muito comum aparecer personagens que correm mais rápido com as pernas do que o tronco como em Pica-Pau, por exemplo.

⁴³ Zoomórfica -O zoomorfismo exige habilidade, o rito de travestir-se está ligado a cultura da maioria dos povos

- *Zanni* Cansado – a coluna arqueia-se para baixo, dá um pequeno salto e pisa com um pé só no solo, inspira e eleva o trono, expira, troca o pé em um pulinho e expira, deixando relaxar o tronco.

- *Zanni* Vaidoso – Quando o criado faz alguma coisa que se orgulhe, por exemplo, foi elogiado por realizar alguma tarefa. Coloca seus polegares no cinto e balança suas palmas para frente e para trás como asas, joelhos flexionados e eventualmente projeta o nariz como se dando uma bicadinha.

Seus movimentos são ágeis, exagerado, dinâmico, sua cabeça constantemente se move independente do corpo. Seus gestos demonstram urgência, fala demasiadamente, seu nariz define o ritmo do corpo, suas mãos são expressivas e ilustram o que falam. Dormem de qualquer maneira, muitas vezes no meio da tarefa a ser cumprida. Parece haver um descontrole do domínio de seus movimentos. Assim como um adolescente em que seu corpo cresce e ainda desproporcional podendo derrubar coisas no caminho, sem total controle. Falam alto, voz grosseira de quem trabalha nas ruas movimentadas. Seu instinto de sobrevivência fala mais alto que qualquer personagem-tipo da *Commedia dell'Arte*. Sofre de uma fome ancestral. Vive totalmente no presente. Nunca procura um lugar para dormir, o sono simplesmente acontece. Todas as suas reações são emocionais. A maioria das cenas são entre o 1º *Zanni*, mais astuto e 2º *Zanni* mais ingênuo. Podem se relacionar diretamente com a plateia por empatia e simpatia. Sua principal função é colaborar para as confusões e quiproquós das cenas.

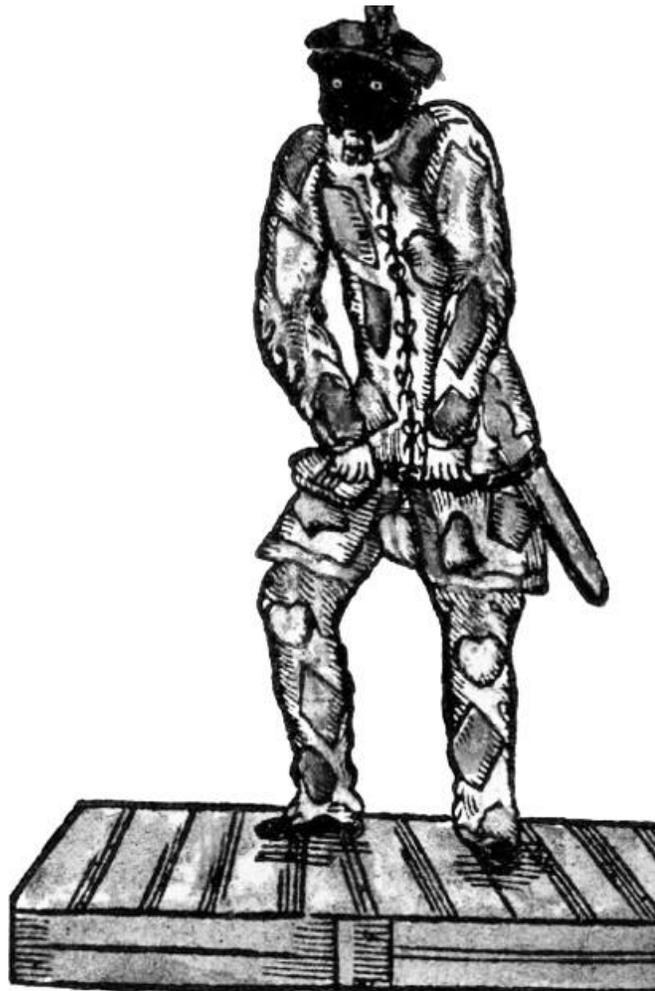
Exercício de Improvisação:

Zanni entra com a intenção de atravessar o palco para pegar um pedaço de bolo que está sobre a mesa, no meio do caminho alguém grita seu nome, ele congela em um só pé, gira e quando vai sair percebe entrando um outro *Zanni*, para disfarçar ele finge ser um galo e começa a cacarejar saindo de cena, deixando o outro intrigado.

Zanni é um nome genérico para denominar criado, existiram incontáveis *Zanni* na história da *Commedia dell'Arte* como **nome** que no decorrer do tempo foi virando **adjetivo**. Um dos maiores símbolos desse gênero teatral foi Arlequim, Arlechino. O pesquisador inglês Allardyne Nicoll catalogou em 1963 uma lista enorme sobre o 2º *Zanni*. Antonio Fava em entrevista contou que está catalogando os 2º *Zanni*, segundo ele, são mais de 800. Nomes que terminam com o sufixo diminutivo: INO (em italiano, diminutivo) como *Arlechino*,

Pedrolino, Trufaldino, Trivellino, Tortellino, Naccherino, Gradellino, Polpettino, Fritellino, Bagatino.

Arlequim



Retrato de Arlequim em Tristano Martinelli, *Composição de Retórica*, Lyon 1601

O famoso cronista italiano, *Ordericus Vitalis* em 1092 narra a história do Gualchemus, pároco de uma aldeia que foi chamado para dar a extra unção a um camponês, no caminho o bom padre teve uma visão: uma enorme fila de fantasmas tristes. Nesse cortejo fúnebre, ele reconheceu vários moradores da aldeia já falecidos há algum tempo

acompanhados pelo grupo “*Harlechin*” ou “*Herlechin*” que vem da palavra “*Alichio*”, um dos dez demônios que lideram a trágica procissão dos mortos no XXI canto do Inferno de Dante

E então *Malacoda*⁴⁴ designou 10 diabos para nos escoltar, chamando-os um por um pelo nome: *Calcabrina, Alichino, Cagnazzo, Libicocco, Draghinazzo, Grafficane, Ciriatto, Farfarello, Rubicante e Barbariccia*, o chefe da expedição.

(ALIGHIERE, cap XXI do Inferno)

Em 1904 o alemão Dryese conclui que *Harlequino* da *Commedia dell'Arte* italiana, o *Harlechini* de *Ordericus Vitalis* e *Alichino* (ou *Ellechino*) de Dante tem a mesma origem arquetípica. Uma outra aproximação está na “Procissão do Arlequim” que é composta por demônios e almas condenadas ao purgatório, que realizam suas rondas noturnas em certa época do ano provocando muito barulho no seu caminho. Arlequim é o chefe da procissão dos mortos. Possui uma grande capa que flutua, uma mortalha, possui dois chifres no seu chapéu, uma máscara preta que cobre seu rosto e em suas mãos uma vara de madeira separada no meio (uma espécie de *batoccio* ou *slepstick*). A figura de Arlequim remete a Hermes, deus grego cuja missão era levar os mortos para o outro mundo, o chapéu de ambos se assemelha. Outra referência vem do nome “*Hollen Koning*” em alemão, “*Hell King*” em inglês, significando “Rei do Inferno” que virou “*Hellequin*” em francês, enquanto sua variação italiana “*Alichino*” formando-se “*Arlechino*”, “Arlequim” em português.

Segundo Dario Fo, a máscara de Arlequim (ou “*Harlrquin*”) é a junção de *Zanni* da região de Bergamo com os personagens farsescos das tradições populares francesa. Esse personagem aparece pela primeira vez, em Paris em 1601 com o ator Tristano Martinelli de nacionalidade italiana (Mântua), pertencia a *Raconti Troupe*, conhecido como o Mestre dos Arlequins ou “*Dominus Alleccchinorum*” que tem como característica ser elaborador de troças e trapaças, zombeteiro. Tosco, ingênuo e desprovido de recursos, mas ágil e por algumas vezes violento e enfurecido, um tipo de fauno tagarela. O Arlequim (2º Zanni) de

⁴⁴ Malacoda – é um personagem do Inferno de Dante Alighiere, um dos doze demônios que guarda o oitavo círculo do Inferno. O seu nome equivale a “cauda ruim” ou “cauda má” em italiano

Tristano Martinelli não usava máscara, mas seu rosto pintado de preto com riscos avermelhados. A máscara de couro marrom surge sessenta anos depois e com figurino confeccionado em tela rústica com fundo branco com diversas cores como verde, ocre, vermelho e marrom com o Arlequim Domenico Biancolelli, nascido em Bolonha em 1636, filho da atriz Isabella Franchini (famosa Colombina) que teve como padrinho Carlo Cantú, mais conhecido como Buffetto. Naturalizou-se francês, famoso e admirado por suas piadas acrobáticas.

Esses Arlequins citados eram atores provocadores, entravam em cena agredindo o público com obscenidades e gestos vulgares. Martinelli chegava a arriar as calças e defecar em cena e pegar com as mãos atirando na plateia tirando boas gargalhadas e ainda dizia: “Traz sorte! Aproveitem! Observando que as fezes eram doces de castanha. O rei Henrique III ficou encantado com esse novo gênero teatral, principalmente com o Arlequim de Tristano Martinelli e o convidava sua companhia teatral com frequência apresentarem-se na Corte. Já Biancolelli tinha como costume colocar temas e situações em cena como justiça e injustiça, colocando Arlequim como juiz corrupto e um inquisidor fanático e hipócrita.

As máscaras uma meia preta em volta da face inferior e depois sobre a cabeça é um vestígio da máscara de carnaval, dando credibilidade à sugestão alternativa do escravo africano quanto às suas origens: testa baixa com verruga, olhos redondos pequenos, uma derivação de *Truffaldino* que tinha sua máscara menos arredondada e olhos longos e amendoados. Levava consigo um *batoccio* no seu cinto. Segundo Antonio Fava, ele nunca ficou sem seu instrumento fálico, nem em suas cambalhotas. Sua postura é a mesma de Zanni, mas sua caminhada é mais leve, como um ballet. Além dos passos de Zanni, Arlequim tem esse passo:

-Zanni Três Tempos – Posição de base, com os joelhos flexionados, o pé direito avança (1) e o esquerdo avança até o calcanhar direito (2), o pé direito avança novamente (3). Agora é o pé esquerdo que avança (1), o pé direito avança até o calcanhar esquerdo (2) e o pé esquerdo avança (3). Parece uma valsa, mas não é. Normalmente ele caminha com esse passo mais lentamente na frente de Colombina em uma tentativa de ser charmoso.

Quando ele vê alguém ou alguma coisa, é a máscara que vê primeiro e mostra para a plateia e só depois que ele pula em volta e faz gestos. Arlequim é muito rápido nos movimentos, mas muito lento no raciocínio em contraste com o *1º Zanni* que são mais lentos

fisicamente, mas rápidos no raciocínio. Seus gestos são limpos e precisos. Sua fala é gutural (que sai da garganta e que tem entonação rouca, de falar na rua). Referência ao dialeto de Bergamo. Não tem pausa nem silêncio, um tagarela. Tem como características nunca ser patético, sempre sabe, nunca está errado. Associa-se, normalmente a animais como gato e macaco e eventualmente a raposa. Eterno apaixonado por Colombina. É capaz de fazer a partes com a plateia pegando a cumplicidade deles e voltar ao que estava fazendo com destreza. Consegue fazer as mais complicadas confusões e erros, como colar o selo em uma carta.



Arlequin - Desenho de Maurice Sand, 1858

Exercício de Improvisação:

Arlequin está prestes a se suicidar porque Colombina não o ama. Resolve, então se enforcar, mas tem medo de altura, muda de ideia e tenta se rasgar em pedaços para ir se comendo, lembra que está com fome e sai para a cozinha para achar algo para se alimentar esquecendo de se enforcar.

Por volta de 1675 os cômicos da *Commedia dell'Arte* foram obrigados a abandonar Paris, não por serem obscenos, mas por não suportarem a crítica satírica contra os maus costumes, a hipocrisia e o jogo sujo da política.

Antonio Fava refuta a ideia de que o Arlequim seja visto como protagonista da uma comédia afrancesada, um popstar por ser um 2º Zanni tem importância igual como o *Tabaccino*, *Frittellino*, *Trivellino* e tantos outros. É italiano, veneziano (de Bergamo) é 2º *Zanni* como todos os outros da *Commedia dell'Arte* sempre com fome e buscando serviços ou pequenos biscates. Não existe protagonismo na *Commedia dell'Arte*, todos ocupam o mesmo grau de importância e de participação, melhor dizendo “todos são protagonistas”. Há de se respeitar historicamente a origem veneziana tanto de Arlequim como de Carlo Goldoni, mesmo tendo vivido e produzido a maior parte de sua vida em Paris. Uma outra observação feita por Fava é sobre a montagem de Arlequim, Servidor de Dois Amos, feita pelo Piccolo Teatro di Milano fundado em 1947 e dirigido por Giorgio Strehler, segundo o mestre italiano, o texto original de Goldoni chama-se “*Il Servitore di Due Patroni*”, não existe Arlequim e sim o 2º Zanni *Trufaldino*.

Brighella



Brighella, século XVIII
Coleção Fava- Buccino

Brighella Cavicchio, feita pelo ator Val Brembana de Bergamo (Itália) da cidade alta de Bergamo, cujos habitantes eram supostamente mais engenhosos e mais rápidos que os da

cidade baixa, a origem do nome vem de brigão, problema de brigas, intrigueiro. Em seus improvisos engana, embaralha e confunde, mas tem a habilidade de encontrar soluções para cada dificuldade. Nas primeiras encenações tinha um perfil de 2º Zanni, mais ingênuo e com o temo foi se destacando como 1º *Zanni*, o mais esperto, o pequeno chefe na base da pirâmide social, eventualmente dono de um ínfimo estabelecimento comercia. Pode instruir alguém de status mais alto do que ele, por exemplo, ele pode ensinar um Enamorado a invadir a casa de outro em segredo, ou ensinar sobre o amor a um Velho que está apaixonado, sobre táticas de sedução. Mais do que um servo, ele é um faz-tudo que pode ser um sargento, um recruta, um carrasco. No decorrer dos séculos foi perdendo o status, hoje em dia seria um manobrista, guarda carros (flanelinha). Há uma outra teoria que diz que Brighella deriva do norte da África ou da Turquia. Podendo ser um charlatão com poderes misteriosos. O seu figurino é branco e verde, branco porque tem carta branca para fazer e desfazer e verde por poder atender os desejos de seus clientes com truques e invenções. Usa um cinto com uma bolsa e um punhal (*batoccio* ou *slepstick*) em algumas cenas aparece com uma viola ou bandolim. Brighella é meio cínico, meio piegas.

Segundo John Rudlin, sua máscara possui por um par de olhos desconfiados, um nariz de gancho, lábios grossos e sensuais, queixo grosseiro, largo com uma barba espessa e bigode de “um almofadinha”. pontas grossas e enroladas, de tal forma que lhe dá um ar ofensivo e arrogante. Existe qualquer coisa de humano em sua aparência, nos primórdios suas características eram positivas, mas foi se modificando trazendo um ar misterioso e desconfiado. Posição corporal define-se por ter os pés chatos, joelhos flexionados, em segunda posição “en dehor”⁴⁵ do ballet, barriga para frente, o peso alterna-se ora em uma perna ora em outra (quando parado), cotovelos para cima, ombros relaxados, mãos e dedos ligeiramente afastados, sua cabeça se move para todos os lados, independente do corpo (como todo *Zanni*). Seus pés se movem como se uma linha puxasse seus joelhos para cima (ou como se o chão estivesse em brasas), seus braços normalmente para trás, como a posição de um garçom. Sua lombar é menos acentuada do que a do Arlequim. Caminha com qualquer serviçal, porém tem algumas peculiaridades, quando caminha na posição descrita acima, seu tronco inclina-se para direita e para a esquerda, mas está sempre alinhado verticalmente, a cintura e os quadris se movem primeiro, o ombro e o joelho seguem. O movimento remete

⁴⁵ En dehor – um dos passos no ballet que significa ‘para fora’, manter os calcanhares virados para fora.

ao “cadeirudo” de uma novela. Movimentos ágeis, felino, sem aparentar esforço, hábil em manobrar uma situação cênica. Possui um discurso melodioso, fala com uma especial mistura entre o dialeto de Bergamo e turco. Segundo Dario Fo ele é meio cachorro, meio galinha. Talvez uma combinação de gato preguiçoso com um rato. É astuto, pronto para enfrentar qualquer coisa, bem-humorado, perspicaz. Capaz de vender a sua irmã, por exemplo, mas ele não tem irmã e quando percebem ele já está longe com o seu dinheiro. Normalmente tem uma postura cínica. Sua função em cena é guiar a ação cômica, provocar as intrigas e dar movimento a trama. Como todo *Zanni* está sempre com fome e consegue mais facilmente comida e bebida do que seu comparsa por usar artimanhas e truques para alcanças seus objetivos.

Exercício de Improvisação

Arlequim vai encontrar Colombina levando um pedaço de bolo de presente, no caminho ele encontra Brighella que ao ver o embrulho de doce o faz mudar de ideia dizendo que ele mesmo levará a iguaria para a amada já que ela tem um patrão muito severo e que marcará um encontro secreto entre os dois apaixonados. Arlequim acredita e deixa o pacote com o amigo. Essa improvisação remete ao enredo da peça “Torturas de Um Coração” de Arino Suassuna.

Servetta



Colombina com a máscara para o alto de Maurice Sands.

Zagna (singular) e *Zagne* (plural) é o feminino de *Zanni*. Inicialmente chamada de *Sobretta* (Italia) ou *sobrette* (França), mais tarde como *serva*. Embora seja popularmente o nome mais conhecido seja *Colombina* na França e na Inglaterra, pode ser originariamente *Francischina*, *Smeraldina*, *Oliva*, *Nespola*, *Spinetta*, *Ricciolina*, *Corallina*, *Diamantina*, *Liseta* etc. Suas aparições eram curtas, dançando e tocando seu pandeiro (nos mimos) Nas comédias eruditas havia o papel das amantes feitas por homens (*fantescas*). No século XVI a participação da mulher em cena como atriz ganhou destaque, jovem, graciosa e sensual, compondo a tríade de *Zanni*. Enquanto os *Zanni* são analfabetos, ela conhece as letras e os números. É o personagem mais inteligente de toda a *Commedia dell'Arte*, capaz de elaborar um plano e geri-lo com rigor e cinismo. É a primeira importante manifestação criativa e profissional de atriz. Possui status de empregada “*prima donna*” enamorada. Inicialmente eram fortes e atraentes como artistas de circo, depois foram se tornando pequenas, bonitas e delicadas. A mais bem vestida dos servos suas saias geralmente caíam logo abaixo do joelho, decote, corpete e muitas vezes babados com variadas cores. Não usa máscaras, mas destacam os olhos nas suas maquiagens, frequentemente carregavam uma cesta. Sua postura consiste em colocar um joelho dobrado, a outra perna estendida, ligeira inclinação dos quadris para mostrar as melhores características. Possui cintura e quadris largos, caminha como o passo *Grande Zanni*, mas com leve chute diagonal na ponta do vestido. Faz todos os movimentos de *Zanni*. Rápida e ágil, consegue escapar e se intrometer em situações indesejadas. Seus gestos característicos são: mãos nos quadris segurando avental ou fazendo gestos significativos. quando agitada levanta as mãos como se ainda dançasse com o pandeiro. Fala afiada, fofqueira, com variações frequentes de tom. Originalmente fala o dialeto toscano, mas pode ser qualquer outro dialeto. Assemelha-se a um pombo. Maurice Sand fornece uma lista com o nome de alguns serviçais:

1570 -Franceschina – Silvia Roncagli.

1593-1659 – Ricciolina – Antonazzoni.

1653 – Diamantina – Patricia Adami.

1675 – Olivetta – V. Teodora Archiari.

1683 – Colombina – Caterina Bioconelli, filha de Dominique Arlequim, neta de Teresa.

1697 – Spinetta – cunhada de Constantini-Mezzetino.

1716 – Violetta – Margherita Rusca.

1744 – Corallina – Anna Véronèse, filha de Veronésè-Pantalone

1745-1769 - Smeraldina

Pulcinella



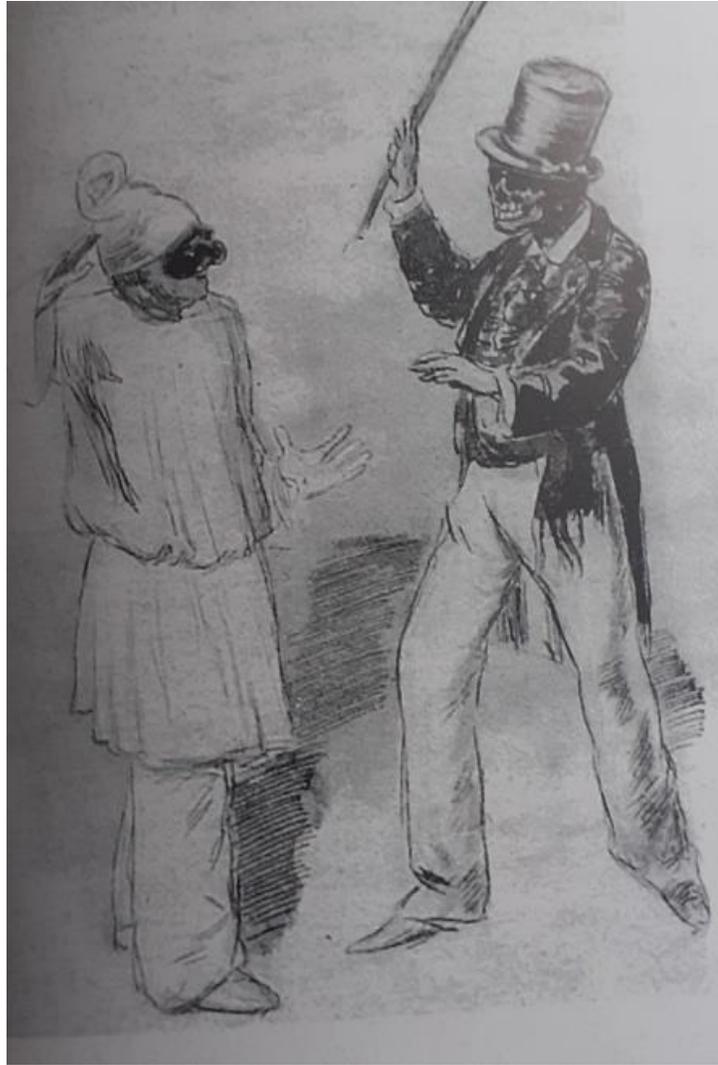
Pulcinellas que cozinham Macarrões. Giambattista. Tiepolo 1751. Coleção Fava-Butino

Significa pintinho. Seu nome completo é Pulcinell Cetrulo (*citrulo* = estúpido). Na França é conhecido como Polichinelle, Hanswurst na Alemanha, Toneelgek na Holanda, Kasperle na Austria, Petruska na Rússia Karagoz na Turquia e Punch na Inglaterra. Dos personagens da *Commedia dell'Arte*, Pulcinella é provavelmente originário das *Atellanas*. George Sand escreveu em 1852 que o mais antigo de todos os tipos é o napolitano *Polichinello*, descendente direto do *Maccus da Campagna*. Possui corcova enorme, nariz adunco como o bico de uma ave de rapina ou um galo, sapatos pesados, cansado nos tornozelos, provoca risos principalmente por suas deformidades. Uma outra descendência viria de Pulcinella dalle Carceri, o grotesco patriota do século XIII, um outro criador do século XVI, o camponês Puccio D'Aniello que morava em *Acerra*, cidade perto de Nápoles, próximo a *Atella*. É uma máscara que é encontra similaridades em todo o Mediterrâneo: o *Karalochis* (século III d.C.), trata-se de uma máscara turco-grega com o mesmo semblante

de Pulcinella, com a mesma corcunda e agressividade. Possui uma semelhança com Arlequim, mas diferem-se de todos os outros pelo seu cinismo.

Corcunda e narigudo, no final do século XVII sua corcunda desaparece. Veste uma roupa branca grande e folgada, um cinto ao redor da cintura que carrega uma bolsa e um bastão (*batoccio*), na cabeça um chapéu branco, uma espécie de cone que dobra e cai para o lado. Sua máscara é preta ou marrom enrugada e com verruga. Possuía barba e bigode eriçado, que foram sendo abandonados no século XVII. O seu peso fica basicamente em uma perna, como se compensando a corcunda, mesmo depois de não mais a possuir. Caminha com pequenos passos bruscos, às vezes muito rápidos e ágeis em uma caminhada saltitante ou meia corrida. É um solitário que quando não funciona como *1º Zanni*, adapta-se como o *2º Zanni*, é brigão e direto. Seu movimento é lento e pesado contrastando com sua fala e pensamento com gestos amplos e precisos, podendo personificar pássaros, animais e objetos inanimados com precisão. Fala como o grasnar de uma galinha, um tagarela que nunca sabe quando parar. Além disso sabe a língua romana, Napolitana e Calabresa ou outro dialeto, possuindo facilidade de se adaptar. Pode ser julgado de ser estúpido querendo ser esperto ou esperto querendo ser estúpido, mas de qualquer forma ele é um egoísta completo.

Caracteriza-se por ser bem-humorado no seu exterior e esconde um interior feroz onde não se importa mais com a vida humana do que com a de um cão. Adora se meter em brigas, e tem grande prazer em derramamento de sangue. no entanto, não fala de seus atos covardes Suas principais predileções são mulher, bebida e comida. Vingativo, astuto, crédulo, nervoso, audacioso, ciumento, covarde, valentão, sentimental e preguiçoso. Suas duas principais características: seu nariz e sotaque. Sua filosofia fatalista - nada o afeta. ele vê que toda a natureza é à sua própria imagem: brutal, feia e destrutiva. como ele não tem capacidade para receber gentilezas humanas, ele não tem noção de como estendê-lo aos outros e mostra-se um fofoqueiro porque não deixa de contar tudo para todos. Morre de medo da morte, está sempre a ludibriando para sobreviver. Como *Zanni* que é, está sempre em busca de não morrer seja pela fome ou por outra situação.



Pulcinella e a Morte, Final do século XIX, Coleção de Fava-Buccino

Scapino

Deriva da palavra escapar, fugir, possui status de *1º Zanni*. Segundo John Rudlin, foi criado por Francesco Gabrielli (1588-1636), famoso por suas habilidades em desenvolver números musicais e tocar vários instrumentos. Foi considerado o melhor *Zanni* de sua época. Scapino deriva do *1º Zanni*, *Briguella*, uma espécie de cicerone, manobrista, ‘faz-tudo’, um covarde, como o próprio nome sugere. Veste-se com um figurino branco no estilo *zannesco*, porta *slapstick* (um bastão) na cintura. Seu caminhar é leve, como o que sugere o verbo: fugir.

Assemelha-se a um pássaro, desliza para longe, gorjeia, furta pela direita e pela esquerda, mas nunca deixa de retornar. Ele é tão amoroso quanto uma ave na primavera, que para ele é o ano inteiro. Ele merece algum crédito por sua modéstia, pois não é um Don Juan em seus amores: invariavelmente prefere fugir com uma serva a com a filha de um rei, apaixona-se por pura alegria e voa de um amor para outro, nunca se envolvendo profundamente e sempre obedecendo a todos os impulsos que habitam sua cabeça volúvel. Normalmente prepara esquemas para tirar dinheiro dos velhos. Scapino é desprovido de qualquer senso de lógica, confunde e esquece tudo, exceto estender as mãos por uma gratificação: é mentiroso por instinto, mas suas mentiras, como ele mesmo, têm pouca importância. O Scapino na peça de Molière “As Artimanhas de Scapino” apresenta características mais pesadas, aproximando-se de um Brighella.

***Infarinato* (Enfarinhado)**

O *Infarinato* é uma evolução de Zanni, dando uma certa elegância, que de alguma maneira recupera o modo “civilizado” da comédia erudita. Elaborado pelos próprios atores durante a fase de estruturação da *Commedia dell’Arte*, quando surgem as atrizes, mulheres profissionais, podendo considerar que seria uma resposta masculina em oposição a mulher, no sentido de “desmascaramento”, sendo o criado dessa personagem feminina, o par cômico. O branco de sua roupa indica pobreza, mas é limpo, alvo e reluzente, seu figurino é impecável, dorme em cama boa e come todos os dias. A máscara do *Infarinato* é a sua própria face, mantendo sua aparência com aplicação de um pó branco (farinha). As máscaras de *Zagna* era interpretada por homens, as atrizes se colocaram em cena com sua beleza natural, charmosas, despertando nos atores o interesse de não mais portar máscara, traçando assim um caminho aberto pela presença feminina.

Segundo Antonio Fava, a origem do *Infarinato*, não tem a ver com farinha que caiu em cima quando um pobre Zanni trabalhava carregando um saco, mas sim com as relações que a *Commedia dell’Arte* tem com o universo urbano. As atividades agrícolas e agrárias não aparecem de modo algum nas histórias dos personagens. Suas relações são com mercadores, intelectuais, guerreiros, criados. Não são nem camponeses, nem sacerdotes e nem nobres. A

não ser que queiram considerar a “*Commedia Pastorale*” gênero com significado bem diferente, de natureza literária, de recuperação dos mitos clássicos, arcádicos.

O mundo das Comédias é o da “*civitas*”, cidade e civilização. (FAVA, p. 124)

O *Infarinato*, possui grande importância simbólica e expressiva que confirma ser um criado civilizado e definitivamente metropolitano.

Aparecem pouquíssimas histórias de amor, provavelmente por possuir características delicadas de natureza homossexual. O branco na face pode assumir um novo significado e indicar uma nova versão feminina substituindo a máscara obscuras, sombrias e ferozes dos *Zanni* originário. O *Infarinato* assume o branco das antigas máscaras tanto das tragédias quanto das comédias e quando brancas são femininas. Há de se observar que a versão francesa à época do romantismo, que por dificuldades na pronúncia e compreensão tornou-se *Pierrot*, o apaixonado, que ao fazer a tríade no circo junto com Arlequim e Colombina, na disputa da amada, universalizou seu personagem-tipo.

Pedrolino

Embora haja o registro de Piero em 1547, essa máscara não apareceu em registros durante o século XVI surgindo apenas em 1570 como *Pagliaaccio* depois em 1598 Gian-Farina tornou-se Pedrolino. A criação de Giovanni Pellesini se tornou popular quando atuou na Cia Teatral *Il Gelosi*, e depois em outras companhias. O nome Pedrolino foi usado ao longo do século XVII, sendo finalmente adaptado na França de uma variante, *Pierrotto*, para Pierrot em 1665. As trupes de comediantes costumavam ser familiares. O papel de Pedrolino era dado ao filho mais novo, o último na hierarquia, o que ia dormir na palha com os animais. *Pagliaaccio*, do *pagliaio*, "um monte de palha" (ou melhor dizendo, palheiro), sendo frequentemente alvo de piadas, especialmente sobre sua covardia, mas nunca perdeu sua dignidade. Vestiu-se com roupas brancas e largas, normalmente maior do que seu tamanho. As mangas ultrapassam suas mãos, escondendo-as. Sua túnica possui alguns bolsos que guardam pequenos objetos, geralmente de valor sentimental. Na cabeça, um chapéu branco pontudo.

O desenvolvimento do figurino e postura de Pierrot no decorrer do tempo a partir de desenhos de Maurice Sand.



Pagliaccio (1600)

É fácil confundir essa imagem com a de Pulcinella porque ambos têm a roupa branca grande e larga.



Pedrolino (1670)



Peppe- Napa (1770)



Pierrot (1850)

Esse personagem-tipo não porta o objeto máscara, possuindo uma grande gama de expressões emocionais. Seu rosto é pintado de branco, originalmente enfarinhado (Gian-Farina). Apoia seus pés na terceira posição do ballet, não movimentando muito seus joelhos, mas suas mãos agitam-se bastante, gesticulando sempre e mantem seus cotovelos dobrados. Move-se em linha reta, a cabeça se move para frente e para trás como uma galinha, seus cotovelos para cima e mãos na altura dos ombros. Sua voz é melodiosa e leve. Oprimido por seus patrões, finge não ter sentimentos dando vazão somente quando está sozinho. É honesto e vive com sono devido as más acomodações principalmente quando sua tarefa é vigiar algo. Muito sensível. Aproxima-se da imagem de burro de cargas, urso ou macaco. Possui afinidade com o cão por serem maltratados e famintos. Ele é um animal e não um híbrido como as outras máscaras. É solitário e fiel ao seu patrão e sua amada Colombina por quem sofre de amor e que não é correspondido. Quando ela o engana, ele sofre por se sentir culpado por não se adequar a amada. Nas primeiras aparições destacava-se com latidos, mas depois evoluiu, especialmente quando começou a aparecer nos enredos da Trupe de Flaminio Scala, sendo o pivô das confusões. Possui um prazer infantil em suas travessuras, o melhor que consegue pensar é escapar das punições.

Exercício de Improvisação

Pedrolino tenta ajudar seu patrão Pantalone, mas sua tentativa sai pela culatra, Pantalone fica furioso com seu criado. Atordoado pela ingratidão de seu patrão, Pedrolino fica imóvel e calado no meio do palco. Um após outro personagem-tipo entram e se dirigem a ele que permanece estático. Irritado com sua cara de bobo, o Guerreiro (Capitão) começa a bater no pobre coitado. De repente Pedrolino dá um salto seguido de um grito assustando o Capitão e os demais que correm pelo palco apavorados enquanto Pedrolino se afasta calmamente.

2.5.2 – Enamorados

Os Enamorados pertencem ao mundo da ‘normalidade transtornada’. Querem se amar, construir família, ter filhos, ter uma boa posição social, ter vida longa e tranquila. A comédia se dá quando esses desejos se quebram por algum motivo. Eles são passionais, o amor acima de tudo, encaram qualquer sacrifício pelo seu par romântico. São capazes de atravessar qualquer inferno inimaginável pelo ser amado. Durante os três atos vivem os

piores tormentos e normalmente vão a loucura. Origina-se na loucura *zannesca*, patrimônio carnavalesco, do mundo ao contrário, premissa *morosófica*⁴⁶ de toda comédia. A loucura entre os Enamorados chega a ser patológica, uma doença grave, um sofrimento interminável, mas a comédia tem seus truques, as soluções poéticas para tornar seu final feliz. Um não vive sem o outro. A loucura é o mais profundo dos sofrimentos e se manifestam quando a pessoa amada morreu, ou casou-se com outra pessoa, por exemplo, mas é óbvio que nunca é verdade, não passa de um engano, um equívoco em que o público está consciente do *quiprocó*.

Quando se colocam em situação de aventura, em perigo, os Enamorados viajam, criam nomes fictícios, portam uma máscara andrógena, mudam de sexo. O termo técnico indicado para essa variante de personagem é *Cavaliere* (Cavaleiro) e *Amazzone* (Amazonas).

São emocionantes os duelos entre os Cavaleiros com rostos descobertos e que não reconhecem a verdadeira identidade do outros. Quando tudo se desvela, tornam-se felizes para sempre ou até o próximo *canovaccio*.

Originam-se da aristocracia italiana renascentista divertia-se com comédias chamadas eruditas baseadas em peças de Plauto e Terêncio, por exemplo que mais tarde inspirou W. Shakespeare como na peça: Comédia dos Erros, baseada em *Menecmo* de Plauto. E como a comédia improvisada profissional procurava ampliar seu alcance, pode ter sofrido influência e pegou emprestado os amantes da forma amadora.

Os Enamorados são jovens e atraentes, têm o nome como: Flávio, Silvio, Fabrizio, Aurélio, Orazio, Ortensio, Lelio, Leandro, Cinzio, Florindo, Lindoro etc. As Enamoradas com nomes como: Isabella, Angélica, Eulária, Flaminia, Vittoria, Silvia, Lavinia, Ortensia, Aurelia etc. Com status alto, mas são abatidos pela desesperança na vida de paixão e amor. Vestem-se na última moda, os rapazes normalmente como soldados ou cadetes e as moças exibiam seus guarda-roupas vastíssimo trocando de roupa várias vezes durante as cenas, além de portarem adereços como lenços, flores e ramalhetes. Vaidosos, estão sempre se olhando no espelho de mão e se entristecem com cada imperfeição que porventura apareça. Um fio de cabelo fora do lugar, um botão caído ou uma fita de cabelo manchada provoca um enorme desastre. Caminham como se quase não houvesse gravidade, flutuam, posição parecida com a do ballet, quase nas pontas dos dedos, peito cheio de folego, mas quando a situação fica

⁴⁶ Morosófico – É aquele que pratica a loucura com determinação, o bufão público, o palhaço profissional, o que quer e deve fazer rir a todos. O ator cômico.

pesada demais para eles, esvaziam totalmente, murcham. A sua base é instável, uma perna levemente flexionada apontando a direção e a de trás esticada, primeiro a cabeça se vira para o lado oposto de onde o corpo aponta, os braços devem ser usados para dar equilíbrio. Caminham como bailarinos, pequenos passos e eventualmente dão saltos. Parodiam o ridículo do comportamento exagerado. Os Enamorados têm pequeno ou nenhum contato físico, ao pequeno toque reagem com o máximo de efeito. Falavam fazendo grande exibição de palavras corteses e metáforas barrocas, sabendo de cor poemas, falavam baixo em frases musicais, cheia de retórica amorosa. No final do século XVII, em Paris, os Enamorados começaram a falar em francês. Relacionam-se consigo mesmo, apaixonados por si mesmo. A última pessoa a quem se relaciona durante a trama é pelo ser amado, quando se encontram tem dificuldade em se comunicar. Estão mais preocupados em serem vistos como amantes, passando por todos os percalços do amor, do que com a realização real. Frequentemente eles se desprezam, se odeiam (levemente), se rebatem, se desesperam, se reconciliam e se casam. São incapazes de resolver seus próprios problemas, nunca estão sozinhos, há sempre alguém com ele(a) ou alguém espionando. São fiéis, ciumentos e inconstantes. Vaidosos, petulantes, mimados e impacientes. Sentem um certo prazer masoquista na separação forçada porque permite expressar toda a sua dor, lamentar, sofrer, gemer, enviar cartas etc. Não há maldades no coração dos Enamorados, apenas a vaidade, representam o potencial humano para a felicidade.

Exercício de Improvisação

Diálogos com extremos de emoção: “Ele me ama, não, ele não me ama” ou “Ela não pode vir, está doente.... Ela está melhor..., mas seu pai quer que ela se case com outro..., mas, eu a amo!”

Situações de amor recíproco, de rejeição, de desdém, de ciúmes, de reconciliação, de despedida podem enriquecer a relação amorosa dos pares enamorados.

Isabella

No século dezesseis surge a Enamorada conhecida com o nome Isabella Canali (1562-1604), nascida em Pádua, embora muito pobre, recebeu educação clássica completa, fluente em várias línguas. Em 1576 (aos 14 anos) entrou para a *Compagnia del Comico Gelosi*, trupe de Flaminio Scala quando ficou conhecida popularmente com o nome de Isabella Andreini, foi componente importante da Trupe. Os *Gelosi* eram patrocinados pela aristocracia do norte da Itália, normalmente atuando para a nobreza italiana e francesa. Henrique III da França admirava a trupe e Isabella se apresentou para ele naqueles primeiros anos de



Isabella Andreini, desenho de Maurice Sands

carreira. Bem versada no latim, escritora de poemas e canções, membro da Academia de Letras de Pádua, foi respeitada e admirada por toda a Itália e França e em todas as classes sociais, incluindo a realeza. Desde o início, Isabella desempenhou papel da mulher apaixonada, a *prima donna inanamorata*, improvisou para criar um personagem que não fosse monótono. Em 1578 casou-se com Francesco Andreini (Capitão *Spavento*) que se tornou diretor da Companhia *Os Gelosi* e juntamente com o marido Isabella administrou as atividades da trupe. Tiveram sete filhos, seu filho mais velho seguiu a carreira dos pais. Nas tramas, a Enamorada, é geralmente filha do Velho Pantalone. Sua fala é refinada e culta. Tem um porte provocador, elegante e teimosa, tão teimosa que consegue o que quer de seu pai. Isabella Andreini, sustentou o papel na vida adulta, o seu personagem-tipo se tornou muitas vezes a viúva casável ou proprietária de um estabelecimento, tendo sempre um papel central nas tramas.

Quando faleceu em Lyon em 11 de junho, em decorrência do aborto do seu oitavo filho aos 42 anos, a cidade entrou em luto oficial, tamanho o prestígio e admiração pela atriz.

2.5.3 – Velhos

As partes dos idosos costumam ser ridículas, por estarem apaixonadas [...] assim como por serem mesquinhas, tenazes, desconfiadas e viciosas, então é diferente que as partes dos pais tenham sido atribuídas, como a parte veneziana, representando um comerciante avarento [...]. Aos bolonheses é dado o papel do Doutor chamado Graziano, [...] Os napolitanos ainda brincavam de pais em suas diferentes línguas, assim como o gago com o nome de "Tartaglia" ou mesmo " Cola" ou "Pasquarello". (TESSARI,p. 80).

Magnífico



Retrato do Magnífico (Marc Antonio Romagnesi?), LVIII

Magnífico, o velho banqueiro, origem da máscara grotesca do nobre decadente. As famílias mais ricas de Florença são as de banqueiros que inclusive financiaram várias expedições de Colombo. Enviaram o filho de Vespúcio, o Américo, ou seja, a América tem o nome de um banqueiro. Os banqueiros venezianos inventaram pacotes de ações comerciais colocados à venda aos cidadãos, os *maona*. Veneza consegue expandir seu território.

O velho pai das comédias latinas com o mesmo caráter da comédia humana. Na peça “*Bilora*”⁴⁷ personagem de Ruzante, o personagem Andrônico contém as características e aspectos humanos compatíveis é velho, endinheirado que se casa com uma mulher jovem,

⁴⁷ Bilora – significa passar mal, perder os sentidos, desfalecer, desmaiar. Bilora é o título moderno dado ao segundo dos *Dois diálogos em linguagem rústica*, que o autor provavelmente compôs e encenou no final de 1529. Ao contrário do Ruzante do *Parlamento*, um pobre diabo que acaba espancado, Bilora é o protagonista desta comédia - representada no palco não por Ruzante, mas por um ator de sua companhia - é um personagem instintivo, caracterizado por uma naturalidade camponesa violenta. A ação é semelhante à do *Parlamento*: o agricultor Bilora vai a Veneza para recuperar sua esposa Dina, que se tornou amante do velho usurário Andronicus. Porque a mulher se recusa a retornar ao campo para uma vida de dificuldades, Bilora esfaqueou Andronicus até a morte.

esse acaba sendo morto por *Bilora*. Sua punição será uma surra. Na *Commedia dell'Arte* o Magnífico é, normalmente, um mercador velho atraído por jovens moças. Originariamente a jovem assediada pelo Magnífico era uma *Zagna* interpretada por um ator mascarado nos jogos eminentemente grotescos e de farsa. Com o surgimento da atriz, o amor do Velho pela jovem passa a ser impossível nos enredos.

Pantalone



Velho Magnífico, Pantalone
Desenho de Maurice Sand, 1550

Provavelmente uma derivação moderna do grego, *pantos-elemon*. Winifred Smith nega que ele tenha sido nomeado em homenagem a *Piantaleone*, que significa plantar o estandarte do Leão de Veneza em, por exemplo, ilhas do Mediterrâneo ou do Levante. Mas deve-se notar que o leão também era o selo de mercantes em produtos que eram comercializados em Veneza, assim dando a Pantalone, o Magnífico a possibilidade de ficar em casa, sua base de poder. Nos séculos XV e XVI, Veneza foi a cidade mais rica e mais comercialmente influente da Itália, controlando todo o comércio no Adriático e com o norte da África e o Médio Oriente (Oriente Próximo):

assim chamada “o leão magnífico”. Porém, é possível que este "Magnífico" não signifique magnífico, mas magnânimo, munificente, do latim *munifíce*: generoso, caridoso), e o nome seria uma referência irônica à sua mesquinhez. Às vezes ele é Pantalone *de Bisognosi*, no sentido literal “dos necessitados”, significando, podemos presumir, que é preciso estar muito “duro, sem grana” para considerá-lo abastado. Pantalone é “dinheiro”: ele controla todas as finanças disponíveis no mundo da *Commedia Dell'Arte*. Ele é o empregador, dá ordens a seus empregados, e como pai, é ditador com seus filhos, controlando toda a estrutura social. Por outro lado, Dario Fo considera que:

O Magnífico é um personagem satirizado pela burguesia do século XVI. Ele foi superado pelos grandes mercadores, como O Mercador de Veneza, de Shakespeare, então ele é um personagem derrotado, um cavalheiro que foi cortado do comércio, da economia no mundo dos bancos, das cartas de crédito, etc. Não só na França, mas também na Alemanha e na Constantinopla. Esta nova sociedade satiriza a velha... e este velho príncipe deseja reter sua propriedade.

A influência de Pantalone como uma figura estabilizadora é inerente à esta sua tentativa de agarrar-se a uma ordem antiga, limitando a visão de mundo da Commedia, e assim permitindo que ela dure e cresça, enquanto os jovens (Os enamorados) e os pobres (os criados) tentem eternamente mudar a estrutura. Tem como característica física o corpo inclinado para frente, é magro, muitas vezes baixo e nas formas mais antigas, tem nas sua braguiha um grande falo. A partir de Carlo Goldoni, seu figurino é veneziano antigo, as calças compridas apertadas vermelhas ou calças corsário vermelhas e meias-calças, um paletó curto e justo, uma capa preta longa e larga com mangas sem estampa, um gorro vermelho de lã, e pantufas turcas amarelas. Ele mudou a cor de suas calças e/ou capa como um sinal de luto quando Negroponte⁴⁸ foi capturado pelos turcos dos venezianos. A sua máscara caracteriza-se por ter nariz longo e arqueado com sobrancelhas peludas. Às vezes um bigode também. Uma barba pontuda aponta para frente como se para encontrar o nariz que desce, assim lhe dando um perfil bem dinâmico. A máscara do primeiro Magnífico, tem uma fisionomia bem diferente - é altamente estilizada, com traços proeminentes, olheiras profundas ao redor dos olhos e dois buracos redondos para os olhos. Usa corrente de ouro ao redor do pescoço com um largo medalhão e uma adaga.

Sua coluna se dobra ao contrário da de Zannis, dando a ele uma postura de homem velho, protegendo sua bolsa e seu pênis e efetivamente restringindo seu movimento das pernas. Os pés são juntos, dedos dos pés separados, joelhos bem dobrados e virados para

⁴⁸ Negroponte- A Triarquia de Negroponte foi um estadocruzado fundado na ilha de Negroponte que depois da Quarta Cruzada (1204) dividiu em 3 partes e dirigido a poucas famílias lombardas (da região da Lombardia) aparentadas entre si, a ilha logo caiu sob influência veneziana que em 1390 passou a ser colônia veneziana chamada Negroponte.

fora, criando um foco nas virilhas. No entanto, as ilustrações mostram uma postura vertical básica, complementada por um falo ereto se formando ao lado de sua adaga. As pernas são bem mais musculosas, com a possibilidade de sustentar posições do torso extremamente para frente, ou fazer avanços largos. O Pantalone da *zannata*. Uma figura genuinamente magnífica, mas não há herança de como interpretar Pantalone dessa forma, apesar de Dario Fo ter feito uma reconstrução:

Intimidador, agressivo, malvado, todos os traços de seus antecessores desapareceram, deixando somente um mendigo que desperdiçou sua dignidade juntamente com seu dinheiro. Sempre rondando, ele poderia ser denominado um belzebu do sexo. Qualquer mulher que por acaso atravessasse seu caminho se torna imediatamente objeto de olhares maliciosos, piscadelas e toques. *“Coloca a máscara e desfila vaidoso para cima e para baixo em uma série de passos empertigados, trotes e pulinhos inesperados.”*

Pouco a pouco ele parece ter perdido sua força e retido poder somente em sua bolsa, que é, apropriadamente, a forma como Nico Pepe o interpretou na peça de Goldoni: “O servo de dois amos”, para o Piccolo Teatro.

O seu andar é o mesmo do *Zanni*, mas em passos menores. Ele só consegue andar em um ritmo: o que quer que os pés façam, as pernas não conseguem se mover na mesma rapidez, não importando o motivo ou o estímulo. Pode imitar todos os movimentos de qualquer outro personagem, mas somente em uma forma diminuída por sua idade. Às vezes cai de costas quando recebe más notícias, (comumente notícias financeiras). Como um besouro, neste caso ele não consegue se levantar sozinho. Os seus gestos são: velho no corpo, mas sua cabeça, mãos e pés ainda ativos. As mãos, (que ele não consegue sossegar) mexem continuamente, gesticulando cada pensamento conforme eles aparecem em sua cabeça. A única forma dele controlar isso, é mantendo as mãos para trás, debaixo de sua capa. Tem voz de frango aguda. Assemelha-se a um frango ou peru. Suas duas principais características são: a avareza e a libido (problemas com sua glândula da próstata). Pantaleone opera presumindo que tudo pode ser comprado e vendido, e isto acaba por ser verdade, com a exceção de lealdade (e amor). Mas também ele ama dinheiro para si mesmo e então irá sempre agir nesta direção ao menos que não lhe reste outra opção. Sempre quer casar sua filha com um homem rico - e evitar dar

por ela um dote. Quando as coisas não vão como ele espera, ele rapidamente reage emocionalmente de maneiras extremas, particularmente em uma tirania mesquinha e raivosa. Tem boa memória e nunca esquece ou perdoa a menor das transgressões passadas. Pantalone é ação e não palavras - em contraste com o Doutor. Seus relacionamentos são maus ou mesquinho com seus empregados, de cabeça fechada e prescritivo com seus filhos, inclinado a desaprovar o Doutor, e tramar com o Capitão, lascivo com Colombina e autoindulgente consigo. Sua relação com a plateia: é muito interessado em si mesmo para perceber os espectadores. Ainda assim sua maior -e talvez sua única- virtude seja aquela da transparência: seus motivos são tão óbvios que ele quase se destaca como um homem honesto - novamente, diferente do Doutor. Função na trama: impedimento à ação. Por exemplo, ele tipicamente deseja casar-se com a mesma mulher que seu filho Flávio, ou é mesquinho demais para dar um dote a sua filha, Isabella.

Exercícios de Improvisação:

-Pantalone está sozinho em casa, tendo mandado todos embora. Finalmente pode dar uma festa, já que ela vai custar o mínimo possível. Para ser interpretado devagar, demorando-se na escolha da comida, bebida etc. Gradualmente entra num transe de segunda infância, se encontra num quarto empoeirado cheio de objetos de significado nostálgico.

-Encontra alguém e perguntam: “Como está você?” (ele nunca está bem); “Como está sua filha/suas finanças/etc?” (tudo ruim); então: “Você pode me emprestar um dinheiro?” (foge, em grande frenesi).

-Dois Pantalones se encontram. Há uma bolsa no chão. Há três fases em seu encontro:

- Saudação- os dois acham que o outro não viu e tentam se livrar um do outro.

-Reconhecimento do fato de que a bolsa está lá e afirmações de reivindicações e contra reivindicações.

- Disputa: uma corrida pelo prêmio.

-Pantalone está sendo pressionado por dinheiro pelas outras máscaras: devedores e empregados querendo seus salários (exemplo: Colombina, Arlequim). Ele desmaia. O Doutor chega e diz que ele está morto. Os outros improvisam um velório. Enquanto comem e bebem, Pantalone e ouve o que estão dizendo sobre ele. Ele levanta como um fantasma e assusta todos para fora.

Tartaglia



Tartaglia – Desenho de Maurice Sands

calcanhares e a barriga para frente. Bamboleia, ginga, ao caminhar (andar de pingüins). O animal correspondente poderia ser um cruzamento entre um pato e uma coruja, mas, assim como *Scaramuccia*, não há origem primitiva para a qual apontar. Como é um homem mais velho, pode ser amigo do Doutor. Frequentemente não possui uma função além de oportunidade cômica adicional. Em contextos mais recentes, ocasionalmente apropriou-se das funções de Doutor, com Pulcinella tomando o papel de Pantalone. Possui como característica principal ser gago, suscetível a ficar preso na sílaba mais obscena de qualquer

O nome Tartaglia vem do verbo italiano Tartagliar que significa gaguejar. Parece ter sido criado por Beltrani de Verona em torno de 1630, provavelmente em Paris para compensar a falta de entusiasmo dentre as plateias francesas por Pantalone e Doutor. É um personagem-máscara de serviço, podendo ser um advogado ou um funcionário público (um cobrador de impostos), um boticário, cocheiro, policial. É corpulento e barrigudo, sem pelos faciais, e completamente careca. (O único personagem da *Commedia dell'arte* a ser assim). Usa gorro de tecido cinza, colarinho amplo de algodão sem estampa, capote e túnica verdes com listras amarelas, meias brancas e sapatos de couro amarelo ou marrom.

Sua máscara caracteriza-se por enormes óculos redondos que podem ser verdes ou azul-claros cobrindo a metade de seu rosto. O peso do seu corpo divide-se em apoiar-se nos

frase. A comédia não recai somente na gagueira, mas na natureza das palavras que ele tenta usar como alternativas para superar a pausa da palavra. Tartaglia tem ataques de fúria consigo mesmo e com os outros quando não consegue se comunicar. Como sempre na comédia, há uma realidade social por trás de um fracasso: ‘Ele representa o sulista, desgastado pelo clima, sofrendo de oftalmia crônica, e em uma condição que beira o cretinismo.

Exercícios de improvisação

Quer ler uma tragédia para seu amigo (e colega sulista) Pulcinella. Ele se prepara para informá-lo o título, que é “Coriolanus”, mas depois da sílaba inicial “Co”, segue uma pluralidade de diversas sílabas, eventualmente modificando o “Coriolanus” para “Cor” e se “deitou dentro de nós” (*laid into us*)

Doutor



Doutor Balanzone
Desenho de Maurice Sand, 1653

O pedante da Comédia Humanista. Doutor Gratiano, mais tarde denominado Balanzone, Scarpazon, Forbizone, Boloardo. A origem do nome Gratiano não é mais esclarecida do que a de Pantalone. O criador da Máscara, de acordo com os estudiosos mais

antigos, foi Luzio Burchiello que assinava seu trabalho como Lus Burchiello Gratià, e que imitava um barbeiro velho, Gratiano delle Celtiche *Boloardo* significa burro, estúpido, um balanzone é uma balança, pode-se presumir que isto seria uma insinuação irônica de que ele é equilibrado (balanceado) da cabeça, ou uma referência à sua inabilidade de tecer qualquer tese sem também trazer sua antítese. Normalmente solteiro ou viúvo. Quando ele de fato se casa, é imediatamente corneado. É frequentemente pai de um dos enamorados. Origina-se na figura grosseira de Carnaval, que também aparece em peças folclóricas, como as peças de *Mummers* (atores mascarados que performavam em peças ou mímica de eventos folclóricos ingleses). Algumas de suas cenas contém uma seção comumente chamada de “a cura”. Gosta de gabar-se de suas viagens e suas competências.

O Doutor é logo o segundo em importância para os próprios combatentes, e, assim como eles, ele aparenta ser um sobrevivente do ritual; ele é o homem da medicina das raças primitivas, e, em origem, um selvagem com um dom incomum que assumiu o controle das cerimônias. Esta teoria da origem do doutor pode, a princípio, aparentar insustentável, pois, como uma regra é o próprio doutor, ou o doutor em conjunto com seu servo que traz a maior parte da comédia grosseira que dá vida à peça dos *Mummers*. Mas a razão pelo aspecto cômico do doutor não está longe. O homem da medicina de raças selvagens é odiado e temido, e seu destino natural ou inevitável é tornar-se alvo de piadas a partir do momento em que o medo não é mais sentido.

A imagem arquetípica do velho (doutor) tem uma relação próxima à do charlatão. Lodovico de'Bianchi, o Gratiano dos *Gelosi*, havia sido ele mesmo um charlatão e publicou um livro de “presunções” para o papel que provavelmente representa seu estoque de discursos charlatões. Ele é grande, até enorme, vem diretamente do Carnaval, e contrasta com o Pantalone. Mais tarde, os tipos franceses se tornam pedantes, reptilianos como o Tartufo, de Molière. Vestes pretas de acadêmicos, satirizando os estudiosos Bolonheses. Paletó longo com capa longa demais, até os calcanhares, sapatos pretos, meias e bermudas, e um gorro preto. O ator Lolli, em meados do século XVII, adicionou um colarinho largo ao redor do pescoço e um chapéu bastante amplo de feltro preto. Sua máscara cobre somente o nariz e a testa. As bochechas do ator ficam então reveladas e são muitas vezes avermelhadas para mostrar o gosto do Doutor pela bebida. De acordo com Carlo Goldoni, a própria máscara tem origem na ideia do bebereão: a ideia de uma máscara singular que cobrisse seu rosto e nariz

teria sido tirada de uma mancha de vinho que teria desmoralizado um jurista daquele tempo. Carrega em suas mãos um lenço branco. Caminha com o peso nos calcanhares, barriga para frente; gesticula para frente; o pedante francês (mais recente) é mais leve e vivaz, e inclina-se para frente, a inclinação partindo da cintura. Anda peripateticamente (andar relativo ao pensamento do filósofo grego Aristóteles, que ensina andando passeando), traçando 8 (oitos - número), e faz uso de passos pequeninos, picados. Sua postura de andar vai abaixando enquanto ele pensa (em voz alta, é claro) sobre um problema, e volta a se elevar quando ele encontra a solução. A versão francesa mais recente caminha para frente, como um lagarto, inclinando-se para frente, usando a cabeça. Diante do público possui movimentos relativamente estático. Precisa de todo o espaço para si e o ganha gesticulando com o corpo, como quem semeia sementes. Sua fala lembra um trombone. Pronuncia “s” como “sh”. Fala uma mistura de dialeto bolonhês italiano e latim, conhecido como minestrone. Os tipos franceses mais recentes florescem demais em sua oratória. Origina-se em Bolonha, cidade da universidade mais antiga da Itália, não que ele já tenha estudado lá. Especialista em tudo, ele pode falar de tempo, sobre qualquer coisa. Muito “oral”, tanto para dentro quanto para fora. Fala e come muito (Bolonha é a cidade da Lasanha). É essencialmente centrado na barriga e não no intelecto. O Doutor é inclinado, assim como Pantalone, a ser sovina, mas no caso dele, é porque ele não tem nenhum dinheiro. Ele nunca fica abalado por interrupções, paródia, ou até abuso físico. Faz piadas grosseiras de cunho sexual e tem um fraco por pornografia. Assemelha-se a um porco e mais tarde a um lagarto. Vizinho e amigo ou rival de Pantalone (em qualquer dos casos, são inseparáveis), e, como é um parasita nato, vê vantagem em ouvir seus sermões. Com frequência é preceptor de Pedrolino, a quem trata mal, por ter inveja de sua criatividade e real capacidade de compreender as coisas. Precisa de um contexto para se referir ao público, como por exemplo, dar uma palestra. Função na trama é dar aos outros personagens um intervalo de seu trabalho físico, através de sua prolixidade - às vezes ao ponto de precisar ser carregado por eles, ainda falando. Por esta razão, ele passa um tempo considerável em cena. Um sobrevivente, e não uma figura alvejada como Pantalone.



Doutor recita no prólogo (Steinbeck Furore)

Exercícios de improvisação:

-Os monólogos perversos do Doutor são chamados *sproloquio*. Pratique o jogo “só um minuto” fazendo palestras sobre temas sugeridos por outros personagens.

-Dê receitas preferidas enquanto pensa no próprio prazer gastronômico até o ponto de orgasmo (enquanto *Zanni*, quando presente, saliva de ansiedade)

-Derreta com a manteiga, chie com os chips, até finalmente gozar em deleite.

-O Doutor gosta de dar a etimologia das palavras. (Soldano Aniello, um dos mais antigos intérpretes do papel, escreveu um livro intitulado “Etimologias Ridículas e Fantásticas”). Faça outro personagem ler uma notícia de jornal e o interrompa com definições fantásticas, sílaba por sílaba, de qualquer palavra longa.

- Trio: Dois doutores (advogados) aparecem para a defesa e processo de um julgamento no qual o réu é *Zanni*. Eles alternam discursos em uma competição de quem sabe mais jargões jurídicos esquecendo gradualmente do caso, apesar dos protestos de *Zanni*.

2.5.4 – Guerreiro (Capitão)

Tem suas raízes no teatro romano, *Miles Gloriosus* de Plauto, Pirgopolínio da peça “O Soldado Fanfarrão”, soldado vaidoso que se vangloria pelos seus feitos, deriva das aventuras que infestaram a Itália, uma paródia de uma colônia espanhola liderada por *Don Rodrigues e Matamouros*. Segundo Antonio Fava, o Capitão é um palurdo, um rústico local, que para apresentar grandeza se finge espanhol, um bêbado que foi para na região bergamasca como sugere a imagem mais antiga do personagem, pertencente a séria dos *ludi zaneschi* (*jogos zanescos*).



Capitão Bêbado, Recueil Fossard, séc. XVI
Estocolmo, Drottningholm Teatermuseum

Hoje em dia, trata-se de um estrangeiro que vem de longe, que fala língua desconhecida, que viu coisas nunca vistas, com feitos nunca experimentados, dada a sua condição de valentão, de fanfarrão, de mentiroso e de herói. Vive desafiando os outros a duelo se fazendo de corajoso, mas na hora do combate, foge.

Em seu tom grotesco, essa máscara confessava o descontentamento italiano com a magniloquência presunçosa dos dominantes espanhóis. Sua linguagem era o ‘espanholesco’, ou um italiano repleto de espanholismos macarrônicos: exceção feita àqueles lugares em que a censura dos conquistadores não o permitia. [Apud: S. d’Amico SCALA, p. 24]



Capitão Spavento
Desenho de Maurice Sand, 1577.

De acordo com os estudos de Antonio Fava, Jonh Rudlin, o pesquisador argentino Jorge Costa e o ator e pesquisador paulistano Fernando Vieira, há quatro tipos básicos de Guerrero:

- a) Capitão Vira-Casaca: Aquele guerreiro que, se vendo em situação desfavorável, se coloca a favor do inimigo. Exemplo é o Dr Smith do seriado Perdidos no Espaço.⁴⁹ Se os turcos o invadirem se torna um turco.
- b) Capitão *Meo- Squaquara* (capitão “Cagão” ou “Diarreia”) :o totalmente covarde, aquele que, se vendo em situação de risco, desmaia.
- c) Capitão Desastro (desastre) é o guerreiro atrapalhado e desastrado capaz de dizimar seu exército por manejar sua espada de maneira desordenada e imprudente.
- d) Capitão Bravo: Enfrenta o perigo, consegue fazer duas atividades ao mesmo tempo como esgrimir com seu inimigo com a mão direita e com a esquerda preparar uma boa macarronada enquanto luta. Realmente corajoso, vaidoso, enquanto luta manda beijo para a plateia. Uma espécie de MacGiver⁵⁰.

Capitão Giangurgulo – Espanhol/calabrês. Nariz longo e fático. Usa chapéu de feltro, florete em vez de espada, gibão escarlate. O nome origina-se de Jack Glutton (Jack Glutão) ou Jonh Gargler (João Gargarejo). Obcecado por mulheres, mas morre de medo delas. Tem os traços habituais de Capitão, sendo inclusive pobre e faminto, muitas vezes recorre ao roubo para comer. É vaidoso, estúpido e zombeteiro.

Capitão Spavento - tem nariz pequeno só para provar que pode amedrontar e aterrorizar

Capitão Coccodrillo – que nunca morde, fanfarrão e facilmente mole.

Capitão Fanfarrone – Calabrês, impostor, finge ser espanhol, uma espécie de *Zanni* forjado para o militarismo.

Capitão Matamouros - mercenário espanhol original, o nome remete a matador de mouros, criado por Francesco Andreini (*Il Gelosi*), ricamente vestido, as roupas de seus servos eram feitas supostamente por turbantes de suas vítimas. No seu brasão tem um ouriço, resultado de uma batalha onde ele afirma ter lutado para entrar na tenda do Sultão e o arrastado pelo acampamento enquanto lutava com todo o exército inimigo com a outra mão e havia tantas flechas cravadas no seu corpo enquanto lutava que ele parecia um ouriço.

O Guerreiro Capitão é um solitário que nunca é daquela cidade ou lugar onde é ambientada a cena, um forasteiro e sendo assim, consegue fingir e inventar alto status e

⁴⁹ Perdidos no Espaço – seriado de televisão norte-americano de aventura espacial produzido entre 1965 e 1968.

⁵⁰ MacGiver – personagem da série de ação e aventura norte-americana conhecida no Brasil com o nome de Profissão: Perigo onde o protagonista conseguia sair de situações impossíveis criando objetos improáveis.

mentiras a seu respeito. Traja figurino que satiriza os uniformes militares, mas modifica-se de acordo com a época. Capacete ou chapéu com penas, botas enormes e não necessariamente de par correspondente, colarinho exagerado, trajes cortados em diagonal ou cortado ao estilo Francisco I da França⁵¹. Sua máscara é de um nariz comprido e muitas vezes fático, usa uma espada longa, que faz parte de sua personalidade. Sua postura: pés plantados no chão, afastados para ocupar o máximo de espaço, peito projetado para frente, costas retas, quadris largos, gestos extravagantes, passos são firmes no calcanhar, como se marchando e querendo ser visto em todos os ângulos, pavoneando-se. Corre ao ouvir um barulho assustador, larga tudo, mas só consegue correr no mesmo lugar, cabeça jogada para trás, braços no ar, chutando os pés para a frente. Quando ouve um lobo ou cachorro é capaz de se encolher de medo a ponto de ficar imperceptível e quando possível sai correndo agachado. Fala alto, mas acuado ou com medo fica com sua voz fina e normalmente tem sotaque espanhol. Assemelha-se a um cão de caça ou um pavão.

Seja qual for o tipo, ele só faz uma coisa: fingir. Acha que é bonito, forte, corajoso e bom moço. Na Itália é reconhecido pelas suas bravuras, mas na França como um ‘panaca’. Vive na ilusão infantil de que é um herói mitológico ou histórico. Originalmente era empregado por Pantalone para fazer ‘trabalhos sujos’ queria ficar rico e o patão se manter assim, mais tarde acabou adquirindo status militares acima, mas continuava pobre e faminto. O Doutor não apresenta ameaça para ele, porque embora estejam atrás de títulos honorários, o Doutor busca o de reconhecimento intelectual e já o do Capitão o de promoção de patente. Para esse guerreiro, o mundo inteiro é seu público, exhibe-se para eles, faz saudações para ser admirado. Sua bravura é sempre com relação a outros personagens, nunca para com seu público. Sua função na trama é ser desmascarado, sempre no final, há a transformação que pode ir do orgulho a humilhação e de confiança ao pânico.

Um dos primeiros deveres de um ator como Capitão é inventar um novo nome e linhagem. Com a participação das mulheres nas comédias, não tardou para que exercessem papéis com características arquetípicas de heroínas e guerreiras. As Grandes Damas representadas pelas cortesãs, Senhoras, Madames formavam dupla com os Capitães. Normalmente mulheres mais velhas, fogosas e muitas vezes viúvas.

⁵¹ Francisco I da França – Rei francês (1515 – 1547) conhecido como “Rei-Cavaleiro” ou o “De Nariz Comprido”

Exercício de Improvisação

Vários Capitães marcham para a guerra, cheios de pompa, acenando para a plateia, logo retornam escorraçados, sujos, feridos e envergonhados que nem olham para o público.

2.6 - As correlações lúdicas

Antonio Fava classificou as máscaras com algumas referências para melhor entendimento do perfil de cada personagem-tipo na *Commedia dell'Arte*. Não é uma verdade absoluta, mas uma possibilidade de pesquisa.

Classificação análoga

Dividida pelas idades da vida humana: Biológica: Enamorados (adolescentes), Criados - idade adulta, Capitão e Senhora (maduros), Doutor e Magnífico, os velhos. Simbólica: *Zanni* – Infância que se descobre e se movimenta, Enamorados – Idade da transição, adolescência, Enfarinado e Serveta – Jovem sensual e malicioso (a), Capitão e Senhora – Idade adulta em sua plenitude, Doutor – velhice robusta, Magnífico – Velhice avançada e Tartaglia – Pé na cova.

Os Humores

Existem alguns aspectos culturais do passado que fazem parte da nossa bagagem, do nosso comportamento. Quando falamos de temperamento nos referimos a comportamento de alguém e quando nos referimos as condições psicológicas, chamamos de humores. Quando está em equilíbrio produz um temperamento perfeito. É um termo que se refere aos aspectos biológicos inatos. O temperamento define as pessoas por diferentes características como a forma de interagir com o seu entorno, a habilidade de adaptação e mudanças, o estado de espírito. *Hipócrates* em “A Doutrina dos Humores” divide em quatro: a) Tipo Sanguíneo – alegre, comunicativo e despreocupado. Sente emoções momentâneas de forma intensa, reage rápido as situações e não costuma guardar rancores. São os: 1º e 2º *Zanni*, *Servetta*, Enfarinado. b) Tipo Flemático -controlado, equilibrado e passivo. Sente emoções de forma fraca, é lento para reagir as situações e não guarda rancores. São os Enamorados em estado de abandono e autopiedade e *Pulcinella* (todo o tempo). c) Tipo Colérico – mandão,

impetuoso e líder. Sente emoção de forma intensa, reage rápido as situações e costuma guardar rancores. São os Doutores e os Capitães. d) Tipo Melancólico – pensador, criativo e pessimista. Sente emoções de forma intensa, é lento para reagir as situações e costuma remoer magoas. São os Enamorados e o Magnífico.

Todos os temperamentos, a partir da pesquisa de Hipócrates apresentam o lado oposto, o que escondem ou não revelam, seria uma sobre no raciocínio das Imagens Arquetípicas do Inconsciente Coletivo de C.G. Jung.

Animalidades

Associar as características da personalidade de cada personagem-tipo com os animais é um procedimento tradicional. Algo de não humano está sempre presente nas máscaras. Alguns animais são recorrentes nas improvisações e outros são ignorados ou esquecido pelos atores, por exemplo os *Zanni e Zagne* primitivos -frango, 1º *Zanni (na evolução) -raposa, marta, doninha*, 2º *Zanni (na evolução) – gato, macaco, Pulcinella – frango, Fantesca – bovinos (vaca, búfala, cabra, ovelha), Servetta – pombo, galinha, pardal, Enfarinado – poodle, papagaio, Pantalone – peru, abutre, besouro, Doutor – porco, mastim, Tartaglia – coruja, Capitão – galo, pavão, cavalo garanhão, Senhora – pavão fêmea, égua, Enamorado – gato de raça, Enamorada – gata de raça*

Os Reinos da Natureza

Reconhecer as identificações dos personagens-tipo pelos reinos da natureza não é difícil para o rendimento expressivo e interpretativo dos atores. Os animais – Criados e Guerreiro (Capitão), os vegetais – Enamorados e os minerais – Velhos

Elementos da Natureza

De acordo com as pesquisas e o ponto de vista de Antonio Fava, passar pelo reino e elementos da natureza ajudam facilmente no entendimento e rendimento dos atores. Podem ser através de exercícios tanto de imaginação e criação quanto de entendimento lógico e teórico. Terra – Velhos (estabilidade, coração de pedra, dureza). Ar – Guerreiro (Capitão) –

inflado, se move com o ar. Água – Enamorados (fluido como sua linguagem, ondulante e o Fogo – Criados (combustão, brasa das cinzas.

Material

Condição de trabalhar a partir de matéria elementar a partir da identificação dinâmica. Os *Zanni* – Trapo, condição de pano de chão sujo e rasgado representado na sua condição física e vocal, na pronúncia, nos acentos e ritmos. Como um objeto largado em qualquer canto. Enamorados – Gelo, comportamento que produz a cristalização da água. Doutor – Comida, identifica-se com as receitas de cozinha, descreve as etapas da receita e seu corpo e voz vão se identificando com a dinâmica, por exemplo, derreter manteiga na frigideira, seu corpo vai dissolvendo, sua voz vai ficando languida, seus olhos se reviram. Magnífico – Espinhos, se querem seu dinheiro, se fecha como um cacto, espinhoso. Guerreiro (Capitão) – Gasoso, assustado: fuga gasosa, dissipa-se com boas saídas.

Estações do ano

As referências a partir das estações do ano pode-se identificar a primavera com os Enamorados, o verão com os Criados, o outono com os Guerreiros (Capitão) e o inverno com os Velhos.

O amor

Todos os personagens-tipo na *Commedia dell'Arte* amam, todos esses arquétipos possuem todos os requisitos para se apaixonarem, mas cada um com seu jeito e em situações distintas. O amor por tipos:

Enamorados – o amor idealizado, ama mais o desejo, o sonho do que o amado (a) do que o (a) tocar. Paixão, ansiedade, caprichos. O amor adolescente, que fica corado, sente palpitações. Seus gestos contêm valores estéticos de esculturas clássicas: pura, perfeita e heroica. Por amor um Enamorado submete-se a qualquer humilhação, tortura ou sacrifício. Caso aconteça algo que afaste seu amado (a), ele(a) se desespera podendo enlouquecer e uma vez resolvido o equívoco, o amor retorna fortalecido.

Velhos – amor libidinoso, iludido, das partes baixas, animalesco, babão, não possui mais a potência sexual de jovem e sendo assim, não dá em nada. Situação fácil de ser encontrada nos roteiros cômicos.

Criados – amor jocoso, engraçado, excitação, entusiasmo psicofísico. Uma vez não sendo correspondido pode tentar o suicídio causando situações cômicas e as resolve sempre de forma positiva. Há uma cena clássica descrita por Dario Fo de um Zanni que iludido amorosamente resolve se suicidar com uma corda, fica com medo de altura ao subir no banco, depois a corda arrebenta resolve então se comer pegando partes do seu corpo, ao pensar nessa situação lembra-se que está com fome e sai correndo para cozinha para procurar algo para saciar sua fome e acaba esquecendo do seu objetivo (morrer de amor).

Guerreiro (Capitão) – amor titânico, amor planetário, de grandes batalhas. Grandes conquistas amorosas fazem parte de sua bagagem. Normalmente seu par romântico é a Senhora (Segunda Enamorada), esposa do (Magnífico), vivem aventuras eróticas à custas do velho avarento.

Desenhos Animados

Os desenhos animados são as expressões modernas que se aproxima das imagens arquetípicas da *Commedia dell'Arte*. Temperamentos recorrentes, características perfeitamente reconhecíveis, lazzi ou gags, esquemas fixos, coincidem com as dinâmicas cômicas. Outras semelhanças: os personagens-tipo são indestrutíveis, o absurdo com progressão cômica, a psicologia em seu uso dinâmico e expressivo são sociais e não individuais e particulares. Antonio Fava, por exemplo, se especializou e atua como Pulcinella, ao portar a máscara, converte-se em um semelhante ao Pato Donald.

A psicologia do Pato Donald, não é sua, mas quando combinada com sua imagem, pois foi pensada e construída observando e traduzindo inúmeras variantes desse comportamento, onde se diz *innumeras variantes lê-se muchas personas distintas*. (Fava, p. 117).

Algumas semelhanças entre as imagens arquetípicas da *Commedia dell'Arte* com os desenhos animados: 1º e 2º Zanni, por exemplo: Tom e Jerry, Timão e Pumba, Bob Esponja e Patrick, Pink e Cérebro. Os Enamorados – Bela e a Fera, Cinderela e o Príncipe, Aladdin e Yasmine, Nala e Simba. Velho Magnífico -Sr. Siriqueijo, Tio Patinhas e o Velho Doutor o Rafiki do desenho animado da Disney: O Rei Leão. Guerreiro (Capitão) – Johnny Bravo, Zé Bonitinho

A *Commedia dell'Arte* é uma ponte que liga a comédia antiga a comédia moderna, sendo um gesto que não é, todavia, criativo em si, mas uma atitude organizacional, a ideia do ator profissional, vendo no teatro um produto que se vende, consequência irreparável, ou seja, que transforma todo o pensar e fazer teatral da modernidade. Essa escolha de vida, deriva de precedentes muito antigos e duradouros que durante muitos séculos foi o entretenimento do público, o bufão profissional, que não era ator, mas sim animador, espetaculoso, histrião que agradava e surpreendia sobretudo por suas habilidades indo do menestrel ao comediante. O que acontece da suprimentos para o crescimento evolutivo dos personagens-tipo e situações dramáticas refinando o fazer profissional. Dessa comédia derivam, sobretudo, as histórias de amor, personagens atrapalhados. Os Enamorados entram como um empréstimo “erudito” exigido pela presença feminina como atriz profissional

Quando um bufão realiza uma acrobacia, é justamente a acrobacia que é mostrada ao público que a recebe com aplausos, mas quando um ator cômico não realiza a mesma coisa, ou seja, não mostra a ação como é, a acrobacia como é, mas sim carregada de significado que justifica a situação. Um Zanni tropeça e cai, o ator o faz com solução acrobática, ou um Pantalone se assusta e dá um salto mortal, ação justificada pela situação, no caso pelo tombo do criado ou o susto do velho. A dramatização das habilidades foi um salto de mentalidade que se produziu na evolução do espetáculo.

Toda a cultura cômica ocidental de hoje em dia nos fala de *Commedia dell'Arte*. O par cômico “Gordo e o Magro” (Laurel e Hardy) representam, por ser o caso mais claro e evidente. O par cômico é, antes de tudo, a invenção original importantíssima do improviso. Suas máscaras são imutáveis todos os seus filmes propõem com exatidão matemática, caras, gestos e *gags*, ou seja, *lazzi*, pertencentes inconfundivelmente a dos atores-máscaras. Esses são tipos- fixos, seus arquétipos poderiam ser definidos como um ser humano na busca de

uma localização própria entre seus semelhantes. Características do “perdedor”, assemelhando-se aos 1º e 2º *Zanni*. Assim como a relação *Arlequim e Brighela, Coviello e Pulcinella, Francatripa e Zanni...* Versões modernas desses que se encontram por todos os lados.

2.8 – Dramaturgia da *Commedia dell’Arte*

Canovaccio

A *Commedia dell’Arte* é sobre improvisação, reação e interação que não tem um roteiro de falas e sim de ações. Não é literatura. O *canovaccio* é uma trama (entramado), estrutura de encontro, entradas e saídas de personagens e argumentos. Exemplificando com um conto:

Chapeuzinho Vermelho:

- Cena 1: Chapeuzinho Vermelho e a Mãe

Mãe pede a Chapeuzinho que leve a cesta de doces para a avó

Mãe indica o caminho certo que a filha deve tomar

- Cena 2: Chapeuzinho

Explora a floresta

-Cena 3: Chapeuzinho Vermelho e o Lobo

Encontram-se pela primeira vez

Lobo sai

Cena 4: Chapeuzinho Vermelho e a “avó” Lobo

Que olhos grandes tem a vovó.

Cena 5: Caçador entra

Morte do Lobo

Como observado, não existe muitos detalhes. Cada ponto lista os personagens da cena e basicamente o que acontece. É muito importante que a estrutura criativa contenha um nome, uma forma e umas partes que as compõem, esse impulso adquire significado, função e objetivo direcionado ao público. Divertir-se e ao público é importante e é obtido pelo perfeito conhecimento dos próprios meios expressivos que devem ser reconhecidos pelo nome, forma e estrutura. A forma perfeita é um esquema mínimo de começo, meio e fim. Na *Commedia dell’Arte* tudo deve ser claro e cronológico. Os retornos são confiados a narração, resumos,

descrições e/ou sonhos e visões, que os personagens desenvolvem com um triplo objetivo: desenvolver a trama, ajudar a sua compreensão e criar *lazzi*. Todo *canovaccio* tradicional é subdividido em Prólogo, 3 atos e Epílogo.

Prólogo é a apresentação do argumento, deve ser breve, divertido, dinâmico e preferencialmente pelo ator mais cativante da companhia comica.

1º Ato: Apresentação dos personagens e conflitos. Tudo vai bem, a situação normalmente positiva (que será reproduzida ao final). Por exemplo: os Enamorados se preparam para o casamento, tudo certo, todos felizes. A primeira e maior dificuldade se apresenta, o conflito. Podendo ser, por exemplo um desentendimento entre os Velhos, pais dos noivos que afeta o casamento. Entre as confusões, brigas, ordens, coloca-se em ação o funcionamento o enredo, os equívocos, *quid pro quo*, que se desenvolvem até o final do ato.

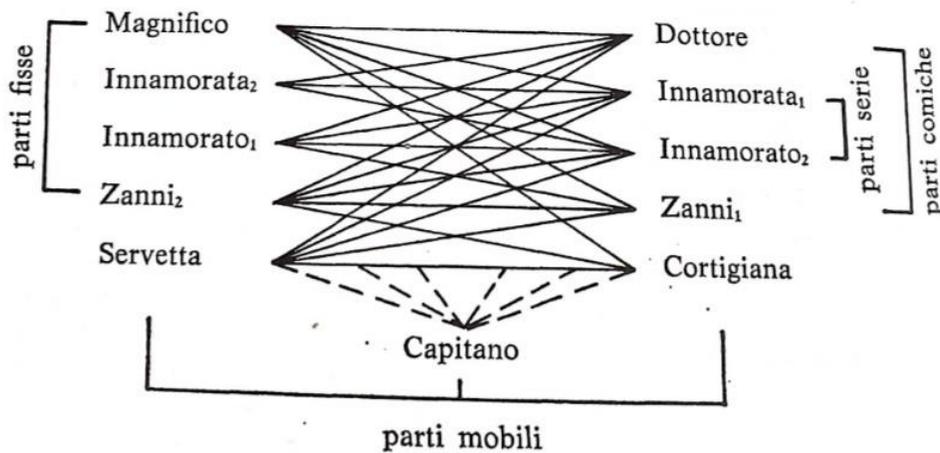
2º Ato: O conflito se aprofunda, cada personagem faz as confusões se aprofundarem até o final do ato.

3º Ato: O conflito vai até o caos parecendo impossível resolvê-los. Desenvolvimento das complicações até o pré-final.

Epílogo: Pré-final – a situação ainda não foi resolvida, mas já se vislumbra a solução. Final – solução e final feliz. Tudo é extremamente rápido, perfeito, simétrico e resumido. Coda⁵²- solução e triunfo, não é exatamente cômico, mas é um lugar de interação e participação ativa do público que cantam e dançam juntos.

O sistema de relação na *Commedia dell'Arte* são formas tripartidas e ambivalente. Os atores se organizam de modo binário e modular. Os esquemas cênicos são: o gênero, o *canovaccio* e o cenário, todos inclusos no repertório. Os personagens são animados por motivações e colocados na situação e relação entre eles. Todo sistema de relação respeita a organização binária, normalmente com seus pares complementares, ou seja, 1º e 2º Zanni, Doutor e Magnífico, casal de Enamorados, mas é comum relacionam-se com personagens de natureza diferente. A composição modular que corresponde a recorrência das mesmas máscaras, tipos-fixos, tem como estrutura os esquemas cênicos, as formas fechadas e os *lazzi*.

⁵² Coda – seção exclusiva de uma composição (sinfonia, sonata, etc) que serve de arremate à peça.



Esquema clássico das relações em duplas nos *canovacci* da *Commedia dell'Arte*:

Lazzi

Lazzo (singular) ou *Lazzi* (plural) que significa laço ou nó, funciona como uma palavra-chave. Os primeiros cômicos usavam a expressão “*fare l’actio*”, (fazer a ação cênica), provavelmente no dialeto da região da Lombardia, *lacci*. Segundo a teoria epistemológica do artigo publicado por A.Valeri em 1890, *Lazzi* é a simples conjunção *del’azione*. É um jogo cômico que indica qualquer solução adotada em cena para provocar o riso do público que pode ser curto ou longo, conhecido como truques de cena, *gags*, rotina cômica. Trata-se de uma piada (*burla, jeu, joke*) O ator dispõe de um número grande de soluções cômicas eficazes e seguras que se adaptam a qualquer enredo de comédia. Cada artista elabora o seu *lazzo*, mediante seus próprios estilos e poética cênica. O *lazzo* pode ser de gestos, de ações, de situações e verbais. O *lazzo* verbal se chama *bisguizzo*, uma palavra que foi caindo em desuso no decorrer do tempo. O *lazzo* pode ser usado em três situações: a primeira quando o público fica inquieto ou entediado durante a apresentação cênica, quando os atores se perdem na linha de condução da trama, por exemplo. A segunda quando é um evento esperado pelo público, o ponto alto. A terceira, quando o *lazzo* está inserido na criação do texto cômico. *Lazzo* está contido em diversas formas de humor, pode ser de amor, de sexo, de comida, de comportamento, de medo etc.

Alguns lazzi:

- Lazzi da Escada (Venice 1611)⁵³

Série de rotina cômica, geralmente começando com Arlequim (Coviello ou Pasquarello) carregando uma escada. Qualquer uma dessas ações pode ocorrer:

a- Arlequim anda com a escada como se fosse um par de perna de pau.

b- a escada continua escorregando quando colocada contra a parede.

c- De repente, assustado, Pantalone sacode a escada com Coviello nela.

- Lazzo das maçãs (Venice 1611)

Dois Zanni tentam domesticar um urso atirando-lhe maçãs e o animal apanha perfeitamente com a boca.

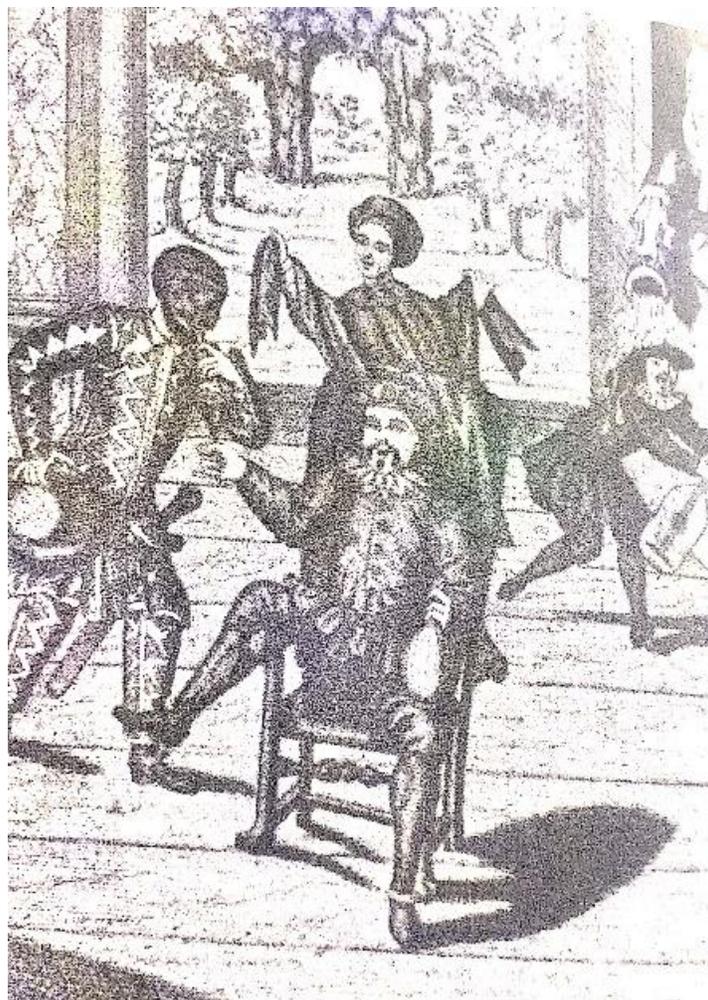
-Lazzo do Guindaste (Venice 1611)

Uma mágica transforma Arlequim em um guindaste enquanto ele implora ao mágico, percebe que seu pescoço está ficando cada vez mais longo.

- Lazzi do gato (Venice 1611)

Zanni (ou Arlequim) imita as ações de um gato, demonstrando como ele caça pássaros selvagens ou como se limpa, coça a orelha com o pé e lavar o corpo com a boca

⁵³ Venice 1611 – Flaminio Scala. O teatro de conto de fadas é representativo do cômico, da floresta e da recriação trágica (Il teatro delle favole representative overo la recreatione cômica, boscareccia e trágica)



Cena de Commedia dell'Arte, Paris, gravura de François Guérard 1700
Lazzo da Cadeira

JORNADA III – Pedagogias inspiradoras:

A pesquisa *Corpo Commico* – Estudo dos Arquétipos da *Commedia dell’Arte* nos dias Atuais surgiu da necessidade de investigar os personagens-tipo na atualidade. Como a famosa frase: “A *Commedia dell’Arte* nunca existiu, porque sempre existiu” abre caminho para essa indagação. Se sempre existiu, onde se encontra nos nossos dias? Será que só está nos palcos, nas representações artísticas? E se atuar e refletir o comportamento humano, então encontra-se referência no comportamento do homem contemporâneo. Recorrer aos arquétipos para justificar é a base desse pensamento pedagógico.

O meu trabalho em sala de aula, seja direcionado a comédia, ao drama ou a tragédia sempre teve como estrutura pedagógica três pilares: pensamento construtivista, o não protagonismo dos estudantes na construção de cena e o mais importante, a meu ver, o divertir-se (prazer nas descobertas)

O construtivismo na educação atribui ao educador a tarefa de acompanhar o processo de conhecimento do estudante. Aprende-se apenas quando se quer aprender. Precisa estar inserido no contexto das vivências que cerca esse indivíduo. O centro desse pensamento é o gosto da liberdade. O gosto seguido da vontade de ser livre. O professor “facilitador” promove encontros onde apresenta um tema que será apreendido e desenvolvido pelo corpo discente, respeitando a consciência construtora de conhecimento. Uma utopia de liberdade, uma aventura criadora da liberdade, que se choca com as tradições autoritárias. Paulo Freire foi um construtivista crítico. Jean Piaget⁵⁴, dizia que não se explica nada mecanicamente, sua teoria enfoca o desenvolvimento mental cognitivo. e Lev Vygotsky,⁵⁵ psicólogo marxista humanista que entendia a consciência como sendo um papel da subjetividade no processo de conhecer. O conhecimento se dá socialmente, mas, porém, com uma dimensão individual da decisão do indivíduo que produz socialmente o conhecimento.

O pilar do “não protagonismo” vem do entendimento que em *Commedia dell’Arte* todos os atores participavam das cenas com igual importância. Colocando esse valor em sala de aula, faz-se necessário fornecer ao estudante iguais condições de experimentação cênica.

⁵⁴ Jean Piaget – Jean William Fritz Piaget, biólogo, psicólogo e epistemólogo suíço que enfatizava o conceito de “aumento do conhecimento”

⁵⁵ Lev Vygotsky – Lev Semionovitch Vigotsky, psicólogo russo, pioneiro no conceito de que o desenvolvimento intelectual das crianças ocorre em função das interações sociais e condições de vida.

Mesmo se tratando de um curso profissionalizante de atores com mais de um século de existência (Escola Profissionalizante de Atores Martins Penna), é preciso ter em mente e na prática, que estamos lidando com valores artísticos onde todos que frequentam as aulas possuem igual condição de aprendizado e conquistas cênicas, não é uma escola de formação de protagonistas, de divas ou de estrelas e sim de trabalhadores da arte da cena. Encontro ressonância sobre esse ponto de vista, principalmente no trabalho desenvolvido por Ariane Mnouchkine que tem seu olhar na formação do ator, para a diretora o ator é um receptáculo ativo e ela, com olhar generoso, mas sem complacência, cobra ética no trabalho do próprio ator. Há o instante, há o encontro e tudo está ali. Já o terceiro pilar refere-se a ser prazeroso esses encontros semanais onde o aprender seja via de mão dupla, em que seja tão divertido para o estudante quanto para o professor. Senão, não vale a pena.

3.1 – Pedagogias das máscaras no século XX.

A *Commedia dell'Arte* enquanto gênero teatral durou do dia 25 de fevereiro de 1545 data em que foi encontrado o primeiro registro de uma companhia teatral, a Fraternal Cia. até o ano de 1801 em decorrência dos ataques de Napoleão Bonaparte, mas não é fácil destruir quase 300 anos de um gênero popular que encantou e influenciou gerações de artistas por toda a Europa e outros continentes e que reverbera até hoje no fazer teatral do Mundo. As características arquetípicas dessa arte permaneceram e foram se modificando adequando-se as necessidades do tempo e do espaço. O século XX foi muito rico na produção de pesquisas com máscaras como fator de formação e criação de linguagem cênica que evidenciam questões objetivas, a precisão do gesto, a utilização do corpo ou mesmo a relação com os objetos. A máscara está sempre em relação, estabelece um jogo corporificado, busca com o público uma relação espaço-tempo, gera fricções (de variado potencial) em si e no outro. É o aqui e agora, o momento presente, a realidade surge no momento exato em que é se faz necessário. É ao mesmo tempo concreto e imaginário, fixo e mutável, físico e transcendente. Segundo Lehman:

“Não se encontra chamado a uma inteligência imediata e no instante, mas a um registro atualizado as impressões sensoriais no espírito de uma atenção igualmente flutuante... Não se opera

pela compreensão, mas pelos impulsos, pela criatividade pessoal do receptor, portanto, a comunicabilidade ancora-se nas predisposições universais do inconsciente”. (Lehman, 2002, 137)

Gordan Craig

Edward Gordon Craig⁵⁶ tinha como referência a improvisação vinda *da Commedia dell'Arte* para justificar seu pensamento, escreveu uma carta para Constantin Stanislavski⁵⁷; “Ninguém acredita que a improvisação seja uma invenção de última hora”⁵⁸. treinamento era essencial. em 1911. Ele escreveu em uma carta ao professor russo, tentando obter seu apoio na fundação da uma escola em Florença que demonstraria dentro de um ano uma das bases desse treinamento de improvisação a partir do gênero cômico:

- 1- Os princípios do movimento do corpo humano
- 2- No período de 2 anos demonstraria os principais movimentos na cena de figuras únicas e de grupos de figuras em massa.
- 3- Em 3 anos todo o princípio que governa a ação, cena e voz.
- 4- Depois disso apresenta os princípios da improvisação ou atuação espontânea com e sem palavras.

Segundo G Craig, a improvisação liberta o ator da dependência do texto e do elenco baseado na personalidade e, coloca o controle da performance nas mãos do performer.

Jacques Copeau

Jacques Copeau, levou um grupo de jovens (conhecidos como *les Copiaux*) em 1924 para o interior da França, ali pesquisaram improvisação e mímica, além de um rigoroso treinamento corporal utilizando as técnicas de circo e de *Commedia dell'Arte*. Chegando a receber os irmãos Fratellini⁵⁹ para ensinar gags cômicas. Nessa nova escola, Copeau

⁵⁶ Edward Henry Gordon Craig – ator, diretor, produtor e cenógrafo inglês (1872 -1966). Filho da atriz Ellen Terry e do arquiteto Edward William Godwin. Em Florence, Itália, ele funda a *Gordon Craig School for the Art of the Theatre*. Também edita uma revista *The Mask* (A Máscara, 1908–29).

⁵⁷ Constantin Stanislavski – ator, escritor, professor, pedagogo e pesquisador teatral russo. (1863-1938)

⁵⁸ Carta que se encontra hoje no Museu de Moscow Arts

⁵⁹ Irmãos Fratellini – cia circense acrobática.

direcionou o desenvolvimento de sua pesquisa em um grupo de dez personagens arquetípicos que simbolizavam os aspectos básicos do comportamento humano, ensinou a seus estudantes a confeccionarem máscaras que capturassem a essência de cada arquetípos e como usá-las. Atentava-se na caracterização desses personagens, sua movimentação corporal eliminando gesto, motivação e ação que fosse excessivo, usando apenas elementos essenciais e expressivos. Baseava-se na disciplina, improvisação e fidelidade do trabalho em grupo.

Vsevolod Meyerhold

O russo Vsevolod Meyerhold Penza, foi um grande ator, diretor e teórico de teatro da primeira metade do século XX. Tinha como base na formação do ator o gesto e o movimento. Coordenou entre 1914 e 1917 um curso de “técnicas de formação do movimento cênico com a colaboração do filósofo Vladimir Soloviov especialista na comédia italiana, desenvolveu nessa escola uma pesquisa de roteiros e textos sobre a *Commedia dell’Arte* tendo como inspiração o Ruzante, personagem criado pelo ator e dramaturgo veneziano Angelo Beolco (1496-1542). Concretizou a materialização do movimento cênico na elaboração de exercícios e pantomimas inspirados nos roteiros cômicos (*canovacci*). Cada estudo incluía atividades corporais como saltos, quedas, acrobacias, malabarismo e manipulação de objetos. Investiu nos jogos vocais como consequência direta nas tensões musculares. O movimento, o ritmo não-psicologizado encontrou nas referências na *Commedia all’Improvvisto* apoio para uma estratégia na luta contra o psicologismo, tendo inclusive, em E. G. Craig o norte. Dialogando com as tradições, Meyerhold encontrou no circo, no teatro oriental e na *Commedia dell’Arte* suporte para resgatar os saberes do passado. Assim seus atores são capazes de atuar e não manipular. Segundo ele, o ator deve fugir do personagem para não ser manipulado pelas emoções que atrapalham a sua precisão e alegria. O ator deve ser “malabarista do palco” por possuir bagagem cultural e vigor físico. Segundo o artista, “a teatralidade encontra-se no ator e não no personagem”.

No seu estúdio-escola oferecia disciplinas como:

- Estudos da técnica dos movimentos cênicos: dança, música, atletismo, esgrima.
- Estudo prático dos elementos materiais do espetáculo: decoração, iluminação do palco, figurinos e objetos de cena.

- Princípios fundamentais da técnica da comédia italiana improvisada.
- Aplicação ao teatro moderno dos métodos tradicionais de espetáculos dos séculos XVII e XVIII (estudo sem academismo dogmático nem espírito de imitação).
- A música do drama

Meyerhold criou a biomecânica, sistema teatral que permite o ator dizer com o corpo, com a relação do espaço com o corpo do ator e com seus gestos. Utilizando o recurso do distanciamento da interiorização das emoções dos personagens. Criou um olhar novo, rompeu com as formas dramáticas de representação e conseqüentemente propôs a necessidade de criação de um novo espectador.

Jaques Lecoq

O esportista francês que enveredou pela pesquisa das máscaras teatrais, Jacques Lecoq, aventurou-se pela Itália em 1948. Foi para a Itália ficar três meses e acabou ficando por 8 anos, trabalhou no teatro universitário de Pádua onde descobriu a *Commedia dell'Arte* e o escultor Amleto Sartori com ele descobriu a técnica de confecção de máscaras de couro, atividade que havia praticamente desaparecido. Pelas ruas dessa cidade descobriu Ruzante enraizada na vida daqueles camponeses. Em seguida foi convidado por Giorgio Strehler e Paolo Grassi para fazer parte da equipe na criação da escola do *Piccolo Teatro de Milano*. Os envolvidos com essa nova escola foram chagando pouco a pouco. J. Lecoq apresentou seu amigo A. Sartori ao grupo, que começou a confeccionar máscaras de couro para o Piccolo Teatro, depois Dario Fo (recém-saído da escola de Belas-Artes de Milão), Giustino Durano (ator-cantor), Fiorenzo Carpi (músico).

Em 1956 retorna a Paris com duas descobertas fundamentais: a reencontro com a comédia italiana e a tragédia grega e seu coro. Além disso, voltou para casa com suas malas recheadas de máscaras de couro da *Commedia dell'Arte* presenteada pelo amigo A. Sartori. Logo fundou a sua escola e se dividia entre espetáculos e a escola, tomando a decisão de dedicar-se exclusivamente a última. Como sempre gostou de ensinar e sobretudo para aprender. Segundo ele, é ensinando que se pode continuar sua busca, focado em conhecer e compreender seus movimentos. Percebeu assim que o corpo sabe coisas que a cabeça ainda não sabe. A estrutura pedagogia da sua escola começou com a máscara neutra e com expressão corporal, *Commedia dell'Arte*, coro e tragédia grega, pantomima branca, figuração

em mímica, máscaras expressivas, música e como base técnica: acrobacia dramática e mímica de ação. Em seguida incluiu um trabalho de improvisação falada e escrita. Indo do silêncio à palavra, conhecido como *A Viagem*. Em 1962 incluiu o *clown*, descobrindo” a busca do seu próprio *clown*”. Em 1968 mudou o endereço de sua sede. Percebendo a necessidade de seus estudantes trabalharem em suas pesquisas, criou um departamento, o Laboratório do Estudo do Movimento (LEM). Na década de 1970 ampliou o campo de suas pedagogias e introduziu ao currículo da escola novas criações: o melodrama e os bufões. Por fim, descobriu que os clowns poderiam perder seus narizes.

A improvisação vem da reinterpretação (psicológica silenciosa), da maneira mais simples de restituir os fenômenos da vida. O mais fiel ao real, sem exageros, sem preocupar-se com o público. Começando pelo silêncio. Silenciar para melhor entender o debaixo das palavras. J. Lecoq dizia:

“A improvisação vem mais tarde, quando o ator, consciente da dimensão teatral, dá um ritmo, uma medida, uma duração, um espaço, uma forma à sua improvisação, agora em público. Nas transposições teatrais mais audaciosas, a *interpretação* pode estar muito próxima da *reinterpretação* ou distanciar-se dela intensamente; porém, jamais deve esquecer o ponto em que está ancorada, ou seja, na realidade. Uma grande parte da minha pedagogia consiste em fazer os alunos descobrirem essa lei” (Lecoq, p.59).

Ariane Mnouchkine

A imaginação é um músculo. Ele deve ser côncavo e convexo. Côncavo para receber e convexo para projetar. (Mnouchkine, p. 62)

A francesa Ariane Mnouchkine é diretora de teatro e cinema, fundadora do Théâtre du Soleil, seu trabalho consiste na metodologia de processo coletivo procurando construir espetáculos como resultado de intervenções dos membros da equipe. Ela cria uma atmosfera em que torna possível a todos colaborarem sem serem os diretores ou técnicos. Com habilidade, incorpora diversos estilos teatrais em suas pesquisas e trabalho, desde a *Commedia dell'Arte* até rituais asiáticos. Está sempre atenta ao envolvimento do ator no processo criativo, focando nas pausas, nos ritmos, efetuar uma coisa de cada vez. Para a diretora, não se deve exagerar na atuação, o tagarelar pode ser mais gestual que verbal. Na *Commedia dell'Arte* os movimentos precisam ser limpos, organizados para que a cena não fique suja, não vire um borrão, por isso, inclusive era apresentada normalmente com apenas dois atores, no máximo três para que o jogo acontecesse e a cena compreendida pelo público. O ator precisa viver a cena, é o aqui e o agora. A única arma é a ação, assim como na comédia italiana ou nas pesquisas de Meyerhold. É a situação que justifica a ação, o mais importante é encontrar a situação, seu estado. Acreditar é o mais importante. O ator não deve ilustrar o espaço, é preciso ver para crer.

A máscara constitui a formação essencial do ator, explica Ariane, porque ela não aceita a mentira e revela as fraquezas: a falta de imaginação, o fazer ao invés de apenas ser, a falta de presença, a falta de escuta. A máscara é capaz de proporcionar a ação em algo sublime e proporcionar momentos de rara intensidade, através dela (a máscara) surgem personagens recheados de aventuras extraordinária. Recusar o movimento pelo movimento. É fundamental o olhar que se tem sobre as coisas, o olhar que aprende, que escuta. O aprendizado vem da observação. Para a diretora duas palavras são muito importantes na formação de seus atores: o estado e a presença.

Antonio Fava

O método de Antonio Fava acentua-se em dois princípios: O primeiro é que a *Commedia dell'Arte* é um gênero em movimento, que há evidências históricas e que desde o século XVI até hoje nunca deixou de existir, mas é um erro afirmar que aquele momento foi definitivo e reproduzir hoje uma infinidade de peças velhas e desbotadas é não deixar adaptar-se ao tempo e ao espaço.

Eu considero a *Commedia dell'Arte* um gênero em evolução, em marcha, em movimento: andando tudo

muda, se adapta, se reinterpreta; ao mesmo tempo percebo como imutáveis ou, ao menos, como permanentemente referencial, alguns impulsos nunca vêm ao menos até o dia de hoje, o que chamo pontos firmes e eletivos. (FAVA, p. 134)

São nesses pontos: firmes e eletivos que Fava fala do seu segundo princípio da referencialidade: dadas as referências permanentes, toda invenção, qualquer criação, teria que respeitar os limites de tais referências. Na elaboração de seu método na arte da *Commedia*, Fava baseia-se em quatro fixos (indispensáveis). Quando, falta um dos pontos fixos, a improvisação que se quer representar fica mutilada e invalidada.

Os pontos firmes são:

1) Tipos fixos (e os sistemas variados)

- Velhos (Magnífico e Doutor)
- Criados (Zanni)
- Enamorados
- Guerreiro (Capitão)

Esses tipos são abstratos e puramente referenciais, considerados arquétipos absolutos. A partir deles se move todo o sistema dos personagens. Possui uma organização própria que faz sentido sempre. Frequentemente nomeados como: *tipo, carácter, rol, personagem* etc. como se fossem sinônimos. Os tipos-fixos são os arquétipos de referência, a explicação de uma determinada fase ou condição humana, generalizada e universalmente comprovável. É o ser humano e suas condições de vida quando: é velho (velhos), está disponível aos outros seres humanos (criados), que ama (enamorados), luta contra seus inimigos (guerreiro/capitão). Nesse sentido, os quatro tipos fixos correspondem a outras tantas condições humanas, tem função dramática funcional com um único e verdadeiro tipo de referência: o Homem.

2) Máscaras

Máscara como objeto fisionomorfo – na *Commedia dell'Arte* existem dois tipos de máscara: a da *simulação*, que é a máscara que caracteriza o personagem, que se porta no rosto

(Zanni, Pantalone, Capitão Matamouro) e que passa a ser seu próprio rosto cênico. É a máscara de dissimulação, que é um objeto social, usado pelo personagem como mascarados, como acessório pessoal com a intenção de esconder sua própria identidade.

Máscara como personagem é a máscara-corpo, a máscara é o caráter do personagem-tipo. Os Enamorados sejam eles homens ou mulheres, as criadas e os Enfarinhados (que não portam o objeto máscara).

Máscara como rosto expressivo - as máscaras móveis, é o rosto do artista mascarado, seus traços faciais emprestados ao personagem. O movimento facial é máscara, o ator pode contar com inúmeras possibilidades de expressões no rosto e de nuances – exatamente como a voz, justificáveis através das ações, da relação com o público e com outros personagens.

Máscara como mascaramento – trata-se do jogo elaborado pelo ator, na criação do personagem.

Máscara “natural” – é o conjunto físico, psíquico, cultural do artista. O estilo que um determinado portador da máscara criou. Suas características particulares com suas exigências próprias. A máscara natural é o conjunto das preponderâncias expressivas naturais conhecidas, controláveis e utilizáveis com objetivo de complementar seu próprio personagem e sua máscara, possuindo determinada voz, determinado rosto e reações faciais, sua silhueta, seu gesto, seu dialeto, costumes familiares e sociais etc.

Máscara espacial – é o que corresponde ao espaço cênico e seus elementos que se relacionam com as máscaras em ação.

Máscara total ou Gran Máscara – é o sentido da obra completa, resultado artístico posto em cena, interpretada, apreciada, julgada.

3) Improvisação

A improvisação é, em termos gerais, a interpretação efetuada no momento por inspiração, sem auxílio de preparação e estudos sobre o texto e a ação. O ator que improvisa atento é capaz de captar e compreender o momento oportuno. Não deixa passar a oportunidade, faz o *lazzo* e quase sempre funciona. Não existe improvisação sem risco. O método de Antonio Fava baseia-se em três tipos de improvisação na estruturação de sua pedagogia: improvisação exercitativa e preparatória, onde o ator aplica seus conhecimentos técnicos e culturais. Os temas inicialmente obrigatórios a todos, mas vão se individualizando

a medida que vão se manifestando. Improvisação criativa é o processo de evolução dos sistemas de relações e intenções do projeto dramaturgico (tema, esquema, *canovaccio*, cenário). A primeira improvisação, é o momento mais importante da fase criativa. Nessa fase o ator cria, adapta, modifica até a fase final que sofrerá modificações de acordo com a relação com o público. Improvisação ativa que acontece diante do público, nesse momento o ator já conhece seu personagem, suas relações cênicas e ações. A improvisação é única, não existem atores improvisadores iguais.

4) Multilinguismo

Comentado na Jornada II

3.2 – Laboratório – Planejamento Pedagógico

Justificativa:

Sou professora há algumas décadas e venho me desafiando em sala de aula, me interesse em proporcionar ferramentas lúdicas para o aprendizado dos estudantes. A utilização das máscaras em minhas disciplinas acadêmicas vem me auxiliando nesse encontro com a arte. Percebo que os estudantes vão se tornando mais seguro e criativo conquistando independência cênica e divertindo-se muito mais com o fazer teatral. Essa minha pesquisa tem como foco documentar esses processos individuais e ao mesmo tempo coletivo. E agora com um desafio imensurável, por experimentar nas plataformas digitais. O laboratório vai me servir, através das anotações dos trabalhos diários as conquistas e derrotas dessa novidade imposta pela pandemia.

Objetivos:

Explicar sobre a *Commedia dell'Arte*, apresentando os fundamentos da minha pesquisa acadêmica.

Oferecer material para serem trabalhados cada um em sua casa.

Recomendar a preparação do material a ser utilizado

Propiciar a descoberta de cada personagem-tipo através de experimentos lúdicos, dos elásticos da terapia corporal G.D.S. e das fitas crepe.

Apresentar as máscaras da *Commedia dell'Arte* e trabalhar o corpo preparado para portá-las
Correlacionar cada personagem-tipo com os arquétipos encontrados nos desenhos animados, filmes cômicos e pessoas que cercam nosso cotidiano.

Apresentar um trabalho final a partir desses experimentos cênicos.

Metodologia:

A partir de técnicas teóricas e práticas, instrumentalizar os estudantes no universo arquetípico do *corpo commico* a partir dos personagens-tipo da *Commedia dell'Arte*.

Apresentação de exercícios práticos que envolvam os estudantes, oferecendo material para que possam descobrir e experimentar diferentes corpos. Produzir efeitos cômicos a partir da pesquisa arquetípica de cada personagem-tipo

Realização de exercícios lúdicos com objetos que aproximem o corpo do ator com o perfil arquetípico dos personagens.

Compreensão do desenho do corpo a partir do uso da terapia corporal (G.D.S.) através de elásticos que marcam o corpo e seus movimentos. Assim como a fita crepe no rosto.

Utilização de máscaras de papel da *Commedia dell'Arte* recortada e preparada para usá-la após a preparação do corpo para portá-la.

Criação de uma cena ou *gag* para experimentar esse corpo arquetípico em ação.

Correlação com os corpos e comportamentos das pessoas nas ruas, praças, ônibus.

Recursos:

Computador e rede de internet

Kit para os encontros:

2 bolas de encher

1 capsula de fervescente (sal de frutas)

1 potinho de bola de sabão

1 folha de papel

1 caixa de fósforo

2 elásticos de largura 5 cm e 3 m de comprimento

1 rolo de fita crepe

5 máscaras de papel que devem ser recortados

1 rolo de lastex para passar na máscara

1 caderno para anotar a experiência

1 chocolate para adoçar os encontros

1 copo transparente

1 bastão (rodo ou vassoura)

Estratégia:

4 aulas em ambiente virtual.

Aula 1 – trabalhar as máscaras de 1º e 2º *Zanni*

Aula 2 – trabalhar as máscaras dos Enamorados e dos Magníficos

Aula 3 trabalhar as máscaras do Capitão e Doutor

Aula 4 – apresentação de cenas curtas como culminância do que foi experienciado.

3.3 -Experiências nas janelinhas de sala de aula virtual

Estrutura do laboratório

Como estruturar um planejamento de aula diante a uma epidemia com duração de quase dois anos? Como possibilitar o acesso dos estudantes aos arquétipos da *Commedia dell'Arte* em modo remoto? Assim sendo, estruturei os encontros remotos da seguinte maneira:

Como você está hoje?

Conversa inicial:

Início as aulas propondo um círculo no centro da sala onde eu possa vê-los de pé e olhá-los nos olhos e lanço a seguinte pergunta: ‘Como você está hoje?’” procuro chamá-los pelo nome e aguardo atenta a resposta corporal e verbal de cada um. Essa dinâmica permite que eu e os demais envolvidos possamos perceber o estado emocional do colega. Construir um laço de respeito e atenção por todos. Essa proposta apreendi em cursos de palhaços realizados pela Canadense Sue Morrison e acredito ser essencial no primeiro contato antes de executarmos as atividades do dia. Nos encontros online a pergunta era feita para cada quadradinho na tela que dificultava a leitura corporal de cada um.

Aquecendo: a dança do corpo e da alegria.

Solicito a um estudante que me fale uma música animada para que possamos iniciar o encontro mexendo o corpo partindo das articulações corporais. Assim, acredito, coloco os estudantes dentro da proposta, brincando. Funciona, para mim, como um divisor, trago o estudante para o universo da aula deixando seus problemas e preocupações para fora do encontro e o início dos trabalhos teatrais. O primeiro movimento é receber a proposta musical do estudante sem preconceito, respeitando o gosto musical de todos. Fazer com que esse faça parte da construção dos saberes daquelas atividades, contribuindo ativamente na criação das tarefas do dia. Duas referências me inspiraram para incluir na minha metodologia pedagógica: Amir Haddad que transforma seus cursos em um lugar de troca festivo, animado e dionisíaco e isso me encanta. Tive a oportunidade de fazer um curso com esse mestre certa vez e ele sempre parafraseava Nietzsche dizendo: “Dance! Dance! Dance!” outra referência vem de ainda aluna da UNIRIO nas aulas de Expressão Corporal, na época, quando a professora Ausonia Bernardes colocava música para aquecermos livremente pelo espaço.

Lúdico: exercícios com objetos que remetem a alegria das descobertas corporais.

Com a necessidade de me fazer comunicar a distância, pensei nas experiências que experimentei em cursos teatrais e como trazê-las para a vivência corporal do estudante. Acredito que buscar objetos que fazem parte do universo infantil, seja possível dialogar automaticamente com o corpo sem precisar explicar tanto. Antonio Fava escreve relacionando cada arquétipo dos personagens-fixos da Commedia dell’Arte a algumas referências que aproximam ao universo de cada máscara, são exemplos que nos ajudam na compreensão psico-física de cada corpo-máscara. Jaques Lecoq propõe alguns exercícios lúdicos nas suas propostas pedagógicas de máscaras. Nas experiências com as máscaras larvárias são muito concretos os estímulos que provocam reação corporal, seja na produção de sons como a sensação que os objetos provocam no ator. Uma outra referência está no curso que experimentei com o grupo teatral Cia Manual (Helena e Matheus) que

proporcionava ao estudante primeiro a observação do objeto e depois a reprodução com o corpo. Assim sendo, construí uma proposta para cada personagem-tipo

2º Zanni – tem um corpo ágil, flexível tendo o balão de encher colorido de festas de crianças melhor referência para trazer para o corpo essa experiência.



Atores: Hugo Andrade e Nathalia Vaz

Fotos: John Erick

1º Zanni – tem corpo ágil e flexível, porém com certo peso, preparei a observação de um copo com água com uma patilha de efervescente e experimentar no corpo.



Foto: John Erick

Enamorados – parecem voar, seus pés mal tocam no chão, seus corpos delicados flutuam no ar, pensei nas bolinhas de sabão que representam esses corpos.



Ator: Hugo Andrade

Foto: John Erick

Velhos

Magnifico – vão se definhando, enrugando e curvando. Utilizado uma folha de papel que vai sendo amassada e o corpo vai trazendo esse encolhimento e enrugando.

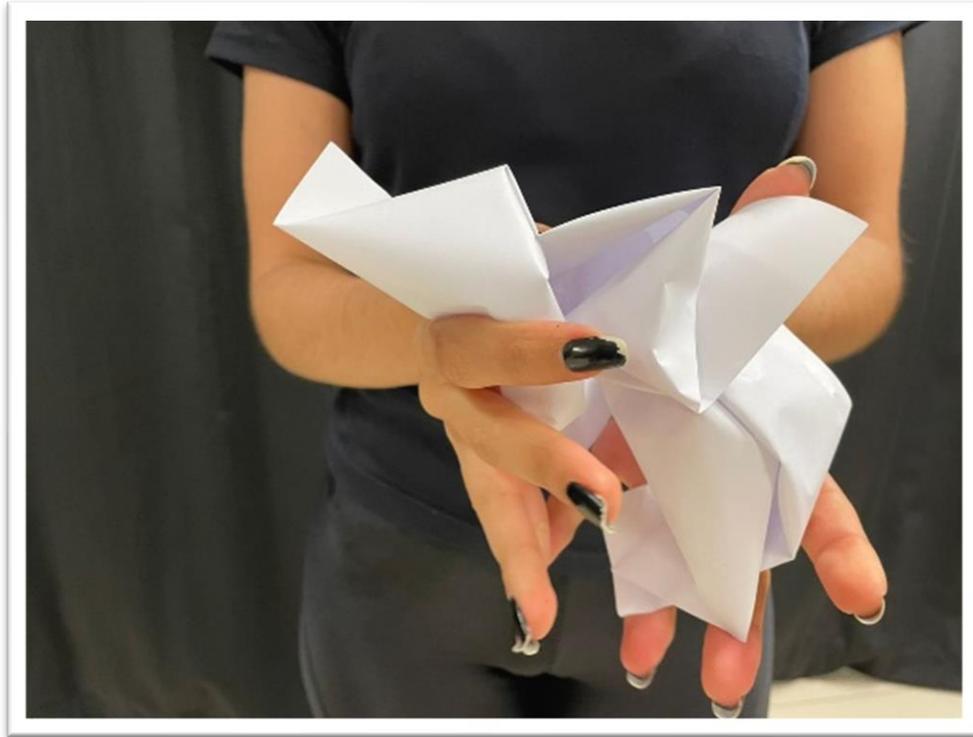


Foto: John Erick

Doutor – tem um corpo volumoso, grande, mas com ar dentro, utilizo bola de soprar cheia e amarrada com um nozinho. O corpo do estudante repete esse movimento colocando essa experiência no corpo.

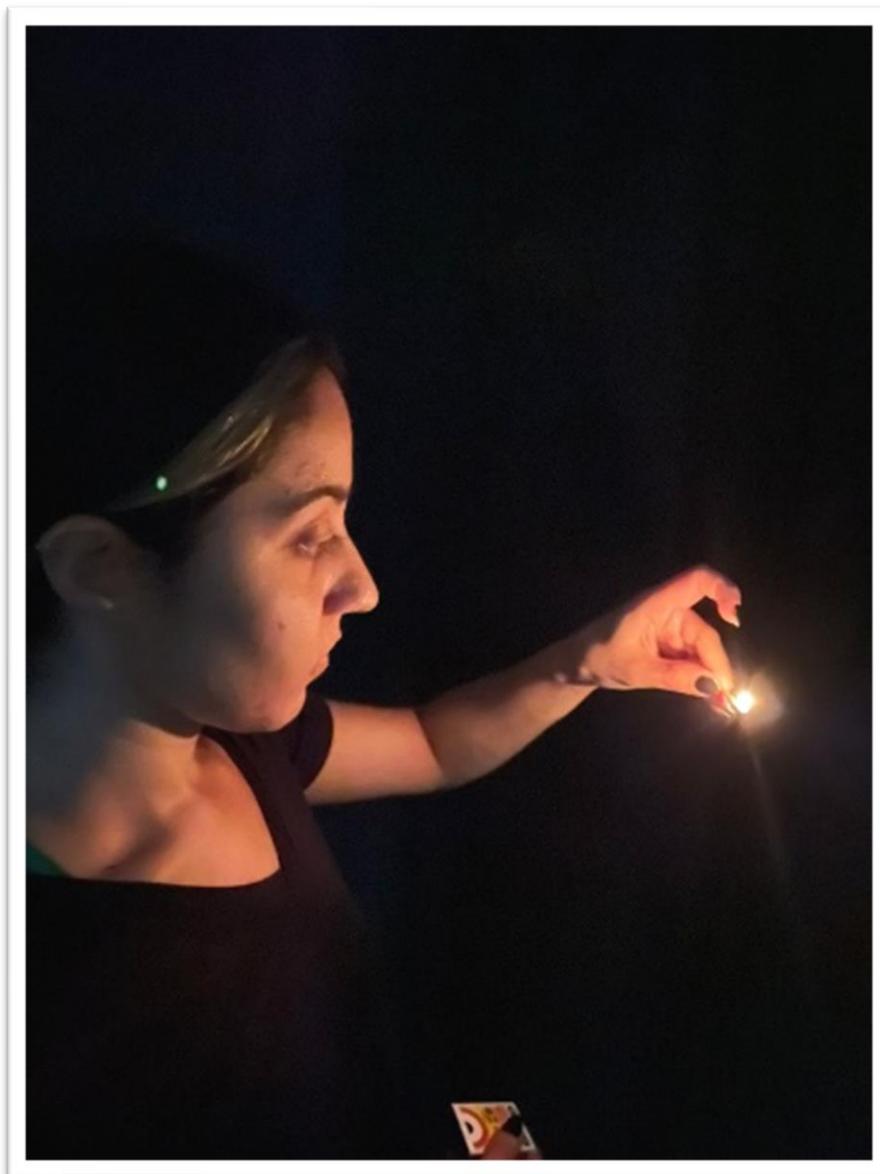


Atores: Hugo Andrade e Nathalia Vaz

Fotos: John Erick

Guerreiro

Capitão – que tem um corpo forte, exibicionista, viril, o fogo em um palito de fósforo cria uma situação que provoca o corpo do estudante.



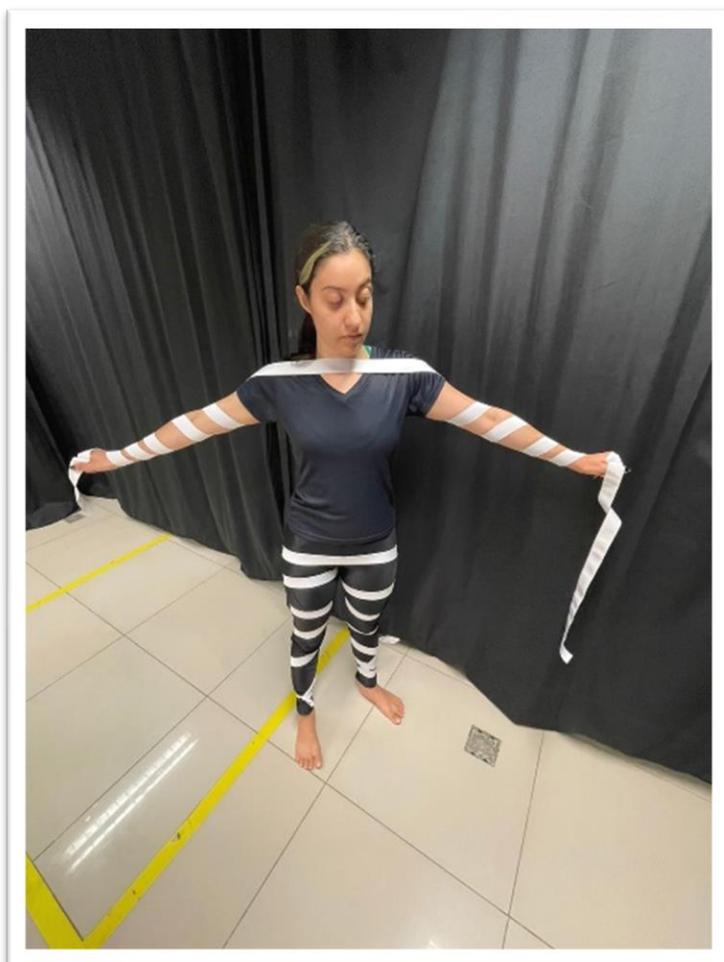
Atriz Nathalia Vaz
Fotos: John Erick

Acentos do corpo: GDS

Elásticos (Método GDS)

Busquei na técnica de terapia corporal desenvolvida por Godelieve Denys-Struf no método G.D.S. associei a uma experiência com elásticos vivida em um workshop oferecido na Faculdade Angel Vianna para auxiliar na construção de um corpo arquetípico relacionado a *Commedia dell'Arte*.

2º Zanni – 2 tiras de aproximadamente 3m cada. Um enrolada nos braços e outra nas pernas, com a intenção de fazer com que os movimentos se direcionem para fora. Após retira os elásticos e experimentar as tensões marcadas no corpo. As pernas e braços ficam sem muito controle, assim como um adolescente que tem seu corpo que cresce desproporcionalmente.



Atriz: Nathalia Vaz
Fotos: John Erick

1º Zanni – é a experiência parecida, mas com os elásticos enrolados para dentro, trazendo um corpo um pouco mais para dentro.



Ator: Hugo Andrade
Fotos: John Erick

Enamorados – Não encontrei referência com elásticos, então fui buscar em exercícios práticos de melodrama alguns exercícios que trouxessem uma vivência corporal que pudesse ser feita online e que provocasse no corpo do estudante a leveza da paixão.



Atores: Hugo Andrade e Nathalia Vaz

Fotos: John Erick

Velhos:

Magnifico – duas tiras de elástico amarrados, com nós nas pontas, colocados no alto de porta fechada, a frente do corpo virado para a porta, usar como cadeirinha e perceber o corpo sendo marcado pra dentro, sensação de proteção, cuidado, fechado e logo após, andar pelo espaço

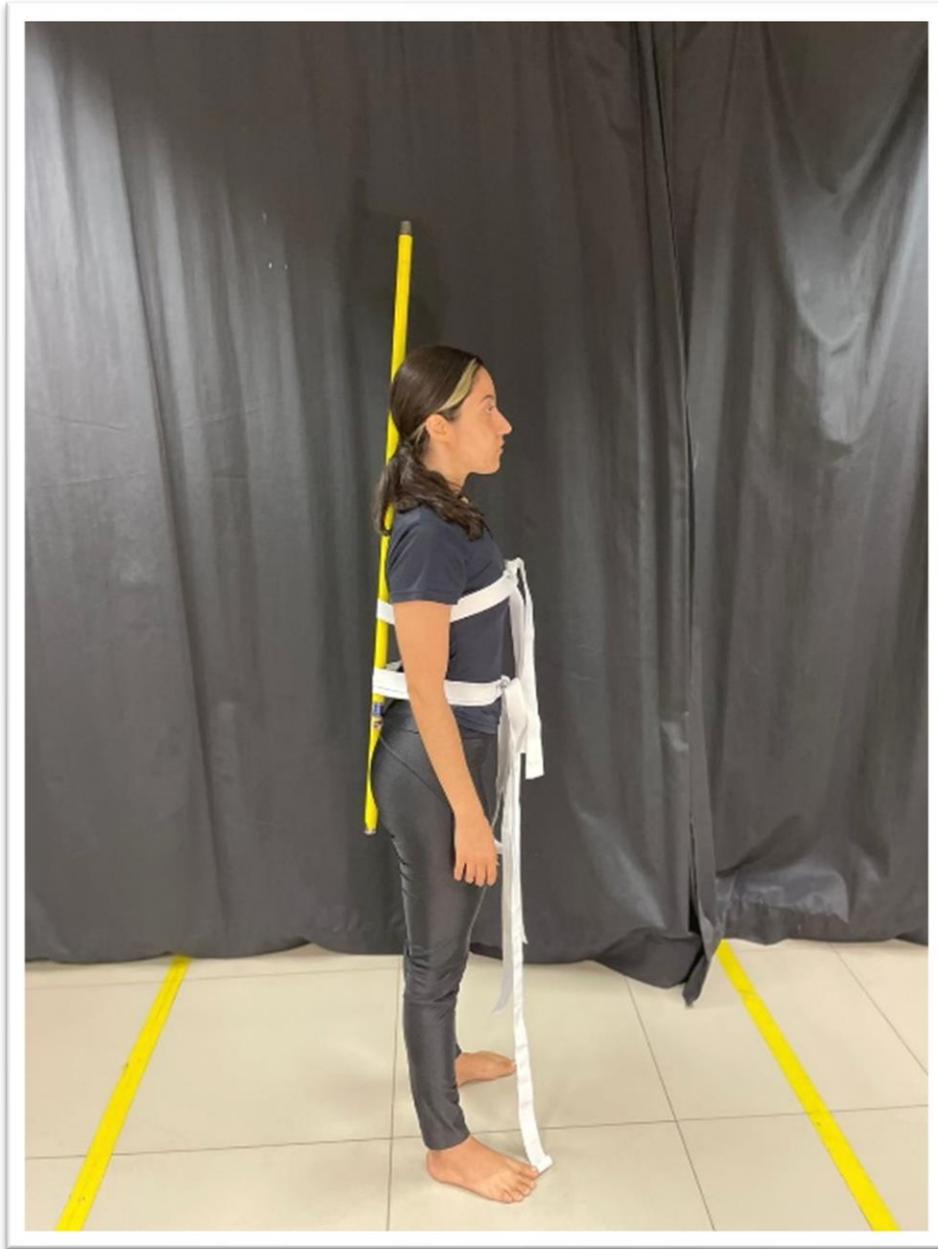
da casa deixando que as marcas das tensões do elástico produza no corpo do estudante a sensação do fechar, proteger, guardar.



Ator: Hugo Andrade

Fotos: John Erick

Doutor – um elástico amarrado no peito e outro na cintura, um bastão (ou vassoura ou rodo) nas costas acompanhando a coluna, percebendo esse corpo alinhado, conectando o corpo com o universo. O estudante retira os elásticos e o bastão e caminha pelo espaço reservado para o trabalho percebendo esse novo corpo marcado.



Atriz: Nathalia Vaz

Fotos: John Erick

Guerreiros:

Capitão – os dois elásticos presos a porta fechada, como na experiência do velho, mas o estudante fica de costas para a porta. Abrir e projetar o peito para frente. Caminhar pelo espaço reservado sentindo as tensões que o elástico provocou na experiência corporal.



Ator: Hugo Andrade

Fotos: John Erick

Fita Crepe

Na tentativa de colocar as experiências do corpo, provocadas pelos elásticos, pelo método G.D.S. pensei na possibilidade de usar a fita crepe no rosto para provocar o registro facial.

Zanni - Abrir o rosto, ser curioso, atento, fita crepe abrindo o olhar, puxando a pele para fora.



Ator: Hugo Andrade

Fotos: John Erick

Enamorados – o próprio rosto do estudante. Belos e jovens.

Velhos:

Magnífico – Fita crepe marcando as rugas, o fechar as expressões.



Ator: Hugo Andrade
Fotos: John Erick

Doutor – uma bolinha de fita crepe enrolada no nariz, como um nariz de porco e puxar um pouco para cima.



Ator: Hugo Andrade
Fotos: John Eric

Guerreiros:

Capitão – puxar com a fita crepe o nariz para cima. Um nariz viril, arrebitado.



Ator: Hugo Andrade

Fotos: John Erick

As Máscaras

As máscaras aparecem como referência a cada corpo estudado. São máscaras de papel para serem recortadas e colocar elásticos o que provoca uma aproximação do estudante ao desenho e diferenças nas máscaras. São bidimensionais, com sombras que dão uma sensação de profundidade. Quando portam as máscaras com esses corpos já estimulados pelos exercícios, provooco algumas situações e improvisações para que fique mais evidente o universo de cada corpo-máscara. Após cada experiência psico-corporal de cada máscara, procuro trazer referências em desenhos animados, filmes e corpos de pessoas do cotidiano.

Aproximando a vivência de sala de aula com as ruas. Utilizo máscaras de papel feitas para serem recortadas que se encontram anexadas e disponibilizadas no final dessa pesquisa como essas apresentadas aqui abaixo em menor tamanho.



Brighella

Pantalone



Arlequin



Doutor

Capitão



3.4 – Experimentações práticas com grupos de estudantes de Artes Cênicas

O conteúdo programático estava preparado para os encontros presenciais, mas veio a pandemia e o mundo foi obrigado a parar e a repensar seus objetivos. Como me preparar agora com encontros online? O que fazer para provocar nos estudantes o prazer das descobertas dos corpos arquetípicos a partir da estrutura da *Commedia dell'Arte* Encontrei o caminho revisitando meus estudos, minhas práticas em sala de aula como professora e como estudante em incontáveis cursos que participei no decorrer do meu percurso profissional e individual. Resgatei exercícios, inventei outros e experimentei novos sentidos e símbolos que me aproximassem dos meus objetivos do corpo *commico*.

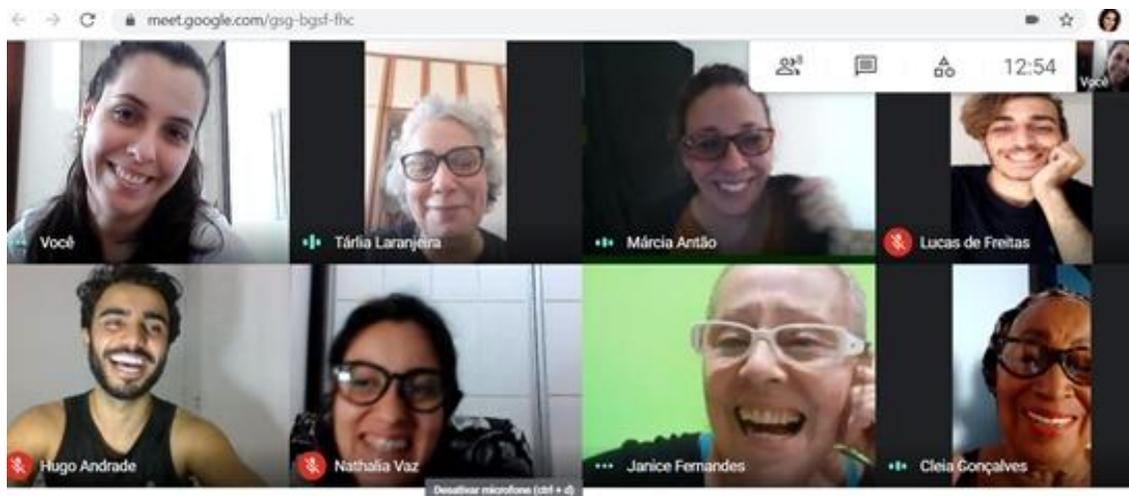
Experimento 1 - Com convidados (amigos de faixa etária distintas)



O primeiro passo para entender as minhas propostas foi reunir um grupo de amigos, estudantes e ex-estudantes que pudessem experienciar os exercícios práticos e que conscientes do experimento me dessem o retorno crítico das experiências. Reuni pessoas de

25, 30, 50 e 80 anos para compreender como os exercícios reverberavam em faixas etárias diferentes. Fiz questão de criar um kit que contivesse todo o material necessário para que ninguém se sentisse excluído da vivência proposta. Fiz questão de entregar em mãos, um por um, olhar nos olhos e ter a certeza de que estávamos iniciando uma jornada de trocas e muitas aprendizagens. Os encontros virtuais ocorreram nos dias 25, 26, 27 e 28 de maio de 2021 no período das 11h às 13h, horário acordado pelo grupo. As dificuldades foram basicamente as mesmas para todos, principalmente em como lidar com os elásticos de um lado eu precisava ter calma e foco para atender o tempo de entendimento corporal de cada um e por outro lado, como cada um recebe e assimila as informações propostas. Trabalhar esse ponto não foi fácil, principalmente de minha parte que sou bastante ansiosa. A comunicação via internet é complicada porque os ambientes não são os mesmos, uma fala pode atrapalhar a compreensão de todos. Uma fala pausada, ação por ação, exercício por exercício foi o que faltou para o entendimento das minhas propostas, as minhas escutas e a deles. Encontramos momentos de puro prazer na realização prática principalmente nos exercícios que denominei: lúdicos (de perceber um objeto em movimento e depois ser esse objeto em movimento pelo espaço). Coloquei um pregador de roupas para ser usado fixando o elástico na roupa e não atingiu o objetivo esperado pois não segurava o elástico, saía do lugar e caía no chão com qualquer movimento. Resolvi eliminar esse objeto. Inventei uma máscara de papel muito malfeita e que estava desproporcional ao experimento, mas o grupo foi generoso e recortou adaptando a proporção e os espaços dos olhos. O resultado foi surpreendente, cada um criou uma pequena cena em que escolhiam um ou alguns personagens-tipo para trabalharem. Foi lindo ver a dedicação de cada um e a alegria nos quatro dias de encontro.

Em depoimento, após os encontros, Lucas Mattos sugeriu o uso de fita adesiva porque adere melhor na pele no rosto e não fica saindo devido ao suor. Janice observou o detalhe de receber o kit com o material recebido por facilitar o acesso e está tudo o que é preciso ali já separados.



Experimento 2 - Com estudantes da pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Estácio de Sá

O segundo experimento aconteceu com a turma de pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Estácio de Sá aos sábados no período da manhã, na disciplina de Construção de Personagem. Foram seis encontros virtuais nos dias 19, 26 de junho e 03,10,17 e 24 de julho de 2021. O primeiro encontro eu me dediquei a fornecer vídeos e textos referentes a comicidade, no segundo trabalhar a neutralidade do corpo pedindo que providenciassem um tecido leve como lenço, cachecol ou fronha para cobrirem a cabeça como estratégia para provocar um corpo atento e sensorial. Para as quatro próximas aulas, as de *Commedia dell'Arte*, resolvi fornecer a lista de material e cada estudante providenciar seu, já que na turma havia pessoas de Estados distantes. A formação acadêmica e objetivos de cada estudante era diferente. Havia estudante de artes plásticas, da dança e de artes cênicas inclusive. Nem todos os estudantes conseguiram providenciar o material, o que no primeiro momento me frustrou um pouco. Uns por falta de tempo, outros por falta de espaço e outros ainda por falta de interesse. No contexto geral foram encontros que renderam frutos. A cada exercício os estudantes iam se envolvendo e experimentando alternativas para experienciarem a proposta. Um rapaz criou máscaras de papelão, um outro separou uns pedaços de pano, um terceiro foi para o quintal. A participação de crianças animou os encontros, principalmente quando participavam dos exercícios lúdicos e danças para

aquecimento. O exercício de conclusão do entendimento dos personagens-tipo rendeu em um bom trabalho corporal criativo e engraçados.

Refletindo, acredito que fui conquistando meus objetivos aos poucos, entendi que cada estudante tem seu tempo e interesse e isso enriquece o trabalho em grupo. Trabalhar a minha ansiedade de passar o conteúdo, foi um grande aprendizado. Preciso olhar cada dificuldade e acertos dos estudantes com mais atenção e generosidade. Em conversa de conclusão dos encontros evidenciamos as relações encontradas nos arquétipos com as danças populares e personagens que habitam o nosso cotidiano, nos desenhos, filmes.

Experimento 3 - Com estudantes da Graduação em Atuação Cênicas da UNIRIO

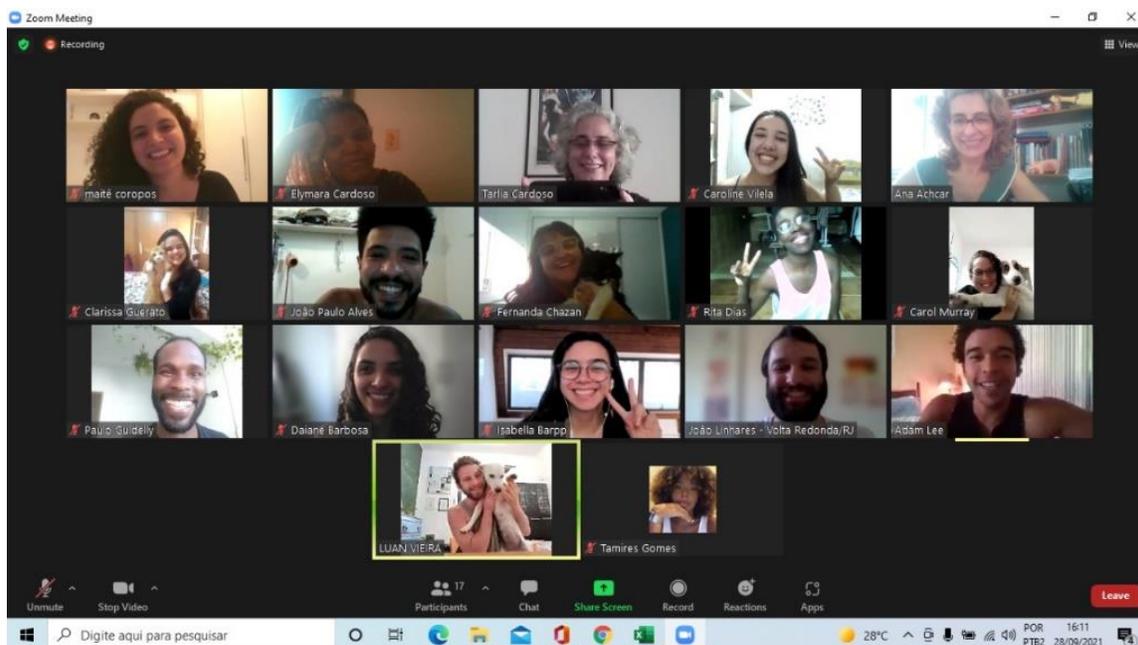
Os quatro encontros virtuais promovidos generosamente pela Prof^a Dr^a Ana Achcar na disciplina de Atuação Cênica V no curso de Bacharelado em Atuação Cênica da UNIRIO para que eu pudesse experienciar o laboratório de pesquisa cênica dos arquétipos da *Commedia dell'Arte*, aconteceram nos dias 31 de agosto e 14, 21 e 28 de setembro de 2021. Participei de suas aulas como ouvinte para ir me aproximando das necessidades dos estudantes e não ser uma pessoa que cai de paraquedas impondo uma didática. Fiz questão de preparar um kit para cada educando e entregar em suas casas. Essa primeira etapa foi imprescindível para a minha aproximação com cada um. Mudou a relação e nos aproximou. A arte da cena se faz nos encontros, no cheiro, nos toques e essa aproximação física foi como um abraço que todos nós estávamos precisando. Fiz um esquema de entregas, um dia segui a linha do trem e fui me encontrando com o estudante ou com a mãe, irmão, namorado que com carinho me recebiam nas estações, no outro dia pelas estações do metrô, no centro da cidade e em Niterói deixei a cargo de minha sobrinha que mora lá. Quando recebiam seus kits, eles faziam questão de fotografar e postar no grupo. O que, a meu ver, significa que estamos todos juntos nesse experimento de trocas. Os quatro dias de encontros virtuais foram recheados de alegrias nas descobertas, todos praticando, experienciando e descobrindo possibilidades de colocar o corpo em ação. Conseguiram fazer a sinapse dos exercícios com os corpos da atualidade, entenderam as imagens arquetípicas e suas correlações. Apresentaram cenas ricas em atuação a partir do aprendizado trocado. Os relatos (anexados)

os estudantes revelam principalmente a alegria de terem participado desse experimento laboratorial. Caroline Vilella comenta sobre o Kit:

“Foi muito bem elaborado! Todos os objetos foram cuidadosamente selecionados, com a finalidade de contribuir na prática dos exercícios das aulas. Tudo teve a sua função”.

Maitê Coropos fala da importância didática, como estudante de licenciatura:

“Eu sou da Licenciatura, também dei aulas remotas durante a pandemia, e sei o quão desafiador é. Aprendi muitas estratégias legais observando a maneira como você conduziu as aulas. Essa foi uma das minhas partes preferidas dessa troca. Acho muito importante a gente compartilhar ideias, já que provavelmente a gente vai trabalhar assim daqui para a frente, também - mesmo com a volta das atividades presenciais”.



Pensando no que é mais importante, para o meu trabalho, a tríade: construtivista, o não protagonismo e a alegria na troca, acredito que o laboratório conseguiu atingir essa função pedagógica.

Considerações Finais

Falar da *Commedia dell'Arte*, do corpo dos personagens-tipo e seus arquétipos é investigar, trazer evidências, comparações, hipóteses, registros iconográficos, textos, críticas, relatos, é recolher provas para o quebra-cabeça histórico, mas nunca saberemos o que de fato aconteceu. Carlo Ginzburg aponta para o fato de que o pesquisador objetiva encontrar evidências que justifiquem seu pequeno recorte histórico, que esse avalia a partir de seu ponto de vista. Mesmo sendo uma pesquisa teórico-prática o que se é relatado faz parte do que ele procura evidenciar. Revela mais sobre o pesquisador normalmente do que do seu objeto investigado. Suas paixões, seus medos, suas descobertas estão nas entrelinhas, no que não foi contado ou hiper revelado. Quais os desafios encarados? Que descobertas? Qual o aprendizado? Por que essa escrita vale a pena ser lida? Correr riscos encanta, me coloca em movimento.

“A obra reconhecidamente simbólica (...) em sua linguagem cheia de pressentimentos nos diz bem alto: estou em condições de dizer mais do que realmente digo; e eu “entendo” para além de mim. Aqui podemos apropriar-nos do símbolo, apesar de não conseguirmos decifrá-lo satisfatoriamente. O símbolo é sempre um desafio à nossa reflexão e compreensão. Daí o fato de a obra simbólica nos sensibilizar mais, mexer mais com nosso íntimo (...)” (JUNG, 1922/2013. P. 119)

O estudo dos símbolos nos aproxima do entendimento dos comportamentos humanos. Temos a capacidade de transformar inconscientemente objetos ou formas em símbolos conferindo a eles importância psicológica lhes dando expressão artística. Os símbolos dos animais presentes nas artes e na religião indicam a importância de nossas intuições. Os animais obedecem a seus instintos. Somos o único animal capaz de controlar e reprimir nossos impulsos. Nas artes são expressos na forma de animais ou demônios.

Estudar as imagens arquetípicas tanto na psicologia analítica a partir de C.G. Jung quanto no método G.D.S alicerçou a pesquisa, encontrar referências históricas físicas e teóricas enriqueceram o pensamento artístico, mas a experiência com os estudantes

proporcionada pelas aulas práticas virtuais e sentir que houve troca de conhecimento me faz pensar que encontrei um caminho viável e crível. A construção de um pensamento pedagógico estruturado no ensinamento construtivista (que valoriza o processo), aliado ao não protagonismo, onde todos possuem chances iguais de participação, princípio da *Commedia dell'Arte*, e o estar aberto para a troca tornaram os encontros mais divertidos e criativos.

BIBLIOGRAFIA

AGABEN, Giorgio. Polichinela o divertimento para los muchachos. Traducción de Rodrigo Molina- Zavalía, Buenos Aires. Adriana Hidalgo editora, 2019.

ALBERTI, Verena, O Riso e o Risível na história do pensamento. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editora, 1999.

ALMEIDA, Vera Lucia Paes de, Corpo Poético – o movimento Expressivo em C.G. Jung e R. Laban, São Paulo, Paulus Editora, 2019.

ARISTÓTELES, Arte Poética. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo, Editora Martins Claret, 2003.

AZEVEDO, Artur, Teatro de Artur Azevedo -Tomo I, Estabelecimento de texto por Antonio Martins de Araújo, Rio de Janeiro, INACEN, 1985

_____, Teatro de Artur Azevedo -Tomo I, Estabelecimento de texto por Antonio Martins de Araújo, Rio de Janeiro, INACEN, 1985.

_____, Teatro a Vapor. São Paulo, Editora Cultrix, 1977.

BAKHTIN, Mikhail. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira, São Paulo, HUCITEC EDITORA, 2013.

BELTRAME, Valmor Nini e Milton de Andrade (org.) Teatro de Máscara. Florianópolis UDESC, 2011.

BERGSON, Henri, O Riso - Ensaio Sobre a Significação Da Comicidade, Tradução: Ivone Castilho Benedetti, São Paulo, Martins Fontes, 2007.

BERTHOLD, Margot, História Mundial do Teatro, Tradução: Maria Paula V. Zurawski, J Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo, Perspectiva, 2003.

BOAL, Augusto. A Estética do Oprimido, Rio de Janeiro, FUNARTE, 2009.

BRAGA, Bya e José Tonezzi (orgs.), O Bufão e suas Artes artesanias, disfunção e soberania, Jundiaí, Paco Editorial, 2017.

BRANDÃO, Tânia, O Teatro Através da História. Vol.II - O Teatro Brasileiro, Rio de Janeiro, CCBB, 1994.

BRONDANI, Joice Aglae. Máscaras e Imaginários - Bufão, Commedia dell'Arte e Práticas Espetaculares Populares Brasileiras, Curitiba, Appris Editora, 2020.

CAMPIGNION, Philippe Aspectos biomecânicos – Cadeias Musculares e Articulares – Método G.D.S – Noções Básicas, São Paulo Summus Editorial, 2003.

DENYS-STRUYF, Godelieve, Cadeias Musculares e Articulares – o método G.D.S. São Paulo, Summus Editorial, 1995.

DUTRA, Sandro de Cássio. Linhagens e Noções Fundamentais de Improvisação Teatral no Brasil leituras em Boal e Burnier, Jundiai SP Paco Editorial, 2015

FARIA, José Roberto, História do Teatro Brasileiro- Das Origens ao Teatro profissional/ Da Primeira Metade do Século XX, Vol I, Edições SESCSP e Perspectiva 2012.

FAVA, Antonio. *La Máscara Cómica en la Commedia dell'Arte*. Andromeda Editice, Colledara,1999

FÉRAL, Josette, Encontros com Ariane Mnouchkine Erguendo um Monumento Efêmero, Tradução Marcelo Gomes, São Paulo, Editora SESC São Paulo, 2010.

FERRONE, Siro. *Arlecchino Vita e Avventure di Tristano Martinelli Attore*, Rome, GLF Editori Laterza, 2006.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Anatomia - Saberes Necessários à Prática Educativa*. São Paulo, Ed Paz e Terra, 2002.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mocambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1985.

FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*, Tradução: Lucas Baldovino e Carlos David Szlak, São Paulo, Ed SENAC, 1999.

GASSNER, John, *Mestres do Teatro I*, Tradução Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva,2010.

GORDON, Mel. *Lazzi – The Comic Routines of the Commedia dell'Arte*. New York,PAJ Publications, 1983.

HELIODORA, Barbara, *Reflexões Shakespearianas*, Organização Dra. Célia Arns de Miranda (UFPR) e Dra. Liana de Camargo Leão (UFPR). Rio de Janeiro, Lacerda Editores, 2004.

HENKE, Robert. *Performance and Literature in the Commedia dell'Arte*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

HUNTER, R.L, *A Comédia Nova da Grécia e de Roma*. Organização e Tradução de Rodrigo Tadeu Gonçalves, Curitiba, Editora UFPR,2010.

JUNG, Carl Gustav. 9/1- *O Arquétipo e o Inconsciente Coletivo*, Tradução: Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva, Petrópolis, Editora Vozes, 2000.

- _____, Carl Gustav, *9/2 Aion*, Estudo do simbolismo em Si-mesmo Tradução: Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva, Petrópolis, Editora Vozes, 2000.
- _____, Carl Gustav, *O Homem e seus Simbolos*, Tradução Maria Lucia Pinho, Rio de Janeiro, Harper Collins Brasil, 2016.
- KOUDELA, Ingrid Dormein, *Brecht: um Jogo de Aprendizagem*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1991.
- LANDVATTER, Ali, *Exploring Modern Commedia dell'Arte*, USA, Kindler, 2016.
- LECOQ, Jacques. *O Corpo Poético. Uma Pedagogia da Criação Teatral*. Tradução Marcelo Gomes. São Paulo, Editora SESC São Paulo, 1997.
- MACEDO, José Rivair Macedo. *Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média.*, São Paulo, Editora UNESP, 2000.
- MEGALE, Teresa. *Gabriele, Giovanni, detto Sivello Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 51, Roma, 1998.
- MENDES, Cleise Furtado, *A Gargalhada de Ulisses*, São Paulo: Perspectiva, 2008.
- MINOIS, Georges, *História do Riso e do Escárnio*. Tradução: Maria Elena O. Ortiz Assumpção, São Paulo, Editora UNESP, 2003.
- NICOLL, Allardyce, *Il Mondo di Arlecchino*. Milano. Casa Editrice Valentino Bompiani & C. S.p.A, 1980.
- PICON-VALIN, Béatrice *A Arte do Teatro entre Tradição e Vanguarda – Meyerhold e a Cena Contemporânea*. Tradução: Claudia Fares, Denise Vaudois e Fatima Sadi, Rio de Janeiro, Folhetim Ensaios, Letra e Imagem, 2009.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo, Ed: Atica, 1976.
- PREESHL, Artemis. *Shakespeare and Commedia dell'Arte play by play*, New York, Routledge. 2017.
- RIHA, Karl, *Commedia dell'Arte: Mit den Figuren Maurice Sands: 1007*. Berlin, Insel Verlag GmbH. 2008.
- RUDLIN, John. *Commedia dell'Arte na Actor's Handbook*. New York, Routledge Taylor & Francis Group, 1994.
- SANDS, Maurice, *Masques et Buffons – Comedie Italienne*, Paris, A Lévy Fils – Libraire Editeur, 1972.

SARTORI, Amleto e Donato, Il Museo Internazionale della Maschera, La Arte Magica, Milano, 2005

SCALA, Flaminio, A Loucura de Isabella e outras Comédias da *Commedia dell'arte*, Organização e Tradução de Roberta Barni, São Paulo, Editora Iluminuras Ltda, 2003.

SHAKESPEARE, William, Hamlet, Tradução: Millôr Fernandes, Porto Alegre, L&PM Editores, 2011.

SFORZA, Nora, Angelo Beolco (a) Ruzante, Buenos Aires, Lugar de Edicion, 2012.

SILVEIRA, Nise, Imagens do Inconsciente, Petrópolis, Editora Vozes, 2015.

TENÍAS, Javier, Comedia para Todos, Madrid, Ediciones Dispares, 2017.

TESSARI, Roberto. *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milano Ugo Mursia Ed

VENEZIANO, Neyde, O Teatro de Revista no Brasil. Dramaturgia e convenções, São Paulo, Editora SESI-SP, 3013.

Teses:

ACHCAR, Ana, Palhaço de Hospital Proposta Metodológica de Formação, Rio de Janeiro, UNIRIO, 2007.

_____, Ana. O Papel do Jogo da Máscara Teatral na Formação e no Treinamento do Ator Contemporâneo. Rio de Janeiro, UNIRIO, 1999.

ANDRADE, Elza de, Mecanismos de Comicidade na Construção do Personagem: Propostas Metodológicas para o Trabalho do Ator, Rio de Janeiro, UNIRIO, 2005.

BRITO, Rubens José Souza, Teatro Cômico e Musicado: Operetas, Mágicas, Revista de Ano e Burletas. São Paulo, 2012

DA SILVA, Daniela Carmona Pereira, Contágios e Mestiçagens em Corpos Contemporâneos: Dissolução de Fronteiras entre os Bufões e as Máscaras Larvárias. Rio de Janeiro, UNIRIO, 2021.

DOS SANTOS, Maricélia Nunes, Modulações e Variações do Tema e da Personagem do Avarento em Alulária, de Plauto, o Avarento em Molière e o Santo e a Porca de Ariano Suassuna, Cascavél, UOP, 2014.

HUNZICKER, Frederick Magalhães, O Chapéu do Casamento: o processo criativo de um espetáculo de *Commedia dell'Arte*. Campinas, Unicamp, 2004.

MESSIAS, Christiane dos Reis, O Jogo Cênico no ‘Estico’ de Plauto e suas Interações como os Jogos Plebeu, Rio de Janeiro, UNIRIO, 2016.

ROSSIN, Elisa de Almeida, A Criação da Máscara: o Desdobramento das Formas da Cena, São Paulo, USP, 2013.

Artigos:

ACHCAR, Ana, Palavra de Palhaço, ABRACE, 2020.

_____, Ana, O Jogo do Palhaço no Rasaboxes, Rio de Janeiro, UNIRIO, 2018.

ANDRADE, Elza de, Viajando da Grécia ao Rio de Janeiro: Processos do Gênero Cômico, Rio de Janeiro, CAL, 2017.

_____, Elza de, Carlo Goldoni e a *Commedia dell’Arte*: Modos de Produção de Comicidade, XVIII Encontro de História da Anphuh – Rio: História e Parcerias, Rio de Janeiro, 2015.

FREITAS, Nancy, A *Commedia dell’Arte*, duplicidade e o Riso Diabólico de Arlequim.

GIACOMINI, Sônia Maria. Mulatas Profissionais: raça, gênero e ocupação. PUC -RJ

RABETTI, Maria de Lourdes. Por que os Estudos de *Commedia dell’Arte* Interessam ao Teatro Contemporâneo? Sobre o Livro de Roberto Tessari, *La Commedia dell’Arte: Genesi d’una Società dello Spettacolo*.

TESSARI, Roberto, *A Commedia dell’Arte* e Charlatanismo: inter-relações e interferências.

SFORZA, Nara, Hambre y evasión. El Dialogo facetissimo de Angelo Beolco (c.1528)

Web:

<https://www.youtube.com/watch?v=y28W2naaI7Q>

<https://www.youtube.com/watch?v=-v8Vuqi9dkc>

<https://www.youtube.com/watch?v=0PluEtWwVgk>

<https://www.youtube.com/watch?v=LG-VxSvaEJM>

<https://www.youtube.com/watch?v=0PluEtWwVgkhttps://www.youtube.com/watch?v=I2trzhpzj3w>

<https://www.youtube.com/watch?v=6qIQ544wQ94>

Vídeos produzidos para ilustrar essa pesquisa:

<https://www.youtube.com/watch?v=RS3XIA2C>

<https://www.youtube.com/watch?v=okzYjgI6g-A2Rw>

ANEXOS

Anexo 1 – Depoimentos dos estudantes:

Experimento 1

11/jun/2021

Para: Professora Tárliá Laranjeira

De: Janice Fernandes

Aulas virtuais sobre *a Commedia Dell'Arte*

Inicialmente, quero agradecer a oportunidade de participar deste grupo.

Apresentando a minha visão sobre as aulas, começo dizendo que observei que cada uma das quatro aulas, foi dividida em três momentos: 1) Teoria; 2) Aquecimento e 3) Prática.

Quanto à parte teórica, considerei bem satisfatória, principalmente porque foi dada a bibliografia e sugestão de pesquisas, filmes a serem assistidos, além de fotos enviadas no grupo do zap.

Quanto ao aquecimento, realizamos tanto aquecimento do corpo (com música) quanto o vocal, para iniciarmos os exercícios de aula.

Recebemos orientação também quanto à voz dos personagens, onde foi ressaltado o timbre e modo de falar de cada um, à medida que eram apresentados nas aulas.

Quanto à parte prática, segue abaixo um resumo dos ítems que achei interessante comentar:

1) Da importância do KIT de aula fornecido

Foi muito bem elaborado! Todos os objetos foram cuidadosamente selecionados, com a finalidade de contribuir na prática dos exercícios das aulas. Tudo teve a sua função.

2) Da importância do Aquecimento inicial

3) Conhecendo cada personagem

Esta parte é deliciosa, porque em cada aula havia alguns objetos do Kit, que estavam relacionados diretamente a um determinado personagem. Assim, éramos apresentados ao personagem do dia, através do nome, personalidade, vivência, características físicas, postura, idade cronológica, modo de andar e a que grupo pertencia.

4) Sobre o entendimento e construção dos movimentos do corpo de cada personagem, a partir de observação/imitação/experimentação do movimento do objeto

Esta prática me pareceu bem interessante, porque, a partir da observação no uso de determinado objeto é que nós pudemos experimentar os movimentos do corpo que foram surgindo. Os objetos para este experimento foram muito bem escolhidos!

Antes de detalhar cada objeto, quero citar o uso de um elemento comum a todos os personagens: a fita crepe. Foi bem definido que o uso da fita crepe seria para ressaltar as características físicas dos rostos e expressões dos personagens, mostrando um rosto jovem e sem rugas, enrugado e narigudo do Velho, de nariz de porquinho, com bochechas...

- Para entender o corpo do Zanni - corpo meio desordenado, de adolescente e tenso: Observação de três objetos: a) *bola de aniversário* - enchemos e soltamos para que ele fosse esvaziando e se movimentando no ambiente; b) *comprimido efervescente* – colocamos num copo com água, para que fosse se dissolvendo; c) *elásticos largos* - colocamos um deles envolvendo os nossos membros superiores e outros nos inferiores, para observar a tensão nos movimentos. Depois, soltamos e percebemos o movimento.

- Para entender o corpo da Enamorada, um corpo jovem e com leveza pela idade: Observação de um objeto: *bolinha de sabão* – soprando as bolinhas, percebemos toda a leveza para se deslocar. Fluidez.

- *Para entender o corpo do Velho, enrugado, corpo tenso pela idade:* Observação no uso de dois objetos: a) *papel bem amassado* para observar as rugas; b) *elásticos largos*, presos na porta para servir de cadeirinha, mostrando um corpo encurvado.

- *Para entender o corpo do Capitão, um corpo forte, sinuoso:* Observação no uso de dois objetos: a) *o incenso* – para perceber o corpo sinuoso; b) *elásticos largos*, presos no corpo em duas partes – peito e quadris- e um cabo de vassoura nas costas, de modo que o corpo fique bem ereto.

- *Para entender o corpo do Doutor, um corpo gorducho, espaçoso, mas com leveza:* Observação no uso de dois objetos: a) a bola cheia e com nó – soltando e brincando de dar tapinhas para forçar movimentos de subida e descida, para mostrar leveza e postura com os joelhos amortecidos; b) elásticos largos, presos na porta passando por baixo de cada axila, abrindo o peitoral.

5) Sobre o tempo da aula e o número de aulas

Achei o tempo de 2h suficiente para cada aula e o número de aulas também. Para as próximas aulas, o tempo vai depender da sua programação da parte teórica a ser dada. Gostei muito que a última aula foi reservada para a apresentação individual, porque pudemos ver na prática, a composição de um ou mais personagens escolhidos para as cenas. Particularmente, amei a possibilidade de trazê-los para o nosso contexto, neste cotidiano de fila da vacina na pandemia. Como você falou logo na 1ª aula, todos eles estão por aí, à vista e a gente só tem de identificá-los!

Bem, estas observações foram anotadas bem rapidamente nas aulas, e mais desenvolvidas agora, porque tive tempo de voltar a ler tudo, lembrando das aulas e das minhas limitações durante a prática.

Ressalto que uma questão que poderia agilizar o uso dos objetos do KIT, seria a informação prévia do personagem da aula, pedindo que a máscara estivesse pronta para o uso, acertando o recorte nos olhos, e a colocação do elástico fino para prender. A dica de anotar o nome na parte interna foi bem legal!

Pessoalmente, tive muita dificuldade na arrumação dos elásticos largos da 1ª aula, porque não entendi direito o objetivo de prender os movimentos dos braços e das pernas, para forçar a tensão no corpo dos empregados. Acho que, talvez, fosse interessante reavaliar o uso daquele tipo de pregadores.

Mais uma vez, agradeço o convite para assistir às aulas.

Janice Fernandes

Brena Pires

Desculpe a demora em mandar minhas contribuições para sua pesquisa de mestrado. Eu gostaria de primeiramente agradecer a oportunidade de participar do grupo de teste. Foi uma experiência gratificante por estar contribuindo com sua dissertação, ter a oportunidade de estar mais próxima de pessoas queridas do teatro, além de aprender mais sobre a *Commedia dell'arte* e experimentar esse universo no ambiente online.

Eu achei muito interessante usar estímulos corporais para chegar à construção dos personagens da *Commedia dell'arte*. Me lembrou muito a Análise Ativa. Achei rica a experiência porque você trouxe para o grupo de participantes aquecimento vocal e corporal, estímulos diferentes para construção dos personagens a partir do corpo de cada um deles, história da *Commedia dell'arte*, elementos cênicos característicos (máscaras) desse tipo de teatro, experimentação dos tipos trabalhando corpo e voz, construção de cenas individuais apresentadas entre os participantes e a oportunidade de ver você em cena. Esta última foi para mim uma verdadeira aula de *Commedia dell'arte* porque pude ver todos os personagens em cena, o que ajudou a entender mais um pouquinho os tipos além de curtir o espetáculo.

Minha sugestão para aproveitar ainda mais a experiência com os próximos grupos é seguir uma sequência que acho que pode ajudar o processo: 1) apresentação dos participantes, 2) apresentação da proposta (falar do objetivo da pesquisa, do que vai ser abordado no grupo, o que se espera das pessoas e apresentar a *Commedia dell'arte*), 3) desenvolvimento da atividade (aquecimento da voz e do corpo + experimentação dos exercícios com um pouco mais de tempo para a vivência + acompanhamento da execução do movimento de cada participante para maior interação entre todos + feedback da experiência). Todos esses passos já fazem parte da atividade e aconteceram simultaneamente ou em ordem diferente algumas vezes, então minha sugestão é sequenciar. É um preciosismo meu, mas acho que seria interessante para todos curtirem juntos cada momento de cada etapa e com mais consciência do processo. Isso é só uma sugestão mesmo porque o trabalho fluiu lindamente.

Achei os elementos usados muito criativos e pudemos sentir no corpo o que estava sendo proposto e, assim, realmente começar a conceber os personagens. Foi uma experiência rápida, com poucos encontros, como tem que ser, mas engrandecedora para todos os participantes. Foi maravilhoso cada encontro de aprendizado, experimentação e troca. O clima gostoso entre amigos, o carinho que você teve com cada um, a humildade com que

fala, a generosidade em cada troca... Tudo foi muito especial. Obrigada. Desejo muito sucesso no seu trabalho! Beijinhos.

EXPERIMENTO 2

RELATÓRIO JOÃO MACIEL

O TRABALHO COM AS MÁSCARAS

As máscaras, até antes das nossas aulas pouco experimentadas por mim, ganharam um significado singular nessa experiência. Como nosso processo foi executado a distância por conta da pandemia, me sentia embarcando em outros séculos quando vestia a máscara, me sentia outros, me sentia leve, ou pesado, ou engraçado... era como se a máscara ensinasse meu corpo a dançar da forma que ela queria. Eu me sentia novamente (aliás, que saudade) um ator que veste um personagem e se transformar não só externamente, mas internamente, como se o coração batesse de uma outra forma e eu pudesse fazer qualquer coisa que quisesse.

As máscaras nos trazem uma dramaturgia própria delas, cada uma delas tem uma força, um significado, uma identidade, e junto com elas, nós caminhamos, e embarcamos juntos, sendo um só ou sendo muitos, mas seguindo toda a liberdade que cada máscara nos propõe.

Muito obrigado a professora Tária por toda paciência, afeto e dedicação com a nossa turma, nos permitindo ter essas experiências deliciosas e deixar nossas vidas um pouquinho mais leves e divertidas em tempos tão difíceis. Até já. 🙏❤️

DEPOIMENTOS

Atuação Cênica V - UNIRIO

Carolina Vilela

Olá, Tália. Gostaria de mais uma vez te parabenizar e agradecer a sua condução durante nosso processo, é uma honra ter sido sua aluna em dose dupla.

Quanto às minhas percepções, acho que foi uma aposta muito rica trazer todos esses estímulos de fora para auxiliar nessa busca corporal para a máscara. Na minha experiência ficou muito forte esse legado de sensações que os objetos nos propuseram, tanto que quando fui pensar e ensaiar o experimento final, eu utilizei novamente os objetos que trabalhamos nos enamorados para me lembrar desse corpo. Apesar de tudo ter sido feito de forma remota foi possível alcançar resultados de processo porque você nos deu um suporte para trabalhar, então com certeza é algo que pretendo continuar utilizando. Assim como já o fiz alguns anos atrás. O contato com os elásticos também foram momentos muito proveitosos e satisfatórios de fazer porque a percepção vinha quase que de forma automática com a condução que você ia propondo, era engraçado, no bom sentido, perceber como o nosso corpo reagia a todas essas pressões, realmente fez diferença. No mais, é sempre muito bom receber tudo o que você tem para nos oferecer e ensinar. Até a próxima, fique bem!

Atenciosamente,

Caroline Vilela.

Adam Lee

Oi Tália

Vim aqui falar um pouco sobre a experiência.

A experiência foi muito proveitosa, consegui me divertir muito mesmo online. É sempre muito difícil para eu imaginar aulas online junto com interpretação. Existe sim uma barreira e uma dificuldade nesse tipo de aula. A presença seria muito mais proveitosa sem dúvida. Mas eu me diverti e absorvi tanta informação. E como vimos nas aulas, sobre os personagens da *Commedia dell'arte*, vemos muita repetição na vida e no cotidiano. Nos personagens da vida real. Não só na vida como em quase toda cena cômica que vimos até hoje. Muito fofo

você ter disponibilizado todo esse material. Aprendi muito com isso, sobre esse ato de facilitar de alguma maneira o processo. Um esforço totalmente seu. Algo que não era necessário, porém a experiência seria melhor. Você arrasou muito! Sobre minha participação na aula, eu gostaria de estar com a cabeça mais livre para poder pesquisar mais por fora da aula. Esse semestre foi bem corrido e trabalhei junto. Foi bem cansativo. Sempre busquei aproveitar a experiência no momento da aula. Teve um dia que faltou luz aqui na Tijuca e só consegui assistir um pouco da terceira aula. Muito obrigado por trocar um pouco do seu conhecimento com a gente! A Experiência foi muito divertida!

Maitê Coropos

Olá, professora! Aqui é Maitê, da turma de Atuação 5. Espero que esteja tudo bem com você :). Primeiramente, gostaria de te agradecer, mais uma vez. Desde a preparação e entrega dos kits, às aulas divertidas e cheias de novidades, tive uma experiência que vou levar para sempre na minha trajetória. Muito obrigada pela sua empatia, carinho e tranquilidade para dar aula. Estamos todos passando por um período muito estranho, e a cada dia que passa fica mais difícil cuidar da esperança e se sentir parte de alguma coisa. Suas aulas deram uma boa renovada nas minhas esperanças, e me fizeram lembrar da sensação de estar em uma sala de aula, experimentando e aprendendo em grupo. Eu sou da Licenciatura, também dei aulas remotas durante a pandemia, e sei o quão desafiador é. Aprendi muitas estratégias legais observando a maneira como você conduziu as aulas. Essa foi uma das minhas partes preferidas dessa troca. Acho muito importante a gente compartilhar ideias, já que provavelmente a gente vai trabalhar assim daqui para a frente, também - mesmo com a volta das atividades presenciais. Vou guardar o meu kit com muito carinho, mas o que eu levo de mais especial é a memória da sua dedicação e empatia com a turma. Queria que a gente tivesse tido mais tempo para se aprofundar nas máscaras, experimentar mais. Tem sido muito divertido! Mas acredito que vamos ter essa oportunidade no futuro.

Muito muito, muito obrigada! Abraços, Maitê Coropos

ANEXO 2: Máscaras usadas nos laboratórios (para recortar)





2° Zanni – Arlequin



Velho (Magnífico) – Pantalone



Velho (Doutor) – Balanzane



Capitão Matamouro