

Perseguindo Arlecchino*

CLAUDIA CONTIN

TRADUÇÃO: JOICE AGLAE

* Traduzido do original em italiano. Consultoria: Verônica Risatti. Este artigo também foi traduzido em inglês e publicado pela revista "The Home Page" 2002-2003.

Claudia Contin é formada em Arquitetura, cuja tese se dedica a exploração histórica do período de 1500, na Itália. Formada profissionalmente em Teatro na Scuola di Teatro di Alessandra Galante Garrone – Bologna e no Seminario del Teatro a l'Avogaria – Veneza. Em 1988 integra a Compagnia Attori & Cantori – Pordenone; em 1990, se torna a co-fundadora da "Scuola Sperimentale dell'Attore", juntamente com o diretor e encenador Ferruccio Merisi. Como atriz e grande pesquisadora, no circuito nacional e internacional, é a representante mais empenhada em propagar uma detalhada e profunda pesquisa da Commedia dell'Arte, na qual a apresenta como uma tradição viva e, também, como um eficaz laboratório universal de formação de ator. Na Scuola Sperimentale dell'Attore realiza os projetos: "Progetto Sciamano", o qual se desenvolve a partir de danças tradicionais do mundo e portadores de deficiências; o "Progetto Egon Schiele", o qual se propõe a experimentar uma dramaturgia do ator através da criação de um alfabeto de posturas e movimentos extraídos dos quadros do referido pintor; o projeto "Il Profano Ordine della Maschera" que, seguindo o estilo da Commedia dell'Arte, estuda novas dimensões do teatro de rua, ritualizado em modo profano e; o evento "L'Arlecchino Errante", ligado à Commedia dell'Arte e à emergência da arte de ator, o qual se realiza desde 1997 na sede da Scuola Sperimentale dell'Attore. contact@hellequin.it contact@arlecchinoerrante.com

Joice Aglae Brondani. Formações Acadêmicas pela UFSM - RS: Licenciatura em Teatro; Bacharel em Direção Teatral e Interpretação Teatral (esta última incompleta). Mestre pelo PPGAC da UFBA (intercâmbio internacional Université Paris X 2004-2005) pesquisa: *Clown, Absurdo e Encenação*. Processos de Montagem dos Espetáculos "GODÓ", "TRATTORIA" e "JOGUETE"- 2006. Doutoranda pelo PPGAC da UFBA (intercâmbio internacional Università degli Studi di Roma Ter e Scuola Sperimentale dell'Attore 2007-2008). Fundadora da Cia Buffa de Teatro- Grupo de Pesquisa em Artes Cênicas (1998). Espetáculos apresentados no Brasil, Uruguai, França e Itália. Como diretora os espetáculos receberam 24 indicações, das quais 10 resultaram em prêmios. Como atriz, geralmente apresenta-se como convidada. joiceaglae@hotmail.com ; ciabuffadeteatro@ig.com.br

■ RESUMO

Este texto é um relato do processo de treinamento da Commedia dell'Arte, dando uma atenção maior a Máscara do Arlecchino. Trata-se de uma experiência pessoal da atriz e pesquisadora em torno das máscaras em sua formação.

■ PALAVRAS-CHAVE

Arlecchino – Máscara – Treinamento.

■ ABSTRACT

Ce texte est un rapport du processus d'entraînement dans la Commedia dell'Arte, qui privilegie le masque du personnage Arlequin. C'est une expérience personnelle de l'actrice et de la chercheuse sur le travail avec les masques.

■ KEYWORDS

Arlequin; masques; processus d'entraînement.

Depois de muitíssimos anos de “convivência” com Arlecchino, dentro e fora da cena, após ter tido muitas ocasiões para falar e escrever sobre ele, sobre sua história, suas possibilidades para o futuro, de sua capacidade em comunicar-se com outras linguagens do teatro e do comportamento representativo presente em muitas culturas... ainda hoje, não é fácil falar sobre meu encontro “pessoal” com Arlecchino, sobretudo, se for fora de um contexto didático. A mais pura verdade é que: Arlecchino me ensinou muitas coisas que, talvez não se possa explicar se não através deste particular percurso que desenvolvemos juntos; acredito, de fato, que o Arlecchino que me acompanha seja um Arlecchino pouco comum, específico, construído ponto a ponto sobre arquétipos antiqüíssimos, como também, sobre uma visão futura e, até mesmo, “pouco ortodoxa” da *Commedia dell’Arte*. Além de todos estes argumentos, se acrescenta o fato de que, no meu caso, é uma atriz que se encontra por trás desta máscara tipicamente masculina; uma extravagância que nunca reconheci como tal, mas que – devo ser sincera – me acompanhou por todas as fases da carreira com Arlecchino, desde a aprendizagem, às desconfianças iniciais de quem observava esta aproximação, à conquista da confiança e respeito, até a admiração – não esquecendo as freqüentes e superficiais investidas jornalísticas.

Porém, aquilo que deve ser levado em conta é que, quando Arlecchino está em cena ou improvisa com o público é reconhecido, chamado e aplaudido, sempre “no masculino”. Ainda hoje acontece de algum novo espectador não reconhecer uma atriz sob a máscara e permanecer convencido, no final do espetáculo, de ter visto um ator em cena. Porém, para mim, o fato de ser uma mulher sob a máscara do meu mestre Arlecchino, nunca foi uma desculpa para que meu treinamento fosse mais “leve”.

A definição de “ator neutro”¹, nem masculino nem femini-

¹ Esta definição foi, por diversas vezes, codificada na pedagogia de Jacques Lecoq, referindo-se ao procedimento necessário ao aprendizado do uso da máscara (o que diz respeito, também, a *Commedia dell’Arte*). Pode-se citar como exemplo os parágra-

no, mas com a possibilidade de mover-se com a mesma capacidade proteiforme em direção a um personagem de qualquer que seja o sexo, sempre foi a base do meu desejo de trabalho como atriz. Se um ator tem capacidade de mover-se, cada vez que constrói um personagem, do angelical até o demoníaco, da interpretação de um santo àquela de um delinqüente, de um mendigo até a de um rei, por que não deveria poder viajar entre os personagens femininos e masculinos? É certo que, para obter esta mudança verdadeiramente evidente, o ator deve ser disponível a, cada novo trabalho, se colocar num paciente labor artesanal que o afaste de “si mesmo” e da perigosa mesmice do hábito.

Muitos foram os personagens masculinos que tive a sorte de encontrar no meu percurso profissional e, recentemente, o que me sucede é de interpretar mais papéis masculinos que femininos, até mesmo fora da *Commedia dell'Arte*. Mas, que se trate de personagens da fantasia, como alguns personagens masculinos brechtinanos de “A Alma boa de Setsuan”, ou de personagens que existiram realmente, como Artaud e Ungaretti; o percurso de mudança sempre ocorre através da construção de um novo comportamento físico, vocal e reativo, até que o personagem comece a viver sozinho através do ator — que não é mais que uma espécie de “médium” e testemunha. Ao ator, resta a memória e a experiência de ter vivido uma “outra vida”, diversa da sua própria. Mais que um processo de identificação entre ator e personagem, se trata de um processo de *transfert* na cena. É um privilégio para o ator poder viver mil vidas diversas, além da própria e eu sou honrada por, algu-

fos “*La maschera neutra*” e “*La neutralità*” in Jaques LECOQ, “*Il Corpo Poetico*”. Milano (IT), Ubulibri, 2000; edição original Actes Sud (França), 1997. O *Ator neutro*, na verdade, é uma definição, geralmente utilizada de maneira técnica, a qual requer do ator um “despir-se” de seus próprios hábitos comportamentais cotidianos (geralmente inconscientes), para poder aprender uma nova linguagem do corpo, com um caráter mais universal. Muitas indicações sobre este modo de “despir-se” ou simplificação pessoal, também se encontra, por exemplo, na experiência intercultural do ator japonês Yoshi OIDA, transcrita no livro “*Hiyu-Hyōrū*” (O ator flutuante), Tokyo, Ed. Goryu Shoin, 1992; publicação em inglês Ed. Methuen Drama, 1992; publicação italiana Editori Riuniti, Roma, 1993.

mas vezes, mesmo que por pouco tempo, ter vivido, também, algumas vidas masculinas, das quais, algumas destas, sobretudo Arlecchino, me acompanham há muito tempo.

Na verdade, esta postura não tem nada de estranho para quem frequenta as formas de travestimento e de “migrações” dos papéis no teatro oriental, no qual, os caracteres masculinos e femininos não são ligados estritamente ao sexo do intérprete. Na cultura e na literatura das pesquisas teatrais, se tornaram cada vez mais emblemáticas as figuras dos atores homens capazes de interpretar papéis femininos com grande refinamento, como o *onnagata* japonesa e o *dan* da opera chinesa.

Na realidade, até mesmo a história do teatro ocidental é riquíssima de travestimentos deste gênero, basta pensar que, mesmo na Commedia dell’Arte do sec. XIV, alguns papéis femininos de *Servette* ou *Cortigiane*, eram interpretados por atores homens².

Se sairmos da cena teatral encontramos, na Europa – em particular em 1700 – casos sensacionais de homens que sabiam endossar roupas femininas com tal desenvoltura e convicção que podiam enganar, até mesmo, médicos e especialistas: é o caso do Monsieur d’Eon que, depois de ter vivido metade de sua vida como combatente e como diplomático na França, Rússia e Inglaterra, declarou ser uma mulher e viveu como tal

² Tem-se notícia, por exemplo, da primeira descrição feita por escrito, de um espetáculo improvisado, datada de 1568, na qual se lê que “a Cortigiana enamorada de Polidoro, a qual se chamava Camilla, foi interpretada pelo Marquês de Malaspina e a sua serva era interpretada por Ercole Trezo” — para obter mais informações ler: M. Troiano DA NAPOLI. “Discorsi delli trionfi, giostre, apparati e delle cose più notabili, fatte nelle sontuose nozze dell’Illustrissimo et Eccellentissimo signor duca Guglielmo... nell’anno 1568, a’ 22 di febraro”. Mônaco, 1568. Esta mesma narrativa pode ser encontrada, também, em: Enzo PETRACCONE. “La Commedia dell’Arte – Storia, técnica, cenários”, Ed. Ricardo Ricciardi, Napoli, 1927. PP.297-301. Sabe-se, também, que os atores que se especializaram nos papéis e cenas das *Servette*, competiam com as novas colegas atrizes cômicas. É o caso de Carlo De Vecchi, conhecido pelo nome de Franceschina, que em 1591 e 1597-98, trabalhou na companhia dos Martinelli como *Servetta* e, ainda, em 1609 participou como Fantesca na companhia de Pier Maria Cecchini — para obter mais informações, ler: A. D’ANCONA, “*Origini del teatro italiano*”, Ed. Loescher, Torino, 1891, volume II – pp. 504-506 e M11.

até a sua morte, enganando os médicos, amigos, confidentes e até o especialista Giacomo Casanova, que depois de tê-lo encontrado, declarou, sem dúvida, a sua indiscutível feminilidade. Somente depois de sua morte, quando os médicos o despiram e o prepararam para a sepultura, revelaram que Mademoiselle D'Eon era, efetivamente, um homem³.

Há algum tempo atrás, propondo este modo comparativo de *cross-dressing* [travestimento] a quem me perguntava sobre as referências da minha experiência, me escutei respondendo que isto era perfeitamente compreensível, ao que se refere ao ator que interpreta papéis femininos, até mesmo pela predominância masculina em todo o teatro antigo; eram bem mais raras as experiências contrárias, àquelas em que uma mulher desafiava um papel masculino. Mas hoje em dia, considera-se que esse é um preconceito que não se perdura, conforme foi muito bem exposto por Laura Mariani⁴ em seus estudos, mostrando que, no século passado, os casos de travestimentos de mulheres em roupas de homens foram muito numerosos, seja na sociedade ou no mundo do espetáculo.

Mesmo nestes estudos sobre o travestimento feminino, o discurso sobre o frágil limite dos sexos se torna, na maioria das vezes, muito amplo. Podendo se referir ao argumento da sedução atuante através da masculinidade das atrizes travestidas, ou ao contrário, podendo se surpreender ao observar

³ Antes de enfrentar a segunda parte da sua vida como mulher (manifestando seguidamente teorias “feministas” nos seus manuscritos auto-biográficos), Charles d'Eon de Beaumont (1728-1810), foi muitas vezes condecorado herói militar dos Dragões Imperiais, também, cumpriu missões diplomáticas nas cortes de Elisabetta da Rússia e de Giorgio III da Inglaterra, freqüentou as cortes de Maria Antonietta e Benjamin Franklin e fez parte das organizações de espionagem direta de Luigi XV. Para obter mais informações, ler as seguintes referências: Gary KATES, “*Monsieur d'Eon is a woman: a tale of political intrigue and sexual masquerade*” in Basic Books, Division of HarperCollins Publishers, 1995. Ainda, Casanova cita duas vezes D'Eon nas suas memórias Giacomo CASANOVA, “*Storia della mia vita*”, Milano, Ed. Mondadori, riedizione di 1983, vol. I – cap. XXX – p. 780 e vol. II - cap. LVII - pp. 1507-1508, (título original: “*Histoire de ma vie*”, publicado em Lipsia, 1787).

⁴ Para obter mais informações, ler a “Premessa” e o ensaio “Introduzione all'arte del travestimento” em: Laura MARIANI. “*Sara Bernhardt, Collete e l'Arte del Travestimento*”, Bologna, Ed. Il Mulino, 1996, pp.7-79.

fenômenos de sublimações sexuais na figura andrógena. A verdade é que, da perturbadora cortesã travestida em roupas masculina, à “mulher guerreira”, à “santa androgenia”; a figura da atriz parece acompanhar, durante séculos, o movimentado percurso da emancipação sexual do mundo feminino.

O fato de que na Europa (e particularmente na Itália) o teatro tenha sido um grande privilégio, principalmente de atores homens, acabou induzindo algumas atrizes a interpretar um papel masculino ou ambíguo, até mesmo na própria vida; é o caso de algumas atrizes-cantoras do período de 1700, as quais deviam fingir ser *castrati* para que pudessem trabalhar no teatro de algumas cidades, nos quais, o acesso ainda era interdito às mulheres⁵. Muitos relatos deste tipo foram feitos por Casanova, considerado um curioso observador destas “migrações de sexos” durante todo este século, período cuja característica é uma particular vigorosidade⁶.

Mas nem mesmo esta pesquisa de precedentes de “atrizes *cross-dressing*”, parecia dar uma resposta convincente à suposta anomalia do meu encontro com Arlecchino. Sentia-me arrebatada por Arlecchino, não existiam precedentes e, justamente por isso, não havia possibilidade de ambigüidades, nunca antes uma mulher havia estado por trás da máscara de Arlecchino.

A única solução era aceitar a anomalia: não foram encontrados documentos históricos de atrizes reconhecidas como Arlecchino. Talvez em 1900 algum jovem Arlecchino mulher, pode ter se apresentado esporadicamente em algum bailado “à francesa” ou, em alguns papéis ocasionais em comédias que necessitavam de breves aparecimentos (porém, segura-

⁵ Nos estados pontíficos de 1500 a 1800, exceto algumas breves interrupções durante as guerras napoleônicas, os papéis femininos eram confiados aos *castrati*, pois era interdita a presença de mulheres na cena.

⁶ Sabe-se, especialmente, sobre a jovem bolonhesa Angiola Calori, cujo nome artístico era Bellino, em suas “memórias”, Casanova relata o caso desta famosa atriz, mas protege-a dando-lhe o nome de Teresa, a qual, teria aprendido com seu mestre Salimbeni todos os truques para fingir-se de *castrato*. Para outras informações ler: G. CASANOVA, “*Storia della mia vita*”, vol. I – caps. XI-XII – pp. 304-346.

mente, permanecendo anônimo). Mas, talvez, esta seja uma perspectiva que se tornará sempre mais realizável no futuro – pois algumas das minhas alunas que se encontram nos últimos anos, já qualificadas na aprendizagem, têm pequenas aparições com esta Máscara.

Mas a verdade é que, para testemunhar verdadeiramente Arlecchino, é necessário que o público te reconheça como tal por um longo período, por muitos e muitos espetáculos, é muito mais um percurso de vida e trabalho, que uma interpretação ocasional – Arlecchino deve “te cavalgar”, “possuir-te” quase além da sua força de vontade, da mesma forma como aconteceu com os outros Arlecchinos que te antecederam e, quando isto acontece, recebe-se também, uma grande responsabilidade.

251 ■

Uma responsabilidade de ator

Ao que me diz respeito, como se pode perceber, prefiro definir-me sempre como “um ator”. Um gênero neutro me ajuda a fazer referência a uma responsabilidade profissional de maneira total — Arlecchino que me ensinou essa lição!

Hoje, para mim, não tem diferença substancial na postura de construção do ator, seja para um personagem masculino ou feminino, todos os dois devem ter a sua distância objetiva e simbólica daquilo que o intérprete pode ser na vida privada e cotidiana. Uma distância de excelência, a qual deve ser procurada com muito cuidado e profissionalismo e, sobretudo, com a devida disciplina de trabalho.

Muitas vezes Arlecchino tentou me ensinar uma sorte de “camaradagem masculina” para com meus companheiros de trabalho, mas sobre isso, talvez seja melhor falar um pouco mais adiante, por que Arlecchino precisou de muitos recursos para adestrar-me e talvez seja exatamente este processo de adestramento que, curiosamente, ainda se pergunta como é que sob a máscara escura esteja uma mulher.

Já consegui escrever sobre os primeiros mestres que me confiaram Arlecchino, entre todos os caracteres que me “trans-

mitiram como herança”⁷, porém, ainda não sucedeu de conseguir descrever como se deu esta “confiança”.

É necessário, antes de tudo, esclarecer alguns pontos-chaves, a partir dos quais é possível transmitir, re-inventar e renovar a *Commedia dell’Arte*, com a devida cautela e profissionalismo artesanal.

Necessita-se saber que, em *Commedia dell’Arte*, a confiança de uma Máscara particular surge após muito tempo de trabalho sobre ela e depois que o ator se exercitou, também, na construção de “Máscaras Físicas” específicas para a maior parte dos caracteres ou “tipos fixos” conhecidos. Desta maneira, o ator conhece, não somente aquela que será a sua Máscara principal, mas todo o universo de referência no qual deverá sustentá-la, fazer viver e interagir. Além disso, depois que se sucede a confiança inicial de uma determinada Máscara, iniciará, então, uma série de provas contínuas, que não deixarão mais o ator “em paz”, que o envolverão num contínuo aprendizado e uma contínua “perseguição” do personagem, por toda a vida.

Mas deve-se considerar, também, que se trata de uma questão de termos, por que, em *Commedia dell’Arte*, não se pode falar simplesmente de um encontro entre o ator e o personagem: somente na breve explicação precedente foram utilizado três termos, seja Máscara-Caráter-Personagem⁸. Talvez, seja propriamente esta a sucessão de encontros pela a qual o ator que persegue Arlecchino atravessa.

Antes de tudo, ao jovem ator, é confiada a responsabilidade de aprender uma *Máscara Física*, compreendida como entidade concreta a ser reconstruída em seu próprio corpo através da postura, ritmo de movimento, impulsos e estilizações comportamentais. Sucessivamente, se o ator chegou a certo

⁷ Para obter mais informações, ler: “*Viaggio tra i Maestri*” in Claudia CONTIN, “*Viaggio d’un attore nella Commedia dell’Arte*”, na revista “*Prove di Dramaturgia*” – Ano I – Nº1/2 – Setembro 1995, CIMES – Università degli Studi di Bologna, Ed. Carattere, Bologna, 1995. pp. 29-36.

⁸ Todos os estudos de *Commedia dell’Arte* dedicam muitas páginas para definir os termos “caráter”, “tipo fixo” e “papel fixo”.

nível elevado da linguagem física da Máscara, ele pode começar a experimentar o Caráter com todas as nuances que foram sendo acumuladas ao longo de quase quinhentos anos, descobrindo, também, os arquétipos de sabores até mais antigos que aqueles que a história teatral da Commedia dell'Arte transmite. Além de que, o encontro com o Caráter não será, então, mais uma questão de aprendizagem, mas, também, de frequência cênica, de prática da dramaturgia específica, de realização e de imaginação “com” o público. O encontro ou a construção do Personagem ocorrem, ainda, sucessivamente: através de uma escolha particular de repertório, através das re-invenções de elos ausentes de comportamentos que a tradição ou a filologia não opinam sobre e, também, através de uma longa história de convivência cênica do ator com a sua Máscara.

253 ■

Sabemos que o Arlecchino *cinquēcentesco* tardio de Tristano Martinelli, não era o mesmo “personagem” do Arlecchino de 1600 de Domenico Biancolelli; até o arlequinesco Truffaldino de 1700 do ator Antonio Sacchi, o qual inspirou Carlo Goldoni em toda a composição essencial de “*Servitore di due padroni*” [Servidor de dois patrões], não tinha a “idéia de personagem” que Goldoni utilizou para outras aparições arlequinescas, em outras de suas comédias. Sem falar, que foi exatamente com Goldoni, que se estabeleceu a contraposição entre os “Caracteres” da Commedia dell'Arte e seus “Personagens” com características mais psicologicamente definidas e contextualizados num novo ambiente burguês.

Este “vagabundear” de Arlecchino, esta sua migração entre as épocas e os conceitos especificamente de Máscara-Caráter-Personagem, constroem uma entidade mutável e, ao mesmo tempo mais universal, capaz de estimular e definir as tensões miméticas do ator.

Ao que se refere às outras Máscaras da Commedia dell'Arte, pode-se empregar a elas, quase tudo aquilo que foi dito sobre a pesquisa, frequência e aprofundamento.

O meu adestramento se iniciou, com toda a certeza, com uma forte debilidade de base, que, posteriormente, se revelou

como uma vantagem, visto que as tentativas de superar esta debilidade me fizeram encontrar experiências interessantíssimas de transformações físicas e miméticas. Esta debilidade inicial consistia na diferença física entre um corpo feminino, muito delicado e imaturo e o potente corpo-Máscara de Arlecchino.

Este potente corpo-Máscara foi encontrado, finalmente, num corpo maduro, um corpo que não era mais jovem, porém, extremamente ágil, era o mestre Renzo Fabris, que, em Veneza, me adestrou em todos os Caracteres da Commedia dell'Arte, junto a tantos outros alunos. Ele nos ensinava, geralmente, todas as diferentes caminhadas das Máscaras, permanecendo de costas e fazendo diante de nós todos os movimentos que devíamos aprender. Quando chegava à caminhada de Arlecchino, o seu corpo se deformava em alguma coisa extraordinária, a qual unia potência muscular à velocidade de um disparo. Em outros Arlecchinos que vi ou encontrei, não notei aquela estranha energia primordial, aquela gentilíssima rudeza do busto, unida a indomável força das pernas, aquela sensação de grande peso que sabe rebelar-se a cada lei da gravidade. Queria, absolutamente, descobrir como aquele homenzinho, pouco alto e muito robusto conseguia incendiar os seus movimentos daquela maneira. Então, quando chegava o momento de Arlecchino, me colocava um pouco escondida nos seus calcanhares e tentava, desesperadamente, estar atrás dele, imitando cada micro-movimento, suando sete camisas enquanto que, para ele, não era nada cansativo. Passamos muito tempo trabalhando até que, um dia, meu mestre executou um novo giro de mudança de direção de Arlecchino, uma mudança de meio giro, tão veloz que não tive tempo de imitá-lo, pois estava logo atrás dele reproduzindo, obstinadamente, a série de passos duplos de Arlecchino e seguia com a cabeça baixa e os olhos grudados nas suas panturrilhas, sendo assim, quando executou o giro, ele me viu quase caindo em seu colo e então, me disse: "Tu! Fará Arlecchino!"

Permaneci estupefata, estava quase dizendo a meu mestre que aquilo era um engano, que me via muito magra, por

isso, com meu corpo, estaria traindo a imagem daquele Arlecchino que estava aprendendo a gostar e admirar; mas ele já havia recomeçado a correr, seguido de todos os outros alunos. Poucos dias depois, me convocou, juntamente com outros poucos alunos, para fazer lições suplementares fora do horário de aula — algumas alunas que se empenhariam nas máscaras das *Servette* e alguns rapazes nas máscaras de *Pantalone* e *Dottore*. Trabalhamos durante muitas noites e tardes para reconstruir cenas de um repertório que fazia parte de sua bagagem e experiências: cenas inteiras de “*Servitore di due Padroni*”, encenado por Giorgio Strehler, fragmentos do repertório de cenas coletados por Vito Pandolfi e dirigido há algum tempo atrás por Giovanni Poli. Eu ainda me exercitava nas outras Máscaras, mas mantinha como fixa, a de Arlecchino; seguidamente me encontrava sem saber o que fazer com *Servette* tão exuberantes e generosas, pois, cada uma delas parecia ter um corpo que era o dobro do meu.

Renzo Fabris ensinava o jogo físico da máscara, movimento por movimento, entonação por entonação, com cuidado obsessivo por cada detalhe, contando, até mesmo, o número de passos que necessitava para afastar-se ou aproximar-se de um objeto de cena. Compreendi, então, que ao escolher um Arlecchino, não estava procurando um corpo arlequinesco, mas sim, a paixão e a compreensão dos segredos do movimento, a fidelidade à vida daquelas poucas conhecidas partituras físicas. Todavia, no momento em que permitiu que o observasse de tão próximo, estava me ensinando os segredos de um corpo que não era o meu, mas daquele que eu deveria perseguir.

Todo este encontro foi assistido por um outro mestre convidado pelo próprio Fabris, com o qual estava começando a dar meus primeiros passos em direção a um teatro de pesquisa e na construção de um training físico pré-expressivo particular: meu mestre Ferruccio Merisi.

Algumas vezes, neste mesmo período, outros mestres confirmaram a mim a mesma Máscara de Arlecchino e, dessa maneira, tive a oportunidade de experimentá-la em diversas

interpretações e assim por diante, seguindo técnicas diferentes, passando de um mestre a outro, porém, continuava a ter como referência a corporatura e energia primitiva de Fabris, tanto que, muitas vezes, acabava me negando a fazer cursos com alguns professores de Commedia dell'Arte que, aos meus olhos, pareciam muito superficiais ou folcloristas.

Alguns anos mais tarde, solicitei a Ferruccio Merisi que me ajudasse a encontrar um ator com o qual tentaria construir, lentamente, um Arlecchino diferente daquele de 1700 que se mostra “civilizado” e que, geralmente, fazia parte das representações goldonianas. Queria um Arlecchino que pudesse fugir dos clichês, o qual estaria mais próximo daquele que está nos museus, no mesmo espaço da opinião comum em

■ 256



Espectáculo “Gli Abitanti di Arlecchinia”. Arlecchino Claudia Contin.
Fotografia: Fausto Tagliabue

que estavam as Máscaras da Commedia dell'Arte, aquele dos espectadores, mas também dos estudiosos e pesquisadores de teatro que se esforçavam para reconhecer uma vitalidade operativa nesta forma de teatro. Pensava que era possível reconstruir um Arlecchino primitivo e selvagem no seu comportamento, uma espécie de força da natureza, mas, ao mesmo tempo, capaz de renovar-se continuamente e de mostrar-se ativo, também no teatro contemporâneo. A resposta que obtive de Ferruccio foi: “Sim, porém, você faz Arlecchino”.

Ainda estava convencida que, para o Arlecchino que tinha em mente, necessitava de um corpo robusto, generoso, masculino e maduro: “Sou muito leve!” repetia, “Verás que aprenderá a não ser delicada” dizia Ferruccio e começou um primeiro trabalho quotidiano que durou, aproximadamente, seis meses. Este primeiro momento consistia em verificar e corrigir toda a série de movimentos e posturas que tinha cotejado durante meu contato com vários mestres, acentuando-os, desafiando de modo bem específico minha corporatura ou, onde todo o material recolhido não bastava para definir um preciso e “distante” modo de comportamento, inventando novas formas. Repetíamos tudo com paciência, até que esta nova linguagem estivesse sido fixada, até o momento em que meu corpo tivesse sido deformado e mudado, criando um novo “desenho”.

Naquele período, encontrei, novamente, o Arlecchino Enrico Bonavera, do qual já tinha sido aluna. Antes de recomençar a trabalhar com ele neste outro curso de breve período, lhe contei que estava procurando reconstruir um Arlecchino “à cinqüecento”, primitivo e robusto. Ele me responde seriamente: “Mas Claudia, és uma mulher, te convéns trabalhar sobre um Arlecchino leve, “à francesa”, quem sabe, no estilo “*balletto*”; creio que obteria resultados interessantes”. Porém, depois de trabalharmos juntos Arlecchino na sala de *training*, mudou seu parecer: “Está certo, compreendi aquilo que persegue. A energia tu tens, mas se estás convencida, debes mudar, também, a corporatura. Como mínimo, deve fazer *Body-Bulding*”. Tomei aquelas palavras tão a sério que, quando dei

por mim, estava em uma academia profissional desta atividade, em Veneza... E fiquei chocada. Naquele tempo, as academias não eram tão difusas como são hoje em dia, o uso de máquinas e aparelhos de musculação era domínio, sobretudo, do universo esportivo. Tanto os professores, quanto os frequentadores que se encontravam neste lugar, eram verdadeiras montanhas de músculos, a sala de musculação, a qual ficava atrás de uma parede de vidro, a meu ver, parecia um quarto de torturas e, olhando toda aquela massa muscular, toda aquela força lenta e majestosa, não via nenhum traço de arlequinesco.

Muito mais tarde, algumas vezes, tive que recorrer a alguns maquinários para exercícios de fisioterapia, mas, naquele tempo, me parecia contraditório procurar Arlecchino daquela maneira, era quase como se fosse um treinamento num espaço com ausência de gravidade, para aprender a nadar entre os corais do Pacífico. Ainda tinha uma concepção mimética do aprendizado e pensava que, para aprender verdadeiramente a nadar, necessitava, por exemplo, jogar-se num turbulento rio das montanhas, ao invés de entrar em uma câmara hiperbárica.

Decidi que seria o próprio *training* de Arlecchino que mutaria meu corpo, então, pedi a Ferruccio Merisi para assisti-lo e desenvolvê-lo. No aquecimento cotidiano de Arlecchino, já descrito muitas vezes em outras publicações⁹, não entravam só os movimentos e as posturas selecionadas no primeiro momento da pesquisa, entravam, também, toda aquela gama de movimentos da “gramática do *training*” que Ferruccio havia recolhido e elaborado durante a sua estadia no teatro de pesquisa dos anos 70¹⁰ e em suas pesquisas sucessivas. Aproximi-

⁹ Para saber mais sobre a definição específica do *training* de Arlecchino, ler: “La codificazione di un nuovo linguaggio del corpo”, in Claudia CONTIN, “Gli Abitanti di Arlecchinia – Favole didattiche sull’Arte dell’Attore”, Ed. Campanotto, Pasian di Prato – Udine, 1999. pp. 179-197.

¹⁰ Ferruccio Merisi, naquele período, teve importantes possibilidades de usufruir de uma formação com Eugenio Barba e Odin Teater, com Jerzy Grotowski e, Peter Schumann; como também, paralelamente, estava entre os fundadores do Teatro di Ventura, um

madamente, mais um ano e meio, segui o treinamento quotidiano de Arlecchino, que cada vez mais se enriquecia com novos elementos¹¹. Ferruccio controlava o trabalho durante alguns dias da semana e sempre passava novas tarefas para serem desenvolvidas.

Entre as tarefas mais duras, penso que foi aquela de redesenhar uma caminhada masculina para Arlecchino, que fosse evidente numa percepção antropológica, o que exigiu maior grau de empenho. Tinha as pernas muito longas, em comparação com o busto e muito magras, como também, tinha um passo muito leve, mais próximo do mimo; o passo duplo era veloz e explosivo, mas não havia a potência de um Caráter verdadeiramente “*traccagnotto*”¹², como aquele que deveria ser de Arlecchino. Ferruccio pediu-me de manter um baricentro muito abaixado durante o treinamento, com as pernas dobradas, formando uma espécie de losango, mantendo os joelhos bem abertos. Meu mestre foi impiedoso comigo e continuou a chamar-me com o apelido de “Arlecchin Gambesecche” [Arlequin Pernas-secas], mesmo quando minha caminhada transformou-se numa espécie de “trotada” baixa e selvagem.

Paralelamente ao treino, Ferruccio controlava, com muito

dos primeiros grupos indicadores do fenômeno do “*Terzo Teatro*”. Neste contexto de auto-pedagogia, inaugurou a pesquisa original sobre a Commedia dell’Arte e, em geral, sobre a linguagem comportamental da personificação e do desdobramento que irão, posteriormente — a 1985 — constituir e diferenciar a Scuola Sperimentale dell’Attore.

¹¹ Muitos estudos extensos e específicos sobre o desenvolvimento do treinamento do nosso Arlecchino foram assunto de teses de conclusão de formação acadêmica. Entre as quais, que se destacam por serem mais aprofundadas, estão: “*L’espressività del corpo nella Commedia dell’Arte: l’Arlecchino di Claudia Contin*”, tese de formação em *Storia della Danza e del Mimo*, de Rossella MAZZAGLIA – cujo relator foi a Professora Eugenia Casini Ropa, Sess. II – Ano Acadêmico 1998/1999; “*Tecniche dell’attore e deformazione del corpo nel lavoro della compagnia Attori & Cantori: Commedia dell’Arte, Kathakali e Progetto Schiele*”, tese de formação em *Storia del Mimo e della Danza*, de Enrica PROVASI, tendo como relator a Prof. Eugenia Casini Ropa e correlator, o Prof. Marco De Marinis, Sess. II – Ano Acadêmico 2000/2001.

¹² Termo advindo de dialeto italiano, muito utilizado, também nas comédias, para definir o aspecto baixo, corpulento e musculoso, dos servos bergamascos da Commedia dell’Arte.

esmero, os processos de “travestimento”, os quais deveriam ajudar na deformação em direção ao masculino ao qual se estava submetendo o corpo. Estimulou-me, precisamente, a estudar e fazer um figurino hábil ao Arlecchino que estávamos construindo. Também, me fez construir duas máscaras de couro e seguir todos os processos de adaptação das feições sobre o molde de madeira, antes de aceitar o vulto definitivo para o novo Arlecchino. O figurino, finalmente realizado, não era elegante como aquele dos *Arlecchini* de 1700, mas constituído de uma casaca bastante larga, cortada sobre o modelo de um antiqüíssimo *cuocco* [cozinheiro], com nesgas inseridas e pregas internas, que contribuía para alargar a figura em torno da caixa torácica. Um cinto colocado na parte mais alta da cintura contribuía para dividir a figura em duas, fazendo-a parecer mais curta. A calça era larga em torno das coxas e mais estreita embaixo, acabando no meio das panturrilhas e contribuindo para “encurtar” as pernas. Até mesmo as cores tinham muito importância: o branco que fazia a cor de base servia para alargar a figura, os losangos — muito distantes uns dos outros — eram mais largos na casaca e menores na calça, dessa maneira, sugeria um aumento geométrico progressivo de baixo para cima; este último efeito era acentuado pelas cores escuras e esfumadas dos sapatos, pelas panturrilhas nuas e pelas bordas inferiores da calça. Até a máscara definitiva de couro, a qual até hoje me acompanha, acabou resultando numa máscara de feições alargadas, capaz de fazer minha testa parecer maior e mais arredondada. Também foi estudada uma maquiagem apropriada para as mãos, também esfumada e escura, pois estas deveriam parecer maiores e mais ossudas do que eram realmente, como também para o colo, que dia-a-dia vinha se tornando mais grosso, por conseqüência dos exercícios específicos do treinamento da “gramática” de movimentos da cabeça, chamados de “golpes de máscara”.

Este cuidadoso travestimento me acompanha ainda hoje e, mesmo que o corpo tenha efetivamente mudado na sua estrutura muscular, quando o visto e me coloco na postura, Arlecchino parece ter o dobro do meu peso.

O desafio mais árduo lançado sobre o trabalho de Arlecchino foi quando Ferruccio aplicou o paciente e longuíssimo treinamento vocal, pois, ao invés de colocar uma máscara masculina exterior sobre a voz feminina da atriz, meu mestre estava buscando desenvolver uma nova organicidade e potência, ligando estreitamente o treinamento vocal ao físico do novo corpo-Máscara de Arlecchino.

Somente depois daquele longo período de adestramento, Ferruccio considerou Arlecchino pronto para afrontar a encenação de um primeiro, verdadeiro e apropriado espetáculo. Necessitou mais oito meses para que “*Il Mondologo di Arlecchino*” pudesse estreiar¹³. Neste meio-tempo, através das outras numerosas iniciativas entorno da *Commedia dell’Arte*, como intercâmbio de trabalho prático e de atividades didáticas, fui ganhando, lentamente, a aceitação por parte dos outros atores que faziam Arlecchino, os quais olhavam, talvez com pedagógica condescendência, o novo irmãozinho que tinha chegado. Mas não estávamos seguros, ainda, de como teria reagido o resto do mundo do espetáculo – organizadores, crítica e, sobretudo, o público – em acolher um Arlecchino feito por uma atriz. Assim, apresentamos e distribuímos o espetáculo durante alguns anos, como se embaixo da máscara estivesse um ator. Nos cartazes, junto ao nome Arlecchino, estava o nome do interprete transformado em masculino: Claudio Contin. Eu era muito jovem, ainda precoce e desconhecida, não tirava minha máscara nem mesmo durante os aplausos finais e, desta maneira, o público ia embora convencido de que era um jovem ator que estava por trás daquele novo Arlecchino.

Ainda hoje — por carinho e em memória daqueles tempos em que devia trabalhar incógnita, no que diz respeito em ser uma mulher sob a máscara – havemos mantido, em alguns materiais promocionais de “*Il Mondologo di Arlecchino*”,

¹³ Para maiores informações, ler: Claudia CONTIN. “*Il Mondologo di Arlecchino*”. Pasian di Prato – Udine: Ed. Campanotto, 2001.

junto ao verdadeiro nome da atriz, também o nominho de “Claudio”. Este fato pode parecer um lampejo nostálgico, mas, na verdade é, também, uma pequena declaração pública da “viagem em direção ao masculino” feita junto à Arlecchino.

Depois que o primeiro espetáculo foi produzido e distribuído, tive uma nova ocasião para mutar complementarmente meu corpo em direção a uma energia masculina, junto a uma radical transformação muscular, substituindo assim, de modo mais pertinente o trabalho que não quis enfrentar através dos aparelhos de *body-building*. A experiência direta com o teatro-dança Kathakali da Índia do Sul, uma técnica tradicionalmente transmitida, exclusivamente a atores masculinos, até mesmo para interpretações dos papéis femininos¹⁴, mudou profundamente minha estrutura física. No início, o trabalho foi muito duro e a mutação muito veloz, assim, arriscava causar-me algumas lesões, isso também, por que tinha superado a idade do desenvolvimento e disponibilidade plástica de um corpo em crescimento. Além do duro adestramento de caráter marcial e aprendizado das coreografias, seguidamente era submetida às massagens deformadoras, as quais os gurus indianos aplicam nos alunos pequenos, pressionando algumas partes com os pés, até abrirem as virilhas e deformar a formação dos joelhos e tornozelos.

Quando retornei da primeira viagem a Índia, tive que me submeter a algumas sessões de fisioterapia para reaprender a caminhar sem sentir dor, mas quando Ferruccio me reencon-

¹⁴ Anteriormente a esta experiência, já tinha praticado outras formas de dança indiana, como o Baratha Natyam e o Orissi, mas o Kathakali se mantém como ponto de referência, pelo pesado adestramento estudado apropriadamente para o corpo masculino. Em 1991, aqui mesmo na Itália, tive a possibilidade de me encontrar com o Kathakali através de aulas práticas com o mestre indiano Kalamandalam K.M. John e com a assistência — primeiro duvidoso, depois cada vez mais disponível e profissional — do ator Beppe Chierichetti do Teatro Tascabile de Bergamo. No ano seguinte parti para a Índia, buscando um aprofundamento desta experiência. Sucessivamente, durante vários anos, refiz esta viagem. Não desconsiderando os estudos sobre o teatro-dança indiano que foram sendo cada vez mais multiplicados, mesmo que, o volume que mais se detém em esmiuçar esta forma de representação é, ainda, o manual de Phillip Zarrilli, intitulado “*The Kathakali Complex – Actor, Performance & Structure*”, da Abhinav Publications, New Delhi (India) 1984.

trou em cena com Arlecchino, ficou perplexo: na Índia, tinha perdido as minhas “*Gambesecche*” e tinha ganhado, finalmente, duas sólidas pernas de Arlecchino “*Traccagnotto*”. Além disso, o pescoço, estando sob pressão durante um curto tempo, se tornava mais grosso e musculoso, as mãos e os pés, pareciam maiores, por conseqüência das formas adquiridas do Kathakali; mas, sobretudo, a gestão do peso tinha mudado: Arlecchino parecia ter absorvido, sem perder a agilidade, aquela primordial relação com a terra, a qual, no Kathakali, se representa através do peso e rebaixamento do baricentro, unido ao potente ato de bater os pés no chão.

A partir daquele momento, com a ajuda de Ferruccio, o Kathakali entrou no adestramento de base, não só do Arlecchino, mas de toda a Commedia dell’Arte que estávamos codificando. Até hoje, são muitos os elementos retirados do adestramento de Kathakali disseminados no percurso didático que propomos aos alunos – todos irreconhecíveis aos olhos de uma pessoa que não seja um *expert*. Este procedimento de aceitação e inserção no próprio “vocabulário” físico veio seguido de muitas outras técnicas que Arlecchino tem encontrado em suas andanças pelo mundo: o Baris e Topeng da ilha de Bali na Indonésia; o Frevo e o Maculelê brasileiro; as danças senegalesas e; elementos da Ópera de Pequim e assim por diante.

Aquilo que o Kathakali me fez conhecer, não foi somente uma dimensão maravilhosamente teatral e mimética de mutação do corpo no aprendizado de uma nova linguagem, mas se trata, também, de uma nova extraordinária viagem cultural e antropológica em direção ao masculino. Os mestres, dançadores, músicos e cantores Kathakali que encontrei na Índia, sempre me trataram como todos os outros alunos homens, com a mesma implacabilidade, disciplina e cumplicidade de vida comum, até mesmo durante as refeições e no momento de dormirmos no mesmo espaço, ou durante o percurso para encontrar os lugares sagrados para as representações noturnas do Kathakali. Este fato ainda é mais estranho nos meus confrontos culturais, quando se pensa que, na sociedade indi-

ana a separação dos contatos de inter-relações entre homens e mulheres é muito acentuada¹⁵. A relação entre guru e aluno é uma experiência única, quase uma relação sublimada de pai e filho e, no caso do Kathakali, esta relação é de caráter profundamente masculino – com o tempo se desenvolve uma camaradagem sólida e, paralelamente, um sistema de estrutura ritualística de respeito, que raramente observei no mundo feminino. Esta lição, Arlecchino tomou como um de seus “segredos” mais edificante.

Nos dias de hoje, também por aquilo que diz respeito ao meu caso, ou pela presença da, já citada, irreduzível curiosidade jornalística ao se confrontar com um Arlecchino “atriz”, a força do caráter deste Personagem, a sua capacidade de migrar, de escolher e de “adestrar” seus interpretes com a dura lei da pertinência arquetípica da máscara, vem sendo visto e compreendido, em todo o mundo, como uma característica peculiar da *Commedia dell’Arte*¹⁶.

Na China, por exemplo, o fato de que um Arlecchino seja representado por uma mulher não causa nenhum estupor¹⁷, não somente por que na tradição do teatro chinês os papéis femininos interpretados por atores homens foram muito mais numerosos e normais que na nossa tradição ocidental, mas por que, depois da Revolução, as atrizes têm conquistado a cena de todos os grandes estilos da Ópera chinesa, não so-

¹⁵ Sabe-se que, hoje em dia, existem casos de meninas e jovens moças indianas que começam a se dedicar ao aprendizado do Kathakali.

¹⁶ “[...] também Claudia Contin, como um dos grandes *Arlecchini* que a Itália produziu, juntamente com Ferruccio Soleri, o que nos indica que os atores não tem gênero, pois uma atriz pode ser Arlecchino e um ator pode ser Colombina”. Para obter mais informações, ler: “Prologo” de Etelvino Vásquez in Claudia CONTIN “*Viaje de un actor por la Commedia del Arte*”. Tradução espanhola: Moisés González. CajAstur, Gijón, Asturias-Espanha: Ed. SobreEscena –2001. P.12. Edição original: Claudia CONTIN. “*Viaggio d’un attore nella Commedia dell’Arte*”, na revista “*Prove di Dramaturgia*” – Bologna: Ed. Carattere, Ano I – Nº1/2 – Setembro 1995, CIMES – Università degli Studi di Bologna, 1995.

¹⁷ A nossa Scuola Sperimentale dell’Attore é frequentemente convidada à China, para realizar turnês e *workshop* de intercâmbio cultural entre a *Commedia dell’Arte* e o Teatro Chinês. Sobre este mesmo argumento e pesquisa, foi organizado, na Itália, em 2000, a 4ª edição do projeto “*L’Arlecchino Errante*”, encontro internacional dos Atores dell’Arte, tendo como convidados mestres da China Beijing Ópera Corporation.

mente pelo que diz respeito à necessidade das companhias no desempenho dos papéis ou personagens femininos, mas também, sutilmente, como trabalhadores/trabalhadoras do teatro, ao que se refere àquilo que se poderia definir como o estado jurídico de base paritário aquele dos atores homens.

Neste sentido, nosso encontro na China com a grande atriz Pei Yan Ling, uma *expert* exclusiva dos papéis masculinos, dentro do estilo da Ópera de He-bei, deixou ainda mais evidente a abertura mental com a qual, hoje, o Teatro Chi-nês conserva as experiências de *cross-dressing*, também por parte das atrizes¹⁸.

Na Índia, coerentemente com aquilo que se disse anteriormente, o fato de ser uma mulher a fazer Arlecchino vem sendo tranquilamente aceitado, também pelo fato de ser feito por uma atriz que já teve a ocasião de adestrar-se e dançar Kathakali no papel masculino de Krishna. *Krishna* era, na verdade, o papel que meu mestre da Índia me sugeriu, em certo momento, como Caráter principal, ao qual deveria concentrar-me e, apesar de ter tido, também, ocasiões de seguir algumas danças como *Minuku*, ou seja, como papel feminino, realizei muitas vezes cenas do vigoroso *Krishna*, até mesmo ao lado de atores masculinos que faziam o refinado e poético papel do *Minuku*.

Devo à generosidade e paciência do meu mestre italiano Beppe Chie-richetti, *expert* específico de algumas cenas femininas sublimes do *Minuku*, a honra de ter atuado ao seu lado, como *Krishna*, em um templo de New Dehli, realizando uma primeira dança de abertura, quando ainda, muito imaturamente, estava aprendendo os primeiros princípios do Kathakali. Esta inversão dos papéis femininos e masculinos entre dois atores italianos, hóspedes de uma grande tradição oriental, foi, talvez, um primeiro e tímido compartilhamento e compreensão – entre mim e meu amigo Beppe – das possibilidades de migra-

¹⁸ Para obter outras informações, ler: “Entrevista de Pei Yan Ling sobre a Ópera Chinesa - Shijiazhuang, Hebei, China 18/04/1999” - entrevista realizada por Ferruccio Merisi e tradução simultânea de Patrizia Liberati in Claudia CONTIN (coord.). AA.VV. “Progetto Sciamano 2001”. Pordenone (IT): Ed. Provincia di Pordenone, 2001. Pp.54-68.

ções do “ator neutro” em dois universos de interpretações não mais separados, nem mesmo no Ocidente.

Primeiro Arlecchino me acompanhou pelo mundo para me adestrar, já hoje, ele me conduz pelo mundo ao seu serviço para testemunhar, ainda, a sua vontade de “transmitir”, de cavalgar sem limite o tempo, o espaço... E, também, de cavalgar aqueles atores que são disponíveis a fornecer toda a renúncia que ele, implacavelmente, exige.

Mas, em troca, Arlecchino me oferece muitíssimo.

Como pessoa de teatro, devo ser sincera: com a sua ingênua e *giullaresca* capacidade de fugir aos fenômenos tipicamente femininos das relações internas ao teatro – as discussões da “prime donne” [“primeira atriz”], os mecanismos de rivalidade e as deliciosas invejas que apimentam a vida das companhias – Arlecchino conseguiu ensinar-me, no trabalho, a construir uma sólida camaradagem masculina com meus companheiros, sejam homens ou mulheres e me poupou, muitas vezes, de permanecer enredada em mecanismos psicológicos interpessoais – pouco úteis ao trabalho. Deste modo, Arlecchino apresentou uma possibilidade de saída destas tramas e uma cadência a mais para construir o grupo. O objetivo permanece sempre sendo o teatro, não o grupo, mas o grupo é, seguramente, o melhor instrumento para se fazer teatro, seja como uma companhia fixa ou como um acordo, por tempo determinado, para construir um espetáculo.

Para concluir, depois de ter confessado meus débitos com Arlecchino pela viagem em direção ao mundo masculino, não é possível não falar, em breves princípios, sobre a misteriosa competência de Arlecchino com o mundo feminino.

Uma famosa imagem impressa no séc.XVII, apresenta uma sorte de andrógono Arlecchino-Diana, com vestes femininas embaixo da máscara escura e primitiva, solidamente firmado sobre as pernas em atitude vagamente provocativa e com arco e flecha, como uma Amazona¹⁹. Numa averiguação iconográfica

¹⁹ “Arlecchino-Diana” de J. MARIETTE (1660-1742), Bibliothèque Nazionale, Paris.

sobre as origens mais antigas de Arlecchino, o estudioso Ambrogio Artoni concentrou vários elementos de uma trama mítica muito complexa e com uma ambígua ligação de parentesco que, “na opinião de reconhecidos estudiosos, ligaria ilustres *avatars* da nossa máscara teatral às primitivas e noturnas divindades femininas, da qual Hellequin representaria, exatamente, a versão masculina”²⁰. Exatamente como os seus precedentes colegas bufões, giullari e Zanni, ou como seu companheiro Pulcinella – do qual podemos encontrar retratos em que está em posturas de empirrear e de parto sobre ninhadas de ovos e de filhotes de máscaras – Arlecchino também parece ter similar cumplicidade com a maternidade. Em algumas iconografias do séc.XVI até o séc.XVIII, encontra-se Arlecchino, de quando em quando, pronto para transportar *gerle* [típicos cestos de vime, do norte da Europa, o qual se utiliza como uma espécie de mochila] cheias de filhotes mascarados, como uma espécie de ninho ambulante, ou mais explicitamente, ele está a acolher, a alimentar, a acudir as crianças, com a mesma dedicação de um Arlecchino-Mamma. Em algumas destas imagens, vê-se Arlecchino e, também, Pulcinella, como se estivessem, verdadeiramente, em “parto anal”²¹. Trata-se de elementos fortemente grotescos que, também, asseguram a estas máscaras uma espécie de preciosa capacidade de auto-procriação. Em nenhuma destas imagens a masculinidade de Arlecchino (ou de qualquer um de seus companheiros) aparenta estar verdadeiramente negada na essência de seu corpo e de seu caráter; parece mais se tratar de uma utópica abertura aos poderes femininos negados à masculinidade, quase como se fosse uma emancipação sexual do macho. Um desejo de emancipação que — mesmo na linguagem grotesca,

²⁰ “[...] entre estas *Abundia*, *Bensozia*, *Holda*, *Perchta*, *Satia*, figuras, com certeza da tradição folclórica, mas também *Erodiade*, freqüentemente citadas no *Canon Episcopi* juntamente com Diana, deusa lunar e caçadora selvagem”. Para obter mais informações, ler: Ambrogio ARTONI. “*Il teatro degli Zanni – Rapsodie dell’Arte e dintorni*”. Genova (IT): Ed. Costa & Nolan, 1996. p.37.

²¹ Para obter mais informações: Ambrogio ARTONI. “*Il teatro degli Zanni – Rapsodie dell’Arte e dintorni*”. Genova (IT): Ed. Costa & Nolan, 1996. Ver a coleção de famosas imagens propostas (Pp. 74-90) e a correspondente releitura analítica (pp. 44-47).

irônica e impiedosa das máscaras – faz digno contraste com outra especulativa emancipação feminina que a *Commedia dell'Arte* parece ter encorajado, não só pela primeira atriz, mas pelo conceito de mulher de espetáculo, em 1500 e nos séculos sucessivos²².

Duas exigências especulativas de encontro e de compartilhamentos, as quais se realizam através de uma certa disponibilidade à mutação do corpo... e, sendo assim, da sensibilidade.

Enfim, entre as tantas rebeliões de Arlecchino esteve, e continua a estar presente, aquela “contra” a separação entre os sexos.

Referências

ARTONI, Ambrogio. **Il teatro degli Zanni – Rapsodie dell'Arte e dintorni**. Genova (IT): Ed. Costa & Nolan, 1996.

CASANOVA, Giacomo. **Storia della mia vita**. Milano (IT): Ed. Mondadori, 1983. V. I e II.

CONTIN, Claudia. **Gli Abitanti di Arlecchinia – Favole didattiche sull'Arte dell'Attore**. Pasion di Prato – Udine (IT): Ed. Campanotto, 1999.

_____. **Il Mondologo di Arlecchino**. Pasion di Prato – Udine: Ed. Campa-notto, 2001.

_____. **Viaje de un actor por la Commedia del Arte**. Trad. Espanhola: Moisés González. CajAstur, Gijón, Asturias (Espanha): Ed. SobreEscena, 2001.

_____. (coord.). **Progetto Sciamano 2001**. Pordenone: Ed. Provincia di Pordenone, 2001.

_____. **Viaggio d'un attore nella Commedia dell'Arte**. in *Prove di Dramaturgia – Ano I – Nº1/2 – Setembro 1995*, CIMES – Università degli Studi di Bologna. Bologna (IT): Ed. Carattere, 1995.

D'ANCONA, Alessandro. **Origini del teatro italiano**. Torino (IT): Ed. Loescher, 1891. V.II

²² Para uma exposição maior sobre os aspectos de emancipação das atrizes na primeira *Commedia dell'Arte*, ler os preceitos fornecidos na seguinte referência: Cap. “*La corona, la croce e la nudità*” in Roberto TESSARI. “*Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*”, Milano (IT): Ed. Mursia, 1981 (última edição 1989). pp. 15-30.

- KATES, Gary. **Monsieur d'Eon is a woman: a tale of political intrigue and sexual masquerade**. Basic Books, Division of HarperCollins Publishers, 1995.
- LECOQ, Jaques. **Il Corpo Poetico**. Milano (IT): Ubulibri, 2000.
- MARIANI, Laura. **Sara Bernhardt, Collete e l'Arte del Travestimento**. Bologna (IT): Ed. Il Mulino, 1996.
- OIDA, Yoshi. **Hiyu-Hyòrù – L'attore fluttuante**. Roma (IT): Editori Riuniti, 1993.
- PETRACONE, Enzo. **La Commedia dell'Arte – Storia, técnica, cenários**. Napoli (IT): Ed. Ricardo Ricciardi 1927.
- TESSARI, Roberto. **Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra**. Milano (IT): Ed. Mursia, 1981 (última edição 1989).
- ZARRILLI, Phillip. **The Kathakali Complex – Actor, Performance & Structure**. New Delhi (India): Ed Abhinav Publications, 1984.