

A MÁSCARA NA COMMEDIA DELL'ARTE

Marcus Villa Góis¹

RESUMO: A partir de citações bibliográficas e da prática pessoal que trata de duas formas possíveis de relação entre o homem e a máscara, entre a personalidade e a persona, tema de Ferdinando Taviani enxertado com constatações de Bachelard e Caillois, justificando o uso da máscara no teatro, este artigo conclui com a distinção possível entre o uso da máscara no teatro carnavalesco, tendo como referência imagens provenientes de Os bailes de Sfessania, de Jacques Callot, e a máscara no teatro da Commedia dell'Arte, conforme considerações de Luciano Mariti.

Palavras-chave: Teatro. Máscara. Carnaval. Commedia dell'Arte.

ABSTRACT: Article from citations and personal practice deals with two possible forms of relationship between creator and creature, between personality and persona, the subject of Ferdinando Taviani grafted with findings of Bachelard and Caillois, justifying the use of masks in theater and concluding with the distinction between the mask in theater carnival, using as reference images from "Os bailes de Sfessania" by Jacques Callot, and the mask in the theater of the Commedia dell'Arte, from considerations of Luciano Mariti.

Keywords: Theatre. Mask. Carnival. Commedia dell'Arte.



Figuras 1, 2, 3 e 4 – Relação clássica com a máscara.
(FICORONI, 1754 apud TAVIANI, 2007, p. 22)

No presente artigo, trataremos da máscara a partir de considerações de Ferdinando Taviani, Luciano Mariti, Roger Caillois, Gaston Bachelard e da prática pessoal do próprio autor, inspirado em Jacques Lecoq e Cláudia Contin. Visitaremos duas formas possíveis de relação entre o homem e a máscara, sua função e uso na representação, exemplificando com a descrição de exercícios contemporâneos de uso da máscara. Diferenciaremos a máscara, quando usada para dissimular vertiginosamente, dos momentos em que ela é usada para simular uma representação. Esta relação se espelha entre a máscara usada na *Commedia dell'Arte* e a máscara usada no carnaval, criando-se assim parâmetros para raciocinar sobre a origem da criação das personagens na *Commedia dell'Arte*.

¹ Campo Grande: UEMS, professor efetivo; UFBA, PP-GAC, doutorando, Armindo Bião. Ator e Diretor teatral.

Podemos perceber a máscara retratada ao lado de um ser humano, principalmente de duas formas, ou olhando para o homem, ou olhando, juntamente com este homem, para a frente. As imagens de Ficoroni (figuras 1, 2, 3 e 4) sugerem a existência de uma maneira clássica de figurar a relação entre a máscara (criatura) e o seu criador: um surge de frente para o outro, os dois se entreolhando de maneira contemplativa. As figuras revelam dois seres, muito parecidos, um de corpo inteiro e o outro somente na forma de uma cabeça. Esta cabeça representa a criatura, a máscara, e o outro ser o seu criador. Da maneira como eles se entreolham, parece que esta ação, ou este gesto contemplativo se estende pela eternidade, o olhar fixo, correspondido e meditativo denota um anseio místico. Em tais figurações, podemos ver, de um lado, um ser que comunica suas dúvidas ou sua gratidão e, do outro, uma cabeça, animada por uma espécie de vida superior. Essa cabeça, permeada por esta vida superior, parece transmitir a continuidade da tradição do uso da máscara. Francesco Ficoroni, colecionador dessas imagens, reproduziu baixos relevos, esculturas, artefatos e o que mais encontrou que representassem uma máscara ou uma pessoa mascarada; atores e poetas mascarados figuram no livro *De larvis scenicis et figuris comicis antiquorum romanorum* (Roma, Venanzio Monaldini, 1754).

Sabemos da função antropológica da máscara nas tribos primitivas, na qual o contato com os deuses normalmente não poderia ser feito sem um filtro ou um disfarce. Os deuses podiam ser evocados somente se mediados por alguns recursos como os totens ou as máscaras. Sobre essa origem antropológica das máscaras, nos escreve Caillois:

A estes instrumentos de metamorfose [as máscaras] está sempre associada uma extrema importância de caráter religiosa. Eles surgem na festa, interregno de vertigem, de efervescência e de fluidez, onde tudo o que há de ordenado no mundo é passageiramente abolido para ressurgir revitalizado. As máscaras sempre feitas em segredo e, depois usadas, destruídas ou escondidas, transformam os celebrantes em Deuses, em Espíritos, em Animais-Antepassados e em todas as espécies de forças sobrenaturais terríficas e fecundantes. (CAILLOIS, 1990, p. 107)

A indistinção entre criador e criatura faz surgir, dentro de um ambiente místico, um teor de vertigem, de loucura. Segundo a afirmação de Caillois, parece-nos que as origens religiosas e seculares da máscara se confundem. A festa estava dentro do rito. O culto se fazia alegre, ao mesmo tempo, de adoração e louvor. Sacerdotes e pessoas comuns festejavam os deuses. Enfim, a *persona*, palavra que em grego quer dizer máscara, cultua e ao mesmo tempo festeja os deuses.

Para Caillois, o jogo divide-se em quatro tipos, segundo aspectos diferentes: *ilinx* ou vertigem, *mimicry* ou simulacro, *agôn* ou competição e *alea* ou sorte. Tomamos a relação entre vertigem (*ilinx*) e simulacro (*mimicry*), pois nos parece mais apropriada à análise da máscara no teatro. Nesta maneira de figurar máscara e homem, quando criador e criatura se entreolham, parece se revelar a vertigem de um jogo psicológico. Quem é quem? A indefinição ainda é de ordem religiosa e primitiva.



Figura 5 – Máscaras Larvárias. Disponível em : <<http://mascaraelt.blogspot.com.br/p/mascaras-larvarias.html>>. Acesso em: 3 mai. 2012.

Em tempos atuais, Jacques Lecoq utiliza o que ele chama de máscaras larvárias, descobertas nos anos 60 no carnaval da Basileia, Suíça. Ele as define como “grandes máscaras simples que não conseguiram ainda definir-se num verdadeiro e próprio rosto humano. Se limitam a um grande nariz, a uma circularidade, a uma protuberância”. (LECOQ, 2000, p. 72) É interessante notar que o nome da coleção de Ficoroni – *larvis scenicis et figuris comicis* – se assemelha muito ao nome dado por Lecoq, máscara larvária. Não só o nome, mas a forma também se assemelha.

Se verificarmos uma prática contemporânea de utilização da máscara expressiva, esta também se revela como numa tradição mística. O jogo do nas-



cimento da máscara, no teatro, traz à cena atores epiléticos, contorções vocais, ou seja, a vertigem em estado puro. Tomemos um exemplo de exercício para atores, como ilustração desse aspecto:

Com a máscara no rosto, assim de primeira, sem muita preparação, experimentamos o “Nascimento da Máscara”, outro exercício clássico. Com o rosto voltado para baixo a máscara dorme e respira, vê-se e ouve-se ruidosamente a respiração da máscara, as mãos e os pés são estilizados de forma visível e geométrica. A indicação é de que os personagens mascarados dormem sempre na mesma cama. Quando o ator alcança um determinado nível de energia, conseguido através da respiração, ele pode acordar, ou melhor, a máscara, e então é tudo novo para ela, seu dedo, sua mão, seus pés, sua postura e até mesmo sua respiração. A cada nova descoberta, a máscara no rosto do ator, através do seu corpo, reage imensamente, simpática ou nervosamente, prazerosa ou dolorosamente, mas sempre atenta, curiosa. A voz é inventada, ela ainda não sabe falar, as ações são precisas, os gestos únicos, é o instinto da máscara. A emoção está em cada gesto, todas as suas ações são conduzidas por causa de uma sensação, inicialmente básica, como a fome (são capazes de comer qualquer coisa), a dor, o frio ou o prazer, por exemplo. O amor, a raiva, o ciúme, a inveja, a avareza e outras emoções mais sutis podem surgir, e é bom que surjam, mas com o tempo, quando a máscara ganhar experiência e malícia. A máscara não está só, sabe que há olhos que a observam: o público; então deve reagir a esses olhos, sempre depois de algo inesperado que a surpreenda, observa antes de tudo essa novidade, depois a plateia, mas não precisa comentar nada, uma única olhada, ela percebe que ainda é o foco, o centro, e continua a sua ação. Quando a improvisação é com mais de uma máscara utilizamos o pingue pongue, ou seja, agimos e somente quando atingimos determinada energia que nos deixa em suspenso passamos o foco. A outra máscara deve começar com aquele nível mínimo de energia, desenvolver mais um pouco outra ação e novamente passar o foco. (...) Emitindo sons cada um tem a sua personalidade, age e responde de forma individualizada. (GÓIS, 2005, p. 30-31)

Acrescentamos, ainda, uma observação de Caillois:

É a vitória do fingimento: a simulação atinge um grau de possessão que já não é simulada. Depois do delírio e do frenesim que ela provoca, o actor readquire a consciência num estado de idiotismo e de esgotamento tais, que apenas lhe resta uma recordação confusa e diluída do que se passou dentro de si, inconscientemente. O grupo é cúmplice dessa epilepsia, dessas convulsões sagradas. (CAILLOIS, 1990, p. 108)

Em outro momento histórico, quando se considera decadente a *Commedia dell'Arte*, no século XVIII, em Veneza, em determinados períodos do ano, podíamos ver máscaras por todos os lados, conforme nos informa Goldoni, no texto “O Mentiroso” (GOLDONI, 1993, p.):

ARLEQUIM: Já chegou o carnaval?

LELIO: Nesta cidade no primeiro dia da feira se usam máscaras desde manhã.

Em Veneza, a máscara foi um objeto de uso cotidiano. Não somente personagens como os *Zanni*, mas verdadeiros nobres e reais cortesãos as vestiam. A representação teatral mascarada corria em paralelo com a dissimulação coletiva. Nas feiras, nas aglutinações de pessoas, a dissimulação era rotina. A dissimulação/simulação repetitiva, cotidiana, generalizada e desorganizada, configura uma tonalidade entre vertigem e simulacro. Segundo Caillois:



Figuras 6 – Giovanni Gabrielli (Sivello)

Vertigem e simulacro [...] surgem novamente, não como elementos adventícios da cultura primitiva, mas verdadeiramente como os impulsos fundamentais que melhor servem para explicar os mecanismos da própria cultura. De outro jeito, como se poderia compreender que a máscara e o pânico estejam (...) constantemente presentes, e conjuntamente presentes, inextricavelmente as-

sociados e ocupando um lugar central quer nas festas, paroxismos dessas sociedades, quer nas suas práticas mágico-religiosas, quer nas formas ainda algo indefinidas do seu aparelho político, quando não preenchem nenhuma função vital em cada um desses três domínios? (CAILLOIS, 1990, p. 119)

Veneza se coloca em uma zona fronteira, entre Oriente e Ocidente. Sendo uma cidade de comércio forte é constantemente invadida por novas culturas e diferentes tradições. Nesta cidade, a vertigem e o simulacro parecem se associar unindo, cada vez mais, as festas populares, como o carnaval, à representação da máscara no meio teatral. Porém:

A passagem à civilização propriamente dita implica a progressiva eliminação desta conjugação primordial de ilinx e mimicry. [...] Causa ou consequência, sempre que uma cultura elaborada consegue emergir do caos original, verifica-se uma ligeira regressão das pulsões de vertigem e simulacro. (CAILLOIS, 1990, p. 119)

Na *Commedia dell'Arte*, a tradição de figurar a máscara e o ator entreolhando-se é rompida. Encontramos diversas imagens em que o ator e a máscara olham para a frente (figuras 6, 7 e 8). Nessas imagens, não percebemos mais uma relação de fundo religioso. A apreensão de uma perspectiva social talvez possa nos informar mais sobre este fato. Talvez nos revele o interesse do ator e do pintor, em distinguir o ator da personagem. Na separação dos olhares, percebemos duas figuras independentes uma da outra. Talvez o fato dos atores passarem muitos anos representando os mesmos personagens seja um dos motivos para que, nestas



Figuras 7 – Tommaso Antonio Visentini (Arlequim)

tas imagens, o pintor ou o ator, procure definir que a máscara não é o ator, procure distinguir o personagem do ator. Parece que começa a haver um movimento para acabar com uma indistinção entre criador e criatura. Entre a vertigem da dissimulação e o simulacro da

representação. O ator aparece com o rosto sereno, sábio, endeusado e a máscara aparece em sua efemeridade, frágil e fugidia. Na *Commedia dell'Arte*, as máscaras deformes fazem par com as belas enamoradas, o jogo de sedução e repulsa está no centro da nova arte. A vertigem de acreditar ser o personagem deve ser esquecida para que o ator não seja confundido e punido pelas atitudes dos seus personagens, entra em cena o simulacro, o fingir ser, por haver a consciência de exercer uma profissão perseguida. Se antes a dissimulação devia ser exaltada na representação clássica das máscaras, ou mesmo nas máscaras dos bufões, com a *Commedia dell'Arte* a simulação passa a ser a regra do jogo.



Figuras 8 – Domenique Biancolelli (Arlequim). (TAVIANI, 1982, p. 29)

Diversos foram os tratados escritos pelos atores da *Commedia dell'Arte*, em defesa de sua profissão, sendo que também defendiam a separação entre a máscara e do ator: *La Ferza*, de Giovan Batista Andreini, em 1625, *La supplica*, de Nicolò Barbieri, em 1634, e o *Tratato sopra l'arte comica cavato dall'opere di S. Tomaso e da altri santi, aggiuntovi Il modo di bem recitare*, de Pier Maria Cecchini, em 1601.

Roland Kuhn inventariou as interpretações das manchas de tinta das pranchas de Rorschach, que foram definidas como máscaras. Ele assinalou, nos protocolos sobre as interpretações de máscaras, as ambiguidades do terror e do riso, do trágico e do cômico, do assustador e do burlesco. Ao ler esses protocolos, Bachelard analisa essas contradições e encontra a dialética da morte e da vida. Para esse filósofo, a morte coloca uma máscara sobre o rosto vivo, a morte é a máscara absoluta.

Na segunda forma de figurar máscara e homem, quando ator e máscara não se olham mais, o que predomina é o simulacro. Em uma civilização mais complexa e em uma cultura mais elaborada, quando elementos mais profundos da alma humana vêm a revelar-se, surgem elementos psicológicos de fingimento e simulação. No entanto, nas primeiras vezes que o ator a veste:



Parece que a máscara realiza, de imediato a dissimulação. Entrincheirado atrás da máscara, o ser mascarado está ao abrigo da indiscrição do psicólogo. Rapidamente encontrou a segurança de um semblante que se fecha. Se o ser mascarado pode entrar de novo na vida, se quer assumir a vida de sua própria máscara, ele se confere facilmente à habilidade da mistificação. Acaba por acreditar que a outra pessoa toma sua máscara por um rosto. Crê simular ativamente após ter-se dissimulado facilmente. A máscara é, assim, uma síntese ingênua de dois contrários muito próximos: a dissimulação e a simulação. (BACHELARD, 1986, p. 164)

Temos, então, como consequência, uma evolução da dissimulação para a simulação. Isso se reflete na arte do ator contemporâneo: a máscara expressiva, diferentemente da máscara neutra, é formada por traços muito fortes. Comparada a um rosto humano, percebemos o grotesco e sua dimensão monstruosa. Esse rosto grotesco, ao ser vestido, transfere para o corpo a responsabilidade de simulá-lo. Neste momento, percebemos o corpo, e não somente a máscara, como ser composto de unidade. Acontece que este corpo nem sempre é treinado para aquela máscara e então podem ocorrer distorções entre máscara e corpo. Ver o corpo cotidiano do ator, com seus trejeitos e maneirismos, vestir uma máscara expressiva sem procurar, ao menos, dissimular sua presença, é muito estranho. Assim como o é, ver o ator se esforçando para simular um corpo a partir de sua própria experiência de simulação, sem conseguir ir além do que é conhecido por ele. Quando o ator busca transformar o seu corpo cotidiano, surge uma expressão que nunca é completamente desconhecida do ator, como é para ele a máscara. Isto ocorre devido a sua história corporal, pois ele carrega consigo vícios e qualidades corporais que desenvolveu ao longo de sua vida.

Antes de poder vestir uma máscara e deformar o corpo cotidiano, o ator precisa encontrar um estado psicofísico, que não signifique nada em potencial, mas em que haja uma presença cênica, a qual, antes de qualquer ação, indique a existência de uma representação. Um estado psicofísico calcado na neutralidade do corpo, diferindo do comum e do habitual.

Neste caso, pode-se falar de corporeidade. Este termo, segundo o dicionário Aurélio, significa: [De corpór(eo) + -idade] S.f “corporeidade”. Já “corpóreo” quer dizer: [Do latim Corporeu.] Adjetivo. 1. Corporal. 2. Relativo a corpo. Porém, entre os teóricos da dança contemporânea, este termo ganha uma conotação mais profunda:

Corporeidade seria pensar este corpo no tempo, formado pelas inscrições históricas, culturais, pelas experiências vividas. O corpo não é um organismo, uma fisiologia, mas algo que se processa e nunca finda sua estruturação. Nele tudo se produz: subjetividade, cultura, sociedade, poderes, opressões e desejos, etc. Cada estruturação do corpo resulta em uma realidade material, psicológica, social, complexa, interligada, indissociável. Pensar em corporeidade é pensar de que modo a dança interfere na edificação desse corpo, uma vez que todo fazer, toda a experiência, toda ocupação opera novas estruturações num corpo. (ALMEIDA, 2004, p. 10)

Um exercício conhecido por *Jogo da Máscara Neutra*, um estudo corporal na linha de estudos de Jacques Lecoq, ajuda o ator a procurar uma presença cênica consciente de sua corporeidade. Os atores vestidos todos de preto, com os cabelos presos dentro de uma touca também preta, touca esta que pode ser feita com uma meia calça, estão dispostos em um semicírculo. Enquanto prendem os cabelos, preparam seus corpos em uma postura teoricamente neutra e colocam uma máscara que dissimule o seu rosto, os atores meditam em um objetivo a ser alcançado dentro da sala de ensaio. Quando terminam a preparação, ainda dispostos em semicírculo, passam a observar os que ainda não concluíram. O último ator a terminar a preparação perceberá que todos os outros participantes estão olhando para ele. Este, então, é o primeiro a começar o jogo. Ele olha a plateia e, em seguida, dá um passo simples, nem muito grande, nem muito pequeno, em direção ao seu objetivo. Em seguida, ele olha para um companheiro. Neste momento, todos os participantes do jogo devem também olhar para o mesmo companheiro. Este companheiro perceberá, com uma visão periférica e intuitivamente, que todos os participantes estão olhando para si. Neste momento, ele deve olhar para a plateia, andar e

passar novamente o olhar... e assim por diante até que alguém cumpra o seu objetivo e abaixe o seu olhar. Isto no jogo, ou seja, a impossibilidade de se mostrar a um público, significa que a máscara está morta e o jogo acabou.

Para Lecoq, criador deste jogo, e preparador corporal dos atores do espetáculo *Arlequim Servidor de Dois Patrões*, do Piccolo Teatro de Milão:

A máscara neutra é um estado de equilíbrio, de economia dos movimentos: apenas se move na economia dos seus gestos e das suas ações. Trabalhar o movimento partindo do neutro dá pontos de apoio essenciais para a interpretação que acontecerá depois: pois se conhece o equilíbrio, o ator exprime muito melhor os desequilíbrios dos personagens ou os conflitos. (LECOQ, 2000, p. 52)

O objetivo do trabalho com a máscara neutra é conscientizar o ator da sua corporeidade, buscando anulá-la. O método utilizado para isso surge através de uma “via negativa”, de uma economia de gestos. Busca-se sempre uma neutralidade, na verdade impossível, já que cada ser tem sua específica corporeidade. Os atores devem se esforçar para eliminar seus trejeitos e tendências, o que cria a possibilidade, posteriormente, de ampliar sua corporeidade. Num momento posterior, de improvisação com o personagem, ele poderá criar uma nova postura simulada e uma forma de se movimentar desligada da sua movimentação cotidiana.

No momento de usar a máscara expressiva, o ator “acaba por acreditar que a outra pessoa toma sua máscara por um rosto. Crê simular ativamente após ter-se dissimulado facilmente” (BACHELARD, 1986, p. 164). Para que isso não ocorra, este novo ser, este duplo potencial deve surgir com base em uma série de códigos. Tanto o comportamento quanto os gestos extracotidianos, são aprendidos e criados um a um para, depois, serem utilizados todos juntos. A máscara olha para onde o nariz esteja apontando. O golpe de máscara é a mudança da direção do olhar na mesma velocidade do olho, só que feito com toda a cabeça. Para este movimento, os músculos do pescoço devem estar muito treinados, para que o olhar do ator mascarado seja equivalente àquele do teatro naturalista. As gran-

des reações da máscara são endereçadas ao público. Normalmente, quem fala deve olhar o público e quem ouve deve olhar para quem fala.

O rosto sob a máscara trabalha do mesmo jeito que todo o corpo, não somente o queixo, que é visível, mas também os olhos, sobrancelhas e todos os músculos possíveis, por exemplo, trabalham mais do que o próprio rosto do ator num espetáculo naturalista. A maquiagem sob a máscara serve para esconder o branco da pele através dos orifícios reservados aos olhos do ator, e igualmente, próximo às bordas da máscara para graduar a passagem desta para a pele. A maquiagem serve também para delinear o queixo e os nervos do pescoço, para que a rugosidade da máscara se misture com a pele.

O ator deve usar a respiração profunda a que a máscara obriga, uma vez que a voz do personagem vem de uma respiração sob esforço, uma espécie de fome de ar. Nos exercícios de treinamento, o ator canta enquanto dança investido do personagem; as leis do belo canto, depois de algum tempo, começam, então, a ser ignoradas e a voz começa a se assemelhar à do personagem. Em seguida, substitui-se o canto pelas palavras até que o ator incorpore aquela nova voz como sendo sua.

Nas aulas de utilização das máscaras, antes de usá-las é aconselhável que se façam diversos exercícios de aquecimento das articulações, por exemplo:

Sequência de aquecimento das articulações do pescoço com os movimentos da máscara: cabeça adiante, centro e atrás com velocidade, girando para a esquerda, centro e para a direita, depois paralelo ao solo (como um dos movimentos do Katakali), voltados ao chão e ao teto, sempre com um som articulado da boca enquanto se executa os exercícios. Ombros ao alto, centro e a baixo, pressão interna no peito fechando os ombros na frente, pressão interna nas costas levando os ombros para trás. Mãos acima, na direção do ombro e abaixo, com os braços esticados à frente. Mãos em forma de “O” e de “bico de pato”, sempre com tensão e acompanhados de sons articulados com a boca. É a busca de uma automação, não do ator tradicional, mas de um teatro não convencional, de máscaras. Pesquisávamos gestos que exprimissem uma ação como pensar, chorar, ter uma idéia, coração batendo, dor de barriga, fome, loucura, avareza, piedade...



sempre através da mímica, descobrimos que a forma que mais funciona é quando não há um contato direto entre as mãos e a parte do corpo interessada e quando o movimento é isolado, articulado do resto do corpo. Quando existe mais de um ponto de tensão no corpo perdemos o foco, a sequência dos movimentos, e não entendemos a ação. Então chegamos a conclusão que deve ser feita uma coisa de cada vez, e que o toque verdadeiro denuncia a matéria: a máscara. (GÓIS, 2005, p. 30)

Considerando, então, os corpos dos atores contemporâneos acostumados ao uso da máscara, verifica-se a existência de uma série de códigos complementares à utilização da máscara no teatro. A dissimulação complementa-se com a simulação do corpo.

Duas tendências fenomenológicas aí se contra-põem, aí se justapõem. A dialética da dissimulação e da sinceridade não cessa de ser ativa. [Parágrafo] Com efeito, o comando da dissimulação não conseguiria ser total e definitivo. Se fosse total, a máscara seria total, logo grosseira, portanto inteiriça. (BACHELARD, 1986, p. 171)

Se a máscara fosse total, voltaríamos à tradição mística, ou seja, as máscaras/criaturas com a frente e o fundo fechado, que contemplam e são contempladas por seus criadores. Aquelas máscaras só desejam dissimular. Neste sentido, existe uma indeterminação se é a máscara, criatura, ou o seu criador, quem está morto ou quem está vivo.

Oferece-se uma avenida de ser ao nosso duplo, a um duplo potencial ao qual não soubemos conferir o direito de existir, mas que é a própria sombra do nosso ser, sombra projetada não atrás, mas adiante do nosso ser. A máscara é então uma concretização do que teria podido ser. (BACHELARD, 1986, p. 173)

A improvisação exercida entre os próprios atores e também com o público é um ponto de chegada dos exercícios com a máscara, e consiste no último passo da estrada percorrida, depois de se aprender a usar a máscara facial e a física. A improvisação hoje é baseada em pequenas indicações de cena e trama presentes no *canovaccio*.



Figura 9 – Os zannis Beppe Nappa e Frittellino; Museu teatral no Scala de Milão. (MOLINARI, 1985, p. 126-127)

Como se vê, a utilização da máscara hoje no teatro é precedida de uma série de fatores que prepararão o ator para uma representação mascarada. Para que o personagem ganhe vida, não basta vestir a máscara, é necessário uma preparação. Entre os séculos XVI e XVIII, a preparação dos atores nos é quase totalmente desconhecida, no entanto, percebe-se em muitos atores, através da iconografia, um virtuosismo corporal e musical, por exemplo.



Figura 10 – Capitão Spezzamonti e o Zanni Bagattino. Museu teatral no Scala de Milão. (MOLINARI, 1985, p. 128-129)

Muitos personagens tidos como da *Commedia dell'Arte* foram retratados nas festas de carnaval. O Baile de *Sfessania* de Callot é um típico exemplo. Estes quadros (das figuras 9, 10 e 11) são pinturas a óleo, de um autor desconhecido da escola bolonhesa do fim do século XVII, que estão conservadas no museu teatral Scala de Milão e foram feitas com uma função decorativa. As figuras do primeiro plano são fidedignas reproduções das gravuras (O

Baile de *Sfessania*, de Jacques Callot (1592-1635), uma série famosa de 24 gravuras publicada em Nápoles, em 1622.



Figura 11 – Os capitães Babbeo e Cucuba. Museu teatral no Scala de Milão. (MOLINARI, 1985, p. 130-131)

Callot, de origem francesa, viveu e trabalhou em Florença onde foi aluno do cenógrafo Giulio Parigi, ele teria representado diversos personagens da *Commedia dell'Arte* na sua versão napolitana. Hoje se sabe, principalmente devido aos nomes engraçados dos seus personagens, que essas imagens, mais do que atores, tratam de imagens carnavalescas, revividas fantasticamente pelo artista francês; esses personagens não são, nem nunca foram, atores da *Commedia dell'Arte* representando seus papéis, porém parecem executar passos de dança com posturas contorcidas, difíceis de serem realizadas, e por isso mesmo verossímeis. Ressaltamos que, neste caso, o quadro foi criado a partir das gravuras, coisa incomum, pois normalmente acontecia o contrário, a gravura ser uma estilização do quadro, o que insinua um desenvolvimento e uma crescente influência da *Commedia dell'Arte*.

Com exceção de Arlequim, nenhum mito carnavalesco inspirou um ator na criação de um personagem da comédia italiana. Uma única lenda popular, das que eram conhecidas nos períodos festivos e de carnaval, misturou-se à *Commedia dell'Arte*, foi a lenda que originou o Arlequim. Na Suécia, esta lenda se chamou “Cavalgada dos Deuses” e na Alemanha a “Caça de Wotan” (como na *Walquiria* wagneriana) ou simplesmente a “Caça Selvagem”. Antes da conversão católica, teve origem em uma lenda de cavaleiros mortos que tinham de cavalgar pela eternidade para expurgar os seus pecados.

Essa lenda se difundiu principalmente na França e na Inglaterra e se confundiu com as lendas locais, em torno ao século X. Surge, primeiro na Bretanha francesa, o personagem histórico conhecido como Helequin e, depois, sua história passa em tom mítico à Bretanha inglesa. Helequin foi um cavaleiro empenhado em caçar e combater os *malditos* pagãos, ele, juntamente com seus seguidores, venderam todos os seus bens para participar da guerra santa, inclusive um castelo na Normandia. Terminada a guerra e sem terem do que viver, passaram a saquear castelos, burgueses, cavaleiros, viúvas e qualquer fortuna aparente. Quanto maior os seus delitos, maior as pragas jogadas aos céus por suas vítimas. Morto Helequin, no momento do juízo final, quando ia ser jogado ao inferno, se lembraram da multidão dos malvados pagãos mortos e o condenaram a “de noite correr sem pausa por toda a terra, sofrendo,[...] toda espécie de calamidades. [...] Uma daquelas mais frequentes era abandonar-se à dança” (NICOLINI, 1958, p. 57-65).

No carnaval tudo sempre foi permitido; neste período até as artes de rua, a arte dos bufões e saltimbancos, foi imitada por cultos senhores. Ocorreu com frequência que homens cultos e profissionais de corporações de ofícios vestiram personagens mascarados e desfilaram no carnaval. Mais ainda: eles montaram espetáculos amadores, mas improvisados de *Commedia dell'Arte* e posteriormente publicaram seus textos. Estes espetáculos ficaram conhecidos como *Comédia Ridicolosa*. “O diletante participava organicamente do projeto cultural da contrarreforma; toma parte ativa em todas as cerimônias sacras e profanas, às frequentes festas que as corporações [dos Humoristas, dos Inflamados, dos Desunidos, dos Desejosos, dos Embrancadores], segundo uma norma dos seus estatutos, são obrigadas a organizar e interpreta a tragédia e a comédia”. Isto nos afirma Luciano Mariti, em 1980 (p. 63-75), e continua dizendo que a festa era tempo de *sumballein*, de reunir e de exprimir a totalidade da cultura barroca em uma metáfora da vida. Ao contrário, o espetáculo profissional de teatro da *Commedia dell'arte* era *diaballein*, separação, por não participar da festa, desta metáfora, por ser realidade e ser a pagamento. Outra diferença se vê nos autores/atores dos roteiros improvisados, uns são ilustres personalidades que querem retratar a



vida enquanto metáfora (Salvator Rosa, Bernini, Virgilio Veruci ou Basilio Locatelli), ou trabalhadores da corte (como aqueles que trabalharam para o Duque de Baviera fazendo teatro: Giovan Battista Scolari, Massimo Troiano e Orlando di Lasso, músico famoso); outros são os próprios atores profissionais que precisam agradar para ter o que comer, precisam tratar do que interessa ao seu público. Um paralelo pode ser feito ao cenário e à dramaturgia. Na Comédia *Ridicolosa*, a dramaturgia era mais importante que o cenário, o apego à teoria era maior, pois fazia parte de uma grande tese escolástica. Na *Commedia dell'Arte*, o cenário era mais importante no sentido de aproveitar toda a situação dada para a cena. A preocupação com as críticas à moral religiosa foi uma constante.

O diletante no entanto é um honesto cidadão que vive da própria e honesta profissão e opera naquelas academias nas quais é organizada e controlada a atividade cultural. A figura social e o comportamento do diletante se contrapõe à desregulada vida do profissional. A regulada e produtiva comunidade da academia contrasta claramente com a livre, improdutiva, inútil comunidade dos cômicos dell'Arte que, marcada pela promiscuidade dos homens e mulheres, pelo adultério, prostituição e cafetinagem, é também escandalosa desagregação da homogeneidade do núcleo familiar. A vida do acadêmico, sinônimo de moralidade e dignidade cultural, está, ao contrário, compreendida na ordem do viver civil da ordenada sociedade cristã. E o diletante, mesmo vestindo o personagem da máscara por poucos dias ao ano, se qualifica também como autor, pertence a uma categoria social, aquela dos letrados, tida como nobre porque exercita uma nobre atividade; tem atrás de si uma arte a fazer referência. (MARITI, 1980, p. 63-75)

Porém, não existia entre os diletantes uma tensão no fazer teatral. Eles inspiram o ar carnavalesco, nem compor parece ser difícil, pois afirmam muitas vezes a diversão que é escrever uma dessas comédias. Existia uma cumplicidade entre o autor e seu público. Eles reduziam as máscaras a banais estereótipos e os dialetos a subterfúgios cômicos. Não existiam consequências, pois no carnaval tudo é permitido. Já o profissional tinha a dura tarefa de

sobreviver com o que era nefasto para a sociedade, ele estava na corda bamba, por assim dizer, de um lado a fome e a necessidade de agradar, do outro a importância de não vulgarizar os seus números para não acabar na prisão. No entanto, não houve somente divergências, a Comédia *Ridicolosa* também influenciou os atores profissionais na direção de formas mais literárias, o gosto pelo discurso bem acabado foi fruto de um longo esforço coletivo, encabeçado, principalmente, pelas mulheres em cena.

Dessa maneira espero ter deixado como contribuição a distinção básica entre a máscara na *Commedia dell'Arte* e a máscara no carnaval, entre os séculos XVI e XVIII. Não se pode afirmar que as máscaras teatrais da *Commedia dell'Arte* tenham sido criadas no período do carnaval. Somente no caso de Arlequim, como vimos, podemos imaginar a criação de um personagem a partir de um mito. Outra exceção que desmente a regra é o caso de Pier Maria Cecchini, cômico dell'Arte, com seu personagem *Frittellino*, um *Zanni* que teria sido inspirado em uma figura do carnaval, talvez derivado de um antigo e conhecido bufão da corte de Mântua. O contrário sim pode ter ocorrido muitas vezes, as máscaras utilizadas nos espetáculos terem sido copiadas para um momento de festa e diversão.

O primeiro registro que se tem notícia de máscaras da *Commedia dell'Arte* no Carnaval data de 1559, em uma série de Cantos Carnavalescos publicados por Anton Francesco Garzini, conhecido por *Lasca*, entre eles o Canto dos *Zanni* e dos Magníficos, que começa assim: “*Facendo il bergamasco e il veneziano/ ne andiamo in ogni parte/ e recitar commedie è la nostr'arte*” (MOLINARI, 1985, p. 16). Esse canto sugere foliões mascarados de *Zanni* e *Pantaleões* anunciando que são atores andarilhos, no entanto, esses versos são posteriores ao primeiro contrato conhecido de uma companhia profissional, de 1545.

Podemos sim imaginar que nos primórdios da *Commedia dell'Arte* os personagens foram surgindo aos montes e que com o passar das décadas alguns foram se estabelecendo e outros morrendo com seus criadores. Podemos sim afirmar que cada máscara teatral da *Commedia dell'Arte* foi criada por um ator e que existiram tantos Arlequins e *Pantaleões* diferentes quantos foram os seus atores. Isto é facilmente verificável entre as máscaras menos

famosas utilizadas por um único ator: Beltrame de Nicoló Barbieri, Bufetto de Carlo Cantu, Sivello de Giovanni Gabrielli, Trivelino de Domenico Lacatelli, Trufaldino de Antonio Sacco, dentre muitos outros. Dentre as mais famosas, repetidas por muitos atores: Zan Ganassa, um *Zanni* criado por Alberto Nasali, Arlequim interpretado por Tristano Martinelli, Doutor Graciano interpretado por Ludovico de' Bianchi, Escaramouche interpretado por Tiberio Fiorilli, Capitão Matamouros e Pulcinela criados por Silvio Fiorillo, Capitão Spavento criado com inspiração literária por Francesco Andreini. Todas elas tiveram um primeiro ator que lhe deu vida pela primeira vez, ainda que não saibamos exatamente quem e sob que inspiração, somente depois elas foram copiadas e diferenciadas por contemporâneos, dentro e fora dos palcos, até os nossos dias.

Referências

- ALMEIDA, Marcus Vinícius Machado. *Corpo e arte em terapia ocupacional*. Rio de Janeiro: Editora Enelivros, 2004.
- ANDREINI, Giovan Battista. *La Ferza ragionamento contro l' accuse date alla comedia e a' professionisti di lei*. Paris: Nicolao Callemont, 1625. In: FALAVOLTI, Laura. *A cura di: attore Alle origini di un mestiere*. Roma: Edizioni Lavoro, 1988. p. Inicial-final.
- BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. São Paulo: Difel, 1986.
- BARBIERI, Nicolò. *La supplica, discorso familiare di Nicolò Barbieri detto Beltrame diretto a coloro che scrivendo o parlando trattano de' comici trascurando i meriti delle azioni virtuose. Lettera per que' galantuomini che non sono in tutto critici né affatto balordi*. Veneza: M. Ginammi, 1634. 2 ed. Bolonha: Monte, 1636. Ed. moderna: Org. TAVIANI, Ferdinando. Milão: Polifilo, 1971.
- CAILLOIS, Roger. *Os jogos e os homens*. Lisboa: Edições Cotovia, 1990.
- CONTIN, Claudia. *Gli abitanti di arlecchinia*. Favole Didattiche sull'Arte dell'Attore. Pasion di Prato: Campanotto Editore, 1999.
- FERRONE, Siro. A cura de: *Commedia dell'Arte 1 e 2*. Milano: U. Mursia editora, 1985.
- GOIS, Marcus. *Estradas de sonhos: uma contribuição circense na formação do ator*. 2005. 177f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.
- GOLDONI, Carlo. *Il teatro della seduzione*. Il Bugiardo. La Locandiera. Il Servitore di due Padroni. Milano: Feltrinelli, 1993.
- LECOQ, Jacques. *Il corpo poetico*. Milano: Ubulibri, 2001. (Este livro já foi publicado no Brasil)
- MARITI, Luciano. *Dilettanti e Professionisti*. In: AUTOR (Org.). *Alle origini del teatro moderno*. La Commedia dell'Arte, Atti del convegno di Pontedera, maggio, 1976. Roma: Bulzoni, 1980. p. Inicial-final.
- MOLINARI, Cesare. *La Commedia dell'Arte*. Milano: Arnoldo Mondadori Editori, 1985.
- NICOLINI, Fausto. *Vita di arlecchino*. Milão-Nápoles: Ricciardi, 1958.
- TAVIANI, Ferdinando. *Il segreto della Commedia dell'Arte*. In collaborazione con SCHINO, Mirella. Firenze: La Casa Usher, 1982. Última edição: 2007.

