Cadernos de
Pesquisa do CDHIS

DOI 10.14393/cdhis.v33n2.2020.53185

Os Elementos Essenciais da Commedia Dell'arte no Século XVI E na Contemporaneidade.

The Essential Elements of the Commedia Dell´Arte in the XVI Century and the Contemporary.

Frederick Magalhães Hunzicker [1]

[1] Doutor em Artes da Cena, pela Unicamp, professor adjunto e diretor do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura (IFAC) da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). E-mail: fabricademovimento@gmail.com

RESUMO

A *Commedia dell´Arte* é uma comédia de ofício, de profissão, e, com isso, tem seus elementos constitutivos. Através da análise matricial ponderamos os procedimentos de criação de um espetáculo de *Commedia dell´Arte*. Também, elencamos elementos de criação do ator, como a máscara, a improvisação e o roteiro de intrigas (*canovaccio*). Tanto a máscara quanto a improvisação dizem respeito ao trabalho do ator; já o roteiro (*canovaccio*) se relaciona com as ações do ator, a dramaturgia do ator. A expressividade pauta a técnica e o talento artístico com a pré-expressividade, que seria aquilo que o ator prepara antes de interpretar a personagem. As propriedades populares da *Commedia dell´Arte* foram dadas pelo caráter carnavalesco, já que a cultura cômica popular da Idade Média, principalmente a cultura carnavalesca, conformava-se através de uma grande diversidade: festas públicas carnavalescas; ritos e cultos cômicos especiais; os bufões e tolos; gigantes, anões e monstros; palhaços de diversos estilos; a literatura paródica, etc. E por fim, no teatro oriental, a máscara surge conectada à dança ritual, enquanto no ocidente, está presente nos festejos populares ou ligada a alguma tradição religiosa.

Palavras-chave: Teatro. Ator. *Commedia dell´Arte*. História do teatro**.**

ABSTRACT:

Commedia dell´Arte is a comedy of craft, profession, and, with this, has its constitutive elements. Through matrix analysis we considered the procedures of creating a Commedia dell´Arte show. Also, we listed elements of creation of the actor, such as the mask, improvisation and the script of intrigues (canovaccio). Both the mask and improvisation relate to the work of the actor; the script (canovaccio) relates to the actions of the actor, the dramaturgy of the actor. The expressiveness staff technical and artistic talent with the pre-expressivity, that would be what the actor prepares before interpreting the character. The popular properties of the Commedia dell'Art were given by the Carnival character, since the popular comic culture of the Middle Ages, mainly the conformava carnival culture, through a great diversity: Carnival public festivities; rites and cults special comedy; The bufon and foolish; giants, dwarves and monsters; clowns of various styles; the parodic literature, etc. And finally, in the Eastern Theater, the mask is connected to ritual dance, while in the west, is present in the popular festivities or connected to any religious tradition.

Keywords: Theater. Actor Commedia dell'Arte. History of theater.

> A *Commedia dell'arte* é o fermento da massa azeda do teatro. Ela se oferece como forma intemporal de representação sempre e quando o teatro necessita de uma nova forma de vida e ameaça paralisar-se nos caminhos batidos da convenção (BERTHOLD, 2000, p. 367)

O Conceito

A C*ommedia dell'Arte* é uma linguagem teatral[2], um estilo específico do fazer teatral que surgiu no início do séc. XVI na Itália. Esta linguagem utiliza a meia-máscara expressiva, a improvisação, o roteiro (*canovaccio*) e tipos fixos, mascarados ou não mascarados.

Segundo BERTHOLD (2000), o termo *Commedia dell'Arte* significa "comédia da habilidade". *Dell'arte,* como as corporações de ofício na Idade Média, quer dizer de ofício, de profissão:

> *Commedia dell'arte* significa uma comédia encenada por atores profissionais, associados mediante um estatuto próprio de leis e regras, através do qual os cômicos se comprometiam a proteger-se e respeitar-se reciprocamente (...) Entretanto, existem eminentes críticos teatrais que asseguram não haver ligação entre a expressão *Commedia dell'arte* e o termo "ofício" e a associação corporativa. Um respeitável estudioso inglês, *Nicoll*, afirma que, nesse caso, o termo "arte" tem o mesmo sentido de "qualidade" (a *quality* shakespeariana), sendo assim, dell'arte significa "da maestria" (FO, 1998, p. 22).

Aqui tratamos de um tipo de teatro, em que se personifica o elemento cômico, e no qual os atores encontram-se no centro. Dario Fo (1998) comenta

2 No Dicionário de teatro, linguagem dramática (...) "também existe a tendência inversa que faz da linguagem dramática uma linguagem cênica e que inclui, como LEMAHIEU, a encenação (a direção) e mesmo a recepção do espectador: "A linguagem dramática é a composição do texto, de sua direção, completada e reescrita pela projeção criativa do espectador, decifrador da arte do teatro, desde que ele se preste ao jogo refinado da decodificação dos signos manifestos no palco"(CORVIN, 1991, 488 *apud* PAVIS, 2000. p. 229)

que a C*ommedia dell'Arte* se estrutura na combinação de diálogo e ação, monólogo falado e gesto executado, e nunca unicamente na pantomima.

Então, quais são os elementos da C*ommedia dell'Arte*? E como eles se organizam e se concretizam durante seu processo de criação? Falamos de uma matriz criativa, um alicerce para a criação de um espetáculo de *Commedia dell'Arte*, cujas peças se movimentam no jogo cômico das personagens-tipo; pois são exatamente os elementos que compõem uma *Commedia dell'Arte* de que tratamos neste artigo. Porém, como num jogo de xadrez, precisamos conhecer as regras para poder jogar; por isso, esclareceremos o que é uma matriz criativa e explicaremos a metodologia usada: a Análise Matricial.

Análise Matricial

Vejamos o conceito de Análise Matricial[3], definido por Rubens J. Brito e J. Guinsburg:

> A Análise Matricial é uma metodologia que visa analisar a matriz criativa do artista e que tem como objetivo o esclarecimento de seu processo de criação.
> **Matriz** é um **quadro** formado pelos **elementos** de criação que o artista escolhe para gerar sua obra. Cada elemento indica, necessariamente, um **procedimento**; chama-se de **elemento/procedimento** à **interceptação** de um elemento por um procedimento. As **operações** entre os elementos/procedimentos permitem a qualificação da obra artística tomada em seu todo.
> O **elemento,** por via de regra**,** é de natureza estrutural, ou seja, constitui uma das bases sobre a qual se erige a produção do criador. (...) O caráter do elemento é genérico, isto é, vários artífices podem empregar os mesmos elementos na geração de obras, as quais, invariavelmente, apresentam resultados distintos entre si.

3 BRITO, Rubens José de Souza e GUINSBURG, Jacó. Análise Matricial- uma Metodologia para a investigação de processos criativos em Artes Cênicas. Artigo. São Paulo, 2002

> Obtém-se a matriz dispondo-se os elementos de criação encontrados em um quadro; este tipo de resolução se inspira na formação da matriz segundo conceitos da Matemática. (...) (BRITO e GUINSBURG, 2002. p. 6-7. *Grifos dos autores*).

A Análise Matricial é aplicada como metodologia de pesquisa artística, utiliza os elementos encontrados em uma obra, ajuda desvendar o processo criativo do artista cênico. Estes elementos são empregados de uma determinada forma pelo artista; referimo-nos ao procedimento como disse (BRITO e GUINSBURG 2002, p. 6-7):

> "O procedimento é a ação do artista no uso dos elementos eleitos; esta ação personaliza o ato criativo; consequentemente, o caráter do procedimento é específico: somente um determinado autor produz daquele modo e não de outro".

Desta forma, através da análise matricial de uma obra teatral, seja ela uma peça escrita ou um espetáculo, investigamos como o autor ou encenador chegou ao resultado final, podemos apontar os elementos componentes da obra artística, e entender como o artista os aplicou (procedimentos); na interseção destes dois (elementos e procedimentos) temos o elemento/procedimento, que revela como um determinado artista procede para criar sua obra; este procedimento particulariza a criação de cada artista-criador. Assim, obtém-se a matriz criativa da obra analisada.

Portanto, nessa perspectiva, utilizamos a Análise Matricial como "ferramenta" para encontrar os elementos e os procedimentos que compõem a matriz de um espetáculo de *Commedia dell'Arte*.

Os elementos

De acordo com o conceito já exposto, os elementos cênicos, de caráter genérico, são empregados por esta linguagem teatral e determinam uma estrutura fundamental geral, a qual pode ser considerada como matriz de criação de um espetáculo de *Commedia dell'Arte*, podendo configurar-se a partir de três elementos: a **máscara**, a **improvisação** e o **roteiro de intrigas** (*canovaccio*[4]).

Quadro 1

Máscara e Improvisação	Ator
Roteiro *(canovaccio* e *lazzi*[5]*)*	Ações

Fonte: o autor.

Tanto a máscara quanto a improvisação dizem respeito ao ator, centro do espetáculo da *Commedia dell'Arte*; o roteiro (*canovaccio*) é o componente dramatúrgico que define as ações e não os diálogos das personagens durante o espetáculo. Esses elementos, originados da tradição do teatro italiano, estão ligados ao "Casamento do Capitão Cagapau" (espetáculo montado por este autor) em cujo espetáculo procuramos resgatar a maneira teatralizante das encenações populares apoiada no trabalho do ator. Segundo Pavis (1999), teatralizar[6] algum acontecimento ou um texto é:

> (...) interpretar cenicamente usando cenas e atores para construir uma situação. O elemento visual da cena e a colocação em situação dos discursos são as marcas da teatralização. A dramatização diz respeito ao contrário, unicamente a estrutura

4 Definido por Pavis (1999) como resumo (roteiro) de uma peça para as improvisações dos atores, em particular na *Commedia dell'arte*. E *Ruggero Jacobi diz que canovaccio* é uma ideia poética de ação cênica.

5 *Lazzi* é um termo da *Commedia dell'arte*, vindo do italiano *lazzi* significando: brincadeiras, jogos de cena *bouffons*. In: PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro.trad.:J.Guisnburg e Marial.Pereira.São Paulo.Perspectiva, 1999.

6 Teatralização: *Fr.:théâtralisation; Ingl.:theatralization; Al.:theatralisierung; Esp.:theatralización.*

> do texto: inserção em diálogos, criação de uma tensão dramática e de conflitos entre personagens, dinâmica da ação (PAVIS, 1999, p. 374).

Portanto, nesta matriz criativa da C*ommedia dell'Arte*, tratamos de cada elemento em separado: máscara, improvisação (ator), roteiro *(canovaccio* e *lazzo)*.

O trabalho do ator na *Commedia dell'Arte* era parte fundamental, como dizem (BARBA *et al*.,1995, p.148): "A fascinação que a *Commedia dell'Arte* exerceu aos espectadores em toda a Europa, derivava no início, provavelmente do modo como os atores italianos descobriram ao criar tensão entre os níveis expressivo e pré-expressivo de sua atuação (...)". O que são os níveis expressivo e pré-expressivo? Conforme declara Barba *et al.*(1995), o nível que se ocupa com o como tornar a energia do ator cenicamente viva, isto é, o fato do ator tornar-se uma presença que atrai imediatamente a atenção do espectador, pode ser caracterizado como nível pré-expressivo e é o campo de estudo da antropologia teatral.

Como o próprio nome indica, o nível pré-expressivo vem antes do expressivo e pode não estar evidente no momento da representação cênica. Barba *et al.* (1995) chama pré-expressividade de "cozinha do ator", tudo o que o ator prepara antes de apresentar seu trabalho; a técnica a serviço da interpretação:

> De fato, a pré-expressividade utiliza princípios para a aquisição de presença e vida do ator. Os resultados desses princípios parecem mais evidentes em gêneros codificados, onde a técnica que coloca o corpo em forma é codificada independentemente do resultado/significado. (BARBA *et al.*, 1995, p. 188).

As formas pré-expressivas referem-se à preparação do ator e possibilitam-lhe um brilho próprio, ao que Barba *et al.* (1995) chama de *bios cênico,* pois seria uma vida pronta a ser transformada em ações e reações precisas (idem, p. 193).

Figura 1- Três ilustrações extraídas do tratado do ator italiano Antonio Morrocchesi sobre a arte de representar

Fonte: (BARBA *et al.*, 1995, p. 146)

A expressividade relaciona a técnica e o talento artístico através da pré-expressividade, ou seja, relaciona aquilo que o ator prepara antes de interpretar a personagem com a entrada em cena e a interpretação propriamente dita.

Os níveis pré-expressivo e expressivo não são dissociados, pois o primeiro está incluído no segundo, e o conteúdo dos dois níveis é utilizado no momento da encenação, mas é justamente o segundo nível que se evidencia ao espectador.

Nesse contexto, Barba *et al.* (1995) cita um exemplo significativo do ator italiano Morrocchesi e sua arte de interpretar. Para seus espectadores, Morrocchesi parecia ser um ator impetuoso e passional e, às vezes, até possuído pela personagem. Em seu livro, revela como o material de sua arte era, ao contrário, clássico; premedita todos os detalhes como o trabalho de escultor. Ele

escolhe e explica alguns trechos dos mais famosos trabalhos que interpretou. Para cada segmento de uma sentença, às vezes para cada palavra individual, modela uma figura, uma postura, numa atitude semelhante a uma estátua, como os heróis pintados por Jacques - Louis David (BARBA *et al.*, 1995).

Portanto, analisamos como um ator escolhe seu repertório gestual e o experimenta na criação da personagem fazendo uso de uma técnica ou de um procedimento criativo. O ator Morrocchesi, como numa partitura musical, ilustrou o seu modo de representar em desenhos, e estes não foram representações das ações que o ator apresentou no palco, mas sim, a radiografia delas. Precisa-se somente de considerar a velocidade. O tempo necessário para dizer uma palavra, um fragmento de verso, um segmento de uma sentença. As posturas podem ser separadas apenas quando a ação do ator é submetida a uma visão analítica que as separa em partes e quando o ator compõe a ação detalhe por detalhe. Mas, quando a ação é realmente feita, as posturas individuais desaparecem e o espectador assiste a uma ação simples, em sequência lógica e contínua.

Nesse exemplo, vemos o processo criativo do ator Morrocchesi, o qual exemplifica a junção dos níveis pré-expressivo e expressivo, em que utiliza seu elemento criativo a partir do desenho de suas ações. Em relação ao cômico *dell'arte*, podemos imaginar que ele emprega as formas pré-expressivas para criar seu tipo-fixo, alimentando-se das mais variadas técnicas corporais e de diversos elementos literários que são os elementos/procedimentos de uma matriz criativa, para gerar suas cenas enquanto improvisa o roteiro (*canovaccio*). Portanto, o ator da *Commedia dell'Arte* (ator *dell'arte*) tem a base expressiva (matriz criativa) em uma forma codificada a partir da utilização de tipos-fixos (elemento matricial).

Eis o tipo definido por Patrice Pavis (1999, p. 410):

> (...) personagem convencional que possui características físicas, fisiológicas ou morais comuns conhecidas de antemão pelo público e constantes durante toda a peça: estas características foram fixadas pela tradição literária (o bandido de bom coração, a boa prostituta, o fanfarrão e todos os caracteres da *Commedia dell'Arte*.

Em nível pré-expressivo, esta linguagem não criou métodos de treinamento ou de preparação do ator (corporal e vocal), mas utilizou-se da pantomima, de acrobacias, do canto, de música e dança, enfim, de tudo o que poderia colaborar para o aprimoramento do ator e de suas habilidades corporais e artísticas em favor de um espetáculo cômico popular. São esses os elementos comuns aos atores que se utilizam da *Commedia dell'Arte* como uma linguagem teatral.

As características populares da *Commedia dell'Arte* foram produzidas pelo caráter carnavalesco, pois, segundo Bakhtin (1987) a cultura cômica popular da Idade Média, principalmente a cultura carnavalesca, configurava-se através de uma grande diversidade: festas públicas carnavalescas; ritos e cultos cômicos especiais; os bufões e tolos; gigantes, anões e monstros; palhaços de diversos estilos; a literatura paródica, etc. Todo esse universo influenciou a *Commedia dell'Arte* nas características grotescas de algumas personagens, como *Arlecchino*, *Briguella*, *Colombina*, *Pantalone* entre outros, e na comicidade das situações dramáticas geradas por essas personagens e suas maneiras fixas de comportamento. Como citou BERTHOLD (2000, p. 353): "A *Commedia dell'Arte* estava enraizada na vida do povo, extraía dela sua inspiração, vivia da improvisação e foi gerada em contraposição ao teatro literário dos humanistas". As técnicas pré-expressivas na *Commedia dell'Arte* estão relacionadas intrinsecamente com o trabalho do ator, pois os atores *dell'arte* eram, no sentido original da palavra, artesãos de sua arte: Arte Teatral. O ator *dell'arte* se apropriava de todos os recursos corporais que poderia utilizar na cena, assim

como de todas as suas habilidades musicais, acrobáticas e dramáticas as quais colaboraram para torná-lo um virtuose. O público pretendia ver o que o ator poderia realizar de melhor, surpreender-se com o domínio técnico valoroso do ator em relação ao corpo ao vê-lo tocando um instrumento, contando uma anedota, enfim, com qualquer habilidade proveniente dos ambulantes de rua, dos saltimbancos e outros artistas de rua no contexto das praças medievais; estas características podem ter influenciado a criação dos *clowns* Branco e Augusto no circo moderno.[7]

A *Commedia dell'Arte* foi, provavelmente, o teatro cômico popular em que aparecem pela primeira vez as origens do *clown* moderno, fincadas nas personagens-tipo, nas máscaras da *Commedia dell´Arte,* como *Arlecchino, Pulcinella e Briguella*. A máscara de *Arlecchino* possui semelhanças pelo caráter ingênuo e pelo próprio figurino surrado e maltrapilho com o *clown* Augusto, porém, o *clown* Branco tem relação com outra máscara da *Commedia dell'Arte, Briguella,* pelo temperamento mais auspicioso e maquiavélico; ele é quem arma a rede para o outro cair (Augusto), e denomina-se esta função como "escada".

Como disse Mário Bolognesi (2003), a polarização formou-se em torno de um tipo dominante (*Clown* Branco) e de um dominado (*Clown* Augusto), e assim acontece com as relações entre as personagens-tipo da *Commedia dell'Arte*.

Pelo profissionalismo desejado, o ator *dell'arte* apresentava uma preocupação constante em treinar suas habilidades físicas; poderia ser, por exemplo, um excelente acrobata e se servia dessas habilidades para compor seu tipo-fixo como um *Arlecchino*. Com isso, criava um repertório corporal durante toda sua carreira como ator, especializado em um único tipo da *Commedia dell'Arte.*

Acredita-se que o sucesso da *Commedia dell'Arte* vinha de alguns fatores: o caráter popular e a preocupação em comunicar-se integralmente com a

[6] BOLOGNESI, Mário Fernando. ***Palhaços***. Unesp. São Paulo, 2003.

plateia. Esta preocupação com a plateia gerou nos atores um olhar mais atento e uma comunicação direta do espetáculo encenado; isto se relaciona com a estrutura básica de comunicação:

Quadro 2

Emissor	Mensagem	Receptor
Ator	fala (texto), gestos, etc.	Público

Fonte: o autor.

Segundo a teoria básica da comunicação[8], podemos considerar o **Emissor** como o ator, a **Mensagem**, sua fala**,** seus gestos, assim como os elementos cênicos que compõem uma encenação: o figurino, a sonoplastia, o cenário e o espaço de representação. Por fim, o **Receptor** é a plateia ou o espectador que interpreta as informações do espetáculo e processa de forma rápida e sem dificuldades ou barreiras culturais. Neste sentido, a *Commedia dell'Arte* foi tão popular e famosa, devido a sua comunicação com a plateia, que manteve sucesso por três séculos. O que agradava ao público estava intimamente relacionado com a fórmula adotada pelos comediantes *dell'arte;* estes, especialistas em seus tipos, improvisavam as cenas, mas com a segurança de um repertório preestabelecido. A tipificação das personagens aproximava a plateia de sua própria cultura, pois cada tipo era construído a partir de características de uma determinada região da Itália, com seus dialetos, posturas

7- NETTO COELHO, Jose Teixeira. *Por uma teoria da informação estética*. Monitor edições. São Paulo. 1973. Cap.1: "Natureza da informação" (p. 13-62).

corporais e costumes ampliados pelas figuras criadas, como temos exemplo em *Pantalone*, um velho mercador, falando em dialeto veneziano e com características de um ser avarento e libidinoso, e também, um *Arlecchino*, representando os camponeses de Bérgamo, falando em dialeto bergamasco, como um servo bonachão e faminto. Todos os tipos criados da *Commedia dell'Arte* geravam uma identificação imediata com a camada popular do público nas feiras e praças públicas.

Trabalho corporal e a preparação do ator:

A questão corporal, um dos tópicos mais proeminentes da linguagem da *Commedia dell'Arte*, retrata como o ator utiliza seu instrumento de trabalho: seu próprio corpo, que é fundamental para o desenvolvimento do trabalho criativo e deve estar apto a responder aos comandos do ator, pois este tende a ser um virtuose de suas condições expressivas, dominando suas possibilidades vocais, acrobáticas, musicais e criativas, enfim tudo o que se relaciona para enriquecer a cena e o espetáculo. A partir disso, o trabalho corporal e a preparação de um ator para a *Commedia dell'Arte* podem ser comparados ao que Stanislavski, Grotowski ou Eugênio Barba mencionam como condição para o crescimento do ator: a disciplina, seguindo os horários dos ensaios e, principalmente, um constante treinamento corporal e vocal. Alguns encenadores modernos se muniram da *Commedia dell'Arte* como uma alusão ao teatro codificado, baseado no trabalho do ator.

> O *Studio Meyerhold* contava, nos anos de 1916 a 1917, com algumas matérias como dança, música, atletismo ligeiro, esgrima. Recomendava-se a prática do tênis, do lançamento de disco e do velejar; trabalhava-se com a *Commedia dell'arte*, a convenção consciente do drama hindu e os métodos utilizados no teatro ocidental (AZEVEDO, 2002, p. 15).

O ator *dell'arte* precisa dominar seu aparelho corporal para servir às personagens-tipo. Um *Arlecchino*, por exemplo, precisa de toda agilidade corporal; um *Pantalone* necessita de uma força vocal própria que lhe dá a característica de um velho rabugento e um som estridente de uma gralha.

> O ator precisa praticar esportes e treinar intensivamente o corpo, capacitando-o a reagir aos estímulos mais imprevistos como inteireza e precisão, sem intervalo de tempo para qualquer tipo de reflexão. Sem nunca se esquecer de estar representando, consciente do que faz a cada instante, ele trabalha o virtuosismo cênico com a finalidade de atingir "uma limpeza rigorosa da forma a fim de poder apresentar, diante do espectador, diferentes espécies das diferentes esferas sociais (AZEVEDO, 2002, p. 17).

Por isso, para o ator, o interpretar com a máscara carece de explorar suas melhores habilidades e treinar suas dificuldades, para que possa utilizá-las a favor da sua representação. Meyerhold esclarece que "responder aos reflexos significa reproduzir, com o auxílio do movimento, do sentimento e da palavra, uma situação proposta do exterior" (AZEVEDO, 2002, p. 16).

Os mecanismos de preparação dos atores possibilitam-lhes representar de forma que a plateia acredite na fantasia: um ator mascarado com corpo e voz diferentes do seu cotidiano, ou seja, tornando-se outro, que se distancia de sua *persona*. O ator não pode quebrar com a magia da máscara e mostrar seu "eu"; é como se um manipulador de fantoche deixasse aparecer sua mão por detrás do boneco; neste momento quebraria todo o encanto. Portanto, o ator mascarado não tem o direito de revelar-se por baixo da máscara de um *Arlecchino* ou mesmo uma atriz sobrepujar *Isabella*, pois o espectador está hipnotizado, encantado pela magia das personagens-tipo desde quando o espetáculo começa até o ator retirar a máscara.

> Foi interessante observar como, na prática, a máscara condiciona os movimentos do ator. A caminhada do Arlequim, que tradicionalmente é baseada em sucessivas arrancadas rápidas, é fruto também da necessidade de executar rápidos movimentos de cabeça antes de cada salto, de modo que o ator possa ter noção do campo visual, limitado pela própria máscara. Se os movimentos do ator estão ligados a uma condição determinada pelo uso da máscara, a utilização ou não da máscara levará à construção de Arlequins totalmente diferentes uns dos outros. (SARTORI, 2005, p.31).

O ator pode ter um *emploi*[9] específico que facilita sua identificação corporal com uma determinada personagem.

> *Emploi* é um tipo de papel de um ator que corresponde à sua idade, sua aparência e seu estilo de interpretação: o *emploi* de *soubrette*, de galã etc. O *emploi* depende da idade, da morfologia, da voz e da personalidade do ator. (...) o *emploi* é uma síntese de traços físicos, morais, intelectuais e sociais. A classificação se faz de acordo com diversos critérios, como: Caráter: a ingênua, o apaixonado, o traidor, o pai nobre, a ama.
> Esta concepção "fisiológica" do trabalho do ator já pertence ao passado: ela é mantida por gêneros como o drama burguês, a comédia clássica ou a *Commedia dell'arte*. Baseia-se na ideia de que o ator deve corresponder aos grandes tipos do repertório e encarnar sua personagem. Esta noção cai em desuso, pelo menos para o teatro experimental. É retomada, contudo, num contexto completamente diferente, em encenadores como MEYERHOLD (PAVIS, 1999, p. 121-122).

Como Pavis enuncia, a concepção fisiológica do trabalho do ator pertence à *Commedia dell'Arte*, e é nela que os atores compõem as personagens-tipo compatíveis com suas características físicas. Temos *Capitano*, um tipo físico esguio, um *Dottore*, que deve ser obeso e exagerado fisicamente. Então, para a construção dos tipos da *Commedia dell'Arte* podemos, enquanto diretores de

8 Diretamente do francês *emploi*, sem correspondente em português. *Fr.: emploi, Ingl.: casting, character, Al.:Rollenbsetzung, Rollenfach, Esp.:parte.* In: PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. trad.:J. Guisnburg e Marial.Pereira. São Paulo. Perspectiva, 1999.

companhias, usar como critério de distribuição das personagens-tipo as características físicas de cada ator ou atriz.

A seguir, tratamos da qualidade de movimento que é necessária para representar as personagens-tipo da *Commedia dell'Arte*. Nas leis pragmáticas de Barba existe a oposição da direção dos movimentos ou impulsos: contração e relaxamento. Nesta lei, temos uma relação com os vetores corporais de uma determinada personagem a partir dos pontos de extremidade, na qual podemos construir uma personagem e representá-la com a consciência de que os músculos atuam em contração e relaxamento. Nesta perspectiva, o impulso gera o que Barba chama de contraimpulso, ou seja, uma contração leva a um relaxamento dos músculos quando um ator representa sua personagem.

Quadro 3

Impulso # contraimpulso – contração # relaxamento

Fonte: o autor.

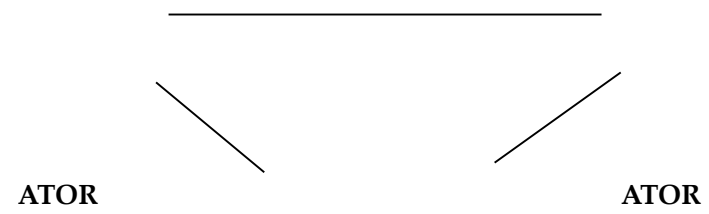
Aquilo que o ator faz e é assimilado pelo espectador a partir de um determinado tempo, Barba *et al*. (1995) chama de *sats*, ou seja, é o momento em que o ator mascarado quase interrompe sua ação com a finalidade de que os espectadores entendam e assimilem aquele determinado instante sublinhado por este recurso de representação.

Assim, o *sats* pode ampliar os gestos do ator mascarado, fazendo com que sua representação corporal seja tão destacada quanto o texto.

Na preparação do ator, a atenção aos detalhes, a maneira como a plateia recebe a representação do ator mascarado e o *sats* deve ser uma preocupação constante do ator *dell'arte*.

Convém destacar, como preparação do ator para a C*ommedia dell'Arte*, a **triangulação**, que é usada como um código entre os atores e consiste num parâmetro de três pontos: dois ou mais atores em cena e a plateia.

Figura 2



Fonte: o autor.

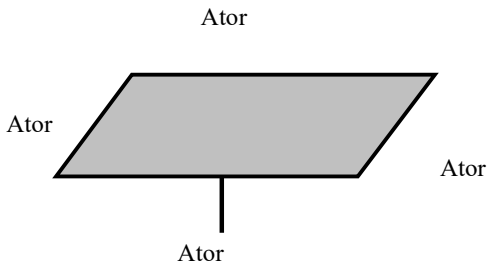
A triangulação pode ser exemplificada da seguinte forma: um primeiro ator mascarado (personagem-tipo) está com a ação, enquanto o outro o observa sem esboçar muita reação. Ao terminar, o primeiro ator olha para o outro como se tivesse uma "bola" no nariz; o segundo, pega a "bola" e, imediatamente, triangula, reagindo com o corpo todo virado para a plateia. Esta técnica da triangulação deve ser treinada até que o ator não mais precise pensar nela enquanto atua, tornando-a automática em sua representação. O ator mascarado tem dificuldades em enxergar com a máscara, por isso a triangulação torna-se necessária para que os outros atores possam ver a cena.

Os atores *dell'arte* improvisavam os *canovacci*, razão pela qual precisavam ver e ouvir muito bem os outros em cena, já que o sucesso da peça dependia da improvisação e da condução da encenação. Se pensarmos que os diálogos poderiam mudar a qualquer momento, o ator que estava com a "bola" só terminaria sua fala quando triangulasse com o outro, passando sua vez.

Outro elemento importante para o ator que joga com outros atores numa situação de improvisação e de intensa movimentação no espaço cênico é o

platô[10] que consiste em um treinamento para organizar os atores em cena, sugerindo uma plataforma apoiada em um único pino central que a sustenta.

Figura 3 - Ilustração de como quatro atores devem posicionar-se no jogo do platô.



Fonte: o autor.

As regras do jogo no platô

Os atores devem posicionar-se nos quatro lados e entrar no platô para equilibrá-lo. No início, entra o primeiro ator que está com a "bola", desequilibra o platô, dando oportunidade a um outro ator de entrar no platô e equilibrar a cena, regendo (com a "bola") o jogo improvisado, movimentando-se no espaço. Os atores jogam, equilibrando o platô, mas o primeiro pode desequilibrá-lo propositadamente; quando isso acontecer, um terceiro ator entra no espaço (e pega a "bola"), agora é ele quem rege o jogo; o segundo ator deve, em algum momento, negar o equilíbrio. E, assim, o jogo segue nesta lógica.

A adequação da voz do ator à do personagem-tipo

O trabalho vocal precisa estar voltado às características tipológicas de cada personagem-tipo. Cada máscara na C*ommedia dell'Arte* vem de uma região

[9] Platô. sm Geogr. planalto, chapada, altiplano, planura.

da Itália e possui um dialeto, como *Briguella* e *Arlecchino* podem ter vindo de Bérgamo, com o dialeto bergamasco, que seria o nosso caipira; *Pantalone* é veneziano, pode ter um sotaque hebreu, enquanto *Dottore* um sotaque bolonhês. Mas para nós, brasileiros, um pouco distantes da realidade italiana, reconhecemos os diferentes sotaques regionais a partir das referências da *Commedia dell'Arte;* desta forma, voltamos a citar[11] a obra do dramaturgo Luís Alberto de Abreu (1997), a *Comédia Popular Brasileira*, na qual João Teité e Mathias Cão são duas personagens-tipo, identificadas como tipos brasileiros: o primeiro, um mineiro ingênuo; e o segundo, um nordestino esperto, com a referência direta aos caracteres de *Arlecchino* (ingênuo) e *Brighella* (esperto) da C*ommedia dell'Arte,* pois a fixação de tipos pelo dialeto tornou-se traço característico da *Commedia dell'Arte* (BERTHOLD, 1998).

Um *Arlecchino* pode fazer "acrobacias" com a voz, passando do agudo ao grave, dependendo da intenção, ou seja, quanto mais variações vocais aliadas aos estados emocionais das personagens, melhor será o desempenho do ator interpretando-as na *Commedia dell'Arte*. Se um *Pantalone* não falar firme e com autoridade, existe algo de errado com ele. Se um *Dottore* não for eloquente, não é um *Dottore*, e o som de sua voz deve ser arredondado como um animal pesado. Então, constatamos que a voz das personagens-tipo da C*ommedia dell'Arte* se estruturam de forma coerente com suas características tipológicas e asseguram, assim, o efeito cômico desejado durante o espetáculo.

O uso da meia-máscara expressiva

No teatro oriental, a máscara aparece ligada à dança ritual, enquanto no ocidente, está presente nos festejos populares ou vinculada a alguma tradição

11 (AMARAL, 1996, p. 39)

religiosa[12]. A máscara, como o teatro, amplia conceitos, exagera fatos, amplifica a vida, mostra algo além do que aparenta. Essas funções artísticas que a máscara teatral possui transforma o ator mascarado em um artista em contato com o imaginário mais profundo do espectador. Como em um ritual primitivo sagrado, a máscara é a chave para o mistério na ligação com o oculto.

> A utilização da máscara no teatro perde-se na bruma dos tempos. Usada em ritos mágicos ou religiosos, passou a ser adotada na arte teatral, onde permitia criar uma outra face, falsa, porém mais expressiva, grotesca ou horrível e servia para representar tipos fixos (...) (BARNI, 2003, p. 13).

Mas, à medida que as práticas ritualísticas decaíram, conforme observou (ASLAN *apud* AMARAL, 1996, p. 34*)*, "a máscara se dessacralizou e passou a representar não mais o divino, mas apenas conceitos genéricos. Nunca deixou, porém, de trazer em si a essência de um fato ou de um determinado tipo ou personagem"[13]; a máscara representa vários tipos da sociedade, nunca um só fato, um só homem em particular. Conforme Amaral (1996), as máscaras representam entidades ou tipos. Os movimentos ligados ao corpo do ator são limitados por uma codificação gestual, e nunca são aleatórios, ou seja, cada gesto é composto de acordo com as características de cada tipo da *Commedia dell'Arte.* Portanto, os tipos da *Commedia dell'Arte* possuem caracteres fixos e são partes de um teatro ocidental codificado.

---

[11] "A arte no Japão, como em todo Oriente, é uma atividade ritualística. É encarnada de forças cósmicas. Não é naturalista ou imitativa". (AMARAL, 1996, p. 39).

12 "À medida que a sociedade foi-se transformando, a comunicação humana também se modificou. No que se refere ao teatro, *Richard Southern*, em obra já citada, descreve a sua evolução em sete fases ou períodos. O primeiro período seria o período do ator mascarado, ou seja, a fase do teatro processional e do indivíduo vestido em disfarces. Vem em seguida o período dos grandes festivais religiosos, ligados à dança, onde a máscara está presente. O terceiro período é a fase do teatro profissional. Em seguida surge o período do palco organizado, e o período das casas de espetáculos. O sexto período é o do teatro ilusionista e, finalmente, o teatro anti-ilusionista. O teatro de Bali pertence tanto ao primeiro como ao segundo períodos mencionados por *R.Southern*" (AMARAL, 1996, p. 35).

Segundo Dario Fo (2000), a máscara na *Commedia dell'Arte* não é o elemento mais importante, mas o mais claro e encantador, já que o centro desta linguagem é o ator. O uso da máscara na *Commedia dell'Arte* tem sua provável origem nas festas carnavalescas e nos personagens mascarados do folclore europeu. A forma de utilizar uma máscara no teatro se assemelha aos antigos rituais religiosos e aos procedimentos de caça do homem primitivo. Existe gravada nas paredes da gruta *des deux frères*, nos Pirineus, na vertente francesa, datada do período terciário, uma cena de caça, onde aparece um grupo de cabras aparentemente homogêneo. Com um olhar mais atento, nota-se que algumas imagens parecem cabras, mas, no lugar de patas com cascos, apresentam pernas e pés humanos, e as mãos, despontando do peitoral do animal, empunham um arco com flecha já a ponto de disparar. Evidentemente, trata-se de um caçador bem disfarçado, pois, com isso, este cavernícola poderia aproximar-se da sua caça sem ser notado. Outra explicação para o travestimento, é que a máscara servia para evitar uma retaliação dos deuses dos animais com seu sacrifício, visto que os povos antigos acreditavam na proteção dos animais pelas divindades.

Neste relato, percebemos que a máscara é usada não só no rosto, mas em todo o corpo do homem disfarçado e transformado para imitar perfeitamente uma cabra; por isso ele se preocupa em imitar o cheiro, a maneira de andar, e os sons característicos do animal. Portanto, no universo dramático, o trabalho do ator mascarado tem sua gênese nesse travestimento primitivo. O uso da máscara leva o ator a transfigurar-se em outra personalidade através dela, tornando-se um elemento no qual o espectador vê a personagem e não o ator, diferentemente, por exemplo, de uma linguagem naturalista. A máscara sugere ao espectador uma maneira de transcender a realidade, de viver uma fantasia e tenta fazer com que ele, enquanto espectador, acredite nela desde o primeiro

momento em que o ator representa a caracterização da personagem com toda a verdade cênica.

A máscara é um elemento teatral que oculta e, ao mesmo tempo, revela. Oculta a verdadeira face do ator, mas revela toda a composição deste ator na construção e na utilização deste elemento. Quando vemos um ator mascarado, não vemos senão a personagem-tipo; quando vemos um *Arlecchino*, verdadeiramente, não enxergamos o ator, mas a máscara; nas religiões afro-brasileiras, por exemplo, existem as manifestações espirituais nas quais o espírito incorpora no médium, e nesse momento, estamos em contato com o espírito, apesar de estarmos vendo outra pessoa. Com a personagem mascarada se dá o mesmo fenômeno, pois nos relacionamos com a máscara e não com o ator, embora saibamos de sua existência. Segundo Brook(1995)[14], quando o ator põe a máscara, está suficientemente imbuído da personagem, pois, se alguém lhe oferecer uma xícara de chá, ele responderá de acordo com o raciocínio daquele tipo mascarado e não do ator. Quando observamos, como espectadores, um rosto diferente do ator, e acreditamos que aquele pedaço de couro ou papel se transformou em uma personagem diferente do "eu" do intérprete, estamos entrando na magia e na fantasia da interpretação mascarada. Por exemplo, num espetáculo de fantoches ou marionetes não nos prendemos ao manipulador e sim ao boneco e entramos nesse jogo, nessa fantasia, acompanhando a história com muita atenção.

Essa é a configuração que a máscara cria como elemento (matricial) de composição da personagem mascarada. A composição da máscara não está na sua colocação, e sim, em como o ator transpõe para o seu corpo todo o eixo corporal daquela máscara ou personagem-tipo. O eixo-corporal é o desenho que o corpo do ator executa, mais precisamente na coluna vertebral, e está ajustada

13 BROOK, Peter. *O Ponto de Mudança: quarenta anos de experiências teatrais*. Tradução de Antônio Mercado e Elena Gaidano. Civilização Brasileira. 2ed.RJ, 1995, p. 294.

para movimentar a máscara. Exemplificando é o já citado caçador de cabras que se molda, corporalmente falando, a uma aparência de cabra para imitar fielmente os movimentos e sons desse animal.

Cada máscara da *Commedia dell'Arte* possui um eixo que o ator deve imitar para compor a máscara. O trabalho do ator mascarado deve ser tratado com muito rigor em relação à preparação corporal, respeitando as formas da linguagem. A *Commedia dell'Arte* possui personagens não mascarados, como os Enamorados e o Capitão *Matamorros*, que obedecem às mesmas composições de construção tipificadas como, por exemplo, quanto à fixação de certas formas físicas e de comportamento.

Alguns atores, durante o processo de montagem do "Casamento do Capitão Cagapau", revelaram ser mais complicada a construção de uma personagem não mascarada, já que não podem contar com esse elemento cênico para transfigurar-se ou esconder-se. Como um elemento teatral, a máscara colabora para a construção não naturalista, trabalhando componentes expressivos e extra-cotidianos que não permitem um gestual próximo ao natural. O ator mascarado necessita expressar-se de forma exagerada e precisa, pois, a máscara exige uma interpretação com amplitude de movimentos e gestos.

O uso de personagens mascarados e não mascarados revela uma condição especial da *Commedia dell'Arte*: cada máscara possui um raciocínio específico e assim uma composição corporal para que a máscara funcione e se manifeste viva. Ela tem um poder de síntese e, por este motivo, desperta grande interesse dos estudos expressivos e do espetáculo.

A maioria das máscaras, segundo Fo(1998), inclusive as da *Commedia dell'Arte*, remete aos animais e suas formas, e por isso é denominada de zoomórfica e se refere, principalmente, aos animais domésticos ou domesticados: cão, gato, galinha, galo, peru, macaco, porco, tartaruga, entre outros. *Arlecchino*, por exemplo, é fruto da junção entre macaco e gato,

Pantalone, entre galo e peru, Capitão, entre mastim napolitano e cão perdigueiro, e *Dottore*, um porco.

Referências bibliográficas

ABREU, Luís Alberto de**. Comédia Popular Brasileira.** Siemens. São Paulo, 1997.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de formas animadas: Máscaras, Bonecos, Objetos**. 3ª ed. São Paulo. Edusp, 1996.

ASLAN, Odette. **O ator no século XX**. Tradução: Rachel Araujo *et al*. Perspectiva, 1994. Título original: L'Acteur au XXe Siècle – Evoluction de la technique /problème d'ethique.

AZEVEDO, Sônia Machado. **O Papel do Corpo no Corpo do Ator**. Perspectiva. São Paulo, 2002.

BARBA, Eugênio & SAAVERESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator. Dicionário de Antropologia Teatral**. Tradução: Luís Otávio Burnier (Org.) *et al*. Hucitec.Campinas. 1995. Título original: A Dicitionary of Theatre Antropology, The Secret Art of the Performer.

BARNI,Roberta(Org). **A Loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell´arte.** Iluminuras. São Paulo, 2003.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução Yara Frateschi.Hucitec-UnB, Brasília, 1987.

BRITO, Rubens José de Souza e GUINSBURG, Jacó. **Análise Matricial- uma Metodologia para a investigação de processos criativos em Artes Cênicas.** Artigo . São Paulo, 2002.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Tradução: Maria Paula V. Zurawski *et al*. Perspectiva. São Paulo, 2000. Título original: Weltgeschichte des Theaters.

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. Editora Unesp. São Paulo, 2003. 293p.

BROOK, Peter. **O Ponto de Mudança: quarenta anos de experiências teatrais.** Tradução de Antônio Mercado e Elena Gaidano. Civilização Brasileira. 2ed. RJ, 1995.

FO, Dario. **Manual Mínimo do Ator**.org.Franca Rame.Tradução: Lucas Baldovino e Carlso David Szlak.SENAC, 1998.Título original: *Manuale minimo dell' attore.*

NETTO COELHO, Jose Teixeira. **Por uma teoria da informação estética**. Monitor edições. São Paulo. 1973.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução: Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999. Título original: Dictionnaire du théâtre.

SARTORI, Amleto; SARTORI, Donato. **L´ARTE MAGICA**. Il Museo Internazionale dela Maschera. Pádua: Centro Maschere e Strutture Gestuali, 2005.

Recebido em Outubro de 2020. Aprovado em Novembro de 2020.