

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES - DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA
MONOGRAFIA DE FINAL DE CURSO**

***A COMMEDIA DELL'ARTE E
SUAS POSSIBILIDADES PEDAGÓGICAS***



Autora: Débora Geremia

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Inês Marocco

Porto Alegre, 16 de dezembro de 2009.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	3
PRIMEIRO CAPÍTULO.....	5
1. <i>A Commedia dell'arte</i>	
1.1. Origens da <i>Commedia dell'arte</i>	5
1.2. Características da <i>Commedia dell'arte</i>	8
SEGUNDO CAPÍTULO.....	14
2. <i>A Commedia dell'arte: uma experiência no Brasil</i>	
2.1. A Disciplina Dramaturgia do Encenador.....	14
2.2. O grupo e o espetáculo “As Artimanhas de Arlecchino”.....	19
TERCEIRO CAPÍTULO.....	23
3. <i>A Commedia dell'arte: uma experiência na Itália</i>	
3.1. Uma viagem às origens.....	23
3.2. O <i>Festival L'Arlecchino Errante 2008</i>	26
3.3. O <i>Masterclass L'Arlecchino Errante 2008</i>	26
3.4. A formação do ator na <i>Scuola Sperimentale dell'attore</i>	27
3.5. Minhas impressões sobre o <i>Masterclass L'Arlecchino Errante</i> e a <i>Scuola Sperimentale dell'attore</i>	33
3.6. Entrevista com a atriz Joice Aglae Brondani.....	34
CONCLUSÕES.....	40
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	42
SÍTIOS PESQUISADOS.....	44

INTRODUÇÃO

Tanto o ator como o professor de teatro estão sempre em busca de técnicas, metodologias, pedagogias, referências e mestres a seguir. Em se tratando de arte, quando o conhecimento teórico vem associado com uma experiência prática, a formação torna-se mais intensa, rica e completa.

Desde o princípio dos meus estudos teatrais já me interessava pela *Commedia dell'arte*, sendo que tal interesse aumentou a partir de duas experiências pessoais nas quais trabalhei com esse gênero teatral. Na presente monografia descrevo-as, sendo que a primeira foi em Porto Alegre/RS, no Brasil, junto ao Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no curso de Teatro com ênfase em Licenciatura. Essa experiência, como aluna, foi na disciplina de Dramaturgia do Encenador, ministrada pela Professora Doutora Inês Marocco. A segunda, como atriz, foi em Pordenone, na Itália, na *Scuola Sperimentale dell'attore*, ministrada pelos mestres Claudia Contin, Ferruccio Merisi e Leo Bassi.

Nesse sentido, o presente trabalho surgiu a partir dessas duas experiências práticas que vivenciei com a *Commedia dell'arte* e que me fizeram questionar sobre o treinamento e a formação do ator. Assim sendo, através das minhas vivências, pretendo mostrar a complexidade e a importância da formação artística no trabalho do ator, bem como enfatizar que ela deve ser visceral e transformadora não apenas pelo aprofundamento dos conhecimentos técnicos e do treinamento diário, mas também por outros fatores que devem existir como, por exemplo, a disciplina, o engajamento, a disponibilidade, o interesse, o esforço pessoal, a atitude de colocar-se em risco e em busca, a atitude positiva perante o próprio trabalho e dos colegas, o respeito e a ética. Percebo também o quanto é inspirador esse tipo de formação para o trabalho artístico de teatro realizado nas escolas de Ensino Fundamental e Médio.

Para uma melhor compreensão da *Commedia dell'arte*, primeiramente faço um breve relato sobre as suas possíveis origens. A seguir, apresento as características deste gênero teatral predominante por quase três séculos (XVI –XVIII) e que se tornou fundamental para a história do teatro ocidental, uma vez que consideradas indispensáveis à arte do ator.

A seguir, relato as duas experiências que desenvolvi na prática, bem como a entrevista da atriz Joice Aglae Brondani, que estudou na *Scuola Sperimentale*

dell'attore e que ajuda a compreender e esclarecer aspectos importantes da pedagogia e formação do ator em uma escola profissional.

Em conclusão, apresento as minhas descobertas e constatações, após a vivência das técnicas do gênero da *Commedia dell'arte* em Porto Alegre, e, principalmente, na Itália. E para isso, ilustro o trabalho com materiais relacionados com a *Commedia dell'arte* e os relatos das duas experiências pessoais que contribuíram para que eu tivesse uma verdadeira formação artística.

Escolhi este tema como enfoque para a monografia de conclusão de curso pela experiência adquirida, mas também pelas possibilidades que pude perceber em relação a formação do ator e do aluno na escola de Ensino Fundamental e Médio.

Ademais, por considerar a *Commedia dell'arte* uma arte tão antiga, útil e importante para a formação do ator, diretor e professor de teatro pretendo seguir estudando este gênero e aplicar tais estudos e práticas não apenas no trabalho como atriz, mas também em sala de aula como professora de teatro.

PRIMEIRO CAPÍTULO

A *COMMEDIA DELL'ARTE*

1.1. AS ORIGENS DA *COMMEDIA DELL'ARTE*

Inicialmente, cumpre ressaltar que muitos estudiosos de teatro como Barni (2003), Berthold (2005), D'Amico (1960), Fo (1998), Jaccobi (1956), Mariti (1980), Mic (1980), Pavis (1999), Taviani (2007), Tessari (1992), Vasconcellos (2009) entre outros, já discorreram sobre as origens da *Commedia dell'arte*, muito embora sem absoluta certeza quanto às mesmas.

Nas palavras que introduzem o livro “A Loucura de Isabella e outras comédias da *Commedia dell'arte*” de Flaminio Scala, Roberta Barni (2003:19) afirma que apesar das inúmeras bibliografias sobre este gênero, ou das tentativas de resgate realizadas, quer na teoria ou na prática, a *Commedia dell'arte*, em sua totalidade, ainda é inapreensível, e talvez assim permaneça. Para Barni, os estudos realizados nas últimas décadas, principalmente na Itália, muito embora sejam baseados em documentos da época e que têm o mérito de derrubar muitos mitos acerca da *Commedia Italiana*, ainda assim são incompletos e os estudiosos reconhecem a falta de precisão. (BARNI, 2003, p.19-20)

Mesmo os estudiosos não conhecendo com certeza a data de nascimento da *Commedia dell'arte*, ela situa-se, segundo Roberto Tessari (apud. BARNI, 2003: 17) em meados do século XVI, mais precisamente em 1545, através do conhecimento do primeiro estatuto de uma companhia de atores profissionais, ou “cômicos”.

Inúmeras são as hipóteses que procuram explicar as origens da *Commedia dell'arte*. Uma possibilidade é que ela descenda da *Farsa Attelana*¹, transmitida pelos mimos itinerantes do período Medieval, devido a semelhança das formas dos personagens fixos que perduram até hoje. Uma variação desta teoria remonta suas

¹ É um gênero dramático existente no Teatro Romano. Tratava-se de uma forma popular de *Farsa* também cantada e dançada. A origem do nome está na cidade de Atella, perto de Nápoles, onde provavelmente foi criada. Sua popularidade já era grande antes de 240 a.C., data que marca o início do período de influência da literatura grega em Roma. Era estruturada a partir de um personagem-tipo, sendo alguns dos exemplos mais famosos *Bucco*, *Maccus*, *Pappus* e *Docenus*, todos tipos grosseiros, glutões e gabolas, portadores de palavreado chulo e indecente, uma das possíveis razões do sucesso popular do gênero. A caracterização desses personagens era feita através de máscara (Cf. VASCONCELLOS, L. P. *Dicionário de Teatro*, 2009).

origens às companhias de mimos² bizantinos que presumivelmente fugiram ou se transferiram para a Itália após a queda de Constantinopla em 1453. Outra hipótese é que a *Commedia dell'arte* descenda das improvisações das comédias de Plauto e Terêncio ou ainda que ela tenha se originado da *Farsa Italiana* do início do século XVI.

Para Luiz Paulo Vanconcellos (2009:69) muitas teorias procuram restabelecer as origens da *Commedia dell'arte*, desde a que indica a *Fabula Atellana* como possível fonte, até a que diz ter sido a *commedia* uma manifestação que evolui à partir da Farsa do final da Idade Média.

Conforme ressalta Patrice Pavis (1999: 61), não se sabe com certeza se as suas origens estão relacionadas às fábulas atelanas romanas, que são pequenas farsas de caráter bufonesco, apresentando os personagens com características estereotipadas e grotescas ou se estão associadas ao mimo antigo. Entretanto, segundo PAVIS (1999: 61), parece ser verdade que as formas populares, bem como os saltimbancos, malabaristas e bufões³ do Renascimento e das comédias populares e dialetais de Ruzzante (1502-1542), prepararam o terreno para a *commedia*.

Nessa direção, Margot Berthold (2005) escreve que quando o conceito de *Commedia dell'arte* surgiu na Itália no início do século XVI, significava não mais que uma delimitação em face do teatro literário culto, a *commedia erudita*⁴. Assim, os atores *dell'arte* eram, artesão de sua arte, a do teatro, e foram, ao contrário dos grupos amadores acadêmicos, os primeiros profissionais.

Quanto as suas origens, BERTHOLD ainda acrescenta (2005):

“Tiveram por ancestrais os mimos ambulantes, os prestidigitadores e os improvisadores. Seu impulso imediato veio do Carnaval, com os cortejos mascarados, a sátira social dos figurinos de seus bufões, as apresentações de números acrobáticos e pantomimas. A *Commedia dell'arte* estava enraizada na vida do povo, extraía dela sua inspiração, vivia da improvisação e surgiu em contraposição ao teatro literário dos humanistas”.(p.353)

² Mimo: do grego *mimos* e do latim *mimu*. No antigo Teatro Romano, *Farsa* popular entremeada de danças e brincadeiras, na qual se imitavam, por mímica, os tipos e costumes da época. A palavra indica também *ator* que representava nessas farsas (Cf. VASCONCELLOS, L. P. *Dicionário de Teatro*, 2009).

³ Bufão é um personagem burlesco de comédia cuja raiz remonta à comédia grega e à *Fabula Atellana*. Caracteriza-se pela mímica exagerada, pela utilização de recursos corporais circenses e pelas deformações físicas, do que resulta um humor espalhafatoso e grotesco. Muito embora o teor das críticas seja sério, a linguagem utilizada mostra-se vulgar, resultando num saudável confronto entre a paródia da forma e a crítica do discurso (Cf. VASCONCELLOS, L. P. *Dicionário de Teatro*, 2009).

⁴ Na Itália do período renascentista, o termo foi usado para indicar a comédia literária em oposição à *Commedia dell'arte*, que não possuía texto definido. Em geral era baseada nos modelos clássicos, principalmente nas obras de Plauto e Terêncio (Cf. VASCONCELLOS, L. P. *Dicionário de Teatro*, 2009).

Da mesma forma, VASCONCELLOS (2009) nos diz que no período da Renascença italiana, os termos como *commedia dell'arte*, *commedia all'improvviso* e *commedia a soggetto* eram todos utilizados praticamente como sinônimos do tipo de teatro que se opunha à *Commedia Erudita*, ou seja, aquela forma de teatro apresentada por amadores nas cortes e academias.

No que tange o nome específico *Commedia dell'arte*, este somente foi usado a partir da metade do século XVIII, uma vez que anteriormente denominava-se “*commedia all'improvviso*”, “*commedia a soggetto*”, “*commedia di zanni*”. Na França, chamava-se “*Commedia italiana*” ou “*commedia das máscaras*”. Quanto ao significado da palavra *arte*, esta sugere uma duplicidade de significado: quer como habilidade ou talento, quer como profissão.

Nesse sentido, Dario Fo (1998) apresenta um conceito onde a prática teatral, associada a um compromisso entre os artistas envolvidos, resultava na *Commedia dell'arte*:

“*Commedia dell'arte significa uma comédia encenada por atores profissionais, associados mediante um estatuto próprio de leis e regras, através do qual cômicos se comprometiam a proteger-se e respeitar-se reciprocamente*”.(p.20) E acrescenta (1998):

“Existem eminentes críticos teatrais que asseguram não haver nenhuma 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”. Benedetto Croce, ao contrário, está de acordo com a origem corporativa, mas somente com o objetivo de demonstrar que os cômicos da comédia à italiana, apesar de hábeis histriões e mímicos engraçadíssimos, não eram artistas, e sim pessoas de ofício, pois: “...não se percebe a presença de um autor genial”(p.21)

Antes mesmo de Croce afirmar que a *Commedia dell'arte* era comédia tratada por gente de profissão e ofício, TESSARI (1969) já havia transcrito a seguinte passagem de De Amicis:

“Decerto não se conseguirá encontrar este nome de *Commedia dell'Arte* em nenhum dos escritos anteriores ao século XVI, pois o termo foi inventado justamente naquela época para distinguir essa espécie de representação, realizada por gente mercenária, por atores de profissão, cuja arte visava ao lucro”. (Apud. BARNI, 2003, p.19)

Apesar das discussões em relação ao nome, conforme ressalta Barni, foi com o gênero que se convencionou denominar *Commedia dell'arte* que se tem a primeira manifestação de um teatro profissional. Considerando que esse teatro se constitui em uma série de fenômenos diversos e complexos, cujos protagonistas são os atores (ou as companhias de atores), que ao longo de dois séculos percorreram a Itália e a Europa, para se ter maior certeza quanto as suas origens, faz-se necessário maior esclarecimento documentado sobre a vida daqueles atores, que em poucas décadas, inventaram o profissionalismo teatral. (BARNI, 2003, p.20)



Imagem de Recueil Fossard da *Commedia dell'arte*

1.2. AS CARACTERÍSTICAS DA *COMMEDIA DELL'ARTE*

Muitos estudiosos já caracterizaram a *Commedia dell'arte* e todos colocam o ator como um dos elementos fundamentais.

PAVIS (1999), considera que a caracterização deste gênero se dá por um conjunto de elementos exercitados e trabalhados pelos atores que dela participam. Esclarece então que a *Commedia dell'arte*:

“(…) se caracteriza pela criação coletiva dos atores, que elaboram um espetáculo improvisado gestual ou verbalmente a partir de um *canevas*⁵, não

⁵ O *canevas* é o resumo (o roteiro) de uma peça, para as improvisações dos atores, em particular na *Commedia dell'arte*. Os comediantes usam os roteiros (ou *canovaccios*) para resumir a intriga, fixar os jogos de cena, os efeitos especiais ou os *lazzi*. Chegaram até nós coletâneas deles, que devem ser lidos

escrito anteriormente por um ator e que é sempre muito sumário (indicações de entradas e saídas e das grandes articulações da fábula). Os atores se inspiram num tema dramático, tomado de empréstimo a uma comédia (antiga ou moderna) ou inventado. Uma vez inventado o esquema diretor do ator (o roteiro), cada ator improvisa levando em conta os *lazzi*⁶ característicos de seu papel (indicações sobre jogos de cena cômicos) e as reações do público”.(p.61)

Portanto não é o texto e sim o ator e a improvisação os elementos que mais se destacam na *Commedia dell'arte*. Assim, as histórias, os enredos, as tramas que compunham a ação teatral apresentada, não advinham de textos literários. Através dos registros existentes, percebe-se que a história era esquematizada e preparada antecipadamente. Os roteiros eram elaborados de tal forma que apenas as principais características do enredo eram combinadas e escritas, ficando para os atores a função de criar e improvisar os problemas e as soluções dos mesmos durante o jogo cênico, ou seja, no momento do espetáculo.



Imagem de Recueil Fossard da *Commedia dell'arte*

No que tange a denominação de tais resumos (roteiros) de uma peça, estes são chamados de “*canevas*” e servem para as improvisações dos atores deste gênero específico. Como descreve PAVIS (1999):

não como textos literários, mas como partitura constituída de pontos de referência para os atores improvisadores (Cf. PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*, 1999).

⁶ Termo da *Commedia dell'arte*. Elemento mímico ou improvisado pelo ator que serve para caracterizar comicamente a personagem (na origem Arlequim). Contorções, rictus, caretas, comportamentos burlescos e clownescos, intermináveis jogos de cena são seus ingredientes básicos. Os melhores ou mais eficientes são muitas vezes fixados no *canevas* ou nos textos (jogos de palavras, alusões políticas ou sexuais). Com a evolução da *Commedia*, em particular sua influência sobre o teatro francês dos séculos XVII e XVIII (Molière, Marivaux), os *lazzi* tendem a ser integrados ao texto e são uma maneira mais refinada, porém sempre lúdica, de conduzir o diálogo, uma espécie de encenação de todos os componentes paraverbais do jogo do ator. Na interpretação contemporânea, freqüentemente muito teatralizada e paródica, os *lazzi* desempenham um papel essencial de suporte visual (encenações de Strehler dos clássicos italianos, formas e técnicas populares etc.) (Cf. PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*, 1999).

“Os comediantes usam os roteiros ou *canovaccios* para resumir a intriga, fixar os jogos de cena, os efeitos especiais ou os *lazzi*. (...) devem ser lidos não como textos literários, mas como partitura constituída de pontos de referência para os atores improvisadores”.(p.38)

Nesse sentido, os roteiros, muito embora preparados e sistematizados, eram improvisados pelos atores durante a apresentação de forma tal que pareciam criados na hora, encantando assim aos que assistiam. Assim sendo, quanto maior o estudo, a dedicação, o preparo e o talento do ator, melhor seria o seu desempenho em cena, bem como o resultado final do que era apresentado. É Ruggero Jacobbi (1956) quem ressalta esta característica:

“(...) não é a temática, não são os enredos que importam num teatro que só os aproveita como pretextos para a fertilidade criadora do ator. A *Commedia dell’arte* é isso: comédia da arte de representar, Nada mais”.(p.23)

Duas são as características que compõem este gênero, segundo VASCONCELLOS (2009). Para ele, a encenação da *Commedia dell’arte* se caracteriza, principalmente, pelo “personagem fixo” e pela técnica da improvisação dos atores que variava conforme o repertório anteriormente estabelecido.

Considerando que a *Commedia dell’arte* se apresenta como um teatro popular, no que diz respeito aos personagens deste gênero, eles representam as diferentes classes sociais da época: os serviçais, seus patrões e os filhos destes, bem como os nobres e enamorados. Assim havia o grupo dos empregados (*zanni*), composto por *Brighella*, *Arlecchino* e uma criada (conhecida por diferentes nomes como Colombina, Esmeraldina, Coralina, Diamantina, entre outros), os aristocratas decadentes, *Pantalone* e *Dottore*, os nobres e enamorados e também *Capitano*, o soldado espanhol.

Cada personagem da *Commedia dell’arte* tem uma origem e um perfil característico específico cujos traços são sínteses arquetipais das principais funções em que se dividiam as pessoas naquela determinada sociedade. Desta forma, todos os personagens fixos possuem significados sociais, evidenciando as características da sociedade de então.

Nesse sentido, *Pantalone* representa o comerciante veneziano rico, sovina e egoísta, sempre à procura de jovens donzelas que não estão de acordo com a sua idade. Avarento, fraco e de mentalidade estreita. O *Dottore* é o outro velho da *Commedia dell’arte*. Este por sua vez é um pretense intelectual, um pedante dado aos longos discursos em que mistura o dialeto bolonhês e o latim macarrônico. Geralmente vem

representado pelo jurista de Bolonha, professor da universidade e erudito ou pelo médico, ambos em ascensão na sociedade. Costuma representar a imagem da falsa ciência. (BARNI,2003; D'AMICO,1960; FO,1998)

Entre os personagens que constituem a classe dos criados, estão os *Zanni*, geralmente representados por *Brighella* (primeiro *Zanni*) e *Arlecchino* (segundo *Zanni*) e também uma serviçal feminina (*servetta*) mais conhecida por Colombina ou Esmeraldina. *Brighella* é o criado esperto da *Commedia dell'arte* e a mola da ação na cena. Inteligente, astuto, malicioso, espirituoso, sabe tirar proveito de tudo e de todos. *Arlecchino* é o mais famoso personagem deste gênero teatral e o principal artífice de diversos roteiros de *commedia*. É em geral o criado simples, atrapalhado, engraçado, tolo, ingênuo e desprovido de recursos, mas às vezes é esperto, astuto e exímio elaborador de troças e trapaças. Está sempre alegre e não se perturba com nada nem com ninguém. Sua “fome” de satisfação o mantém dinâmico, ágil, acrobático o tempo todo, tornando-o encantador. Uma das primeiras hipóteses etimológicas de seu nome deriva de um herói mitológico escandinavo: “*Herlenkoenig*”. Posteriormente, há a idéia de que derivou de “*Ellechino*”, um dos diabos citados no inferno de Dante, que teria sido transformado em “*Hallequin*” (do francês) ou “*Hellechino*” (do inglês), significando “pequeno diabo”. Em razão da sua possível origem demoníaca, o *Arlecchino* mais arcaico se aproxima do bufão medieval e possui características demoníacas. Um outro *zanni* é *Pulcinella* que já existia no carnaval de Nápoles e passou a fazer parte da *Commedia dell'arte*. Este falava sempre em dialeto napolitano e é uma mistura de esperteza e idiotice, obtusidade e sagacidade. Já as criadas (Colombina, Esmeraldina, Coralina, Diamantina, etc.) se assemelham a *Arlecchino*, mas não usam máscaras. Geralmente ficavam a serviço de uma enamorada. Normalmente eram jovens, de espírito rude e sempre prontas a criar intrigas. Outras vezes eram mais velhas e podiam ser donas de uma taberna, mulher de um criado ou ainda objeto de interesse de um velho. (BARNI,2003; D'AMICO,1960; FO,1998; www.scielo.br)

Em contrapartida, os enamorados são representados por pessoas instruídas, muito bonitas, sabendo de cor versos e canções e tendo o domínio de instrumentos musicais. Vestem-se com elegância e não usam máscaras. (D'AMICO,1960)

O Capitão é um soldado espanhol que gosta muito de descrever suas glórias nas batalhas, mas que, na hora de testar sua coragem, é absolutamente covarde. Trata-se, portanto, de um egoísta e presunçoso no falar, porém, na hora da ação, mostra-se um covarde, cuja espada nunca sai da bainha, visto estar soldada nela. Era uma sátira contra

a opressão e violência do exército espanhol, que ocupava a Itália, reforçada pela semelhança exterior entre a personagem e o oficial das tropas espanholas. (D'AMICO,1960; www. scielo.br)

Outro elemento que caracteriza a *Commedia dell'arte* é a utilização de máscaras pelos seguintes personagens masculinos: *Zanni* (representados por *Arlecchino*, *Brighella* e *Pulcinella*), *Pantalone*, *Dottore* e *Capitano*. Os demais personagens muito embora não utilizassem máscaras faciais, atuavam como se as usassem e deveriam seguir as mesmas regras que os personagens mascarados.

Contudo, este gênero teatral não se limita ao uso das máscaras nem a utilização do personagem fixo. Desenvolvida, principalmente, a partir do trabalho do ator, mostrou-se transformadora do que até então se conhecia e havia de teatro. Nesse sentido, Dario Fo (1998:23) afirma:

“De fato, todo o jogo teatral se apóia em suas costas: o ator histrião é autor, diretor, montador, fabulista. Passa indiferentemente do papel de protagonista para o de “escada”, improvisando, esperneando continuamente, surpreendendo não só o público, mas inclusive os outros atores participantes do jogo”.

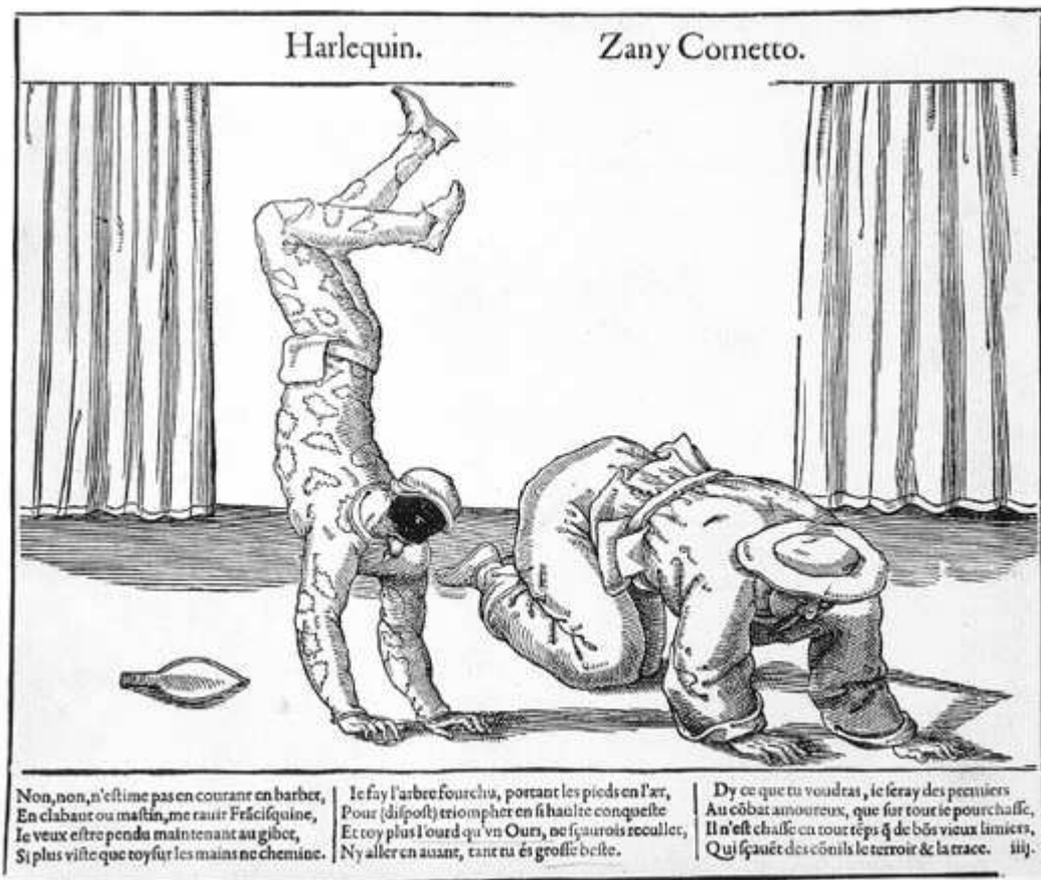


Imagem de Recueil Fossard da *Commedia dell'arte*

Por fim, ressalta-se que o virtuosismo do ator *dell'arte* e a sua maestria em improvisar eram decorrentes, sobretudo, das suas vivências e práticas diárias, dos seus treinamentos e estudos. Assim os descreve Dario Fo (1998:17):

“Os cômicos possuíam uma bagagem incalculável de situações, diálogos, gags, lengalengas, ladainhas, todas arquivadas na memória, as quais utilizavam no momento certo, com grande sentido de *timing*, dando a impressão de estar improvisando a cada instante. Era uma bagagem construída e assimilada com a prática de infinitas réplicas, de diferentes espetáculos, situações acontecidas também no contato direto com o público, mas a grande maioria era, certamente, fruto de exercício e estudo”.

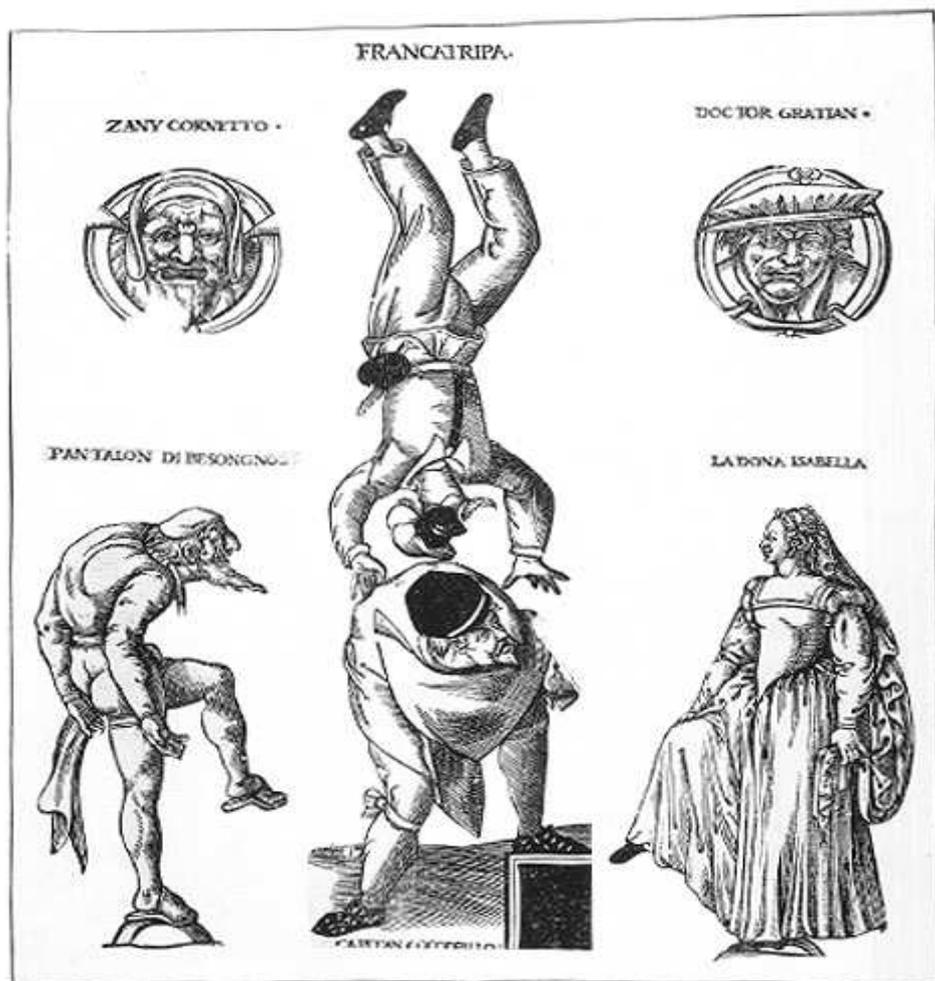


Imagem de Recueil Fossard da *Commedia dell'arte*

SEGUNDO CAPÍTULO

A *COMMEDIA DELL'ARTE*: UMA EXPERIÊNCIA NO BRASIL

2.1. A DISCIPLINA DE DRAMATURGIA DO ENCENADOR

No segundo semestre de 2007 cursei, em Porto Alegre – RS, no Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul a disciplina de Dramaturgia do Encenador, ministrada pela Professora Doutora Inês Marocco⁷. A carga horária era de duas vezes por semana, nas terças e quintas-feiras das 13h30min às 16h50min.

Durante o semestre trabalhamos com o gênero da *Commedia dell'arte* e o texto de Carlo Goldoni⁸, *Arlequim, servidor de dois amos*⁹. O semestre foi muito especial para mim, pois estava pela primeira vez entrando em contato, na prática, com o universo deste estilo teatral.

Tendo em vista que a disciplina era de direção, a primeira atividade que fizemos foi a análise ativa do texto “*Arlequim, servidor de dois amos*” de Carlo Goldoni. Dividimos o texto em situações e analisamos, em grande grupo, as ações dos personagens, suas intenções e objetivos em cada situação. Esse trabalho de direção durou aproximadamente um mês e contribuiu para entrarmos no universo da peça e das personagens.

Paralelamente a análise da obra, a professora Inês Marocco levou para a sala de aula as máscaras dos personagens-tipo, *Arlecchino, Pantalone, Dottore e Capitano*, confeccionadas por Sabine Letthry, bem como o livro do mascareiro italiano Donato

⁷ Professora adjunta do Departamento de Arte da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

⁸ Carlo Goldoni nasceu em 1707 em Veneza, na Itália, e morreu em 1793, em Paris, na França. Autor de muitos textos foi responsável pela recuperação da *Commedia dell'arte*, investindo nos aspectos psicológicos e sociais que percebia existir nos personagens-tipo da *Commedia dell'arte*. Segundo Ruggero Jacobbi “*Goldoni não renegou as qualidades teatrais da Commedia dell'arte, a qual ficou sendo a base técnica de todo o seu teatro; simplesmente, ele a transformou, a aperfeiçoou, tornou-a humana e atual, elevou-a até as mais altas regiões da literatura. É só observar o processo lentíssimo e sumamente refinado com que a inteligência goldoniana trabalhou sobre as máscaras tradicionais, elevando-as desde o ingênuo esquematismo popular até a mais complexa e sutil psicologia* (JACOBBI, R. *A expressão dramática*, 1956, p.32). Seu objetivo era fazer do teatro um espelho do mundo e tornar as personagens e seus problemas o mais semelhante possível à realidade dos homens”.(Victor Civita in GOLDONI, 1983, p.VII).

⁹ GOLDONI, Carlo. *Arlequim, servidor de dois amos*. Traduzido por Elvira Rina Malerbi Ricci. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

Sartori¹⁰ onde foi possível observarmos as máscaras confeccionadas por ele. Tomando como base os referidos materiais, confeccionamos as nossas próprias máscaras dos personagens *Arlecchino*, *Capitano*, *Dottore* e *Pantalone*, com a colaboração do professor Elton Manganelli¹¹. Cada aluno trabalhou manualmente na produção das suas máscaras a partir do molde do rosto. Assim sendo, ao final de três encontros, cada aluno já havia adquirido as técnicas necessárias para fazer as máscaras e confeccionado as suas para serem utilizadas durante a oficina de *Commedia dell'arte*.

Entretanto, antes de começarmos o trabalho prático com as máscaras, fizemos um seminário sobre os seguintes aspectos:

1. O gênero *Commedia dell'arte*: origens, características e personagens-tipo;
2. A biografia do dramaturgo Carlo Goldoni;
3. O contexto histórico e social da época em que Carlo Goldoni escreveu a peça “Arlequim, servidor de dois amos”.

Após obtermos informações importantes e necessárias sobre a *Commedia dell'arte*, participamos de uma oficina de dez encontros, das 13h30min às 16h50min com a professora Inês. Tais informações práticas sobre o gênero e seus personagens serviriam para a etapa seguinte do semestre, onde seriam criadas cenas baseadas no texto de Carlo Goldoni.

No que tange a oficina, ela abordava a preparação física do ator *dell'arte*, as técnicas do uso das máscaras, os personagens-tipo, vozes, gestos, partituras e danças.

A prática começava com um aquecimento e alongamento individual, seguido de exercícios acrobáticos (cambalhotas, rolinhos, estrelinhas, etc.). Tais exercícios eram realizados em uma seqüência pré-definida e em um ritmo acelerado. Aos poucos foram introduzidas bolinhas que deveriam ser jogadas para o colega. Portanto, para que o exercício acontecesse, era imprescindível a concentração, o engajamento, a

¹⁰ Donato Sartori é reconhecido hoje como o maior mascareiro do mundo. É filho de Amleto Sartori, o homem que recriou, nesse século, as máscaras da *Commedia dell'arte*, a pedido de Giorgio Strehler para o seu *Arlequino servidor de dois amos* de Goldoni, espetáculo que esteve por cinquenta anos em cartaz (1947-1997) em Milão e que viajou por todos os cantos do mundo. Foi ainda Amleto Sartori quem pesquisou o desenho e a escultura da máscara neutra, a pedido de Jacques Lecoq. Donato sempre viveu entre as máscaras, continuou a pesquisa do pai, mantendo a tradição, mas também abrindo novos caminhos, como comprovam as suas experiências com o mascaramento urbano. Nos anos 70 fundou juntamente com a arquiteta Paola Piizzi e o cenógrafo Paolo Trombetta, um grupo pluridisciplinar que pesquisa os aspectos da máscara nas suas mais diversas direções chamado *Centro de Máscaras e Estrutura Gestual*. Em seus seminários internacionais sobre a Arte da Máscara, ele ensina as técnicas de confecção das máscaras em couro para estudantes de todos os países. Paralelo ao curso de confecção, um ator passa os princípios do jogo com as máscaras, entre eles Dario Fo e Enrico Bonavera.

¹¹ Elton Manganelli foi professor substituto das disciplinas de elementos visuais do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul no período de 2007/1 a 2008/2.

disponibilidade, bem como o jogo de olhar o colega antes de passar a bolinha. Não era permitido parar e nem tampouco perder o ritmo durante a atividade, pois o exercício era sincronizado. Se um parasse ou errasse, prejudicava todo o resto do grupo. Era necessário estar sempre alerta e disponível, caso contrário a bolinha ou acabava caindo no chão ou o ritmo diminuía e, em consequência, o exercício terminava ou a professora pedia para encerrar por não estar mais acontecendo o jogo. Portanto tal atividade no início de cada encontro além de ser importante para a preparação corporal do ator, também exigia do aluno disponibilidade, concentração, engajamento, disciplina e esforço pessoal.

Durante tal oficina, todas as aulas começavam com os exercícios de aquecimento, alongamento e acrobacia, entretanto, ressalta-se que nem todos os alunos estavam disponíveis e engajados para as atividades. Era curioso que muitos alunos não faziam esta parte do treinamento e ficavam apenas assistindo os colegas. Os motivos variavam desde estar lesionados até não saber fazer uma cambalhota ou estrelinha.

Considerando que o instrumento de trabalho do ator é ele próprio, é natural que durante o seu treinamento ele acabe se defrontando com os seus limites: corporais, vocais e psíquicos, contudo, tendo em vista que o gênero da *Commedia dell'arte* tem como um dos elementos principais o ator, torna-se fundamental que este esteja aberto e disponível para o treinamento, adquirindo assim novas técnicas corporais, bem como liberando os canais de expressão.

Mas voltando a oficina, após os exercícios de acrobacia, iniciamos o trabalho com máscara. Primeiramente trabalhamos o jogo das máscaras com jornal, com o objetivo de trabalhar a técnica da triangulação¹², bem como fazer com que gradualmente o aluno começasse a perceber o quanto é importante o corpo do ator quando este está usando uma máscara facial.

A seguir trabalhamos com exercícios de reprodução e assimilação das características animais que, segundo Dario Fo¹³ (1999:38-42), estão presentes nas

¹² A técnica da triangulação abarca a relação do ator com a cena, com o(s) colega(s) da cena e com a platéia e consiste em dividir o foco em três pontos, ou seja, fazer uma ação, “contar” para o público e “dividir” com o ator ao lado. (TEIXEIRA, L.A., *A técnica do clown no trabalho do ator: a contribuição de Peter Brook*, 2003, p.14-15).

¹³ Dario Fo, dramaturgo Prêmio Nobel, amante da *Commedia dell'arte*, desenvolveu o seu interesse na perspectiva do performer solo, jogando com a máscara de Arlequino. Tem no seu repertório diversos números em que trabalha com o personagem Arlequino. Às vezes atua com sua máscara Arlequim-gato (confeccionada por Amleto Sartori), outras, sem ela. Entretanto, o seu Arlequim é aquele com características mais demoníacas, que é torpe, arrogante, zombeteiro e exímio elaborador de troças e trapaças. Um Arlequim mais arcaico, que mais se aproxima do bufão medieval, sendo por vezes provocatório e obsceno (Cf. FO, Dario, *Manual mínimo do ator*, 1998).

máscaras dos seguintes personagens-tipo da *Commedia dell'arte*: *Arlecchino* (junção de gato e macaco), *Capitano* (cruza de mastim napolitano e cão perdigueiro), *Dottore* (mistura de galo e porco), *Pantalone* (galo, peru ou ave de rapina e bicho da seda). Através de improvisações individuais e em grupo, trabalhamos as características destes animais de quintal, domésticos ou domesticados, bem como seus gestos, energias e sons. A seguir buscamos humanizar os personagens-tipo, todavia, sem perder a energia zoomórfica e utilizando as máscaras que confeccionamos.

Na etapa seguinte do treinamento, aprendemos, as partituras de movimentos, gestos e danças dos seguintes personagens-tipo: *Arlecchino*, as mulheres criadas (Esmeraldina, Colombina, Coralina, Diamantina, entre outros), *Dottore*, *Capitano*, *Pantalone* e os nobres e enamorados, a partir de técnicas desenvolvidas com Jacques Lecoq¹⁴ e Philippe Gaulier¹⁵.

Na última etapa da oficina trabalhamos com as máscaras confeccionadas, alguns acessórios e elementos cênicos possíveis de serem utilizados na *Commedia dell'arte* e improvisamos pequenos roteiros (*canovacci*).

Assim sendo, a turma foi dividida em grupos de cinco pessoas e cada grupo deveria montar uma parte da obra *Arlequim, servidor de dois anos*, de Goldoni. Ressalta-se que o trabalho em equipe teve duração de aproximadamente doze encontros e, segundo a Professora Inês, é muito significativo para a formação do ator, tendo em

¹⁴ Jacques Lecoq foi professor e mestre de teatro, nasceu em Paris em 1921 e faleceu em 1999. Devido a sua obsessão pelo movimento, aprendeu de tudo e com todos. Esteve no *Piccolo Teatro de Milão* com Giorgio Strehler, com um jovem Dario Fo e com o também célebre Jean-Louis Barrault. Com Amleto Sartori revitaliza as máscaras da *Commedia dell'arte*. Desde 1945 se dedicou à tarefa pedagógica e depois de ter investigado a fundo a *Commedia dell'arte*, a tradição da mímica, os terrenos do clown e os abismos do bufão, fundou em 1956 a École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq, que é inteiramente independente, o que favorece a sua originalidade. Difundiu pelo mundo um método que começa pelo uso da máscara neutro, seguido pelo das máscaras expressivas, da *Commedia dell'arte* e por fim do nariz do clown, buscando um ator dotado de gestualidade expressiva. Sua metodologia remonta à tradição de Copeau e Dullin na arte de improvisar e na atenção ao preparo corporal do ator. Atualmente é sua esposa, Fay Lecoq, quem coordena a escola. Com a duração de dois anos, o programa ministrado por uma equipe reflete bem o caráter internacional dos estudantes, pois há assistentes de diversos países. A fase preliminar consiste em desbloquear o corpo. Começa-se com a máscara neutra e termina-se com o clown (CARMONA: 2004).

¹⁵ Philippe Gaulier formou-se na École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq e depois foi durante dez anos um dos seus mais conceituados professores – ao lado do próprio Lecoq e de Monica Pagneux (professora de movimento muito conhecida na Europa). Após esta experiência, em 1980, fundou sua escola internacional de formação teatral com a colega Monika, em Paris. Atualmente ministra suas aulas em Paris na École Philippe Gaulier. Além de professor, é poeta, dramaturgo, ator, diretor e um consagrado clown na Europa. Seu teatro da Cumplicidade oferece uma metodologia baseada no jogo e no improviso, no impulso gerador do prazer e do corpo expressivo, nas tradições de teatro popular onde a cena é sustentada pelo ator com uso de dança e acrobacia. Destaca-se aí a investigação dos territórios dramáticos da Tragédia Grega, do Bufão, Shakespeare, Melodrama, Beckett, Tchekhov, Clown, *Commedia dell'arte* e o portar e confeccionar máscaras: Neutra, Larvárias e da *Commedia* (CARMONA: 2004).

vista que através dele o aluno percebe que teatro é grupo e que o trabalho só acontece se houver, por parte dele, um comprometimento ético, baseado no respeito perante o próprio trabalho e o dos colegas, bem como, no engajamento e na disciplina.

Cada aluno do grupo deveria escolher uma situação para dirigir, sendo que todos deveriam atuar na cena dos colegas, bem como apresentar no final do semestre um espetáculo único.

Foi então que o meu grupo, composto de cinco colegas e amigos, criou durante as aulas e com alguns encontros fora do horário de classe um pequeno espetáculo de *Commedia dell'arte* que funcionou em cena. Todo o processo de criação foi basicamente coletivo e surgiu através de improvisações e jogos. A afinidade entre os integrantes do grupo favoreceu os encontros fora de sala de aula, bem como possibilitou que criássemos coletivamente as cenas, colaborando para a uniformidade estética do trabalho. Além disso, durante o período dos ensaios, todo o grupo participou de um *workshop* de *Commedia dell'arte* no Departamento de Arte Dramática, ministrado pela atriz e diretora Adriane Mottola¹⁶. Assim, adquirimos mais informações sobre os personagens, as técnicas das máscaras, bem como triangulações e *timing* de cena de *comédia*.

Durante o curso com a professora Adriane Mottola, todo o grupo mostrou-se engajado e interessado em adquirir mais conhecimentos. Foi então que pedimos para ela assistir alguns ensaios, pois estávamos com dificuldade na construção dos personagens nobres. Ela assistiu, nos ajudou tecnicamente com a criação dos personagens nobres, bem como nos emprestou todo o figurino para a nossa montagem. Cumpre salientar que o contato que tivemos com a professora Adriane só ocorreu devido ao fato do grupo estar envolvido, disponível, engajado e a fim de fazer um trabalho de qualidade e bem feito.

Ao final do semestre, além da realização da apresentação, entregamos o livro do diretor contendo uma parte teórica sobre a biografia e o estilo literário de Carlo Goldoni, o contexto histórico e o gênero da peça “Arlequim, servidor de dois amos” e a outra parte prática, elaborada a partir das experiências e da criação coletiva do grupo. No que se refere à parte do livro do diretor, cada um apresentou o relatório da situação que dirigiu, com os dados técnicos, o cronograma de produção, o processo de ensaio, os

¹⁶ Adriane Mottola é atriz e diretora teatral. Desde 1995 trabalha com a máscara, inclusive a da *Commedia dell'arte* no processo de criação dos espetáculos mascarados ou não da sua companhia de teatro Stravaganza.

elementos visuais da composição da cena e as conclusões. Também apresentamos no livro do diretor os figurinos, o plano de iluminação, a trilha sonora e algumas fotos da apresentação.

2.2. O GRUPO E O ESPETÁCULO “AS ARTIMANHAS DE ARLECCHINO”

No ano seguinte, em 2008, a professora Inês sugeriu que o meu grupo se inscrevesse para participar do projeto *Teatro Pesquisa e Extensão*¹⁷ do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Nos reunimos e decidimos que seria uma grande oportunidade de mostrar para o público em geral o nosso trabalho, bem como de darmos seguimento à pesquisa em *Commedia dell'arte* que havíamos começado no ano anterior na disciplina de Dramaturgia do Encenador.

Em maio de 2008 nascia o grupo “*Cia. Il trucco*”, nome este sugerido por mim, sob influência da minha forte ligação com a Itália e cujo nome “*Il trucco*” significa “A maquiagem”, “O engano”.

A seguir, tendo em vista que o grupo foi selecionado para participar do projeto *Teatro Pesquisa e Extensão*, escolhemos o título “As Artimanhas de *Arlecchino*” para o espetáculo. E considerando que o trabalho criado em sala de aula durava apenas 20 minutos, o grupo sentiu necessidade de fazer algumas mudanças com o intuito de melhorá-lo, bem como de ampliá-lo para uma melhor compreensão da história pelo público. Assim sendo, além de fazermos uma adaptação da obra de Goldoni, aumentamos e aprimoramos as cenas que já haviam sido criadas anteriormente, inserimos alguns *lazzi* e partituras, bem como criamos novas cenas propiciando desta forma mais jogo e relações entre os personagens-tipo do espetáculo, tornando assim mais claro, divertido e interessante para o público o enredo.

¹⁷ O Projeto Teatro Pesquisa e Extensão se constitui na apresentação de espetáculos de alunos do curso de Arte Dramática todas as quartas-feiras, ao meio dia e trinta e às dezenove e trinta. Os objetivos do projeto são: abrir um espaço permanente para produções de alunos dos cursos Universitários de Arte Dramática no Brasil; promover a reflexão crítica e a aprendizagem dos processos de criação artística através de debates entre o grupo de atores e diretor com a platéia e objetiva manter uma programação regular promovendo o hábito e o gosto pela arte teatral da comunidade em geral, incentivando, sobretudo, a participação de escolas de ensino fundamental e médio de Porto Alegre; possibilitar aos estudantes universitários da área de Arte Dramática a prática de um exercício regular diante do público, assim como a experiência da produção de espetáculos.

Realizamos no mês de maio de 2008 oito apresentações ao todo do espetáculo “*As Artimanhas de Arlecchino*” baseado na obra *Arlequim, Servidor de dois amos*, de Goldoni, para um público eclético, composto por crianças, adolescentes, adultos e tivemos várias sessões com lotação esgotada.



Imagem do espetáculo “As artimanhas de arlecchino” da Cia. Il Trucco

A temporada na sala de teatro Qorpo Santo foi um sucesso e no dia 26 de junho de 2008, eu e uma parte do grupo realizamos uma oficina de teatro para as crianças na faixa etária entre cinco e dez anos na Vila do Chocolate e foi uma experiência inesquecível.

No que tange a oficina, a maioria das crianças tinha assistido a peça “*As Artimanhas de Arlecchino*” e eu fiz a condução da mesma (já que meus colegas são do Bacharelado) utilizando atividades que experimentei na Disciplina de Metodologia de Ensino de Teatro, ministrada pela Professora Doutora Vera Bertoni dos Santos¹⁸ e também com exercícios que realizei na oficina que a Professora Inês ministrou na disciplina de Dramaturgia do Encenador. A oficina foi um sucesso e acredito tenha sido não apenas pela atenção e carinho que dedicamos para aquelas crianças carentes, mas principalmente pela oportunidade que elas tiveram de conhecer e experimentar, através

¹⁸ Vera Bertoni dos Santos é professora adjunta do Departamento de Arte Dramática da Universidade do Rio Grande do Sul. No Curso de Licenciatura em Teatro, coordena o setor de Teatro e Educação e ministra disciplinas que envolvem as seguintes temáticas: teatro, educação, jogo simbólico, jogo teatral, jogo dramático, aprendizagem, metodologia do ensino do teatro e conhecimento teatral.

da ludicidade e da criatividade, elementos utilizados também no treinamento da *commedia dell'arte*, como, por exemplo, o aquecimento com estrelinhas e cambalhotas, bem como a construção dos personagens-tipo a partir dos animais, em particular, do personagem Arlecchino.

Outro fator que contribuiu para o sucesso da oficina foi o fato de muitas delas, senão a maioria, nunca ter assistido a uma peça de teatro. Isso sem dúvida foi uma experiência muito marcante na minha trajetória artística. Sem dúvida ver aqueles olhinhos brilhando enquanto fazíamos alguns trechos da peça no final da oficina foi decisivo na minha escolha pela educação.

Em julho de 2008 o grupo recebeu um convite para apresentar a peça no Teatro Israelita e de comum acordo resolvemos entrar novamente em cartaz. A experiência foi muito diferente da que vivenciamos na sala Qorpo Santo no que se refere à quantidade de público presente. Todavia, a oportunidade de apresentar novamente, além de muito significativa para o grupo, permitiu mostrarmos o espetáculo para outras pessoas que ainda não haviam assistido.

A partir das experiências em sala de aula na Disciplina de Dramaturgia do Encenador, nas apresentações na Sala Qorpo Santo e no Teatro Israelita, bem como na oficina para crianças na Vila Chocolate, posso concluir que todas elas foram positivas e muito importantes para a minha formação artística, tanto como atriz quanto como professora.



Imagem do grupo Cia. Il Trucco no espetáculo “As artimanhas de arlecchino”

Por outro lado, a experiência de trabalhar em equipe também foi positiva e de muito aprendizado. Muito embora durante o processo de criação do espetáculo e das apresentações tenham ocorrido alguns desentendimentos entre o grupo, o que acredito fazer parte do trabalho em equipe, pude constatar que tal convivência se faz fundamental para quem trabalha com teatro. Tal como ocorria nas *troupes* da *Commedia dell'arte* do Renascimento, a convivência dos atores somente se faz possível se houver comprometimento do grupo, ética, disciplina, engajamento, disponibilidade e respeito pelo trabalho e pelo colega.

TERCEIRO CAPÍTULO

A COMMEDIA DELL'ARTE: UMA EXPERIÊNCIA NA ITÁLIA

3.1. UMA VIAGEM ÀS ORIGENS

Após as apresentações da peça “*As Artimanhas de Arlecchino*”, em julho, a Professora Inês me informou de um curso de formação de atores em *Commedia dell'arte* na *Scuola Sperimentale dell'attore*, em Pordenone, na Itália, e que o mesmo começaria no final de agosto de 2008. Tendo em vista que o curso era na Itália, país onde a *Commedia dell'arte* nasceu, e ainda, considerando que eu já havia morado lá, sou fluente na língua italiana e possuía interesse em aprofundar meus estudos sobre tal gênero, busquei mais informações sobre o curso com o intuito de avaliar a sua pertinência e futuro aproveitamento.

Mesmo com poucas informações sobre o que viria pela frente, decidi conhecer mais de perto a *Commedia dell'arte* e me inscrevi para fazer o *Masterclass L'Arlecchino Errante – meeting internazionale per l'arte dell'attore*¹⁹. Felizmente fui selecionada para participar.

Inicialmente estava prevista a chegada em Pordenone para a manhã do dia 31 de agosto de 2008. Contudo, após perder a conexão do voo de Lisboa para a Itália, acabei indo parar em Frankfurt para somente após, à noite do dia 31, chegar no destino. Devido ao atraso fui literalmente de mala e cuia para o *Chiostro di San Francesco*²⁰, local onde seria a apresentação do espetáculo “*Gli abitanti di Arlecchinia*” dirigido por Ferruccio Merisi²¹.

¹⁹ O *meeting L'Arlecchino Errante* nasceu em 1997 em Pordenone, na Itália, como resposta aos numerosos pedidos de jovens atores provenientes de todo o mundo que estavam interessados em experimentar o trabalho da *Commedia dell'arte* desenvolvido pela *Scuola Sperimentale dell'attore* e, em particular, pelas pesquisas da atriz Claudia Contin e do diretor Ferruccio Merisi. O *meeting* ocorre anualmente e é composto de um *Masterclass* prático de formação para atores em *Commedia dell'arte* e de um festival com espetáculos, bem como eventos especiais dedicado ao público em geral. A filosofia do *meeting* é de trabalhar tanto a qualidade do ator quanto a do espectador. (www.arlecchinoerrante.com)

²⁰ É um convento muito acolhedor, sugestivo e inspirador para uma “*Serata Teatrale*”. As apresentações foram nos dois pátios do convento.

²¹ Ferruccio Mersisi é fundador em Pordenone, na Itália, da *Compagnia Attori & Cantori* (1985) e da *Scuola Sperimentale dell'Attore* (1989). Formou-se nos anos 70 como aluno de Eugenio Barba e como diretor do *Teatro di Ventura*. Também dirigiu o *Festival di Santarcangelo* e foi docente titular da *Scuola del Teatro a L'Avogaria di Venezia*. Ministrou seminários e laboratórios em todo o mundo e dirige espetáculos da sua companhia e de outras. Inseriu as pesquisas sobre a *Commedia dell'arte* dentro de um

Primeiramente Ferruccio fez uma abertura solene falando sobre a 12ª edição do *Festival L'Arlecchino Errante*, da *Scuola Sperimentale dell'Attore* e da *Commedia dell'arte*, seguido de outros dois estudiosos do gênero. A seguir, o público foi brindado com um típico coquetel italiano. A esta altura eu nem lembrava mais a longa e estressante viagem Porto Alegre - São Paulo - Lisboa - Frankfurt - Veneza - Pordenone, me encontrando em estado de contemplação tamanha a beleza daquele lugar.

Após a confraternização todo o público foi conduzido para um outro espaço do *Chiostro di San Francesco* para assistir a apresentação. Ressalta-se que “*Gli abitanti di Arlecchinia*” é uma conferência-espetáculo através da qual a atriz Claudia Contin²² explica o sentido da *Commedia dell'arte*, da máscara e de como, antes de utilizá-la, é necessário um longo estudo sobre o uso do corpo e os incríveis significados que ele pode ter através das diferentes posturas que ele assume.

Em determinado momento entrou em cena o personagem-tipo *Arlecchino*, interpretado por Claudia Contin, e só se despediu do público quando retirou a máscara facial, deixou-a sozinha no palco e saiu de cena. Foi uma aula-espetáculo aberta não apenas para os futuros alunos do curso, mas também para o público em geral. A apresentação foi muito didática e divertida. Era surpreendente para alguém do meio teatral, mas também acessível para qualquer criança e público leigo. Fiquei encantada com a disponibilidade do público em interagir tanto com a atriz quanto com a personagem.

contexto lingüístico-estruturalista que as conecta facilmente às exigências dramáticas gerais do ator contemporâneo. Estuda há mais de 30 anos para tornar paritárias a expressão física e a vocal do ator, desenvolvendo métodos originais de análises e desenvolvimento das linguagens cênicas (www.arlecchinoerrante.com).

²² Claudia Contin é formada em Arquitetura, cuja tese se dedica à 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* (www.arlecchinoerrante.com).



Imagens de Claudia Contin como *Arlecchino*. Foto: Fausto Tagliabue

Depois da apresentação fui para a sede da *Scuola Sperimentale dell'attore* com os futuros colegas do curso e alguns colaboradores da escola. Ressalta-se que a referida escola está localizada em um prédio antigo, sendo que o primeiro e segundo andares são os espaços onde acontecem as aulas e as atividades da escola. Já o terceiro andar é onde se encontra o alojamento com cozinha e banheiros para estudantes e pesquisadores do mundo inteiro, sendo que os chuveiros se encontram no subsolo do prédio.

Não é uma obrigação hospedar-se na *Scuola Sperimentale dell'attore* durante o curso, mas a maioria dos meus colegas, assim como eu, ficaram hospedados lá durante quase um mês.

Éramos vinte alunos: quinze italianos, dois espanhóis, uma chilena radicada na Espanha e duas brasileiras, Joice Aglae Brondani e eu. A seguir, cada um escolheu um espaço para dormir entre os sete “compartimentos”²³ disponíveis, com exceção da Joice, que já se encontrava na escola fazendo sua pesquisa de doutorado, e mais quatro italianos que moravam próximo de Pordenone.

Lembro que naquela noite eu estava feliz por estar na Itália, mas ao mesmo tempo ansiosa, receosa e curiosa em relação a como seria o curso de *Commedia dell'arte*. Naquele momento eu não imaginava que aquela experiência de estar alojada na *Scuola Sperimentale dell'attore*, respirando 24 horas por dia *Commedia dell'arte*, poderia fazer parte da pedagogia da escola, assim como não pensava que tal experiência seria tão intensa e marcante na minha formação artística.

²³ Preferi chamar de compartimentos ao invés de quartos, tendo em vista que as paredes não eram até o teto e a porta era de cortina. Apenas um era com uma cama, um criado mudo e um lampião, os demais eram com três camas, três criados mudo e três lâmpioes.

3.2. O FESTIVAL *L'ARLECCHINO ERRANTE* 2008

A 12ª Edição do *Festival "L'Arlecchino Errante"* começou no dia 29 de agosto e terminou no dia 21 de setembro de 2008. Paralelamente ao *Master em Commedia dell'arte* aconteceu um festival com espetáculos, demonstrações, conferências e eventos especiais para a formação não somente da técnica, mas também da consciência e da experiência do ator. Além disso, *L'Arlecchino Errante* é um festival – *workshop* temático e a cada ano ele tem um tema diferente, uma palavra de ordem, um ponto de vista, um *passe-partout* para as explorações e para as reflexões artísticas e éticas. No ano de 2008 o tema estudado foi: *The Holy Fool*²⁴.

3.3. O MASTERCLASS *L'ARLECCHINO ERRANTE* 2008

A *Commedia dell'arte* de Claudia Contin, Ferruccio Merisi e os seus colegas da *Scuola Sperimentale dell'attore* é muito rigorosa do ponto de vista formal, muito “desenhada” nas várias características e muito estruturada como conjunto de linguagens. O percurso oferecido aos alunos do *masterclass* compreende definição física e vocal dos diversos personagens-tipo, uso da máscara, estudo dos *lazzi*, *training* de composição coreográfica, estudo das relações entre os gestos e as vozes, exercícios de criatividade espacial e de relações, estudo de monólogos e diálogos formalizados, exercícios propedêuticos e avançados de improvisação. Além disso, o curso integra uma relação aprofundada com uma disciplina hóspede. Em 2008 o convidado especial foi Leo Bassi²⁵ e a disciplina que ele ministrou foi sobre o carisma do bufão. Ao final do curso os alunos apresentaram ao público uma montagem final dirigida por Claudia Contin e Ferruccio Merisi, com partes significativas do trabalho desenvolvido e criado durante o *masterclass*.

²⁴ *The Holy Fool* é uma expressão que substancialmente é intraduzível, mas que se refere ao “bufão abençoado”, dando ao adjetivo “abençoado” o significado antigo que se atribuía a aquelas anomalias, inocentes e inelutáveis, que somente Deus, muitas vezes um Deus desconhecido, poderia compreender. O Bufão é inocente e inelutável do seu jeito e, portanto, ele pode ser impertinente, importuno, malicioso e também desconsagrado, entretanto, ele é louco no sentido sacro e mágico do termo.

²⁵ Leo Bassi nasceu em 1952 nos Estados Unidos, filho de uma família de artistas de Circo e variedades. Os seus anos de formação foram viajando de um continente a outro, seguindo seus pais nas turnês de grande sucesso no mundo, com o nome de *Trio Bassi*. Descende de uma antiga linhagem de comediantes excêntricos vindos da Itália, França e Inglaterra que representam em palco há mais de 130 anos, da sua família herdou todos os truques da profissão e é extremamente hábil nas artes circenses, como o malabarismo com os pés. É conhecido e famoso internacionalmente pelo seu humor original e agressivo.

3.4. A FORMAÇÃO DO ATOR NA *SCUOLA SPERIMENTALE DELL'ATTORE*

Dia 1º de setembro foi o primeiro dia do curso. Acordei às 8h, tomei café com os meus colegas e todos descemos às 8h30min para a aula que começaria às 9h. Fiquei impressionada com a disponibilidade e disciplina dos meus colegas em começar uma série de alongamento e aquecimento trinta minutos antes do professor entrar na sala de trabalho. Eu sempre ouvi dos meus professores na Universidade Federal do Rio Grande do Sul que era importante o ator possuir uma seqüência de alongamento e aquecimento para fazer antes de começar uma aula ou ensaio, mas acredito que o meu espanto e admiração era pelo fato de nunca ter visto tal disciplina, engajamento e disponibilidade por parte dos alunos nas aulas práticas que freqüentei no Departamento de Arte Dramática em Porto Alegre. Naquele momento percebi a seriedade e o profissionalismo com o qual os alunos europeus encaram o treinamento do ator e, desde então, mudei minhas atitudes não apenas durante o curso em Pordenone, mas também ao retornar ao Brasil.

Às 9h os mestres e fundadores da *Scuola Sperimentale dell'attore*, Claudia Contin e Ferruccio Merisi, juntamente com os seus *tutors* Alice Mosanghini, Lucia Zaghet e Verônica Risatti, entraram na sala de aula, apresentaram-se e a seguir cada aluno disse o seu nome e o motivo pelo qual estava lá. Em seguida todos os professores se despediram e ficamos somente com a mestra e professora Claudia Contin.

Ela pediu que fizéssemos um círculo e imediatamente nos passou uma seqüência de inversões, contorções e exercícios de equilíbrio que lembravam a prática da Yoga, mas que ela criou contaminada por técnicas orientais e que servem como preparação física específica para a *Commedia dell'arte*. Todos os alunos tiveram muita dificuldade na execução dos movimentos e era apenas o começo.

Nos três primeiros dias do curso tivemos somente aula com Claudia Contin, totalizando quase 10 horas diárias de curso. Durante esses três encontros o trabalho foi intenso, muito dinâmico e rico de informações sobre a *Commedia dell'arte*, seus personagens e suas máscaras físicas.

Através de informações históricas e iconográficas, Claudia Contin pesquisou e aprofundou seus estudos sobre os principais arquétipos da *Commedia dell'arte* clássica e para cada personagem ela desenvolveu uma máscara física (corporal) com uma série de posturas, gestos, movimentos, ritmos e comportamentos. Portanto a sua técnica

advém de uma prática muito bem estudada a partir de documentos escritos e imagens trabalhando as características arquetípicas na máscara física. Ao contrário de Dario Fo que trabalhava com os animais, Claudia Contin propõe a vivência cotidiana na qual a máscara é inserida para compor a sua fisicidade no corpo do ator.



Imagem de Claudia Contin como *Arlecchino*. Foto: Fausto Tagliabue

Mas voltando ao curso, nas duas primeiras horas do dia fizemos um aquecimento corporal específico, composto por uma seqüência de exercícios criada por Claudia Contin, na sua maioria extraída das danças indianas e que movem as partes do corpo que são necessárias para a composição das máscaras físicas *continianas*, seguido de exercícios de resistência e força baseados no treinamento dos atores da Ópera de Pequim.

A seguir, ela nos explicou sobre a importância do ator buscar um neutro de base com o seu corpo antes de começar o trabalho com a *Commedia dell'arte* e depois ensinou a composição da primeira máscara – a do *Zanni*. Primeiramente ela passou algumas informações históricas sobre o personagem, seus arquetipos e sobre a composição do corpo: mãos, braços, bacia, ventre, cabeça, costas, pernas e pé. Ela também explicou que mesmo o rosto sendo coberto por uma máscara de couro, ele deve

ser expressivo e ensinou os movimentos dos olhos, da boca e do pescoço. Depois, passamos para a aprendizagem das diferentes caminhadas do personagem. Repetimos as posturas, gestos e movimentos para fixarmos no nosso corpo. A seguir ela passou para a composição da segunda máscara – a do Pantaleão.

Portanto, durante os primeiros encontros com Claudia Contin ela executou conosco o aquecimento e nos ensinou a plástica corporal e o desenho postural dos seguintes personagens: *Zanni, Pantalone, Balanzone (Dottore) e Arlecchino*²⁶.

Após, tivemos quatro dias de aula com o mestre convidado Leo Bassi, sendo que os colaboradores da escola também participaram das aulas como alunos. A professora Claudia Contin assistiu e fez anotações que ela utilizou no decorrer do curso. O tema dos encontros foi “O carisma do bufão”. Ressalta-se que mesmo o trabalho de Leo Bassi não sendo físico como o de Claudia Contin, eles se completam no que tange a busca da essência e da verdade do ator em cena e a capacidade dele jogar e interagir com o público.

Os conteúdos trabalhados por Leo Bassi durante os encontros foram:

1. a pesquisa da “semântica instintiva” do ator, ou melhor, das bases “animais” da comunicação;
2. perguntas sobre a identidade profunda na arte dos encontros;
3. exercícios e jogos de comunicação e relação, com análises e discussões dos papéis e das performances;
4. estratégias de definição do carisma pessoal e do *gap* de “*bufonesca follia*”²⁷ que pode fascinar o espectador.

Durante as aulas o mestre buscou a verdade cênica e o carisma de cada ator e com poucos exercícios ele conseguiu identificar as fraquezas e defeitos de cada um. Sem ser superficial, ele tocou fundo no ponto fraco de cada um de nós. Ele foi muito sincero durante as análises que fez de cada exercício, sempre tentando resgatar a essência e o carisma do ator.

Cumpramos ressaltar que durante o período que ele esteve em Pordenone, assisti aos seus espetáculos e todos me impressionaram, não apenas pelo seu carisma e verdade em cena, mas também por estar diante de um “bufão” que não tem medo de dizer o que pensa e que acredita no seu trabalho.

²⁶ Em português: Zanni (criado), Pantaleão, Doutor e Arlequim.

²⁷ Ações de loucura, doidice ou insensatez do bufão.

Concluído o trabalho com o convidado Leo Bassi, no dia oito de setembro retomamos o trabalho das máscaras físicas com a professora Claudia Contin e ela nos ensinou a plástica corporal e o desenho postural dos seguintes personagens: *Brighella, Nobili, Capitano, Servetta, Cortigiana e Pulcinella*²⁸.

Após passarmos por todas as máscaras físicas *continianas*, começamos um treinamento intensivo para memorizarmos e tornarmos orgânicos todos aqueles vocabulários gestuais de base das principais características de cada personagem, aprendendo também outras variações e algumas coreografias.

Paralelamente ao trabalho das máscaras físicas, Claudia Contin explicou que a maioria dos italianos se comunica através de gestos (com as mãos), ensinando-nos alguns e seus significados. Ela deixou uma tarefa de casa para criarmos um pequeno texto e inserirmos os gestos estudados. Depois de dois dias ela pediu para apresentarmos o que havíamos criado e, a seguir, cada um trabalhou durante cinco horas consecutivas a sua seqüência, pesquisando diferentes intenções e energias. No espetáculo final ela utilizou esse material, criando pequenos *lazzi* e relações entre os personagens.

Já o trabalho com Ferruccio Merisi começou na segunda semana de curso e serviu para complementar o que já estávamos desenvolvendo com Contin. Durante os encontros daquela semana ele trabalhou os seguintes aspectos:

1. exercícios de reconecção entre corpo e voz;
2. técnicas de composição do movimento físico e do movimento vocal;
3. estudo da voz dos seguintes personagens: *Zanni, Pantalone, Balanzone (Dottore), Arlecchino; Brighella, Nobili, Capitano, Servetta, Cortigiana e Pulcinella*;
4. estruturas individuais e coletivas do movimento no espaço cênico.

Ferruccio Merisi desenvolve uma pesquisa das energias que cada máscara da *Commedia dell'arte* deve ter quando se depara com o público em um espetáculo. O trabalho da voz é desenvolvido a partir de elementos como água, ar, forças de resistência, confronto e acolhimento. Além disso, ele trabalha com ressonadores e ensina técnicas de respiração para o ator *dell'arte*. Em todos os exercícios ele busca uma conexão entre o corpo e a voz, assim como uma voz orgânica e não impostada.

Paralelo ao trabalho desenvolvido por Claudia Contin dos gestos, dos *lazzi* e das coreografias e por Ferruccio Merisi das vozes, dos diálogos e das dramaturgias, todos os

²⁸ Em português: Brighella, Nobres, Capitão, Criada (Colombina e Esmeraldina), Cortesã e Polichinelo.

dias, incluindo sábados e domingos, durante a segunda e terceira semana do curso fizemos aulas de acrobacias com Lucia Zaghet e Veronica Risatti. Além disso, tínhamos aulas de danças populares européias e danças étnicas com Lucia Zaghet, aulas de partituras cênicas de repertório com Veronica Risatti e aulas de canto em polifonia e canto de improvisação com Alice Mosanghini. Todas elas, além de *tutors* da *Scuola Sperimentale dell'attore*, participam da *Compagnia Attori & Cantori* e desenvolvem na escola um trabalho de pesquisa em partituras, danças populares e voz, respectivamente.

Somente no final da segunda semana do *master* é que ficamos sabendo quais os personagens que iríamos fazer na apresentação final. Tal decisão de dar os personagens somente naquele momento faz parte da pedagogia do curso, pois em um primeiro momento o aluno deve passar por todas as máscaras físicas dos personagens e buscar o máximo de organicidade corporal e vocal para somente num segundo momento se dedicar a um ou dois personagens.

No que se refere às escolhas dos personagens, segundo Claudia Contin, eles resolveram dar dois personagens para cada aluno, sendo um como “presente” para o ator e o outro como um “grande desafio”. Isto porque, pedagogicamente, Claudia e Ferruccio gostariam que cada aluno não apenas trabalhasse com o personagem que, supostamente, era próximo do ator, seja pelo trabalho físico que o ator já possuía ou pela energia dele, mas também que fosse explorado um personagem oposto ao ator, superando assim dificuldades e descobrindo novas experiências e possibilidades com o seu corpo físico e vocal.

Meus personagens foram *Pulcinella* e *Servetta*. O primeiro como “presente”, em razão da sua máscara física ser composta por movimentos leves, como se fosse uma dança. Como fiz *ballet* clássico por muitos anos, durante os exercícios apresentei a energia necessária para a execução dos movimentos de *Pulcinella*. Já a *Servetta* apresenta movimentos fortes e uma tonicidade oposta a minha, portanto Contin escolheu esta personagem para eu trabalhar no meu corpo a força, a rigidez e a tonicidade.

A última semana do curso foi ainda mais intensa que as duas primeiras, pois além do treinamento diário que começava às 8h30min com um *training* de corridas e coreografias com os dois personagens selecionados, ainda tínhamos que criar os nossos objetos cênicos para a montagem final.

Além do *training* com os personagens, durante a terceira e última semana Claudia Contin seguiu trabalhando os *lazzi* e as coreografias criando cenas que foram

utilizadas no espetáculo. Por fim, nos ensinou os movimentos que ela chama de “*colpi di maschera*²⁹” e nos apresentou as máscaras em couro. Posteriormente, ela nos ensinou como utilizar as máscaras e as diferenças entre elas e trabalhou também cenas e pequenos *lazzi* com as máscaras.

Cumpra salientar que a decisão de apresentar as máscaras e trabalhar com elas apenas três dias antes de terminar o curso faz parte da pedagogia da escola e de Claudia Contin. Ela acredita que primeiro o ator deve conhecer e apropriar-se da máscara física dos personagens através de um treinamento corporal e vocal e somente depois que os movimentos, gestos e vozes tornarem-se orgânicos é que o aluno pode utilizar a máscara facial.

Já Ferruccio Merisi, na última semana do curso, trabalhou com a montagem de cenas célebres da *Commedia dell'arte*. O trabalho foi muito interessante, pois trabalhamos o texto a partir de uma partitura corporal, não sendo necessário decorá-lo anteriormente. Por último, ele trabalhou com a arte secreta da improvisação através de exercícios a partir de *canovacci*.

Durante a última semana criamos em pequenos grupos algumas cenas com as acrobacias e coreografias aprendidas e em grande grupo cenas com as danças folclóricas e os cantos estudados. Nos dois últimos dias antes da apresentação final aberta para o público, Claudia Contin e Ferruccio Merisi selecionaram todas as cenas que entrariam na peça e fizemos um ensaio geral com muitas cenas improvisadas, uma vez que não existia um texto e uma partitura fixa na maioria delas. O que tínhamos era um enorme repertório que adquirimos durante as três semanas de treinamento e que deveríamos utilizar na hora do espetáculo. No dia da apresentação fizemos apenas um ensaio técnico para marcar as entradas e saídas de cena e a luz.

No dia 21 de setembro a Sala *Arlecchino Teatro Studio* teve lotação esgotada e concluímos o *masterclass* com uma apresentação que foi um sucesso, segundo nossos mestres e o público em geral.

²⁹ Traduzido por mim como “golpes de máscara”. Para a máscara ser potente no rosto do ator, ele deve trabalhar o pescoço e a cabeça através de impulsos secos e precisos. A *Scuola Sperimentale dell'attore* criou uma seqüência de exercícios para treinar a musculatura do pescoço, do trapézio e dos ombros e para a construção de inúmeras variações de movimentos entre o pescoço e a cabeça (Cf. CONTIN, C. *Gli Abitanti di Arlecchinia, favole didattiche sull'arte dell'attore*, 1999, p. 174-178).

3.5. MINHAS IMPRESSÕES SOBRE O MASTERCLASS L'ARLECCHINO ERRANTE E A SCUOLA SPERIMENTALE DELL'ATTORE

Foi uma experiência muito significativa na qual cresci muito como atriz e pessoa. Quase um mês de dedicação exclusiva, com um treinamento de mais de 10 horas diárias de trabalho. Passávamos o dia inteiro criando, aprendendo, treinando e só parávamos para almoçar e jantar, momentos estes que o grupo se reunia e conversava sobre o que estávamos fazendo nas aulas, como se fossemos uma “*vera e propria compagnia di Commedia dell’arte*”.

Além do treinamento diário, ainda tínhamos uma tabela com nossos nomes e tarefas para serem executadas no alojamento. Todos os dias devíamos limpar a cozinha, os banheiros, as duchas e os “compartimentos”. Além disso, devíamos cozinhar, lavar e conviver diariamente. Não tínhamos tempo nem para ir ao supermercado e quando íamos, abríamos mão do almoço. Estávamos todos absorvidos pela *Commedia dell’arte*, tanto nas horas de treinamento intensivo quanto fora dele. Não tínhamos tempo de usar a internet e tampouco para nos comunicar com nossos familiares e amigos.

A jornada começava cedo e era longa. Os pés e o corpo sentiam dores e cansaço ao final do dia, mas a vontade de aprender venceu todas as dificuldades e obstáculos.

Realizamos um trabalho físico, onde o treinamento diário era composto de acrobacias, coreografias, equilíbrios, inversões com o corpo, corridas todas as manhãs com as personagens da *Commedia dell’arte*, danças folclóricas, cantos, músicas e inúmeros exercícios de improvisação e de partituras. Aprendemos a origem dos personagens-tipo, os seus gestos e coreografias e trabalhamos com três grandes mestres: Claudia Contin, Ferruccio Merisi e Leo Bassi. Cada um com sua maestria transmitiu conhecimentos que enriqueceram o meu conhecimento da *Commedia dell’arte*.

3.6. ENTREVISTA COM A ATRIZ JOICE AGLAE BRONDANI³⁰

Esta entrevista foi realizada no mês de outubro de 2009 com o intuito de complementar as minhas impressões sobre a *Commedia dell'arte* e a formação do ator através da *Scuola Sperimentale dell'attore* e as possíveis práticas deste gênero teatral na escola.

1- Como foi a sua experiência na *Scuola Sperimentale dell'attore* no que diz respeito à formação em *Commedia dell'arte*?

O trabalho realizado por Contin e Merisi vinha ao encontro daquilo que procurava como *Commedia dell'arte* e foi através do trabalho deles que aconteceu o meu mergulho mais profundo no universo das máscaras *dell'Arte*. Nas minhas buscas por conhecer este gênero de teatro, conheci alguns estilos deste teatro, desenvolvidos por diferentes profissionais e escolas (Lecoq, Carlo Bosso, Renzo Sindoca, Giuliano Campo e Claudia Contin e Ferruccio Merisi). A *Commedia dell'arte* de Claudia Contin é aquela que me fascina por portar, mais que as outras, um pouco do universo grotesco e carnavalesco das máscaras *dell'arte* e, principalmente, por conservar um ligame com o lado xamânico das máscaras, característica que hoje está desaparecendo. Contin trabalha a máscara *dell'arte* visando um período primordial das máscaras *dell'arte* - aquele das ruas, das praças e carnavais de 1.400 e 1.500 e, até, com ramificações mais antigas que este período.

Posso dizer que a formação na *Scuola Sperimentale dell'Attore* foi a minha formação em *commedia dell'arte*, por que ali encontrei o tipo de teatro que acredito que era a *commedia dell'arte* – mas isso é muito pessoal. Na *Scuola*, passei por todas as principais máscaras da *commedia*. Depois, para minha pesquisa de doutorado é que o trabalho com algumas delas foi intensificando: Servetta, Cortigiana, Pantalone, Zanni, Brighella, Capitano e Arlecchino. Mas como conhecimento, a *Scuola Sperimentale dell'Attore*, isto é, Claudia Contin e Ferruccio Merisi, me deram um conhecimento das principais máscaras da *commedia dell'arte* e como elas se relacionam entre si.

³⁰ Joice Aglae Brondani é atriz, diretora, presidente da Cia. Buffa de Teatro – Grupo de Pesquisa em Artes Cênicas no Brasil e colaboradora da *Scuola Sperimentale dell'attore* na Itália e colaboradora da Cia. *Del Fracaso* em Luxemburgo. É doutoranda pelo PPGAC da Universidade Federal da Bahia, com intercâmbio na *Università di Roma Tre* e estágio na *Scuola Sperimentale dell'attore* com a seguinte pesquisa: "Varda che Baucco! Transcursos Fluviais de uma pesquisatriz, da Cultura Popular Brasileira à *Commedia dell'arte*".

2- Você saberia me explicar quais as técnicas e a metodologia utilizada pelos mestres Claudia Contin e Ferruccio Merisi?

A técnica de *commedia dell'arte* da Claudia Contin é específica dela. Para desenvolver as máscaras físicas que ela passa nos cursos – o que traduz a sua técnica - ela pesquisou muito em iconografias e documentos, não só para descobrir como era o jogo das máscaras, mas para descobrir através das imagens e entrelinhas dos documentos, o perfil de cada máscara e como esse caráter agia no corpo transformando-o. Isso fica muito claro no seu livro “*Gli abitanti di Arlecchinia*”, mas posso citar o exemplo da passagem em que ela explica a urbanização do *Zanni* e como isso transformou seu corpo, ou seja, a sua máscara física. Ela explica que por iconografias antigas se pode ver (e muitas iconografias estudadas por Molinari (1985)) os *Zanni* que caminham com os pés bem plantados no chão (como um típico trabalhador do campo) e outras mostram os *Zanni* nas praças de Veneza (pode-se ver algumas em *Le Recueil Fossard* (1981)) que caminham nas pontas dos pés. Claudia faz um caminho, também fantasioso [mas como afirma Bachelard “O fato não basta, o devaneio trabalha” (*A poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. P.37)], mas que preenche uma falha de informação sobre a transformação do corpo do *Zanni*, mostrando que é uma questão de urbanização e adaptação deste ao meio. Pois, trabalhando em casas elevadas como as de Veneza, ele deveria pisar mais leve que no campo, carregando os pacotes com louças delicadas, ele deveria ter mais leveza, para não quebrar ou balançar todos os cristais. São questões simples, considerações até mesmo ingênuas se formos analisar teoricamente, mas que suprem uma falha para a compreensão das máscaras físicas. A técnica de Claudia Contin advém de uma prática, muito bem estudada a partir de documentos (escritos e imagens) e que trabalha as características arquetípicas na máscara física, ela não passa pelos animais como Dario Fo, ela trabalha diretamente na vivência cotidiana e nas implicações deste cotidiano e meio em que a máscara foi engendrada, para compor a fisicidade destas no corpo do ator.

3- Poderia me descrever como foi a pedagogia durante o curso de formação do ator em *Commedia dell'arte* em setembro de 2008? Qual é a pedagogia de Claudia Contin e Ferruccio Merisi?

Claudia sempre começa com a máscara do *Zanni*. *Zanni* é a máscara que possui mais conexão com o bufão, pois foi a primeira máscara a se firmar como arquetipo e se

popularizar, a partir dela se desenvolveram todas as outras máscaras dos servos. Posterior ao *Zanni* vem o seu contraponto, se existe um servo deve existir um patrão e Pantalone é apresentado. Depois vêm todos os outros servos descendentes do *Zanni* (Brighella, Arlecchino, Pulccinella e Servetta) e os outros possíveis padrões (Dottore e Nobili). Depois vem o Capitano e a Cortigiana, são máscaras duplas e que convivem entre os dois universos, o do patrão e o do empregado. Desse modo ela vai mostrando como as máscaras vão se conectando umas com as outras e como interagem - a meu ver, é um modo muito eficaz de apresentar as máscaras para os alunos.

Ferruccio faz um trabalho que serve para ressaltar todo o trabalho de Claudia. Trabalhando a voz como elemento concreto que chega ao público como água, ar, ou forças de resistência, confronto ou acolhimento, ele desenvolve as energias que cada máscara deve apresentar e trabalhar quando se depara com o público num espetáculo.

Acho que, quando as duas experiências se unem, pode ser um caminho bom para o ator experienciar.

4- Como foi o trabalho das máscaras físicas durante o curso?

Para mim, o trabalho com as máscaras físicas acompanha uma dinâmica de curso que pode ter duas maneiras de compreensão. Um deles é um mergulho tão profundo no universo da *commedia dell'arte*, pois o aluno respira este gênero de teatro durante todo o curso, sem nem mesmo ter tempo de ir ao supermercado ou coisas das necessidades diárias. E isso obriga aos participantes a conviverem em grupo, como numa companhia, não existe a pessoa, mas o grupo - enquanto um vai à padaria, o outro vai à feira, o outro no mercado, o outro limpa o banheiro, o outro organiza a cozinha e, dessa forma, o grupo respira, supera e cumpre o turbilhão de tarefas que é exigido por parte da *Scuola Sperimentale dell'Attore* durante o festival.

O outro, é um stress físico que pode desencadear em uma fadiga tão grande que pode causar alguns desastres, como torções, lesões ou até desencadear uma estafa psicológica advinda do cansaço. Isso ocorre, também, por que os atores não estão acostumados com uma rotina de exercícios e atividades que cobrem das 06:00 às 23:00.

Mas o trabalho com as máscaras físicas, separando-o do restante das atividades que envolvem o festival “*Arlecchino Errante*” é intenso e importantíssimo para a compreensão do universo *dell'arte*, não somente das máscaras, mas como funcionavam as companhias.

5- No que diz respeito às máscaras físicas, qual o treinamento para se chegar nos personagens?

Depende muito de que linha se quer seguir. A prática das máscaras *continianas* só acontece com um trabalho de convivência com estas. Para mim, é muito importante, sempre, voltar as máscaras físicas de Contin, mas alimento minha imaginação para dar um universo a estas com pesquisas de imagens e leituras de todo o universo em que estas máscaras viviam mergulhadas. Na minha prática, não basta chegar a forma física, é preciso fazer as máscaras ganharem vida, terem vivências e realizar tarefas com as máscaras como corridas, jogos e improvisações. Na verdade, o treinamento consiste em uma prática da técnica das máscaras físicas, da imaginação e da sensibilidade, tudo junto. E para mim, ainda acrescento o exercício das manifestações espetaculares populares brasileiras que me servem para acessar as máscaras *dell'arte* (samba, maracatu, caboclinho, dança dos Orixás, capoeira, maculelê, frevo, ciranda, coco e tudo aquilo que vou apreendendo). No meu treinamento, vou buscar na imaginação e nas vivências de práticas espetaculares populares brasileiras a força para dar vida a estas máscaras, mas, isto já é uma prática minha, não faz parte das máscaras *continianas*.

Como se pode ver, um treinamento acaba se tornando um caminho muito pessoal: eu treino as máscaras *dell'arte* através das práticas espetaculares populares brasileiras. Mas explico, é uma comunhão das máscaras físicas *continiana* com as minhas vivências, eu não as modifico, mas dou energia e vida a estas a partir de minhas referências ou, posso dizer, ainda, que me aproprio das máscaras *dell'arte* a partir de experiências vivificadas muito particulares – num modo popular de dizer, eu vou dormir na casa de outrem, mas levo meus lençóis para fazer a cama.

Se for seguir o treinamento da *Scuola Sperimentale dell'Attore*, segundo Contin, ele se baseia na prática das máscaras físicas e partituras, até que estas se tornam automáticas no corpo do ator, sendo-lhes naturais/orgânicas – Mas isso foi aquilo que eu compreendi do treinamento, permanecendo com eles um bom período.

6- Joice, você disse que nós vivíamos no universo da *Commedia dell'arte full-time* durante o curso na *Scuola Sperimentale dell'attore*, com inúmeras divisões de tarefas. Você acredita que esta decisão de colocar todos os alunos dormindo em um mesmo espaço, fazendo juntos todas as refeições, inclusive cozinhando e limpando, é proposital e faça parte da pedagogia da *Scuola sperimentale dell'attore*?

Sim, acredito que seja uma escolha pedagógica da *Scuola Sperimentale dell'Attore*.

7- Se não fosse desta forma, ou seja, se não houvesse essa convivência diária e *full-time*, tu acreditas que o trabalho e a experiência que tivemos, bem como o contato com a *Commedia dell'arte* perderia a força e a intensidade ou ainda, ficaria mais superficial?

Não acho que a experiência com a *Commedia dell'arte* seria menos intensa sem essa convivência criada pela *Scuola*, nem mesmo se tornaria superficial, não. O que acontece é um fortalecimento, estas outras atividades não estão no centro das atividades, elas são um acréscimo, sem elas o curso de *commedia dell'arte* continuaria sendo o mesmo, elas não interferem no curso, mas no “em torno” dele.

O primeiro curso que fiz com Contin e Merisi foi em dezembro\2007, em Roma e o curso foi tão intenso e pesado quanto no festival, mas não tinha as atividades paralelas para fazerem o arremate do curso.

O festival *Arlecchino Errante* se caracteriza, também, pelo conjunto que se forma em torno da *commedia dell'arte* e que dialoga com ela, não somente pela *commedia dell'arte*. Através do conjunto ela se destaca, mas não depende dele para existir ou se mostrar como arte.

8- Tu acreditas que seja possível utilizar a *Commedia dell'arte* em sala de aula? De que forma? Quais as possibilidades e modelos pedagógicos podem ser retirados da *Commedia dell'arte* para o professor de teatro?

Sim! Como a *Commedia dell'arte* trabalha com arquétipos e não personagens, plenos de psicologias, os arquétipos são comuns a todas as culturas, então pode ser utilizado de forma a aumentar o senso crítico, estudando Ballanzone, Capitano e Pantallone e descobrir os traços destes arquétipos na história política do próprio país. Junto com a literatura, analisando personagens clássicos da literatura mundial ou local, ou procurar nos tipos populares do próprio país. E nas artes, como teatro que contribui para o desenvolvimento do aluno – por todas as razões que já se conhece.

As formas e as pedagogias que a *Commedia dell'arte* pode gerar são muitas. Não sei se a palavra a ser usadas é “modelo”, acho mais propício falar de experiências partindo da base da própria estrutura da *Commedia dell'arte*, das tramas, máscaras e

características deste teatro, desenvolvendo desta muitos desdobramentos e possibilidades de direcionamentos.

9- E no âmbito da escola (Ensino fundamental e médio) de que forma a *Commedia dell'arte* pode ser abordada? Quais recursos deste gênero teatral podem ser utilizados em sala de aula?

Os arquétipos são comuns a todas as culturas e penso que este é o grande trunfo da *Commedia dell'arte*. A *Commedia dell'arte* deve ser abordada como um gênero de teatro, como teatro – se possível, fazendo-o. Os recursos da *Commedia dell'arte* a serem explorados, estão nas suas máscaras que permitem o diálogo com outras culturas e outras artes. Explorar a formação de mecanismos muito simples para a cena (como era na *Commedia dell'arte* feitas nas praças), explorar a música, as capacidades acrobáticas dos alunos e também, fazer paralelos dos arquétipos na atualidade. A *Commedia dell'arte* é muito rica em recursos, é teatro popular e tudo que é popular é desdobrável em mil facetas e versões.

CONCLUSÕES

A experiência segundo Larrosa (2004:163) é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca e ao nos passar nos forma e nos transforma.

Desta forma, posso concluir que as duas experiências com a *Commedia dell'arte* foram muito significativas e marcantes, pois além de experimentar um estilo teatral que até então eu só conhecia a título de informação, também pude questionar e enriquecer a minha formação artística. Sem dúvida tais vivências contribuíram para eu adquirir novos conhecimentos e ensinamentos, bem como para eu perceber o quanto é importante para o ator, cujo instrumento de trabalho é o próprio corpo, ser um sujeito da experiência, ou seja, um sujeito que se expõe em busca de algo novo e que permite o encontro com o que se experimenta, sem medo de sofrer e padecer, aceitando e aprendendo também com as limitações e dificuldades advindas da própria experiência.

Nesse sentido, destaco a importância do trabalho em equipe para o teatro e que este só é possível se houver os seguintes princípios: comprometimento do grupo, ética, disciplina, engajamento, disponibilidade, respeito pelo trabalho e pelo colega, atitude de colocar-se em risco e em busca. Além disso, percebo que não apenas o treinamento e o conhecimento técnico são extremamente necessários, mas também tais princípios devem ser levados em consideração na formação do ator e do professor de teatro.

Assim, minhas vivências com a *Commedia dell'arte* me tocaram e me modificaram de tal forma que hoje considero importante para a minha formação não apenas o aprendizado técnico que adquiri, mas sobretudo esses outros princípios basilares do teatro, os quais acredito serem fundamentais e que pretendo aplicá-los inclusive no âmbito escolar.

No que se refere a minha formação como professora de teatro, acredito que a *Commedia dell'arte* é um gênero teatral formador e rico de caminhos e possibilidades pedagógicas. Nesse sentido, pretendo trabalhar em sala de aula este teatro popular utilizando alguns recursos como máscaras faciais e físicas, arquétipos, *lazzi*, danças folclóricas, acrobacias, improvisações a partir de *canovacci*, e também buscando um diálogo com as artes visuais e a música. Contudo, considerando que a verdadeira formação artística não depende apenas de conhecimentos técnicos, mas também de outros fatores como o comprometimento e o interesse do aluno, acredito que o teatro não deveria ser ensinado como uma disciplina qualquer e obrigatória dentro da escola.

Assim sendo, acredito que para haver um melhor aproveitamento na formação básica em teatro nas escolas, deveriam ser criadas oficinas extraclasse onde seria possível trabalhar mais verticalmente com a *Commedia dell'arte* e o aluno participaria não por obrigação e sim por livre escolha. Desta forma, certamente o ensino de teatro nas escolas seria muito mais enriquecedor e formador tanto para o aluno quanto para o professor de teatro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARNI, Roberta. (Org., Trad. e Introd.) **A Loucura de Isabella** e outras comédias da Commedia dell'Arte. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2003.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.

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 (IT): Ed. Campanotto, 2001.

CARMONA, Daniela, e BARBOSA, Zé Adão. **Teatro: atuando, dirigindo, ensinando**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2004.

D'AMICO, Silvio. **Enciclopedia dello spettacolo**. Roma: casa Editrice le Maschere, v. III, 1960.

FO, Dario. **Manual Mínimo do Ator**. São Paulo: SENAC, 1998.

GOLDONI, Carlo. **Arlequim, servidor de dois amos**. Traduzido pro Elvira Rina Malerbi Ricci. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

JACOBBI, Ruggero. **A Expressão Dramática**. São Paulo: Instituto Nacional do Livro, 1956.

LARROSA, Jorge. **Linguagem e educação depois de Babel**. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2004.

MARITI, Luciano. **La Commedia dell'Arte**. Alle origini del teatro moderno. Roma: Ed. Bulzoni, 1980.

MIC, Constant. **La Commedia dell'Arte**. Paris: Librairie Théâtrale, 1980.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**, São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.

RUDLIN, John. **Commedia dell'arte, an actor's handbook**. London: Routledge, 1994.

TAVIANI, Ferdinando, e SCHINO, Mirella. **Il segreto della Commedia dell'Arte**. Firenze (IT): Ed. Italiana, 2007.

TEIXEIRA, Luciane Adams. **Monografia de especialização. A técnica do clown no trabalho do ator: a contribuição de Peter Brook**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Arte Dramática, 2003.

TESSARI, Roberto. **Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra**. Milano (IT): Ed. Mursia, 1992.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre: L& PM, 2009.

SÍTIOS PESQUISADOS

www.arlecchinoerrante.com

www.hellequin.it

www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-31732001000100004&script=sci_arttext

www.grupo.moitara.sites.uol.com.br/commedia.htm