

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA – UFU
INSTITUTO DE ARTES – IARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

EMANUELLE ANNE DA SILVA DANTAS

**ENTRE A TRADIÇÃO DAS MÁSCARAS DA *COMMEDIA DELL'ARTE* E A
CONTEMPORANEIDADE:
desafios e aprendizagens no processo de criação do espetáculo “Do Fundo do Baú” pelo
coletivo Os Mascaratis**

UBERLÂNDIA/MG

2020

EMANUELLE ANNE DA SILVA DANTAS

**ENTRE A TRADIÇÃO DAS MÁSCARAS DA *COMMEDIA DELL'ARTE* E A
CONTEMPORANEIDADE:
desafios e aprendizagens no processo de criação do espetáculo “Do Fundo do Baú” pelo
coletivo Os Mascaratis**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes (IARTE) da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração: Artes Cênicas

Linha de pesquisa: Estudos em Artes Cênicas: Conhecimentos e Interfaces da Cena

Tema para orientação: Máscaras

Orientadora: Vilma Campos dos Santos Leite

UBERLÂNDIA/MG

2020

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

D192	Dantas, Emanuelle Anne da Silva, 1991-
2020	ENTRE A TRADIÇÃO DAS MÁSCARAS DA COMMEDIA DELL'ARTE E A CONTEMPORANEIDADE: [recurso eletrônico] : desafios e aprendizagens no processo de criação do espetáculo "Do Fundo do Baú" pelo coletivo Os Mascaratis / Emanuelle Anne da Silva Dantas. - 2020.
<p>Orientadora: Vilma Campos dos Santos Leite . Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Artes Cênicas. Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.di.2020.636 Inclui bibliografia. Inclui ilustrações.</p>	
<p>1. Teatro. I. , Vilma Campos dos Santos Leite,1964-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós- graduação em Artes Cênicas. III. Título.</p>	
CDU: 792	

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1V - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4522 - ppgac@iarte.ufu.br - www.iarte.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Artes Cênicas				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico				
Data:	05 de agosto de 2020	Hora de início:	14 h	Hora de encerramento:	16:10
Matrícula do Discente:	11812ARC002				
Nome do Discente:	Emanuelle Anne da Silva Dantas				
Título do Trabalho:	ENTRE A TRADIÇÃO DAS MÁSCARAS DA <i>COMMEDIA DELL'ARTE</i> E A CONTEMPORANEIDADE: desafios e aprendizagens no processo de criação do espetáculo "Do fundo do Baú" pelo grupo Os Macaratis				
Área de concentração:	Artes Cênicas				
Linha de pesquisa:	Estudos em Artes Cênicas: Conhecimentos e Interfaces da Cena				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Tecendo fios: narrativa, memória e máscara na formação e criação teatral				

Reuniu-se de forma remota, por meio da plataforma Streamyard, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, assim composta: Professores Doutores: José Eduardo de Paula (IARTE - UFU), Beatriz Maria Vianna Rosa (Barracão Teatro) e Vilma Campos dos Santos Leite, orientadora da candidata.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Profa. Dra. Vilma Campos dos Santos Leite, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir a senhora presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir a candidata. Finalizada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando a candidata:

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Vilma Campos dos Santos Leite, Membro de Comissão**, em 05/08/2020, às 16:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.](#)



Documento assinado eletronicamente por **Beatriz Maria Vianna Rosa, Usuário Externo**, em 05/08/2020, às 16:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.](#)



Documento assinado eletronicamente por **José Eduardo de Paula, Membro de Comissão**, em 05/08/2020, às 16:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.](#)



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site
[https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?
acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2156436** e o código CRC **F69377CF**.

AGRADECIMENTOS

A Deus em primeiro lugar, por me guiar e me fortalecer em todos os processos da minha vida.
À minha mãe, Ruth Dantas, por nunca desistir de mim, sendo meu alicerce, incentivando-me com amor em todos os desafios da vida e, por sonharmos juntas, sempre.

Ao meu pai, Manoel Dantas, por acreditar na minha capacidade; por ser o primeiro a me aplaudir em minhas conquistas e por sempre estar ao meu lado.

Ao meu irmão, Thiago Henrique, por me amar e incentivar, segurando minha mão e não me deixando desistir.

À minha pequena Yasmim Dantas, por me acalentar o coração e a trajetória com seu amor.

Ao meu companheiro de vida Wander Alexandre, por não deixar passar um só minuto, sem saber que tudo iria dar certo. Que aceita meus sonhos loucos e me ajuda a concretizá-los. Seu amor facilitou o trajeto e me deu suporte para realizar esta pesquisa.

À minha orientadora, pela paciência, apoio, dedicação, e por conduzir-me no universo das máscaras.

À Tiche Vianna e ao Eduardo de Paula, que gentilmente aceitaram o convite para compor minha banca, apontando direções para pesquisa com tamanha generosidade.

Ao grupo teatral Os Mascaratis, pelo jogo, pela vivência, pelas risadas, pelos abraços, pelos desafios, pelos aprendizados e por serem base para esta pesquisa.

Pela amizade, incentivo, ajuda e pelos abraços apertados:

Maria Luzia e Idalésio Schmitt,

Leandro Schmitt,

Gabrielle Camila,

Adriana Flávia dos Santos,

Emerson Lopes,

Lorenza Herreira,

Caio Herreira,

Mateus Dantas,

Valentina Duarte,

Bruna Paula,

Jaqueleine Mendes,

Danilo Corrêa,

Fernando Bruno,

Luana Rodrigues,

Anderson Ued,

Luiz Leite,

Ivanildo Piccoli,

Igor Dantas,

Letícia Dantas,

Lorena Dantas,

Lucas Dantas.

RESUMO

Nessa dissertação, procuro apontar os aprendizados e desafios presentes num processo de criação envolvendo máscaras e o gênero teatral da *Commedia dell'arte*. Trata-se do processo do espetáculo “Do Fundo do Baú” realizado pelo coletivo teatral Os Mascaratis. Retorno a algumas características do contexto de origem da *Commedia dell'arte* e, na sequência, minha iniciação à máscara e o treinamento no grupo de pesquisa em máscaras. Situo o surgimento do coletivo Os Mascaratis e de como se dá o processo de montagem do espetáculo. O percurso mostra a importância do treinamento técnico do ator em máscara; o processo coletivizado de criação, sendo especialmente relevante a forma de criação de cada máscara e a inserção dos Charlatães, pois, extrapolando a resolução dramatúrgica, se configura num importante procedimento para a ampliação do jogo entre os atores e a sua relação com a plateia.

Palavras chave: *Commedia dell'arte*, máscara, jogo, Charlatão, criação.

ABSTRACT

In this dissertation, I try to point out the learnings and challenges present in a creative process involving masks and the theatrical genre of *Commedia dell'arte*. This is the process of the show “Do Fundo do Baú” performed by the theater collective Os Mascaratis. I return to some characteristics of the original context of *Commedia dell'arte* and, as a result, my initiation to the mask and training in the mask research group. I situate the emergence of Os Mascaratis collective and how the process of assembling the show takes place. The route shows the importance of the technical training for the actors in mask; the collectivized process of creation, with the form of creation of each mask and the insertion of Charlatães being, especially relevant, since, extrapolating the dramaturgical resolution, it is configured in an important procedure of the expansion of the game between the actors and their relationship with the audience.

Keywords: *Commedia dell'arte*, mask, game, Charlatan, creation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 – Apresentação realizada pelo coletivo Os Mascaratis no bloco 3M do Campus Santa Mônica da UFU, em 5 de dezembro de 2013.
- Figura 2 – Exercício de triangulação, realizada pelos atores do coletivo teatral Os Mascaratis, no dia 16/12/2019.
- Figura 2.1 – Exercício de triangulação, realizada pelos atores do coletivo teatral Os Mascaratis, no dia 16/12/2019.
- Figura 2.2 – Exercício de triangulação, realizada pelos atores do coletivo teatral Os Mascaratis, no dia 16/12/2019.
- Figura 2.3 – Exercício de triangulação, realizada pelos atores do coletivo teatral Os Mascaratis, no dia 16/12/2019.
- Figura 3 – *Croquis* do figurino da *Enamorada* e da *Charlatona* (2017).
- Figura 3.1 – *Croquis* do figurino do *Arlecchino* e do *Charlatão* (2017).
- Figura 3.2 – *Croquis* do figurino do *Enamorado* e do *Charlatão* (2017).
- Figura 3.3 – *Croquis* do figurino do *Pantalone* e do *Charlatão* (2017).
- Figura 3.4 – *Croquis* do figurino do *Tartaglia* e da *Ragonda* (2017).
- Figura 4 – Imagens dos *Pantalones* de Veneza e “Do Fundo do Baú”.
- Figura 4.1 – Imagens dos *Tartaglias* de Veneza e “Do Fundo do Baú”.
- Figura 4.2 – Imagens das Enamoradas de Veneza e “Do Fundo do Baú”.
- Figura 4.3 – Imagens dos Enamorados de Veneza e “Do Fundo do Baú”.
- Figura 4.4 – Imagens dos *Brighellas* de Veneza e “Do Fundo do Baú”.
- Figura 4.5 – Imagens dos *Arlecchinos* de Veneza e “Do Fundo do Baú”.
- Figura 4.6 – Imagens das *Ragondas* de Veneza e “Do Fundo do Baú”.
- Figura 4.7 – Imagem da *Pasquella* “Do Fundo do Baú”.
- Figura 5 – Desenhos das máscaras.
- Figura 5.1 – Máscaras em argila.
- Figura 6 – Máscara do *Pantalone* do espetáculo “Do Fundo do Baú”.
- Figura 6.1 – Máscara do *Tartaglia* do espetáculo “Do Fundo do Baú”.
- Figura 6.2 – Máscara do *Brighella* do espetáculo “Do Fundo do Baú”.
- Figura 6.3 – Máscara do *Arlecchino* do espetáculo “Do Fundo do Baú”.
- Figura 6.3.1 – Máscara do *Arlecchino* feito por Amleto Sartori (1962).
- Figura 6.4 – Máscara da *Ragonda* “Do Fundo do Baú”.
- Figura 6.5 – Máscara da *Pasquella* do espetáculo “Do Fundo do Baú”.

Figura 6.6 – Imagens do bauzinho criado por Emanuelle Anne e Wanderlino Alexandre (2020).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 <i>COMMEDIA DELL'ARTE</i> : SEU CONTEXTO DE ORIGEM E PRESENÇA NA CONTEMPORANEIDADE.....	16
1.1 Experiências com as máscaras	22
1.2 O treinamento dos atores no Grupo de Pesquisa em Máscaras	30
2 ESPETÁCULO “DO FUNDO DO BAÚ” – O DESVENDAR DA TRADIÇÃO PARA A SUA CONTINUIDADE	41
2.1 O passo a passo do mistério desse baú – do contexto de surgimento do coletivo aos procedimentos de criação das cenas	44
2.2 No fundo do baú tem confusão: processo coletivizado	55
3 A POÇÃO MÁGICA: AS MÁSCARAS E SEUS TIPOS	66
3.1 O empapelamento das sensações: máscara	79
3.2 Buscando soluções na tradição: Charlatão	93
CONCLUSÃO	101
REFERÊNCIAS	105
ANEXOS – LINK DO ESPETÁCULO “DO FUNDO DO BAÚ	109
Anexos 1 – Material sensorial	109
Anexos 2 – Listas de apresentações do espetáculo “Do Fundo do Baú	110
Anexos 3 – Texto completo do espetáculo “Do Fundo do Baú”	110

INTRODUÇÃO

Parto da necessidade de investigar as máscaras da *Commedia dell'arte* como um instrumento de formação artística, visto que, dentre as metodologias de ensino que me foram apresentadas na formação acadêmica, foi (e é) a experiência mais marcante e significativa em meu percurso. Minha trajetória nesse gênero teatral ainda é pequena, mas, mesmo assim, acho pertinente discutir o caminho percorrido nesses seis anos de contato com as máscaras da *Commedia dell'arte*, pois foram as descobertas e as dificuldades encontradas nesse processo que me fizeram mergulhar ainda mais nesse universo.

Foi no jogo com a máscara que me permitiu estar nesse lugar de encontros e trocas, e também dialogar com os outros atores em cena; ainda que haja muito a caminhar e a aprender. Vale explicitar que nenhuma certeza que pareço conquistar em um dia se torna a resposta para as perguntas do dia seguinte, pois aprendi que é necessário trabalhar com a máscara em estado de jogo; afinal, o jogo com a máscara e a máscara em jogo parecem-me estar entre os condutores relevantes no processo de descoberta e experimentação artística com a *Commedia dell'arte*.

A máscara, de uma maneira geral, – incluindo-se aí a de *Commedia dell'arte* – tem sido uma ferramenta presente na linguagem teatral. Diversos historiadores, encenadores, dramaturgos, atores e curiosos das artes têm compreendido que, para além de objeto de cena, ela pode ser também uma forte ferramenta pedagógica colocada à disposição da formação do ator, pois ela atravessou os tempos com símbolos, ritos, expressividade e energia.

Há quem acredite que, para além das faculdades sensitivas exercidas no treinamento e trabalho do ator, ela também tem energias ritualísticas, como Giovanni Calendoli nos conta em seu texto¹: que a máscara, desde o primórdio dos tempos, era um artefato que continha energias obscuras e secretas e que, após anos, essas propriedades foram se transformando em um simples camuflamento para quem se utiliza desse objeto.

No Brasil, encontramos, compondo os primeiros estudos na área, a pesquisadora Elizabeth Pereira Lopes que, pelo uso da máscara, desenvolveu um método para encontrar/buscar/acionar outro estado espiritual/religioso, ou seja, o transe – uma ruptura de personalidade e possessão pela máscara². Ambos têm um mesmo posicionamento: eles

¹ “As origens no mundo Grego e Romano” – texto no livro **A arte mágica de Amleto e Donato Sartori**, 2013.

² O mestre de Lopes nessa vivência foi Takashi Kawahara. Para quem tiver interesse ou vontade de se aprofundar sobre o assunto, sugiro a tese de doutorado de Elizabeth Lopes **A máscara e a formação do ator** (1990).

acreditam que a máscara é incumbida de energia e símbolos, relacionando o uso da máscara com um tipo de transvestimento.

Já para outros pesquisadores que vieram posteriormente – e aos quais me filio, a energia não é algo imanente e restrito à máscara, como uma entidade. Nesse viés, o ator tem um papel ativo no qual é responsável por moldar sua energia em prol do seu ofício, e pode canalizá-la ao utilizar a máscara, como um dos instrumentos possíveis de atuação.

Mas o que vem a ser a energia no trabalho do ator? Barba e Savarese (1995, p. 74) nos fala:

O que é interessante é a maneira pela qual essa potência é moldada num contexto muito especial: o teatro. A cada momento de nossas vidas, conscientemente ou não, modelamos nossa energia. Além desse uso cotidiano de nossa energia, há também um uso excedente de energia que não usamos para mover, atuar, estar presente e intervir no mundo circundante, mas a usamos para atuar, mover, estar presente, numa maneira teatral eficiente. Estudar a energia do ator, portanto, significa examinar os princípios pelos quais ele pode modelar e educar sua potência muscular e nervosa de acordo com situações não cotidianas.

De fato, a energia é um dos motores propulsores da presença cênica do ator. Como nos disse Barba e Savarese, o ator opera e irradia essa energia de acordo com sua necessidade, sendo que a mesma pode ser emanada e sentida tanto pelo companheiro de cena como pela plateia. A meu ver, um ator que consegue alcançar essa aptidão de disseminar sua energia durante a representação já atingiu maturidade, propriedade e escuta acerca do seu trabalho: é isso que faz com que esteja vivo em cena. Afinal, ele exala sua energia por meio da sua respiração, da pronúncia das falas, dos micro aos macro movimentos, ou seja, no seu todo.

Cada artista busca uma maneira de chegar a esse estado de energia. No meu caso foi pelas máscaras da *Commedia dell'arte* que descobri um facilitador para buscar esse estado de modo rápido, configurando-se como um elemento concreto que contribui para acionar um movimento expressivo.

Encontro a gênese da palavra “energia” no próprio Barba (1994, p.84) quando afirma: “A palavra grega *enérgheia* quer dizer, justamente, estar pronto para a ação, a ponto de produzir trabalho”. É importante lembrar que a energia – e o trabalho concreto sobre – não é a única coisa que faz com que a máscara funcione. Há outras capacidades como: escuta; presença cênica; olhar e enxergar; triangulação; jogo; destreza e cumplicidade com o parceiro de cena e com a plateia, propriedades que também precisam ser trabalhadas.

Comecei efetivamente a acionar e trabalhar tais ferramentas para o trabalho do ator quando iniciei minha jornada nesse gênero teatral no ano de 2013, matriculando-me em “Atuação com Máscaras”³ com a professora Vilma Campos, no curso de graduação em Teatro da Universidade Federal de Uberlândia; continuei no semestre seguinte, com minha participação no recém-criado Grupo de Pesquisa em Máscaras sob a orientação da mesma docente⁴.

O grupo de pesquisa começou com um encontro semanal às quintas-feiras⁵, com duração de três horas e com o objetivo de prosseguir o trabalho de experimentar as várias possibilidades encontradas nas máscaras. Com esse grupo, continuei em contato com algumas máscaras vistas na disciplina, como, por exemplo, a neutra, trabalhada na perspectiva de Jaques Lecoq⁶; a da *Commedia dell'arte*⁷; também entrei em contato com outras máscaras de festejos do mundo Andino⁸.

Estar em contato com as máscaras que cobrem todo o rosto ou máscaras inteiras, (nesse caso foram as máscaras neutras e as máscaras de Paucartambo) me fizeram perceber a necessidade de “estar em”⁹ máscara, disponível para ação e reação do que era proposto durante as experimentações. Percebi que elas têm suas singularidades, já que o ator não consegue pronunciar falas, ou ter emissões sonoras, pois, onde seria o orifício da boca está fechado, ou, quando se tem uma pequena abertura, torna-se inviável falar, pois não tem como

³ Com 45h, era uma disciplina optativa porque, dentro do currículo, estava no rol daquelas que os estudantes podiam eleger, quando ofertadas. Chamo a atenção que o estudo das máscaras (e, entre elas as de *Commedia dell'arte*) continua não sendo conteúdo prático obrigatório até o momento de escrita desse trabalho, mesmo com algumas alterações curriculares posteriores.

⁴ Afirmo “recém-criado” porque trata-se de um grupo de pesquisa que começou a atuar em 2013 e que em formatos bem diferenciados permanece até o momento; mas houve duas iniciativas anteriores, sob a coordenação da mesma professora. Primeiramente em 2008 a 2010, mas, quando Vilma afastou-se para o doutorado, houve interrupção desse trabalho. Depois, no seu retorno, em 2011, houve outra iniciativa junto com profa. Joice Aglae Brondani, que naquele momento estava como professora visitante (PRODOC Comicidade e Criação) na UFU.

⁵ Esse horário foi mudando a cada semestre e ano, porque os horários de aula de seus participantes iam se alterando também.

⁶ Jacques Lecoq nasceu em 1921 na cidade de Paris, onde mais tarde, em 1956, fundou sua própria escola “*École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq*”. Sua primeira experiência com máscara foi na Companhia dos *Comédiens de Grenoble*, em 1945, dirigida por Jean Dasté, que se utilizava da máscara nobre como instrumento de trabalho. Mais tarde Lecoq definiu a máscara nobre como máscara neutra, e deu para a mesma outros significados e roupagem. Sua escola também desenvolve o trabalho com outras máscaras como a *Commedia dell'arte*, *Clown* e *Bufão*.

⁷ Falarei mais especificamente sobre as máscaras da *Commedia dell'arte* e suas peculiaridades, no decorrer dessa dissertação, no capítulo 3.

⁸ Vimos, especialmente, as máscaras da *Festa de Nuestra Sra. Dell Carmem* da cidade de Paucartambo, cidade que está a 100 Km de Cusco, Peru. A enredo principal da festa acontece durante 4 dias com vários grupos de mascarados que têm suas próprias coreografias e uma função específica no enredo da festa; para quem se interessar pelo assunto, sugiro “Máscaras em Paucartambo (Peru) – primeiros diálogos” – Campos, 2016. Não vou me debruçar, mencionar ou explicar essas máscaras, pois, embora tenha tido uma vivência com elas no meu processo de formação dentro do grupo de pesquisa em máscara, esse estudo não é o foco do presente trabalho.

⁹ Usarei a expressão “em” ou “estar em” para dizer que estou vestida com o objeto máscara no rosto, e quando utilizar “a” máscara me refiro ao objeto sem intervenção do ator.

articular o maxilar. Diante disso, tive que encontrar maneiras de expressar com todo o “corpo”¹⁰ expressivo, buscando, nessa ferramenta do ator, uma gesticulação mais apurada dos movimentos corporais, na intenção de comunicar para além das palavras e realizar uma ação de maneira clara e objetiva.

As dificuldades não diminuíram com a meia máscara expressiva (utilizamos as da *Commedia dell’arte*), que é aquela que só cobre uma parte do rosto do ator, deixando a possibilidade de articular a palavra como mais uma ferramenta à disposição. Essa particularidade me trouxe nova questão: Como conciliar a comunicação das palavras e do corpo?

Assim, nesse processo, compreendi que a máscara, independentemente da singularidade de ser inteira ou não, era uma ferramenta importante para o meu trabalho e dos atores que se permitiam serem atravessados por ela para buscarem um corpo acessível e sensível ao jogo.

Eis que me deslumbrei por esse universo! E a máscara que mais me trouxe dificuldade foi também a que mais me chamou a atenção. Assim, nessa pesquisa, vou me deter sobre as máscaras da *Commedia dell’arte*. Sinto necessidade de minimamente localizar esse gênero teatral em sua origem no tempo, e, também, de compreender como foi meu processo de aprendizagem dentro dela. Para tanto, faço o meu recorte de análise no período de criação e circulação do espetáculo “Do Fundo do Baú”, realizado pelo coletivo¹¹ Os Mascaratis, do qual faço parte. O espetáculo estreou em 2017, mas começarei procurando compreender os procedimentos desse trabalho no processo de criação desde 2015 e, mesmo antes, o seu contexto de origem desde 2013.

Ao partir das máscaras de *Commedia dell’arte* como referência sinto-me contemplada com o ponto de vista de Tiche Vianna¹² (2017, p.16), quando afirma, em sua tese de doutoramento, sobre o atravessamento que experimentou:

Chegue um pouco mais perto. Você sabe que minha trajetória está inserida no universo da *Commedia dell’arte*. Por este motivo muitas vezes ela será “nossa porta segura” nesta narrativa. Não acredite, porém, que por este

¹⁰ No texto, quando me referir ao “corpo”, entendo o mesmo como um sujeito uno, ou seja, corpo/mente/espírito.

¹¹ Durante essa dissertação, para melhor diferenciar o grupo de teatro que surge de um grupo de pesquisa vou seguir a seguinte nomenclatura: quando mencionar “grupo de pesquisa” me refiro ao grupo de pesquisa em máscara, e quando disser o “coletivo” ou “coletivo Os Mascaratis” me refiro ao grupo teatral.

¹² É diretora e fundadora do Barracão Teatro. Doutora pela Unicamp (2019). Especializou-se na linguagem de máscaras pelo Alice Atelie e pela Università Degli Studi Di Bologna, na Itália. É formada Atriz pela Escola de Artes Dramáticas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (1987). Possui graduação em Filosofia pela Universidade do Sul de Santa Catarina (2012) e tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Teatro, atuando principalmente nos seguintes temas: commedia dell’arte, máscaras, teatro popular, formação do ator e criação de espetáculos.

motivo nosso compartilhamento será sobre ela. Ela estará presente como ponto de partida, não de chegada. Confesso a você que de fato não considero o que possa ter sido a *Commedia dell'arte* em todos os lugares por onde ela passou, exceto, por mim. Tampouco me dedicarei a falar sobre todas e todos que escreveram, estudaram, trabalharam e trabalham com este gênero. Relevo, neste momento, o que a *Commedia dell'arte* fez comigo, onde me trouxe e o que fará conosco a partir de agora.

Assim como Vianna fala sobre sua trajetória na *Commedia dell'arte* a partir das suas próprias vivências, também parto de um lugar específico: falarei desse fenômeno teatral, como uma curiosa que experimenta e se conecta com a máscara numa relação de descoberta e fascínio. Assim me encontrei como atriz e, posteriormente, como pesquisadora. Existe a Emanuelle Anne atriz antes da *Commedia dell'arte* e a Emanuelle Anne após, e prefiro ficar com a segunda. Por quê? Depois de vivenciar essa modalidade teatral, notei como a mesma desestabilizou meu trabalho de criação artística porque, antes dessa experiência, achava que conseguiria fazer qualquer personagem que me fosse proposto, como algo que já estivesse dado, pronto, ou como uma espécie de dom. Mas quando coloquei a máscara pela primeira vez, o resultado que obtive não foi satisfatório: não consegui entender o mecanismo da máscara (de modo específico as máscaras da *Commedia dell'arte*) e dos seus tipos sociais¹³. Vestia a máscara na busca de uma representação eficaz, achava que, só de colocá-la na face, eu sairia com um tipo pronto para o jogo. Porém, depois percebi que “estar em” máscara era diferente de vestir esse objeto, que era necessário estabelecer com ele uma relação íntima, e assim construir, paulatinamente, dentro do processo, esse corpo cênico que eu desejava, ou seja, para chegar a uma atuação mais precisa foi necessário buscar um aporte em um corpo cênico e extracotidiano, um corpo incumbido de energia, escuta, jogo e presença¹⁴.

Assim sendo, um corpo se utiliza de técnica para expressar-se em uma situação de representação, que é adquirida com anos de trabalho e muito treinamento. A esse corpo potencializado pelo trabalho expressivo Eugenio Barba (1994, p.30) chama de corpo extracotidiano:

Entretanto, a técnica é uma utilização particular do corpo. O nosso corpo é utilizado de maneira substancialmente diferente na vida cotidiana e nas situações de representação. No contexto cotidiano, a técnica do corpo está

¹³ Quando digo “tipo social” ou “tipos” me refiro às pessoas que convivem no meio social, que têm características marcantes por sua profissão, ou outros papéis sociais (pais, filhos, jovens, velhos), ou seja, com base nas características que envolvem um grupo de pessoas e não suas individualidades. Por exemplo: malandro, bêbado, criança, velho, vendedores ambulantes, morador de rua, o executivo e outros.

¹⁴ Corpo cênico, corpo extracotidiano, energia, escuta, jogo, presença, juntamente com outros apresentados durante essa dissertação (dilatação corporal e treinamento), são conceitos de Eugenio Barba (encontrados a maioria no livro “A Canoa de Papel – Tratando de Antropologia Teatral”, 1994). Embaso-me nesses conceitos, para compreender o trabalho do ator, dentro dessa pesquisa.

condicionada pela cultura, pelo estado social e pelo ofício. Em uma situação de representação existe uma diferente técnica do corpo. Pode-se então distinguir uma técnica cotidiana de uma técnica extracotidiana.

De fato, tenho ciência de que outras linguagens teatrais também possibilitem encontrar e desenvolver o princípio de um corpo extracotidiano, assim como todos os outros preceitos necessários para o trabalho do ator. Como também acredito ser possível criar ações e até mesmo metodologias de ensino, por meio desse corpo cotidiano e de tudo que está implícito nele. Mas vale ressaltar que, no meu caso, até mesmo tentei estar em máscara com um corpo cotidiano; só que, na prática, compreendi que o corpo usual do dia-a-dia não me dava base para o jogo da máscara, que é ação e reação, necessárias para o seu funcionamento. Então, busco no treinamento diário uma disponibilidade de um corpo extracotidiano.

Usarei a palavra “continuidade” para me referir à presença, hoje, desse gênero teatral que teve sua origem por volta do século XVI e que ainda está inspirando vários grupos teatrais. No Brasil, posso citar o nome de alguns dos grupos que tem a *Commedia dell’arte* como referência e que, a partir dela, deram continuidade para desenvolver pesquisas e espetáculos. Entre eles, destaco: Grupo Galpão (Belo Horizonte/MG); Grupo Teatral Moitará (Rio de Janeiro/RJ); Fora do SériO (Ribeirão Preto/SP) Grupo de Teatro Andante (Belo Horizonte/MG); Vilavox (Salvador/BA) e Barracão Teatro (Campinas/SP).

Porém, essa “continuidade” não representa o que ela realmente foi em seu surgimento, pois o acesso que tive vem mais a partir de referências encontradas no século XX, como por exemplo, a retomada de Amleto Sartori¹⁵. As máscaras que ele cria são uma releitura que faz dos séculos XVI a XVIII.

Na construção investigativa desse mestrado, comecei com uma pesquisa bibliográfica voltando a textos de autores referentes à *Commedia dell’arte* e máscaras, entre eles: Jacques Lecoq, Amleto e Donato Sartori, Dario Fo, Flaminio Scala, Jean-Jacques Roubine, Roberto Tessari, Fernando Taviani, Béatrice Picon-Vallin, Roberta Barni, Elizabeth Lopes, Tiche Vianna, Felisberto Sabino, Fernando Linares, Alice Castro, Vilma Campos, Joice Aglae Brondani e outros.

Quero ressaltar que senti ainda necessidade de conhecer o local de nascimento da *Commedia dell’arte* e viajei até a Itália, percorrendo algumas cidades¹⁶. Visitei o *Museo Teatrale Alla Scala* (Milão/Itália); o *Museo Internazionale della Maschera de Amleto e*

¹⁵ Amleto Sartori nasceu em Pádua, na Itália; admirável escultor e poeta, sendo o primeiro escultor após a Segunda Guerra Mundial, ficando conhecido pelos seus feitos e técnicas de modelar e confeccionar em couro e em moldes de madeira as máscaras da *Commedia dell’arte*.

¹⁶ De 23 a 11 de novembro de 2019, visitei cidades como Milão, Prato, Bolonha, Veneza, Vicenza, Pádua, Abano Terme e Verona, para conhecer um pouco das pessoas e da cultura desses locais.

Donato Sartori (Abano Terme (PD) /Itália); *Casa di Carlo Goldoni e Biblioteca di Studi Teatrali* (Veneza/Itália) e MUSALAB – *Museo Archivio Laboratorio Franca Rame Dario Fo* (Verona/Itália). Esses museus não só trouxeram referências iconográficas das máscaras e tipos da *Commedia dell'arte*, bem como textos sobre o assunto, mas também me ajudam a olhar para essa tradição em diálogo com o hoje. Quando menciono a palavra “contemporaneidade” no título desse trabalho, estou me referindo a esse tempo presente que estou vivendo: afinal, escolho uma criação do grupo do qual faço parte e busco compreender a relação que aí se estabelece com esse lugar de origem.

Para acessar esse processo de criação foi necessário consultar os registros escritos, um caderno utilizado pelo grupo de pesquisa, as comunicações realizadas via internet, além de entrevistas que realizei com os participantes do coletivo em 10 de dezembro de 2019, como fonte.

Foi necessário ainda revisitar as anotações e vídeos de alguns cursos ministrados por Roberto Tessari na UFU. São eles: curso teórico de *Commedia dell'arte* - “*Ciarlatani*”, de 18 a 22 de abril de 2016¹⁷; o curso “*La Commedia dell'arte e II teatro cômico di piazza dei ciarlatani tra Cinque e Settecento*”, nos dias de 06 a 14/10/2014; e a palestra “*Maschera, Rito e Scenotecnica nella Commedia dell'Arte*”, no projeto *Scambio dell'Arte – Commedia dell'arte e cavalo marinho*, no dia 09 de agosto de 2013. Além de fundamentos sobre a *Commedia dell'arte*, encontro nesse material pistas que podem me ajudar a entender a inserção de Charlatães como personagens no espetáculo “Do Fundo do Baú”.

Na sequência, este texto está dividido em três capítulos. No primeiro identifico algumas características que considero relevantes no contexto de origem da *Commedia dell'arte*, como o advento da profissão do ator e a presença da mulher em cena, a base popular, a presença dos *canovacci* e *lazzi* das atrizes e dos atores, a perseguição da igreja a esses artistas e a presença dos tipos sociais nos personagens ou máscara (mesmo quando não há concretamente esse objeto no rosto). Depois, como uma continuidade da *Commedia dell'arte*, discorro sobre minha iniciação à máscara e o treinamento no grupo de pesquisa.

Já no capítulo dois, continuo a abordar a relevância desse gênero teatral no contexto contemporâneo, descrevendo os procedimentos de criação do espetáculo “Do Fundo de Baú”, e, também, de como se deu o processo coletivizado desse grupo teatral, socializando algumas

¹⁷ Como um dos três módulos da disciplina Tópicos Especiais em Atuação: Ciarlatani e outros cômicos do espaço públicos (da praça e rua ao teatro) – 60 horas no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia. Esse trabalho fez parte de uma ação acadêmica mais ampla, conforme pode ser verificado pelo link <<https://ufal.br/ufal/noticias/2016/4/ufal-tera-representante-em-eventos-sobre-artes-na-bahia-sao-paulo-e-minas>>. Acesso em 03/03/2020.

dificuldades concretas desse coletivo teatral. No capítulo três, destaco elementos que me parecem pertinentes para a análise do referido espetáculo, como identificar as máscaras da *Commedia dell'arte* utilizadas, seus tipos, o processo de empapelamento e criação do objeto máscara, assim como discorro sobre a presença dos charlatões como máscaras/personagens em cena e as consequências que vejo a partir dessa escolha.

Finalmente, teço minhas considerações de como vejo hoje o processo de aprendizagem contido no espetáculo em questão, como algo que está no limiar do que não se descola da própria tradição da *Commedia dell'arte* e, ao mesmo tempo, está inserido na contemporaneidade, enquanto algo que é realizado no presente.

1 A *COMMEDIA DELL'ARTE*: SEU CONTEXTO DE ORIGEM E PRESENÇA NA CONTEMPORANEIDADE

A *Commedia dell'arte* e as máscaras desse gênero teatral surgiram por volta do século XVI e foram se expandindo até aproximadamente o século XVIII¹⁸, quando se encontram os últimos registros sobre ela. Esse fenômeno teatral teve início na Itália e disseminou-se por outros países como França, Inglaterra, Alemanha, Rússia e Espanha.

Nessa primeira parte do capítulo, não vou abordar toda a sua trajetória histórica e geográfica, mas apenas contextualizar alguns aspectos estruturais que me parecem relevantes em sua origem. De início, destaco o momento de profissionalização dos atores. Segundo Barni (2003, p.17), na introdução do livro “As loucuras de Isabella” de Flaminio Scala, “em 1545 encontramos o primeiro contrato registrado, na cidade de Pádua, Itália, com oito atores na presença de um escrivão assumindo que, depois disso, exerceriam a função de atores/atrizes de maneira profissional”. E “dezenove anos depois encontramos outro contrato em Roma/Itália em 1564, onde aparece pela primeira vez uma mulher mencionada – Lucretia Senensis”¹⁹.

Esses dois documentos parecem inaugurar um sistema de organização dos atores e, em particular, depois desse segundo documento, parece inevitável reconhecer a presença da mulher na *Commedia dell'arte* em cena, se tornando uma das características irreversíveis desse fenômeno teatral, ao lado da utilização das máscaras em cena e dos seus tipos sociais²⁰.

Encontro nas palavras de Jacques Lecoq (2010, p. 168) uma espécie de síntese da dinâmica desses tipos sociais inseridos nesse gênero teatral:

Nesse território, estão em jogo as grandes trapaças da natureza humana: fazer acreditar, iludir, aproveitar de tudo; os desejos são urgentes; os personagens, em estado de “sobrevivência”. Na *Commedia dell'arte*, todo mundo é ingênuo e esperto; a fome, o amor, o dinheiro animam os personagens. O tema de base é *preparar uma armadilha*, por qualquer motivo: para ter uma garota, dinheiro ou comida. Rapidamente, os personagens, levados por suas bobagens, encontram-se presos em suas

¹⁸ Por volta de 1948, a *Commedia dell'arte* volta para o cenário teatral, a partir daí não mais parou. E esse fenômeno teatral retorna com a releitura feita por Amleto Sartori, que decide realizar tentativas de construção das máscaras (em madeira e mais tarde em couro), na cidade de Pádua, junto com Jaques Lecoq e Gianfranco De Bosio – esses na construção de cenas com as máscaras.

¹⁹ Informação mencionada no curso ministrado por Tessari (2014) e traduzido por Ivanildo Piccoli. E também na revista ArtCultura: **A commedia dell'arte: mito, profissão e arte**, de Maria de Lourdes Rabetti (Beti Rabetti), (2014, p. 11).

²⁰ No capítulo 3.1 irei explicar as máscaras; visto que o naipe de máscaras da *Commedia dell'arte* é grande, vou me deter naquelas que utilizamos no espetáculo “Do Fundo do Baú”, que são: *Pantalone, Tartaglia; Enamorada Isabella; Enamorado Flávio, Arlecchino; Brighella, Pasquella e Ragonda*.

próprias intrigas. O fenômeno, levado ao extremo, caracteriza a comédia humana e evidencia o fundo trágico que traz dentro de si.

A partir da citação em Lecoq, evidencio que ações do cotidiano são o motor que alimentam um espetáculo da *Commedia dell'arte*. Essas situações do dia-a-dia rendem uma boa intriga e uma situação problema, como um solo propício para que um bom comediante possa se divertir utilizando essa estrutura. Penso que essa mesma estrutura se repete e funciona hoje por conta da “simplicidade” da história contada, ou seja, não é preciso criar problemas mirabolantes para fazer uma história. As situações corriqueiras que acontecem na vida social são suficientes e, mesmo na sociedade atual, ainda é possível se identificar com esse gênero teatral, pois fala de um lugar comum, onde o enredo parte das experiências sociais concretas.

A *Commedia dell'arte* tem incorporado, desde o seu princípio, um caráter popular, sendo apresentada nas ruas e praças, para um público bem eclético. Seus espetáculos tinham um cunho pejorativo contra a aristocracia da época. Nos anos iniciais desse gênero teatral não havia diálogos pré-definidos, o que era definido eram os roteiros de ações²¹ – *canovacci*. Os atores sabiam o que iriam fazer, porém, as falas não eram bem determinadas; afinal, era um artifício que a trupe usava para não ter seu texto censurado antes da apresentação. Além do *canovaccio*, os atores do século XVI possuíam um *zilbadoni* – uma espécie de caderno, onde cada um registrava suas ações em cena e que o tinha funcionado com o público. Esse jogo de ações que repercutiam positivamente com o público é chamado de *lazzo* que, de acordo com Alice Castro (2005, p. 48):

estão na base das *gags* de palhaço, especialmente nas chamadas *gags* físicas. Todas as cenas de pé na bunda, tapas, trambolhões, perseguições e esconde-esconde que encontramos nos picadeiros e palcos de hoje têm sua origem em tempos imemoráveis, e foram reelaboradas e transformadas com apuro técnico e maestria, durante os séculos XVI, XVII e XVIII, pelos Mestres *dell'arte*.

Ao mesmo tempo em que vou ao encontro da ideia de Castro sobre a importância das *gags* físicas para os comediantes da *Commedia dell'arte*, gostaria de frisar que há uma diferenciação entre *gags* e *lazzi*, apontada por Lecoq quando nos diz que “a grande diferença entre as *gags* e os *lazzi* é que estes sempre têm uma referência humana. A *gag* pode ser puramente mecânica ou absurda, sair de lógica para propor uma outra; o *lazzo* sempre enfatiza

²¹ Segundo Roberta Barni (2000, p. 13), esse roteiro básico, “de forma bem sucinta, trazia o esboço da peça e a indicação dos jogos cênicos, dando ampla liberdade de criação quanto à interpretação e aos diálogos: verdadeiros ‘improvisos’ [...]”.

um elemento da humanidade dos personagens” (2010, p. 174). Ambos são recursos de grande valia para a arte do teatro, pois, por mais mecânicos que pareçam ser, têm um fundamento físico do movimento. Como um campo para a experimentação de jogo e de improviso.

Após alguns anos, os artistas²² da *Commedia dell’arte* saíram das ruas e conquistaram os palacetes; afinal, seu sucesso foi tamanho que acabou caindo no gosto dos grandes reis da época. Com isso, os *canovacci* começaram a ser transformados em textos dramáticos com diálogos²³. Segundo pesquisadores da área, os diálogos dramáticos prévios, escritos, e a entrada nos castelos foram motivos relevantes para o declínio desse fenômeno teatral.

Mencionei antes o segundo contrato que registrava a presença de mulheres pela primeira vez. Quero voltar a esse ponto com a citação de Taviani (1997, p.4): “a própria *Commedia dell’arte*, que se tornará famosa em toda a Europa e depois em todo o mundo, começou quando as mulheres podiam entrar nas companhias. Isso aconteceu em torno de 1560”²⁴, e elas assumiram os papéis femininos, que antes eram representados por homens, trazendo para cena desde a poética até a erudição. Barni (2003, p.32-33) aborda o fenômeno causado pela entrada das mulheres em cena:

Mais tarde, com a entrada em cena das mulheres, muita coisa mudará na comédia. Se hoje é ponto pacífico a presença feminina em cena, há que se imaginar a diferença e a surpresa que isso causou a um público acostumado a ver homens representando os papéis das mulheres. Mas a modificação vai além. Com as mulheres também entra em cena a erudição, a improvisação de tradição acadêmica, improvisação poética e conceitual, cantada ou em rima, em suas componentes cultas e populares. Os *zanni* perderão um pouco de terreno, conquistado pela comédia agora mais sutilmente erótica que se deve à presença das atrizes da Arte. Sabemos que não só de erudição se valiam as comediantes: algumas eram sábias em utilizar expedientes de provocação erótica para conquistarem o favor do público. Erudição e erotismo, aspectos estão fartamente documentados.

Acredito que a mulher em cena faz com que o teatro renove ou reinvente outro meio de diálogo com o público, ou seja, um novo fazer teatral. Do mesmo modo que há registros da importância das mulheres no teatro, também existem documentos que as rotulavam como prostitutas. Para a igreja católica essa presença era uma afronta; como punição para as mulheres que se aventurassem a estar nos palcos a igreja negava o matrimônio, sob a

²² Quando digo artistas me refiro às atrizes e aos atores.

²³ Alguns exemplos de autores que se utilizaram de texto dramático ao invés de *canovacci* foram Carlo Goldoni, Ruzzante, Molière e outros.

²⁴ Tradução nossa. Texto original: “La *Commedia dell’arte* propriamente dicha, la que se volverá famosa por toda Europa y posteriormente em todo el mundo, comenzó cuando em las compañías pudieron entrar las mujeres. Esto ocurrió alrededor de 1560”.

acusação de que os artistas viviam o amor livremente. Então, elas eram consideradas cortesãs; julgava-se que seu maior interesse seria o de receber presentes e honrarias de príncipes, e, claro, para seduzir, encantar e entreter o espectador. Os atores também foram perseguidos, mas, por mais que os artistas de uma maneira geral o tenham sido, há um destaque no que concerne ao feminino. Sendo assim, era considerado que as mulheres em cena traziam um encantamento; em virtude disso, na França, algumas providências foram tomadas contra as atrizes, como nos relata Jean-Jacques Roubine (1990, p. 46):

Tal poder sempre foi denunciado, repelindo e censurado pela instituição, tanto é verdade que a Lei percebe sempre o Desejo como uma ameaça contra a ordem de que ela é guardiã. Em 1558, Sixto-Quinto proíbe os comediantes *dell'arte* de incluírem mulheres nos seus elencos. Em 1577, o Parlamento de Paris acusa as atrizes de se vestirem e se despirem em cena e de se tornarem, ao fazê-lo, “um ensinamento de luxúria e adultério”...

Independentemente de a instituição ter censurado as mulheres comediantes, era perceptível, de acordo com escritos da época, que, para o público, o grande sucesso das cenas era justamente as mulheres. Essas atrizes, nos espetáculos de *Commedia dell'arte*, faziam o papel da *Enamorada*; suas interpretações ganharam a simpatia da plateia e ficaram conhecidas na história: Isabella Andreini, Vicenza Armani, Vittoria Piissimi e outras.

As mulheres, no início da *Commedia dell'arte*, não se utilizavam do objeto máscara, apenas de maquiagem e assessórios, caracterizando assim seu personagem. De acordo com Dario Fo (2011, p.362) as atrizes não portavam a máscara “pela necessidade de fazer-se reconhecer, já não sem tempo, enquanto fêmeas autênticas e não transvestidas”.

As mulheres podem ter optado no início por não mascarar-se com o objeto; porém, isso não quer dizer que elas não estivessem “em” máscara. Na *Commedia dell'arte* cada máscara-tipo contém símbolos e características que a qualificavam como tal, juntamente com atributos sociais. Ou seja, elas continham traços na máscara objeto que lhes permitiam ser identificadas pelo expectador.

As máscaras trazem características que vêm sendo transmitidas por séculos; simbologias contidas no inconsciente coletivo. Por isso, dizemos que as máscaras da *Commedia dell'arte* são arquétipos²⁵, e esses arquétipos são o cerne da existência dessas máscaras em específico. Para discorrerem sobre os arquétipos e elementos arquetípicos, tais pesquisadores utilizam como base o entendimento desenvolvido pelo psiquiatra e

²⁵ Arquétipo e inconsciente coletivo são conceitos complexos e que prescindem de estudos interdisciplinares. Como não me aprofundarei nesse campo, não discutirei o conceito e restrinjo-me a chamar as máscaras de “tipos”, enquanto manifestações humanas sociais que reconhecemos.

psicoterapeuta Carl Jung (1980, p. 61-62), que trabalha os arquétipos como imagens primordiais, contidas no inconsciente coletivo, e reproduzidas sucessivamente nas gerações:

O arquétipo é uma espécie de aptidão para reproduzir constantemente as mesmas ideias místicas; se não as mesmas, pelo menos parecidas. Parece, portanto, que aquilo que se impregna no inconsciente é exclusivamente a ideia da fantasia subjetiva provocada pelo processo físico. Logo, é possível supor que os arquétipos sejam as impressões gravadas pela repetição de reações subjetivas. É óbvio que tal suposição só posterga a solução do problema. Nada nos impede de supor que certos arquétipos já estejam presentes nos animais, pertençam ao sistema da própria vida e, por conseguinte, sejam pura expressão da vida, cujo modo de ser dispensa qualquer outra explicação. Ao que parece, os arquétipos não são apenas impregnações de experiências típicas, incessantemente repetidas, mas também se comportam empiricamente como forças ou tendências à repetição das mesmas experiências.

No entanto, nessa pesquisa não irei nomear as máscaras da *Commedia dell'arte* como arquétipo, mesmo concordando que essas máscaras são arquetípicas. Porém, trabalharei as máscaras da *Commedia dell'arte* relacionando-as com os “tipos sociais”. Vale lembrar que, cada sujeito tem singularidades, mas, ao mesmo tempo, carrega em si características comuns a todos os sujeitos. Pensando nesses padrões dos seres humanos na sua totalidade, buscarei dialogar essas características peculiares e igualitárias aos dias de hoje.

Buscamos preservar a estrutura arquetípica criamos outros “tipos”. Exemplo disso, o *Pantalone*, no espetáculo (“Do Fundo do Baú”) continua detendo o caráter de patrão. Na sua origem ele representava o comerciante/mercador, ou seja, alguém do alto escalão social. Ao trazermos esse “tipo” para nossa realidade, compararíamos o mesmo a um milionário (que tem o domínio do poder, aquele que é dono e patrão). Porém ao fazermos a criação dessa máscara, esse patrão (milionário) não dialogava com a proposta que queríamos. Então, trouxemos esse “tipo” para mais próximo da nossa realidade. Pois na contemporaneidade, existem vários modos de ser patrão e de ser empregado que se ampliaram no decorrer da história da humanidade. Há, por exemplo, uma hierarquia em que um patrão está submetido a outro patrão, e há empregados com poder aquisitivo alto.

Provavelmente essa forma de pensar patrão e empregado não é algo que aconteceu no século XVI. Contudo, para nosso coletivo teatral, tudo está atrelado com o experimentar, gerar conhecimento a partir da experimentação. Na estrutura do espetáculo e das máscaras-tipos, preservamos sua essência e criamos nossas máscaras-tipos. Sendo assim, na máscara objeto de um velho *Pantalone*, por exemplo, há traços que poderíamos assimilar ao órgão genital masculino, remetendo a um elemento impotente. Já seu jeito de andar e se portar

diante de outra máscara (sendo mesquinho, não tendo a mesma energia vital de um jovem, assanhado por mulheres mais jovens etc.) são características que usamos até hoje para representar essa máscara-tipo. E dentro do espetáculo, em questão, ele representa um dono de uma multinacional de *telemarketing*.

Então o público (do século XVI e os do século XXI), ao ver a máscara do velho, em conjunto com o jogo produzido pelo mesmo em cena, não tinha/tem dúvidas de que máscara-tipo é a representação de um tipo humano que existe na realidade concreta. Essas máscaras eram e são representações do ser humano da sociedade, com elementos universais que existem nas pessoas e são idênticos entre elas.

Encontramos nas pessoas e em situações sociais daquele tempo as mesmas características. Temos os *Patrões* que; essa mesma associação de tipos sociais pode ser expandida a outras máscaras, como os *Doutores* que se fazem presentes ainda hoje, por exemplo, no senado; os *Enamorados* que entre outros poderiam ser associados às blogueiras e aos blogueiros que definem tendências para moda e amor; os *Capitanos* que seriam os falastrões encontrados em qualquer esquina; e os *Servos*, hoje são mais conhecidos como empregados que vivem no patamar inferior da sociedade²⁶.

Porém, para além das máscaras que representam esses tipos sociais, haveria algum outro elemento que explique a presença da *Commedia dell'arte* em nossa contemporaneidade?

Restringindo-me ao meu lugar de fala, como atriz, observo que algumas das questões enfrentadas pelas atrizes no século XVI são as mesmas encontradas pelas mulheres no contexto social, político e econômico do século XXI, indo para além do teatro, como uma questão social de busca por igualdade. Nós mulheres temos uma luta constante (independentemente do século) para nos fazermos presentes, seja no mercado de trabalho, no meio social ou no meio político. Resistimos entre as frestas para conseguir um pequeno espaço na sociedade.

Outro aspecto que vejo entre o teatro hoje e o contexto da *Commedia dell'arte* é o legado da profissionalização vindo de seu momento de surgimento, ao venderem seus espetáculos, dando assim início a um mercado de trabalho.

A *Commedia dell'arte* foi e continua sendo um espaço formativo, sendo um aspecto cultural presente nos dias de hoje e relevante para a minha pesquisa. Naquele momento inicial não havia escolas de teatro nos moldes que conhecemos hoje, as próprias companhias eram o

²⁶ Esses são apenas exemplos genéricos que, obviamente, não resumem a imensa possibilidade de reconhecimento desses tipos em nossa realidade presente.

lugar de desenvolvimento das técnicas teatrais e o meio de refiná-las. A prática permitia a transmissão dos conhecimentos da *Commedia dell'arte* entre o grupo e a quem mais tivesse interesse em aprender. E hoje há cursos, escolas e universidades que nos apresentam essas metodologias, como as máscaras da *Commedia dell'arte*, assim como foi comigo e como vou explicitar no próximo item; mas foi no espaço do grupo teatral que pude ressignificar, reajustar e usar as máscaras como base no trabalho do ator, para criação de espetáculos e para o exercício de improvisação e jogo.

1.1 Experiências com as máscaras

Para entrar propriamente no foco da minha pesquisa sobre quais foram as aprendizagens e desafios que encontrei com as máscaras da *Commedia dell'arte* numa criação específica que é o espetáculo “Do Fundo do Baú”, primeiro, preciso percorrer o que veio antes desse coletivo.

Vejo ser pertinente adentrar um pouco em meu processo de descoberta com a máscara neutra, porque me parece ter sido ela a base para entender o mecanismo desse objeto, para depois chegar até as máscaras expressivas. Esse parece ser o caminho adotado atualmente nas escolas de teatro, em consonância com a proposta lançada pela escola de Jacques Lecoq, e comigo não foi diferente. Meus primeiros contatos com atuação com máscaras, em 2013, consistiram em realizar a sequência de exercícios “o despertar da máscara”; “até logo” e a “viagem elementar”²⁷. Assim, comecei a explorar as qualidades desse objeto máscara, como também a conhecer e entender o que seria a neutralidade, segundo Lecoq.

O primeiro passo foi aprender a olhar para a máscara neutra: nessa ocasião era feita de material de plástico e na cor branca²⁸. O objetivo era olhar para máscara e, ainda sem vesti-la, tentar absorver sensações provocadas por essa ação. Vilma questionava o grupo com as seguintes perguntas: Como era a máscara? O que sentíamos quando olhávamos para ela? De uma maneira mais rápida do que eu, os colegas de grupo apresentavam diversas impressões; entretanto, para mim, era incômodo olhar aquele material branco²⁹ que, em um primeiro momento, não me passava nenhum afeto; mas, com o contato diário com a máscara, fui

²⁷ A descrição dos mesmos pode ser encontrada no capítulo II do livro **O corpo poético** de Jacques Lecoq (2010).

²⁸ No procedimento de pesquisa de neutralidade, o ator pode se utilizar de qualquer material, que cubra o rosto e a até mesmo o corpo. No nosso caso, tínhamos a nossa disposição essa máscara, que pode ser encontrada em lojas de artigos para festa. Independente do material e da cor usada, o objetivo é a busca de um estado de neutralidade para o ator.

²⁹ Máscara neutra.

entendendo seu mecanismo de funcionamento e, então, me permiti vivenciar as possibilidades encontradas no diálogo com a máscara.

Sobre vestir o meu rosto/corpo, depois de algum tempo, tive tal impressão explicada por Barrault (s.d. apud ALBERTI; PIZZI, 2013, p. 125):

O nosso caráter está impresso em nosso rosto como um mapa geográfico; com a máscara tudo é suprimido, mas ao mesmo tempo é estendido a todo o corpo. Definitivamente, se a máscara retira provisoriamente do vulto o mapa do ser, ao mesmo tempo, permitindo-nos, expandi-la pelo corpo inteiro, permitindo-nos, com isso, ter um rosto de um metro e oitenta.

Essa percepção que nos fala Barrault, em que há uma dilatação do corpo, obtive ao vivenciar a experiência com a máscara neutra: senti como se tivesse alargado meu corpo, os movimentos e as ações. Era um novo registro de percepção diante do meu corpo e do meu trabalho de atriz.

Para além de uma dilatação corporal, há outra característica que chama bastante atenção, que está ou deveria estar envolvida no trabalho do ator, que é a condição de estar “em” corpo-mente. Quando o ator está em cena, a priori, imaginamos que ele esteja corporicamente voltado para aquilo que está sendo realizado no momento; parece ilógico separar o corpo e a mente do ator ou mesmo de qualquer pessoa do dia-a-dia, porém, na prática, isso é mais constante do que se pensa. Ao observar atores em cena, é possível que haja, durante o mesmo espetáculo, atores em três estados diferentes de atuação, ou seja: podemos ver um ator totalmente entregue ao que está sendo realizado durante a representação, como também, atores cujo corpo está em cena, mas seu pensamento e sua mente estão bem longe, ou, ao contrário, a mente do ator está tentando realizar algo e o corpo não acompanha o pensamento.

Em algumas ocasiões, durante o processo no grupo de pesquisa em máscara, de descoberta e construção da máscara neutra, percebi que alcancei esse estado. Um exemplo foi durante um experimento: estávamos filmando e fotografando o improviso do grupo, em que participaram quatro colegas de pesquisa e eu. Era conduzido por Vilma, que se utilizou de um procedimento pautado na metodologia de Jacques Lecoq para “o despertar” da máscara neutra. Estávamos todos vestidos de preto, com meia-calça cobrindo o cabelo, buscando uma uniformização entre os participantes (as roupas com estampas e cores mais o cabelo à mostra dariam outras informações ou excesso de imagens, o que não seria interessante, nem era o intuito daquele momento).

Ao ver a filmagem, demorei alguns segundos para me identificar entre os participantes, pois as ações ali registradas não eram as que costumava fazer sem a máscara.

Entendi que aquilo que estava acontecendo era uma relação de troca entre a máscara e eu “porque o corpo inteiro funciona como moldura para a máscara, e transforma sua fixidez” (DARIO FO, 2011, p. 53). Ou seja, com a máscara ativei um campo de afeto, onde estava disponível para o jogo que acontecia naquele exato momento, como também acabava de compreender os princípios básicos para vestir a máscara (ou seja, um corpo extracotidiano); a consequência disso foi o entendimento do estar “em” máscara.

Segundo Fenando Linares³⁰ (2011, p. 143), a máscara precisa de corpo para agir. Quando o ator se permite vivenciar a experiência com a máscara, ele precisa criar um eixo corporal para esse objeto, ou seja:

Criar o eixo corporal de uma máscara significa construir uma postura física, uma maneira determinada e voluntária de sustentar o corpo. Uma configuração que se deve originar no corpo-mente do ator, a partir das imagens e sensações que a máscara lhe provoca. Portanto, construir o eixo de uma máscara não é uma escolha aleatória, mas um processo que se dará em parceria, pois cabe ao ator construir a qualidade e quantidade necessária de energia que fará vibrar este objeto. E ainda: uma máscara nunca sugere apenas um único eixo corporal, assim como pessoas com temperamentos e caráter parecidos não têm necessariamente o mesmo eixo corporal. O eixo de uma máscara será, a rigor, um espelho das qualidades psicofísicas desenvolvidas pelo estudante/ator e que se refletirão em sua proposta corpórea como a tradução subjetiva de uma determinada atitude intuída nos traços da máscara.

Nessa citação, Linares se detém a falar do eixo corporal da máscara larvária³¹; porém, em sua dissertação de mestrado, também discorre sobre sua importância nas outras máscaras como na da *Commedia dell’arte*. Observo a importância do eixo corporal e de achar vários eixos que dialoguem com uma mesma máscara, buscando com isso transmitir suas características e emoções. Foram esses princípios que comecei experimentar nas máscaras da *Commedia dell’arte*, dentro da disciplina já mencionada, e, ao mesmo tempo, na atividade de extensão com bolsa³² em um processo que durou um ano.

³⁰ Mestre em Artes Cênicas (2010) e Licenciado em Desenho e Plástica (1995) pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Professor da Universidade Federal de Minas Gerais, onde leciona a disciplina de Interpretação no Teatro Universitário da UFMG desde 1987, como docente da carreira de Magistério de educação básica técnica e tecnológica. Vice Diretor da Escola de Educação Básica e Profissional, EBAP/UFMG (mandato 2010/2014). Diretor do Teatro Universitário da UFMG (mandatos 1993-1995 e 1999-2008).

³¹ Descobertas nos anos 1960, no carnaval de Basileia, na Suíça, são grandes máscaras simples que ainda não chegaram a definir-se num verdadeiro rosto humano. Elas têm, apenas, ou um nariz grande, ou uma forma de bola, ou parecem ferramentas de impacto ou de corte. (LECOQ, 2010, p.96)

³² No ano de 2013, pelo Programa Institucional de Bolsas de Graduação (PIBEG), esse projeto foi realizado sob a direção de Vilma Campos, em que eu e a aluna Thaísea participamos como pesquisadoras. Realizamos estudos sobre a máscara neutra (6 meses) e as de *Commedia dell’arte* (outros 6 meses), resultando em uma cena do “Pastelão e a Torta”, com direção de Lucas Lacher.

Utilizamo-nos da ênfase corporal para criarmos o que julgávamos ser o corpo da máscara da *Commedia dell'arte*, só que ainda sem colocá-la. Comecei a fazer gestos e a me deslocar pelo espaço pensando no que seria feito por um corpo que tivesse aqueles traços no rosto (o objeto máscara). Tal processo foi primordial, pois pude perceber vícios em minhas ações e gestos cotidianos, que eram meus e que não dialogavam com a expressão da máscara usada. Em meu processo passei a tentar modificar a expressão do meu corpo e a compô-lo em consonância com a máscara.

Sobre as máscaras da *Commedia dell'arte*, é preciso entender que:

Estas máscaras originais, tão poderosamente caracterizadas, eram como representantes delegados dos temperamentos, dos costumes, das classes sociais, dos ofícios, das paixões e vícios da Itália e, inclusive, para além das fronteiras. Mesmo servindo-se de umas poucas circunstâncias, eram abordadas todas as situações imagináveis e, assim, representavam, sob feições cativantes, a comédia do mundo (COPEAU, s.d. apud LINARES, 2011, p. 25).

São muitas as situações que permitem ser representadas na sociedade ao transformar isso em teatralidade; foi assim que, terminado o semestre de “Atuação com máscaras”, criamos o grupo de pesquisa e sentimos a necessidade de criar um espetáculo, colocando em cena os princípios que estavam sendo trabalhados sobre a *Commedia dell'arte* e suas máscaras. Encenamos “Os Três Reis Magos”³³ de Luiz Carlos Leite³⁴, com direção da Profa. Dra. Ana Carneiro³⁵; no elenco participaram Vilma Campos, Danilo Corrêa, Call Oliver, Lucas Nasciutti, Thaísea Mazza e eu.

O espetáculo fez temporada em dezembro de 2013. Circulou por diversos lugares, como escolas, praças, parque e distritos da cidade de Uberlândia-MG, e em cada espaço encontrávamos um público diferente. Era perceptível como o público se identificava com as máscaras nos seus contextos sociais. Foi aqui que o grupo resolveu continuar a pesquisar e investigar, nessas máscaras, características comuns à sociedade, como trejeitos, postura física, costumes e vícios, como os comediantes da *Commedia dell'arte* na Itália.

³³ Conta o nascimento do menino Jesus e sua viagem dentro de um contexto geográfico brasileiro e fugindo de Herodinha (máscara da Enamorada) que queria matá-lo. Ela tem uma serva que é uma soldada (máscara de Ragonda). Doutore, Bastião (máscara de ARLECCHINO) e Belão (máscara de Brighella) são os três reis magos que vão ajudar o menino Jesus e sua mãe Maria na fuga. Nessa montagem, a personagem Maria usava máscara de palhaço. Esse texto de 1999 já tinha sido encenado outras vezes.

³⁴ Luiz Leite fez dramaturgia com Luís Alberto de Abreu entre 1997-1999. Mestre em Teoria Literária pela UFU e Doutor em Teatro pela UNIRIO. Tem vários textos encenados. É dramaturgo e técnico dramaturgo no curso de graduação em Teatro da Universidade Federal de Uberlândia.

³⁵ Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2010). É professora aposentada, colaboradora no PPGArtes da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Participou da pesquisa de linguagem teatral orientada pelo diretor Amir Haddad (1976-1980/RJ), que deu origem ao Grupo Teatral Tá na Rua (RJ).

Figura 1 – Apresentação “Os Três Reis Magos” pelo grupo de pesquisa em máscara.



Fonte: Do meu arquivo pessoal (2013).

Da esquerda para direita, Doutore (Danilo Corrêa), Herodinha (Thaísea Mazza), Bastião (Lucas Nasciutti), Belão (Call Oliver) e Soldada Esmeraldinha (Emanuelle Anne).

Nesse espetáculo, tive uma das respostas mais significativas: as máscaras têm a habilidade de dialogar com múltiplos lugares e com todas as idades, em um delicioso encontro entre máscara, cena, atores, teatro e o público.

Após a experiência com a circulação do espetáculo “Os Três Reis Magos”, notei que chegava a um patamar diferente daquele de quando comecei a estudar essas máscaras. Eu conseguia “estar em” máscara, ou seja, me mascarar. Com isso, me permitir “estar em” jogo com meu colega de cena e com a plateia. Sendo assim, posso dizer que a máscara é um elemento para o jogo e vice-versa. O conceito de “jogo” me ajudou a compreender o universo da máscara. Sobre o jogo nesse campo de criação, encontro nas palavras de Jean-Pierre Ryngaert (2009, p. 72) uma definição:

O jogo é o lugar de todas as invenções e incita à criação. Ele inquieta e seduz por essas mesmas razões, pois exige que os participantes se arrisquem com tentativas que rompam com seu savoir-faire habitual. Existe um prazer e um júbilo da invenção, como existe um prazer de ver outros participantes apresentarem um trabalho original ou pessoal.

Apropriando-me do conceito de jogo, utilizei-o no universo da máscara, buscando na inquietude respostas para minha criação artística, acreditando no que foi dito por Ryngaert,

que o jogo (e no meu caso o jogo com a máscara), traz um prazer em cada nova descoberta e nos encontros. Para que haja esses encontros com a plateia é necessário se atentar para “detectar em que momentos, por falta de jogo, a máscara não conseguiu sustentar, no aqui/agora, uma situação eficaz de cumplicidade com a plateia” (LINARES, 2011, p. 147).

Continuei junto ao grupo de pesquisa a me debruçar sobre as máscaras. Em 2014, houve o evento *Scambio dell'arte – Commedia dell'arte e cavalo marinho*, apresentado dentro do Seminário Internacional Teatro-Máscara-Ritual/Interculturalidades que ocorreu promovido pelo GEAC.³⁶ Na ocasião, participei de uma oficina ministrada por Joice Aglae Brondani³⁷. Brondani tem como referências prática-teóricas Claudia Contin e Ferruccio Merisi. De acordo com Brondani (2010, p. 15) o trabalho de *Commedia dell'arte* de ambos é voltado para se tornar “mais próxima àquela feita nas praças medievais, de 1400, 1500, 1600, para a qual construíram um treinamento que requer muita aplicação, mas que se mostra muito eficaz para a técnica em que se empenham”.

Brondani, nesse período estava terminando a sua pesquisa de pós-doutorado, que trabalhava *Commedia dell'arte* com o “Cavalo Marinho”³⁸. A oficina teve duração de cinco dias; começava às 8:00a.m e ia até 18:00p.m, com uma hora e meia de intervalo. No período da manhã, ela desenvolvia trabalhos corporais embasados na cultura do jogo do Cavalo Marinho e, no período da tarde, trabalhava em cada dia uma máscara-tipo da *Commedia dell'arte*. O intuito com o treinamento corporal era acionar e encontrar *maneiras* de chegar a um corpo extracotidiano, como também conhecer os preceitos necessários para o funcionamento da máscara, tais como jogo, escuta, prontidão, presença cênica e triangulação. O restante da oficina consistia em criar corpos para o mascaramento; para isso, ela nos mostrava, em seu corpo, referências dessas máscaras. Por exemplo: o *Pantalone* – ela colocava o corpo em uma postura física, sem utilizar em nenhum momento a máscara objeto; então, fazia um caminhar mostrando como era o caminhar dessa máscara, sem perder a postura inicial, apenas acrescentando um eixo diferenciado no andar; quando digo postura da máscara também vale para o rosto, que ganhava outras características expressivas.

³⁶ Grupo de estudos e Investigação sobre Criação e Formação em Artes Cênicas (GEAC) com a participação de vários professores do curso de Teatro da UFU.

³⁷ Professora de Interpretação Teatral do Departamento de Fundamentos do Teatro da ET-UFBA (07/2018-) e PPGAC-UFBA (2019-). Pós Doutora PPGAC-UFBA (2017-2018 - CAPES). Pós Doutora UNITO-ITA (2015-2016) Pós Doutora PRODOC-CAPES (2011-2014) no PPGAC-UFGU-MG. Tem experiência na área de Artes, Direção Teatral, Preparação de ator e Interpretação, atuando principalmente nos temas: Máscara, clown, bufão, commedia dell'arte; cultura popular, estados alterados de consciência e processos criativos.

³⁸ Resumidamente: O Cavalo Marinho é uma manifestação popular brasileira tradicional da mata de Pernambuco, tem a duração de uma noite inteira, com música, canto, dança e poesia. Durante a sua realização, que é uma espécie de brincadeira (seus participantes se intitulam como brincantes) – aparecem vários personagens que vão criando uma encenação e coreografias, que têm como figura central o mestre.

No último dia (sexta-feira) o grupo foi convidado a escolher uma máscara que tivesse gostado de criar corporalmente e juntar com os aprendizados encontrados com jogos do “Cavalo marinho”; fez-se então uma grande festa, onde havia servos, patrões e enamorados unidos a uma música agitada, própria desse folguedo de Pernambuco. Testamos as possibilidades que encontramos nesses dias de oficinas.

Esse trabalho foi importante para conhecer outra vertente de *Commedia dell'arte*, pois, pelo método utilizado na oficina, notei traços iguais aos contidos na iconografia de imagens que encontramos de Jacques Callot³⁹ na internet e naquelas visualizadas nos museus da Itália. Claro que precisaria de um tempo maior para me aperfeiçoar nessas máscaras corporais que nos foram apresentadas pela Brondani. Porém, esse encontro foi uma faísca para iniciar um incêndio de curiosidades, para testar o que foi apreendido na oficina em cena, fazendo um diálogo com o que já conhecia e praticava com o grupo de pesquisa.

Evidentemente, Joice domina a técnica que ela vem desenvolvendo e consegue um resultado eficiente com as máscaras. Então, algumas dúvidas me surgiram a partir disso: como fazer junção dessas duas metodologias (a do Mascaratis, de que falarei mais adiante, e a que nos foi apresentada por Brondani)? Existe uma forma corporal única para a máscara? Essas posturas corporais têm a ver com o que era feito na Itália ou com os tipos brasileiros? Existe uma forma pronta para se construir corporalmente as máscaras?

Para responder essas perguntas, poderia me deter ao que se refere às iconografias dos tipos da *Commedia dell'arte*, e a partir daí relacionar essas duas práticas, a apresentada por Brondani e, as utilizadas pelo coletivo Os Mascaratis. E então, ver se há possibilidade de unir as metodologias (que são diferentes); analisar se existe apenas “uma” forma para a máscara e o se nos apropriamos das posturas corporais apresentados no séc. XVI ou se criamos a partir da nossa realidade. Mas isso não era/é o foco para o grupo Os Mascaratis, e também, nesse momento, não se tornou foco dessa pesquisa.

Para além do que foi mencionado sobre o aprendizado com a oficina, existe outra questão que ecoou no meu processo artístico, que é conhecer e aprender a respeitar o corpo, “é ensinando que descobri que o corpo sabe coisas que a cabeça ainda não sabe!” (Lecoq, 2010, p.35), pois esse é o primeiro passo para desenvolvê-lo e até mesmo ultrapassar os limites ditados pelo corpo.

³⁹ Callot (1592-1635) foi desenhista barroco e gravador. Descendente de uma família de Borgonha. Ele fez mais de 1.400 gravuras que narravam a vida de sua época, tais como: soldados, palhaços, ciganos, vida na corte e outros.

E por falar em corpo, durante discussões do grupo de pesquisa, alguns dos integrantes queriam fazer determinada máscara, mas tinham receio de fazer tal máscara porque seu biotipo não se assemelhava a ela. Quando digo assemelhava, me refiro à discussão que o grupo teve após assistir ao filme “A viagem do Capitão Tornado⁴⁰”, onde ficava evidente para nós que cada ator se mascarava com o tipo condizente com seu corpo e suas habilidades físicas. Não li essa afirmação, mas inferi a partir da apreciação do filme em questão. Por exemplo, uma bela jovem faria a máscara da Enamorada⁴¹, assim como um ator velho representaria uma das máscaras dos patrões – o ator teria uma única máscara para o resto da vida. Exceto os enamorados, pois, quando ficavam velhos, assumiam outra máscara que condisssesse com o corpo (a Enamorada, por exemplo, faria uma serva).

Vianna (2017, p. 15) aponta para uma outra perspectiva em que não é uma regra a máscara-tipo ser escolhida de acordo com o biotipo do ator:

Não existe um corpo correto para máscaras, mas existem formas de corpo mais adequadas para a expressividade de um caráter. Cada corpo é único, por isso é preciso encontrar o meio de transformar seu próprio corpo no corpo da máscara expressiva.

Em concordância com Vianna, acredito que todos podem fazer a máscara que for de sua vontade e com a qual mais se identificar. Após essa escolha, dependerá do ator buscar desenvolver e trabalhar habilidades e outras qualidades que podem vir a somar na criação da máscara-tipo.

O trabalho do grupo Barracão⁴² é umas das referências nas quais me embaso nessa pesquisa⁴³. Sobre a metodologia de criação, Vianna (2017, p. 146) nos diz:

Qualquer que seja o processo de criação do Barracão Teatro, parta ele de um tema ou assunto, poesia, verbo, notícia, filme, conto, frase ouvida e memorizada, uma imagem e de todas as possibilidades de estímulos aos nossos desejos de nos manifestarmos, qualquer que seja o ponto de partida, a máscara será o primeiro elemento a ser construído materialmente, para que possamos dar início e continuidade à criação de um espetáculo. Nem sempre, porém, iniciamos os ensaios sabendo quais máscaras farão parte do espetáculo.

⁴⁰ Nome original: *Il Viaggio di Capitan Fracassa*. Diretor Ettore Scola, 1990.

⁴¹ Essa e outras máscaras serão detalhadas no capítulo 3.

⁴² Barracão Teatro foi fundado em 1998, em Campinas/SP, sob a coordenação dos fundadores e atores Tiche Vianna e Esio Magalhães.

⁴³ Como mencionei na introdução, há muitos outros grupos que têm trabalhado com a *Commedia dell'arte*, mas essa menção mais específica tem conexão com as referências que me foram apresentadas durante minha formação na UFU.

É notório que as máscaras, no geral, nos oportunizam vivências e experiências. Esta última, para Larrosa (2012, p. 20), “é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca”. De fato, a *Commedia dell’arte* tocou os integrantes dOs Mascaratis, nos permitindo encontros – encontros que se dão a partir das máscaras, do jogo, das relações e principalmente do teatro. Mas antes que possamos conhecer a trajetória desse coletivo no próximo capítulo, vou descrever os procedimentos do grupo de pesquisa em máscara.

1.2 O treinamento dos atores no Grupo de Pesquisa em Máscaras

Precisávamos de um corpo disponível para o jogo e, claro, para a máscara. Logo, o corpo precisa estar com percepções aguçadas para que a máscara possa agir quando colocada nesse corpo, e para que a atriz ou o ator se permita também ser conduzida(o) pelos estímulos trazidos por esse contato. Por isso, abordarei nesse capítulo os procedimentos que vínhamos usando para “estar em” máscara.

Na condução, havia uma preocupação de ir além do treinamento do ator e de que todos ativassem um estado de jogo em prol de uma coletividade. De tudo que era necessário para o ator “estar em” máscara o mais importante era o “estar juntos”, ou seja, precisávamos entender o outro em cena, jogar, jogar entre máscaras, procurando explorar suas habilidades e as habilidades que encontrávamos no jogo com outra máscara. Um procedimento que conseguiu trazer diálogo e cumplicidade entre os participantes foi o jogo de pular corda.

Para Vianna (2017, p. 115-116), o exercício de pular corda origina no corpo outro estado de atenção, por se colocar em tentativas e confrontamentos; quando isso é feito em grupo, aciona a escuta e a percepção do tempo do outro. Sobre essa ferramenta para a preparação dos atores, ela nos fala:

O coletivo contribui demais para isso, pois a ação de entrar, pular a corda e sair, está ligada ao movimento de outros corpos que estão a sua frente e atrás de você. Não é a explicação ou o entendimento racional que faz alguém encontrar o tempo justo, mas a escuta do corpo, a percepção do tempo do outro, dos movimentos ao seu redor. Quando um corpo com medo se integra ao conjunto de corpos que realizam a mesma ação que o apavora, ele pertence ao coletivo e é este que o impulsiona a compreender fisicamente o tempo de realização da ação. É quando sua atenção desloca o foco para o outro e seu corpo aceita realizar o que o impulso, provocado pela relação entre os movimentos, o convida a fazer.

Foi incrível ler essa explicação sobre o trabalho da corda no decorrer do mestrado, pois praticávamos diversos exercícios que permitiam chegar a esse estado de prontidão.

Obviamente, não é uma mera coincidência, uma vez que a coordenadora do Grupo de Pesquisa estudou *Commedia dell'arte* com Tiche Vianna. Além do trabalho de corda, reconheço outros exercícios realizados que têm características similares.

Menciono ainda a corrida realizada em volta do *Campus Santa Mônica* da UFU⁴⁴ como outra atividade aeróbica além da corda, com vistas a encontrar esse estado de presença. Após aproximadamente meia hora de corrida, retornávamos à sala de trabalho e começávamos com o jogo de pular corda. Pulávamos corda com o intuito de nos preparar para o improviso com a máscara. Utilizávamos esse objeto fazendo uma metáfora em que a corda significava o palco; assim, ao entrarmos para pular ou ao sairmos da corda, significava entrar ou sair de cena, e com isso, o grupo, ao executar o exercício, buscava realizar a ação, sendo precisa e objetiva. Também mudávamos o ritmo da batida da corda, o jeito de entrar, o jogo que estabelecíamos na corda com o parceiro de cena e o modo de sair. Isso era pensado para que pudesse nos auxiliar no próximo passo, que era deixar a máscara agir em nós.

Além do exercício da corda, nosso outro treinamento era o de observação. Observávamos pessoas à nossa volta, vendo seus trejeitos, maneirismos, formas de andar, articular, falar e o que de comum havia nessas pessoas e nas máscaras. Tentamos colocar essas características nas máscaras da *Commedia dell'arte*, utilizando como base para a construção do nosso corpo “em” máscara. Depois de observar os tipos sociais, o grupo foi para o parque do Sabiá⁴⁵ observar os animais, buscando assemelhá-los com a máscara, buscando nos seus sons atributos que pudéssemos usar na criação da máscara. Então voltávamos para a sala de trabalho, para o processo de criação.

Mas, afinal, como se dava tal processo? Vilma nos provocava no momento da criação para pensarmos sobre como seriam as máscaras⁴⁶; indagava por exemplo, ao olhar para elas, qual animal poderia ser associado a cada máscara? Assim, cada ator descobria a resposta, por meio de traços contidos na máscara e, após isso, cada um realizava improvisações com a máscara colocada sobre o rosto.

Nesse entremeio da pesquisa também foi muito interessante encontrar em Linares (2011, p. 46-47) uma indicação do trabalho com o animal na criação de máscaras corporais:

Também são aplicadas, no “método das transferências”, as identificações com animais. A observação do comportamento dos animais e a procura por pontos de referência equivalentes no corpo humano. Nesta observação,

⁴⁴ Praticávamos corrida em volta do quarteirão onde se localiza o *Campus Santa Mônica* da UFU.

⁴⁵ Parque do Sabiá é um parque e zoológico, localizados na cidade de Uberlândia-MG.

⁴⁶ Temos um modelo dessas máscaras em couro e outras de papel machê, que são a releitura daquelas confeccionadas e utilizadas no início da *Commedia dell'arte*.

busca-se uma aproximação com cada animal para descobrir as suas principais dinâmicas, as relações de peso e seus pontos de apoio, agilidade e prontidão característicos, as atitudes mais significativas etc. Com cada animal privilegia-se uma determinada parte do corpo como, por exemplo, com os felinos podem-se trabalhar mais as omoplatas, a coluna vertebral.

Assim como nos fala Linares, o grupo de pesquisa também partiu desse princípio do animal e sua dinâmica para máscara; após associar a forma do objeto com um animal, partíamos para uma composição corporal como se fôssemos aquele animal – trazendo para o jogo e improviso o que havia sido analisado nos animais (cada participante focou em dois ou três animais diferentes, para esse estudo), como por exemplo: seu deslocamento (saltos, voos, rastejar, nado), qual parte do corpo se move primeiro no seu trajeto; como se dão as pausas desses animais, assim como sua respiração; seu ponto de apoio; do que este animal tinha medo; como atacava; como se dava sua comunicação e outras particularidades observadas. Também procurávamos associar a forma da máscara, com um dos quatro elementos da natureza (terra, ar, fogo, água) em nosso corpo, assim como suas derivações (lama, vendaval, tempestade, cascalho etc.). Assim, percebíamos as características encontradas na máscara a partir da identificação com um animal e com um elemento da natureza como andamento, velocidade, respiração e ondulações no corpo. Cada participante começava a explorar a viabilidade da máscara, em conformidade com o elemento da natureza e do animal, podendo, a qualquer momento, trocá-los se necessário.

Porém, para que o animal e o elemento da natureza funcionem e o jogo ganhe veracidade no que está sendo vivenciado e descoberto, é imprescindível que o ator acredite na autenticidade desses componentes e se permita a experimentação. Linares (2011, p. 121) também pontua um procedimento semelhante em que,

Ao trabalhar a identificação com os quatro elementos da natureza, o estudante tem que se colocar a serviço deles e deve ficar bem claro, já desde a primeira tentativa, que se está exercitando “ser” o elemento e não “fazê-lo”, deve representá-lo, porém jogando com a ideia da identificação “como se” fosse água, terra, fogo ou ar para encontrar as diferentes dinâmicas psicofísicas que cada elemento lhe exige.

É mais fácil representar um elemento da natureza do que ser ele. Não devemos nos enganar, muitas vezes o que fazemos não passa de uma mera representação; o “ser” água, fogo, terra e ar vai muito além do que se movimentar pelo espaço usando variações de ritmo e acreditar que os elementos são “só” isso, uma variação rítmica. Busquei sentir no meu corpo e com o meu corpo esses elementos. Deixava-o agir colocando tonicidade em partes do corpo quando julgava ser necessário, deixava a brisa me tocar e meu corpo ser essa brisa ao se

deslocar pelo espaço; sentia o calor que saia por dentro dos meus poros, através do suor, e tentava fazer com que essa energia perpetuasse o espaço; sentia as ondulações próprias do esqueleto físico e deixava o mesmo se encher de fluidos e ondular-se no espaço. Foi assim que encontrei um aporte para sentir e ser esses elementos da natureza – claro que existem outras. Pelo exercício da natureza, juntamente com o animal e as características físicas de outras pessoas, foi que dialoguei de maneira objetiva e subjetiva com meu corpo. Entendi e respeitei o meu corpo com suas potencialidades e limitações: foi necessário compreender as limitações para conseguir trabalhar a partir do que julguei ser limitado, explorei o que não conhecia até então, e alcancei uma consciência corporal. Percebi, de modo consciente, que é uma das ferramentas do ator – o corpo – que, “no teatro, não para de ‘falar’ e de nos dizer coisas importantes” (ROUBINE, 1990, p. 48). Passei a compreender, no trabalho, o papel do corpo que, como elucidado por Vianna (2017, p. 113):

É, sem dúvida, um corpo que se conhece e se pratica permanentemente, em atividades que lhe permitem desenvolver suas potencialidades físicas e energéticas, ao mesmo tempo em que exercita a percepção e a capacidade de controle de seus movimentos no ato de suas escolhas.

Essa prática dita por Vianna, chamo-a no meu trabalho de treinamento físico e foi nele que descobri as competências proporcionadas pelo trabalho com as máscaras da *Commedia dell'arte*. Deslumbrada com as novas descobertas, despertei a curiosidade, ao explorar as capacidades das máscaras e do estilo teatral por meio do treinamento. Para a máscara funcionar, precisamos de um corpo extracotidiano, a partir do conceito já trazido por Barba (1994), e podemos obter tal resultado a partir do treinamento. Para Linares (2011, p. 21), com a repetição do treinamento físico, encontramos a liberdade para criação:

Acredito que, a partir da abordagem do treinamento como exercício de uma técnica em ação, podemos encontrar liberdade expressiva, pois só poderemos ser criativos se nos apropriarmos das técnicas como de uma gramática que sustenta nosso discurso interior. Desta forma aprendemos o gosto pelo treinamento, percebemos como se faz necessária a repetição, pois nos permite a apropriação dos processos que, mesmo herdados, podem se sedimentar como saberes práticos que abrem as portas para a criatividade.

Acredito, assim como Linares, que a repetição – o treinamento diário – acarreta para o ator, além de uma consciência da ação e do corpo, uma possibilidade de descoberta na repetição. A repetição pode ser um dos caminhos de evolução do movimento e até mesmo de tensões corporais; sendo assim, é preciso treinar para liberar o movimento. Além do treinamento do corpo, é necessário que o ator pratique outros instrumentos para a máscara

ganhar funcionalidade, ou seja, tenha vida. Como diz Vilma Campos, nos treinamentos realizados no grupo de pesquisa, a “máscara parada é máscara morta”; por conseguinte, tal elemento precisa estar em movimento, nem sempre em grandes gestos ou ações, e sim em micro movimentos, ao menos, a exemplo da máscara que faz a ação de respirar – isso já é um estado de existência. Quando os micro movimentos não acontecem ou movimentos exagerados são produzidos pelo ator e não pelo ator “em” máscara, ela se torna um objeto estático, o que literalmente “mata” a máscara em cena. Para Felisberto Costa⁴⁷ (2005, p. 42): “Na prática com a máscara, o ‘estar em ação’, em parte, dá-se pela relação dialética do movimento, a partir da conjunção objeto e corpo”.

Para a máscara ganhar um “sopro de vida”, é necessário treinar e adquirir consciência; saber manusear alguns procedimentos, a exemplo da triangulação, que é um código de constituição desse gênero teatral. Nela, há a comunicação entre as máscaras e a plateia. Mostrarei os comandos de triangulação e ilustrarei com fotos, um exercício de criação de cena feito pelos atores do grupo de pesquisa.

Vejamos duas máscaras em cena (“A” e “B”):

1º Comando: “A” está sentada na cadeira ao lado da mesa e “B” entra com um prato de sopa.

Figura 2 – Exercício de triangulação



Fonte: Do meu arquivo pessoal (2019).
Atores do grupo teatral Os Mascaratis. Da esquerda para a direita, Thaísea Mazza e Mario Leonardo.

⁴⁷ Especialização em teatro e dança pela Universidade de São Paulo (1990), mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo (1990), doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (2000) e Livre Docência pela Universidade de São Paulo (2006). Em 2001, realiza um estágio de pós-doutorado na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Atualmente é professor da Universidade de São Paulo. Atuando principalmente nos seguintes temas: dramaturgia, atuação com objetos e teatro de animação. Coordenador de O Círculo – Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena.

2º Comando: “A” vê o “B”, já arma uma situação; comunica à plateia o seu plano, olha novamente seu alvo “B” e executa a ação de colocar o pé para “B” cair.

Figura 2.1 – Exercício de triangulação





Fonte: Do meu arquivo pessoal (2019).
Atores do grupo teatral Os Mascaratis. Da esquerda a para direita, Thaísea Mazza e Mario Leonardo.

3ºComando: “B” olha para o prato de sopa e para a plateia, indicando com o olhar o seu desespero.

Figura 2.2 – Exercício de triangulação



Fonte: Do meu arquivo pessoal (2019).
Atores do grupo teatral Os Mascaratis. À frente na foto Mario Leonardo e atrás Tháisea Mazza.

4º Comando: “B” cai e derruba toda a sopa, olha para a sopa e depois para a plateia; enquanto isso, o “A” reage rindo da situação, os dois se olham e reagem à situação ocorrida.

Figura 2.3 – Exercício de triangulação



Fonte: Do meu arquivo pessoal (2019).
Atores do grupo teatral Os Mascaratis. Da esquerda para a direita, Mario Leonardo e Thaísea Mazza.

Esse é um dos exercícios de triangulação de máscara que o grupo de pesquisa fez, em que, resumidamente: máscara-1 vê um alvo, comunica à plateia seu plano ou estado, mira no alvo e completa a ação. A máscara-2 faz o mesmo, mas por meio de reação da ação da máscara-1; ambas olham o que aconteceu, máscara-1 comunica o resultado do seu plano bem sucedido, a máscara-2 comunica a afronta sofrida à plateia, mostra como se sente, e em seguida a máscara-2 cria um novo plano para reagir e se vingar da máscara-1. Esse jogo de ação e reação pode perpetuar-se por muito tempo, em que um apronta e outro sofre.

A triangulação não é só uma movimentação mecânica, nas palavras de Linares (2011, p. 149):

introduz um dos elementos que caracterizam uma forma de comunicação aberta para a participação do espectador, própria da representação com máscaras. É por seu intermédio que o ator consegue descobrir se suas ações e atitudes traduzem as suas intenções com eficácia. Para o estudante, a prática do jogo da triangulação é um dos primeiros elementos cuja resposta imediata lhe dá a dimensão material da força de comunicação da máscara. Este exercício é primordial para tomar consciência da eficácia dos elementos técnicos codificados, não para utilizá-los como um fim em si mesmo, mas como recursos que podem tornar-se manejáveis e com os quais o ator descobre os seus tempos internos. Tempos nos quais prepara, organiza e realiza cada ação para revelar cada momento do jogo como se fosse o mais importante de todos os momentos e, ao mesmo tempo, verificar se os seus tempos são suficientemente justos para sustentar com eficácia a atenção do espectador.

Como dito, a triangulação faz com que o espectador participe do jogo e, para o ator, independente da linguagem que se utiliza em cena, a presença do público é mais uma possibilidade de ampliar a participação do jogo. O ator mascareiro⁴⁸ deve ter o hábito de treinar a triangulação, pois, quando estiver com a máscara em cena, essa prática poderá ser algo natural, ao comunicar e tornar o público cúmplice do que acontece em cena. É interessante a terminologia que Linares (2011, p. 147) usa para ajudar a compreensão desse processo:

No início do trabalho, utilize o termo cumplicidade no lugar de triangulação, uma vez que este último, muitas vezes, provoca certa acomodação no estudante que acaba restringindo as suas ações ao desenho mental que a figura representa, o que pode tornar os movimentos duros e um pouco mecânicos. Por outro lado, a imagem dos três lados do triângulo remete ao desenho geométrico preciso dos movimentos que o ator deve realizar para estabelecer um verdadeiro contato com o espectador e conduzir o seu foco de interesse a partir da concentração de toda a sua energia nas intenções, ações ou reações precisas das atitudes corporais que deseja transmitir.

⁴⁸ Esse termo se refere ao ator que dedica seu treinamento ou à criação cênica com a máscara.

Essa ferramenta, quando manuseada de maneira consciente e orgânica, traz uma fruição para o que é narrado pela triangulação. Além de uma técnica, a triangulação permite que os atores criem uma relação entre si. Durante as apresentações do espetáculo, do qual falaremos mais adiante, quando o companheiro de cena/máscara triangula com o outro, o simples olhar já apresenta signos intrínsecos, tais como: a comunicação entre eles, demonstrando que o público está ou não no espetáculo; a ocorrência de algo de errado com o ator em cena; e simplesmente o fato de que o ator “em” máscara improvisa e quer que o outro em cena “compre a ideia” e jogue junto com ele.

Esses são os principais exercícios de treino que o grupo de pesquisa em máscara utilizava para potencializar o “em” máscara. Depois de algum tempo, alguns membros do grupo de pesquisa se tornaram um grupo de teatro e foram experimentando outros jogos, ampliando o repertório para usar na criação das máscaras e das cenas do espetáculo “Do Fundo do Baú”, conforme veremos no próximo capítulo.

2 ESPETÁCULO “DO FUNDO DO BAÚ” – O DESVENDAR DE UMA TRADIÇÃO E DE UMA CONTINUIDADE

Por algum tempo me perguntei se o espetáculo que criamos era mesmo da *Commedia dell’arte* ou se fizemos adaptação de um gênero teatral “à italiana”⁴⁹? Recriamos ⁵⁰as máscaras a partir das imagens iconográficas do Amleto Sartori e Jacques Callot ou simplesmente reproduzimos? Será que estamos representando ou reinventando no século XXI uma releitura da *Commedia dell’arte* no século XX?

Claro que seria impossível fazer a *Commedia dell’arte* que surgiu na Itália por estarmos em outro tempo e espaço. Mas, como foi visto na primeira parte do capítulo 1, há aspectos presentes na estrutura desse gênero teatral que permanecem, como a existência dos tipos sociais, o desafio da presença da mulher, o profissionalismo advindo desse período e os princípios técnicos para a utilização das máscaras, que nos aproximam.

Creio que é possível recriar/adaptar/modificar/reinventar uma tradição a partir do momento que entendemos seu movimento no passado; por isso, iniciei o capítulo anterior contextualizando a *Commedia dell’arte*.

Acredito que a tradição só se tornou tradição porque, em algum tempo da história, ela aconteceu e modificou as pessoas ou coisas que foram atravessados por ela, ou seja, ela marcou de alguma forma aquele espaço de tempo e influenciou o que veio depois.

Tornou-se um desejo fazer um espetáculo de *Commedia dell’arte*. Observando a trajetória desse gênero teatral, toda a sua tradição e potencialidade que a fez chegar até aos dias atuais. Ressalto que, alguma importância e potencial ela ainda carrega, seja nas suas máscaras, seja em seus tipos sociais que permanecem; seu questionamento social no contexto de origem e sua potencialidade para o treinamento do ator hoje.

Observando os cômicos *dell’arte*, em consonância com seu tempo, entendo que dentre as heranças que nos deixaram está o próprio trabalho do ator, pois, para utilizar uma máscara no rosto é preciso interpretação, treinamento, dedicação e comicidade. Para esse gênero teatral demandava não só o domínio do jogo e da atuação, como também a junção de outras áreas, como o domínio do universo circense, da literatura, do canto e, claro, produzir o efeito e de ver, nas relações da humanidade, um terreno para o riso.

⁴⁹ Termo dito por Jacques Lecoq para designar a *Commedia dell’arte*. Outras vezes ele utiliza-se do nome de *comédia humana*.

⁵⁰ A partir daqui, vou me referir na 1ª pessoa do plural em algumas ocasiões, porque há muitos aspectos presentes que dizem respeito também a “nós” em Os Mascaratis, sendo inviável separar como “meu” dentro dessa reflexão.

Sem dúvida, a *Commedia dell'arte* estava em sintonia com o seu tempo; sua perpetuação até hoje se dá devido aos aspectos humanos que permanecem em suas peculiaridades e relações. O cenário político e social pode mudar (ou não) com o passar dos anos mas, com certeza, o riso continua sendo, com eficácia, uma válvula de escape para a realidade. Existe o inverso nessa afirmação, o riso nem sempre é carregado só de coisas divertidas e boas: o riso pode ser de escárnio, maldoso; pode destruir vidas. Mas o mérito aqui não é o de classificar o riso.

Então, acredito que a tradição e continuidade desse fenômeno teatral se dá pela necessidade de estarmos, sempre, no entre: entre o presente e o passado, pois buscamos respostas no hoje considerando também o que foi feito antes. Entendo tradição como algo que teve seu princípio num tempo remoto, mas que não ficou congelado ali. Nesse sentido, as palavras de Picon-Vallin (2013, p. 32-33) sobre o termo são muito esclarecedoras: “uma tradição, por princípio, vive, se transforma, acolhe, traduz, adapta, está sempre aberta. Uma cultura não fica guardada em lugares definidos, ela vive, justamente, no fluxo desse lugar do ‘entre’”.

Percebo na trajetória do coletivo Os Mascaratis que nos utilizamos desses dois tempos cronológicos (o passado e o presente) como possibilidades para criação de cenas; a continuidade de um fenômeno como a *Commedia dell'arte* não me parece uma ideia nova, muitos já veem tentando fazê-lo, seja na criação ou na formação do ator. Dentro desse último âmbito nos aponta Lecoq (2010, p. 178):

Pesquisar uma *Commedia dell'arte* contemporânea foi, muitas vezes, o sonho de pessoas de teatro. Alguns desejariam renovar os arquétipos para inseri-los na atualidade social ou política. Esse procedimento sempre me pareceu discutível, pois, historicamente, na *Commedia dell'arte*, as relações sociais são imutáveis. Há os senhores e seus servidores, mas o propósito não é mudar a sociedade. Trata-se de mostrar a natureza humana em sua comédia feita de trapaças e de comprometimentos, indispensáveis à sobrevivência dos personagens. [...] A *Commedia dell'arte* está em todos os lugares, em todos os tempos, enquanto houver patrões e servidores indispensáveis a seu jogo. Esses elementos permanentes da *comédia humana* me interessam, para que os alunos – que, evidentemente, são “contemporâneos” – possam inventar o teatro de seu tempo.

Lecoq diz que a *Commedia dell'arte* está em outros tempos além do seu de origem, devido às relações sociais e políticas de poder que ainda estão em voga. Eu não tinha esse entendimento ao iniciar esse trabalho; acreditava que era o “nossa” ponto de vista sobre o hoje que estava posto no espetáculo. Peço desculpa se esse posicionamento parece ser

presunçoso, mas no decorrer dessa pesquisa fui tomando consciência de que bebemos na tradição quando buscamos reinventar a nossa própria *Commedia dell'arte*.

E a reinventamos? Posso realmente afirmar como Vianna (2017, p. 55) que: “Era exatamente essa a minha inquietação: estudar profundamente a tradição, mas não para reproduzi-la e sim reinventá-la aos olhos do nosso tempo [...]”? Essa pesquisa tem o intuito de rever, a seguir, alguns dos procedimentos de criação do grupo Os Mascaratis e perceber, por meio deles, como tem sido a nossa apropriação da *Commedia dell'arte*.

Ao reler o livro de Roubine (1990), me deparo com relatos do *Théâtre du Soleil*⁵¹ que, em 1975, já criava uma dramaturgia coletiva ao utilizar a tradição da *Commedia dell'arte* e os tipos das máscaras para reinventá-los e até mesmo criar novos elementos. Aqui noto a tradição como alicerce para estar em consonância com a contemporaneidade, o que leva a cogitar que o processo dOs Mascaratis também pode vir a estar nesse lugar de “entre” tempos.

Com *L'âge d'or (première ébauche)*, em 1975, o *Théâtre du Soleil* continua e a aprofunda a sua pesquisa. Trata-se, no caso, de inventar uma forma de espetáculo, mais uma vez baseada em dramaturgia coletiva, e que, tomando o cuidado de evitar as armadilhas da imitação realista, seja uma evocação da realidade contemporânea. Os atores optam por recorrer às técnicas de palhaços, que aprenderam a dominar anteriormente, e decidem fazer reviver também as da *Commedia dell'arte*, desempenhando os tipos que aquele teatro criou e consagrou (Arlequim, Pantaleão, Brighella etc.), mas também procurando inventar outros, sugerido pela vida moderna. Os primeiros conservam os grandes traços estruturais dos seus modelos: Arlequim é ingênuo e guloso, e Pantaleão, como sempre, ávido e libidinoso. Entretanto, sua posição social é transposta e adaptada à realidade do mundo contemporâneo. Arlequim será Abdallah, o trabalhador imigrado; e Pantaleão será um corretor imobiliário (ROUBINE, 1990, p. 75).

O *Théâtre du Soleil*, como outras companhias, viu no fenômeno teatral da *Commedia dell'arte*, uma forma de “personalizar” o que já existia em algo que comungasse com sua realidade. Vejo um potencial estrutural na *Commedia dell'arte*. É possível dialogá-la com outras linguagens e dialogar seus tipos sociais consagrados. A criação de novas máscaras/personagens com as situações de hoje, ou readaptação às existentes para sua realidade social é algo que já foi feito por muitos grupos teatrais.

Os Mascaratis, no espetáculo “Do Fundo do Baú”, assim como o grupo *Théâtre du Soleil*, estabelece interfaces de linguagens colocando em cena os tipos sociais da *Commedia*

⁵¹ *Théâtre du Soleil* surgiu em 1964 em Paris, sua fundadora foi Ariane Mnouchkine. O coletivo teatral se instalou na Cartoucherie de Vincennes em 1970.

dell'arte? E o “Charlatão”⁵² personagem também tradicional por séculos, que foi inserido em nossa peça, o que ele representa?

Por não saber se o que fizemos no nosso espetáculo (inconscientemente ou não) é uma continuidade do que vínhamos estudando no grupo de pesquisa e, depois, no próprio coletivo teatral, é que me debrucei sobre esse tema.

Somos seis integrantes, todos com reflexos do que viveram, sentiram e fizeram; trazemos para a construção das cenas e das máscaras que utilizamos, experiências de vida e de teatro, muitas delas comuns e iniciadas em edições da disciplina “Atuação com Máscara” (e depois no grupo de pesquisa). Entendo que a trajetória, o passado, as relações como cumplicidade, jogar juntos, conhecimentos individuais e do grupo se manifestam de alguma forma na criação.

2.1 O passo a passo do mistério desse baú – do contexto de surgimento do coletivo aos procedimentos de criação de cenas

Nos primeiros semestres de 2014 e de 2015, Vilma Campos ofertou novamente a disciplina “Atuação com Máscara” e alguns novos integrantes (calouros ou veteranos) do curso entraram no grupo de pesquisa; outros saíram, como eu que, por motivos pessoais não estive integralmente no grupo. Retornei em 2016, embora tenha participado em algumas ações pontuais em 2015, (como uma oficina sobre a *Commedia dell'arte* ministrada pelo Ivanildo Piccoli⁵³); muito do que menciono, a seguir, a respeito desse ano, é a partir dos relatos dos participantes.

No segundo semestre do ano de 2015, o grupo de pesquisa estava com os integrantes: Danilo Corrêa, Thaísea Mazza, Lucas Nasciutti, Welerson Filho, Mariana Guerron, Lívia Chumbinho, Vitor Marcitelli e Gustavo Martins. Uma das ações era desenvolver o roteiro de ação intitulado “Tem caroço nesse Angú”, escrito por Lucas Mali na disciplina “Dramaturgia”⁵⁴. Além do autor, juntaram-se ao grupo Mario Leonardo e Fernando Bruno.

Em abril de 2016, Vilma Campos se afastou para o pós-doutoramento, mas o núcleo que estava no empenho de transformar a cena curta de “Tem caroço nesse Angú” continuou se

⁵² Falaremos mais sobre a figura do Charlatão, dentro do espetáculo, no capítulo 3.2.

⁵³ Oficina oferecida pela Universidade Federal de Uberlândia. Piccoli atualmente desenvolve pós-doutorado na ECA USP com a temática da Pedagogia das Máscaras. É professor da UFAL (Universidade Federal de Alagoas), fez doutorado e mestrado no IA-UNESP. Organizou eventos internacionais e atua como tradutor nas diversas vindas de profissionais italianos ao Brasil, como os professores e pesquisadores Enrico Bonavera, Roberto Tessari, Donato Sartori, Paola Pizzetti, Renzo Guardentti, Roberto Cuppone e grupo Astragali.

⁵⁴ Nesse semestre, essa disciplina também foi ofertada por Vilma Campos e, Lucas Mali a cursou junto com “Atuação com Máscaras”.

reunindo semanalmente, aos sábados. Então, Vilma convidou Welerson Filho⁵⁵, para dirigir a cena, que foi levada para o “FESTA”⁵⁶; após o Festival, o grupo continuou investigando o roteiro e buscando formas de transformar a cena curta em um espetáculo.

Em 2016, encontrei Danilo Corrêa (amigo e integrante do grupo) que me convidou a voltar para o grupo de pesquisa, justamente nesse momento em que o trabalho estava sendo conduzido pelo Welerson.

Aceitei e, depois de um mês, o curso de teatro da Universidade Federal de Uberlândia recebeu um convite para participar do *Festival Internacional de Escuelas de Teatro y Expertos GATS* – Lima/Peru. O Festival naquele ano estava voltado para os temas de *Commedia dell’arte* e Constantin Stanislavski (realismo); convidaram diversas escolas de teatro do mundo para participar. Vilma teria que escolher três pessoas para, além dela, participarem representando a instituição; ficou decidido que seriam os que estavam em contato com a *Commedia dell’arte* há mais tempo. Sendo assim, dentro desse critério os nomes indicados foram: Welerson Filho, Danilo Corrêa⁵⁷ e eu.

Aproveitamos o trabalho que estava sendo feito em cima do roteiro, que na ocasião ainda tinha o nome “Tem caroço nesse Angu”, para levarmos algumas das cenas para o Festival. Tínhamos dois meses até o evento para trabalhar dez minutos de cena, tempo disponível para apresentação de cada grupo. Então, as atividades e montagem da peça como um todo foram adiadas para quando retornássemos de Lima/Peru. Não sei se esse foi um dos motivos, porém ao retornarmos do Festival, alguns integrantes do grupo resolveram não mais participar do processo de montagem do espetáculo. A presença mais pontual de Vilma Campos; o cronograma de trabalho mais específico para um evento sem a possibilidade de participação de todos, além dos motivos pessoais dos integrantes, podem ter sido motivos pertinentes para as desistências.

A participação no Festival foi um dos propulsores importantes para se pensar o que seria depois o espetáculo “Do Fundo do Baú”⁵⁸ e o grupo Os Mascaratis⁵⁹.

⁵⁵ Também teve um primeiro contato com a *Commedia dell’arte* na graduação entre os anos de 2006 e 2007 com Vilma Campos. Durante a montagem do trabalho “Do Fundo do Baú”, estava cursando mestrado no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFU.

⁵⁶ Festival Nacional de Teatro de Araguari – Araguari/MG.

⁵⁷ Corrêa na mesma época passou na ECA-SP para estudar e não conseguiu conciliar a viagem com sua ida para São Paulo. Então, acabou indo para o Vilma Campos, Welerson Filho e eu.

⁵⁸ O espetáculo continuou chamando “Tem caroço nesse Angú” e só mudou de nome perto da estreia em 18 de julho de 2017. Acreditamos que o primeiro nome não fazia sentido mais para o espetáculo que foi se modificando muito no decorrer do processo e optamos em chama-lo de “Do Fundo do Baú”?

⁵⁹ Para a inscrição no Peru tínhamos nomeado o grupo como Os Mascarados, porém, após voltar, vimos que esse nome já era usado por três outras companhias brasileiras de teatro; colocamos Os Mascaratis, que seria uma

Durante o evento, assisti apresentações de diversos países da América Latina e da Europa com cenas curtas da *Commedia dell'arte*; em todos os trabalhos retratavam o gênero teatral da *Commedia dell'arte*, tanto na construção corporal quanto na dramaturgia e figurino, de acordo com os textos e iconografias feitas da releitura de Amleto Sartori. Nós levamos uma estrutura corporal menos voltada para as iconografias, partindo dos já mencionados procedimentos do grupo de pesquisa em máscara, com base no que criamos com animais, elementos da natureza e os tipos sociais. Além disso, os signos visuais como os adereços de cena (celulares e cartão de crédito) e dramaturgia mencionavam ações do Brasil naquele momento, sobre a tecnologia de comunicação.

Em uma roda de conversa, alguns grupos acharam instigante fazer aquela diferenciação que estávamos propondo no gênero teatral. Confesso que, no começo, não entendi muito bem o que eram essas afirmações. Fomos indagados sobre o porquê de estarmos chamando aquela encenação de *Commedia dell'arte*, e perguntaram ainda se não estaríamos fazendo uma descaracterização.

Foi esse acontecimento que deu origem à minha vontade de transformar esse processo em uma pesquisa acadêmica. Afinal, esse questionamento ficou repercutindo na minha cabeça durante muito tempo, pois não tinha respostas e nem entendia por que as pessoas que assistiram pensaram daquela forma. Assim, desejei terminar de montar aquele texto e de responder às indagações que ressoavam cada vez mais forte. O que realmente estávamos fazendo ao criarmos um espetáculo de *Commedia dell'arte*?

Voltamos para a sala de ensaio, agora com sete⁶⁰ integrantes. Mostramos as cenas que levamos para o Peru⁶¹ para os demais e, em outras ocasiões, para angariarmos fundos para o pagamento das nossas passagens ao Festival (ao que tínhamos ido, e essas cenas ficaram definidas como as primeiras do espetáculo). Seguimos com os mesmos jogos para criação das próximas cenas.

mistura de máscara com mascate (que representava os charlatães) porque logo após o Peru começamos a trabalhar com a inserção dos Charlatães no espetáculo.

⁶⁰ Welerson Filho, Thaísea Mazza, Fernando Bruno, Mario Leonardo, Victor Marcitelli, Gustavo Martins e Emanuelle Anne.

⁶¹ *Roteiro das três cenas*: Flávio e Isabella entram com celulares, sem se verem. Trombam-se e encontram se. Declaram seu amor, vão se beijar, mas Flávio se assusta com um barulho e sai. Entra Pantalone reclamando ao telefone e ao ver a filha Isabella diz que cancelou o plano de internet e Isabella faz uma chantagem ao pai, que finge estar doente. Isabella percebe a simulação e rouba-lhe o cartão de crédito. Negociam o telefone em troca do cartão e Pantalone pede para que ela chame ARLECCHINO. Isabella sai. Entra ARLECCHINO assustando Pantalone. Pantalone reclama e ARLECCHINO se apresenta. Pantalone pede um serviço para avisar Tartaglia de que está cancelando a sociedade. Temendo que ARLECCHINO não saberá fazer o serviço, resolve escrever uma carta e pede para que ele vá entregar.

Tínhamos um roteiro de ação; Welerson sugeriu criarmos os diálogos e, também, que experimentássemos todas as máscaras antes de decidir qual ator atuaria com cada máscara, no final. Ele queria que os participantes tivessem o domínio de todas as máscaras e de todas as cenas; assim, ficaria mais fácil fazer a substituição de atores, caso necessário.

Parecia saber que isso aconteceria, pois em pouco tempo tivemos mais desistências do trabalho. Talvez o processo de construção do espetáculo não estivesse satisfazendo às expectativas de alguns, pois essa metodologia de todos experimentarem as máscaras deixou o processo lento; pode ter sido ainda uma seleção natural para permanência no grupo.

Vejo que o processo de criação e de fomentação de um material artístico nem sempre é fácil e, para além do trabalho em si, temos a questão das relações humanas. Faço associação dessa realidade com a afirmação de Santiago García (1988, p. 25) “o processo criativo na arte não é uma soma de adições e sim, contrariamente, de destruições”. O ato de desistir do trabalho ou de fazer uma escolha é difícil, tanto para quem toma a decisão de sair como para quem nele fica. Entretanto, quem opta por permanecer tem que assumir a consequência da saída de integrantes, e o trabalho aumenta.

Seguramos uns nos outros, mas havia uma atmosfera de medo nos ensaios, de mais alguém desistir e o coletivo não conseguir terminar o espetáculo. Conseguimos. Montamos e estreamos⁶². Acredito que os interesses dos integrantes por estarem juntos tinham mais força do que as nossas limitações, tais como: falta de verba para o grupo investir na produção; o tempo reduzido para o ensaio, já que os integrantes do grupo não poderiam dedicar mais tempo para o processo de criação em decorrência dos seus empregos (ou bolsas acadêmicas); a falta de um financiamento externo para o espetáculo. Isso fez com que o coletivo buscassem formas alternativas de construção, o que é uma realidade recorrente para os artistas brasileiros, quando querem criar seu material artístico e não têm apoio para essa criação e sua fomentação. Então, os integrantes custearam todo o material cênico e cenográfico não só comprando os materiais mas, também, confeccionando as demandas necessárias do espetáculo. Era um investimento de longo prazo, visto que pleiteávamos, após a estreia do espetáculo, fazer uma circulação que permitiria retornar o investimento de cada um, o que demorou cerca de seis meses a um ano.

⁶² Roteiro: Chegam cinco charlatães em uma cidade, para vender seus produtos medicinais, só que antes disso, vão presentear o público com um espetáculo, durante o mesmo interrompem para a venda de um aplicativo a preço exorbitante, mas o público não compra. Em síntese, o enredo conta a história de dois namorados que tentam de tudo para ficarem juntos, já que os pais não acham interessante financeiramente esse envolvimento. Então, os pais tentam de tudo para afastá-los, só que os jovens contam com a ajuda de três servos, que fazem de tudo para que os namorados tenham um final feliz, como de fato acontece. E depois do final desse romance, volta os charlatães com sua famosa receita medicinal – a garrafada – dessa vez a um preço popular.

Portanto, como é recorrente no processo criativo, tivemos que lidar com o desafio do relacionamento entre pessoas de comportamentos e temperamentos diferentes. Hoje ainda nos esbarramos em opiniões diferentes; porém aprendemos, no decorrer do processo, a respeitar e lidar com elas, ao entender os interesses do coletivo como prioridade.

Após montar o espetáculo, percebemos que as vontades continuavam diferentes, pois só alguns queriam circulação fora da cidade, leis de incentivo, investigação do processo de criação, mudanças de cenas e outros. Debatíamos sobre o que era comum, de forma que abrangesse a todos do coletivo de alguma forma. Não foi fácil a tarefa. Houve momentos de crises, a ponto de se pleitear a desistência do grupo, de exaustão psicológica do coletivo: isso afetava negativamente a realização do espetáculo. Seguimos conversando e vimos o que era importante para o espetáculo; entendemos que não havia como homogeneizar os interesses dentro do grupo. Éramos honestos, no intuito de promover o crescimento do espetáculo; tivemos que lidar com as consequências de algumas desistências durante o processo. Assim, o grupo Os Mascaratis se firmou em número de cinco atores⁶³, que cumpriram o processo de apresentação até 2019⁶⁴, período em análise dessa pesquisa.

Durante o processo, houve um acordo de colaboração no espetáculo, em todas as funções criativas; a decisão final na encenação sempre ficaria para o Welerson, pois ele tinha o olhar de fora do espetáculo.

E assim se deu um “processo coletivizado” na criação das cenas; tínhamos uma rotina, com a seguinte condução: trabalhávamos exaustivamente o aquecimento corporal e vocal para, então, começarmos a criar. Para tanto, realizávamos alguns exercícios, conforme descreverei a seguir, e que, hoje, ainda estão latentes na minha memória corporal, sendo acionada quando estou treinando para uma próxima apresentação.

A condução inicial de alongamento e aquecimento foi feita na maioria das vezes pelo Welerson, mas ele sempre permitia e até sugeria que alguém levasse um exercício diferente para nossos encontros. No alongamento, buscávamos trabalhar o corpo de forma consciente e os exercícios eram voltados para diminuir a tensão e a rigidez corporal. O grupo estava buscando amplitude corporal, flexibilidade, atenção, equilíbrio entre corpo e mente, além de tonificar os músculos para um melhor desempenho na cena.

Um dos exercícios de alongamento era a “saudação ao sol” ou “*Surya Namaskar*”, que é um *ásana* ou postura da prática da ioga, onde se faz uma sequência de movimentos. O nosso intuito com esse exercício era o de alongar os membros inferiores e superiores, juntamente

⁶³ Welerson Filho, Thaísea Mazza, Fernando Bruno, Mario Leonardo e Emanuelle Anne.

⁶⁴ Ver no anexo1 a lista de apresentações desse espetáculo.

com a coluna, além de tentar ampliar os movimentos com o auxílio da respiração. Ao inspirar, tentávamos “abrir” espaços no corpo, deixando o ar entrar e circular por cada membro do corpo, e na saída do ar percebemos e tentamos controlar o fluxo do ar, conseguindo voltar a atenção para cada parte no corpo.

Na sequência, usávamos a corda, ou fazíamos jogos, como por exemplo, “pegar o rabo”, da seguinte maneira: em círculo, dois participantes entravam no centro da roda e cada um dos jogadores colocava um tecido pendurado na parte de trás da calça (short), em posição de base (posição de corpo ereto, com as pernas levemente flexionadas e o quadril encaixado no tronco). Seguíamos duas regras básicas do jogo: primeiramente só podíamos nos movimentar nessa posição, e em segundo lugar ganhava o jogo quem pegasse o tecido (rabo) do outro. Assim que isso acontecia, quem ganhasse o jogo tinha o direito de escolher quem seria o próximo. E fazíamos esses jogos em torno de uma hora.

Penso que a prática do alongamento ajudou a cada um no trabalho sobre si mesmo, no manejo da energia, o corpo extracotidiano, conforme apresentei em Barba no capítulo 1. Já os trabalhos com a corda e os jogos visaram a uma atuação com o outro, aprimorando o olhar e enxergar, a escuta e a cumplicidade.

Logo depois, em cada encontro, trabalhávamos outros exercícios que aprendemos com nossas experiências no teatro. Alguns funcionavam melhor do que outros para acionar o mecanismo das máscaras, associando-as em uma busca de exploração do corpo por um espaço tridimensional de altura, profundidade e largura. Procurávamos descobrir essas dimensões para aproveitar o espaço: da máscara, com a máscara e entre máscaras. Esses exercícios espaciais construíam desenhos, como nos fala Barba (1994, p.159):

Vejamos o que acontece nos exercícios. Cada exercício é um padrão definido em si mesmo, é um desenho de movimentos. Executa-se um e depois executa-se outro. Uma vez aprendidos, os exercícios repetem-se seguidamente em um fluxo contínuo. O que faz o ator agora? Está dançando? Está representando alguma coisa? O seu “diário físico” está se transformando num “diário íntimo”, numa espécie de confissão pessoal sem palavras? Não, está simplesmente seguindo uma cadeia de exercícios. Mas quem os observa não pode deixar de interpretar, projetar imagens, estórias, cenas, lampejos de supostas revelações internas em ação que para o ator é, talvez, somente exercitação, como a de um pianista ou de um cantor que executa as escalas musicais para exercitar os dez dedos ou a voz.

Assim sendo, o corpo ilustra o espaço carregado de significados, mesmos que estes não sejam o foco no momento da execução. Para nós, o descobrimento gestual no espaço estava para além do movimento em si; nosso foco inicial era pensar no ambiente espacial da rua, pois o espetáculo estava sendo idealizado para este local. Em alguns desses exercícios,

jogávamos ludicamente com os vetores, na busca de expansão corporal. Welerson nos conduzia da seguinte forma: devíamos imaginar linhas amarradas em várias partes do nosso corpo. Ao seu comando com som de uma palma, uma das partes do corpo tinha que ser puxada por essa linha, o que levaria o corpo naquela direção. Assim, se ele batesse uma palma e eu acionasse o vetor cabeça, por exemplo, todo o meu corpo ganharia dimensão para o alto, como se o resto do corpo fosse sustentado pela cabeça que, nesse caso, se pareceria com um balão que flutua, e o restante do corpo seria o cordão. Quando o vetor era de peito, meu corpo era puxado para frente, enquanto fazia uma força para trás na intenção de expandir o corpo e tentar equilibrá-lo com essas duas forças opostas. O mesmo acontecia com o vetor de costas (ou de asas, como chamamos, por a linha sair das escápulas). E assim, sucessivamente, com todos os vetores. Com esse jogo, sentia que meu corpo ganhava “centímetros” toda vez que acionava algum vetor. Esses vetores foram para as máscaras do espetáculo, cada uma acionando um vetor diferente. Algumas ganham dimensões laterais, para baixo, para trás, outras verticais ou horizontais.

Após trabalhar com esses procedimentos, fomos conduzidos ao jogo de expansão e contração. Ao ouvir uma palma, deveríamos acionar um ou mais vetores; porém, quando eram duas palmas, tínhamos que contrair ao máximo todo o corpo, desde os fios de cabelo até os dedos dos pés, sem nos esquecermos dos órgãos internos. Esse exercício me levava à exaustão e, quando chegava a esse estado, conseguia improvisar e agir inteiramente. Os exercícios dos vetores e de contração são formas para nos atentarmos a determinada parte do corpo ou ao corpo inteiro. Sem percebermos, trabalhamos a consciência corporal, com suas expansões/dilatações, ponto de equilíbrio e energia, usando-os para criação corporal das máscaras tipos. Exemplo disso, o *Pantalone* (que criamos) tem o corpo comprimido, junto foi usado um vetor de umbigo; sendo assim, temos um corpo comprimido e tensionado para frente. Esse exemplo de eixo é um dos que encontramos, pode haver variações no eixo, através do deslocamento, ou até mesmo da própria postura: “mesmo na imobilidade e nas ações menos animadas, as posturas básicas dos atores representando Pantaleão e Arlequim mantêm o investimento de energia que os acrobatas usam para as suas façanhas de força e agilidade” (BARBA, 1995, p.148).

Esses exercícios e jogos foram utilizados tanto para as primeiras criações de cenas, como também para aquecer o corpo e seus sentidos para as improvisações de cena. Durante a realização do processo, eu não tinha referência de onde vinha esse tipo de trabalho; mas, no decorrer da escrita, pude encontrar dinâmicas similares em alguns autores, como em Eugenio

Barba e no doutoramento de Tiche Vianna, quando discute os procedimentos de trabalho do Barracão Teatro.

Outra dinâmica recorrente na condução de Welerson foi quando todos os jogadores vestidos (corporalmente) com uma máscara entravam no Platô – nome dado ao jogo que ocorre em demarcações feitas de forma circular (ou seja, um disco), quadrado, triangular e outras, onde todas as partes têm que ser equilibradas, evitando que o peso não fique só de um lado e desequilibre. Improvisar no platô, sem deixar que ele se desequilibrasse para um dos lados era o objetivo mais importante do jogo. Era crucial entender esse procedimento, porque ele era referência para o espaço físico que iríamos ter durante as apresentações na rua, para o qual o espetáculo foi elaborado. Ademais, as apresentações eram pensadas em 360°; logo, teríamos que representar para todos os lados, de forma a abranger o público que estaria em uma circunferência.

Na sequência, tínhamos que preencher o espaço e compor com o corpo do outro jogador. Delimitávamos um espaço para nos deslocar (traçávamos uma diagonal, de um lado ao outro da sala), e um jogador fazia uma imagem no começo do trajeto, sem comandos de quem seria o próximo. Outro jogador entrava nesse meio e tentava ocupar todos os espaços vazios (tanto do ator como do espaço), e sucessivamente, entrava outro jogador, depois outro e assim até percorrer todo o percurso. O objetivo principal era o preenchimento da cena, da movimentação do outro e do platô durante a cena. É uma dinâmica que podemos encontrar em jogos de iniciação teatral, como “Parte de um todo” em Viola Spolin (1987, p.66).

Terminada essa primeira parte de preparação corporal consigo mesmo e com o outro, partíamos para a criação propriamente dita das cenas do espetáculo. Ela ocorria da seguinte maneira: o grupo lia o roteiro de ação de cenas do espetáculo em trios. No começo do processo, a equipe tinha nove participantes; assim, três trios realizavam uma sequência de três a quatro fotos congeladas com o corpo que, no entender daquele grupo, representava a parte do roteiro lido. Cada trio mostrava as imagens congeladas e, então, Welerson escolhia quais imagens continuariam para o improviso. Essa escolha se baseava no desenho todo da cena, ou seja, dialogava mais com o roteiro (texto), e que condizia com as outras fotos narrativas que tínhamos explorado. Depois, cada trio precisava fazer com que suas fotografias ganhassem vida; por isso, elaboramos transições de uma imagem para outra e novamente compartilhávamos a criação com o grupo. Foram escolhidas três imagens para cada cena, as quais tinham que, de certa forma, narrar o contexto central da cena.

Na entrevista com o Welerson, acabei não focalizando tanto de onde vinham suas referências para o trabalho de condução. Acredito que tenha contato com vários processos vividos por ele como graduando, no próprio trabalho de máscaras com Vilma Campos, já que ele participara de um processo de criação intitulado “Como dói o amor”⁶⁵ dirigido por ela, pelos anos de 2007, na própria universidade, além de processos que vivera em grupos teatrais, como por exemplo, o grupo “Trupe de Truões”⁶⁶ do qual participava durante a condução desse processo em análise. Assim, as associações que fiz anteriormente com o aquecimento e, agora também, ao ver nessas criações de imagens, um paralelo com uma das técnicas de Augusto Boal (Teatro Imagem) são leituras ou interpretações minhas e, não necessariamente, uma escolha consciente que ele tenha feito.

Seguindo no processo de criação das cenas, o próximo passo era inserir essas imagens no roteiro existente para assegurar que o improviso acontecesse dentro do estabelecido. Nortear as ações permite que o espetáculo comece a ganhar vida. Apesar de termos imagens “prontas”, advindas do processo, erámos livres para improvisar quando quiséssemos dentro do momento de criação das cenas, e, se alguém não estivesse satisfeito com as imagens e ansiasse por improvisar fora do que estava estabelecido, poderia experimentar.

O improviso no processo de criação foi fundamental para criarmos as cenas e também nossa relação enquanto grupo: sabíamos com quem poderíamos improvisar, quem de imediato compraria a ideia desse jogo, e com quem não tínhamos desenvolvido tanta afinidade cênica. Assim, o improviso é um processo de refinamento para o trabalho do ator e, embora esteja presente em diferentes estilos do fazer teatral, é especialmente significativo no trabalho da *Commedia dell’arte*. Como afirma Costa (2005, p. 39):

A improvisação é um constante fluir do corpo-mente sempre renovando o contexto de nossa experiência. Considerando-se estes postulados, a mesma pode se dar de uma forma livre, com uma estrutura mínima, com a qual a espontaneidade do ator possa agir ou advir de um universo mais codificado, como, por exemplo, o da *Commedia dell’arte*.

O papel do improviso na *Commedia dell’arte* é algo bem singular, pois os comediantes italianos deviam saber com precisão o que iria acontecer na cena seguinte, embora parecessem atuar como se não soubessem. Eles tinham repertório das ações e utilizavam-nas na melhor hora da cena, ou até mesmo para salvar uma cena. Como nos lembra Taviani (1997,

⁶⁵ Dramaturgia também de Luiz Carlos Leite.

⁶⁶ Grupo de teatro que se consolidou no ano de 2002, com ex-alunos do curso de teatro da Universidade Federal de Uberlândia, hoje é um grupo profissional independente de teatro.

p.10): “tudo isso nada mais é do que uma introdução a uma exaltação ainda maior, como resultado da qual a improvisação se torna uma forma de heroísmo técnico”⁶⁷.

Assim, a improvisação é o resultado da técnica; quando bem treinada, ela convence o público do seu frescor, levando-o a acreditar que foi algo realizado pela primeira vez. É o que nos fala também Dario Fo (2011, p.17) “Os cômicos possuíam uma bagagem incalculável de situações, diálogos, *gags*, lengalengas, ladinhas, todas arquivadas na memória, as quais utilizavam no momento certo, com grande sentido de *timing*, dando a impressão de estar improvisando a cada instante”.

Durante algum tempo, antes do estudo sobre a *Commedia dell’arte*, imaginava que era toda improvisada; quando estava em cena, parecia que eu jogava com o novo ou com algum acontecimento que surgia na cena ou fora dela, como uma resposta para jogar com aquilo e fazer virar cena. Só depois de muito ler e reler sobre o improviso, consegui associar a prática e a teoria. Vejo hoje que quando conseguia improvisar e jogar com o momento presente, era porque minha escuta e presença estavam voltadas para a cena, para o aqui e agora, e por sorte (ou não), quando acontecia algo fora do roteiro, o processo de preparação ou treinamento que me permitiu jogar. Assim, posso concluir que é um resultado de treino e ensaio, de bagagem acumulada para responder àquelas ações que acontecem na cena. Sem um treinamento prévio, quando acontece algo fora do premeditado, é bem provável paralisar, desesperar e ficar com medo do jogo. Hoje percebo que o uso do roteiro é alicerce para a cena, pois, depois de improvisar algo, eu posso saber para onde voltar, por já estar com o trajeto do espetáculo em mim. Mais uma vez, encontro ressonância nas palavras de Taviani (1997, p.11) quando ele nos fala como o Perrucci descreve o improviso em seu texto:

“Ele confirma, porque mostra como a improvisação foi o resultado final de um acúmulo de eventos, de fragmentos, de peças acabadas que podiam ser montadas de uma maneira sempre nova. Ele entendeu a improvisação como uma composição rápida de fragmentos acumulados no curso de um treinamento longo e lento”⁶⁸.

Realmente considero fundamentais essas palavras de Taviani, pois têm a improvisação como o resultado de um longo trabalho e como uma ferramenta à disposição do ator. No processo de criação dos Mascaratis, cada ator encontrava procedimentos para o cultivo de sua

⁶⁷ Tradução nossa. Texto original: “Todo esto no es más que una introducción a una exaltación aún mayor, a raíz de la cual la improvisación se vuelve una forma de heroísmo técnico”.

⁶⁸ Tradução nossa. Texto original: “Lo confirma, porque muestra cómo la improvisación fue el resultado final de una acumulación de acontecimientos, de fragmentos, de trozos terminados que podían ser montados de manera siempre nueva. Entendió la improvisación como composición rápida de fragmentos acumulados en el curso de un largo y lento adiestramiento”.

bagagem teatral, colocando conscientemente (ou não⁶⁹) à disposição do outro ator e da plateia. Foi muito importante para o meu processo de atriz e pesquisadora ir evidenciando os passos desse caminho, pois, nessa escrita, fui me conscientizando do quanto fomos jogando com o que era proposto, nas cenas, nas músicas, no texto e até mesmo nas máscaras.

Vale ressaltar que, além dos procedimentos mostrados nesse item, usamos os exercícios apresentados no item 1.2 também utilizados no grupo de pesquisa em máscara, como o treinamento físico com a corda, tipos sociais, animal, elemento da natureza, e a própria triangulação, que foram a base comum para o grupo, tanto para construção das máscaras e cenas, como para aquecimento em uma apresentação.

Nesse processo experimentamos várias máscaras e isso foi fundamental, pois com a saída de alguns membros do grupo pudemos dividir o uso da máscara com outras pessoas. Tínhamos oito máscaras para cinco atores, então todos tinham uma máscara de base (aquela que cada ator foi designado para fazer) e outras máscaras que seriam feitas por quem estivesse fora de cena. Tentamos reduzir o número de máscaras no roteiro para não precisarmos dobrá-las, mas o enredo ficava incompleto; a cena não ganhava a dinâmica que precisava sem determinadas máscaras. Então, assumimos esse jogo, onde cada um tinha uma máscara específica e as outras seriam experimentadas também. Foi a primeira vez que fizemos isso em um espetáculo.

No começo era interessante ver os integrantes buscando corpos e a expressividade da máscara. Depois que decidíamos qual base seria de cada máscara, de acordo com o que era apresentado pelo grupo, foi se tornando uma tarefa árdua e estressante. Exemplo disso foi a máscara do *Pantalone*. A atriz Thaísea criou uma base e o ator Mali dobrava essa máscara com ela; só que o corpo da atriz é diferente do corpo do ator, tanto nas questões físicas quanto vocais. Tentar fazer uma homogeneização entre essas duas pessoas, para uma uniformização da máscara, era algo que não estava funcionando. Tentamos várias vezes essa especificidade, não só com a máscara do *Pantalone* como também a da *Ragonda*, e, embora a segunda máscara fosse feita por duas mulheres, as questões eram as mesmas apresentadas na do *Pantalone*. Fizemos exercícios na frente do espelho para construir um único corpo, e também jogos onde um ator copia a movimentação do outro; tentamos repetir as fotos iniciais que usamos para criar o espetáculo, e nada adiantou. Sentíamos que estávamos perdendo tempo nessa busca, e que não chegaríamos a um lugar interessante.

⁶⁹ A expressão em parêntese quer enfatizar que cada membro é diferente e, por mais que eu esteja buscando analisar o processo, não é possível medir precisamente como cada atriz ou ator vive as experiências.

Durante muito tempo me indaguei se isso seria possível, se os atores envolvidos tivessem quase a mesma estatura e desenho corporal ou se tentassem criar uma voz para a máscara, que os dois registros vocais conseguissem alcançar. Percebi que, mesmo se conseguíssemos alcançar uma posição física e vocal comum entre os dois atores, teria uma diferenciação na própria relação com a máscara, no jogo com o parceiro de cena e no jogo com a plateia, que se daria de forma diferente em cada ator. Não era uma questão de igualar a atuação dos atores, nem seus corpos, mas sim, entender como “estar em” em determinada máscara.

Independentemente de como cada *Pantalone* se comportasse nas suas ações e em cena, como não deixariam de ser *Pantalones* jogando? Assim teríamos o mérito de ser *Pantalone*, mesmo que diferentes, porém executando as ações dentro do roteiro do espetáculo. Ganharíamos qualidade artística ao aceitar dois *Pantalones* diferentes, ao invés de criamos uma “uniformização” que poderia se tornar robótica, com movimentos, comunicações e ações puramente mecânicas, na intenção de não perder a base que o outro ator usava para determinar certa máscara.

Então, por viabilidade, o grupo decidiu que o que determinaria a igualização dos atores em determinada máscara seria o figurino: o *Pantalone* como base teria o gorro e o roupão vermelho; já a *Ragonda* utilizaria como base um avental. O que os atores que duplicavam as máscaras não podiam era perder o foco do que determinada máscara faria e, também, a base corporal e vocal dessas máscaras. Não chegamos a aprofundar essa questão além das duas máscaras do *Pantalone* e nas duas da *Ragonda*; os atores envolvidos conseguiam criar, jogar e potencializar a cena da forma em que estavam. Não me detive propriamente no ponto da recepção da peça no que tange a comunicação que os atores efetivamente conseguem, mas vejo que, como procedimento de criação, tornou-se relevante do ponto de vista da formação, por mais que tenha permanecido por uma questão de fundo prático (saída de atores e a decisão de não chamar novos atores que não tenham participado da criação inicial).

2.2 No fundo do baú tem confusão: processo coletivizado

Quando decidimos montar o espetáculo “Do Fundo do Baú”, queríamos que tudo referente a ele fosse feito por todos, que fosse “nossa”. Esse desejo de empoderamento se assemelha à afirmação que encontrei no livro “Teoria e prática do teatro”, quando o autor

escreve: “o ator se apropria do espetáculo, não sendo alguém a serviço do espetáculo, mas um dos donos. Esse sentido de apropriação cria nele imediatamente a necessidade de perseguir o objeto que ajudou a inventar, para onde se dirige, que destino tem” (GARCIA, 1988, p.118). Vejo essa escolha que fizemos, de nos apropriar enquanto construtores do espetáculo, sendo pertinente para nos fortalecer enquanto grupo, pois sabíamos os porquês de cada decisão, desde o figurino até os lugares onde iríamos apresentar. Achávamos que isso seria um aprendizado para todos, e foi! Porém, para aprendermos, nem sempre foi um caminho fácil e prazeroso; muitas vezes foi árduo e doloroso. Foi um exercício de desapego: desapego das vontades em prol do melhor para o espetáculo e para o grupo.

Antes de refletir sobre o espetáculo e os tipos sociais das máscaras, quero entender o que pode ser esse “processo coletivizado”. Sei que há, como base similar, o processo colaborativo, que é “um processo de criação que busca a horizontalidade nas relações entre os criadores do espetáculo teatral”, (LUIZ ABREU, 2003, p.33). Mas, como no nosso caso não houve um estudo ou concepção prévia de que o processo seria assumido nessa busca, com áreas específicas dentro da criação de um espetáculo, acho impróprio chamarmos de processo colaborativo. Essas divisões nascem de situações concretas e reais como vou desenvolver adiante.

No início, nós decidimos que todos seriam autores das cenas, do texto, dos tipos sociais criados, das máscaras, das músicas, da luz, do cenário, do figurino, dos adereços de cenas e da produção e circulação, ou seja, sem as várias funções pré-determinadas como última palavra, conforme acontece no processo colaborativo (excetua-se aí o acordo de que o diretor sim, a teria, após a sugestão de todos). Mas, nem por isso posso chamar de processo coletivo, pois essa terminologia também é muito específica em seu contexto e, por isso, “processo coletivizado” me parece o mais próximo do que acontece com Os Mascaratis.

Não tínhamos recursos financeiros para delegar e pagar pessoas especializadas em determinadas funções; por isso nos aventuramos em descobrir, juntos, como era esse processo. O que tínhamos a nosso favor é que, dentro do grupo, alguns tinham habilidades, experiência (ou os dois) em algumas funções, o que, sem dúvida, facilitou nosso processo; senão, teríamos que entender esses mecanismos de produção, para depois nos aventurar a fazer.

Sendo assim, todos contribuíam e opinavam em todas as funções; porém, na hora de executar, às vezes ficava para apenas uma ou duas pessoas. Dessa maneira, otimizamos nosso tempo e pudemos executar várias necessidades do espetáculo ao mesmo tempo. Todos criaram as máscaras corporais de cada tipo social; Thaísea Mazza idealizou as máscaras; a

papelagem⁷⁰ foi feita por todos os integrantes. Welerson e Lucas Mali (que depois de algum tempo retornou ao grupo) criaram a música; também deram a versão final da dramaturgia, incluindo os diálogos, com a assessoria de Luiz Leite⁷¹. Além disso, Welerson Filho, diretor do espetáculo, desenhou o figurino, elaborou e confeccionou o cenário. Nossa processo é nosso, isso com certeza trouxe outro olhar acerca do trabalho e um diferencial na minha formação artística.

O que foi mais coletivizado nesse processo de signos visuais foram as máscaras. Durante o processo de estreia, Thaísea Mazza teve que se ausentar, pois havia conseguido um intercâmbio nacional na Universidade Federal de Santa Catarina para estudar máscaras larvárias, durante um semestre. O grupo estava com uma agenda de apresentações, e teríamos que substituir a atriz. No primeiro momento Vilma Campos havia voltado do pós-doutorado e nos ajudou em algumas apresentações. Porém, não poderia cumprir toda a agenda. Então chamamos a Camila Thiago⁷², que nos ajudou até o final do nosso calendário de apresentações dentro do projeto PIAC⁷³. Mazza voltou no ano de 2017 e nos estabilizamos novamente.

Para os integrantes do grupo a questão da substituição foi complicada, pois tivemos que refazer cenas e ter mais ensaios do que já estava combinado. Isso comprometeu o tempo disponível de cada um. Tivemos que nos adaptar com outra pessoa em cena, pois tanto Vilma quanto Camila não tinham participado do processo de construção (por mais que tivessem o convívio com esse gênero e que, no caso da Vilma, ela mesma tenha iniciado na máscara a todos os participantes do grupo). Era necessário entender o ritmo de cada pessoa, nas duplas; entender como cada uma jogava com a máscara, na cena. Isso pareceu às vezes assustador, especialmente com a falta de tempo para os ensaios; em outros momentos foi um presente, já que permitia que o ator saísse da zona de conforto já instaurada, possibilitando buscar outras formas de jogar.

O retorno de Thaísea, depois de um semestre, também trouxe desconfortos para o grupo. Devido às duas alterações em sua ausência, tivemos que mudar o espetáculo para

⁷⁰ Processo de construção da máscara com colagem de papel machê.

⁷¹ Dramaturgo do curso de graduação em Teatro da UFU e colaborador do grupo teatral Os Mascaratis.

⁷² Mestre em Artes pela UFRN, licenciada em Teatro na UFU. É técnica de iluminação do curso de Teatro da UFU e coordena o grupo de pesquisa Cênica luz. A mesma já havia passado por experiências com as máscaras da *Commedia dell'arte* junto com o Welerson Filho entre os anos de 2006 e 2007, no Grupo de Pesquisa em Máscaras, também sob a coordenação de Vilma Campos.

⁷³ “Programa Institucional de Apoio à Cultura. O principal objetivo do PIAC é apoiar o desenvolvimento de ações artísticas e culturais que promovam o fortalecimento da cultura integrada ao ensino, à pesquisa e à extensão, de modo indissociável, ampliando a atuação da universidade pública com as transformações sociais e o fortalecimento da cidadania.” Disponível em: <http://www.proexc.ufu.br/accontece/2019/11/programa-de-apoio-cultura-piac-edital-2020> acesso em: 01/03/2020.

melhor adequá-lo às substituições e, do mesmo modo, passamos por processo de ensaio para incluir novamente a atriz.

Assim, com o tempo, nos estabilizamos e começamos a crescer com o espetáculo. Nossa preocupação era deixar a peça amadurecer e nos apropriarmos dentro do que já havia sido criado, para explorar as possibilidades “entre” nós. Outra desistência: o ator Fernando Bruno, que se formara e morava em outra cidade; ficava inviável continuar com o grupo teatral. Foi necessário o Welerson assumir mais uma função: a de ator. Foi melhor o diretor assumir do que chamar outra pessoa de fora do processo e, depois, encontrar novo substituto. Sem falar que, com as saídas e entradas de integrantes, houve uma estremecida nas relações.

Claro que qualquer grupo de teatro é formado por pessoas e está sujeito a substituições. Mas chamo a atenção sobre esse fato, porque, para além de um espetáculo, no nosso caso, todos estávamos dentro de um processo formativo, sem um distanciamento dos nossos próprios dispositivos de trabalho.

Li na tese de Tiche (VIANNA, 2017, p. 165) uma situação em que o grupo Barracão começou a fazer um processo novo e percebeu a necessidade de chamar algumas pessoas para integrar o trabalho. Foi esclarecedor o papel de mediação para além da criação de um espetáculo e a importância do grupo no próprio espaço de formação do ator:

Formar um novo grupo de trabalho para a criação pressupõe colocar todas e todos no mesmo nível quanto à qualidade de realização das máscaras. Assim, foi fundamental iniciarmos o trabalho por aquilo que venho chamando de “didática da criação”, isto é, a verticalização de um processo de aprendizado técnico do uso, das relações e da improvisação das máscaras em cena, no qual simultaneamente se cria a maior parte do repertório que constituirá o espetáculo. Enquanto este trabalho acontece, meu olhar busca o conhecimento dos corpos e seus raciocínios em ação, em risco, em dificuldade e em proposição criativa.

É nesse sentido que vejo a realização dessa pesquisa como uma contribuição, pois ao narrar e discutir a trajetória do grupo Os Mascaratis, vou percebendo os passos e como o grupo foi encontrando maneiras de lidar com as dificuldades. Sei que precisamos aprender a lidar com essa questão de substituição de modo menos pessoal e mais objetiva, ou seja, é uma situação a resolver.

Vivemos em um mundo no qual devemos saber quem fez o quê, de quem é a autoria e os créditos; para nós não foi diferente: quando a ideia ou resultado era bom, logo queríamos assumir a posição de “benfeitor” daquilo. O que vinha contra ao que tínhamos determinado,

que todos os méritos e consagrações de um bom resultado eram do grupo, ou seja, “nossa”. Nas palavras de Abreu (2003, p. 36), há uma explicação sobre o trabalho acordado como criação partilhada, e que considero válida:

Num processo de criação partilhada não há muito espaço para “minha cena”, “meu texto”, “minha ideia”. Tudo é jogado numa arena comum e examinado, confrontando e debatido até o estabelecimento de um “acordo” entre os criadores. É claro que esse acordo não significa reduzir a criação ao senso comum, nem transformar o vigor da criação artística num acordo de cavalheiros. É um acordo tenso, precário, sujeito, muitas vezes, a constantes reavaliações durante o percurso.

Nessa citação, Abreu está se referindo ao processo colaborativo e, por mais que o nosso processo não tenha essa especificidade, e que eu tenha considerado nossa forma de trabalho como coletivizada, acho importante trazer essa reflexão porque pode nos ajudar a aprofundar nosso mecanismo grupal em futuras realizações.

Mas retornando às nossas dificuldades ao lidar com divisões de tarefas por necessidade, abordo primeiramente o que concerne à construção das máscaras que, como mencionado, foram moldadas pela Mazza. Por não conseguir empapelar todas as máscaras, pediu a ajuda do grupo. Nem todos gostaram da ideia, até mesmo porque alguns têm habilidades para certas atividades e outros, não. Assim, para finalizar esse procedimento, algumas máscaras foram empapeladas por várias mãos.

O figurino foi outra situação relevante. Welerson desenhou os *croquis* dos figurinos, único elemento do espetáculo que tivemos que pagar alguém para costurá-los, pois não tínhamos ferramentas e conhecimentos específicos para essa tarefa. Mazza até se prontificou a fazer junto com a sua mãe que é costureira, mas, morava em outra cidade, o que tornava inviável a alternativa, por causa das medidas e ajustes nas peças. Somente o figurino dessa integrante foi feita pela mãe, em um feriado. Depois de prontos os figurinos, alguns integrantes tiveram problemas para aceitá-los: alegavam que a roupa estava apertada, que ficou diferente do idealizado no desenho dos *croquis*, ou não gostaram do modelo do figurino, da cor e do material.

Porém, já havia sido acordado em grupo como seriam os figurinos e quem os faria. Como todos os elementos de cena, os figurinos foram pensados em um conjunto estrutural, todos tinham uma base que comungavam entre si. Usamos linhas. Linhas em tudo, o baú que usamos como cenário (baú), é pensado em linhas e cantos, linhas que se juntam e formam um retângulo. As roupas têm estampas de linhas; as máscaras têm as linhas que configuram o

objeto em tal tipo social; o espaço é delimitado por um tapete, o mesmo é pensando em quatro linhas que lhe dão forma geométrica; o recorte da luz (quando usamos em espaço fechado) segue o mesmo conceito do tapete e, até alguns deslocamentos marcados na cena, são feitos em retas. (linhas).

Como veremos nas imagens a seguir, os *croquis* são desenhados para cinco atores, e cada ator tem dois modelos de vestimenta; isso acontece porque a primeira roupa é pensada para o personagem do “Charlatão”, já a segunda seria a roupa “em” máscara. Cada ator apresenta o espetáculo sendo um Charlatão ou Charlatona, e, quando entram as máscaras da *Commedia dell’arte*, seria necessário, para além da máscara, ter outro símbolo que a diferenciasse como tal; então apostamos em adereços no figurino, ou figurinos que podem ser sobreposto, que se transformam em um novo figurino.

Vale ressaltar ainda que utilizamos as iconografias existentes da *Commedia dell’arte*. Isso se associou ao figurino do Charlatão com as vestes de estilo de “cigano”⁷⁴, (então os tecidos tem brilhos e são de matérias que eles usam) mais o visual *punk*⁷⁵. A ilustração dos *croquis* tem sempre o figurino da Charlatona ou Charlatão e à direita a máscara:

⁷⁴ Ciganos designa um conjunto de populações nômades.

⁷⁵ O visual punk teve início por volta dos anos 1950 e 1960 nos Estados Unidos. O estilo punk pode ser reconhecido pela combinação de alguns elementos considerados típicos (alfinetes, lençóis no pescoço, calças jeans rasgadas, calças pretas justas, *bondage pants*, *buttons* de bandas *punk* e de protesto, coturnos, tênis *converse*, correntes, corte de cabelo *moicano*, (colorido ou espelhado etc), sendo esta combinação aleatória ou de acordo com combinações comuns à certos sub-gêneros *punk*.

Figura 3 – *Croquis* da esquerda para a direita: roupa da charlatona (usada por Emanuelle Anne) a segunda da direita, é o figurino da Enamorada Isabella.



Fonte: Acervo pessoal de Welerson Filho (2017).

Figura 3.1 – *Croquis* da esquerda para a direita: roupa do Charlatão (usada por Fernando Bruno e hoje em dia é usada por Welerson Filho), a segunda imagem da direita é o figurino do *Arlecchino*.



Fonte: Acervo pessoal de Welerson Filho (2017).

Figura 3.2 – *Croquis* da esquerda para a direita: roupa do Charlatão (usada por Lucas Mali) e a segunda da direita é o figurino do Enamorado Flávio.



Fonte: Acervo pessoal de Welerson Filho (2017).

Figura 3.3 – *Croquis* da esquerda para a direita: roupa do Charlatão (usada por Thaísea Mazza) e a segunda, da direita, é o figurino do Pantalone.



Fonte: Acervo pessoal de Welerson Filho (2017).

Figura 3.4 – *Croquis* da esquerda para a direita: roupa do *Tartaglia* (usada por Thaísea Mazza) e a segunda, da direita, é o figurino da serva *Ragonda* (usados por Thaísea Mazza e Emanuelle Anne).



Fonte: Acervo pessoal de Welerson Filho (2017).

O aspecto mais difícil de ser resolvido se refere à criação das cenas, pois, se para alguns o resultado do improviso e da cena estava satisfatório, para outros, ele estava inadequado. Havia quem pensasse que, se improvisássemos mais, poderíamos achar outra opção de recorte de cena; que o tempo da cena estava ralentado (não sei dizer se isso é um problema para o(s) ator(es) resolver(em) ou mesmo um problema de cena); ou que tinha muita movimentação do ator na cena; que as marcações estavam delimitadas demais; essas questões e outras são reflexos de seis cabeças que pensam diferente, cada um com suas vontades e olhares sobre as cenas.

Não vejo isso como algo ruim, é um campo para prática artística a ser aprofundada. Dentro desse processo coletivizado o posicionamento de todos é relevante. Mais uma vez corro ao Abreu (2003, p. 39), quando afirma que “a idéia bem engendrada ou o argumento bem conduzido devem transformar-se em cena. Só uma nova cena tem o poder de refutar a cena anterior⁷⁶”.

⁷⁶ Grifo do texto original.

Buscamos ver na cena “a lei do maior ganho” como no processo colaborativo explanado por Abreu e, por mais que as sugestões dos participantes do nosso coletivo sempre tenham sido experimentadas, acredito que as respostas finais dadas pelo diretor é que não foram tão convincentes para alguns, por mais que ele frequentemente tenha tentando explicar os motivos das suas escolhas.

Evidentemente, nosso grupo não é o primeiro a trabalhar com esse tipo de procedimento mais coletivizado, e, mesmo antes de o termo estar disseminado no fazer teatral, ele já existia de alguma forma e com outras terminologias. Com o Teatro da Vertigem, por exemplo, que utiliza e dissemina o termo “processo colaborativo” que se torna usual no Brasil, em cujo procedimento de trabalho, segundo Carreira (2009, p. 69-70):

Tudo é dividido, discutido ou criado em conjunto; embora responsáveis por áreas vitais do produto final sejam designados para a palavra definitiva sobre esse ou aquele aspecto. Tal compromisso com a divisão, com a co-participação, certamente não é vivido sem crises ou confrontos internos, forçando cada um ao duro aprendizado da partilha, o que implica em escolhas.

Na citação acima, percebemos a complexidade do processo colaborativo, mas independentemente da terminologia acredito que dividir trabalho, aprendizado, criação, experiências e dificuldades, ajuda a amadurecer tanto os processos artísticos, como também as pessoas envolvidas nessa vivência. Hoje, por mais difícil que seja manter uma opção mais coletivizada de trabalho, sinto nos Mascaratis, mais próximos e mais fortes.

Não tenho muita referência de como era esse processo de divisão de tarefas nas companhias italianas no século XVI, para além da atuação. Como vimos na contextualização do capítulo 1, foi um momento de valorização e profissionalização do trabalho do ator. Temos alguma menção de que alguns atores foram autores e também diretores, embora essa terminologia seja anacrônica para a época. Eles viviam como uma comunidade fraternal⁷⁷, como acontece com os circenses. Moravam e trilhavam a estrada juntos, talvez porque não tivessem outro recurso para se manterem de sua arte. Mas, é possível detectar nisso uma relação contratual, que hoje poderíamos chamar de direitos trabalhistas, o que torna de certa forma a relações formais dentro dessas companhias, um exemplo disso, é que quando um dos atores ficava doente, todo o seu tratamento médico e remédios eram custeado pelo coletivo, e, se isso não resolvesse, o ator era mandado para casa. Continuavam circulando e o dinheiro era

⁷⁷ Terminologia apresentada por Tessari, durante o curso “La *Commedia dell’arte* e II teatro cômico di piazza dei ciarlatani tra Cinque e Settecento”, nos dias de 06 a 14/10/2014.

voltado para o ator que estava em tratamento. Quando melhorava, ele voltava a integrar a companhia.

3 A POÇÃO MÁGICA – As máscaras e seus tipos

As máscaras expressivas da *Commedia dell'arte* são originalmente separadas por três categorias: dos velhos, dos enamorados e dos servos. Todas são representações de alguma região geográfica do que hoje compreendemos como Itália, o que faz também com que cada máscara tenha um dialeto diferente. Como nos diz Pandolfi (1957, p. 61) apud Barni (2003, p. 22):

As máscaras reproduziam as características que os italianos atribuíam a cada região do país: o mercador da República de Veneza, o carregador de Bérgamo, o pedante de Bolonha, o apaixonado toscano, o capitão espanhol ou italiano, ou napolitano [...] Assim a representação da *Commedia dell'arte* fornece um quadro completo das classes e das regiões italianas [...].

Assim, cada máscara era reproduzida com características italianas de suas regiões. Quando nós criamos o nosso acervo de máscara do espetáculo, também focávamos essas máscaras no contexto brasileiro, partindo do nosso lugar de atuação no momento, ou seja, os tipos presentes na cidade de Uberlândia/MG.

Existem muitos tipos e até nomes diferenciados para um mesmo tipo, mas, vou me ater a uma apresentação resumida das características das máscaras que efetivamente usamos no espetáculo “Do Fundo do Baú”, a partir de referências encontradas em museus e em livros (como Scala e Amleto e Donato Sartori). São elas: *Pantalone*, *Tartaglia*, *Isabella*, *Flávio*, *Brighella*, *Arlecchino*, *Ragonda* e *Pasquella* (e decidimos abordá-las com seus nomes de origem) embora nossa composição buscasse refletir um tipo social brasileiro.

Início pela categoria dos velhos que são, na sua maioria, ridículos. Seus corpos remetem à idade que têm; porém, seus movimentos e deslocamentos pelo espaço nem sempre condizem com sua condição física. Frequentemente são alvos dos seus próprios Servos (as) e algumas vezes também dos Enamorados. Nesse patamar encontramos, principalmente, *Pantalone*, *Doutore* e *Tartaglia*. Em alguns textos e enciclopédias encontramos algumas derivações dessas máscaras, com outros diversos nomes e peculiaridades diferentes. No espetáculo em questão, usamos duas máscaras dessa categoria: *Pantalone* é originalmente da Veneza e possui o dialeto veneziano. Ele representará alguém da alta burguesia. Representa o velho rico, mal-humorado, avarento, muquirana. Acumulará bens materiais, como também romances mal sucedidos, “os papéis dos velhos costumam ser notadamente ridículos, por estarem apaixonados e por serem avarentos, tenazes, desconfiados e viciosos [...] figurando como mercador avarento” (BARNI, 2003, p. 22). Devido à sua personalidade, por seu status

social e pela maneira como agem com seus empregados (muita das vezes não pagam o salário em dia) são vistos como alvo para tramoias.

Tartaglia é conhecido por suas características físicas, sua gagueira e miopia, o que pode ser motivo de zombaria. Também é da burguesia, porém difere do *Pantalone*, pois não costuma ser muquirana; às vezes aparece como pai de um dos Enamorados e em outras tramas pode vir a estar apaixonado por donzelas também.

As características apresentadas até agora, dessas duas máscaras e suas estruturas corporais e sociais, são as mesmas que usamos no espetáculo, só que em nosso contexto überlandense: *Pantalone* se assemelha a um “político”, por mais que seus empreendimentos sejam no ramo de empresas de telecomunicação, do qual ele não tem um mínimo de domínio tecnológico de comunicação, tornando isso mais uma arma para chacota. *Tartaglia* é empresário no ramo de *call center* e sócio do *Pantalone*: passa horas mexendo no telefone e nos aplicativos, na intenção de ficar na “moda” da sociedade; busca, na tecnologia, meios para modernizar seus negócios; essa atitude, no desenrolar do espetáculo, será seu motivo cômico.

No segundo patamar encontramos os *Enamorados*, que não utilizam propriamente o objeto máscara no rosto. Os nomes femininos mais comuns são: Isabella, Flamínia, Lucila, Lavínia e outros. Já os masculinos são: Flávio, Horácio, Fabrício e outros. Ambos os enamorados falavam em toscano literário, trazendo-lhes elegância e sofisticação; têm características semelhantes, apareceram nas histórias como jovens, belos, elegantes e totalmente apaixonados (um pelo outro). Nas tramas, eles têm seu amor negado pelos pais, lutam para ficarem juntos; terão como companheiros de guerra os servos e as servas.

Vale ressaltar aqui que, no século XVII, tivemos a atriz Isabella Andreini⁷⁸, que ganhou a apreciação popular e vários admiradores da aristocracia, cujo destaque deve-se à sua atuação. Seu nome se tornou o nome da sua Enamorada. Além de atuar, era poetisa; pertencia à Academia Literária de *Glli Accesi*. Era casada com Francesco Andreini, que representou o papel do Enamorado; juntos formaram a Companhia *Gelosi*, que, segundo Barni (2003, p. 36 e 37):

Com Isabella, pela primeira vez a figura da atriz destaca-se da figura da “honesta meretriz”. Esse casal de atores ostentará com muito orgulho – quase se rindo dos censores – o próprio nome, elevando-o a uma dignidade de academia. E, qual fossem uma academia de atores, elaboraram o símbolo

⁷⁸ Isabella Andreini teve seu marco na história, assim como seu marido Francesco Andreini, que interpretava o Enamorado e depois passou para o personagem do Capitano. Ambos foram promissores na profissionalização desse ofício de ator/atriz. E para quem procura saber mais sobre esses dois relevantes artistas, sugiro o livro de Flaminio Scala – **a Loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell’arte** – 2003, ele também fez parte da companhia *I Gelosi*, se tornando dramaturgo dos Andreini.

gráfico (um Jano) e o mote da companhia: *Virtù fama ed ne fer Gelosi*. Isabella saberá aproveitar-se de sua fama para inaugurar o novo modelo de mulher-atriz. E usará de toda a sua capacidade para afirmação do ofício de cômica.

A companhia ficou conhecida por todo mundo, pois eram representantes singulares do nosso ofício e deixaram seu legado de atuação e compromisso com a arte. Agora, ao pensar na figura de Isabella Andreini, fico me perguntando: a Enamorada seria ela representando a si mesma ou apenas o nome é seu? Fica no ar essa dúvida. O que não se pode negar é que as características físicas que ela apresenta na máscara da Enamorada são as mesmas que utilizamos no espetáculo.

Em nosso espetáculo Isabella é também uma moça da alta burguesia que nomeamos, pejorativamente, como “a patricinha”⁷⁹, ou seja, filha de pais ricos, mimada e ao mesmo tempo muito esperta e sagaz nas suas atitudes. Já o Enamorado Flávio, por mais que venha de uma família de classe alta, é um sujeito sem confiança, tímido e vergonhoso. Vive na sombra do seu pai, o qual ele respeita. Se indicássemos um tipo social seria o “nerd”⁸⁰. Ambos usam, em cena, aparelhos celulares, pelos quais se comunicam.

O terceiro escalão das máscaras são os servos; alguns deles eram, na Itália, moradores dos arredores de Bérgamo. Dentro dos roteiros, eles serão subordinados dos velhos e aliados dos enamorados. Essa máscara é associada à realidade daquele tempo, pois, devido à pobreza, muitos moradores dos campos migraram para trabalhar na cidade, nos serviços mais pesados. Muitos aprenderam, nessa situação, a usar da esperteza e, às vezes, da trapaça, para se livrarem da fome. Podemos entender “fome” como qualquer meio de privação, seja comida ou sexo. Os servos são os *Zannis*, *Arlecchino*, *Brighella*, *Pulcinella* e outros.

No espetáculo usamos duas máscaras masculinas de servos: *Brighella* e *Arlecchino*. As características são as mesmas que encontramos nos dois personagens dos *canovacci* italianos, ou seja: frequentemente estão juntos, fazendo o que chamamos nesse gênero teatral do palhaço de “*Clown Branco*” e “*Clown Augusto*”⁸¹, e, na *Commedia dell’arte*, chamamos

⁷⁹ É uma gíria para remeter uma mulher que quase sempre é rica, modista, mimada e que são protegidas pelos pais.

⁸⁰ É uma gíria para descrever alguém que se dedica muito aos estudos e que são intelectuais para sua idade. Como também pode remeter a uma pessoa que ao mesmo tempo em que é inteligente é pouco atraente fisicamente.

⁸¹ Em resumo: os dois clowns na cena, jogam um jogo de forças, onde há um é o dominador e o outro o submisso, resultando no jogo e no riso. E a voz de comando seria a do *Clown Branco* e o *Clown Augusto* a do ordenado. O *Clown Branco* tem como característica a boa educação, sua maquiagem é branca, com poucos traços negros, e os lábios vermelhos (esse clown tem influências do *Pierrô*). Já o *Clown Augusto* tem seu nome ligado ao dialeto berlimense que retrata alguém em situação ridícula, ou proporcionava ações ridículas, sua característica básica é a estupidez, e modo de agir rude, indelicado e desajeitado. Sua maquiagem ressalta os olhos de branco e a boca, seu nariz vermelho. E como comparação as máscaras da *Commedia dell’arte* o *Clown Branco* seria o

de primeiro *Zanni* e segundo *Zanni*. Sendo que “o primeiro há de ser astuto, rápido, faceto, arguto, capaz de embrulhar, decepcionar, zombar e enganar o mundo. O segundo criado deve ser tolo, pateta, insensato, a ponto de não saber de que lado fica a direita e de que lado a esquerda” (PERRUCCI apud BARNI, 2003, p. 25).

O primeiro criado é o *Brighella*, que arma todas e não se preocupa com ninguém, a não ser consigo próprio. É muito provável que vai entrar na disputa para ganhar algo em troca, e usa de *Arlecchino* para suas armações. No espetáculo, é comparado ao malandro, que encontramos em qualquer esquina, pronto para aprontar e conquistar uma grana com isso.

Já *Arlecchino* é movido pela comida: ele fará de tudo se, no final, puder receber um prato de refeição. Ingênuo e atrapalhado, *Arlecchino* frequentemente cai nas ciladas armadas por *Brighella*; durante toda a trama, fica na busca por “uma boquinha” a qual ele não irá conseguir. Esse segundo criado pode ser encontrado na nossa peça, representando o migrante que veio de outras regiões do país, na busca pela sobrevivência, em Uberlândia/MG; é possível encontrá-lo nos sinaleiros, nas praças, feiras ou em outros lugares populares.

Nesse grupo ainda encontramos as servas: *Zagna* (feminino de *Zanni*), *Ragonda*, *Pasquella*, *Colombina*, *Ricciolina* e outras. Essa máscara costuma ser dama de companhia da enamorada, geralmente falam em Toscano. Está um passo à frente na trama, é esperta, astuta e ligeira. Os servos provavelmente vão disputar o seu amor, ela os manipula para seus interesses. Em algumas representações a atriz usa máscara para representá-la, outras vezes não.

Ainda nessa categoria de máscaras femininas, temos as mais velhas que ainda trabalham para os velhos, algumas delas são assemelhadas a curandeiras, por dominar o manuseio de ervas medicinais.

Utilizamos duas máscaras femininas: a *Ragonda* (serva jovem) e *Pasquella* (serva velha). No nosso espetáculo, *Ragonda* é criada de Isabella, a quem é leal; fará de tudo para protegê-la e ajudar no seu romance com *Flávio*; também usa dos seus dotes para convencer *Brighella* e *Arlecchino* a ajudá-la. *Ragonda* se assemelha a uma empregada doméstica.

A *Pasquella* que utilizamos no espetáculo “Do Fundo do Baú”, parte de uma criação de máscara de Tiche Vianna, conforme nos apresenta Leslye Santos (2006, p.109) em sua dissertação de mestrado:

Brighella e o *Clown* Augusto o Arlecchino. Para mais informação sobre os *Clowns* sugiro o livro de Mário Fernando Bolognesi – **Palhaços** (2003).

Outra personagem, *Pasquella*, também feminina, foi trabalhada por Tiche, que criou não só o molde, mas também todas as características da máscara: uma velha feiticeira que dá conselhos às personagens com relação a poções, magias e feitiços. Existem outros moldes das personagens criados por ela, que continua numa pesquisa inesgotável a respeito dos arquétipos e tipos cômicos existentes, sendo representados a partir das máscaras e das respectivas interpretações de suas montagens.

No nosso espetáculo *Pasquella* é curandeira, usa ervas medicinais para ajudar (ou seja, enganar a plateia, para conseguir uma venda, juntamente com os Charlatões do espetáculo) e curar o público. Encontramos esse tipo social nas feiras de verdura, em uma barraquinha de ervas medicinais.

Na sequência, para que o leitor possa visualizar as máscaras que utilizamos, vou apresentar uma imagem foto de cada ator de “Do Fundo do Baú” “em” máscara e, do lado esquerdo, uma imagem de desenho delas que encontrei nas bancas, lojas e ruas da cidade de Veneza, em minha viagem para a Itália.⁸² É uma opção, ao invés de apresentar imagens iconográficas dos museus da Itália, de grandes artistas de renome.

⁸² Todas as imagens são de artistas anônimos, ou pelo menos nos cartões e fotografias que eu trouxe não havia nenhum crédito das imagens.

Figura 4 – 1º Patamar de máscaras – os velhos:



Fonte: Do meu arquivo pessoal (2019).

Pantalone de Veneza



Fonte: Foto de Rafael Michalichem (18/11/2017).

Pantalone do “Do Fundo do Baú”

Figura 4.1 – 1º Patamar de máscaras – os velhos:



Fonte: Do meu arquivo pessoal (2019).

Tartaglia de Veneza

Fonte: Foto de Rafael Michalichem (18/11/2017).

Tartaglia do “Do Fundo do Baú”

Figura 4.2 – 2º Patamar de máscaras – os enamorados:



Fonte: Do meu arquivo pessoal (2019).

Isabella de Veneza



Fonte: Foto de Rafael Michalichem (18/11/2017).

Isabella do “Do Fundo do Baú”

Figura 4.3 – 2º Patamar de máscaras – os enamorados:



Fonte: Do meu arquivo pessoal (2019).

Flávio de Veneza



Fonte: Foto de Rafael Michalichem (18/11/2017).

Flávio do “Do Fundo do Baú”

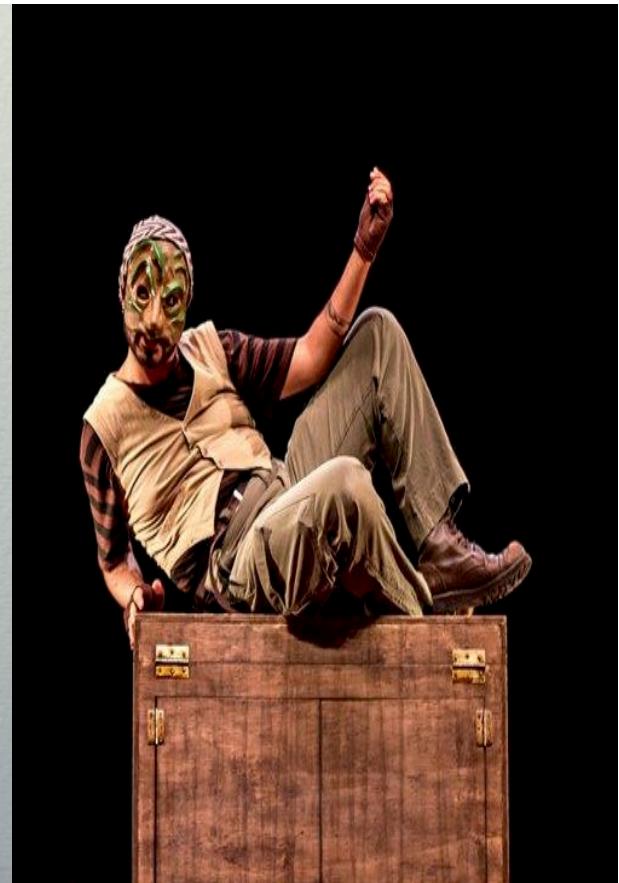
Figura 4.4 – 3º Patamar de máscaras – os servos:



Brighella

Fonte: Do meu arquivo pessoal (2019).

Brighella de Veneza



Fonte: Foto de Rafael Michalichem (18/11/2017).

Brighella do “Do Fundo do Baú”

Figura 4.5 – 3º Patamar de máscaras – os servos:



Arlecchino

Fonte: Do meu arquivo pessoal (2019).

Arlecchino de Veneza



Fonte: Foto de Rafael Michalichem (18/11/2017).

Arlecchino do “Do Fundo do Baú”

Figura 4.6 – 3º Patamar de máscaras – os servos:



Fonte: Do meu arquivo pessoal (2019).

*Corallina de Veneza*⁸³



Fonte: Foto de Rafael Michalichem (18/11/2017).

Ragonda do “Do Fundo do Baú”

⁸³ Apesar de não usar máscara no rosto, “*Corallina*”, dentre as imagens que encontrei na Itália, pareceu-me a mais parecida com as descrições para Ragonda. O objeto máscara do espetáculo foi criado a partir da releitura da máscara do acervo de Vilma, do molde de Tiche Vianna.

Figura 4.7 – 3º Patamar de máscaras – os servos:



Fonte: Do meu arquivo pessoal (2019).

Pasquella do “Do Fundo do Baú”

As máscaras tipos que criamos partem de matrizes corporais que serão explicitadas no próximo item e que também serviram como referência para a própria criação do objeto máscara.

Quando coloquei as imagens lado a lado, foi na intenção de mostrar a tradição e a contemporaneidade. Por mais que partíssemos para a criação desses tipos, por diversos procedimentos de criação, – como elemento da natureza, animal, tipos, iconografias e nossas referências de vida – ainda assim, as imagens têm aspectos bem singulares: em alguns são as bases corporais e em outros, o figurino. Não havia como criarmos, do nada, algo relativamente novo, pois nosso embasamento veio dessa tradição e é para ela que ainda voltamos. O que não quer dizer que isso seja positivo ou negativo, para a avaliação do processo de construção de cada tipo. Também não me aprofundei em determinar pontos

igualitários nas duas imagens; justamente por serem imagens, remetem a um momento congelado e a um ângulo de escolha para ver determinada coisa. Por mais que possa parecer em uma análise rasa, essas fotos nos deixam como um campo fecundo, para analisarmos e pensarmos, futuramente, sobre essas escolhas de tipos sociais, verificando o que ainda condiz ou não para o espetáculo em questão.

3.1 O empapelamento das sensações: máscara

O processo das construções das máscaras (enquanto objetos) para o espetáculo “Do Fundo do Baú” foi um dos passos mais significativos do grupo no decorrer da sua trajetória. Até então, praticávamos experimentações e espetáculos com as máscaras da *Commedia dell’arte* do acervo de Vilma Campos e outras pertencentes ao curso de Teatro da UFU.

Por que foi importante termos um naipe de máscaras? Sabíamos que, a partir daquele momento, vestiríamos máscaras elaboradas e pensadas a partir dos nossos rostos, em que todos os integrantes do grupo contribuíram na papelagem, com opiniões de como seria esse objeto. Foi interessante ver cada participante do grupo dizendo as características vistas na máscara, pois, assim, tínhamos o ator pensando junto com a artesã. Como referência iconográfica de imagens, Mazza se embasou nas imagens de máscara do acervo pessoal de Amleto e Donato Sartori, presentes no livro “Museu Internacional da máscara: a arte mágica de Amleto e Donato Sartori”, organizado por Alberti e Piizi (2013).

Quando íamos vestir o objeto máscara, fazíamos este ritual: olhávamos o objeto; observávamos seus traços e expressões; então o relacionávamos com um animal e um elemento da natureza. Porém, na construção das máscaras para o espetáculo “Do Fundo do Baú”, fizemos o processo reverso: começamos a improvisar com base nos aspectos dos tipos sociais da *Commedia dell’arte*, ao passo que Thaísea Mazza observava nossas experimentações. Após dias de improvisações, conversamos sobre como seriam as máscaras. A atriz/artesã sugeriu que cada um pensasse e indicasse um animal e um elemento da natureza, aquilo que, durante toda a experimentação, havia ficado mais latente na memória.

Para a utilização corpórea Lecoq (2010, p. 79) também se utiliza desses elementos da natureza e do animal, metodologicamente:

Para isso, utilizo a metodologia das transferências, que consiste em apoiar-se na dinâmica da natureza, dos gestos de ação, dos animais, das matérias, para daí, servir a finalidades expressivas, com o intuito de interpretar melhor a

natureza humana. A meta é atingir um nível de transposição teatral, fora da interpretação realista.

Os integrantes do grupo estavam também nessa meta de transposição teatral, dita por Lecoq, utilizando esses métodos a serviço de “estar em” máscara. Acreditamos que qualquer característica que se adicionasse a essa máscara teria que significar e somar no jogo: não acreditamos que apenas um animal ou um elemento da natureza seja uma base corporal para resumir as máscaras, mas parece um ponto de partida potente para a criação.

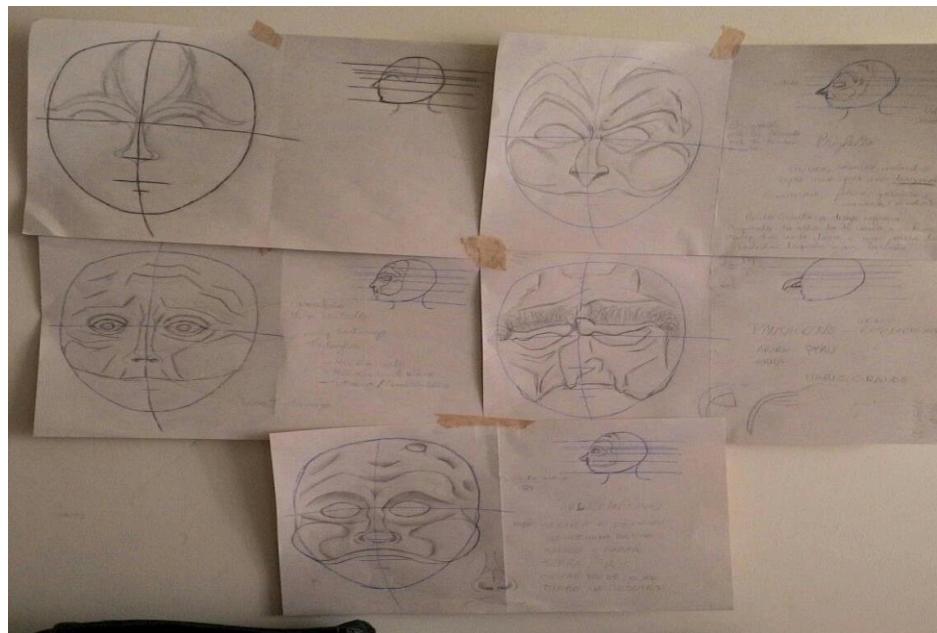
Então experimentamos diversos animais, mudamos quando achávamos que já havia esgotado o campo da criação com aquele animal ou elemento, e partíamos para outros; depois fazíamos um apanhando de um animal/elemento da natureza que fosse interessante na produção do som (fala) da máscara, e outros que pudessem ajudar no deslocamento pelo espaço, nas posições de descanso da máscara, ou ainda que traziam jogos para com outra máscara. Desse modo, cada integrante do grupo enviou para a Mazza as informações relevantes, para ajudá-la e até mesmo inspirá-la na hora de confeccionar.

E assim se deram as criações dos objetos máscaras do nosso espetáculo, ou seja, juntando sua essência nas fotografias mais os desenhos iconográficos com nossas impressões. Com o olhar minucioso de Mazza em cada mínimo detalhe, com precisão na modelagem e com o afeto de toda uma pesquisa que ela realizou, nessa construção dos objetos máscaras.

Tivemos dificuldades e complicações depois que o material ficou pronto: a boca da máscara que ficou maior que o necessário para o trabalho vocal do ator; os olhos que ficaram pequenos e algumas ficaram com o olho na direção do chão, criando uma sombra para o olho do ator; a tinta que saía ou que descobrimos não ser aquela a cor ideal para o tipo de máscara. Essas dificuldades apareceram e aprendemos como fazer. Como foi um primeiro trabalho de construção desses objetos, já era de se esperar que tais situações aconteceriam; tentamos solucionar e arrumar as máscaras para melhor dialogar com “em” máscara do ator.

Na sequência há os desenhos das nossas máscaras e, em seguida, moldados em argila.

Figura 5 – Desenhos das máscaras



Fonte: Arquivo pessoal de Thaísea Mazza (2017).

Figura 5.1 – Máscaras em argila



Fonte: Arquivo pessoal de Thaísea Mazza (2017).

Mazza começou a moldá-las em argila e enviava fotos para que cada responsável, naquele momento, por determinada máscara⁸⁴ pudesse indicar as impressões daquele molde, podendo também acrescentar, sugerir ou opinar sobre ele.

Quando o molde ficou pronto começamos o trabalho coletivo, em que cada um ficou responsável por empapelar a própria máscara. Esse processo foi valoroso para mim pois me

⁸⁴ Na construção, cada um poderia sugerir qualquer máscara, mesmo sendo determinado que o ator iria utilizá-la. A intenção inicial do grupo era que todos, em um determinado momento, vestissem todas as máscaras em uma espécie de rodízio durante os improvisos para criação do espetáculo e nas apresentações.

senti uma artesã; em cada toque no objeto era uma chance de diálogo, podendo colocar ali minhas impressões e minhas emoções. Cada papel colado sobre o molde me fazia responsável por dar vida àquela máscara com as minhas mãos que, delicadamente, acariciavam, tocavam e imaginavam como seria o resultado. Ao perceber que eu dançava com a mesma, cada toque era mais um movimento dessa dança; em alguns momentos da música eu acelerava o ritmo, em outros, fazia questão de ir devagar no movimento, para aproveitar aquele instante, até o momento de a música acabar e eu ficar ali, contemplando minha parceira e, no olhar, agradecer, pelo tempo em que dançamos.

Porém era hora de se preparar, pois meu estilo musical acabava de mudar e teríamos que, juntas, aprender a dançar esse novo ritmo. Sobre essa relação com a máscara e sua criação, Vianna (2017, p. 38) relata sua experiência:

Ao final de uma sequência de silenciosos dias fui convidada a criar uma máscara. “Como?”, perguntei querendo disfarçar minha alegria. Mahmoud repetiu enfático: “Vamos ver o que seus olhos ensinaram as suas mãos neste último mês!”. Através desta pergunta, mais do que uma resposta, encontrei uma chave preciosa para todo o trabalho que se seguiu daquele momento em diante, até os dias atuais: o corpo, à sua maneira, pensa! Meus olhos, enquanto enxergam, ensinam minhas mãos a desenhar a argila, assim como minhas mãos enquanto desenham, ensinam minha coluna vertebral a criar o corpo do rosto que está sendo desenhado.

Tiche relata de forma poética a construção da máscara. Acredito que deve ser porque as mãos e os olhos têm uma ligação direta com o coração, deixando ali, naquele objeto manuseado, o pulsar de nossos corações; foi acreditando nisso que começamos a explorar esse universo da construção da máscara.

Temos, na máscara do *Pantalone*, referências trazidas por Thaísea Mazza que, neste momento de criação, ainda era a única atriz a usar essa máscara; depois de algum tempo essa máscara foi interpretada no espetáculo por dois atores, pois Mazza a dividia com o Mali. Só que, na criação do objeto, por mais que todo o coletivo dessem opiniões, a base para a construção foi trazida por Mazza.

A atriz, para além das iconografias e referências já mencionadas, também se embasou nas máscaras que utilizávamos para o trabalho⁸⁵, aquelas que eram utilizadas nos experimentos, antes de construirmos as nossas. Com inspiração do animal Peru, não corporalmente mas na estética do objeto máscara, o bico do Peru remetia muito ao nariz da máscara. Para a atriz essa característica do animal era forte e potente ao modelar a máscara;

⁸⁵ Acervo de Vilma Campos, máscaras de moldes de Tiche Vianna e também máscaras de J. Toro Moreno. E acervo de máscaras feitas em couro do curso de teatro da UFU, feitos por Renzo Sindoca (Veneza) e Luca Molinari (Turim).

depois, trouxe os atributos desse animal para o corpo. Vale esclarecer que o bico caído do animal também remetia para a atriz e para o grupo o órgão genital do homem, relacionando-o com impotência sexual: por isso, a posição do nariz caído.

Para a criação vocal, a arara foi o animal escolhido, pois o efeito sonoro de sons agudos e repetitivos lembrava à atriz os velhos, idosos, que repetiam e repetiam as mesmas coisas, a voz aguda e ao mesmo tempo rouca.

Aqui, a atriz parte da estética do objeto, dos seus traços, linhas, elevações da superfície da máscara, de contornos, para a construção corpórea-vocal do estado “em” máscara. Dentro das construções das máscaras pelos integrantes do grupo, cada um parte de algum lugar que lhe traga mais referência e potencial para criação. Uns partem do objeto para o corpo, outros do corpo para o objeto, outros de linguagens similares para a construção da máscara, e outros de sons, elementos e o que for pertinente para a concepção da máscara. O grupo nunca quis enquadrar ou limitar a forma de chegar a um resultado, a ordem dos caminhos foi diferente e permitiu diferentes jogos; muitas inspirações do grupo vem de onde menos se poderia esperar.

Na foto a seguir, temos o *Pantalone* confeccionado pelo Os Mascaratis.

Figura 2.2 – Máscara do *Pantalone* – do grupo Os Mascaratis



Fonte: Acervo pessoal de Lucas Mali (2019).

Já a máscara *Tartaglia*, máscara escolhida pela atriz Thaísea, também se trata de um velho. Porém, dessa vez, a atriz escolheu a criação do objeto a partir do corpo. Seu corpo teve como inspiração o animal, a tartaruga: esse animal tem predicados que remetem a um corpo pesado e ao mesmo tempo lento, o que mais uma vez são características de pessoas idosas. Assim, o deslocamento do estado “em” máscara da atriz tem movimentações pequenas, vagarosas e um peso no deslocamento (lembrando o peso que tem o casco do animal).

Outro animal que dialogava na criação corpórea da atriz e na construção estética do objeto foi o camaleão. Para criação dos olhos acentuou a miopia, um dos elementos que a máscara do *Tartaglia* possui. Assim, confeccionou o objeto com uma discrepância de tamanho de um olho para o outro. Também ressaltou rugas no objeto, para remeter à pele enrugada da tartaruga.

Para a voz, não tenho relato de como se deu a sua criação. Acredito que seja uma alusão ao elemento característico dessa máscara do velho, a gagueira, e também ao idoso, pois a fala é rouca e lenta. Essa foi uma das dificuldades encontradas pela atriz para a interpretação da máscara, pois, ao tentar trazer para o “em” máscara a gagueira, ou a mesma ficava acentuada, ou seja, gaguejava em tudo, ou ficava em falta. Buscar um meio termo foi complicado, o que demandou muito treino e pesquisas para embasar a atriz nessa característica. Outro problema encontrado pela atriz e por quem dobrava de máscara era diferenciar um registro de máscara de outro registro. Por exemplo, a atriz estava com a máscara do *Pantalone*; quando colocava a máscara do *Tartaglia* as características das máscaras se misturavam, assim como a postura física e vocal, então o “estar em” máscara se perdia, por serem ambos da categoria “velhos” e pela troca tão rápida de máscara durante as apresentações. A atriz procurou um elemento da natureza que fosse totalmente diferente da outra máscara, para ajudar a trazer para o corpo e para o deslocamento outro significado. Acredito que, para conseguir essa diferenciação de maneira mais eficiente, seria necessário um treino diário mais específico para os atores que dobram de máscara.

A seguir foto da máscara do *Tartaglia*, do naipe do grupo Os Mascaratis:

Figura 6.1 – Máscara do *Tartaglia* – do grupo Os Mascaratis



Fonte: Acervo pessoal de Thaísea Mazza (2019).

Mario Leonardo estava com a máscara do *Brighella*, mas não pensou em animal ou elemento da natureza para criá-la. Para ele, o que mais lhe estimulava eram expressões que lhe propunham imagens, a saber: sinuoso, malevolente, ginga, áspero, articulação (dos membros do corpo), mola e flexibilidade. O que resultou mais tarde na música que usamos para apresentar essa máscara: “ele é malandro sim, não dê bobeira, nunca tire o olho da carteira [...], ele é malandro sim, a saideira vive numa eterna sexta-feira, fiado, a prazo, ó do borogodó [...] engana até gente sabida no gogô”⁸⁶. Tudo para dizer sobre seu caráter de malandro e sua malevolência de personalidade e de corpo.

Depois de ver o objeto máscara pronto, o ator percebe algumas características presentes na estética do material. Pensou no macaco de porte pequeno (por ser ágil e esperto) e o felino (por sua rapidez). O elemento da natureza partiu da água, por sua maleabilidade. Ao olhar a máscara, os traços desse objeto o levaram a pensar no falcão, devido às linhas e o contorno na máscara formarem um “V” na sobrancelha direita: ela é arqueada, invertida, um “V” de cabeça para baixo. Também lhe contempla a comparação da máscara com a imagem do signo de áries⁸⁷, que apresenta esse mesmo o mesmo “V”.

⁸⁶ Música criada pelo Os Mascaratis.

⁸⁷ Signo de astrologia, em que o Zodíaco se divide em 12 partes.

O ator utilizava uma firmeza na projeção da voz, na hora de trapacear com outras máscaras. Essa voz ganha ondulações, assim como seu corpo. *Brighella* faz um contraponto com o *Arlecchino* em cena; para isso, utilizaram diferenciação de plano, quando um está em plano alto o outro está no baixo e vice-versa, dando um ritmo e um jogo para a cena.

Uma dificuldade que foi encontrada pelo ator, após as primeiras utilizações da máscara, foi que a máscara que criamos ficou com uma embocadura, que atrapalhava a articulação da boca do ator e sua voz, ao ser pronunciada, voltava para dentro da máscara, dificultando a articulação e a projeção da fala. Dificuldade que encontramos também na máscara do *Tartaglia*: o que fizemos foi cerrar um pouco os lábios superiores das máscaras e repintar, para solucionar o problema.

A seguir foto da máscara do *Brighella*, do naipe do grupo Os Mascaratis:

Figura 6.2 – Máscara do *Brighella* – do grupo Os Mascaratis



Fonte: Acervo pessoal de Mario Leonardo (2019).

O ator Fernando Bruno usou a máscara de *Arlecchino*, e, ao idealizá-lo, pensou em dois animais que representavam o corpo dessa máscara: o macaco e o gato, juntamente com elemento da natureza “terra”. O macaco foi a base para o corpo “em” máscara, assim como para o seu deslocamento que era feito sobre duas patas; já para realizar saltos, pulos e andar,

usava da destreza que tem o animal gato. O elemento terra, ao mesmo tempo em que trazia características terrosas (de peso) para baixo, também continha a força e a base para a posição primordial da máscara desse ator. Para a voz, ele trazia características da ave, garça, juntamente com o elemento ar. Ao falar, sua voz era estridente e, ao mesmo tempo, tinha ondulações de altura vocal: a voz ia de acordo com o corpo, e, quando realizava acrobacias, sua pronúncia ganhava velocidade. O que nem sempre era interessante, porque se perdia a dicção das palavras, sendo o problema trabalhado no decorrer das apresentações.

Não sei se foi uma escolha conscientemente do ator Fernando, mas vale lembrar que o primeiro *Arlecchino*, feito pela releitura de Amleto Sartori, foi usado pelo ator Marcello Moretti, que ficou conhecido como o melhor *Arlecchino* da época. Moretti tinha dificuldades de usar o objeto máscara em seu rosto, segundo registro, porque a máscara machucava e, quando falava, sua voz ressoava fortemente dentro dele, o que não lhe agradava. Então, ele preferia pintar o rosto de preto, em vez de usar o objeto. Amleto Sartori conheceu Moretti e criou uma máscara de acordo com o rosto do ator; na ocasião, Moretti escolheu as características, que eram a referência do animal gato, como nos relata Giorgio Strehler⁸⁸ (2013, p.119):

A visão das máscaras no espaço começou a convencer os atores e Marcello. Depois, a teoria de Sartori sobre o *Arlequim* que pode ter a máscara tipo “gato”, tipo “raposa”, tipo “touro” (suas definições cômودas para diversas expressões fundamentais das máscaras) interessou, infantilmente, Marcello que a quis (sua primeira) de “gato” porque “ele é mais ágil”. Como não se enternecer ao recordar este jogo, na perspectiva do grande teatro, na perspectiva da grande vida! Assim Marcello cobriu-se pela primeira vez com a máscara morena “tipo gato” para depois passar ao tipo “raposa”, e para concluir (conquista!) a um tipo fundamentalmente original, de *zanni* primitivo, adoçando naturalmente pela cadênciâ estilística do *Servidor de Dois Patrões* de Goldoni.

O grupo já conhecia, pelas imagens do livro, essas máscaras de Amleto Sartori. Porém Fernando diz na entrevista que se embasou no animal, sem fazer esse *link* entre sua máscara e a do *Arlecchino* de Moretti⁸⁹. Foi interessante perceber como a máscara criada por Fernando e a do Moretti (Amleto Sartori) dialogam na sua criação e na criação corporal.

Para além desses animais e dos elementos da natureza, Fernando usou na criação corpórea da máscara outro gênero teatral, foi o *Clown*⁹⁰. Durante o processo de montagem do

⁸⁸ Texto: “O “ofício” da poesia” no livro: **A arte mágica de Amleto e Donato Sartori**.

⁸⁹ Resposta dada em entrevista dia 13/12/2019.

⁹⁰ Disciplina ministrada no segundo semestre do ano 2017 pela docente Ana Wu, na Universidade Federal de Uberlândia.

espetáculo “Do Fundo do Baú”, o ator estava cursando a disciplina na graduação, “*Clown*”. Fernando aproveitou as referências desse gênero, o que, a meu ver, dialoga muito bem com as máscaras da *Commedia dell’arte*: ambas são máscaras e possuem alguns princípios igualitários. Segundo Fernando Bruno, “o *Clown* conseguiu propor muito fortemente o jogo que precisava nesse *Arlecchino*, ou seja, o brincar e acreditar”.

Também temos neste objeto o chifre, pois alguns estudiosos apontam que essa máscara tinha ligação direta – ou até mesmo era o diabo⁹¹. Então, as criações e recriações, bem como todas as variantes iconológicas e iconográficas que encontramos nos livros, habitualmente trazem essa máscara com essa marca e como representação do diabo. Acho que isso caracteriza a máscara como tal, por isso, considero pertinente continuar a empregar essa simbologia.

Nas fotos a seguir, temos na primeira imagem a foto do *Arlecchino* do naipe do grupo Os Mascaratis, que foi criada com as características trazidas pelo ator Fernando e os apontamentos do coletivo, com menção à máscara de Amleto Sartori (1962), que é a máscara do *Arlecchino* criada para Marcello Moretti. Segue na segunda foto.

⁹¹ Para quem interessar saber mais da origem da máscara do *Arlecchino*, sobre a perspectiva do Roberto Tessari, recomento seu texto “Das máscaras Rituais às Máscaras Teatrais – a involuntária viagem de *Arlecchino* entre o além e o palco cênico”, encontrado no livro **Teatro-Máscara-Ritual** (2012).

Figura 6.3 – Máscara do *Arlecchino* – do grupo Os Mascaratis



Fonte: Acervo pessoal de Welerson Filho (2019).

Figura 6.3.1 – Máscara do *Arlecchino* – feita por Amleto Sartori, para o ator Marcelo Moretti.



Fonte: Imagem retirado do livro: Museu Internacional da máscara: a arte mágica de Amleto e Donato Sartori (2010, p. 287).

Arlecchino máscara dos Sartori – *Arlecchino Servitore di Due Padroni* [Arlequim, Servidor de Dois Patrões] de Carlo Goldoni, direção de Giorgio Strehler. Couro platinado, Milão, Piccolo Teatro, 1962.

A máscara da *Ragonda* teve a confecção do objeto e da base corpóreo-vocal feita por mim. Essa máscara também foi dobrada em cena, e a dobra é feita pela atriz Thaísea. Fui escolhida para fazer a máscara da *Ragonda*, pois já havia explorado essa máscara em outras ocasiões, no grupo de pesquisa. Então, tinha algumas referências para a sua criação corpóreo-vocal e usava o animal gato. Só que, durante o processo de construção do espetáculo, minhas experimentações corporais me levaram para outro animal: a galinha. A princípio relutava para trazer o gato na criação e nos improvisos de cenas; não conseguia jogar, perdia o corpo que almejava com o animal gato e começava a pensar; o improviso não acontecia, não estava me permitindo para o jogo. Então, desisti de perseguir o que achava ser ideal para o corpo da máscara e comecei a experimentar a galinha; ganhei um andando diferente, um pé na frente do outro; meus braços ficavam mais acentuados e usava as mãos apoiadas nas costas. Convém lembrar que as asas da galinha (braços acentuados) me trouxeram um volume grandioso para o quadril, podendo usar esse elemento para jogar em cena com a máscara, e o deslocamento remetia a um ciscar de galinha. O elemento da natureza foi o fogo que se alastrava em contato com o ar; às vezes, queima devagar; e, de repente, ganha uma proporção avassaladora.

Ao ver a criação corpóreo-vocal, o Mali criou uma das primeiras músicas para a apresentação da máscara: “*Ragonda* na lida, que cisca e pisca, petisca, belisca, beleza demais. Te vejo, te pisco, petisco, belisco, no beijo conquisto, delícia demais”⁹². A música somou para a máscara, não como uma ilustração, mas como um diálogo do qual a mesma se utiliza para comunicação com a plateia.

Usei o mesmo animal para criar possibilidades de sons para a máscara, atribuindo um som agudo e a constância no falar. Com esse registro vocal não conseguia uma boa dicção da fala. É um problema que ainda não resolvi, tento trazer para a voz a melodia do miado do gato, o que vem contribuindo para resolver a questão da pronúncia, projeto e dicção vocal.

O objeto máscara que criamos tem no meio da testa duas linhas que foram construídas como código para os chifres, os mesmos que na história dizem da máscara do *Arlecchino* (o chifre cortado) e, ao mesmo tempo, remete ao órgão sexual feminino. Trouxemos essa simbologia para criar uma referência sobre essa máscara utilizar os seus dotes sexuais femininos para conquistar os servos. Essa leitura foi feita pelo grupo do qual faço parte, não tenho referências históricas de que a mesma tenha sido criada com esses códigos e símbolos.

O empapelamento me possibilitou descobrir as nuances, texturas e formas por meio da mão. Aproximou-me do objeto, então a construção corpórea da máscara se relacionava com as

⁹² Música criada pelo Os Mascaratis.

mãos que tateavam e moldavam o objeto. Assim, ao me relacionar com o objeto pelas mãos, encontrava possibilidades e linhas que levavam para a criação corporal.

Figura 6.4 – Máscara *Ragonda* – do grupo Os Mascaratis



Fonte: Acervo pessoal de Emanuelle Anne (2019).

A máscara da *Pasquella* foi a última a entrar no espetáculo. Foi feita após estrearmos e fazermos uma circulação com espetáculo. Não entendíamos no começo se ela era uma Charlatona ou se uma máscara da *Commedia dell'arte*, e, por fim, decidimos que as características dela remetiam a uma máscara desse gênero teatral.

Esse personagem/máscara era/é feita por mim; como já a havia criado em outro contexto, foi complicado entendê-la como uma máscara e não como uma Charlatona. Relutei contra a vontade do grupo, não entendia o embasamento da decisão, o texto e o corpo me remetiam a uma Charlatona; criei uma Charlatona e não uma máscara. Precisei ler sobre o assunto do charlatanismo para tentar entender que eles podem ser considerados uma máscara. Então, a Charlatona é uma máscara e que tem características da *Pasquella* (máscara da *Commedia dell'arte*)? Não, a Charlatona pode ser uma máscara, mas não é uma máscara da *Commedia dell'arte*, não nesse contexto e nesse espetáculo. Se existiu ou existem grupos que colocam os Charlatões e a máscaras da *Commedia dell'arte* em um mesmo patamar de máscara eu desconheço.

Ao colocar o objeto máscara no rosto/corpo que havia criado, a princípio, para a Charlatã, houve uma dissonância. Sentia que estava tudo desajustado, a máscara não dialogava com o corpo. Como o objeto máscara já estava pronto, e não tínhamos tempo de construir outro, o jeito foi transformar as características físicas criadas para a charlatã. Então criei corpo, voz, movimentação e trejeitos para “estar em” máscara, com a máscara da *Pasquella*.

Esse objeto foi moldado e empapelado pela Thaísea, como referência à máscara criada por Vianna, tínhamos a referência do objeto, porém, não havíamos estudado ou experimentado o “estar em” máscara com a *Pasquella*. Não consegui encontrar espetáculos do Barracão Teatro ou de experimentos feitos com essa máscara por Tiche Vianna. Essa foi a principal dificuldade que encontrei com essa máscara. A solução foi criar a *Pasquella* a partir das descrições encontrados no texto de Santos (2006) que pesquisou essa máscara no trabalho de Vianna. Assim, construo-a com as seguintes especificidades: uma velha, curandeira, ancestral, que tem o corpo pesado e a voz rouca e distante. *Pasquella* me remetia às velhas índias da história social brasileira, tem destreza e precisão de movimento e deslocamento. A construção da máscara da *Pasquella* dentro do espetáculo “Do Fundo do Baú” se deu de forma singular, pois, todas as outras máscaras tiveram referências e características obtidas através de experimentações de todos os integrantes do grupo, mas a da *Pasquella*, toda sua percepção e construção foram feitas por mim.

Assim aprendi a observar e conhecer a máscara pelos seus traços, sua cor, seus contornos e texturas. Assim como falar com essa máscara, que tinha o lábio superior (diferente da máscara da *Ragonda* que utilizava), como articular e projetar a voz, como enxergar pelos buracos desiguais dos olhos, usando o nariz da máscara, mais do que nunca, como o olho.

Figura 6.5 – Máscara *Pasquella* – do grupo Os Mascaratis



Fonte: Acervo pessoal de Emanuelle Anne (2019).

O processo de construção corpórea da máscara foi prazeroso, pois víamos nossas sensações, sentimentos, percepções, vontades, crenças se concretizarem na forma de um objeto “máscara”. E quem tem a experiência de ter uma máscara criada em seu molde de rosto, com certeza, sabe o que quero dizer, ao me referir que a máscara serviu como uma luva. Ela encaixa, e assim, a máscara e seu rosto são um só.

3.2 Buscando soluções na tradição: Charlatão⁹³

A vida é dura, sempre foi. Sobreviver é uma arte: exige perícia, destreza, habilidade e, muitas vezes, malícia e malandragem para arrancar “algum” dos trouxas e garantir o leite das crianças. Quem nunca parou no meio da rua para ouvir, fascinado, as maravilhas apregoadas por um camelô e acabou levando para casa um negócio qualquer que jamais usou e nem mesmo se lembra muito bem para que serve, não será capaz de compreender a importância de um bom

⁹³ Usarei no singular a palavra Charlatão (plural Charlatães) na tradução para o português, essa palavra na língua italiana é *Cialartano* (plural *Ciarlatani*). E no feminino utilizo a tradução de Charlatã.

charlatão para o desenvolvimento da humanidade e para a evolução da arte da bobagem..(2005, p.46).⁹⁴

Ao começarmos a montagem do espetáculo, o que tínhamos definido era o *canovaccio*, como roteiro e enredo do espetáculo, e quais as máscaras da *Commedia dell'arte* que entrariam nessa peça teatral. Porém tínhamos um grande problema, não sabíamos como resolver as transições de um ato para outro, nem mesmo criar uma conexão entre uma cena e outra, deixando um buraco; usar o recurso do *blackout* não era cogitado, pois como faríamos isso na rua?

Começamos a criar um *lazzo* para cada máscara, a fim de inseri-los nas mudanças de cenas. Porém, percebemos que a máscara que fazia seu monólogo não conseguia prender tanta atenção do público, e a cena com duos de máscara tinha mais potencialidade. Sabemos que o *lazzo* de máscara da *Commedia dell'arte* pode segurar um espetáculo inteiro, mas isso não era ainda o nosso caso, pois tínhamos que criar um monólogo em cima do *canovaccio* existente; nenhum dos atores sentiu confiança em fazê-lo, seja por receio do novo, do jogo com o público ou outra coisa.

Assim, nosso diretor teve a ideia de usar os Charlatães para fazer essas transições. Foi complicado entender esse jogo da máscara com o Charlatão, não sabíamos ao certo como se daria esse personagem dentro do espetáculo e as dúvidas surgiram: quem é o Charlatão? Ele também é uma máscara? Ele será um manipulador das máscaras (como se as máscaras fossem fantoches)? Ele ganha mais destaque que as máscaras? Como é o jogo dele com a plateia?

O primeiro passo foi entender essas figuras a partir do entendimento de Welerson, no curso que fizera com Roberto Tessari, no ano 2016, na Universidade Federal de Uberlândia. A experiência de Welerson foi a fonte para a criação do espetáculo. Retorno às anotações e vídeos desse curso e também das duas outras passagens anteriores de Tessari, compartilhando seus conhecimentos em Uberlândia, para seguir na escrita desse trabalho, considerando que entender a inserção dos Charlatães é fundamental para a minha reflexão sobre esse processo de criação.

Primeiro, podemos dizer que os Charlatães⁹⁵ aparecem nos anos de 1200 e desaparecem por volta de 1900. O charlatanismo está ligado à cultura do xamanismo⁹⁶ e vice-

⁹⁴ Alice Viveiros de Castro. *O elogio da bobagem*. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

⁹⁵ Os Charlatães afetaram positivamente e negativamente o quadro histórico, político, religioso e social desde seu surgimento. Não conseguirei abortar todos os aspectos relacionados a eles. Irei me deter nas características voltadas para a relação entre o Charlatão e seus espetáculos, com os Charlatães que criamos no espetáculo.

versa. Os registros que temos é que o Charlatão está associado a esse médico/curandeiro que vende seus medicamentos para cura de pessoas enfermas, tanto fisicamente como espiritualmente. E por falar dos males da alma, especificamente sobre isso, eles acreditavam que o teatro poderia curar: assim, a maioria deles usava do teatro como medicamento para os seus pacientes/clientes. Alguns estudos apontam que os Charlatães utilizavam o teatro para ludibriar o público e, ao mesmo tempo, convencê-los de comprar seus medicamentos. Sobre os Charlatães e o teatro, encontro nas palavras de Tessari (informação verbal)⁹⁷ um aporte histórico:

A pergunta é como a partir de 1500 os Charlatães apresentavam os espetáculos de maneira massiva? Por qual motivo os Charlatães oferecem remédios? E junto com eles espetáculos ricos e complexos. Por que uniam espetáculos com a venda de remédios? Alguns históricos da ciência moderna, médicos, especialistas, começam a pensar que eles tinham a consciência de um fato. O de que toda medicina tinha um valor limitado, que acontecia uma operação interior. Em outros termos, eram convencidos de que o espetáculo oferecia uma cura ou transformando no interior daquelas pessoas e, que as colocavam num estado de ânimo que ajudaria na cura de sua doença. [...] “mas vendem símbolos da eficácia da sanidade de um espetáculo”. [...] A partir da metade de 1500, todas as praças têm os Charlatães como as figuras dominantes. Existia ainda artistas isolados nas ruas e praças. Mas cada vez mais os números de atores acabavam se unindo aos Charlatães.

Temos relato do grande sucesso dos medicamentos que eram vendidos pelos Charlatães. Porém, vale esclarecer que eles eram adorados por uns e, ao mesmo tempo, odiados por muitos. Os Charlatães sempre tiveram a ambiguidade em sua definição. Em suma, ele é considerado um médico, que pode ser graduado ou não. Temos relatos de médicos que largaram o ofício e viraram Charlatães. E também temos essa figura como um falso médico, acompanhada dos significados de enganador, trapaceiro, mentiroso e aproveitador. Os Charlatães utilizavam as praças, ruas, pequenas cidades para fazer seus espetáculos, onde vendiam desde relíquias até remédios para curar qualquer doença.

Há registros de que os Charlatães vendiam seus medicamentos e em troca ofereceriam um espetáculo de duas horas, com oito atores da *Commedia dell'arte*. Com o passar dos anos, os próprios Charlatães começaram a usar máscara da *Commedia dell'arte* para vender e para

⁹⁶ Resumidamente, a origem da cultura xamanista está associada a manifestações, ritos e práticas presentes em várias sociedades humanas, ou seja, são terapias de corpo e a terapias para o espírito. A prática do xamanismo está associada também às práticas etnomédicas, mágicas, religiosas e outras.

⁹⁷ Trecho do curso “*Commedia dell'arte – Ciarlatani*”, ministrado por Tessari, dentro do módulo da disciplina: Tópicos Especiais em Atuação: Charlatani e outros cômicos do espaço público (da praça e rua ao teatro), da pós-graduação em Artes Cênicas, pela Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 18 à 22/04/2016.

fazer críticas. Essa segunda particularidade, de usar da máscara para fazer críticas, é uma característica dos espetáculos de *Commedia dell'arte*. Só não posso afirmar quem foi o primeiro a colocar uma máscara e usá-la como escudo para criticar a sociedade: se os Charlatães aprenderam com os cômicos da *Commedia dell'arte* ou o contrário. Tessari (informação verbal)⁹⁸ nos descreve sobre a utilização das máscaras pelos Charlatães:

É a descrição de um número infinito de Charlatães que tem máscara. Tem charlatão que usa *Zanni* e insere cenas cômicas. Outros que se vestem do papel de *Enamorado*. Charlatães que assumem a máscara de *Doutore* que é uma referência para a *Commedia dell'arte*. Outros Charlatães as máscaras de *Pantalone*. Também temos as mulheres atrizes juntos com os homens. As mulheres que cantam e tocam, e os jovens que têm habilidades físicas, que fazem contorcionismos e todas as ações eróticas.

Essa relação dos Charlatães com as máscaras da *Commedia dell'arte* e os atores desse gênero teatral nem sempre foi bem vista. Para alguns grupos teatrais, eles usavam da *Commedia dell'arte* e das suas máscaras, mas não poderiam ser considerados atores. Temos o relato da Isabella Andreini, atriz de grande renome naquela época, que mandou cartas para o rei e para o clero pedindo que impedissem que os Charlatães⁹⁹ apresentassem nas ruas e praças, pois estariam prejudicando seus negócios econômicos; ela não foi a única a fazer tal denúncia. Também há registro de atores de renome que se juntaram à trupe de Charlatães e que criaram, juntos, espetáculos. Um dos dramaturgos mais conhecidos por ser juntar a um grupo de Charlatães e escrever textos para sua representação foi o Carlo Goldoni. Com isso, passou-se a fazer distinção entre grupos profissionais de teatro e grupos de Charlatães. Uma dessas diferenças apontadas por Tessari (informação verbal)¹⁰⁰ é:

A diferença entre os atores profissionais e os Charlatães, é que os profissionais se limitam a vender o espetáculo. O espetáculo vai custar o bilhete do ingresso, se paga aquele valor e em troca você tem o espetáculo. No caso do Charlatão é um mecanismo diferente, ele vai oferecer um espetáculo e o público não vai pagar nada, mas a realização desse espetáculo está ligada a uma diferente forma de cobrar, aqui não se paga o ingresso, precisa comprar um remédio ou algo que ele venda [...]. Trata-se de um sistema econômico muito curioso [...] e muita gente fez isso por muito

⁹⁸ Trecho do curso “*Commedia dell'arte – Ciarlatani*”, ministrado por Tessari, dentro do módulo da disciplina: Tópicos Especiais em Atuação: Charlatani e outros cômicos do espaço público (da praça e rua ao teatro), da pós-graduação em Artes Cênicas, pela Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 18 à 22/04/2016.

⁹⁹ A palavra está no plural, no intuito de esclarecer, que “o Charlatão nunca se apresenta sozinho para vender seu remédio” (Tessari, 2016).

¹⁰⁰ Trecho do curso “*La Commedia dell'arte e II teatro cômico di piazza dei ciarlatani tra Cinque e Settecento*”, nos dias de 06 a 14/10/2014.

tempo. Então, na verdade as praças da Europa se transformaram em lugares de espetáculos, e essa prática durou muitos anos.

Peculiar o pensamento de que companhias de renome se sentissem acuadas e ameaçadas com a presença do Charlatão. Como nos fala Tessari, cada Charlatão tinha uma forma de cobrar pelo seu trabalho e não estavam isentos de contribuir com a economia dos lugares por onde passavam. Para além disso, eles tinham que portar um documento, retirado junto às comissões médicas, que permitisse que exercessem sua profissão e vendessem seus medicamentos.

Depois de entender essa figura do Charlatão, juntamente com suas particularidades, o nosso diretor, resolveu inseri-lo no espetáculo. Esse diálogo entre o Charlatão e as máscaras da *Commedia dell'arte*, historicamente, deixou o grupo interessado nas potencialidades que encontráramos no jogo com a plateia. Além disso, vi nesse diálogo uma relação de passado e presente. Já se faziam a combinação do Charlatão com a *Commedia dell'arte* nos anos de 1600 nos espetáculos, agora veríamos como seria essa relação na nossa prática, a partir do espetáculo “Do Fundo do Baú”.

Vale lembrar que temos documentações em que os Charlatães deixaram de existir por volta de 1900, naquele contexto de vendas e de espetáculos junto de um gênero teatral. Mas, hoje encontramos essa figura do Charlatão em um contexto e interesses diferentes. Como nos mostra Castro (2005, p.46) em seu texto:

Esse vendedor de rua é herdeiro de uma linhagem que se perde na noite dos tempos e está presente em todos os povos. Charlatão, farsante, prestidigitador, mercadejador... Independente do nome que tenha, para sobreviver na profissão é preciso dominar a palavra, ter lábia e saber entreter o passante. Primeiro é necessário fazer o transeunte parar e olhar, depois usa-se de todos os artifícios possíveis para entretê-lo, mantendo-o ali, praticamente hipnotizado. Quando o sujeito pára e começa a escutar a cantilena de um vendedor já é mais do que meio caminho andando para tornar-se um comprador. Aí, vale o apoio de um ajudante, que se passa por comprador, tece elogios ao produto e adquire logo dois, retirando-se da roda sem nunca deixar de incentivar os incautos a comprarem também... Esse truque foi usado na Grécia antiga e ainda hoje faz sucesso no Largo da Carioca, em pleno Rio de Janeiro.

Vejo essas características apontadas por Castro presentes na criação dos nossos Charlatães. Acredito que o Charlatão se tornou um mecanismo artístico.

No processo de criação, Welerson propôs como exercício cinco perguntas, como ponto de partida de cada Charlatão: De onde vêm? Sotaque? E se eles construíssem uma máscara teatral, em qual processo de construção ele seria bom? Quais as qualidades físicas que ele tem? E de qual mestre ele foi aprendiz?

Essas perguntas foram norte importante: primeiramente o lugar de origem diz muito a respeito de uma pessoa. Cada lugar tem sua maneira própria de se comunicar, o que pode se materializar em um sotaque ou em um maneirismo de pronúncia, que pode ajudar o ator a buscar uma característica vocal para essa máscara.

Colocar os Charlatães num mesmo universo de trabalho – construtores de máscara – poderia ser uma pista para uma situação comum, que pudesse desencadear possibilidades cênicas, com as habilidades de manusear objetos/substâncias, as quais ele cria e vende, permitiria chegar a um mesmo mestre, de acordo com um conhecimento que se dá a partir de um aprendizado oral. Já as habilidades físicas seriam o que caracterizaria, específica e fisicamente, cada um em cena.

O Charlatão que criei tinha as seguintes características: era do país Peru, falava em *Quechuá* (língua mãe desse país); na construção da máscara, ele ficava na parte de fazer os orifícios do objeto (buraco dos olhos, nariz e onde se amarra o elástico); suas qualidades físicas eram a flexibilidade, precisão e resistência física e, como mestre, por mais que cada Charlatão tenha vindo de lugares diferentes, ficou convencionado que a pessoa que nos mostrou conhecimentos acerca do trabalho que fazíamos, era uma única pessoa: nomeamos como Vilma Picolina, e não foi casual, pois quisemos usar o nome de quem nos ensinou sobre essa linguagem das máscaras, como personagem fictício, misturando a realidade e a ficção.

Após criarmos essas máscaras, o próximo passo era inseri-las no espetáculo, e colocamos esse tipo de personagem como apresentador. Todos os Charlatães chegavam primeiro na apresentação, falavam que estavam ali por um objetivo maior (que eram as vendas) e ofereciam uma apresentação; durante a apresentação, ou seja, nas brechas que tínhamos entre as cenas, fazíamos a intervenção com esses personagens, como se eles interrompessem a cena, para enfatizar que, quando acabasse, seria apresentado o maravilhoso “produto”; e diziam seus benefícios, porém não falavam o que era o produto.

Apresentavam outro produto no meio do espetáculo, com preço exorbitante, que era um aplicativo de celular: com ele a pessoa poderia consultar receitas para qualquer doença do mundo; isso não passava de um jogo de *marketing* que os Charlatães usavam para enaltecer o produto que seria vendido realmente.

No final do espetáculo apresentamos nosso produto: era uma pequena garrafa, fazendo apologia às garrafadas vendidas nas feiras, que dizem que curam determinadas doenças e malefícios do corpo. Tínhamos várias mini garrafas, cada uma curava determinada coisa. Também dependia do Charlatão e do seu poder de “persuasão” para vender a “cura”. Eram oferecidas por um valor simbólico.

Para esclarecimento, a palavra “Charlatão” ainda hoje vem carregada de significados pejorativos, e, em algumas apresentações que realizamos nas praças, ao dizermos que somos os Charlatães, percebemos algumas reações de desaprovação por parte do público. Na Itália, hoje em dia, também não é diferente: “ainda hoje tem o mesmo significado que teve há 300 ou 400 anos. É um insulto. Então dizer para outro que ele é um Charlatão é dizer que ele está enganando, e isso é uma criminalidade. É uma linguagem muito usada aos políticos italianos” (informação verbal)¹⁰¹. Então, quando apresentamos em praças tentamos instigar o público, ao dizermos que somos Charlatães, ficando o público curioso para saber do que se tratava o espetáculo.

Uma das dificuldades encontradas nesse trabalho com o Charlatão foi entender a relação com a plateia na hora da venda, acreditar que éramos vendedores, acreditar no produto, porque só assim o público compraria o jogo: precisávamos acreditar para então ser verdade. O que é uma característica do jogo, você realmente acredita no que está fazendo/jogando. Nas primeiras apresentações não conseguíamos chegar a esse estado, fazíamos uma representação da venda do produto, mas não vendíamos. Notávamos que perdíamos a relação com o público nas intervenções do Charlatão. Fomos buscar solução para esse problema: decidimos que a observação desses Charlatões no nosso cotidiano era um bom começo para entendermos o mecanismo de venda. Então fomos para as feiras livres, onde as barraquinhas são cheias de Charlatães, cada um vendendo sua mercadoria e oferecendo curas e benefícios (até mesmo para alma). Ficamos durante três finais de semana observando-os.

O próximo passo foi irmos para a feira e, dessa vez, sermos os Charlatães. Na ocasião, estávamos panfletando um Circuito teatral¹⁰² do qual iríamos participar e queríamos convencer o público a ir nos assistir. Esse exercício foi importante, pois vimos que existe um público eclético: a maneira de abordar uma pessoa nem sempre funciona para outra, fomos ganhando a experiência que precisávamos.

¹⁰¹ Trecho tirado do curso ministrado por Tessari “La *Commedia dell’arte* e II teatro cômico di piazza dei ciarlatani tra Cinque e Settecento”, nos dias de 06 a 14/10/2014.

¹⁰² CITU – Circuito Independente do Teatro de Uberlândia. Aconteceu de maio a dezembro de 2019, onde diversos grupos teatrais da cidade realizaram apresentações teatrais.

Após a intervenção realizada na feira, fomos para outras apresentações; o grupo estava mais confiante com a máscara do Charlatão. Assim, conseguimos jogar e estar presentes; entendemos o mecanismo da venda, da relação com a plateia: a plateia que compra o jogo, compra os produtos, e, além disso, compra o teatro. Começamos a vender, vendíamos tudo que fosse necessário, acreditávamos no que estávamos vendendo e conseguíamos fazer a plateia acreditar nos benefícios dos materiais, assim como nós.

Conseguimos entender a relação dos Charlatães e das máscaras da *Commedia dell'arte*. Durante todo o espetáculo, não usamos o Charlatão com uma máscara da *Commedia dell'arte*, a não ser na cena final do espetáculo. Optamos por essa escolha, ficamos com medo de misturar as histórias, pois com as máscaras contávamos uma história específica e com o Charlatão fazíamos uma venda de um produto (que não tinha nada a ver com a história narrada). Eram trajetórias distintas; mesmo assim elas dialogavam entre si. Era como se a cena do Charlatão precisasse que, a seguir, tivesse uma cena para o público respirar da insistência de venda do Charlatão. Nas cenas com as máscaras, tínhamos realmente transições de cenas, o que era bem preenchido pela quebra dos vendedores. Tanto é que o espetáculo tem dois finais, o primeiro final é dos enamorados e seu final feliz, e o segundo final é dos Charlatães junto a sua “Mestra Charlatã”: para representá-la usamos a máscara da *Pasquella*, pelas especificidades¹⁰³ nela contidas.

Temos então um envolvimento entre eles, e um enaltecimento à máscara. Não posso dizer se havia essa relação de valorização, mais da máscara ou do Charlatão. Ao criamos o final do espetáculo também não tínhamos o intuito de enaltecer determinado gênero teatral, aconteceu como resultado de improvisação.

Aprendemos muito através da vivência com esses Charlatães, pois, apesar de ter surgido como uma possibilidade de resolução de transição de cena, nos possibilitou não só articular uma estrutura dramatúrgica, mas principalmente adensar o nosso jogo, já que fomos levados a ampliar nosso repertório de jogos, pois havia a necessidade de entende-lo, então jogávamos como Charlatães e entre os Charlatães.

Com os Charlatães pudemos explorar uma potencialidade diferenciada que ainda não tínhamos experimentado, de estar aqui e agora com o público. Retomamos aspectos relacionados à própria tradição do contexto de surgimento da *Commedia dell'arte*, conforme as características que apresentamos nesse item, a partir dos ensinamentos que Roberto Tessari trouxe em seus cursos na UFU.

¹⁰³ Características dessas máscaras foram apresentadas no item anterior desse capítulo.

4 CONCLUSÃO

No decorrer dessa dissertação busquei mostrar os desafios e aprendizagens no processo de criação do espetáculo “Do Fundo do Baú” pelo grupo Os Mascaratis, que teve como base para a sua criação a *Commedia dell’arte* e as suas máscaras. Procurei compreender esse processo não só como criação artística, mas também como processo de formação para o trabalho do ator. Afinal, meu processo de criação artística, dentro desse espetáculo, aconteceu primeiramente como decorrente de um grupo de pesquisa em máscara que se-tornou um grupo teatral.

Busquei entender o objeto “máscara” dentro do espetáculo e os aprendizados que adquiri dentro dele. Vim entendendo o funcionamento da máscara, como um lugar de jogo e de treinamento, onde pude explorar o objeto máscara, onde pude errar e também crescer.

No decorrer dessa pesquisa, compreendi que a tradição da *Commedia dell’arte* se faz presente na atualidade, e que esse processo foi relevante para além de um trabalho técnico de atuação.

Após visitar o contexto desse gênero teatral e revisitar as escolhas feitas para o espetáculo “Do Fundo do Baú”, percebi que não se trata propriamente de reinvenção ou recriação desse gênero, como imaginei no início, só porque usamos aparatos tecnológicos como celulares em cena, ou situações de trabalho ou de vida atuais, nas relações entre as máscaras (cartão de crédito, *apps*, *telemarketing* etc.).

Não fizemos uma *Commedia dell’arte* do jeito que era feito no século XVI, nem isso seria possível, mas a partir do “nossa” olhar e do “nossa” modo de fazer teatro. Estamos também incluídos na tradição da *Commedia dell’arte* e essa inserção se dá em vários níveis. Um deles se dá nos próprios procedimentos de criação, que, por mais que tenham as suas alterações e apropriação, têm também como ponto de partida os exercícios e procedimentos que experimentamos em nossa própria trajetória de formação (disciplinas cursadas, participação em grupos de pesquisa, grupos de teatro etc...).

No processo de escrita desse trabalho, encontrei vários trabalhos no Brasil sobre esse gênero teatral, como os de Tiche Vianna, Felisberto Sabino, Fernando Linares, dentre tantos outros, que me estimularam a olhar com mais vagar sobre o processo aqui em questão. Em seus textos, eles apontam as experiências que tiveram; fazem análises de percursos de criação artística e de grupos; mostram seus percursos como mascareiros na criação do objeto; manifestam as similitudes e desavenças de pensamento sobre o entendimento da *Commedia dell’arte*; ensinam-nos sobre a historicidade que dá continuidade a esse gênero teatral; e,

destacam caminhos de aprendizagem por meio da *Commedia dell'arte*. Sem dúvida, foram vários autores que me deram alicerce para uma pesquisa mais ampla, mostrando os vários pontos de vista, o que me permitiu encontrar o meu.

Primeiramente reconheço o treinamento do grupo como um local de exploração e descoberta da possibilidade corpóreo-vocal, que me possibilitou acionar gatilhos, que aproximou os membros do grupo e que nos permitiu o “estar em” máscara como uma consequência de um trabalho diário de persistência, acerca desse objeto.

Senti necessidade de sair do meu lugar e grupo para conhecer o berço da *Commedia dell'arte* – visitei algumas cidades da Itália – com seus modos de: andar, comunicar, viver, relacionar-se, suas cores, seus sabores e seus sons. Estar em museus consagrados por artefatos e iconografias das máscaras me trouxe um olhar mais objetivo e claro sobre esse fenômeno teatral.

Foi imprescindível toda a disponibilidade do grupo teatral Os Mascaratis, que generosamente contribuiu com seu modo de ver o espetáculo, me ajudando a sanar dúvidas do processo histórico do grupo, como se dispôs a pensarmos juntos sobre a vivência que tivemos enquanto coletivo. Ou seja, durante o meu processo de reflexão sobre o trabalho, mais uma vez, estávamos exercitando características de “nossa” processo coletivizado, que experimentamos durante a criação do espetáculo “Do Fundo do Baú”.

Destaco a importância que teve o registro contido no *zibaldone* do grupo Os Mascaratis, juntamente com as fotos e vídeos que registramos fisicamente, ou na internet, desde o ano de 2013 até hoje, que serviram para lembrar o processo de conhecimento das máscaras da *Commedia dell'arte* até o processo de criação do espetáculo. A entrevista realizada com o grupo teatral ajudou muito na composição desse texto, trouxe material relevante para o entendimento e análise do espetáculo.

Os vídeos e registros do curso de Roberto Tessari, feitos por Vilma Campos e cedidos para a pesquisa foram essenciais para entender o aspecto da tradição e da historicidade da *Commedia dell'arte* e dos Charlatães.

O processo coletivizado foi e ainda está sendo uma barreira, que vencemos, ou não, todos os dias. E talvez esteja aí o centro de um aprendizado que ainda está em processo, e que envolve apropriação e autonomia. Estamos ainda no percurso e, sem um distanciamento, ainda é difícil entender como se dão as nossas relações e contribuições para o espetáculo. Ainda não somos e nem sei se pleiteamos ser uma companhia fraternal, assim como eram alguns grupos do século XVI na *Commedia dell'arte*. Entretanto, para nós, o que é relevante são os encontros regados de jogo, de cumplicidade e de diálogo entre nós, as máscaras e a

plateia. E nesse processo de criação partilhada, entendemos que o “nossa” em vez de “meu” pode vir a ser mais potente do que se imagina.

O contato direto com a construção da máscara nos aproximou do jogo e de uma relação intimista, através do tato com e na máscara; sendo assim, nos permitiu conhecer cada linha, cada traço, cada simbologia contida nos contornos das “nossas” máscaras. Foi fundamental a referência de Amleto e Donato Sartori como embasamento para a criação do objeto máscara, o que ocasionou uma direção para uma criação mais apurada.

Ao escrever a conclusão dessa pesquisa, vi que deveria mencionar a importância de utilizarmos como cenário para o espetáculo um baú, pois esse objeto está carregado de signos e valores. Quando nos referimos a um baú, queremos dizer que as coisas que estão dentro dele têm estima, importância, preciosidade, recordações, afeto e mistérios. Vejo que esse foi mesmo o intuito do coletivo em usar o baú¹⁰⁴ como adereço de cena e cenografia. Então, temos nele a tradição, as máscaras, os Charlatães¹⁰⁵, a garrafada, o nome, os instrumentos musicais do espetáculo e o próprio enredo da peça.

Tiramos desse baú a tradição, como era feito pelos Charlatães, mas isso é feito por nós como uma continuidade na contemporaneidade. Vejo agora que voltar à tradição foi fundamental para lidarmos com as dificuldades. Talvez uma das maiores tenha sido lidar com o solucionar alguns aspectos da dramaturgia: foi assim que o Charlatão adentrou no processo.

No começo essa máscara/personagem tinha a função de solucionar buracos nas cenas, mas depois ganhou o papel principal no espetáculo. Notamos que os Charlatães tinham uma comunicação direta com a plateia, acionando mais rápido o diálogo e o jogo. O Charlatão, em relação com os comediantes da *Commedia dell’arte* do século XVI, mostrou ser uma potencialidade no jogo e na cena; sendo assim, também nos utilizamos deles como campo fecundo para a exploração artística na contemporaneidade. Assim, os Charlatães vão conduzindo o espetáculo, improvisando com que é dado e frisando suas características principais, que são: a de conquistar o público, de vender seus produtos e de curar qualquer malefício, sejam eles males do corpo ou até mesmo da alma.

Concluo que analisar um processo no qual estou envolvida é um trabalho árduo, pois requer imparcialidade e objetividade acerca do trabalho. No entanto me sinto satisfeita por

¹⁰⁴ Segundo relatos e também através das iconográficas, temos vários Charlatões que usavam do baú como elemento de cena e, dentro desse objeto traziam também seus medicamentos.

¹⁰⁵ De acordo com Tessari (informação verbal, do curso “*Commedia dell’arte – Ciarlatani*”, ministrado por Tessari, dentro do módulo da disciplina: Tópicos Especiais em Atuação: Charlatani e outros cômicos do espaço público (da praça e rua ao teatro), da pós-graduação em Artes Cênicas, pela Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 18 à 22/04/2016).

apontar os caminhos que o coletivo Os Mascaratis escolheu para trilhar, mostrando de um lado as inquietudes, os medos e as desavenças e, de outro, as possibilidades de criação e a relação de diálogo e jogo, entre os integrantes e com as máscaras da *Commedia dell'arte*.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Luís A. “Relato e reflexões sobre uma experiência de criação”. In: **Cadernos da ELT Escola Livre de Teatro**. Ano 1, nº0. Março de 2003. Santo André/SP. Págs. 33-41.
- ALBERTI, Carmelo; PIIZI, Paola. **A arte mágica:** de Amleto e Donato Sartori. Trad. de Maria de Lourdes Rabetti. São Paulo: É Realizações, 2013. (Coleção Dramaturgia).
- BARBA, Eugenio. **A canoa de papel:** tratado de antropologia teatral. São Paulo: Hucitec, 1994.
- _____. SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator.** Trad. Luís Otávio Burnier. Campinas: Editora da Unicamp/Hucitec, 1995.
- BARNI, Roberta. In: **A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell'arte.** São Paulo: Iluminuras, 2003.
- BARRAULTI, Jean-Louis. In: **A arte mágica:** de Amleto e Donato Sartori. Trad. de Maria de Lourdes Rabetti. São Paulo: É Realizações, 2013. (Coleção Dramaturgia).
- BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras políticas.** 2^aed – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- BOLOGNESI, Mário, F. **Palhaços.** São Paulo: Editora da UNESP, 2003.
- BRONDANI, Joice Aglae. **Varda che baucco!transcursos fluviais de uma pequisatriz: bufão, Commedia dell'arte e manifestações espetaculares populares brasileiras.** 2010. 314 f. Tese de (doutorado) – Universidade Federal da Bahia - 2010.
- CALENDOLI, Giovanni. “As origens do mundo grego e romano”. In: **A arte mágica:** de Amleto e Donato Sartori. Trad. de Maria de Lourdes Rabetti. São Paulo: É Realizações, 2013. (Coleção Dramaturgia).
- CARREIRA, André. (org.). **Teatro da vertigem:** processos contemporâneos. São Paulo: Teatro-Escola Célia Helena, 2009.
- CASTRO, Alice. V. **O elogio da bobagem.** Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.
- COSTA, Felisberto. S. A máscara e a formação do ator. **Móin-Móin**, São Paulo, ano 1, n. 1, p. 26-51, 2005. Disponível em: <https://www.udesc.br/arquivos/ceart/id_cpmenu/2645/revista_moin_moin_1_150022803238_2645.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2018.
- FO, Dario. Franca Ramo (org.). **Manual mínimo do ator.** Trad. Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. 5^aed. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.
- GARCÍA, Santiago. **Teoria e prática do teatro.** Teatro direção de Adalgisa Pereira da Silva e Fernando Peixoto. Trad. de Salvador Obiol de Freitas. São Paulo: Editora Hucitec, 1988.
- Il Viaggio di Capitan Fracassa*. Direção: Ettore Scola. Itália: Massfilm e Studio El. 1990. 1 DVD (132 min), son., color.

JUNG, Carl. G. **Psicologia do inconsciente**. Trad. de Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 1980.

LARROSA, Jorge. **Tremores**: escritos sobre experiência. Trad. Cristina Antunes e João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral**. Colaboração: Jean-Gabriel Carasso e Jean-Claude Lallias. Trad. de Marcelo Gomes. São Paulo: editora SENAC São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

LEITE, Vilma. C. Máscaras em Paucartambo (Peru) – primeiros diálogos. **Revista Repertório**, Salvador, ano 19, n. 26, p. 71-78, 2016. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/issue/view/1289/showToc>>. Acesso em: 28 jan. 2019.

LINARES, Fernando J. J. **A máscara como segunda natureza do ator**: o treinamento do ator como uma “técnica em ação”. 2011. 180 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

LOPES, Elizabeth P. **A máscara e a formação do ator**. 1990. 366 f. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas – SP, 1990.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PICCON-Vallin, Béatrice. Fátima Saadi (org.). **A arte do teatro: entre tradição e vanguarda Meyerhold e a cena contemporânea**. Trad. Cláudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi. 2^aed – Teatro do Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, 2013.

RABETTI, Maria de Loudes (Beti Rabetti). **A Commedia dell'arte: mito, profissão e arte**. ArtCultura, Uberlândia-MG, v. 16, n. 29, p. 7-17, jul-dez. 2014.

ROUBINE, Jean- Jacques. **A arte do ator**. Trad. Yam Michalski e Rosyane Trotta. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

_____. **A linguagem da encenação teatral**. Trad. Yam Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar: práticas dramáticas e formação**. Trad. Cássia Raquel da Silveira. São Paulo: CosacNaify, 2009.

SANTOS, Leslye R. **A pedagogia das máscaras por Francesco Zigrino: uma influência no teatro de São Paulo na década de 80**. 2006. 170 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista – UNESP, Instituto de Artes. São Paulo, 2006.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. Trad. Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Perspectiva, 1987.

STREHLER, Giorgio. **O “ofício” da poesia**. In: **A arte mágica: de Amleto e Donato Sartori**. Trad. de Maria de Lourdes Rabetti. São Paulo: É Realizações, 2013. (Coleção Dramaturgia).

TAVIANI, Ferdinando. **Once puntos para entender la improvisacion em la Commedia dell'arte.** Máscara: Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenología, México, ano 4, n. 21-22, p. 4-23, jan. 1997.

TESSARI, Roberto. **MASCHERA, RITO E SCENOTECNICA NELLA COMMEDIA DELL'ARTE.** 2013. Palestra apresentada no projeto PRODOC-Capes: *Scambio dell'Arte – Commedia dell'arte e cavalo marinho*, Uberlândia, 09/08/2013. Não publicado.

_____. **LA COMMEDIA DELL'ARTE E IL TEATRO CÔMICO DI PIAZZA DEI CIARLATANI TRA CINQUE E SETTECENTO.** 2014. Curso realizado na Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 06 à 14/10/2014. Não publicado.

_____. **COMMEDIA DELL'ARTE – CIARLATANI.** 2016. Módulo da disciplina: Tópicos Especiais em Atuação: Charlatani e outros cômicos do espaço público (da praça e rua ao teatro), da pós-graduação em Artes Cênicas, pela Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 18 à 22/04/2016. Não publicado.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA. **Programa de Apoio à Cultura – PIAC.** Disponível em: <<http://www.proexc.ufu.br/acontece/2019/11/programa-de-apoio-cultura-piac-edital-2020>>. Acesso em: 01 março 2020.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS. **Notícias.** Disponível em: <<https://ufal.br/ufal/noticias/2016/4/ufal-tera-representante-em-eventos-sobre-artes-na-bahia-sao-paulo-e-minas>>. Acesso em 03/03/2020.

VIANNA, Beatriz. M. R. **Para além da Commedia dell'arte** – a máscara e sua pedagogia. 2017. 261 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

ANEXOS - LINK DO ESPETÁCULO “DO FUNDO DO BAÚ

Link do espetáculo “Do Fundo do Baú”, apresentado no dia 17 de agosto de 2019, no “Círculo Independente do Teatro de Uberlândia” – CITU – Uberlândia/MG, no espaço da Escola Livre do Grupontapé de Teatro:

<https://drive.google.com/file/d/1FDRJxYenb4QYuIrDhv91c9QA5oHqPHkv/view>

Anexo 1- Material Sensorial

Nas imagens abaixo, temos um bauzinho (que contém: imagens, texturas, garrafa com uma carta e uma máscara – da Ragonda), é um relato do material sensorial. O mesmo foi feito na função de resumir a teoria dessa pesquisa e o processo de investigação artística. Foi entregue um material físico para cada um dos membros da banca de defesa de mestrado e para a orientadora desse trabalho. Coloquei imagens do mesmo aqui para apreciação de mais esse material, como instrumento resultante da Dissertação de Mestrado.

Figura 6.6 – Bauzinho – Emanuelle Anne e Wanderlino Alexandre





Fonte: Foto de Wanderlino Alexandre (05/08/2020).

Anexo 2 - Listas de apresentações do espetáculo “Do Fundo do Baú”

Lista de apresentações do espetáculo “Do Fundo do Baú” de 2017 – 2019 pelo grupo Os Mascaratis:

- 18/19 de julho de 2017 – Estreia na Universidade Federal de Uberlândia (UFU) bloco 3M e bloco 5O;
- 10 de agosto de 2017 – Apresentação “ONG Vida Plena”;
- 27 de agosto de 2017 – Apresentação pelo projeto “Corredor Cultural” na Universidade Federal de Campinas – UNICAMP – Campinas/SP;
- 17 de setembro de 2017 – Apresentação no Teatro Municipal de Uberlândia para a Escola Municipal Freitas de Azevedo, Uberlândia/MG;
- 24/25/26/27 de outubro de 2017 – Apresentações pelo projeto PIAC, nas cidades de Monte Carmelo/MG – praça central da cidade; Uberlândia/MG - no espaço Céu, bairro Shopping Park; Ituiutaba/MG – PACIP-UFU e Cruzeiro dos Peixotos/MG – na praça central;
- 18 de novembro de 2017 – Apresentação no Teatro Municipal de Uberlândia, espetáculo contemplado pelo projeto “Boca de Cena” da Prefeitura Municipal de Uberlândia/MG;
- 28 de agosto de 2018 – Apresentação no evento “PipocArte” na cidade de Monte Alegre de Minas/MG;
- 17 e 18 de agosto de 2019 – Apresentações no espaço da Escola Livre do Grupontapé de Teatro, no “Círculo Independente do Teatro de Uberlândia” – CITU – Uberlândia/MG.

Anexo 3 - Texto completo do espetáculo “Do Fundo do Baú”

Texto completo do espetáculo “DO FUNDO DO BAÚ”:

Dramaturgia: Os Mascaratis, criação coletivizada.

Livremente inspirada em *Tem Caroço Nesse Angu* de Lucas Mali.

Assessoria de dramaturgia: Luiz Carlos Leite.

Personagens:
05 CHARLATÃES;

FLÁVIO - o Enamorado;
 ISABELLA - a Enamorada;
 PANTALONE - o patrão velho, sovina e avarento;
 TARTAGLIA - o patrão velho e gago;
 BRIGHELLA - o empregado malandro;
 ARLECCHINO - o empregado esfomeado;
 RAGONDA - a empregada espertalhona;
 PASQUELLA - a mestre curandeira.

PRÓLOGO – CHEGADA DOS CHARLATÃES

[Chegam os charlatões decidindo onde o baú será posicionado. Enquanto preparam o espaço os charlatões dizem o texto a seguir]

CHARLATONA 1 - Senhoras e senhores...

CHARLATONA 2 - Grandes e pequenos...

CHARLATÃO 1 - Jovens e velhos...

CHARLATÃO 2 - Ou você que está aqui por ter seguido uma boa inspiração!

CHARLATÃO 3 - Ou você, ou você...

CHARLATONAS 1, 2 e CHARLATÃO 1 - Ouçam!

CHARLATÃO 3 - Nós somos os charlatões.

CHARLATÃO 2 - Ou charlatões!

CHARLATÃO 1 - Os dois plurais são corretos, na língua portuguesa.

CHARLATONAS 1 e 2 - E no feminino se diz charlatona.

CHARLATÃO 1 - O charlatão é um vendedor público de drogas...

TODOS - Medicinais!

CHARLATONA 1 - Somos mestres curandeiros!

CHARLATONA 2 - E já passamos por muitos lugares como a Inglaterra...

CHARLATONA 1 - França...

CHARLATÃO 1 - Europa!

CHARLATÃO 2 - Chechênia...

CHARLATÃO 3 - Araguari!

CHARLATÃO 1 - E em nossas viagens desenvolvemos um produto com virtudes admiráveis...

CHARLATÃO 1 E CHARLATONA 1 - A maior descoberta da medicina...

CHARLATÃO 1 E CHARLATONAS 1 e 2 - A solução dos seus problemas!

TODOS - Acalmem-se, acalmem-se! O público está ensandecido! Estamos emocionados!

CHARLATÃO 3 - Antes de iniciarmos nossas vendas...

CHARLATÃO 2 - Gostaríamos de retribuir essa recepção tão calorosa...

CHARLATONA 2 - Oferecendo a vocês uma apresentação...

TODOS - Gratuita!

CHARLATONA 2 - Do nosso famoso espetáculo teatral:

TODOS - DO FUNDO DO BAÚ!

[*Os charlatões terminam de ajeitar o espaço e se preparam enquanto cantam.*].

Corto um dobrado pra fazer valer o cacho,

E não me encaixo entre as penas do pavão.

Um vai e volta, pula e solta, gira e roda,

Gira, gira, mão na roda e no bolso do patrão. [2x]

No fundo do baú tem confusão,

No fundo do baú tem um estardalhaço.

Tem enamorado, enamorada,

Tem patrão e empregado.

Sem falar na promoção..

Espera aí! [2x]

CENA 1 - FLÁVIO E ISABELLA

[*Entra Flávio.*].

FLÁVIO - Isabella...

[*Entra Isabella.*].

ISABELLA - Flávio... Oi! Selfie?

[*Lazzo do encontro entre os enamorados.*].

FLÁVIO - I love you...

ISABELLA - I love you...? Besa me... Besa me mucho!

[*Pantalone resmunga ao fundo. Flávio saí.*]

CENA 2 - ISABELLA E PANTALONE

[*Entra Pantalone falando ao telefone.*].

PANTALONE - Corta! Pode cortá tudo! Ah corta ele também... Quê? Como aposentou? Isso é coisa do passado, ninguém aposenta mais! Que mané direito trabalhista o quê, aquilo lá é uma piada! O quê? A conta da operadora venceu e eu não paguei? Corta! Eu não preciso disso, quem quiser vem falar comigo aqui na janela. Que *facebooko* que? *Whatsapo* o escambal!

[*Isabella tenta falar com o pai.*].

PANTALONE - Não estão rasgando a constituição? Por que eu não posso rasgar o que tá na minha conta? [*vendo a filha*] Falo com você mais tarde... Ô minha filha...

ISABELLA - Papai, o que é que o senhor vai cortar?

PANTALONE - A internet!

ISABELLA - Não papai.

PANTALONE - Mas tá muito cara! O que não me serve eu corte, como se eu fosse um deputado!

ISABELLA - Não posso ficar sem internet, papai... Está perigoso andar nas ruas... E como eu vou falar com o Flávio?

PANTALONE - O Flávio? Que Flávio? Não vai me dizer que é o filho do meu sócio Tartaglia? Aquele velho caquético, caduco e metido a moderno! Você está de conversinha com o filho dele? Ah agora é que eu vou cortar mesmo a internet!

ISABELLA - Se o senhor cortara internet eu vou fazer greve, vou ficar trancada durante um ano no quarto sem comer.

PANTALONE - Que coisa boa, vou ficar um tempão sem ir ao mercado. Dá para economizar! [*Isabella chora*]. Isso, encosta aqui a sua cabecinha no meu ombro e chora filhinha do papai...

ISABELLA - Se o senhor fizer isso eu vou chorar dia e noite, noite e dia sem parar...

PANTALONE - Que ótimo, pega um balde e teremos água! Assim economizo mais uma conta...

ISABELLA - Ah já sei, vou pegar a pensão que a mamãe me paga e não vou passar para o senhor...

PANTALONE - Não, não... Isso não minha filhinha, a única coisa que eu gosto ainda na sua mãe é essa pensão! Ai, eu tô passando mal... Minha coluna... *[Isabella não liga]* Meu fígado, minha unha! Ai minha orelha! *[Isabella não liga para nada]*. Ah, o coração... Meu coração! *[Pantalone cai no chão]*.

ISABELLA - Papai! Ok Google, ataque do coração!

OFF - Que ok o que? Você está offline! *[Isabella se desespera, tenta ajudar Pantalone]*.

PANTALONE - Que maravilha, terei a pensãozinha dela, porque é melhor pingar do que faltar...

[Isabella percebe a farsa e tira o cartão de crédito do bolso de Pantalone].

ISABELLA - Eu sinto muito pelo seu coração, papai, mas como você vai morrer mesmo eu já posso ficar com o seu cartão de crédito.

[Pantalone sai correndo atrás da filha].

PANTALONE - Que morrer o quê minha filha. Eu sou forte, robusto e bem dotado. Penso até em me aposentar um dia! E me dá isso aqui! Vamos trocar esse aparelho maravilhoso que vem de tempos remotos por esse plástico de nada!

ISABELLA - O senhor chama isso aí de maravilhoso?! Isso é muito velho!

PANTALONE - Tá novo e ainda tem internet!

ISABELLA - Então tá! *[Fazem a troca]*.

PANTALONE - Mas a internet tá cortada...

ISABELLA - O Senhor não estava passando mal?!

PANTALONE - Ah é mesmo... Muito mal! Agora me lembrei que meu comércio está em ruínas. Tudo culpa do meu sócio Tartaglia, aquele velho caquético, paspalho, esbanjão. Inclusive, vá chamar o meu empregado ARLECCHINO!

ISABELLA - Não... Vou só se não me tirar a internet!

[Pantalone corre e espanta Isabella].

PANTALONE - Vai logo chamar ele! *[Isabella sai correndo]* Quer internet vai trabalhar, porque aqui mando eu!

CENA 3 - ARLECCHINO E PANTALONE .

[Pantalone canta]

Teia solta no telhado, cabelo pintado cor de jamelão,

Pedra solta no asfalto, meu rico dinheiro jogado no chão. [2x]

[Arlecchino canta]

Teia solta no telhado, na mesa o que sobra é farelo de pão,

Pedra solta no asfalto e o seu rico dinheiro eu catando do chão [2x]

PANTALONE - Isso é modo de chegar sua besta ambulante?

ARLECCHINO - Não sou besta e nem ambulante não, sou Arlecchino o vencedor do campeonato de *foodtruck e de fastfood*. Da última vez tava eu um peruano e um mexicano na praça de alimentação. Aí a gente começou a comer galinhada, buchada, torresmo, coxinha, doce de leite...

PANTALONE - Para de falar em comida que me dá congestão, só de ouvir falar. Eu tenho um serviço para você...

ARLECCHINO - Pois não conte comigo, porque eu tenho que treinar para a próxima competição de levantamento de garfo!

PANTALONE - Eu te dou o resto da refeição de amanhã!

ARLECCHINO - Fechou. E o que é que eu tenho que fazer?

PANTALONE - Tem que mandar um recado.

ARLECCHINO - Isso é fácil.

PANTALONE - Volte. Por um acaso você sabe para quem é o recado?

ARLECCHINO - É mesmo, eu ia botar no mural do face!!!

PANTALONE - O recado é para o Tartaglia, meu sócio!

ARLECCHINO - Ah então eu vou lá. *[Vai saindo].*

PANTALONE - Espera! Você sabe o que é o recado?

ARLECCHINO - Então desembucha.

PANTALONE - É que o Tartaglia gasta demais fica modernizando tudo e a gente fica na falência. Eu quero acabar com a nossa sociedade!

ARLECCHINO - Pode deixar...

PANTALONE - Espera aí, eu acho melhor você repetir o que eu disse para ver se você entendeu.

ARLECCHINO - Sr. Tartaglia, o senhor come demais e fica arrotando, o que é uma falta de decência, acabou a comida e não dá mais pra eu comer mais a vontade.

PANTALONE - Quanta besteira, seu miolo mole! Você parece que tem *Alzheimer*. O melhor é você pegar um papel e escrever uma carta.

ARLECCHINO - Minha cabeça é muito boa, guarda todos os cardápios, por isso não sobra espaço pras outras coisas!

PANTALONE - Vai logo, seu cabeça oca!

[ARLECCHINO pega uma pena e papel no baú].

PANTALONE - *[Dita]* Caro senhor, está tudo acabado entre nós, você gasta muito e não trabalha.

ARLECCHINO - Trabalha é com x ou com ch?

PANTALONE - Deixa eu ver o que você escreveu aí? O que é isso?

ARLECCHINO - É um franguinho xadrez!

PANTALONE - Má que porca miséria! *[Bate em ARLECCHINO]*. Espera que eu mesmo escrevo!

[Pantalone encoxa ARLECCHINO que sai excomungando. Por fim encontram uma outra posição e Pantalone escreve]

PANTALONE - Está tudo acabado entre nós. Você gasta muito e não trabalha! Só falta selar... Ih, isso custa dinheiro Ah já sei! Olha ali seu franguinho xadrez *[Arlecchino põe a língua para fora e Pantalone sela da carta]*. Agora vai!

ARLECCHINO - Espera aí e o pagamento?

PANTALONE - O pagamento? Uma bolacha?

ARLECCHINO - Até duas.

[Pantalone dá uma tapa em Arlecchino].

PANTALONE - Nem fez o serviço. Está pensando que isso aqui é instituição de caridade! Vá cagar!

[Pantalone saí resmungando].

CENA 4 - ARLECCHINO E RAGONDA.

[Todos cantam 3x]

Ragonda na lida, que cisca e pisca,

*Petisca, belisca, beleza de mais.
Te vejo, te pisco, petisco, belisco,
Num beijo conquisto, delícia demais.*

[*Ragonda canta*]

*Te arreda, te cuida,
Espera, escuta,
Ragonda é areia pra mil caminhão.*

[*Arlecchino canta*]

*Um bolo, uma torta, buchada gostosa,
Divide a comida e o seu coração.*

ARLECCHINO - Nossa parece uma minhoca. Que minhoca gostosa!

RAGONDA - Bom dia Arlecchino, meu piquizinho!

ARLECCHINO - Bom dia minha Ragonda, minha bomba, de chocolate!

RAGONDA - Realmente eu sou doce, mas não é pra qualquer formiga. Aliás, ARLECCHINO, que bom que você tá aí, eu tenho um servicinho pra tu...

ARLECCHINO - Tatu?

RAGONDA - Que Tatu o que! É que minha patroinha está desesperada, algo de terrível aconteceu, você precisa ajudá-la!

ARLECCHINO - Eu sabia, só vem atrás de Arlecchino pra trabaíá! E bem antes do almoço. Não conte comigo, eu já tenho o que fazer! Ixe, não me lembro. A fome tá engolindo minhas ideias. Eu não lembro bem o que é... Só sei que tô ocupado!

RAGONDA - Ah... Que pena que você está tão ocupado porque depois a gente poderia bater um papo lá na cozinha.

ARLECCHINO - Na cozinha? Acabou a minha ocupação! O que é?

RAGONDA - Simples, entregar essa carta da minha patroinha Isabella pro filho do seu Tartaglia.

ARLECCHINO - O Flávio?!

RAGONDA - Claro seu besta, que outro filho seu Tartaglia tem?!

ARLECCHINO - Pelo que consta no cartório... É só o Flávio mesmo.

RAGONDA - Vai ou não vai, entregar a carta da Dona Isabella?

ARLECCHINO - Por que sua patroa não manda um *whatsapp, instagram ou in box*?

RAGONDA - Ela está *off-line*, o pai dela cortou a internet.

ARLECCHINO - Está bom, eu até faço, mas depois porque agora estou cansado e vou ficar *off line*...

[*Lazzo: Ragonda entrega a carta a Arlecchino*].

ARLECCHINO - E o meu pagamento? Arlecchino só se dá mal nesse negócio. Assim vazio, como é que eu vou lembrar o que é que eu tenho que fazer? [*Vê as cartas e não sabe mais qual é qual*] Tartaglia? Flávio? Não, Flávio? Tartaglia? Ah, sei lá!

PRIMEIRO INTERMEZZO DOS CHARLATÃES.

CHARLATÃO 1 e 2 - Senhoras e senhores!

CHARLATÃO 2 - Não é preciso ser muito esperto para perceber que Arlecchino é uma besta quadrada.

CHARLATÃO 1 - Então não seria spoiler se dissermos que...

CHARLATONA 1 e 2, CHARLATÃO 3 - As cartas serão trocadas!

CHARLATÃO 2 - Mas antes de continuarmos com o espetáculo, gostaria de pedir um minutinho da sua atenção!

CHARLATÃO 3 - Afinal, o real motivo de estarmos aqui e apresentar a vocês um produto espetacular!

CHARLATÃO 1 - Senhoras e senhoras, desde que a humanidade é humanidade práticos da medicina popular...

CHARLATÃO 3 - Se aproveitam de raízes, cascas, folhas, frutos a serviço da cura!

CHARLATÃO 1 - Com elas é possível curar: dores de cabeça!

CHARLATÃO 3 - Fraqueza!

CHARLATÃO 1 - Desmaios!

CHARLATÃO 3 - Dores na boca do estombo!

CHARLATÃO 1 - Hemorrides!

CHARLATÃO 3 - Dores na perna!

CHARLATÃO 1 - Dores nas costas!

CHARLATÃO 3 - Dores de lado!

CHARLATÃO 1 - Constipação na cabeça!

CHARLATÃO 3 - Bolo no estombo depois de comer!

CHARLATÃO 1 - Calô nas urinas!

CHARLATÃO 3 - Vexame do coração!

CHARLATÃO 1 - Repunânça na natureza!

CHARLATÃO 3 - Pano dos figo infuleimado!

CHARLATÃO 1 - Pontada na artura dos peito!

CHARLATÃO 3 - Vômito de sangue!

CHARLATÃO 1 - Baticum do coração!

CHARLATÃO 1 e 3 - Apresentamos a vocês o formidável...

TODOS - *Medicina APP!*

Jingle Medicina APP

*É virose, stress ou gripe
O que atormenta você?
Nós temos a solução
É o Medicina APP!
É virose, stress ou gripe
O que atormenta você?
Nós temos a solução
É o Medicina APP!*

CHARLATONA 1 - *Medicina APP* é uma enciclopédia digital que contém mais de 2.954.257 receitas para a cura de praticamente qualquer doença e enfermidade registrada pela humanidade!

CHARLATONA 2 - Com esse aplicativo você pode consultar no seu celular receitas para remédios de fácil preparo e com resultado garantido.

CHARLATÃO 2 - E tudo aqui na palma da sua mão.

CHARLATÃO 1 - Adquira o cartão de acesso...

CHARLATÃO 3 - Desse maravilhoso produto...

TODOS - Por apenas... 1.599,00 reais *[pausa]* mensais!

TODOS - É Preço de lançamento... É um deslumbrante!

[Os charlatões saem tentando vender para o público, mas ninguém compra].

CHARLATÃO 1 - Mesmo diante de todos os benefícios que nosso revolucionário produto tem oferecer...

CHARLATONA 1 - E cá entre nós por um valor bem irrisório...

CHARLATÃO 1 - Entendemos a não adesão das senhoras e dos senhores. Afinal, o país atravessa uma grave crise econômica e isso pode deixá-los receosos em fazer tal investimento.

CHARLATONA 1 - Então, para você que não pode adquirir nosso sublime aplicativo *Medicina APP*, seja por receio, medo do novo ou pura falta de dinheiro, digo:

CHARLATÃO 1 e CHARLATONA 1 - Não se preocupe, porque não sairá daqui de mãos abanando!

CHARLATONA 1 - Nosso melhor medicamento ainda está por vir e dessa vez a um preço popular!

CHARLATÃO 1 - E ele será apresentado... Logo após a segunda parte do espetáculo: Do Fundo do Baú!

CHARLATONA 1 - Aguardem!

CENA 5 - TARTAGLIA E BRIGHELLA.

[Todos cantam, na entrada do Brighella]

Ele é malandro sim, não dê bobeira

Nunca tire o olho da carteira

Barganha, espia, não dá ponto sem nó

Dizem por aí, que já vendeu até a tia-avó

Ele é malandro sim, a saideira

Vive numa eterna sexta-feira

Fiado, a prazo, ó do borogodó – o que dó, o que dó, que dó!

Engana até gente sabida no gogó.

Bora trabalha?!

BRIGHELLA - Gente, tá osso. Tô tendo que acordar antes das 10 da matina. Não se respeita mais um malandro. Olha, preciso dar um jeito de conseguir uma graninha. Epa! Olha que estou sentindo o cheiro do meu patrão... Não larga esse telefone, se acha o az do tele marketing! Por isso o negócio não vai pra frente. Mas acho que é daí que eu vou conseguir um dim dim...

[Entra Tartaglia buscando sinal para seu telefone. Brighella se esconde].

TARTAGLIA - Tu-tu-tu-tudo pro-pro-pronto! Agora co-co-co-com atendimento po-po-por telefone vou co-co-co-conseguir bater a me-me-meta de vendas e vou pro-pro-var pro Pan-pan-panta-lone que mo-mo-mo-dernizar o negócio foi uma ótima ideia! Me-me-melhor ensaiar ma-ma-mais uma vez! Alô, boa tá-tá-tá-tá-tarde! Meu no-no-nome é Tá-tá-tá-tá-Tartaglia e sou o gerente de vendas. Gostaria de pe-pe-pe-pedir o nosso pro-po-pro-duto? Ele é ideal pa-pa-pa-para cuidados médicos! Agora é só esperar alguém ligar!

[Brighella aparece e liga para Tartaglia que corre para atender].

TARTAGLIA - Alô!

BRIGHELLA - Alô!

TARTAGLIA - Boa tá-tá-tá-tá...

BRIGHELLA - Tão atirando no senhor?!

TARTAGLIA - Tá-tarde! Boa tarde! Meu nome é Tá-tá-tá-tá...

BRIGHELLA - Seu Tartaglia! Como vai seu Tartaglia?!

TARTAGLIA - Bem obrigado! Gostaria de pe-pe-pe...

BRIGHELLA - Peidar?

TARTAGLIA - Pedir! Gostaria de pedir o nosso pro-pro-produto? Ele é ideal pa-pa-para cu-cu-cu...

BRIGHELLA - Seu Tartaglia, que absurdo!

TARTAGLIA - Cu-cuidados médicos! Ele é ideal para cuidados médicos!

BRIGHELLA - E passa cartão?

TARTAGLIA - Cre-cre-credito e débito.

BRIGHELLA - Ah, então vou querer sim.

TARTAGLIA - Qual o nu-nu-nu-número do cartão?

BRIGHELLA - É 1, 2, sobe 3, vira 4, divide por 5, vira meia dúzia, raiz quadrada de 6, dividido por 4, volta 3, 25...

[*Tartaglia se perde nos número e começa a desconfiar.*].

TARTAGLIA - Pe-pe-pera, eu to anotando, vai com calma! Pa-pa-pa-parece que eu co-co-co-conheço essa voz... [*Olha para o lado evê Brighella*] Brighella! Você está atrapalhando o meu negócio! Não se esqueça de que eu sou seu pa-pa-pa...

BRIGHELLA - Palhaço?

TARTAGLIA - Patrão! Seu pe-pe-petulante! E A pro-pro-propósito, você não viu o meu filho? Não estou encontrando ele em lugar algum!

BRIGHELLA - Ué, o Flávio não tá em casa não?

TARTAGLIA - Não, o Flavinho saiu ontem à noite pa-pa-pa-para a (nome de boate) e não voltou!

BRIGHELLA - [*Para o público*] É agora que eu tiro uma grana desse velho! [*Para Tartaglia*] Uh, sabe o que é... Eu não falei antes para não preocupar o Senhor, mas é que seu filho anda mexendo com uns aplicativos de pegação, ta marcando uns encontros pela internet e pode ser que ele tenha se metido em uma fria! Pode até ter sido sequestrado e estar sendo mantido em cativeiro!

TARTAGLIA - Ele está no galinheiro?

BRIGHELLA - Cativeiro! E para soltarem ele é preciso pagar um resgate! Entende? Dinheiro, Money, bufunfa, grana!

TARTAGLIA - Grama?

BRIGHELLA - Seu Tartaglia, você sabe o que pode acontecer com um refém quando não se paga a quantia exata que os sequestradores pedem?

TARTAGLIA - O que?

BRIGHELLA - Ele poder levar um tiro, uma facada, ser cortado e entregue aos pedacinhos!

TARTAGLIA - Não! Meu filhinho querido, não! Por favor, não! Socorro, socorro! Brighella, você tem que salvar o Flávio!

BRIGHELLA - Mas é por isso que eu estou aqui! Olha, o resgate deve custar aí uma bagatela de mil quinhentos e noventa e nove reais!

TARTAGLIA - Ih! Será que eles aceitam pagamento parcelado?

BRIGHELLA - Claro que aceitam, daí eles devolvem o Flávio parcelado também: um dia uma mão, outro dia um pé...

TARTAGLIA - O pé-pé-pé? Ai meu santinho! Espe-pe-pera, eu vou pro-pro-procurar mais dinheiro e já volto! Brighella, você promete que o trás de volta?

BRIGHELLA - Pode deixar Seu Tartaglia, traz o dinheiro e confie em mim que eu farei o Flávio surgir de dentro desse baú como num passe de mágica!

[Sai Tartaglia para buscar o dinheiro].

CENA 6 - BRIGHELLA E FLÁVIO.

[Entra Flávio].

BRIGHELLA - Flávio? *[Para o público]* Droga! Se o Tartaglia voltar e vir o Flávio aqui meu plano vai por água a baixo e adeus din din! *[Para o Flávio]* Ô Flávio, o que você está fazendo aqui? Você não devia estar em um encontro com a Isabella?

FLAVIO - Brighella! Como você bem sabe o meu envolvimento amoroso com Isabella não é bem visto pelos nossos pais. Eles acham que isso acaba prejudicando os negócios.

BRIGHELLA - Sei sim, e percebo o quanto os pombinhos sofrem por essa separação... Por isso ajudei a se encontrarem às escondidas...

FLAVIO - Achei que tinha ajudado pelo dinheiro que te paguei. Gastei praticamente todas as minhas economias.

BRIGHELLA - Patrãozinho, amar custa caro... Inclusive o encontro entre vocês ainda deveria estar acontecendo, então é melhor o senhor ir antes...

FLAVIO - Não posso voltar Brighella! O Senhor Pantalone apareceu em nosso encontro e tive que sair correndo antes que ele me visse. Até tentei continuar falando com Isabella no whatsapp, mas, de repente ela não visualizou mais! Fiquei sem entender... Brighella será que ela não me quer mais? Aí eu vou morrer!

BRIGHELLA - Ah, vai mesmo!

FLÁVIO - O que disse?

BRIGHELLA - Flávio, seu pai está preocupadíssimo com você! Ligaram pra ele dizendo que você marcou um encontro amoroso com uma desconhecida pela internet e foi raptado. É... Até foi descolar um dinheiro para pagar o resgate!

FLÁVIO - Brighella, eu jamais me envolveria com encontros pela internet. Eu só tenho olhos para Isabella!

BRIGHELLA - Sabe como é, seu pai acredita em tudo que dizem...

FLÁVIO - Então eu preciso encontrar meu pai e desfazer esse mal entendido! Papai!

BRIGHELLA - Não! Espera! É que seu pai está muito nervoso com você, nunca vi ele tão nervoso na vida. Até parou de gaguejar de tão nervoso!

FLÁVIO - Verdade? Nossa, ele deve estar realmente furioso comigo. E agora Brighella, o que faço?

BRIGHELLA - Calma, eu tenho um plano. Entra aqui, dentro desse baú.

FLÁVIO - Mas entrar aí?

BRIGHELLA - Isso! Entra e espera aí que eu já volto! Eu vou procurar o seu pai e tentar acalmar ele!

[Flávio entra no baú].

FLÁVIO - Mas, aqui dentro tem wi-fi?

[Brighella fecha o baú e sai].

CENA 7 - TARTAGLIA E ARLECCHINO.

[Tartaglia entra].

TARTAGLIA - Bri-Bri-Brighella eu já co-co-consegui o dinheiro! Brighella? Cadê ele?

ARLECCHINO - Ô de casa!

TARTAGLIA - Que barulheira é essa? Ah! É você Arlecchino!

ARLECCHINO - Sou eu mesmo, Arlecchino. E num comi nada ainda, o senhor não tem nadinha aí, tô com fome!

TARTAGLIA - Arlecchino eu estou nu-nu-nu...

ARLECCHINO - Nu? Não tá não, graças a Deus! Porque ver o senhor pelado ninguém merece!

TARTAGLIA - Nu-numa desgraça!

ARLECCHINO - Di graça? Opa! Também quero! É salgada ou é doce?

TARTAGLIA - Mas você só pe-pe-pensa em co-co-comer? É sério. O Flávio foi ra-ra-raptado!

ARLECCHINO - Raptado? Mas parece que eu vi passando na rua agora mesmo... Ai, seu Tartaglia, será que eu estou tendo visões? Acho que não to me sentindo bem... Nem me lembro mais o que vim fazer aqui... Deve ser falta de proteína, ai, eu preciso comer...

[Tartaglia dá uma bengalada na cabeça de Arlecchino]. Ah! Lembrei! Vim trazer uma carta do Pantalone para você.

TARTAGLIA - Uma carta do Pantalone? Será que é alguma no-no-notícia do Flavinho? Me ajuda aqui. ARLECCHINO, lê pra mim eu não estou com o me-me-meus óculos aqui..

[Lazzo leitura da carta: Arlecchino e Tartaglia].

TARTAGLIA - O que aconteceu? O que é?

ARLECCHINO - É que eu não sei ler.

[Tartaglia se enfurece].

TARTAGLIA - Pe-pe-pede para ele ler... *[Arlecchino vai próximo a plateia, pode pedir para alguém ler].*

PÚBLICO - Querido, eu te admiro muito. Vamos fugir!

ARLECCHINO - Fugir? O Pantalone quer fugir com você? Eu pensei é que ele tava bravo com o senhor!

PÚBLICO - Eu te amo!

ARLECCHINO - Que gracinha...

[Com raiva Tartaglia joga o saco com dinheiro no chão].

TARTAGLIA - Me dá isso aqui! Querido, eu te admiro muito. Vamos fugir! Eu te amo! Onde já se viu? Isso é assédio! Arleechino, tra-tra-trate de devolver esse trambolho para o Pan-pan-pantalone, por-por-porque eu não quero mais ne-ne-negócio nenhum com esse momo-mo...

ARLECCHINO - Morzinho?!

TARTAGLIA - Moribundo!

[Tartaglia sai resmungando].

CENA 8 - ARLECCHINO, FLAVIO E BRIGHELLA.

[Arlecchino tira onda de Tartaglia. Vê o saco e o pega. Brighella entra].

BRIGHELLA - Arlecchino?

ARLECCHINO - Ixa, chegou o tranca rua...

BRIGHELLA - O que você tá fazendo aqui o tripa seca? Cadê o seu Tartaglia?

ARLECCHINO - Seu Tartaglia saiu todo nervoso até deixou isso aqui pra trás.

BRIGHELLA - Ah, isso deve ser pra mim, pode passar!

ARLECCHINO - Antes eu vou ver se tem comida aqui dentro!

BRIGHELLA - Não tem comida nada, passa pra cá!

[Lazzo: *Brighella toma o dinheiro de Arlecchino*].

ARLECCHINO - Você bem que podia comprar um lanche pros amigo!

BRIGHELLA - Pronto, tá entregue. Mas o que você está fazendo aqui morto de fome?

ARLECCHINO - E você o que tá fazendo aqui o bucho de lama?

BRIGHELLA - Eu trabalho aqui filhote de lombriga!

ARLECCHINO - Ah vai comer berinjela... Não, pera, deixa que eu como!

[Flávio sai do baú].

BRIGHELLA - O Flávio, por que você saiu? Eu mandei?

FLÁVIO - É que eu ouvi coisas muito estranhas!

BRIGHELLA - Eu sei, o amor é estranho mesmo, você fica ouvindo vozes...

FLÁVIO - Estou falando sério. Foi que o Pantalone...

BRIGHELLA - O que é que tem Pantalone?

FLÁVIO - O Pantalone enviou uma carta para o papai dizendo que o amava!

ARLECCHINO - É verdade eles andam trocando cartinhas, devem tá de namorico! E por falar em namorico eu vim entregar uma carta da Isabella enviou pro senhor.

[Flávio toma a carta de Pantalone].

FLÁVIO - Isabella mandou-me uma carta para mim, ah que amor, ainda consigo sentir o cheiro dela... Hum, que cheiro! Que amor, e eu fazendo mau juízo da minha deusa!

BRIGHELLA - Quer que eu leia?

FLÁVIO - Não, seu inconveniente. Deixa que eu leio. O quê? 'Está tudo terminado entre nós, você gasta muito e não trabalha'. Arlecchino eu não trabalho?

ARLECCHINO - Não.

FLÁVIO - Brighella, eu não trabalho!?

BRIGHELLA - É patrão realmente não... Calma! Respira!

FLÁVIO - Ai de mim! Vou morrer!

[Flávio chora e desmaia].

ARLECCHINO - Será que tá vivo ou morreu?

BRIGHELLA - O que você mandou para ele?

ARLECCHINO - Eu não mandei nada, foi a Dona Isabella.

BRIGHELLA - Deixa eu ver isso aqui... Mas essa letra aqui não é da Isabella não, a letra dela, é bonita. O Arlecchino, você tinha outra carta?

ARLECCHINO - Ora, tinha duas cartas! Uma do Pantalone para a Isabella... Não, era uma do Pantalone para o Flávio e outra da Isabella para o Tartaglia... Ou será que era da Isabella para o Pantalone e outra do Flávio para o Tartaglia?

BRIGHELLA - Entendi tudo... Você trocou as cartas sua besta! Já sei tenho um plano. Faz o seguinte, coloca o Flávio aqui dentro...

ARLECCHINO - Mas Brighella, olha o tamanho desse omi! E eu nem comi nada ainda, to fraco...

BRIGHELLA - Anda logo! *[Colocam Flávio dentro do baú]* Agora leva esse baú para casa do seu patrão...

ARLECCHINO - Levar para casa do Pantalone?

BRIGHELLA - Isso sua besta! Entrega para a Ragondinha que ela vai saber o que fazer. Diz que é um presente do seu amado Brighella...

ARLECCHINO - Eeee, que história é essa de amado Brighella hein?

BRIGHELLA - Vai logo!

SEGUNDO INTERMEZZO DOS CHARLATÃES.

CHARLATONA 1 - Senhoras e Senhores em nossa jornada pelo mundo nos deparamos com inúmeras doenças, inúmeros males que afligem a carne!

CHARLATÃO 2 - Todos eles descritos nosso sublime Medicina App! Adquira o seu cartão de acesso e baixe nosso aplicativo: disponível para smathphones, adroides etc.

Todos - É o Medicina APP!

CHARLATONA 1 - Contudo, tão prejudicial quanto à enfermidade do corpo é a enfermidade da alma. Enfermidades essas que manifestam como estresse, ansiedade, depressão, ignorância, violência, intolerância... E para tratar a alma nada melhor do que a arte! Por isso, trazemos a vocês a fantástica *Commedia dell'arte*, pois, como diz o velho ditado: rir é o melhor remédio! *[Começa a sair, percebe que os outros atores ainda não estão*

prontos, volta]. A Commedia dell'arte, é uma linguagem artística do início do século XVI e foi responsável pela profissionalização dos atores, pela presença da máscara em cena e pela chegada da mulher aos palcos! O que foi um fato revolucionário no plano social! Dentre as atrizes mais conhecidas estão Isabella Andreini, Vicenza Armani e Emanuelle Anne! Como as apresentações eram realizadas em ruas e praças, ao invés de cobrarem ingressos os artistas passavam seus chapéus para que o público contribuísse de forma espontânea. Passar o chapéu tornou-se então uma tradição do teatro de rua. Geralmente esse procedimento era feito ao final do espetáculo, mas com o passar dos anos o número de apressadinhos tem aumentando significativamente, por isso vou deixar cair aqui, à frente do palco, esse lindo chapéu. Ops! Bem! Acredito que já os distrai bastante para nossos atores tivessem tempo de se preparar para a cena final. Ah, acaso me lembre de algo mais, trarei meus sonhos e profecias, lá Do Fundo do Baú.

CENA 9 – ARLECCHINO, RAGONDA, ISABELLA, PANTALONE, BRIGHELLA E TARTAGLIA.

[Lazzo: Número Musical da Ragonda. Chega o ARLECCHINO com o Baú].

RAGONDA - Que que isso! ARLECCHINO, eu acabei de limpar o chão e você entra com esse trambolho! Da onde veio isso?

ARLECCHINO - Veio lá da casa do Tartaglia! O Brighella disse que você ia saber o que fazer... Ai Ragonda, eu tô cansado, estrupiado arrastando esse trombolho que nem um condenado. Tô Morto de fome e por falar nisso, sem ser você, o que é que tem pra comer aqui? *[Ragonda bate em ARLECCHINO]* Bate que eu gosto, bate em quem te ama...

RAGONDA - Deixa eu ver o que você e o Brighella tão aprontando dessa vez... *[Abra o baú]. Flávio!?*

[Isabella entra].

ISABELLA - Ragonda! Entregastes a carta para o Flávio?

ARLECCHINO - Entreguei sim! Eu fiz o serviço direitinho!

ISABELLA - Terceirizando o serviço Ragonda?

RAGONDA - É que tá na moda patroinha...

ISABELLA - E o que e foi que ele disse?

ARLECCHINO - Então... Ele leu a carta, passou mal, desmaiou e acho até que morreu!

ISABELLA - MORREU?

RAGONDA - Ai minha nossa senhora, a moça vai caí, acode Arlecchino!

[Lazzo: Desmaio de Isabella].

ARLECCHINO - Que que eu faço?

RAGONDA - Faz o seguinte, esconde ela dentro desse baú! [Colocam Isabella dentro do baú]. Agora deixa que eu cuido desse dois! [Ragonda saí com o baú].

ARLECCHINO - Mais que mania é essa de ficar enfiando gente dentro de baú... Se você quer saber eu vou é me mandar daqui também antes que seu Pantalone chegue e acabe sobrando para mim... [Entra Pantalone].

PANTALONE - Arlecchino! Estava mesmo procurando você... Você entregou a carta para o Tartaglia como eu te pedi?

ARLECCHINO - Claro patrão, aqui é eficiência... Eu só tô esperando o pagamento! Eu não comi nada ainda nesse espetáculo. Até parece que voltou a escravidão...

PANTALONE - E o que foi que o Tartaglia disse?

ARLECCHINO - Ah ele não ficou muito feliz não, mas ó, me deixa fora disso aí que dessa sem vergonhisse de velho eu num quero nem saber...

PANTALONE - Sem vergonhisse?

ARLECCHINO - Seu Pantalone, a gente se conhece há tanto tempo, pode abrir seu coração para mim vai... Sei que na sua idade não deve ser muito fácil assumir uma coisa assim...

PANTALONE - Do que você tá falando Arlecchino?

ARLECCHINO - Ah seu Pantalone, não me faça a Kátia Cega... O Tartaglia falou que o senhor é entendido!

PANTALONE - Entendido de que?

ARLECCHINO - Esse negócio de sociedade é tudo desculpa para o senhor ficar perto do dele né?

PANTALONE - Que ficar perto os diabos... De velho gagá eu quero é distância!

ARLECCHINO - Ah então é isso...

PANTALONE - É isso o que?

ARLECCHINO - O senhor prefere novinho...

PANTALONE - Ah seu empregadinho de merda! Eu vou te mostrar o novinho! Vem cá!

[Pantalone corre a trás de Arlecchino. Entra Tartaglia].

TARTAGLIA - Cadê aquele velho ta-ta-tarado... Ah, aí está você! Eu vou te ensinar a ma-ma-ma...

ARLECCHINO - Mamar!?

TARTAGLIA - Mandar! Eu vou te ensinar a mandar cartinha de amor p/ outros!

PANTALONE - Ah, seu velho gagá, então é você que tá inventando essas histórias!

[*Entra Brighella*].

BRIGHELLA - Calma gente, calma!

ARLECCHINO - O Brighella deixa os veio ter a DR deles... [*Brighella bate em Arlecchino*].

BRIGHELLA - Seu Pantalone, seu Tartaglia, acalmem-se! Isso não passa de um grande mal entendido... Ocorreu uma troca de correspondências!

TARTAGLIA - Ah, então a Ca-ca-carta com a declaração de amor que recebi não era do Pan-pan-pantalone?

ARLECCHINO - Que bafo!

PANTALONE - Mas é claro que não! A carta que enviei dizia respeito ao fim da nossa sociedade!

TARTAGLIA - Fim da sociedade?

ARLECCHINO - Que bafo 2!

BRIGHELLA - Seu Pantalone, Seu Tartaglia, foi justamente por isso que vim aqui. Sei que os negócios não vão bem, mas os senhores são sócios há muito tempo não vamos deixar que isso acabe assim. Eu tenho uma solução. Eu conheço uma pessoa que conheça uma pessoa que pode nos ajudar em um novo investimento, uma coisa mais moderna e popular.

TARTAGLIA - De quanto investimento estamos fa-fa-falando?

PANTALONE - É! De quanto investimento estamos falando? Por que estou à míngua, fálico!

BRIGHELLA - Eis a parte mais fantástica! Reaproveitaremos o estoque de produtos que os senhores já possuem, não será necessário mais nenhum centavo! E para garantir que dessa vez vai dar certo eu me coloco a disposição para administrar essa nova sociedade.

TARTAGLIA - Eu deixei os pro-pro-produtos todos dentro do baú. Arlecchino, onde está o baú?

ARLECCHINO - Ah, a Ragonda levou porque a Isabella e o... [*Brighella bate em Arlecchino*].

BRIGHELLA - Como eu sabia que os Senhores não recusariam essa proposta magnífica eu pedi a Ragonda que já adiantasse o processo para darmos início à nova sociedade.

PANTALONE - Mas, espera aí! Antes de fechar esse novo negócio eu quero saber como será a divisão dos lucros!

BRIGHELLA - Fica assim, 25 por cento para cada um de vocês e 50 pra mim!

PANTALONE - Imagina! Nem morto.

BRIGEHLA - 26 pro senhor.

PANTALONE - Fechado. Mas Brighella, me conta mais sobre essas pessoas que você conhece...

[*Saem Brighella, Tartaglia e Pantalone*].

ARLECCHINO - Ei! Espera! Eu não tô entendendo mais nada. Mandaram eu entregar as cartas, ai eu fui e entreguei. Tudo direitinho! Aí virou esse tal de desfaz sociedade, volta sociedade... Os velho que virou gay já não é mais gay... Um lê a carta e morre... A outra morre porque o um morreu... Sem falar nesse tal de enfiar gente dentro desse baú que eu vou te contar viu? Nem sei como que cabe tanta gente aí dentro! E sabe qual é a pior parte? É que eu não comi nada até agora! Ai, ai, é como diz o ditado baú vazio não para em pé... Pera... Não... Ah, eu vou é procurar algo para comer que já num tô é nem raciocinando direito!

[*Sai Arlecchino, entra Ragonda e Brighella empurrando o baú. Saem os enamorados e cantam*].

Me apaixonei a primeira vez

Eis o mais belo avatar do face

Foi amor à primeira vista

Sublime sequência de stories no insta

Destinos curtidos, seguidos, linkados

Relacionamento sério,

Deu match!

Estamos enamorados!

EPÍLOGO - A VENDA.

CHARLATÃO 3 - Palmas! Palmas minha gente!

CHARLATÃO 2 - o nosso famoso espetáculo pode ter acabado, mas a melhor parte ainda está por vir!

CHARLATÃO 3 - Somos discípulos dedicados de uma famosa charlatã...

TODOS - Que Deus a tenha!

CHARLATÃO 3 - Sem dúvidas a mulher mais sábia que já existiu em todos os tempos!

CHARLATÃ 2 - Com ela aprendemos a fazer medicamentos para aqueles que sofrem por algum mal.

CHARLATÃO 2 - O maior desejo de nossa mentora era que os pobres se beneficiem tanto quanto os ricos desse conhecimento ancestral...

CHARLATÃO 1 - E em seu leito de morte nos ordenou...

PASQUELLA - Meus filhos, prestem atenção! Pois agora, lhes apresentarei uma receita medicinal infalível, uma receita passada de geração para geração!

Aveia, cravo, erva doce e erva cidreira

Do recém-nascido a água do primeiro banho na banheira,

Canela de veio, sal grosso e água benta do clero

Uma dose de cachaça porque ninguém é de ferro,

Limão, trevo de quatro folhas, alho e alecrim

Casca de ovo de beija-flor tirada direto do nim,

Romã, gengibre, unha de gato e figo

E para finalizar, um tiquim daquelas plumas que nasce no umbigo.

Mistura tudo em banho Maria, lá nas terras de Salerno

E atenção porque tudo tem que ser feito no primeiro solstício de inverno!

Depois pronto é só introduzir na embalagem da marvada

E eis que surge a maravilhosa: Garrafada!

TODOS - Garrafada!

PASQUELLA – A receita foi passada, mas peço a vocês que vendam esse medicamento por apenas três unidades do dinheiro corrente em qualquer terra ou em qualquer cidade que estiverem visitando!

CHARLATÃO 1 - Ou seja: em Nova Iorque, três dólares...

CHARLATÃO 2 - Em Berlim, três euros...

CHARLATÃO 3 - Em Tokyo, três Ienes...

CHARLATÃ 2 - E em [nome da cidade ex: Uberlândia]...

TODOS - Três Reais!

CHARLATÃO 1 - Três reais é o valor mínimo para a aquisição desse formidável produto...

CHARLATÃ 1 - Contudo, caso queira pagar um pouco mais pelo produto para contribuir com nosso trabalho, fique a vontade!

CHARLATÃO 2 - E a você que queira apenas contribuir digo:

TODOS - Aqui estão os chapéus!

[Todos cantam]

Corto um dobrado pra fazer valer o cacho,

E não me encaixo entre as penas do pavão.

Um vai e volta, pula e solta, gira e roda,

Gira, gira, mão na roda e no bolso do patrão.

No fundo do baú tem confusão,

No fundo do baú tem um estardalhaço.

Tem enamorado, enamorada,

Tem patrão e empregado.

Sem falar na promoção...

Do Fundo do Baú!