

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
MESTRADO EM ARTES

DO CHAPÉU AO CASAMENTO:
O Processo criativo de um espetáculo de Commedia dell'arte

FREDERICK MAGALHÃES HUNZICKER

CAMPINAS / 2004

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
MESTRADO EM ARTES

DO CHAPÉU AO CASAMENTO:
O Processo criativo de um espetáculo de Commedia dell'arte

FREDERICK MAGALHÃES HUNZICKER

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. Rubens José Souza Brito.

CAMPINAS /2004

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

H927d Hunzicker, Frederick Magalhães.
Do chapéu ao casamento : o processo criativo de um
espetáculo de Commedia dell'arte / Frederick Magalhães
Hunzicker. – Campinas, SP : [s.n.], 2004.

Orientador: Rubens José Souza Brito.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Artes cênicas. 2. Teatro – Produção e direção.
3. Criação artística. 4. Comédia. 5 Improvisação
(Representação teatral). I. Brito, Rubens José Souza.
- II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
- III. Commedia dell'arte. IV. Título.

À Mariana,
minha esposa e companheira.

Agradeço ao meu orientador pela paciência e dedicação. À Mariana pela calma, pela compreensão de ter que ceder algumas horas de convivência, também ter lido várias vezes este trabalho e dado sua opinião sincera. À minha família: Leca, Sando, Neni, João, Eli e, principalmente, meu pai Flávio e minha mãe Osmari. Aos meus alunos que me ensinam e estimulam a cada dia. A Amilton Monteiro de Oliveira pela confiança no meu trabalho pedagógico. À Luciana Balieiro e Eliane Caron pela revisão deste trabalho. A Conrado Caputo pelas fotos. Por fim, agradeço aos meus colegas da Graduação do Curso de Artes Cênicas da Unicamp, que fizeram parte do espetáculo “O Martírio”, e que me ajudaram a amadurecer meus conhecimentos na linguagem da *Commedia dell'arte*.

“O verdadeiro milagre é este:
quanto mais compartilhamos mais temos”

Leonard Nimoy

SUMÁRIO

	Páginas
INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I – PANORAMA HISTÓRICO-CULTURAL DA <i>COMMEDIA DELL'ARTE</i>: DO SURGIMENTO NA EUROPA À CHEGADA AO BRASIL	13
Como surgiu a <i>Commedia dell'arte</i>	13
A gênese	13
Contexto histórico – cultural	15
Cômicos <i>dell'arte</i> – Profissionais da cena	17
Influências da <i>Commedia dell'arte</i> no Teatro Brasileiro	21
Martins Pena	21
A Revista Brasileira e a <i>Commedia dell'arte</i>	22
<i>RUGGERO JACOBBI</i>	23
Ariano Suassuna, o Mamulengo e a <i>Commedia dell'arte</i>	24
Os Contemporâneos e a <i>Commedia dell'arte</i>	26
CAPÍTULO II - AS PEÇAS DO JOGO: OS ELEMENTOS ESSENCIAIS DA <i>COMMEDIA DELL'ARTE</i>	31
O Conceito	31
Análise Matricial	32
Os elementos:	33
O ator na <i>commedia dell'arte</i>	34
Trabalho corporal e a preparação do ator	39
As regras do jogo no platô	44
A adequação da voz do ator à do personagem-tipo	44
O uso da meia-máscara expressiva	45
A Improvisação	55
A sonoplastia do espetáculo	57
Roteiro - <i>Canovaccio e lazzi</i>	60
CAPÍTULO III - A <i>COMMEDIA DELL'ARTE</i> POSTA EM CENA: O PROCESSO CRIATIVO DO ESPETÁCULO DE <i>COMMEDIA DELL'ARTE</i>	64

Onde tudo começou	65
O Chapéu	70
A montagem do espetáculo "O Casamento do Capitão Cagapau"	72
Antes do espetáculo	73
Platô	73
A preparação corporal	74
Treinamento da Corda	75
Linguagem codificada das personagens-tipo	76
A Máscara Neutra	80
Técnica da triangulação	81
Fotograma	81
A montagem das cenas	83
Ler e Improvisar	83
Ensaios	84
A função do diretor – guia e olho de fora	85
A repetição das cenas	86
Chame a atenção do cachorro!	86
 CAPÍTULO IV – CONCLUSÃO	 89
 APÊNDICE A – “O Chapéu Vermelho”	 91
APÊNDICE B – “O Casamento do Capitão Cagapau”	105
 ANEXO A – <i>Canovaccio: “The Red Rat” de Jeff Suzuki</i>	 129
ANEXO B - ATO DE CONSTITUIÇÃO DE UMA “FRATERNAL COMPANHIA”	135
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	 137
Referências eletrônicas	141

INTRODUÇÃO

Esta dissertação desenvolve uma análise do processo criativo de um espetáculo de *Commedia dell'arte*, usando como metodologia o conceito de Análise Matricial de Jacó Guinsburg e Rubens José Souza Brito, enfocando cada elemento do processo: a máscara, a improvisação, o roteiro (*canovaccio e lazzi*). A máscara teatral, um adereço cênico relevante na linguagem da *Commedia dell'arte*, ao mesmo tempo em que esconde o rosto do ator revela toda a sua criatividade e talento na improvisação com a personagem-tipo, e exige do ator uma técnica corporal extracotidiana. Assim, esta linguagem teatral trabalha, principalmente, com personagens-tipo mascaradas e não mascaradas, onde a improvisação segue a partir de um roteiro de intrigas (*canovaccio*).

Neste universo da *Commedia dell'arte* reside uma técnica de preparação de atores e de treinamento corporal que estimula a improvisação em cena e desenvolve o potencial criativo e artístico dos intérpretes; por isso, esta técnica foi utilizada como fonte primordial nesta pesquisa. A *Commedia dell'arte* carrega consigo uma sabedoria, uma fórmula de sucesso: agradar e prender a atenção da platéia durante a apresentação do espetáculo.

O primeiro capítulo aborda a origem da *Commedia dell'arte*, como surgiu, a influência no Teatro Brasileiro, fazendo uma relação com os movimentos teatrais e com as comédias de Martins Pena e o Teatro de Revista. Também são citadas as referências da *Commedia dell'arte* nos trabalhos teatrais contemporâneos, que utilizam o teatro de rua e o teatro cômico popular.

No segundo capítulo, apresentamos a *Commedia dell'arte* e seus elementos componentes, analisando-os separadamente. Na perspectiva dos elementos, tratamos da preparação do ator, da questão vocal e sonora, das máscaras, do processo de construção das personagens-tipo e do *canovaccio* (roteiro de intrigas).

No terceiro capítulo, a parte mais substancial desta dissertação, descrevemos o processo criativo do espetáculo O Casamento do Capitão Cagapau, apresentando as etapas, revelando os procedimentos e levantando questões que lhe são pertinentes.

No quarto capítulo, refletimos como a *Commedia dell'arte* contribui para a formação do ator contemporâneo e para o espetáculo em nosso país, com especial

atenção as nossas raízes culturais e nossas manifestações populares, que servem de estímulo e inspiração na criação dos espetáculos descritos neste trabalho.

Por fim, em apêndice: O CHAPÉU e O CASAMENTO DO CAPITÃO CAGAPAU, que são os textos encenados. Em anexo: *The Red Rat* (anexo A), o *canovaccio* original que serviu de inspiração e foi adaptado para a criação dos espetáculos, e também (anexo B) a tradução do documento: Ato de Constituição de uma “Fraternal Companhia”.

O objetivo geral desta dissertação é analisar o processo de criação de um espetáculo teatral que utiliza a *Commedia dell'arte* como linguagem, sua gênese e sua influência no Teatro Brasileiro, apontando alguns exemplos na dramaturgia nacional e também a contribuição desta linguagem para a cena brasileira.

Como objetivos específicos apresentamos um estudo da função artístico-social da *Commedia dell'arte* no espaço público; também unimos o teatro de rua com a *Commedia dell'arte*, e descrevemos a aplicação pedagógica da *Commedia dell'arte* em alunos de teatro.

CAPITULO I – PANORAMA HISTÓRICO-CULTURAL DA *COMMEDIA DELL'ARTE*: DO SURGIMENTO NA EUROPA À CHEGADA AO BRASIL

O fundamento cômico é também uma atitude crítica
Mario Apollonio

Como surgiu a *Commedia dell'arte*

A gênese:

Tiveram como ancestrais os mimos ambulantes, os prestidigitadores e os improvisadores. Seu pulso imediato veio do Carnaval, com os cortejos mascarados, a sátira social dos figurinos de seus bufões, as apresentações de números acrobáticos e pantomimas (BERTHOLD, 2000, p.353).

A *Commedia dell'arte* pode ter sido influenciada pelas fábulas atelanas (*fabulae atellanae*)¹ mesmo distantes por vários séculos, pois ambas possuem uma composição com tipos-fixos. As atelanas apresentavam alguns tipos cômicos mascarados com caracteres fixos, inspirados na sociedade latina no séc. II a.C. como: *Maccus*, *Pappus*, *Bucco*, *Dossennus*, *Manduco* ou *Manducone*.

Maccus tinha como característica ser gozador, tolo e brigão. *Bucco* personificava o papel do bobo que terminava por ser ridicularizado, e é definido em geral como um *parasita* e um *charlatão* pela sua propensão a discursos prolixos, com respostas estúpidas e verdades óbvias; seu aspecto físico tem afinidade com a figura de um porco, gordo e estúpido.

¹ *Fabulae atellanae*, assim chamadas porque eram provenientes de *Atella*, uma cidade da *Campania*, Itália.

Nas figuras a seguir temos *Maccus*, *Bucco* e *Dossennus*:



Figuras: *Maccus*, *Bucco* e *Dossennus*. Fonte: <http://grupo.moitara.sites.uol.com.br/comedia.htm>

Pappus assume a parte dos velhos nas atelanas; suas características fixas são a avareza e a incontrolável libido. Deste modo, percebemos uma aproximação tipológica entre o caráter de *Pappus* e *Pantalone*.

Para compreender o caráter de *Dossennus*, é necessário abordar o significado do nome que deriva da palavra *dorsum* (corcunda, dorso), já que esta personagem seria corcunda e astuta, seguindo a tradição popular européia: “*todos os corcundas são astutos*”.

Ao contrário dos atores atelanos, os **mimos romanos** não usavam máscaras (Berthold, 2000, p.162), pois as achavam dispensáveis para representar comicamente, utilizavam suas versatilidades corporais e imitações de pessoas (*mimeses*); desta forma, as falas eram apenas algo a mais para causar um efeito cômico. *Sanniones* (careteiros) era o apelido dado aos mimos pelos romanos e parece ter sobrevivido no *zanni* da *Commedia dell'arte*.

Contudo, é preciso deixar claro que as fábulas atelanas nasceram de uma cultura tipicamente italiana, que mesmo tendo sido exposta a uma influência grega, é movida pelos acontecimentos cotidianos dos componentes latinos e etruscos². Porém, estes elementos não são suficientes para sustentar que a *Commedia dell'arte* é uma

² Relativo ou pertencente à Etrúria, antiga região da Itália.

derivação das fábulas atelanas, embora as *atellanae* prenunciem as formas da *Commedia dell'arte* (D'ANGELO, 1994, p.7).

Contexto histórico – cultural:

O final do teatro medieval refletiu as várias crises e revoluções que agitaram o ocidente, quando o homem, centro desse período de transição, se sentiu arrastado entre o céu e a terra. Foi o teatro renascentista italiano que inaugurou uma nova era, que poderíamos denominar era do império do homem, em relação ao império de Deus, da Idade Média. A Itália assumiu a liderança da cultura europeia que manteve até o século XVIII, quando, então nasceu na França um teatro nacional e cortesão (CARVALHO, 1989, p.37).

Desde o fim do Império Romano, o desenvolvimento da vida espiritual e artística era obra exclusiva da Igreja, e a partir do Renascimento, especificamente do séc. XV, a Itália, sede da Igreja católica, liderou um movimento de deslocamento do teocentrismo para o antropocentrismo, libertando as pessoas do misticismo exagerado e do medo, numa retomada cíclica à cultura helênica. Um fator histórico preponderante nesta mudança que Enio Carvalho (1989, p.43), foi a queda de Constantinopla, quando houve o deslocamento de bibliotecas e a imigração de eruditos gregos para a Itália. Levaram os homens a libertarem-se da dependência das autoridades civis e religiosas, para que partissem à descoberta de novos mundos.

Nesta perspectiva, aparece um tipo de teatro onde os atores são especializados e profissionais, organizados em companhias³ com estatutos e regras bem estabelecidas: a *Commedia dell'arte*. Uma linguagem teatral surgida na Itália no início do século XVI constitui uma contraposição à *commedia* erudita, realizada por grupos diletantes humanistas.

Neste contexto, surgiu um ator e autor de comédias encenadas nas ruas durante o carnaval, posteriormente, apresentando-se em residências particulares; seu procedimento criativo possivelmente era escrever peças baseadas na observação da vida cotidiana no campo. Estamos tratando aqui de *Ângelo Beolco* de Pádua (1502-

³ Ver em anexo - Ato de constituição de uma “fraternal companhia”.

1542), apelidado de **IL RUZZANTE**. *Ângelo Beolco* inventou um esperto camponês como personagem e passou a ser chamado desta forma: *Ruzzante* (*brincalhão, fanfarrão*⁴). No Carnaval de 1520, em Veneza, apresenta-se pela primeira vez com seu grupo de atores. *Ruzzante* tinha um pé no teatro humanista e outro no teatro popular (BERTHOLD, 2000, p.353), pois a forma das comédias com cinco atos era da *commedia erudita*, também utilizada por *Beolco*. Seus tipos falavam em dialetos (bergamasco para os servos, veneziano ou toscano para os patrões), e essa fixação de tipos pelo dialeto é a principal característica da comédia popular e pode ter sido um dos fatores constitutivos da *Commedia dell'arte*.



Figura . *Ângelo Beolco de Pádua, IL RUZZANTE.*

Fonte: <http://grupo.moitara.sites.uol.com.br/comedia.htm>

⁴ ROSA, Ubiratan. Minidicionário Rideel italiano-português-italiano. 1ª edição. São Paulo. Rideel, 2000.

Cômicos *dell'arte* - Profissionais da cena:

Até o século XVIII vimos nascer, evoluir e se instituir esse patrimônio central do teatro que é o ator. O ápice dessa trajetória aconteceu no lado ocidental da história do ator, ocorreu com os comediantes italianos do Renascimento, já que a *Commedia dell'arte* deve ser reconhecida como a primeira grande oficina do intérprete cênico. Foi durante seu extenso período que encontramos mais objetivado o processo de formação do ator, quando até mesmo se cuidou de escrever alguns ensaios (CARVALHO, 1989,p.60)

Os atores *dell'arte*, atores de ofício, eram profissionais da cena, pois treinavam sua voz, seus gestos, além do estudo diário da música, da dança, do mimo, da esgrima e exercícios de circo e prestidigitação. Segundo Ênio Carvalho (1989, p.41-42) os atores *dell'arte* não usavam um texto literário nem dramático; não tinham casa de espetáculo, mas um palco improvisado montado em qualquer lugar: praça, palácio ou lugarejo, o que não comprometia a qualidade da apresentação, cada vez mais aprimorada. As apresentações eram feitas para uma platéia desordenada e livre para se deslocar e se distrair com outras coisas numa praça ao ar livre; por isso, o estilo de representação dos cômicos italianos era direto, rápido e sensível à menor manifestação dos espectadores, possibilitando um virtuosismo construído com competência.

As companhias de *Commedia dell'arte* se organizavam em torno de oito até doze atores e, principalmente, compunham um estatuto de fundação com direitos e deveres dos cômicos. *Flaminio Scala* era o diretor da companhia *I COMICI GELOSI*, e ficou famoso como o enamorado Flávio.

Famílias inteiras de atores profissionais se sucediam, passando de geração a geração suas técnicas particulares e a disciplina rigorosa para o exercício cênico. Uma coleção de gestos e movimentos corporais adequados, de expressões fisionômicas e mímicas sustentava o brilho de suas interpretações, que pareciam ser improvisações do momento (CARVALHO,1989,p.43).

Vemos, assim, uma semelhança na tradição dos cômicos *dell'arte* com as famílias circenses que trazem em seus números vários membros da mesma família.

Os atores *dell'arte* se especializavam em determinados tipos-fixos para representar *all'improvviso*, assim podiam ter mais aptidão e criar um repertório de gestos e textos. Esses textos podiam ser citações de obras literárias como as de Plauto, Terêncio, entre outros; como alguns pesquisadores afirmam, a *Commedia dell'arte* era um teatro de citações.

Paradoxalmente, esta arte da improvisação é, ao mesmo tempo uma arte da citação! Este é um fato que certamente facilitou a perpetuação das tradições e a estabilização dos personagens *dell'arte* (ROUBINE, 1985, p.72).



Figura acima Pantalone di Bisognosi. Abaixo: Dottore. Fonte: <http://grupo.moitara.sites.uol.com.br/comedia.htm>

As personagens-tipo da *Commedia dell'arte* eram divididas em categorias: patrões, empregados, velhos, jovens enamorados e capitães. Os velhos, normalmente patrões, realizam a função de estarem contra a união do casal apaixonado.

Um dos representantes é **Pantalone**, o Magnífico, e segundo Nicoll (1980, p.33) um dos primeiros personagens-tipo criados pelos

cômicos *dell'arte*. O Magnífico era uma forma pejorativa de denominar *Pantalone*: um velho avaro e libidinoso, representante da média burguesia em ascensão de Veneza: os mercadores. No porto daquela cidade desembarcavam as especiarias, produtos vindos de outros continentes e comercializados no resto da Europa; por isso esta máscara veneziana satiriza a avareza do mercador e a lascívia do velho. A característica zoomórfica uma galinha ou ave de rapina, e encontra-se tanto na composição dos traços da máscara como nos gestos e fala da personagem.



Outra personagem-tipo é um velho glutão que tem discursos prolixos. Suas explicações são desconexas, como se estivesse falando de um determinado assunto, e unisse um verbete a outro de uma enciclopédia. **Dottore**

Balazone, Dottore Graziano são denominações da mesma personagem-tipo que aparece vestido com roupas pretas, típicas dos intelectuais do Renascimento; e ainda



Dottore é de Bolonha (Itália), fala em dialeto da cidade, já que lá foi criada a primeira universidade da história, e, portanto, esta personagem-tipo é uma crítica aos intelectuais. **Dottore** aparece nos roteiros como médico ou advogado e, com frequência, amigo de **Pantalone**, possui relação zoomórfica com gestos e falas semelhantes a um porco ou um boi.

Entre os **servos** temos um representante simbólico da *Commedia dell'arte*: **Arlecchino**. Ele é um criado faminto e ingênuo por características tipológicas. **Arlecchino** é uma personagem-tipo mascarada que nasce independente da



Commedia dell'arte, pois é oriundo das personagens populares do norte europeu como o *Herlequin* ou *Harlequin*. Aparece nos roteiros como servo de **Pantalone** e, segundo Nicoll (1980, p.33), essas duas máscaras, **Arlecchino** e **Pantalone**, são as primeiras a surgir nas representações da *Commedia dell'arte*. **Arlecchino** possui o zoomorfismo de gato, do porco ou do macaco. Ele é o segundo **zanni**,

que designa a dupla de criados: **Arlecchino** e **Briguella**, e são respectivamente, primeiro e segundo **zanni**. Este nome pode ter sido dos *Sanniones* dos mimos romanos, como citamos anteriormente. O primeiro **zanni**, **Briguella**, esperto, que com suas intrigas mobiliza as ações do roteiro; e o segundo **zanni**, **Arlecchino**, rude e tolo, que com suas confusões provocava equívocos no desenrolar das ações, acarretando vários quiproquós a serem resolvidos no final do espetáculo.



Figura Arlecchina.
Acima Arlecchino
e Briguella Fonte:
<http://grupo.moitara.sites.uol.com.br/comedia.htm>

Briguella, um **zanni** esperto, faz dupla com o atrapalhado **Arlecchino**. Seu nome é semelhante a briga, e sua máscara tem relação com uma raposa ou cão perdigueiro. Ele normalmente arma um plano para resolver o problema dos Enamorados.

Entre as **servas** temos **Ragonda, Arlecchina, Colombina, Franceschina, Esmeraldina**, entre outras. Todas têm a função de ajudar os enamorados

na conclusão de suas paixões: o casamento. Neste caso, é importante lembrar que o papel feminino era feito por mulheres mesmo, ou seja, não eram desempenhados por jovens rapazes como no teatro elisabetano, e sim por atrizes muito bem treinadas para desempenhar suas personagens-tipo, de maneira que agradavam ao público pela beleza e pelo desempenho como atrizes.



Figuras Capitan Spezzaferre, Fonte: Biblioteca Nacional Del Buccardo.

Outra personagem-tipo característica desta linguagem é “O Capitão”, que pode ser descendente do *Miles Gloriosus* da comédia romana. Há vários nomes de Capitães como: *Capitan Matamorros*, *Capitan Spaventa*, *Capitan Spezzaferre*, entre outros. Todos são fanfarrões, falsos corajosos, contam suas façanhas militares, mas tudo pode ser invenção de uma mente quixotesca. Também encontra-se esta personagem-tipo em alguns *canovacci* fazendo a parte dos Enamorados.

Os **Enamorados** (*gli Innamoratti*) podem ser denominados como a parte “séria” da *Commedia dell'arte*; é comum nos *canovacci*, trocarem juras de amor e desejarem se casar, porém são impedidos por seus pais ou por casamentos arranjados, e tudo isso motivado por ciúme, por dinheiro, por briga entre famílias, etc. Alguns exemplos de nomes de Enamorados: Flávio, *Flamínia*, Hortência, Orácio, *Isabella*. Esta última ficou famosa pela atriz *Isabella Andreini* (1562-1604), que interpretava este papel e deu seu nome à personagem-tipo.



Isabella. Fonte: Buccardo

Nascida *Isabella Canali*, segundo Barni (2003, p.36), ela era filha de gente pobre em Veneza; casou-se, provavelmente, aos quatorze anos; era muito culta, improvisava versos, pertenceu a Academia Literária de *Gli Accessi* onde conseguiu o segundo lugar em um concurso de poesias, superada por Torquato Tasso que depois lhe dedicou um soneto. Seu marido, *Francesco Andreini*, oficial da marinha veneziana, foi capturado em combate

pelos turcos, ficou preso oito anos, depois fugiu e se casou com *Isabella*. Entraram para a companhia *Gelosi*, não se sabe como, e lá permaneceram reconstruindo a regularidade de uma família com fama e filhos, pois só assim ganharam prestígio da sociedade civil e da burguesia da época. Com *Isabella*, pela primeira vez a figura da atriz não se confunde com a da meretriz (BARNI, 2003, p.36 e 37).

O conflito dos Enamorados normalmente aparece como a linha central dos roteiros, e é ao redor deste que aparecem outros conflitos. Assim, é característico do enredo da *Commedia dell'arte* o impedimento da realização amorosa dos Enamorados. E, desta forma, os quiproquós são armados e desencadeados pelos servos para que, no fim do espetáculo, aconteça o final feliz da união dos Enamorados.

Influências da *Commedia dell'arte* no Teatro Brasileiro

Martins Pena:

A estrutura da *Commedia dell'arte* aparece no teatro brasileiro pelas mãos de Martins Pena, quando este cria personagens com caracteres tipológicos e com um olhar mais atento à realidade brasileira. Assim, podemos observar em sua obra tipos brasileiros com afinidades nas personagens-tipo da *Commedia dell'arte*. Se verificarmos em *O JUIZ DE PAZ DA ROÇA*, há uma referência nominal da *Commedia dell'arte* quando o juiz de paz cita o nome do compadre Pantaleão: “Não posso deferir por estar muito atravancado com um roçado; portanto, requeira ao suplente, que é o meu compadre **Pantaleão**”⁵.

Em várias peças do mesmo autor de *O NOVIÇO* percebemos uma galeria de tipos que estabelece um retrato realista do Brasil da época: funcionários públicos, meirinhos, juizes, malandros, matutos, estrangeiros, falsos eruditos, entre outros. A intriga social gira em torno de casos de família, casamentos, heranças, dotes, dívidas, festas da roça e das cidades. Também, as peças deste autor apresentam diversos tipos inspirados no cotidiano brasileiro do período histórico (séc. XIX), pertencentes ao universo cômico teatral do autor de *QUEM CASA, QUER CASA*. Deste modo, temos

⁵Grifo nosso.

em *O JUDAS EM SÁBADO DE ALELUIA*⁶ a personagem Faustino que age como um *zanni* esperto (Briguella), e coloca as roupas do Judas para se dar bem. Na mesma perspectiva, encontra-se na peça a equivalência da figura do Capitão fanfarrão da *Commedia dell'arte*, *Capitano Spaventa* com a personagem Ambrósio, Capitão da Guarda Nacional. Deste modo, é patente observar que Martins Pena imprimiu ao teatro brasileiro o cunho nacional com os tipos fixados na realidade brasileira e semelhante a *Commedia dell'arte*.

A Revista Brasileira e a *Commedia dell'arte*:

No Teatro de Revista, a influência da *Commedia dell'arte* é assim descrita por Neyde Veneziano (1991, p.11):

Tendo como objetivo quase constante a eliminação da quarta parede e o estabelecimento de uma interação cúmplice com o público, identificados e incorporados à ação, numa óbvia integração em suas virtudes e defeitos, o teatro de revista estabeleceu raízes com nobre ascendência no teatro de Aristófanos, vindo em linha reta, das atelanas, dos mimos, das *sotties* e entremezes dos jograis e goliardos medievos, dos arremedilhos e da *Commedia dell'arte*, passando para nós, pelo Circo e pelos autos vicentinos.

Em *O MAMBEMBE* de Arthur Azevedo verifica-se uma possível influência da *Commedia dell'arte*, onde o homônimo da personagem-tipo *Pantaleão* aparece no Ato II -Quadro V- Cena III:

IRINEU, o VELHO ATOR, sentado numa das malas, depois PANTALEÃO.

IRINEU - (Entrando da direita alta, estacando diante das bagagens.) Que é isto? Ah! Já sei... é a bagagem da companhia dramática chegada hoje do Tinguá! (Ao VELHO ATOR.) Não é? (Sinal afirmativo do VELHO ATOR.) Eu vinha justamente dar esta grande novidade ao coronel Pantaleão. (Indo bater à

⁶ PENA, Martins. **TEXTOS TEATRAIS**. Disponível em IGLER: http://www.ig.com.br/paginas/novoigler/livros/juiz_de_paz_roca_autor/index.html. Acesso em 16 de outubro de 2003

porta de PANTALEÃO.) Coronel! Coronel! Na sua qualidade de dramaturgo, ele vai ficar contentíssimo com a notícia!

PANTALEÃO - (Aparecendo à janela do sobrado em mangas de camisa.) Quem é? Ah! É você, capitão?

IRINEU - Em primeiro lugar, cumprimento a Vossa Senhoria por ser hoje o dia do seu aniversário natalício, e colher mais uma flor no jardim da sua preciosa existência.

PANTALEÃO - Muito obrigado!

IRINEU - Em segundo lugar, dou-lhe uma notícia, uma grande notícia que interessa a Vossa Senhoria, não só como ilustre presidente da Câmara Municipal de Tocos, mas também, e principalmente, como dramaturgo!

PANTALEÃO - Ah, sim? Qual é?...

IRINEU - Chegou esta manhã, há uma hora, uma companhia dramática!(...)

Assim, a Revista brasileira usa personagens tipificados como o português, o malandro, o caipira, entre outros tipos inspirados em classes sociais, personagens políticos, fatos históricos e alegorias de doenças. A Revista também apresenta um fio condutor e vários quadros, do mesmo modo que na *Commedia dell'arte*, a história do amor impossível dos Enamorados segue a linha principal do enredo.

Ruggero Jacobbi:

As primeiras montagens mais significativas em nosso país de um espetáculo de *Commedia dell'arte* foram feitas por *Ruggero Jacobbi* no período em que permaneceu no Brasil. Segundo Berenice Raulino (2002, p.91), *Jacobbi* montou vários textos inspirados na *Commedia dell'arte* com diferentes grupos e companhias teatrais brasileiras. De *Carlo Goldoni* monta: *ARLEQUIM*, *SERVIDOR DE DOIS AMOS*, com o Teatro dos Doze (RJ), *O MENTIROSO*, com o TBC, e *MIRANDOLINA*, com o Teatro Popular de Arte, ambos em São Paulo.

A decisão de encenar *Carlo Goldoni* no Brasil é motivada por razões pertinentes que se articulam plenamente. A primeira delas diz respeito à sua própria

origem. Natural de Veneza, local identificado com a tradição dos *commici dell'arte* (...) Acresce-se a isso o fato de ele ter trabalhado na Itália com o diretor *Anton Giulio Bragaglia*, famoso estudioso da *Commedia dell'arte* (RAULINO, 2002, p.89).

Ruggero Jacobbi adaptou o texto *O CORVO* de *Carlo Gozzi* para uma montagem em Porto Alegre, no Curso de Arte Dramática da Faculdade de Filosofia do RS, fundada por ele em 1958. Assim, podemos constatar o caráter pedagógico que um espetáculo de *Commedia dell'arte* pode trazer aos estudantes de Artes Cênicas como um exercício de interpretação.

O ator brasileiro que inicia sua formação naquele momento tem a oportunidade de experimentar um tipo de representação, matriz e referência para todo o teatro ocidental e também de realizar um mergulho no universo da teoria do teatro até então desconhecido (RAULINO, 2002, p.105).

Ariano Suassuna, o Mamulengo e a *Commedia dell'arte*:

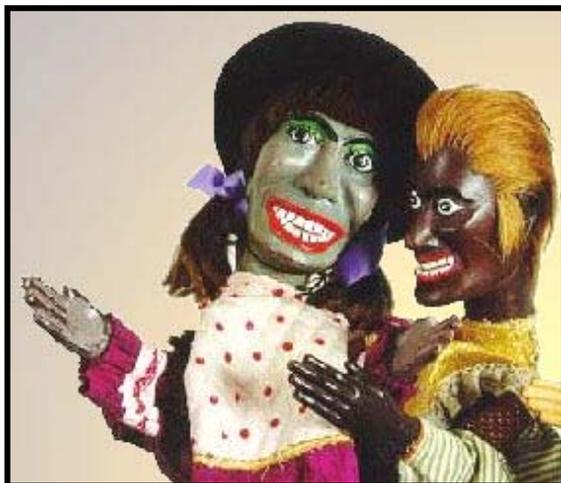


Foto: <http://perso.wanadoo.fr/takey/BEA8.htm>

Na obra teatral de Ariano Suassuna notamos uma similaridade do universo popular do nordeste brasileiro com o universo da *Commedia dell'arte* italiana: o militar, o amoroso, o patrão, a moça casadoira, os empregados espertos, entre outros. Por exemplo, em *O SANTO E A PORCA*, Caroba, uma criada esperta da casa de Seu Euricão Árabe, arma toda uma confusão para casar sua patroa, Margarida, com Dodô. Nesse enredo temos uma semelhança com o casal de Enamorados da *Commedia dell'arte*, os jovens são impedidos de se unirem e só conseguem com a ajuda dos servos. Portanto, em toda a obra teatral do autor de *O AUTO DA COMPADECIDA* surgem esses caracteres

populares de personagens-tipo com uma base próxima a *Commedia dell'arte*, e também aparece na cultura popular do nordeste no Teatro de Mamulengo. Este tipo de teatro de bonecos de mão possui um leque de personagens-tipo e com a mesma estrutura da *Commedia dell'arte*: um roteiro, como o *canovaccio*, em que o mestre mamulengueiro improvisa as falas de acordo com sua habilidade e experiência, sempre diretamente para a platéia. Apresentam-se em um Mamulengo personagens-tipo como: o capitão valente, os criados negros espertos, o coronel autoritário e temido, o estrangeiro, a mocinha, etc. No **Mamulengo**⁷, o mestre mamulengueiro pode contar com um ajudante para manipular os bonecos, e a sonoplastia é normalmente feita por um trio instrumental: zabumba, triângulo e sanfona. Os espetáculos de **Mamulengo** são apresentados até hoje em feiras, nas cidades do interior de Pernambuco; e os palcos dos bonecos são montados próximos a platéia, tornando convidativa a participação desta no enredo. Os temas giram em torno de crítica social, briga, humor, dança, religião, etc, sempre ressaltando a comicidade das personagens e os quiproquós.

Um dos mamulengueiros mais famosos de Pernambuco foi Dr. Babau, que subia e descia as ladeiras de Olinda encantando os moradores com sua inventividade e habilidade em fazer vozes diferentes. Seu discípulo Mestre Ginu criou o conhecido personagem Professor Tiridá. Todos os seus espetáculos eram humorísticos: sua criatividade e as cinco vozes que fazia divertiam todos que assistiam ao espetáculo.⁸

Neste relato percebemos como o teatro de **Mamulengos** está ligado à cultura popular que presentifica na criação de personagens novos como o Professor Tiridá, através da sonoridade das vozes inventadas para cada uma das personagens-tipo.

Portanto, este teatro de bonecos com as suas características populares através dos tipos fixos e a improvisação, verificamos que é próximo da *Commedia dell'arte*.

⁷Mamulengo : "mão-molenga", segundo a crença popular pois a mão precisa ser molenga .

⁸ Texto extraído do site: <http://www.baraoemrevista.org/teatro/default.asp?ncont=937>. visitado em 23/12/2003.

Os Contemporâneos e a *Commedia dell'arte*:

Mais recentemente, a influência, mesmo que não consciente da improvisação dos cômicos *dell'arte*, se faz presente nos espetáculos de alguns grupos e atores populares em nosso país. Alguns exemplos como: GRUPO GALPÃO, MOITARÁ, ANTÔNIO NÓBREGA, PARLAPATÕES, PATIFES E PASPALHÕES entre outros. Nesses artistas cênicos percebemos semelhança com os cômicos *dell'arte*, exímios na arte de improvisar e na comunicação direta com a platéia. Por exemplo, nos espetáculos do grupo PARLAPATÕES, notamos que os atores, seguros de todo o roteiro, improvisam de acordo com as motivações da platéia ou mesmo de uma piada gerada por outro ator em cena. Uma certa vez, ao assistir o espetáculo de rua U FABULIÔ, dos PARLAPATÕES em Campinas, os atores tiveram que improvisar quando perceberam que um bando de jovens impertinentes atrapalhava a cena. Os atores espantaram os rebeldes e vimos uma cena singular, pois não tiveram mais coragem de atrapalhar as pessoas realmente interessadas em assistir ao espetáculo.

Quanto ao trabalho do grupo GALPÃO, revela-se a questão da cultura popular presente nas músicas, nos figurinos, na maquiagem e na interpretação dos atores. Neste caso, a interpretação parece estar bem alicerçada em treinamentos e técnicas, pois os espetáculos parecem ser minuciosamente preparados até chegarem ao público.

Outro exemplo, ANTONIO NÓBREGA, que é ator, músico, bailarino, ou seja, um artista completo, visto que utiliza diferentes manifestações artísticas populares para fazer uma arte requintada e deixa transparecer seu domínio nas várias técnicas corporais como: a capoeira, a dança moderna e as danças populares de Pernambuco (caboclinho, maracatu, frevo, cavalo – marinho). Desta forma, esse artista popular, de reconhecida pesquisa na cultura popular do NE brasileiro (música, literatura, danças, festas, etc), tem uma conexão com a dedicação dos cômicos *dell'arte* para com sua arte cênica.

Além disso, é Nóbrega quem assina os próprios roteiros de espetáculos, colocando o trabalho do ator no centro da criação artística; desta forma vemos a linha que o liga à encenação dos espetáculos *dell'arte*.

Nóbrega criou uma personagem chamada Tonheta, que é fruto do palhaço e das personagens cômicas populares.

Já que tratamos de palhaços, percebemos uma aproximação dos palhaços com a *Commedia dell'arte* no que se refere à improvisação e à criação de tipos fixos, como a dupla de *zanni* e os *clowns* Branco e Augusto como *Fottit* (*George Footit*, 1864-1921) e *Chocolat* (*Raphael Padila*, 1868-1917):

A dupla explorou um jogo de forças entre as duas personagens antagônicas. Esse jogo propiciou a junção dos diversos elementos até então opostos: a gestualidade advinda da pantomima, a evolução dos tipos da *Commedia dell'arte*, a satirização das habilidades dos ginastas e acrobatas e o uso do diálogo (BOLOGNESI, 2003,p 72).

Nos circos brasileiros encontramos a junção das funções do Branco no Augusto, mas permanece a dupla de palhaços em cena com um repertório conhecido e acumulado pela história dos *clowns* populares europeus (BOLOGNESI, 2003, p.63).

O grupo Moitará também realiza pesquisa sobre a linguagem da *Commedia dell'arte*. Desenvolve um trabalho aprofundado com diferentes tipos de máscara (neutra, expressiva, larvária, *Commedia dell'arte*, etc) e pesquisa suas formas de utilização. O grupo disponibiliza em seu *site* um material rico sobre a máscara teatral, escrito por diferentes autores como *Donato Sartori*, Renato Ferracini, *Amleto Sartori*, entre outros. Desta forma o grupo tem uma importância relevante na pesquisa da máscara teatral em nosso país e ainda desenvolve um trabalho de construção de tipos brasileiros, já que recolhe um material cotidiano e o transforma em máscaras teatrais.

Destarte, em nossa dramaturgia, podemos encontrar afinidades com a *Commedia dell'arte* em relação à fixação de caracteres das personagens, inclusive uma semelhança tipológica entre elas e uma trama cheia de situações cômicas que se resolve no final. Em relação à interpretação, temos vários exemplos de trabalhos em que o ator é o centro do espetáculo; ele é quem conduz e assina a autoria do texto ou roteiro; assim, a arte da representação é valorizada e prestigiada pelo público brasileiro,

uma vez que ela se apresenta de maneira profissional (*dell'arte*⁹) de forma muito bem ensaiada e preparada.

A semelhança com a *Commedia dell'arte*, que aparece nos trabalhos de grupos teatrais e nos textos nacionais, pode ter sido proposital, estudada e pesquisada, mas também existe uma outra possibilidade: o inconsciente coletivo. Esses tipos são arquétipos e estão presentes no inconsciente coletivo. O arquétipo é definido por JUNG¹⁰, como imagens primordiais e são representações do inconsciente coletivo e individual e que se encontram dentro da psique. O arquétipo, etimologicamente, significa “tipo antigo”, ou seja, são modelos primordiais que podem ser referências em diferentes culturas. Isso esclarece as afinidades nas diversas manifestações artísticas da cultura popular brasileira, como por ex., as personagens do Mamulengo no NE brasileiro com as personagens-tipo da *Commedia dell'arte*.

Já em nossa dramaturgia contemporânea temos uma obra recente de Luis Alberto de Abreu, com uma série de comédias denominada Comédia Popular Brasileira: O BURUNDANGA, OU A REVOLUÇÃO DO BAIXO VENTRE, O PARTURIÃO, O ANEL DE MAGALÃO E A SACRA FOLIA. Quatro comédias que possuem tipos fixos: João Teité, Mathias Cão, Marruá, Boracéia, Benedita, entre outras personagens com inspiração clara nas personagens-tipo da *Commedia dell'arte*. Por exemplo, Mathias Cão apresenta o caráter de *Brighella* e João Teité o de *Arlecchino*; e estas personagens têm como característica cômica popular a fixação de tipos pelo dialeto ou sotaques. Mathias cão fala com sotaque nordestino e João Teité com o mineiro.

Ato 1- Cena 1- O desespero é mau conselheiro¹¹

Sons de trovões. Entram molhados e friorentos Matias Cão e João Teité. Este último assusta-se com os relâmpagos que caem.

JOÃO TEITÉ – Nossa senhora do Bom Parto, socorrei-me quando chegar a hora! Eu num agüento mais, Matias! Deis`que nasci tem urubu pousado na

⁹ Veja a definição de *Commedia dell'arte* no capítulo 2.

¹⁰ TRUJILLO, Walter. <http://vulcanusweb.de/dialogando/arquetipos.htm>. Acesso em 31/12/03.

¹¹ ABREU, Luis A. **Burundanga, ou A Revolução do Baixo Ventre**. Siemens. São Paulo, 1996.25-26p.

minha cacunda. Se chove eu me afogo, se faz sol eu me queimo, se a sorte vem de frente eu estou de costas, parado me canso e andando piso em bosta!

MATIAS CÃO – Cala a boca e me deixa pensar!

JOÃO TEITÉ – Pois foi de tanto o ce pensar, amaldiçoado, que agora estamos no rusguento do mundo! Que é que eu tinha de seguir sua idéia feito pecador que segue o tinhoso? Agora, tô aqui: molhado, com frio, com fome, como se fosse uma lombriga, balançando no fiofó do mundo e rezando pra dele não caí.

MATIAS CÃO - Fecha essa boca de comer quiabo!

JOÃO TEITÉ – Não fala essa coisa, desgraçado! Quiabo lembra frango ensopado, que lembra angu, que puxa torresmo, que acompanha tutu de feijão, que é servido com costelinha de porco que é a coisa que mais emociona um mineiro...

MATIAS CÃO – E é?

JOÃO TEITÉ – Depois de mulher...

MATIAS CÃO – Ah, bom!

JOÃO TEITÉ -...se for boa cozinheira!(tristíssimo). E isso tudo, Matias, me lembra que há três dias eu bebo vento, há quatro eu como pedra, há cinco eu rôo osso...(transitando para uma loucura cômica)... há seis eu não obro e há uma semana,Matias, que eu tenho vontade de te esganar, maldito! (avança para MATIAS CÃO que lhe dá um pescoção)

MATIAS CÃO – Venha, cabra, que você ganha pra tu e pra família inteira!

JOÃO TEITÉ – (choroso) Por que eu deixei as Gerais atrás de suas promessas, desgraçado? (imitando Matias) “Van’pra Sun Palo mais eu que a gente vai enricá!” E o mineiro besta, aqui, veio! (...).

Nessa cena percebemos que as personagens de Abreu raciocinam de maneira semelhante às personagens-tipo da *Commedia dell'arte* como *Arlecchino* e *Briguella*, João Teité e Matias Cão, respectivamente, além de ficarem evidentes os sotaques regionais de Teité e Matias. Desta forma, a obra de Abreu contribui para o enriquecimento da nossa dramaturgia, além de restabelecer o vínculo com a *Commedia dell'arte*.

Assim, a arte teatral brasileira contemporânea, mais especificamente a arte do ator, é reconhecida pelo trabalho bem estruturado com dedicação e maestria nos moldes dos cômicos do séc. XVI na Itália.

CAPITULO II - AS PEÇAS DO JOGO: OS ELEMENTOS ESSENCIAIS DA *COMMEDIA DELL'ARTE*

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

O Conceito:

A *Commedia dell'arte* é uma linguagem teatral¹², um estilo específico do fazer teatral que pode ter surgido no início do séc. XVI na Itália. Esta linguagem utiliza a meia-máscara expressiva, a improvisação, o roteiro (*canovacci*) e tipos fixos, mascarados ou não mascarados.

Segundo *Margot Berthold*, o termo *Commedia dell'arte* significa “comédia da habilidade”¹³. *Dell'arte*, como as corporações de ofício na Idade Média, quer dizer de ofício, de profissão.

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

¹² No Dicionário de teatro, linguagem dramática(...) "também existe a tendência inversa que faz da linguagem dramática uma linguagem cênica e que inclui , como LEMAHIEU, a encenação (a direção) e mesmo a recepção do espectador: "A linguagem dramática é a composição do texto, de sua direção, completada e reescrita pela projeção criativa do espectador, decifrador da arte do teatro, desde que ele se preste ao jogo refinado da decodificação dos signos manifestos no palco"(in CORVIN,1991:488)(apud,PAVIS, 2000.p.229)

¹³ BERTHOLD, Margot. História Mundial do Teatro.Perspectiva,2000,367p.

Aqui estamos tratando de um tipo de teatro, onde se presentifica o elemento cômico, e no qual os atores encontram-se no centro. *Dario Fo* (1998) comenta que a *Commedia dell'arte* se estrutura na combinação de diálogo e ação, monólogo falado e gesto executado, e nunca unicamente na pantomima.

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

Análise Matricial:

Vamos ver o conceito de Análise Matricial¹⁴, definido por Rubens J. Brito e J. Guinsburg:

A Análise Matricial é uma metodologia que visa analisar a matriz criativa do artista e que tem como objetivo o esclarecimento de seu processo de criação.

Matriz é um **quadro** formado pelos **elementos** de criação que o artista escolhe para gerar sua obra. Cada elemento indica, necessariamente, um **procedimento**; chama-se de **elemento/procedimento** à **interceptação** de um elemento por um procedimento. As **operações** entre os elementos/procedimentos permitem a qualificação da obra artística tomada em seu todo.

O **elemento**, por via de regra, é de natureza estrutural, ou seja, constitui uma das bases sobre a qual se erige a produção do criador.(...) O caráter do elemento é genérico, isto é, vários artífices podem empregar os mesmos elementos na geração de obras, as quais, invariavelmente, apresentam resultados distintos entre si.

¹⁴BRITO, Rubens José de Souza e Guinsburg, Jacó. Análise Matricial- uma Metodologia para a investigação de processos criativos em Artes Cênicas., artigo para publicação.2002. São Paulo

Obtém-se a matriz dispondo-se os elementos de criação encontrados em um quadro; este tipo de resolução se inspira na formação da matriz segundo conceitos da Matemática.(...) (BRITO e GUINSBURG, 2003, p.6 e7).

A Análise Matricial é aplicada como metodologia de pesquisa artística, utiliza os elementos encontrados em uma obra, ajuda desvendar o processo criativo do artista cênico. Esses elementos são empregados de uma determinada forma pelo artista; estamos nos referindo ao procedimento:

O **procedimento** é a ação do artista no uso dos elementos eleitos; esta ação personaliza o ato criativo; conseqüentemente, o caráter do procedimento é específico: somente um determinado autor produz daquele modo e não de outro.(...) (BRITO e GUINSBURG, 2003, p.6 e 7).

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

Portanto, nessa perspectiva, utilizaremos a Análise Matricial como “ferramenta” para encontrar os elementos e os procedimentos que compõem a matriz de um espetáculo de *Commedia dell'arte*.

Os elementos:

De acordo com o conceito já exposto, os elementos cênicos, de caráter genérico, são empregados por esta linguagem teatral e determinam uma estrutura fundamental geral, a qual pode ser considerada como **matriz de criação** de um espetáculo de

Commedia dell'arte, podendo configurar-se a partir de três elementos: a **máscara**, a **improvisação** e o **roteiro de intrigas** (*canovaccio*¹⁵).

Máscara e	Improvisação	_____	Ator
Roteiro (<i>canovaccio e lazzi</i> ¹⁶)		_____	Ações

Tanto a máscara quanto a improvisação dizem respeito ao ator, centro do espetáculo da *Commedia dell'arte*; o roteiro (*canovaccio*) é o componente dramático que define as **ações** e não os diálogos das personagens durante o espetáculo. Esses elementos, originados da tradição do teatro italiano, estão ligados ao “Casamento do Capitão Cagapau” (que será abordado no capítulo 3 desta dissertação) em cujo espetáculo procuramos resgatar a maneira teatralizante das encenações populares apoiados no trabalho do ator. Segundo *P. Pavis*, **teatralizar**¹⁷ algum acontecimento ou um texto é:

(...) interpretar cenicamente usando cenas e atores para construir uma situação. O elemento visual da cena e a colocação em situação dos discursos são as marcas da teatralização. A dramatização diz respeito ao contrário, unicamente a estrutura do texto: inserção em diálogos, criação de uma tensão dramática e de conflitos entre personagens, dinâmica da ação (PAVIS, 1999, p.374).

Portanto, nesta matriz criativa da *Commedia dell'arte*, trataremos de cada elemento em separado: máscara, improvisação (ator), roteiro (*canovaccio e lazzi*).

O Ator na *Commedia dell'arte*:

A fascinação que a *Commedia dell'arte* exerceu aos espectadores em toda a Europa, derivava no início, provavelmente do modo como os atores italianos

¹⁵ Definido por *Patrice Pavis* como resumo (roteiro) de uma peça para as improvisações dos atores, em particular na *Commedia dell'arte*. E *Ruggero Jacobi* diz que *canovaccio* é uma idéia poética de ação cênica.

¹⁶ **Lazzi** é um termo da *Commedia dell'arte*, vindo do italiano *lazzi* significando: brincadeiras, jogos de cena *bouffons*. In: PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. trad.: J. Guisnburg e Marial. Pereira. São Paulo. Perspectiva, 1999.

¹⁷ Teatralização: *Fr.:théâtralisation; Ingl.:theatralization; Al.:theatralisierung; Esp.:teatralización.*

descobriram ao criar tensão entre os níveis expressivo e pré-expressivo de sua atuação (...) (TAVIANI e BARBA, 1998, p.148).

O que são os níveis expressivo e pré-expressivo? Conforme declara *Taviani*, o nível que se ocupa com **o como** tornar a energia do ator cenicamente viva, isto é, o fato do ator tornar-se uma presença que atrai imediatamente a atenção do espectador, pode ser caracterizado como nível pré-expressivo e é o campo de estudo da antropologia teatral.

Como o próprio nome indica, o nível pré-expressivo vem antes do expressivo e pode não estar evidente no momento da representação cênica. *Barba* chama pré-expressividade de “cozinha do ator”⁽⁷⁾, tudo o que o ator prepara antes de apresentar seu trabalho; a técnica a serviço da interpretação.

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

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

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

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

Neste contexto, *Barba* cita um exemplo significativo do ator italiano *Morrocchesi* e sua arte de interpretar:

Para seus espectadores, *Morrocchesi* parecia ser um ator impetuoso e passional e às vezes, até possuído pela personagem. Em seu livro revela como o material de sua

arte era, ao contrário, clássico; premeditava todos os detalhes como o trabalho de



Três ilustrações extraídas do tratado do ator italiano Antonio Morrocchesi sobre a arte de representar (Barba et alii, 1995,p.146)

escultor. Ele escolhe e explica alguns trechos dos mais famosos trabalhos que interpretou. Para cada segmento de uma sentença, às vezes para cada palavra individual, modela uma figura, uma postura, numa atitude semelhante a uma estátua, como os heróis pintados por Jacques - Louis David. (BARBA et alii, 1995, p.146).

Portanto, poderemos analisar como um ator escolhe seu repertório gestual e experimenta-o na criação da personagem fazendo uso de uma técnica ou de um procedimento criativo. O ator *Morrocchesi* (BARBA, 1998, p.146-147), como numa partitura

musical, ilustrou o seu modo de representar em desenhos, e estes não foram representações das ações que o ator apresentou no palco, mas sim, a radiografia delas. Precisa-se somente considerar a velocidade. O tempo necessário para dizer uma palavra, um fragmento de verso, um segmento de uma sentença. As posturas podem ser separadas apenas quando a ação do ator é submetida a uma visão analítica que as separa em partes e quando o ator compõe a ação detalhe por detalhe. Mas, quando a ação é realmente feita, as posturas individuais desaparecem e o espectador assiste a uma ação simples, em seqüência lógica e contínua.

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

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

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

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

As características populares da *Commedia dell'arte* foram produzidas pelo caráter carnavalesco, pois, segundo Bakhtin (1987, págs 3-4), a cultura cômica popular da Idade Média, principalmente a cultura carnavalesca, configurava-se através de uma grande diversidade: festas públicas carnavalescas; ritos e cultos cômicos especiais; os bufões e tolos; gigantes, anões e monstros; palhaços de diversos estilos; a literatura paródica, etc. ¹⁸ Todo esse universo influenciou a *Commedia dell'arte* nas características grotescas de algumas personagens como *Arlecchino*, *Briguella*, *Colombina*, *Pantalone* entre outros, e na comicidade das situações dramáticas geradas por essas personagens e suas maneiras fixas de comportamento.

A *Commedia dell'arte* estava enraizada na vida do povo, extraía dela sua inspiração, vivia da improvisação e foi gerada em contraposição ao teatro literário dos humanistas (BERTHOLD, 2000, p.353).

As técnicas pré-expressivas na *Commedia dell'arte* estão relacionadas intrinsecamente com o trabalho do ator, pois os atores *dell'arte* eram, no sentido original

¹⁸ BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Hucitec-UnB, Brasília, 1987, págs. 3-4

da palavra, artesãos de sua arte: ARTE TEATRAL. O ator *dell'arte* se apropriava de todos os recursos corporais que poderia utilizar na cena, assim como de todas as suas habilidades musicais, acrobáticas e dramáticas as quais colaboraram para torná-lo um virtuose. O público pretendia ver o que o ator poderia realizar de melhor, surpreender-se com o domínio técnico valoroso do ator em relação ao corpo ao vê-lo tocando um instrumento, contando uma anedota, enfim, com qualquer habilidade proveniente dos ambulantes de rua, dos saltimbancos e outros artistas de rua no contexto das praças medievais; estas características podem ter influenciado a criação dos *clowns* Branco e Augusto no circo moderno.¹⁹

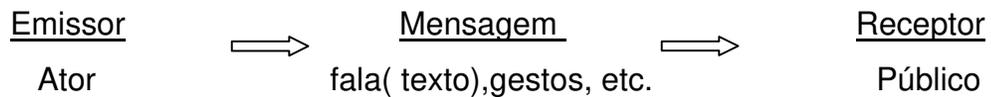
A *Commedia dell'arte* foi, provavelmente, o teatro cômico popular onde aparecem pela primeira vez as origens do *clown* moderno, fincadas nas personagens-tipo, nas máscaras da *Commedia dell'arte* como *Arlecchino*, *Pulcinella* e *Briguella*. A máscara de *Arlecchino* possui semelhanças pelo caráter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

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

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

Acredita-se que o sucesso da *commedia dell'arte* vinha de alguns fatores: o caráter popular e a preocupação em comunicar-se integralmente com a platéia. Esta preocupação com a platéia gerou nos atores um olhar mais atento e uma comunicação direta do espetáculo encenado; isto relaciona-se com a estrutura básica de comunicação:

¹⁹ BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. Unesp. São Paulo, 2003.



Segundo a teoria básica da comunicação²⁰, podemos considerar o **Emissor** como o **ator**, a **Mensagem**, sua **fala**, seus **gestos**, assim como os elementos cênicos que compõem uma encenação: o figurino, a sonoplastia, o cenário e o espaço de representação. Por fim, o **Receptor** seria a platéia ou o espectador que interpreta as informações do espetáculo e processa de forma rápida e sem dificuldades ou barreiras culturais. Neste sentido, a *Commedia dell'arte* foi tão popular e famosa, devido a sua comunicação com a platéia, que manteve sucesso por três séculos. O que agradava ao público estava intimamente relacionado com a fórmula adotada pelos comediantes *dell'arte*; estes, especialistas em seus tipos, improvisavam as cenas, mas com a segurança de um repertório preestabelecido. A tipificação das personagens aproximava a platéia de sua própria cultura, pois cada tipo era construído a partir de características de uma determinada região da Itália, com seus dialetos, posturas corporais e costumes ampliados pelas figuras criadas como temos exemplo em *Pantalone*, um velho mercador, falando em dialeto veneziano e com características de um ser avarento e libidinoso, e também, um *Arlecchino*, representando os camponeses de *Bérgamo*, falando em dialeto bergamasco, como um servo bonachão e faminto. Todos os tipos criados da *commedia dell'arte* geravam uma identificação imediata com a camada popular do público nas feiras e praças públicas.

Trabalho corporal e a preparação do ator:

A questão corporal, um dos tópicos mais proeminentes da linguagem da *Commedia dell'arte*, retrata como o ator utiliza seu instrumento de trabalho: seu próprio corpo, que é fundamental para o desenvolvimento do trabalho criativo e deve estar apto a responder aos comandos do ator, pois este tende a ser um virtuose de suas condições expressivas, dominando suas possibilidades vocais, acrobáticas, musicais e criativas, enfim tudo o que se relaciona para enriquecer a cena e o espetáculo. A partir

²⁰ NETTO COELHO, Jose Teixeira. *Por uma teoria da informação estética*. Monitor edições. São Paulo. 1973. Cap.1: "Natureza da informação"-p.13 a p.62.

disso, o trabalho corporal e a preparação de um ator para a *Commedia dell'arte* podem ser comparados ao que *Stanislavski*, *Grotowski* ou *Eugênio Barba* mencionam como condição para o crescimento do ator: a disciplina, seguindo os horários dos ensaios e, principalmente, um constante treinamento corporal e vocal. Alguns encenadores modernos se muniram da *Commedia dell'arte* como uma alusão ao teatro codificado, baseado no trabalho do ator.

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

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

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

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

Os mecanismos de preparação dos atores possibilitam-lhe representar de forma que a platéia acredite na fantasia: um ator mascarado com corpo e voz diferentes do

seu cotidiano, ou seja, tornando-se outro, que se distancia de sua *persona*. O ator não pode quebrar com a magia da máscara e mostrar seu "eu"; é como se um manipulador de fantoche deixasse aparecer sua mão por detrás do boneco; neste momento quebraria todo o encanto. Portanto, o ator mascarado não tem o direito de revelar-se por baixo da máscara de um *Arlecchino* ou mesmo uma atriz sobrepajar *Isabella*, pois o espectador está hipnotizado, encantado pela magia das personagens-tipo desde quando o espetáculo começa até o ator retirar a máscara.

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

O ator pode ter um *emploi*²¹ específico que facilita sua identificação corporal com uma determinada personagem.

Emploi é um tipo de papel de um ator que corresponde à sua idade, sua aparência e seu estilo de interpretação: o *emploi* de *soubrette*, de galã etc. O *emploi* depende da idade, da morfologia, da voz e da personalidade do ator. (...) o *emploi* é uma síntese de traços físicos, morais, intelectuais e sociais. A classificação se faz de acordo com diversos critérios, como:

- Caráter : a ingênua, o apaixonado, o traidor, o pai nobre, a ama.
- Esta concepção "fisiológica" do trabalho do ator já pertence ao passado: ela é mantida por gêneros como o drama burguês, a comédia clássica ou a *Commedia dell'arte*. Baseia-se na idéia de que o ator deve corresponder aos grandes tipos do repertório e encarnar sua personagem. Esta noção cai em desuso, pelo menos para o teatro experimental. É retomada por *Meyerhold* (1975:81-91) (PAVIS, 1999, p.121-122).

²¹ Diretamente do francês *emploi*, sem correspondente em português. *Fr.: emploi, Ingl.:casting, character, Al.:Rollenbsetzung, Rollenfach, Esp.:parte*. In : PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro.trad.:J.Guisnburg e Marial.Pereira.São Paulo.Perspectiva, 1999.

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

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

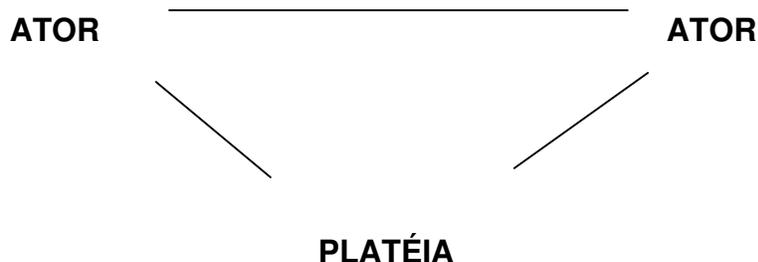
Impulso # contra-impulso – contração # relaxamento
--

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

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

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

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



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

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

Outro elemento importante para o ator que joga com outros atores numa situação de improvisação e de intensa movimentação no espaço cênico é o **platô**²² que consiste em um treinamento para organizar os atores em cena, sugerindo uma plataforma apoiada em um único pino central que a sustenta.

²² Platô. sm Geogr. planalto, chapada, altiplano, planura.

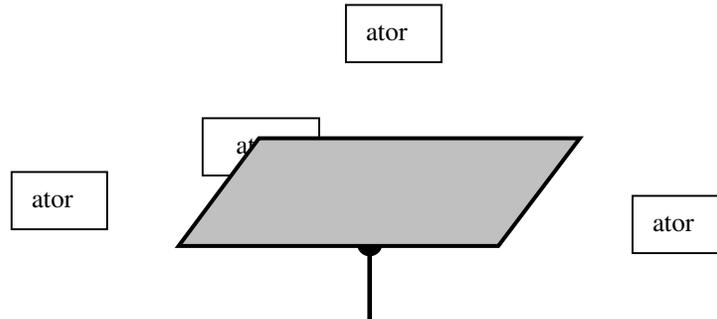


Ilustração de como quatro atores devem posicionar-se no jogo do platô.

As regras do jogo no platô:

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

A adequação da voz do ator à do personagem-tipo:

O trabalho vocal precisa estar voltado às características tipológicas de cada personagem-tipo. Cada máscara na *Commedia dell'arte* vem de uma região da Itália e possui um dialeto, como o Briguella e *Arlecchino* podem ter vindo de *Bérgamo*, com o dialeto bergamasco, que seria o nosso caipira, *Pantalone* é veneziano, pode ter um

sotaque hebreu, enquanto, *Dottore* um sotaque bolonhês. Mas para nós, brasileiros, um pouco distantes da realidade italiana, reconhecemos os diferentes sotaques regionais a partir das referências da *Commedia dell'arte*; desta forma, voltamos a citar²³ a obra do dramaturgo Luís Alberto de Abreu, a Comedia Popular Brasileira, na qual João Teité e Mathias Cão são duas personagens-tipo, identificadas como tipos brasileiros: o primeiro, um mineiro ingênuo; e o segundo, um nordestino esperto, com a referência direta aos caracteres de *Arlecchino* (ingênuo) e *Brighella* (esperto) da *Commedia dell'arte*, pois a fixação de tipos pelo dialeto tornou-se traço característico da *Commedia dell'arte* (BERTHOLD, 1998, p.353).

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

O uso da meia-máscara expressiva:

No teatro oriental, a máscara aparece ligada à dança ritual, enquanto no ocidente, está presente nos festejos populares ou vinculada a alguma tradição religiosa²⁴. A máscara, como o teatro, amplia conceitos, exagera fatos, amplifica a vida, mostra algo além do que aparenta. Essas funções artísticas que a máscara teatral possui transforma o ator mascarado em um artista em contato com o imaginário mais profundo do espectador. Como em um ritual primitivo sagrado, a máscara é a chave para o mistério na ligação com o oculto.

²³ Ver Capítulo I.

²⁴ “A arte no Japão, como em todo Oriente, é uma atividade ritualística. É encarnada de forças cósmicas. Não é naturalista ou imitativa”.(Amaral, 1996, p.39).

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

Mas, à medida em que as práticas ritualísticas decaíram, conforme observou *Odete Aslan* (apud AMARAL,1996), a máscara se dessacralizou e passou a representar não mais o divino, mas apenas conceitos genéricos. Nunca deixou, porém, de trazer em si a essência de um fato ou de um determinado tipo ou personagem²⁵; a máscara representa vários tipos da sociedade, nunca um só fato, um só homem em particular. Conforme Ana Maria Amaral (1996, p.42), as máscaras representam entidades ou tipos. Os movimentos ligados ao corpo do ator são limitados por uma codificação gestual, e nunca são aleatórios, ou seja, cada gesto é composto de acordo com as características de cada tipo da *Commedia dell'arte*. Portanto, os tipos da *Commedia dell'arte* possuem caracteres fixos e são partes de um teatro Ocidental codificado.

Segundo *Dario Fo* (2000, p.32), a máscara na *Commedia dell'arte*, não é o elemento mais importante, mas o mais claro e encantador, já que o centro desta linguagem é o ator. O uso da máscara na *Commedia dell'arte* tem sua provável origem nas festas carnavalescas e nos personagens mascarados do folclore europeu. A forma de utilizar uma máscara no teatro se assemelha aos antigos rituais religiosos e aos procedimentos de caça do homem primitivo. Existe gravada nas paredes da gruta *des deux frères*, nos Pirineus, na vertente francesa, datada do período terciário, uma cena de caça, onde aparece um grupo de cabras aparentemente homogêneo. Com um olhar mais atento, nota-se que algumas imagens parecem cabras, mas, no lugar de patas com cascos, apresentam pernas e pés humanos, e as mãos, despontando do peitoral

²⁵ “À medida que a sociedade foi-se transformando, a comunicação humana também se modificou. No que se refere ao teatro, *Richard Southern*, em obra já citada, descreve a sua evolução em sete fases ou períodos. O primeiro período seria o período do ator mascarado, ou seja, a fase do teatro processional e do indivíduo vestido em disfarces. Vem em seguida o período dos grandes festivais religiosos, ligados à dança, onde a máscara está presente. O terceiro período é a fase do teatro profissional. Em seguida surge o período do palco organizado, e o período das casas de espetáculos. O sexto período é o do teatro ilusionista e, finalmente, o teatro antiilusionista. O teatro de Bali pertence tanto ao primeiro como ao segundo períodos mencionados por *R.Southern*”(AMARAL, 1996,p.35).

do animal, empunham um arco com flecha já a ponto de disparar. Evidentemente, trata-se de um caçador bem disfarçado, pois, com isso, este cavernícola poderia aproximar-se da sua caça sem ser notado. Outra explicação para o travestimento, é que a máscara servia para evitar uma retaliação dos deuses dos animais com seu sacrifício, visto que os povos antigos acreditavam na proteção dos animais pelas divindades.

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

A máscara é um elemento teatral que oculta e, ao mesmo tempo, revela. Oculta a verdadeira face do ator, mas revela toda a composição deste ator na construção e na utilização deste elemento. Quando vemos um ator mascarado, não vemos senão a personagem-tipo; quando vemos um *Arlecchino*, verdadeiramente, não enxergamos o ator, mas a máscara; nas religiões afro-brasileiras, por exemplo, existem as manifestações espirituais nas quais o espírito incorpora no médium, e nesse momento, estamos em contato com o espírito, apesar de estarmos vendo outra pessoa. Com a personagem mascarada se dá o mesmo fenômeno, pois nos relacionamos com a máscara e não com o ator, embora saibamos de sua existência. Segundo *Peter Brook*²⁶, quando o ator põe a máscara, está suficientemente imbuído da personagem, pois, se alguém lhe oferecer uma xícara de chá, ele responderá de acordo com o raciocínio daquele tipo e não do ator. Quando observamos, como espectadores, um rosto diferente do ator, e acreditamos que aquele pedaço de couro ou papel se transformou em uma personagem diferente do “eu” do intérprete, estamos entrando na

²⁶ BROOK, Peter. *O Ponto de Mudança: quarenta anos de experiências teatrais*. Tradução de Antônio Mercado e Elena Gaidano. Civilização Brasileira. 2ed.RJ, 1995,p.294.

magia e na fantasia da interpretação mascarada. Por exemplo, num espetáculo de fantoches ou marionetes não nos prendemos ao manipulador e sim ao boneco e entramos nesse jogo, nessa fantasia, acompanhando a história com muita atenção.

Essa é a configuração que a máscara cria como elemento (matricial) de composição da personagem mascarada. A composição da máscara não está na sua colocação, e sim, em como o ator transpõe para o seu corpo todo o eixo corporal daquela máscara ou personagem-tipo. O eixo-corporal é o desenho que o corpo do ator executa, mais precisamente na coluna vertebral, e está ajustada para movimentar a máscara. Exemplificando é o já citado caçador de cabras que se molda, corporalmente falando, a uma aparência de cabra para imitar fielmente os movimentos e sons desse animal.

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

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

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

A maioria das máscaras, segundo *Fo*, inclusive as da *Commedia dell'arte*, remete aos animais e suas formas, e por isso é denominada de **zoomórfica** e se refere,

principalmente, aos animais domésticos ou domesticados: cão, gato, galinha, galo, peru, macaco, porco, tartaruga, entre outros. *Arlecchino*, p. ex., é fruto da junção entre macaco e gato, *Pantalone*, entre galo e peru, *Capitão*, entre mastim napolitano e cão perdigueiro, e *Dottore*, um porco. O quadro a seguir foi desenvolvido por mascareiros e serve como base para a confecção das máscaras a partir dessas referências, que foram usadas por um dos mais famosos mascareiros italianos e quiçá do mundo: *Amleto Sartori*. Seu filho, *Donato Sartori*, continuou a pesquisa na confecção das máscaras teatrais.

Apresentaremos a seguir dois quadros, elaborados por *Margherita Pavia*, para auxiliar na construção das máscaras em couro ou papel. Analisamos várias características humanas e animais para formar as linhas expressivas.

O primeiro quadro, **O Sentimento**, é alicerçado nos seguintes itens: sensações, sexo (masculino ou feminino), condições, condições paralelas, sentimentos contrários, características tipológicas e idades.

O Sentimento²⁷

Sentimento	Sensa-ção		Sexo		Condição	Condição Paralela	Contrário	Característica tipológica	Idade
	+	-	M	F					
1-Bondade	•		•		Média	Honestidade	Maldade		20-30
2-Inteligência	•		AMBOS		Forte	Perspicácia	Burrice	Matemático	30
3-Humildade	•		•		Fraco	Obediência	Orgulho	Frágil	30
4- Sabedoria	•		•		Forte	Virtuosidade Austeridade	Irreflexão	Ancião	50
5- Magnitude Justiça	•		•		Forte	Liberdade Prodigalidade	Cansaço Volubilidade	Chefe	70
6- Valor	•		•		Forte	Impavidez Decisão	Medo	General	50
7 –Amor	•		•		Fraco Médio Forte Fortíssimo	Simpatia Disponibilidade Carinho Paixão	Ódio	Mestres Mães Amantes	50
8- Tranqüilidade	•		•		Médio	Paz, calma	Excitação	Pescador	40
9-Alegria	•		•		Forte	Vivacidade	Tristeza	Garota	14
10- Maldade	•		•		Fraco Médio Forte	Malícia Maldade Malignidade	Bondade Doçura	Solteirona	40
11- Medo	•		•		Fraco	Inquietude Temor,pânico Terror	Valor		
12- Tolice	•		AMBOS		Fraco	Obtuso, rude	Argúcia	Boxeador nocauteado	
13-Tristeza, timidez	•		AMBOS		Fraco	Melancolia Modéstia Indecisão	Alegria Opulência Tranqüilo	Pierrô	
14- Apatia, Fraqueza	•		AMBOS		Fraco	Negligência Desleixo	Atividade Energia	Empregado Público	40
15- Inveja	•		•		Forte	Avidez Zelo, Avareza Rancor, Fastio.	Admiração	Fracasso	60
16- Gula Libido	•		•		Fraco	Libido Luxuria Desenfrear Dissolução	Castidade Pureza Simplicidade	Velho Alcagüete	50
17- Ira	•		•		Forte	Cólera, ódio. Tenacidade Rapinagem	Sossego Tranqüilidade Placidez	Chefe de oficina	

²⁷ PAVIA, Margherita . **Materiales y tecnicas de construccion**. Col.Escenologia.

O segundo, **O Seu Contrário**, temos: animais, forma, cor, cheiro sabor, som, sensação, material e movimento. A proposta é usar esses dois quadros no processo criativo das personagens-tipo da *Commedia dell'arte*. Os atores deveriam, através da estrutura dos quadros, comparar suas linhas como suas colunas, enriquecer a criação de cada máscara da *Commedia dell'arte*. Mesmo porque seria muito superficial apenas observar o material iconográfico disponível e algumas referências externas ao ator para criar essas personagens-tipo, embora ressaltemos o caráter tipológico das personagens sem menção psicológica.

Observando as características emocionais e físicas de cada linha do quadro, podemos construir uma personagem-tipo. Esse diagnóstico serve para que o ator crie subsídios através das condições apresentadas pelo quadro. Reafirmando que esse quadro é usado na confecção de máscaras, mas, em experiências realizadas nos ensaios do *Casamento do Capitão Cagapau*, o quadro serviu para que os atores pudessem "alimentar" suas criações das personagens mascaradas e dos tipos-fixos.

Para o ator se apropriar da máscara de *Arlecchino*, ele poderia selecionar alguns destes critérios, tais como: forma aguda com movimento linear, cheiro penetrante e sabor seco, enfim, unir esses elementos objetivamente para a composição da máscara, das personagens-tipo. Com o quadro **O Seu Contrário**, pretendemos enriquecer a composição tipológica dessa máscara e, conseqüentemente, ajudar o ator na fase de construção de seu processo criativo. Assim, ele pode acrescentar à composição uma observação de animais, através de seus movimentos e formas.

O Seu Contrário:

Animal	Forma	Cor	Cheiro	Sabor	Som	Sensação tátil	Material	Movimento
1- Cachorro São Bernardo	Redonda	Rosa	Suave	Doce	Melódico	Suave	Liso	Lento Seguro Contínuo
2- Chimpanzé	Aguda	Vivo Metálica	Penetrante, forte.	Seco	Argento	Liso Frio	Aço	Linear
3- Cachorro	Em Movimento	Cinza	Tênuo	Sem sabor	Repetitivo	Escorregadio	Bordel Libidinoso	Descen- dente
4- Burro	Aguda	Pardo	Intenso	Decidido	Redondo	Áspero	Couro Casca	Altivo
5-Leão marinho	Cheia, Gorda	Ocre	Tabaco	Cheio	Vibrante	Calor	Bronze Cobre	Sossegado
6- Rinoceronte	Quadrada	Roxo	Áspero, amargo, picante.	Áspero	Decidido	Tosco	Ferro	Retilíneo
7- Galinha	Esférica	Amarelo Rosa Violeta	Magnólia Glicerina	Doce	Melodioso	Calor	Pele Nariz	Sinuoso
8- Koala, urso	Redonda	Vermelho, Verde	Feno	Agridoce	Rangido	Morno	Veludo	Fluído
9- Colibri	Miúdo Pequeno	Brilhante	Flor	Borbu- lhante	Argênteo	Impalpável	Água viva	Deslizante
10- Serpente	Sinuosa	Violeta	Desagra- dável	Ácido	Estridente	Cortante	Papel	Rastejante
11- Coelho	Envolvente	Azul Preto Violeta	Áspero Amargo Picante	Seco	Insinuante	Frio	Gaze	Sinuoso
12-Touro, peixe	Arredon- dada	Cinza	Mofo	Insípido	Vazio	Brando	Lodo Limbo	Oscilante
13- sem identificação	Espiral	Azul celeste	Incenso	Ácido	Melancó- lico, Cansado	Suave	Pelúcia	Lento
14- Hipopótamo	Abundante	Bege	Adocicado	Pastoso	Grave	Liso	Linóleo	Imobilidade
15- Rato	Sinuo- sidade	Violeta Esver- deado	Rançoso Velharia	Amargo	Estridente	Escorregadio	Plástico	Ziguezague
16- Porco	Bolsa	Amarelo	Doce	Melado	Gorjeante	Flácido	Papel molhado	Desarmô- nico
17- Cachorro Pequês	Triangular	Preto Vermelho	Áspero	Àcido	Cochichar	Tosco	Vidro	Impulsivo

Contudo, chegamos no zoomorfismo das máscaras, como se voltássemos à gênese dessa influência nos tipos da *Commedia dell'arte*, percebendo as características animais nos humanos: um homem pode ter a fisionomia de um boi, um bode, um pássaro, entre outros.



Acima gravuras sobre zoomorfologia. Fonte: <http://grupo.moitara.sites.uol.com.br/comedia.htm>

Ana Maria Amaral (1996, p.19-20) assinala que um ato teatral acontece quando o executor se modifica ou transforma sua personalidade em outra. Nesse sentido, a máscara apresenta-se como um excelente disfarce para o homem primitivo, que a utiliza para transfigurar-se em outro. Portanto, é neste pensamento que temos a máscara como um disfarce para o ator. Ele torna-se livre para executar com liberdade

sua personagem-tipo sem a preocupação com julgamentos morais e sociais. Assim, o famoso mascareiro italiano *Amleto Sartori* fala do uso da máscara:

O anonimato que a máscara proporciona ao ator permite que ele faça descobertas como se fosse um indivíduo com vida independente, agindo num espaço vazio, totalmente livre de preocupações dos julgamentos sobre sua conduta. Desta maneira, o ator se permite uma liberdade que o leva a desenvolver um caráter moral completamente desenfreado. Hoje em dia recitar com máscara, diferentemente da técnica e estética antigas, pode representar a revelação de uma natureza em estado puro. A máscara não é somente um jogo de aspirações (como gostaríamos de ser; quais jogos queremos realizar; quais sensações desejamos transmitir), mas também uma liberação do vínculo com a sujeição, o fingimento, o pudor, a timidez e a simulação. É como falar e agir com a segurança da impunidade. Em outras palavras, a máscara cumpre a função moral da desvinculação dos esquemas habituais impostos pela sociedade em que vivemos. A questão é de importância fundamental na medida em que permite ao homem revelar sua natureza primordial, sua verdadeira essência. É como buscar profundamente, além e fora das convenções (SARTORI²⁸).

Então, a máscara esconde o ator e lhe proporciona liberdade moral, desvinculada de julgamento para poder jogar, e por que não dizer brincar²⁹, pois como uma criança imersa em seu universo lúdico, o ator mascarado, esteja ele imbuído de uma máscara ritualística ou teatral, pode executar tudo o que estiver dentro do universo daquela máscara, margeada pelo seu raciocínio e sua coerência gestual.

Pavis (2001, p.234) explica que a máscara

é usada no teatro em função de várias considerações, principalmente para observar os outros estando o próprio observador ao abrigo dos olhares (...) Escondendo-se o rosto, renuncia-se voluntariamente a expressão psicológica, a qual em geral fornece a maior massa de informações, muitas vezes bastante

²⁸ Discurso sobre as Máscaras. *Amleto Sartori*. Recordações. Tradução Júlio Andrião. Artigo disponível em: <<http://sites.uol.com.br/grupo.moitara/PesquisaFrameER.htm>>. Acesso em: 28 março 2002.

²⁹ Do inglês; *to play*, que caracteriza também o ato teatral.

precisas, ao espectador. O ator é obrigado a compensar esta perda de sentido e esta falta de identificação por um dispêndio corporal considerável. O corpo traduz a interioridade da personagem de maneira muito ampliada, exagerando cada gesto: a teatralidade e a especialização do corpo saem daí consideravelmente reforçadas. A oposição entre rosto neutralizado e um corpo em perpétuo movimento é uma das conseqüências estéticas essenciais do porte da máscara. A máscara, aliás, não tem que representar um rosto: assim, a máscara neutra e a meia-máscara bastam para imobilizar a mímica e para concentrar a atenção no corpo do ator.

A Improvisação:

A improvisação³⁰, segundo *Pavis* (2001), é a técnica do ator que interpreta algo imprevisto, não preparado antecipadamente e "inventado" no calor da ação. E em relação a *Commedia dell'arte*, improvisar é criar as falas a partir de um roteiro (*canovaccio*) conhecido pelos atores de antemão, e "os comediantes improvisavam em cena, havendo assim a primazia do ator sobre o texto" (CHACRA, 1983, p.30).

A *Commedia dell'arte* ficou famosa principalmente pela improvisação. Os atores *dell'arte* possuíam grande capacidade de improvisar, de maneira que podiam encenar vários espetáculos em pouco tempo de ensaio, mas, para isso, esses atores conheciam bem suas personagens-tipo, pois as representavam durante toda carreira de ator, adquirindo um repertório muito rico em gestual, *lazzi*, piadas, entre outros elementos.

A idéia de improvisação na *Commedia dell'arte* é associada à inspiração momentânea, o que parece uma idéia equivocada, pois, os atores conheciam tão bem suas personagens-tipo que poderiam improvisar qualquer situação e criar qualquer cena.

Os cômicos possuíam uma bagagem incalculável de situações, diálogos, *gags*, lengalengas, ladainhas, todas arquivadas na memória, as quais utilizavam no momento certo, com grande sentido de timing, dando a impressão de estar improvisando a cada instante. Era um bagagem contraída e assimilada com a prática de infinitas réplicas, de diferentes espetáculos, situações acontecidas

³⁰ Fr.:improvisation; Ingl.:improvisation ; Al.: Improvisation, Stregreiftspiel; Esp.: improvisación. In: Pavis, 2001, p.205.

também no contato direto com o público, mas a grande maioria era, certamente, fruto de exercício e estudo. Os cômicos aprendiam dezenas de "tiradas" sobre os vários temas relacionados com o papel ou a máscara que interpretavam. Conhecemos, de *Isabella Andreini*, uma longa série de apaixonados e divertidos monólogos para a mulher enamorada: desdém, ciúme, desejo, desespero.(FO,1998, p.17).

Conhecer as outras personagens-tipo e seus raciocínios é fundamental para o jogo da cena improvisada, cujos atores criam situações a partir de como os outros jogadores podem movimentar-se na trama. Em um jogo de xadrez, os movimentos das peças são muito bem definidos; assim como nas personagens-tipo da *Commedia dell'arte*, o raciocínio de cada um é previamente conhecido por todos os outros atores. Desta forma, a improvisação acontece no mesmo jogo cênico, onde *Pantalone* é um velho libidinoso e avarento, enquanto *Arlecchino* é um servo ingênuo e faminto, que normalmente aparece nos *canovacci* como empregado atrapalhado de *Pantalone*. Os Enamorados sempre se apaixonam por alguém com quem não podem se casar, *Dottore* é um intelectual enciclopédico e glutão, *Capitano* é um estrangeiro falso corajoso. Os servos sempre ajudam os Enamorados em troca de favores, dinheiro ou por uma boa causa. Essas são as peças do jogo da *Commedia dell'arte*.

A sonoplastia³¹ do espetáculo:

Como em um desenho animado, a sonoplastia deve seguir os movimentos dos atores, pontuando-os e sublinhando as ações mais importantes como um gesto característico da personagem-tipo ou uma situação cômica. A sintonia dos atores com a sonoplastia é fundamental, pois um espetáculo bem sonorizado pode prender a atenção do público e conseguir segurá-lo até o final da apresentação.

Conforme *Pavis*, a sonoplastia também é produzida pela cena e motivada pela fábula. Neste aspecto, a sonoplastia do espetáculo **O Casamento do Capitão Cagapau** foi estruturada para destacar os movimentos (*lazzi*, coreografias e acrobacias) e as falas, dando comicidade às cenas apresentadas.

O ator *dell'arte*, utilizando o *grammelot*, pode sonorizar o seu próprio movimento ou intenções da personagem-tipo com onomatopéias para enriquecer sua interpretação. Segundo *Dario Fo*, *grammelot* é uma palavra francesa, inventada pelos cômicos *dell'arte* e italianizada como *gramlotto*; não tem significado, pois é exatamente a idéia de uma mistura de sons para sugerir um sentido ao discurso.

Trata-se, portanto, de um jogo onomatopéico, articulado com arbitrariedade, mas capaz de transmitir, com acréscimo de gestos, ritmos e sonoridades particulares, um discurso completo. Dessa maneira, é possível improvisar – ou melhor, articular – inúmeros tipos de *grammelots*, referentes a diversas estruturas vernaculares. (FO, 1998, p.97)

Nos desenhos animados, percebemos que a música tem um papel fundamental: sublinhar as ações das personagens. Porém, se tiramos o som do aparelho, o desenho perde seu encanto e percebemos que falta algo essencial.

³¹ Fr: *bruitage*, Ingl.: *sound effects*; Al.: *Gräuschekulisse*; Esp.: *Efectos de sonido*.

Esta forma é semelhante à sonoplastia de um espetáculo de *Commedia dell'arte* e se adequa às personagens-tipo. Segundo *Pavis*, o contraponto sonoro é quando a sonoplastia age como efeito paralelo à ação cênica, como som *off* no cinema, o que impõe à ação cênica uma coloração e um sentido muito ricos (PAVIS, 1999, p.367).

Assim aconteceu com o espetáculo de nossa pesquisa **O Casamento do Capitão Cagapau** e com outros espetáculos de *Commedia dell'arte* a que assistimos, pois sem a sonorização das ações, estas ficariam sem cor e perderiam seu encanto. *Pavis* (1999, p.367) analisa que, no período elisabetano, a sonoplastia era produzida próxima à cena, músicos e sonoplastas situavam-se no limiar entre o palco e os bastidores, como as percussões das peças de *Shakespeare*. Exatamente, com esta idéia de transmitir um som mais puro ao espectador e revelando os procedimentos de execução sonora, além de produzir uma música com a qualidade dos instrumentos verdadeiros, seguimos este procedimento n' **O Casamento do Capitão Cagapau** fazendo ao lado da cena.

Neste contexto penso que um espetáculo de *Commedia dell'arte* deve ser sonorizado com instrumentos melódicos e de percussão e as canções tocadas ao vivo, de preferência pelos próprios atores do espetáculo, enriquecendo, assim, a peça encenada. Com o objetivo de não perder o caráter artesanal n' **O Casamento do Capitão Cagapau**, o som não era amplificado por meio de microfones, o que tornava o espetáculo mais acústico e sem sofisticções tecnológicas. Os instrumentos de percussão e outros, como acordeom e flauta doce, compunham a sonoplastia, pois o espetáculo era apresentado em espaços abertos ou na rua, permitindo uma maior proximidade da cena e dos espectadores. Os sons dos instrumentos de percussão, como caixas de repique e bumbos, marcam os movimentos precisos e ensaiados para gerar uma atenção naquele determinado ponto da encenação. O ator acostumado com uma platéia de rua sabe que este procedimento funciona, pois a fala pode ser suprida pelos sons dos instrumentos em alguns pontos do espetáculo, pontuando as ações; ao ouvir as falas das personagens-tipo, a platéia acompanha com mais atenção o desenvolvimento do enredo.

Em contrapartida, nos dias de hoje, concorreremos com uma poluição sonora que pode sobrepor à voz do ator. Por isso, vemos a necessidade de estudar bem o local de encenação na rua, evitando os locais de maior circulação e poluição sonora e, principalmente, pensar que o sucesso do espetáculo depende destes fatores externos.

Outro exemplo que *Pavis* (1999, p.368) diz: "A sonoplastia raramente é produzida em cena pelo ator". Isto quer dizer que o ator não deve tocar nenhum instrumento durante o espetáculo, pois este recurso sonoro não caberia em uma cena **naturalista** e, desta forma, revela os procedimentos sonoros e também descaracteriza a linguagem naturalista de uma encenação. Mas, os espetáculos de *Commedia dell'arte* podem ser diferentes, os sons são feitos pelos atores em cena ou fora dela (interpretando ou não suas personagens), tornando-se coerentes com esta linguagem **não-naturalista**. Nos espetáculos de *Commedia dell'arte* eram comuns os entreatos musicais, com o intuito de agradar a platéia. Nesta figura, vemos *Scaramucchia*³² tocando um violão:

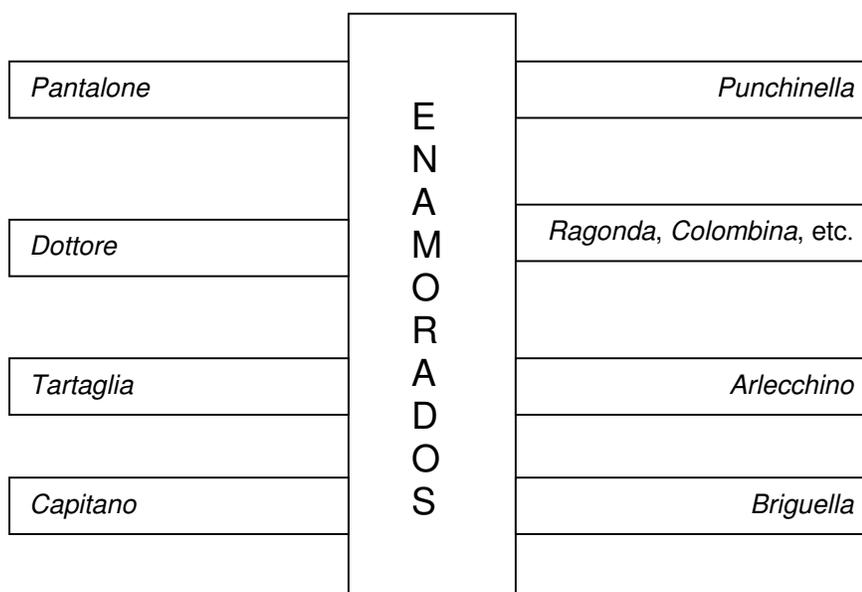


Scaramuccha. Fonte:
Biblioteca Del Buccardo

³² *Scaramuccia* é um tipo da *Commedia dell'arte* que faz a parte dos Capitães. Esta figura foi retirada do site da Biblioteca Teatral del Bucardo.

Roteiro - *Canovaccio e lazzi*:

O *canovaccio* é um roteiro de intrigas e ações das personagens-tipo. Este roteiro contém a história de um amor impossível dos Enamorados a ser contada comicamente. Esta é a espinha dorsal e giram em torno dela os quiproquós causados pelos servos e os velhos para impedir ou realizar o desejo dos Enamorados. Mas, toda a trama é desarmada com um final feliz, sempre a favor dos Enamorados. Caso haja um caminho para um desfecho desfavorável a eles, acontece algo inesperado, um *deus ex-machina*, que resolve a trama. Neste quadro apresentamos uma estrutura de um *canovaccio* e as personagens-tipo (espinha dorsal):



Quando observamos essa figura, podemos imaginar uma espinha dorsal, onde a linha principal são os Enamorados. Nas linhas paralelas da direita estão os servos, como por exemplo, *Arlecchino*, *Briguella*, *Ragonda*, *Colombina*, e nas paralelas da esquerda encontram-se os velhos *Dottore*, *Tartaglia* e *Pantalone*, além do *Capitano* (que pode fazer a parte do Enamorados). Na *Commedia dell'arte* a oposição entre as classes sociais é evidente e delimita uma divisão entre servos e patrões.

Analisamos como exemplo o *canovaccio* "A Noiva" de *F. Scala*. Nele encontramos um típico roteiro de intrigas. Na apresentação das personagens-tipo, as condições

sociais e emocionais são bem definidas, possibilitando um maior entendimento das ações e funções de cada uma na trama. Por ex., *Flamínia* é noiva de Orácio, mas fica apaixonada por *Capitano Spavento*. O *canovaccio* é recheado de quiproquós e de efeitos cômicos causados pela maneira com que cada personagem-tipo participa do roteiro, e que leva, no final, ao casamento dos Enamorados.

“A Noiva” de Flaminio Scala³³

Pantalone, mercador veneziano

Flamínia, sua filha, noiva de Orazio, mas apaixonada por *Capitano Spavento*.

Pedrolino, seu servo, apaixonado de *Franceschina* (na realidade, sua irmã).

Franchesquina, sua serva, apaixonada por *Arlecchino*.

Capitano Spavento, apaixonado por *Flamínia*.

Isabella, sua irmã, apaixonada por Orazio.

Arlecchino, seu servo, apaixonado por *Franceschina*.

Graziano, amigo de *Pantalone*.

Orazio, seu filho, noivo de *Flamínia*, mas apaixonado por *Isabella*.

Burattino, pai de *Pedrolino* e de *Franceschina*.

A comédia inicia com uma alegre música, e estão se preparando para um duplo matrimônio, de Orácio (filho de *Graziano*) com *Flamínia* (filha de *Pantalone*), e os servos domésticos de *Pantalone*: *Pedrolino* e *Franceschina*. Mas logo começam os problemas. *Capitano* chega com grande afobação, acompanhado de sua irmã *Isabella* e seu servo *Arlecchino*. Os três pares apaixonados serão: *Capitano* com *Flamínia*, *Arlecchino* com *Franceschina* (*amor carnal*) e *Isabella* de Orácio, e este declara que se suicidará se sua esposa prometida abdicar dele. A confusão continua: *Isabella*, vestida de homem, ameaça *Flamínia* que fica assustada. *Arlecchino* briga com *Pedrolino*, num cômico duelo. *Pantalone* fica furioso quando percebe que seu plano fracassou, pois, *Capitano* foge com *Flamínia*, *Isabella* rapta Orácio e *Arlecchino* desposa *Franceschina*, depois de ter descoberto que *Pedrolino* é seu irmão.

³³ La sposa dello Scala. (título original) In: Allardyce Nicoll, 1963, p.116. [tradução nossa].

Esse é o resumo de um *canovaccio* que apresenta os principais acontecimentos. Apresentaremos, em anexo, um *canovaccio* na íntegra.

Entretanto, existe um momento em que aparece um quadro, desconexo do enredo, preparado anteriormente e lançado no meio da história, com o intuito de agradar a platéia. Estamos falando do *lazzo* (plural = *lazzi*). **Lazzi** é um termo da *Commedia dell'arte*, vindo do italiano *lazzi*, significando: brincadeiras, jogos de cena *bouffons*.(PAVIS, 1999, p.226).

E *Margot Berthold* também explica que os *lazzi* adquiriram uma função dramaturgica e tornaram-se as principais atrações de determinados atores (BERTHOLD, 2000, p.353);e também são truques pré-armados ou repertório de trama (BERTHOLD, 2000,p.313). *Lazzi*, portanto, são cenas preparadas previamente pelo ator e são elas: contorções, caretas, comportamentos burlescos e *clownescos* servindo-se de elementos como a mímica, a acrobacia, o contar de uma piada, fazer algum truque com objetos, entre outros; tudo isso se presta a agradar e/ou surpreender a platéia em um momento de necessidade do espetáculo, do qual na percepção dos atores, a platéia não está gostando. Imagina-se que nos espetáculos de rua na Idade Média o público era extremamente sincero em relação ao espetáculo, quando não agradava, a platéia vaiava os atores em cena aberta. Por isso, a fórmula encontrada pelos cômicos *dell'arte*, usando os *lazzi* como “carta embaixo da manga”, propiciava um espetáculo dinâmico, atingindo diretamente os espectadores e criticando aquilo que fazia parte do conhecimento de todos. Os *lazzi* poderiam ser aprovados e esperados pelo público; os melhores *lazzi* eram fixados nos *canovacci* ou nos textos como, por exemplo: jogos de palavras, alusões políticas ou sexuais de algum membro de destaque na sociedade local onde os cômicos *dell'arte* se apresentavam.

Por fim, apresentaremos um depoimento de um espectador de *Commedia dell'arte* do século XVII, *Domenico Ottonelli*:

Este retrato nítido de uma praça setecentista, ocupada pelos atores *dell'arte*, se apresenta numa forma de completa teatralidade:

Compareceu certa vez em uma cidade, uma companhia de gentis-homens, conduzidos por mulheres que respeitam sua profissão, porque sem mulheres acho que o espetáculo não seria nada e receberiam poucos aplausos; eles

chegaram espalhando expressões gentis e alegres, vendendo excelentes produtos e fazendo belas comédias, e tudo para dar alegria e prazer, sem pagamento. Preferiram instalar-se em um lugar como a praça pública, onde preparavam um palco. Entraram em cena um charlatão e depois um comediante. No mesmo dia, na hora certa, compareceu naquela cena um *Zanni*, ou outro de mesma maneira e começou tocando ou cantando. Ele atraía o povo ao círculo da platéia, pouco depois se vê um outro, e também uma mulher, e naquele lugar todos juntos com brincadeiras ou como outras coisas fazendo uma confusão para chamar as pessoas: quando assim vem o principal farsante. Ele é o maior enganador, o maior charlatão e com boa maneira, introduz um elogio grande e incomparável de seu maravilhoso medicamento. Este procurava fazer boas vendas e arrecadar muito dinheiro. Terminada aquela venda principal; depois um outro charlatão começa a sua cena, mas não consegue vender nada, e depois uma senhora também começa a vender os seus penduricalhos ou qualquer outra delicadeza. Ao fim se anuncia ao povo: a comédia vai começar! Fecham uma caixa e levam os baús, os atores se transformam em cena, um dos charlatões em um comediante, e se dá a princípio uma cena dramática que se torna cômica por cerca de duas horas, proporcionando ao povo festa, riso e alegria. (Apud TESSARI, p. 34. in ;G.D. Ottonelli, *Della Chrstiniana Moderatione del Theatro, Firenze,1652,p.456*).[tradução nossa]³⁴

³⁴ *E sí resolve in forme di compiuta teatralità, píu diffusamente precisate da Domenico Ottonelli; attraverso questo nitido ritratto d'una piazza secentesca occupata daí ciarlatani:*

Comparisce alle volta in una città una compagnia di questi galantuomini: conducono seco donne bene all'ordine e della loro professione, perché senza donne stimano di dar in nulla, et esses giudicati degni di poco plauso: spargono voce di voler servire al pubblico, vendendo eccellenti segreti e facendo belle commedie, e tuti, per dar spasso e piacere e senza pagamento: eleggono luogo sulla pubblica piazza, ove, composto um palco, vi salgono a fare prima il ciarlatano e poi il comediante. Ogni giorno a ora comoda comparisce in quella scena bancaria un Zanni, o altro di simil falta; e comincia, o sonando, o cantando ad allerttar il popolo al circolo et all'udunenza; poco dopo si fa vedere un altro, et anche spesso una donna; e quivi tutti insieme con zannate o com altro fanno un miscuglio di popolari allettamenti: quando ecco viene il principale; che é lo spacciatore del secreto e l'archiciarlatano: e com buone maniere S'introduce alla lode grande et incomparabile del suo meraviglioso medicamento. Dicuti fattosi buono spaccio e radunati i soldu, si termina quella vendita principale; dopo cui un altro ciarlatano comincia la sua, se prima non l'há fatta; e poi anche la signora spaccia i suoi moscardini o qualche altra gentileza. Alla fine si avvisa il popolo cosí: orsú la comedia si comincia, la comedia; e serrate la scatole e levati i bauli, il banco si cangia in scena, ogni ciarlatano in

comerciante; e si dá principio ad un drammatico recitamento che all'uso comico trattiene per lo spazio di circa due ore il popolo com festa, com riso , e com sollazzo³⁴. (TESSARI, p.34).

**CAPÍTULO III - A *COMMEDIA DELL'ARTE* POSTA EM CENA:
O PROCESSO CRIATIVO DO ESPETÁCULO DE *COMMEDIA
DELL'ARTE*.**



Briguella - ator Fred Hunzicker. Foto: Conrado Caputo.

ONDE TUDO COMEÇOU

Tomo a liberdade de iniciar este capítulo contando um pouco da minha primeira vivência com a *Commedia dell'arte*. Digo vivência, pois estava completamente envolvido no processo de descoberta, aprendendo como realizar uma representação codificada. À medida que passei por várias experiências com um espetáculo de *Commedia dell'arte*, havia algo que me transformava como ator e influenciava o meu modo de perceber a prática teatral em sua essência: a relação ator x espectador. Com esse processo, pude perceber alguns caminhos por onde eu gostaria de seguir dentro do fazer teatral e nesta perspectiva, aumentava meu desejo de iniciar outras pesquisas com a *Commedia dell'arte*.

Contudo, o início de minha paixão se deu quando participei de um grupo de pesquisa formado por alunos do curso de Artes Cênicas da UNICAMP e, em 1995, estreamos o espetáculo “O Martírio”³⁵. Assim como Ênio Carvalho (1989) escreve que a contribuição da *Commedia dell'arte* ao aprimoramento do ator foi o primeiro grande momento da história do ator, ela também teve um papel substancial na minha formação como ator.

O espetáculo “O Martírio” foi apresentado em teatros (edifícios teatrais) e em lugares abertos como quadras de esporte, pátios de colégio, praças e ruas. Com isso, essas apresentações possibilitaram diversas experiências enriquecedoras para o grupo. Dentro dos teatros, na “caixa preta”, estávamos protegidos dos imprevistos do tempo e das interferências da platéia, mas, na rua, ficávamos expostos às participações imprevistas das pessoas ou de animais no espetáculo. Como certa vez, um cachorro invadiu a cena latindo para uma das personagens-tipo e com isso, os atores em cena improvisaram e enxotaram aquele animal do espaço de representação; já outra vez, um temporal quase encerrou o espetáculo antes do final programado.

Mas, “de tudo ficou um pouco...” como disse o poeta Carlos Drummond de Andrade, e o que ficou foram os momentos mágicos de poder ver como a platéia entrava no jogo proposto por nós, atores, e embarcava em nossa “nau”, cuja história estava recheada de fantasia e comicidade.

³⁵ “O Martírio” de A.R. Toscano, sob a direção de Tiche Vianna com o grupo *Meta Cia. Bisognosi*.

Acredito, portanto, que esta linguagem é uma ponte para a fantasia, para um universo lúdico, semelhante ao teatro de bonecos e o *clown*, já que nos leva para fora de nossa realidade cotidiana, assim como o *clown* e as personagens-tipo da *Commedia dell'arte*,

(...) se alimentam dos estímulos que vem de seus espectadores, integrando com eles numa dinâmica de ação e reação. Esta interação com os espectadores e também com outros *clowns* significa uma possibilidade de alteração da seqüência das ações do *clown*. Por isto, falamos em improvisação codificada, como nos *canovacci* da *Commedia dell'arte*, ou seja, uma estrutura geral sobre a qual o *clown* improvisa com suas ações que se alteram de acordo com a relação estabelecida com cada espectador ou com seus parceiros (BURNIER apud FERRACINI, 2001, p.58-59).

Minha experiência na peça “O Martírio” não foi um martírio ou um calvário. Exaustivo somente em sua fase de preparação, na qual a exigência da precisão dos movimentos e da limpeza dos gestos nos davam muito trabalho e consumiam horas de ensaio. Porém, o rigor do treinamento físico e da precisão nos ensaios nos trouxe uma segurança em relação ao espetáculo e ao jogo cênico, mas também uma certa rigidez das marcações, sem deixar muito espaço à improvisação durante as apresentações. De forma que nesse espetáculo fixou-se o texto e as ações ficaram, de certa forma, mecânicas.

A partir do relato, eis a questão. De que maneira fixar um texto e as marcações para um espetáculo de *Commedia dell'arte* compromete a improvisação dos atores em cena?

O ator improvisava todo o seu texto? Exceto as ocorrências que seu demônio lhe sopra ou que nascem de algum incidente, geralmente premedita cuidadosamente seu trabalho e sua repercussão [...] Mesmo quando se expande em precipitação, o discurso não dirige a ação; parece, quando muito, nascer dela. De qualquer modo, só executa a parte que lhe é destinada no conjunto. Além do mais, o fato de vir mascarado estende sua mímica a todo o corpo: a mímica se converte em dança. Assim a naturalidade obedece à fantasia; o virtuosismo preserva a espontaneidade (CARVALHO, 1989,p.45).

À medida que o espetáculo é fixado pelas marcações e os atores adquirem experiências com as personagens-tipo, podemos dar margem à improvisação em cena de duas formas: a **improvisação combinada** é aquela em que os atores combinam nos bastidores, antes de entrar em qualquer cena para alterá-la e dar mais vida ao espetáculo, agradando ao espectador; e a **improvisação de surpresa**, é quando um ator improvisa algo durante a cena que ele pensou anteriormente, sem avisar seus colegas, ou que o ator aproveita uma situação gerada por outro fator (ator, objeto de cena, fator externo ou platéia) e traz à cena aproveitando-se do momento.

Por isso, *Evaristo Gherardi*³⁶ aponta como se caracteriza um cômico profissional ou *dell'arte*:

Os Comediantes Italianos não aprendem pelo coração, lhe é suficiente, para interpretar uma Comédia, apenas ter observado o sujeito (personagem) um momento antes de estar em cena. Também a mais bela de suas peças é inseparável da Ação. O sucesso de suas Comédias depende totalmente de seus atores, que dão maior ou menos brilho conforme tenham mais ou menos espírito, e conforme a feliz ou infeliz situação em que se encontrem interpretando.

É esta necessidade de atuar instantaneamente que torna difícil substituir um bom Comediante Italiano quando, infelizmente, este vier a faltar. Não tem ninguém que não possa aprender pelo coração (pela emoção) e recitar sobre o palco aquilo que tenha aprendido; mas se trata de outra coisa com o Comediante Italiano. Quando se diz um bom Comediante Italiano, fala-se de um homem que tem profundidade, que atua mais pela imaginação do que pela memória, que compõe interpretando tudo aquilo que diz que sabe usar (secundar) tudo aquilo que encontra na cena, ou seja, que casa muito bem suas ações e suas palavras com as de seu comparsa, que sabe entrar imediatamente em qualquer jogo cênico e em todos os movimentos que outro lhe propõe.

Ele não é como um ator que atua simplesmente de memória; ele jamais entra em cena sem empregar nela, instantaneamente, aquilo que tenha aprendido

³⁶ Carvalho, Ênio. **Historia da formação do ator**. Ática, 1989, p.58.

pela emoção, ficando de tal modo ocupado que, sem ligar aos movimentos e gestos de seu companheiro, segue seu roteiro como a impaciência furiosa de se livrar de seu papel como de um fardo que o fatiga demais [...]

(Advertência à edição de 1694 da compilação "Teatro Italiano") (GHERARDI apud CARVALHO,1989,p.58).

Neste momento, gostaria de contar um fato acontecido comigo quando representava *Arlecchino* em "O Martírio" e contracenava com *Briguella*, representado pelo ator Fabio Caniatto.

Briguella toca uma flauta e *Arlecchino* sai do baú como uma naja encantada pelo som, e sobe no baú requebrando de acordo com a música; quando esta pára, ele acorda e vê *Briguella*. *Arlecchino* grita pensando ser o "chupa-cabra", *Briguella* responde e *Arlecchino* argumenta que ele está todo irritado. *Briguella* diz que sim porque viu *Arlecchino* dormindo; este interrompe, justificando que dormia para esquecer as injustiças da vida como a fome, e está em greve até receber os meses atrasados. *Briguella* propõe um serviço em troca de comida, mas *Arlecchino* pede o pagamento adiantado senão não tem serviço, pois não é um "fura greve". *Briguella* afirma que *Arlecchino* está cheio de princípios. *Arlecchino* responde que está sim, e vai tirando algumas pedrinhas da bolsa amarrada na cintura e jogando no chão. Em uma certa apresentação, no momento em que jogava a segunda pedra, inesperadamente, ela pingou no chão e voltou à mão de *Arlecchino*. O público percebeu que tinha acontecido algo imprevisto e os atores não tinham nada mais a fazer do que aproveitar a cena e receber os aplausos. Com isso, a platéia toda se divertiu com a inesperada cena da pedrinha.

Contudo, podemos constatar que o ator deve estar muito atento a todo espetáculo, desde o início até o fim, para não comprometer o sucesso da peça. Deve estar pronto para o inesperado, o imprevisto, pois um ator desatento pode, durante uma apresentação, deixar passar um momento único em que algo inesperado aconteceu e não foi aproveitado para o deleite do público, e também dos atores do espetáculo.

Então, dessa minha primeira experiência com um processo criativo com a *Commedia dell'arte*, vieram outros núcleos de criação, onde desenvolvi a pesquisa

nesta linguagem. Outro espetáculo em que participei de uma forma externa, como diretor e dramaturgo foi “O Chapéu”.



Foto: Oficina Cultural “Carlos Gomes”.Arte: Fred Hunzicker.

O CHAPÉU

Após minha experiência como ator em “O Martírio”, iniciei uma pesquisa sobre a *Commedia dell'arte* e na *Internet* encontrei um *canovaccio* chamado *The Red Hat* de *Jeff Suzuki*³⁷. Depois de traduzi-lo para o português, percebi como era rico e divertido esse roteiro, pois reunia uma história cheia de equívocos com um bom desenvolvimento cômico. Então, *The Red Hat* foi objeto de uma livre adaptação dramaturgica feita por

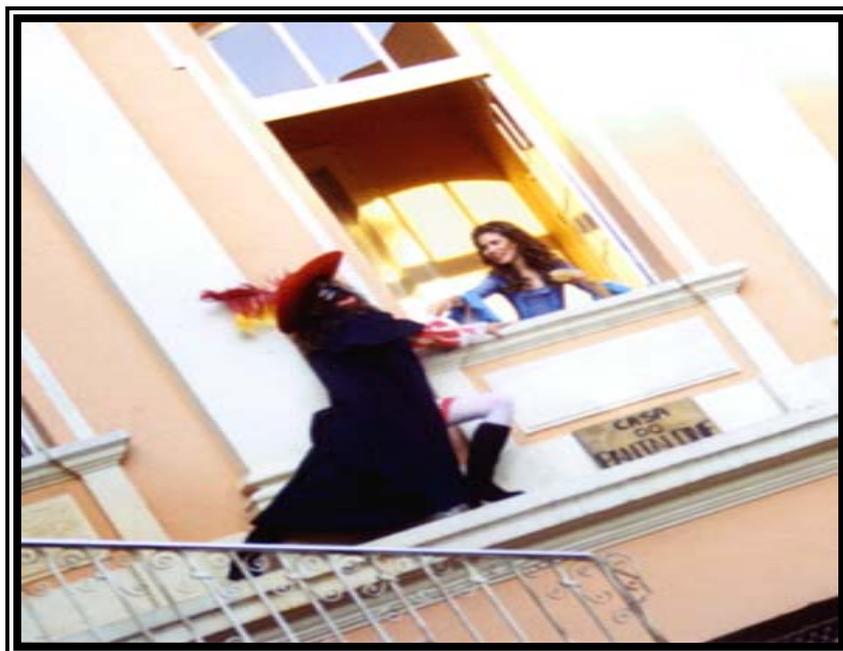
³⁷ Site encontrado <http://math.bu.edu/INDIVIDUAL/jeffs/scenario.html>

mim para ser utilizado em uma montagem teatral na Oficina Cultural “Carlos Gomes”, em Limeira-SP.

Como estava trabalhando com atores sem conhecimento da linguagem, resolvi criar o texto (as falas) para o *canovaccio*. Neste processo de criação textual de *Chapéu Vermelho*³⁸ (aqui com um dos títulos adaptados), fui escrevendo os diálogos de acordo com os raciocínios de cada personagens-tipo, incluindo o linguajar e os sotaques, e seguindo a seqüência do roteiro traduzido. Nesta criação, o elemento matricial *canovaccio* foi importante para estruturar a peça, pois era um guia, como um mapa, uma rota de navegação para chegar ao texto do espetáculo.

Ao escrever as falas, divertia-me muito pensando como seria o espetáculo pronto, pois cada frase ressoava em meus ouvidos recheadas, da sonoridade das personagens-tipo e das situações cômicas. Parecia que as próprias personagens-tipo ditavam o texto.

Neste processo criativo solitário, o trabalho dramaturgico tinha o objetivo de nortear a criação dos atores, esperando que eles, durante os ensaios, pudessem sugerir mais elementos para o espetáculo, baseados no texto que, seguramente, definia toda a encenação.



*Foto: O Chapéu.
Produção:
Oficina Cultural
Carlos Gomes,
Limeira-SP.*

³⁸ “O Chapéu” de Fred Hunzicker (em anexo).

Mas não vou relatar agora o processo de criação de “Chapéu” porque é semelhante ao processo de “*O Casamento do Capitão Cagapau*”. Desta forma, vamos ver como se caracterizou esse processo.

A MONTAGEM DO ESPETÁCULO "O CASAMENTO DO CAPITÃO CAGAPAU":

O espetáculo foi montado a partir de abril de 2001 e estreou em agosto do mesmo ano. O processo de montagem foi objeto de pesquisa deste trabalho, cujos procedimentos serão narrados e expostos a seguir. Para ser fiel, transcreveremos trechos do caderno de anotações da direção, onde estão os planos de ensaio, os treinamentos e os ensaios das cenas. No processo de criação do espetáculo, sempre trabalhamos estes elementos (matriciais) para treinar os atores e ensaiar o espetáculo:



Briguella - ator Fred Hunzicker Foto: Conrado Caputo.

<ul style="list-style-type: none"> • Treinamento corporal • Treinamento vocal • Pular corda 	<ul style="list-style-type: none"> • Personagens-tipo • Platô • Triangulação
--	---

Quadro de elementos para treinamento dos atores.

Antes do espetáculo:

Platô:

O treinamento do Platô (como esclarecemos no capítulo II) é utilizado como exercício para situar o ator em cena quando está jogando com outros atores no espaço de representação, sendo este: arena (circular) ou semi-arena (semicircular).

O Platô treina o ator para que ele evite encobrir ou ser encoberto por outro ator. O treinamento do platô também é utilizado para que os atores equilibrem o espaço de representação, não deixando um lado mais preenchido ou “pesado” que outro; isto só deverá acontecer propositadamente, a fim de que outra personagem entre em cena. Deste modo, quem está no platô poderá chamar outro para entrar no jogo cênico.

Vemos que o ator *dell'arte* necessita dominar o espaço em que representa, através do treinamento do **platô** para que ocorra uma cena “limpa”, sem sujeira de deslocamentos entre os atores, e de maneira que possa ocorrer uma improvisação causada a partir do jogo cênico dos atores com as personagens-tipo.

O conhecimento e domínio do placo não podem, neste caso, ser desconsiderados. Pois, caso contrário, correr-se-ia o risco de associar à improvisação a idéia de algo simples ou mal feito, aliás, idéia que muitos fazem a respeito do termo. Mas, isto não é verdade, sobretudo se entendermos que um improviso artístico requer, além do talento natural (como nos músicos que tocam de ouvido), também o domínio do ofício. Um paralelo, talvez um pouco grosseiro, mas que nos ajudará a explicar melhor a nossa idéia, é se pensarmos que um jantar realizado à última hora e que conta com os

ingredientes do momento, será tanto melhor, quando melhor for o cozinheiro. Isto é, quando maior o seu conhecimento e domínio da “arte culinária” (CHACRA,1983,p.79).

Há uma variação muito interessante deste exercício: o platô com máscaras. Talvez seja o mais significativo trabalho do platô para a *Commedia dell'arte*, pois é necessário que os atores mantenham o eixo das personagens-tipo bem como suas características de raciocínio e desenvolvam o jogo a partir da interação das mesmas. Como em um jogo de xadrez, cada ator se movimentará de acordo com os elementos fornecidos por sua personagem-tipo. Eles ficam na borda do platô com as personagens-tipo da *Commedia dell'arte* e executam o mesmo exercício anterior (sem máscara): entram um por um, movimentando-se para equilibrar o platô. Esse exercício ajuda os atores a imbuir os raciocínios e as características das personagens.

A preparação corporal:

A preparação corporal para um espetáculo de *Commedia dell'arte* deve priorizar o treinamento acrobático, o ritmo de grupo, as habilidades e os virtuosismos corporais de cada ator. Por isso, o treinamento para ***O Casamento do Capitão Cagapau*** seguiu uma disciplina corporal para que os atores pudessem agüentar o ritmo acelerado do espetáculo e ter resistência física para atuar, cantar, fazer acrobacias e ainda tocar instrumentos musicais, expostos ao Sol, pois quase não havia pausas para descanso. Todos os atores fora de cena tinham funções de contra-regragem ou sonoplastia.

Segundo BURNIER(2001, p.91), se pensarmos na *Commedia dell'arte*, um teatro de improvisação, temos atores com “partituras” corpóreas, suas ações físicas são extremamente codificadas. Assim, o ator treina, prepara e ensaia seus gestos e movimentos, fixando-os. O ator *dell'arte*, como o nome sugere, é *mister* de seu ofício, domina seu instrumento e mostra ao espectador o que tem de melhor: seu domínio sobre a cena. Contudo, o ator representa e improvisa a cena e não as ações das personagens, mas a seqüência dessas ações. As ações de *Arlecchino* são diferentes

de Pantalone, e um ator representa *com Arlecchino* e não o *Arlecchino* (BURNIER, 2001, p.91).

Portanto, é preciso estudar, de maneira exaustiva, a personagem-tipo que se vai representar, mas não as nuances psicológicas dela e sim as formas corpóreas e o como a personagem-tipo reage em diferentes situações: comendo, dormindo, etc. Um *Arlecchino* corporifica o ato de comer de forma muito característica se compararmos com a composição feita para um Dottore.

Treinamento da Corda:

Nesta fase inicial, trabalhei as dinâmicas corporais para preparar os atores e utilizei o treinamento que consistia em **pular corda**. Esse exercício tem como finalidade adequar as diferenças e reorganizar as especificidades corporais. Cada ator tem suas dificuldades e a coesão do grupo é um dos objetivos da corda. Existe ator mais lento e outro mais rápido, ator com maior facilidade em pular corda, e outro com menos; portanto, no conjunto do exercício, a corda exige que todos se harmonizem pelo ritmo e pela dinâmica para a realização completa do jogo.

O **pular corda** possibilita ao grupo entrar em uma dinâmica corporal conjunta, exigida pelo ritmo da batida da corda. O resultado do treinamento visa estabelecer o ritmo e o andamento do espetáculo de *Commedia dell'arte*, pois este necessita de um ritmo forte, constante, sem pausas, ao contrário, por exemplo, de uma cena realista.

O treinamento de **pular corda** é aplicado da seguinte maneira: em fila, o grupo todo "passa zero", sem pular a corda, depois pulam uma vez, duas e três vezes até o último componente passar pela corda. Existem variações com a corda, como: batida ao contrário, pular em dupla, ou de olhos fechados, ou o grupo todo dentro a corda, e até mesmo duas cordas, uma em cada sentido. O mais importante é que, como no *canovaccio*, mudam-se as ações, mas o objetivo do grupo continua o mesmo.

Esse treinamento mostrou-se muito eficaz na preparação dos atores, pois conseguimos um resultado satisfatório no final, quando, nas apresentações do espetáculo, o grupo estava coeso, entrosado e num mesmo ritmo corporal.

Mas, devo alertar que este exercício, como qualquer técnica corporal, deve ser experimentado dentro de uma pesquisa teatral orientada por uma pessoa capacitada, com experiência prévia. A leitura da descrição de exercícios corporais, em geral, não torna a pessoa apta a aplicá-los devidamente.

O exercício de Pular Corda realiza:

- Ritmo cômico - sem pausas.
- Cada ator deve estar no mesmo ritmo do grupo.
- Preparação corporal - exercício aeróbio.

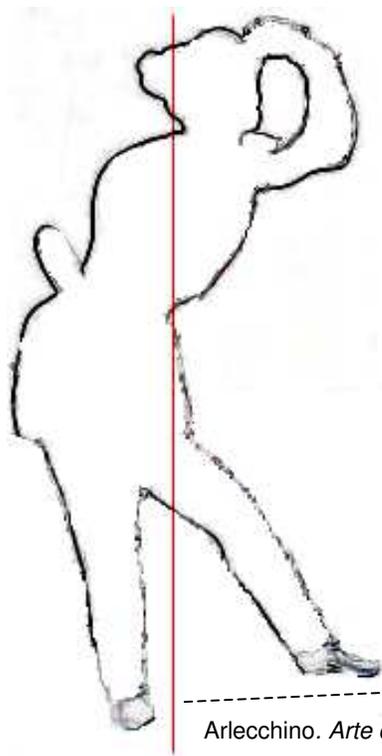
Linguagem codificada das personagens-tipo:

Dando seqüência ao treinamento, os atores executavam os **eixos-corporais**³⁹ de cada personagem-tipo para adquirir a forma codificada de representação das personagens, exatamente através de referências visuais e demonstrações realizadas pela direção. Em seguida, os atores passavam pelo aprendizado do raciocínio e caráter de cada personagem-tipo para que descobrissem a maneira de falar; esta sonoridade vocal de cada personagem-tipo da *Commedia dell'arte* tem sua referência *zoomórfica* (como apontamos no capítulo II). Deste modo, fecha-se o processo de composição de cada personagem-tipo. Para entender o eixo-corporal vemos que:

O equilíbrio do corpo humano é uma das funções de um complexo sistema de alavancas constituído de ossos, articulações e músculos; o centro de gravidade do corpo muda de posição em decorrência das diferentes atitudes e movimentos desse complexo sistema de alavancas (...) (BARBA et alli, 1983,p38).⁴⁰

³⁹ Ver figura na página posterior.

⁴⁰ Grifo nosso.



Arlecchino. Arte de Fred Hunzicker.

Podemos denominar o **centro de gravidade** de **eixo-corporal** que se caracteriza como uma linha imaginária cujo corpo se equilibra no espaço. Aqui vemos uma modificação da posição das alavancas corporais para a construção da personagem-tipo *Arlecchino*, e isso o diferencia das outras personagens-tipo da *Commedia dell'arte*.

Prontamente, com a fase dos ensaios do espetáculo, os atores puderam unir todas as técnicas e o treinamento adquirido anteriormente, porém, nesse momento, apareceram algumas dificuldades, principalmente, na precisão dos gestos e na composição sincronizada das cenas, visto que, os atores fora de cena executavam a sonoplastia enquanto os outros atuavam.

Para representar as máscaras da *Commedia dell'arte*, o ator deve ter várias referências do que são as personagens-tipo, através de fotos ou gravuras, mas, sobretudo, deve experimentar os eixos - corporais de cada personagem. Roberta Barni (2003) alerta para se ter cuidado em tomar a iconografia existente a respeito da *Commedia dell'arte* como modelo para reconstituir gestualidades, já que “as gravuras e as pinturas não são obra dos cômicos, embora muitas vezes eles as encomendassem aos artistas”.

Contudo, o ator precisa passar por todas as categorias das personagens-tipo: velhos, enamorados, servos e capitães. Desta forma, o diretor ou orientador deverá estudar as aptidões de cada ator para definir as personagens, que poderão ser de duas formas distintas: de acordo com o *emploi*⁴¹ (caracteres físicos próximos do ator com a

⁴¹ Ver definição no Capítulo 2.

personagem) ou, ao contrário, no caso de alunos-atores, por uma questão pedagógica, as personagens-tipo seriam definidas de forma distinta do *emploi* dos alunos, para que estes possam trabalhar características diferentes das suas, e assim, de forma didática, ajudar na dissolvência de maneirismos e clichês gestuais e interpretativos.

No treinamento de ***O Casamento do Capitão Cagapau***, adotamos uma série de exercícios como oficina de estudo dos eixos-corporais das personagens-tipo. Apresentamos aqui o cronograma de alguns ensaios:

20/05/2001

- Aquecimento: individual e coletivo.
- Exercício de “Pular Corda”.
- Máscara: estudo com a máscara neutra.
- Triangulação: o treinamento da triangulação como processo técnico no aprendizado da máscara, feito da seguinte forma:
 - Sem máscara, somente com a cabeça.
 - Com máscara (neutra)
 - Sem som, parado, só com o pescoço.
 - Com a máscara (*commedia dell'arte*) com som e movimento corporal.
- Leitura do texto com as músicas.

24/05/2001

- Aquecimento: malabares.
- Cenas (3 horas).
- Leitura do texto e discussão sobre as cenas.
- Improvisação.
- FOTOS – FOTOGRAMA – BIOMECÂNICA *MEYERHOLD*.
- Analogia do jogo de xadrez – peças definidas previamente.
- Energia do ator – preparação
- *Lazzo da Isabella*: cena coreografada com Orácio.

27/05/2001

- Aquecimento
- Jogos teatrais
- Eixos de cada personagens-tipo.
- Triangulação
- Platô com as máscaras
- Cenas – *Isabella*

03/06/2001

- Aquecimento-Alongamento.
- Aquecimento físico: Malabares com bolas e acrobacias
- Jogo
- Corda
- Platô até três atores no tabuleiro e depois todos equilibrando o platô, considerando-se a frente e a lateral como a platéia.
- Triangulação
- Ensaio das cenas.

Observações:

- Ação e falas conjuntas.
- Ouvir.
- Só a precisão dos gestos dá a comicidade que pede o espetáculo.

Mapa dos Ensaio semanais:

Neste mapa temos os elementos elegidos no processo de criação da matriz⁴² do espetáculo, executando o procedimento de montagem das cenas e a preparação da linguagem.

⁴² A definição de MATRIZ CRIATIVA está no capítulo 2.

Quarta-feira	Quinta-feira	Sexta-feira
Malabares	Personagens-tipo	Treinamento vocal
Acrobacias	Cenas	Cenas
Voz	Músicas	Músicas

Tabela: Plano de ensaio.

A Máscara Neutra:

O primeiro contato com a máscara teatral realizado no processo criativo do espetáculo ***O Casamento do Capitão Cagapau***, foi o treinamento com a **máscara neutra**. *Jacques Lecqoc* e *Donato Sartori* criaram a máscara especificamente para o treinamento do ator, com a qual ele pode compreender a triangulação, o tempo e ritmo da máscara e, principalmente, a comunicação gestual. Assim:

Em linguagem cênica, é inegável a ampliação do gesto que a máscara bem utilizada permite, como se facilitasse a expressão corporal, ou antes, a forçasse ao extremo (...) Tira-se a expressão facial de um ator para forçá-lo a explorar o potencial expressivo de seu corpo. Daí à estilização é um passo. (BARNI,2003,p.32)



Exercício com máscara neutra. Atriz: Mariana de Mesquita. Foto e arte: Fred Hunzicker

UM EXERCÍCIO com a **máscara neutra** consiste no despertar da máscara, de forma que ela descubra o mundo estranho que a rodeia. Como se fosse um recém-nascido ao nascer. Ela chega num espaço diferente daquele em que estava, ou seja, o mundo a sua volta é totalmente novo e ele deve descobri-lo. Todas essas descobertas devem ser comunicadas à platéia através da triangulação.

OUTRO EXERCÍCIO é o desvendar de um objeto, que precisa ser escolhido de forma cuidadosa para dar margem ao jogo cênico do ator. Os objetos que mais disponibilizaram o jogo com os atores foram: panos, bastões, cadeiras, bancos, bolas, leques, lenços, entre outros.

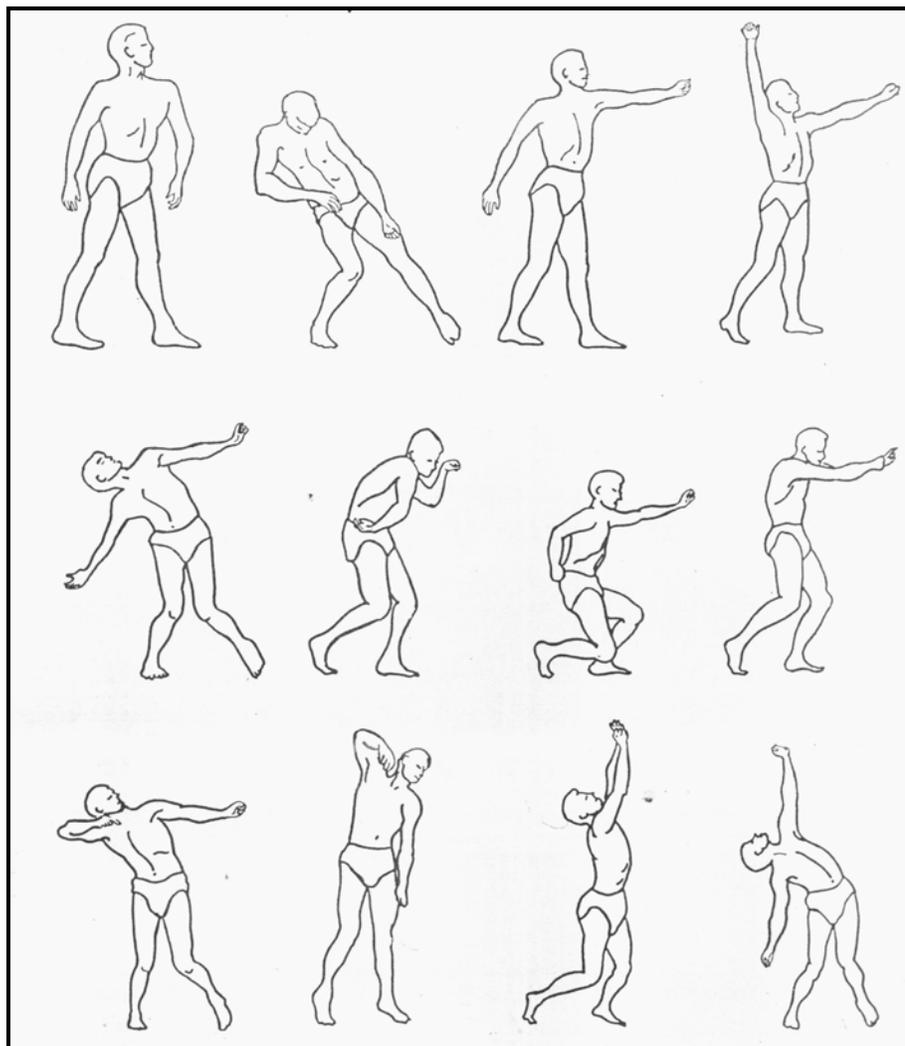
Técnica da triangulação:

O ator executa a triangulação através dos exercícios propostos pelo diretor antes da cena para que a técnica faça parte da representação dos atores. Nesse processo de treinar a triangulação, constatei que os atores mascarados triangulavam com maior facilidade, pois a máscara parece exigir uma maior amplitude corporal para comunicar um gesto. Também, a proximidade dos atores dificulta a execução da triangulação. Manter a distância é recomendável para que as personagens-tipo possam triangular e estar bem posicionadas no espaço de representação. Outra constatação é que depois que um ator “passa a bola”, deverá diminuir sua ação, contendo sua energia de reação, num estado de espera, mas sem desligar totalmente, pois este ator sem “a bola” pode chamar a atenção do espectador para ele sem querer.

Fotograma:

O exercício do fotograma foi realizado a partir da idéia da Biomecânica de *Meyerhold* (Quadro I), pois são movimentos feitos pelos atores a partir dos eixos-corporais de cada personagem-tipo, e são alterados ao som da palma do diretor. Como uma estátua, o ator molda seu corpo sem perder o eixo principal da personagem, assim pode pesquisar várias formas corpóreas que servirão de repertório gestual na composição da personagem-tipo. Também, a cada “foto congelada”, o ator amplia os

vetores antagônicos, como se estivesse sendo puxado pelos braços, pernas, cabeça, joelhos, ou qualquer outra parte do corpo que configure a oposição levando a dilatação dos gestos.

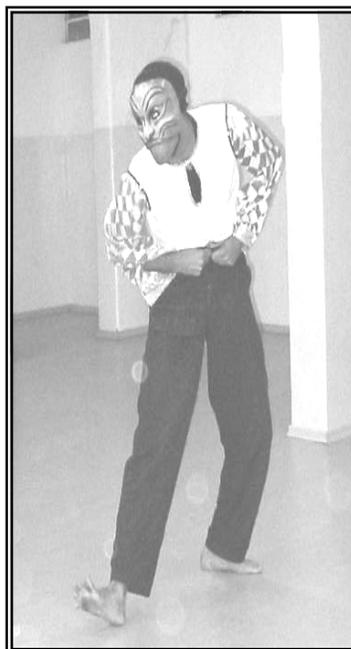


Quadro: "Disparando o arco" – seqüência de exercícios biomecânicos de Meyerhold. Fonte: BARBA et alli, 1983, p.102.

[0] Nas figuras a seguir, vemos um estudo de gestos e movimentos realizados por um ator, o qual imita o eixo-corporal, para depois criar um repertório de variações corporais dentro do eixo da personagem-tipo. Nessa fase de preparação, o ator exercita diferentes formas com que a personagem-tipo executaria diferentes ações como andar, saltar, pegar, correr, assustar, olhar e muitas outras.



Arlecchino – Biblioteca del Bucardo.



O ator Thiago Grassi. Foto: Amilton Monteiro.

A MONTAGEM DAS CENAS

Ler e Improvisar:

No processo de montagem *O Casamento do Capitão Cagapau* os atores criavam as cenas antecipadamente, sem a interferência inicial do diretor, liam as cenas e improvisavam-nas. Já que se o diretor apresentar uma proposta prévia, pode tornar não espontâneos a cena e o jogo entre as máscaras. Assim, os atores estabeleciam o jogo entre as personagens-tipo, seguindo o raciocínio de cada uma; pois como num jogo de xadrez, cada vez que mudamos uma peça, isto implica no movimento de outra peça, e é exatamente como acontece no jogo das personagens-tipo da *Commedia dell'arte*, umas personagens agem e outras, se movimentando, de acordo com seus raciocínios e funções anteriormente conhecidas pelos atores e pré-definidas pelo roteiro (*canovaccio*). Por isso, reafirmamos que é importante ficar claro para o ator o raciocínio de cada personagem-tipo e como esta se relaciona com as outras no jogo cênico *dell'arte*. Por exemplo, *Arlecchino*, servo de *Pantalone*, se atrapalha com uma ordem do

patrão, vai cumprir a tarefa e se “embanana” todo, então, *Pantalone*, irritado com *Arlecchino*, repreende-o, porém, em outra situação *Arlecchino* comete o mesmo erro, pois seu caráter ingênuo, leva-o a cometer ações atrapalhadas.

Ensaios:

Os ensaios do *O Casamento do Capitão Cagapau* foram separados por cenas, onde eu, como diretor, cuidava primeiro da **construção e coerência das cenas, depois da limpeza de gestos e movimentos, em seguida da sonoplastia**. A construção das cenas era a parte mais demorada e trabalhosa. Nela eram feitas as improvisações em cima do texto preestabelecido. Os atores construía as cenas antes e nos ensaios eram acrescentadas algumas sugestões da direção e dos outros atores. Neste momento, entravam acrobacias, malabares, pantomimas, então, os atores necessariamente, tinham que treinar fora do horário dos ensaios para que aproveitássemos melhor o tempo disponível.

Quando as cenas estavam montadas, passávamos, então, a limpeza, ou seja, tirar o excesso ou marcar um gesto impreciso. Numa pantomima, em que o recurso da câmera lenta era usado para gerar comicidade, os atores deveriam precisar os movimentos com um mesmo ritmo entre eles.

A sonoplastia entrou para ressaltar os movimentos dos atores. No caso das pantomimas, ela dava cor e brilho à cena, pois sem a sonoplastia, a pantomima ficava sem graça. Ainda nesta fase, criávamos mais alguma coisa, inspirados nas cenas prontas, como foi o caso do *lazzo* para o Capitão que dançava comicamente com *Arlecchino* e *Isabella*, a paródia da música de Eduardo Araújo:

O chapéu dele é vermelho
Não usa espelho pra se pentear
Botinha sem meia,
É só na areia sabe trabalhar.
Cabelo na testa,

Ele é o dono da festa,
Pertence aos dez mais.
Se você quiser experimentar
Sei que vai gostar
Ele é o bom! É o bom!

Esta música foi introduzida somente na última versão do espetáculo, pois como disse, criamos a partir de uma idéia surgida nos ensaios. Com isso, os ensaios do espetáculo ***O Casamento do Capitão Cagapau*** foram muito divertidos em alguns momentos, como pode ser qualquer montagem de um espetáculo de *Commedia dell'arte*, já que estamos falando em comédia, os atores também se divertem de fato.

O processo criativo de um ator *dell'arte* deve suscitar dois elementos principais para o jogo cênico das personagens-tipo: **a atenção e a concentração em cena**. Com isso, o ator pode criar e descobrir novos elementos e explorar as características tipológicas das personagens-tipo.

Então, o processo de ensaio de um espetáculo de *Commedia dell'arte* deve ser feito em uma atmosfera de estímulo à criatividade de todos os participantes (atores, diretor, músicos, etc), de forma que possibilite uma riqueza de elementos cômicos, sonoros e cênicos ao espetáculo criado.

A função do diretor – guia e olho de fora:

A direção de um espetáculo de *Commedia dell'arte* deve ser como um guia numa mata fechada, ou seja, orienta, mas não carrega ninguém nas costas. O diretor deve deixar os atores livres para que improvisem seus movimentos e ações, porém, deve guiar e comentar os resultados, com especial atenção aos gestos precisos, à triangulação e à coerência dos raciocínios de cada personagem-tipo, pois, como diz *Grotowski*, uma improvisação só pode existir no interior de uma estrutura definida (BURNIER, 2001, p.91).

A função do diretor em um espetáculo de *Commedia dell'arte* era a de *corago*, ou seja, um diretor de cena, já que o espetáculo não obedecia a um texto escrito, mas a um esquema cujos extratos eram colocados lateralmente na cena para que os atores improvisassem sob a orientação do *corago* (CARVALHO, 1989, p.43).

Assim, percebemos que a função do diretor era apenas a de um orientador das cenas, um olhar externo, e quem cumpria este papel, possivelmente, era um dos atores mais experientes da companhia.

O papel da direção hoje em um espetáculo de *Commedia dell'arte* não é impor idéias ou marcações, mas sim, possibilitar a livre criação do ator, que tem liberdade dentro de uma estrutura fixa da obra, a qual respeita todas as codificações desta linguagem, como a triangulação, a coerência dos raciocínios das personagens-tipo, entre outras. Portanto, a direção guia e conduz os atores na criação do espetáculo.

A repetição das cenas:

A etapa seguinte na criação de um espetáculo *dell'arte* seria a repetição das marcações, fixadas pela direção depois da livre criação dos atores a partir do roteiro de intrigas (*canovaccio*). Nesse momento, a constante repetição pode tornar artificial o que foi espontâneo, já que **representar** é “*também tornar presente no instante da apresentação cênica o que existia outrora num texto ou numa tradição teatral*” (PAVIS,2001,p.338). Desta forma, a fixação das marcações, dos gestos e movimentos das cenas em um espetáculo de *Commedia dell'arte*, não pode tornar artificial o jogo entre as personagens-tipo, como se elas vivessem as situações da cena pela primeira vez em cada apresentação. O espectador de uma *Commedia dell'arte* quer ver **como** as personagens-tipo se relacionam e **como** a história se desenrola do começo ao fim, já que um *canovaccio* traz uma situação que gera um problema ou vários, a serem solucionados no fim e, normalmente, estes problemas estão relacionados com os Enamorados.

Chame a atenção do cachorro!

Em um dos ensaios de *O Casamento do Capitão Cagapau*, um cão estava deitado tranqüilo, e nós estávamos fazendo um exercício com as personagens-tipo: Capitão e Orácio. Eu, como diretor, orientava o exercício, quando fiz um movimento explicativo a Orácio. Nesse momento o cachorro reagiu, levantou a cabeça e observou-me. Então, percebi que a comunicação do gesto corporal e da intenção do movimento de um ator, que representa uma personagem-tipo, deve entrar em sintonia com a

expressividade explorada e pesquisada, de forma a chamar para si a atenção da platéia. Se as personagens-tipo são construídas a partir de um gestual não usual, extracotidiano, os gestos e os movimentos serão ampliados e exagerados de forma a chamar a atenção de um espectador mais desatento; como diz *Barba* (1993, p.54): “um corpo-em-vida é mais que um corpo que vive. Um corpo-em-vida dilata a presença do ator e a percepção do espectador.”

Para aquilatar a qualidade da comunicação da máscara em relação ao gesto codificado e das personagens-tipo, procedemos a observação da amplitude e o tônus dos gestos durante os ensaios. Os atores eram incentivados a imaginar que estariam representando de forma a chamar a atenção até de uma criança de poucos anos ou de um cão. Desta forma, o espectador de rua ficaria mais interessado em assistir ao espetáculo, bem como seria possível avaliar se as cenas agradam pela execução das marcações e das ações pelas personagens-tipo.

CAPÍTULO IV – CONCLUSÃO.

Agora, chegamos ao momento final desta dissertação, cuja conclusão será apresentada neste tópico.

Há uma semelhança entre algumas personagens-tipo brasileiras (teatro cômico popular) e as da *Commedia dell'arte*, pois apresentam a mesma forma de composição tipológica. São criadas a partir de sotaques ou dialetos e de composições físicas miméticas de pessoas e (ou) de animais. Assim, o teatro cômico brasileiro pode ter raízes nos cômicos do séc. XVI na Itália, na maneira de improvisar, de criar tipos e na qualidade da representação; e isso pode ter contribuído para uma forma brasileira de atuação cômica.

Para tratar do processo criativo de ***O Casamento do Capitão Cagapau*** fizemos uso da Análise Matricial, e apresentamos a **matriz de criação** de um espetáculo *dell'arte*, caracterizada pelos elementos matriciais: máscara (personagens-tipo), improvisação e roteiro:

Máscara e Improvisação	_____	Ator
Roteiro (<i>canovaccio e lazzi</i>)	_____	Ações

Esses elementos de criação são a base para a construção do espetáculo de *Commedia dell'arte*, que foram desenvolvidos no processo criativo de ***O Casamento do Capitão Cagapau***. Nesse processo foram usados os elementos/procedimento como: a sonoplastia, o treinamento dos atores (corpo e voz) e o treinamento técnico para a construção das personagens-tipo (mascaradas ou não), e esses procedimentos compuseram o produto artístico final: o espetáculo. Neste trabalho apresentou um modelo, um relato de como foi montado (procedimento criativo) um espetáculo de *Commedia dell'arte*. Mas, sem a pretensão de fechar esse procedimento criativo, pois cada diretor ou ator pode propor formas diferentes destas apresentadas, e que contribuam no ato da representação cômica.

Podemos afirmar que a *Commedia dell'arte* se mostrou eficiente para preparar atores, assim como aplicação didática para os alunos/atores em formação.

Mas, em que grau fixar um texto e as marcações para um espetáculo de *Commedia dell'arte* compromete a improvisação dos atores em cena?

Isso foi experimentado com alunos do curso de Artes Cênicas do Centro Universitário “Barão de Mauá” em Ribeirão Preto, em que leciono a disciplina Improvisação com Máscaras. Nas aulas pude constatar que o uso da máscara e das personagens-tipo da *Commedia dell'arte*, permitiu um aprendizado eficaz sobre a improvisação, pois, o uso de uma linguagem codificada acarreta ao aluno o emprego prático da técnica que resulta em cenas prontas, fechando o processo de aprendizagem. Assim, a linguagem codificada tem a função de um novo vocabulário, possibilitando ao aluno improvisar a partir do repertório adquirido.

Com isso, a importância da montagem de um espetáculo de *Commedia dell'arte* hoje em dia, está no exercício da comicidade brasileira, ajudando na formação dos atores, assim como na formação da platéia de rua e não só no resgate da tradição cômica popular italiana. O espetáculo de rua democratiza o acesso de qualquer camada social, e facilita sua divulgação, já que cada vez menos as pessoas assistem a peças teatrais no interior paulista. Como na constatação que tivemos depois das apresentações de ***O Casamento do Capitão Cagapau***, algumas pessoas disseram que assistiram pela primeira vez a um espetáculo de rua e mesmo teatral.

Concluimos que o teatro de rua cumpre uma função social e artística de divulgação da arte teatral popular. O teatro de rua e a *Commedia dell'arte* estão ligados por um fio bem estável. E a *Commedia dell'arte* constitui uma fórmula certa para agradar e entreter a platéia, valoriza o conteúdo teatral e valorizar de forma admirável a arte do ator.

APÊNDICE - A:

O CHAPÉU VERMELHO

Canovaccio de JEFF. SUZUKI

Tradução e adaptação: FRED HUNZICKER

Pantalone – um mercador hebreu.

Arlecchino – seu servo.

Isabella – Enamorada, filha de *Pantalone*.

Ragonda – serva de *Isabella*.

Dottore Gratiano - um intelectual.

Orácio – Enamorado, estudante de direito.

Briguella – servo de Orácio

Capitano Spavento – um capitão espanhol.

Maria – Mãe de *Spavento*.

Punchinella 1, Punchinella 2 e Punchinella 3 – Feirantes.

ATO I: NA FRENTE DA CASA DE PANTALONE.

CENA 1 (ENTRAM PANTALONE E ARLECCHINO)

Pantalone - Ma *Arlecchino*, seu vagabundo, seu desmiolado, eu não te pedi para comprá um litro de leite, porque eu não fico sem beber leite. Cadê o meu leite?

Arlecchino - (à parte) Ih; o leite!(p/ *Pantalone*) Sabe o que é, seu *Pantalone* é que eu vi um gatinho no caminho, miando tanto de fome que eu dei todo o seu leite pra ele. (limpa a boca).Coitadinho! Fiquei com dó dele!

Pantalone - Pois eu não vou ter dó de você seu ladrão de leite, imprestável. Pensa que me engana? Venha aqui seu verme! Toma isso pra aprendê.

(*Arlecchino* apanha, sai correndo e tromba em *Dottore* que vinha entrando).

Dottore - Nossa parece que vai tirá o pai da força. (p/ *Pantalone*) Oh! Caríssimo e nobre Sr. *Pantalone*. Estava vindo nessa direção para encontrá-lo e propor-lhe um negócio irrecusável.

Pantalone - Negócio? Irrecusável?

Dottore - Sim. Um negócio da China. Ou melhor, das ciências ocultas.

Pantalone - Chega de embromação, vamos logo ao assunto que eu não tenho tempo a perder. Tempo é dinheiro!

Dottore - Oh! Sim, meu caro! Bem, gostaria de um pequeno empréstimo para comprar um livro muito importante nos meus estudos Astrológicos.

Pantalone - Ah! Ah! Ah! Vai procurar outro trouxa! Que desse mato não sai coelho!

Dottore - Mas, Sr. *Pantalone*. Com esse livro farei previsões do futuro das pessoas nas áreas do Amor, Negócio e Saúde.

Pantalone - Amor! Negócio!Saúde! O Senhor poderá prever tudo isso?

Dottore - Sim, mas só se adquirir esse belo exemplar da sabedoria astrológica.

Pantalone – Estou prevendo novos lucros e... Novas dicas amorosas. Está bem! Tome! Mas, terá que me pagar com juros altos. E também, fará previsões do eu futuro como agradecimento a esse meu gesto filantrópico.

Dottore - Com muito prazer, caríssimo. O senhor não se arrependerá! (pega o dinheiro). Com licença, vou a luta, quer dizer, à livraria. (sai).

Pantalone - Vai logo, estou ansioso. (Sai).

CENA 2 (ENTRAM ORÁCIO E BRIGHELLA)

Orácio - Oh! Destino ingrato!
Como sou sofredor,
Pagando esse pato,
De me casar sem amor.

Brighella - Ah! Deixa de viadagem, patrão! Não adianta a gente fugir. Seu pai vai nos achar, e pior se for a pai sua noiva, a senhorita Laura. Ela é feia de rosto, mas é boazuda! Bota uma bandeira na cara dela, e diz que é amor à pátria e casa logo.

Orácio - Nem a pátria,
Nem a igreja,
Me fariam casar, sem amor,
Com qualquer uma que seja.

Brighella - Ih! Esse negócio tá sério, mesmo!

Orácio - *Brighella* tive uma idéia... Encontrarei meu verdadeiro amor e me casarei antes deste casamento arranjado pelo meu pai com a senhorita Laura, a quem não pertence o meu amor.

Brighella - É assim que se fala, patrão. Vá a luta! (a parte) Mas não me chame! (irônico) O senhor poderia bater de porta em porta, procurando seu verdadeiro amor.

Orácio - O amor verdadeiro,
Não se encontra assim,
Na porta de um botequim,
Mas na luz de um candeeiro,
Sei que não ficarei solteiro.
Vou a luta,
De porta em porta...
Beijarei as mãos de donzelas
Mesmo sendo magrelas
Encontrarei minha amada, mesmo morta!

(Tira o chapéu e chora)

Brighella - Não chora, patrãozinho. O Sr. declamou tão bem. Vamos, elas estão esperando!

Orácio - Isso mesmo, *Brighella*. (Limpa o rosto) Segure meu chapéu e venha comigo. (sai)

Brighella - Pô! Eu tenho cara de mula de carga! (joga o chapéu no chão e sai).

CENA 3 (ENTRA ARLECCHINO)

Arlecchino - Puta vida besta essa! Epa! O que é isso? Pisei na bosta! Será que é bosta mesmo? É merda pura! (joga fora). Como diz pisar em bosta traz sorte, olha só o que eu encontrei, hein? Mas, o que é isso? Um chapéu, sua besta! É óbvio! Mas de quem será? Alguém perdeu? É claro que sim, senão, não estava aqui, dando sopa. Sopa! Uma sopinha agora ia bem, não? É isso! Se eu achar o dono desse chapéu ele pode me dar uma sopa

como recompensa por Ter devolvido seu chapéu. Ah! Como você é esperto, *Arlecchino!*
Obrigado, *Arlecchino!*

(ENTRAM ISABELLA E RAGONDA)

Isabella - Ai *Ragonda!* Como sou sofredora! Que destino ingrato! Não consigo encontrar o amor da minha vida! Alguém que tenha sensibilidade seja carinhoso, atencioso, companheiro, fiel. Alguém que me ame eternamente. Só me aparecem esses rapazes grossos, ainda por cima com mau hálito!

Ragonda - Ai, a senhorita está sendo rigorosa!

Isabella - Cheirosa! Esses moços deveriam beber perfume francês! Mas, acho não que adiantaria.

(Arlecchino experimenta o chapéu em Isabella).

Isabella - O que é isso, *Arlecchino?*

Arlecchino - Um chapéu! A senhorita perdeu esse chapéu?

Isabella - Não, seu atrevido?

Arlecchino - Ah! Desculpa! E você *Ragondinha?*

Ragonda - Não vem com essa coisa pra cima de mim que eu te acerto.

Arlecchino - Eh! Calma! É só um chapéu! Se fosse outra coisa... *(Ragonda dá-lhe um tapa).*

Isabella - *Arlecchino* volte ao trabalho, não fique perdendo tempo com bobagens.

(Saem Isabella e Ragonda. Entra o Padre).

Arlecchino - A benção, Sr. Padre! Esse chapéu é seu?

Padre - Deus te abençoe, não!

Arlecchino - Não quer para o senhor? Baratinho!

Padre - Não! Muito obrigado! Onde está sua patroa, *Isabella?* Preciso tratar de um assunto muito importante com a senhorita *Isabella*. Dar-lhe alguns conselhos sobre o sagrado matrimônio. Onde está sua patroa, *Isabella?*

Arlecchino Ela saiu por ali *(aponta).*

Padre - Obrigado e fica com Deus! *(sai)*

Arlecchino - Ai, e com fome!

CENA 4 (ENTRA O CAPITÃO)

Capitão - Como vai senhor? *Sou lo gran Capitan Spavento Cagapau de Estremadura.* Onde sou famoso por minhas bravuras e atos heróicos. Estou à procura de uma nobre ocupação. O senhor sabe de alguma coisa para um nobre soldado, como eu?

Arlecchino - Olha, senhor Spa... Spa.. Spadentro.

Capitão.- *Spavento* Cagapau de Estremadura.

Arlecchino - É foi o que eu disse. Olha, a coisa tá feia, meu caro. Todo o mundo tá desempregado. E se tem emprego como eu, não ganha nada. Ah! , lembrei! Tão precisando de um cavaliço nos estábulos reais.

Capitão - E qual é a nobre função?

Arlecchino.- Catadô de bosta de cavalo!(ri)

Capitão - Como o senhor se atreve! Um grande soldado como eu...*(dá-lhe um tapa)*

Arlecchino - Também não precisa apelar! Toma, experimenta esse chapéu aqui, pra não dizê que eu não te ajudei! Com esse seu chapeuzinho chinfrim, o senhor não arruma nenhum emprego por aqui.

Capitão - Serbiu, *mas no aceito esmolos. Lo grande Capiton Spa... (Muda) Pero, me gusta. Entonces, jo fico com el.*(sai)

Arlecchino - É assim que se fala. Cavalo dado não se olha os dentes! Ih! Mas, a minha recompensa não vai sair desse pé de chinelo, soldadinho de chumbo. *Arlecchino*, sua besta quadrada! Como eu me odeio! (Sai)

CENA 5 (ENTRAM *ISABELLA*, *RAGONDA* E O PADRE).

Isabella - Ai, seu Padre! Preciso fazer uma promessa para Santo Antônio, pra ele me arrumar um rapaz digno de minha paixão e beleza... Um rapaz inteligente, forte, bonito, culto, talvez, um advogado, que me ame eternamente.

Padre - Senhorita *Isabella*, a senhorita deve se casar em breve. Fica mais bonito aos olhos de Deus e da sociedade.

(Entra Orácio)

Orácio - (chamando) *Brighella! Brighella!* Onde se meteu o meu fiel serviçal?

Padre - Segundo os mandamentos cristãos, uma donzela, como a senhorita, deve ser entregue ao matrimônio, virgem e pura, por isso é mais seguro que seja logo, ainda mais nos tempos de hoje! Senão poderá virar freira sem sua vontade.

Orácio - Meu caro Padre, o senhor como sacerdote, deve saber que a lei maior de Deus é o amor. Não lhe interessa a pureza da carne, e sim a do espírito. E essa donzela me parece muito pura. E meiga! E bela!

Padre - O nobre cavalheiro, deve saber que a Santa Igreja exige a castidade para realizar o sagrado matrimônio.

Orácio - Ora, digníssimo. Os tempos mudam. Não importa mais a castidade, o que importa é o amor entre duas pessoas.

(*Isabella* olha cada vez mais apaixonada para Orácio que beija-lhe as mãos).

Brighella - Xiii! O cupido fechou esses dois. Mas é melhor prevenir do que remediar! Melhor eu saber direitinho aonde meu patrão vai amarrar seu bode, só para não eu ter mais dor de cabeça com essas paixões.

(Puxa Orácio para fora de cena).

Ragonda - É melhor a senhorita vir comigo, antes de teu pai chegar!

(Puxa *Isabella*). (Entra *Pantalone*).

Padre - Oh! Sr. *Pantalone!* Foi muito bom encontrá-lo aqui, pois, o senhor não está cumprindo com suas obrigações com a Igreja. Toda vez que passamos a cesta do dízimo, o senhor sai da missa. Pensa que eu não percebo, Sr. *Pantalone?* Cuidado, o Purgatório está cheio de sonegadores!

Pantalone - Eu sei, Sr. Padre, é que estou em dificuldades financeiras agora. Quando chegar perto da minha velhice, antes de morrer, darei uma boa contribuição, compensando o resto...

Padre - Olha promessa é dívida! Mas, o senhor sempre inventa desculpas, (ri) além do mais o senhor não está tão jovem assim, não é Sr. *Pantalone!*

Pantalone - Olha aqui, seu Padrecó, velho é o...

(Saem discutindo).

CENA 6 (ENTRAM *DOTTORE*, *GRAZIANO* E *ARLECCHINO*)

Douttore - *Arlecchino*, veja que maravilhoso exemplar das ciências oraculares. Vou me aprofundar nos mistérios da Astrologia.

Arlecchino - Astro, o quê?

Dottore - Astrologia, do grego, "*Aster*", igual a astro e "*logos*" igual a discurso, saber. Através da leitura e compreensão dos movimentos dos astros no céu, a astrologia revela o destino dos homens. Os primeiros estudos astrológicos foram criados pelos "Sumerianos", provavelmente na cidade de Ur, que pode ter sido a pátria de Abraão, fundada no 4º Milênio a.C., no sul da Mesopotâmia. Os mesopotâmios criaram o calendário com doze meses. Calendário traz as datas e por isso, estou aqui para saber o dia do nascimento do Sr. *Pantalone*. Você sabe?

(*ARLECCHINO ACORDA DE REPENTE*).

Arlecchino - ãh? O quê? Ah! Sim. ãh?

Dottore - Qual é o dia do aniversário de *Pantalone*?

Arlecchino - Não sei, acho que é três dias depois do Natal.

(Volta a dormir).

Dottore - Obrigado! Muito obrigado por essa informação tão precisa!

(Sai).

CENA 7 (ENTRAM ISABELLA E RAGONDA E VÊEM ARLECCHINO DORMINDO)

Isabella - *Arlecchino*! O que você está fazendo aí parado?

Arlecchino - (Acordando) ãh! Oi, senhorita. É que o *Dottore* acabou de me perguntar a data do aniversário de seu pai, para fazer esse treco de... Mapa astral.

Isabella -Pra quê?

Arlecchino - Acho que é pra prevê o futuro do Seu *Pantalone*? (À parte) Aquele velho desgraçado!

Isabella - Oh! Prever o futuro! *Ragonda*! Vá procurar o Dr. *Gratiano* e diga para ele também fazer o meu mapa astral ! Quero saber as minhas previsões! Quem sabe ele adivinha quem será meu futuro marido!

Ragonda - É pra já senhoritazinha! (Saem as duas)

CENA 8 (*Pantalone e Arlecchino*)

Pantalone - (Entrando) - Mas o que você está fazendo deitado na sua hora de serviço? É um vagabundo mesmo, depois que a gente paga pouco falam que somos exploradores, que isso, aquilo...

Arlecchino - Mas, sabe o que é Sr. *Pantalone*, tava tentando trabalhá. É que todo mundo chega e me atrapalha.

Pantalone - Ô coitado! Todo mundo te atrapalha! Que dó! Toma isso pra deixar dê se vagabundo! (Dá-lhe um tabefe). E vê se não se atrapalha mais. Volte ao trabalho, vagabundo! (Sai)

Arlecchino - Tudo eu, tudo eu. (Sai).

CENA 9(ENTRA *BRIGUELLA*)

Briguella - Onde se meteu aquele sangue bom do meu patrão, acho que posso livrar ele de seu casamento forçado mas para isso preciso de um plano. Preciso armar uma pra livrar o meu patrão daquele enrosco da senhorita Laura

(ENTRA ISABELLA E RAGONDA)

Isabella - Olha *Ragonda* não é o servo daquele gentil cavalheiro, Orácio. Vamos interrogá-lo.

Ragonda - E', sinhazinha, mas com muito jeito, senão ele pode desconfiá e não vai entregá o ouro! Eu conheço bem esses malandros.

Isabella - (P/ *Briguella*) Onde está seu gentil patrão... (*Ragonda* cutuca Isabella) quer, dizer, só patrão? (olha para *Ragonda*)

Briguella - E' o que eu gostaria de saber, senhorita!

Isabella - Mas, você não sabe da vida do seu patrão?

Briguella - Sei, sim, e como sei!

Isabella - Ah, é então me conta ele é gentil, amoroso, simpático, tem bom hálito, ronca, bebe, fuma , ...

Ragonda - Sinházinha!

Briguella - Bem, vejamos. (a parte) Lh essa aí tá toda caidinha pelo meu patrão, parece um pouco fresquinha, mas é mais bonita que a outra. Então, é melhor eu arranjar um jeito deles se casá e assim, meu patrão Orácio se livra do outro enrosco. (continuando) é muito gentil, (entra Orácio, música) boa pinta, simpaticão. Mau hálito? (Olha para Orácio) Não, de jeito nenhum.

Orácio - Oh! Isabella, teus olhos são lindos, suas mãos , seus cabelos....

Isabella - Oh! Orácio, você é o homem da minha vida. Quer casar comigo?

Orácio - *Nossa*, mas que mulher moderna, não seria eu quem deveria pedi-la em casamento.

Isabella - Sim, sou moderna e louca por você. Quer ou não quer? Ou dá ou desce, meu filho!

Orácio - Claro que sim! *Briguella* achei a mulher da minha vida! Não vou, mas preciso casar com a Srta. Laura, a quem não pertence o meu amor. Vamos desfazer esse noivado depressa, eu preciso voltar e me casar com a dona do meu coração, esta moça divina e bela, Isabella. Meu amor, eu volto logo.

Briguella - (puxa Orácio) E' a conversa tá boa, mas nos temo que ir, né patrão. Preciso desfazer o noivado com A Srta. Laura primeiro, senão casando com duas ao mesmo tempo a casa vai cai pro seu lado, mano. (saem).

Ragonda - (Puxa Isabella) Ah! Que bom a senhorita Isabella a senhorita achou a tampa da sua panela. Só que teu pai precisa aprová sabe como ele é, né!

CENA 11 (ENTRA *DOTTORE GRATIANO* PERTURBADO.)

Dottore - Sr. *Pantalone*! Sr. *Pantalone*! Onde está o Sr. *Pantalone* , preciso falar-lhe com urgência!

Ragonda - *Nossa*! Se é tão urgente assim, eu vô chamá Seu *Pantalone*.(sai)

Isabella - *Dottore*, está pronto o meu mapa astral? Estou ansiosa para saber o meu futuro amoroso!

Dottore - Não se preocupe, senhorita. Está pronto! Mas, só vou revelá-lo depois que seu pai chegar.(Entra *Pantalone*, *Ragonda* e *Arlecchino*)

Pantalone - Então, já pode começar! Vamos logo com isso que eu não tenho tempo a perder. Tempo é dinheiro!!! (música)

Cena - A revelação

Dottore - Bem , em primeiro lugar, o mapa astral de *Isabella* (música) o mapa dessa Srta. *Isabella* revela que seu casamento será realizado em breve! (suspiros de *Isabella*) A senhorita se casará com um jovem bonito, galante e simpático, que se apresentará com um chapéu vermelho.

Isabella - Estou ansiosa! Com quem será, *Ragonda*!

Ragonda - Orácio!(risos das duas)

Isabella - Mas acho que quando o conheci ele não tinha chapéu!

Dottore - Agora as previsões do Sr. *Pantalone*! (música)

Pantalone - Vamos, desembucha logo!

Dottore - Bem, segundo seu mapa astral, o senhor vai morrer muito rico (reação), mas, morrerá em três dias. (reação - música)

Todos - Oh!!!

(*ISABELLA* COMEÇA A CHORAR E *DOTTORE* LEVA PARA FORA DA CENA, ENQUANTO *RAGONDA* E *ARLECCHINO* CONSOLAM *PANTALONE*. *RAGONDA* E *ARLECCHINO* CHORAM TAMBÉM).

Pantalone - Chega de choradeira! Não adianta chorar pelo leite derramado! Já que eu vou morrer em três dias, casarei minha filha com um jovem rico e que saiba administrar meus negócios, sem prejuízo! E vou tentar redimir dos meus pecados, ajudando os pobres e os desvalidos, assim, não ficarei muito tempo no Purgatório! (Sai)

Arlechino - (sai e volta) Não sei se vai adiantá alguma coisa, não!

(Música de transição – Destino de *Isabella* e Orácio, também de *Pantalone*).

ATO II - FEIRA – LIVRE

MÚSICA: *Alface, já nasceu.* (Domínio público)

Alface já nasceu

A chuva quebrou o galho

Rebola chuchu, rebola chuchu.

Se não eu caio.(...)

Vendedores - Olha o goiabão! Olha o goiabão!

(Entra o *Pantalone* e o Padre)

Vendedor I - Olha quanto goiabão! (entra Padre e *Pantalone*)

Padre - Ah! Não sei, não...

Pantalone - Mas é a pura verdade, seu Padre.

Vendedor I - Olha o goiabão!

Padre - Será que vai chover hoje! Alguma coisa o senhor andou aprontando para me dar dinheiro assim tão fácil.

Vendedor II - Olha a jaca!

Pantalone - Não, Seu Padre, é de livre e espontânea vontade. Estou disposto a doar esse saco de dinheiro para suas obras de caridade.

Vendedor II - Olha o engana-troxa !

Padre - Isso não está me cheirando bem! Muito obrigado, Sr. *Pantalone* , agora estou muito ocupado. Outra hora conversamos!

Pantalone - Como? O Sr. vai rejeitar o minha dinheirinho?

Padre - Vou! E quer saber de uma coisa, isso está me parecendo lavagem de dinheiro!

Pantalone - Ora, seu urubu de crucifixo!

Padre - Ora, passar bem!

Vendedor I - Olha o barraco!!!

Pantalone - (para o vendedor) Cala a boca você também!

Padre (saindo)- Eu não vou gastar vela com defunto ruim!

Pantalone - (indo atrás do Padre) Ah! Agora o senhor vai ter de me engolir! (sai)

CENA 2(ENTRA *BRIGUELLA E ORÁCIO*)

Orácio- Ah! *Briguella*, como ela é bela!
Que docinho! Que pele macia,
Que jeitinho de donzela!
Estou apaixonado por *Isabella*!

Briguella - Tem certeza, patrão?

Orácio - *Isabella* é o amor da minha vida! Minha paixão!

Briguella - Cuidado, patrão, o pai dela é um furacão!

(Entram *Isabella* e *Ragonda*)

Isabella - Ai, *Ragondinha*, coitadinho do meu paizinho, depois que ele ouviu as previsões do Dr. *Graziano* , está agindo muito estranhamente. Ele deve estar mesmo muito doente, preste a morrer. Dá dinheiro pra todo mundo, sem mais nem menos! (começa a chorar)

Orácio - Oh! *Isabella*, minha flor, não chores, deixe me curar sua dor.

Isabella - Nossa, Orácio, meu jardineiro! (à *Ragonda*) Não tem nenhum chapéu vermelho! O que aconteceria se desrespeitasse as previsões astrológicas do *Dottore*...Oh! Dúvida cruel!

Ragonda - Vamo, sinhazinha! Vamo pergutá pro seu *Dottore* então!(saem as duas)

Orácio – Você viu, isso *Briguella*! Ela não me quer! Saiu sem mais nem menos.

Briguella - Não, patrão vai vê que ela estava apertada...

Orácio - Não, eu sou um desgraçado! Quando consigo achar o amor da minha vida, ela sai correndo...

Briguella - (à parte) Pro banheiro...

Orácio - Vou me atirar de uma ponte bem alta!

Briguella - Não, vai me dá trabalho para tirar o corpo. Melhor é senhor tomá veneno, dá um tiro na cabeça, ou ser carcereiro de um presídio em rebelião. (Saem os dois)

CENA 3 (ENTRA CAPITÃO SPAVENTO)

Capitão - Quanto custa isso meu senhor!

Vendedor I - Déis paus!

Capitão - Nossa que roubo! Pago cinco!

Vendedor I - Oito!

(Capitão vê que não tem o dinheiro. *Isabella* e *Ragonda* entram)

Ragonda - Olha sinhazinha! O chapéu dele é vermeio!

Capitão - (vendo *Isabella*, se apaixona e vai até ela) Senhorita, permita me apresentar, sou o famoso Capitão *Spavento* Cagapau... (se atrapalha todo)... Do Condado (cai)... Do Condado de Estremadura.

Isabella (olhando-o com surpresa) - Muito prazer, bonito chapéu!

Capitão - Muito obrigado, este chapéu eu ganhei do general *Arlecchino* como prêmio por minhas bravuras.

Ragonda - General *Arlecchino*? Ih! Mas que cara papudo! Precisamos ir, né sinhá!

Isabella - Ah! Sim! Até logo, Senhor Spa... Spa...

Capitão - *Spavento!* Até logo! (sai)

Isabella - Acho que é ele, *Ragonda*. Mas, é por Orácio que meu coração bate mais forte! Preciso encontrar o *Doutor Graziano* e perguntar sobre o meu mapa, que confusão! (saem as duas)

CENA 4 (*Briguella* , vendedor1 e 3)

Briguella (entrando)- Mas meu patrão é fogo mesmo, mudo de humor tão fácil se tratando de mulheres. É porque ele embaça muito, se fosse comigo, já mandava vê!

(*Lazzo de Pantalone doando dinheiro pra platéia*).

Pantalone (entrando) - Olha uma velhinha, vou fazer uma boa ação, está vendo aí!(olha para cima) Pobre velhinha, vejo que está em dificuldades, aceite esse dinheiro como esmola!

Dottore Graziano (entrando) - Meu caro, você tem boldo!

Vendedor II - Tenho senhor! Nossa! O senhor conhece o poder curador das ervas? O Sr. poderia me receitar uma para reumatismo , é pra minha mãe?

Dottore - Bem, eu sou um grande estudioso das ervas medicinais. Veja o boldo, por exemplo, estou com uma indigestão terrível, não sei o que comi, talvez tenha sido o vinho, mas o boldo tem propriedades digestivas e faz vomitar!

Vendedor II - Mas, e para reumatismo?

Dottore - Bem, chegarei lá. O reumatismo é uma enfermidade que ataca as juntas. Juntas podem ser as articulações do nosso corpo. Articular, mover, dobrar, acordos políticos. A política é constituída de...

Isabella (entrando) - Ah! *Dottore* gostaria de saber até que ponto podemos confiar nas suas previsões astrológicas.

Dottore - Minha querida, existem muitos charlatões. Por isso, com esse meu novo livro, tornei-me mais capacitado nos estudos astrológicos. Embora, lamento muito ter previsto a morte de seu querido pai, mas, como um bom astrólogo, não posso ocultar informações.

Isabella - Então, *Dottore*, o que aconteceria se eu não me casar com rapaz de chapéu vermelho?

Dottore - Não podemos desafiar a ordem natural do cosmos, senão a senhorita seria muito infeliz.

Isabella - Nossa! Como sou infeliz! Que confusão!(Sai)

Pantalone (entrando) - Oh! Vida! Ninguém acredita em mim. Toda vez que tento doar parte de minha fortuna, ninguém aceita! Parecem desconfiados. Do quê? Sempre fui generoso... com o meu bolso é claro !

Dottore - Ora, Senhor *Pantalone*, o Purgatório não é tão mal assim! (Sai)

ENTRA *ARLECCHINO* QUE VENDENDO *PANTALONE* TENTA SAIR DE MANSINHO, MAS *PANTALONE* O CHAMA AOS BERROS.

Pantalone - *Arlecchino*, seu desmiolado, vagabundo, por onde você andou, deixou tudo por fazer, não fez nada do que eu mandei! Você merece uma coisa!

Arlecchino (ingênuo) – O quê?

Pantalone – Isso! (Quando vai bater em *Arlecchino*, é interrompido).

Todo – Olha o Purgatório!

Arlecchino - Salvo pelo gongo!

Pantalone - Está bem, dessa vez passa. Senão, eu teria que pagar caro por esse ato, mas porque me sujar por um pé rapado como este. Aproveita que hoje eu estou bonzinho!

Spavento (entrando) -Caro e nobre senhor...

Pantalone - Gostei do nobre senhor.

Spavento - Estou a procura de uma nobre função, o senhor conhece quem estaria precisando de uma pessoa como eu ? Educado nas melhores escolas militares...

Pantalone (a parte) – Olha é o chapéu vermelho que o *Dottore* previu. Vou casar minha filha com esse rapaz e assim meus bens estarão seguros, e ele me parece ser de boa família, bem nascido.(para *Spavento*) Rapaz, como você lida com seu dinheiro?

Spavento - Claro, gosto de pechinchar ao máximo!

Pantalone - Então, já tem um emprego veio ao lugar certo, estou precisando de um noivo.

Arlecchino e *Spavento* (De maneiras diferentes) – Noivo!

Pantalone – Você se casará com a minha filha e administrará meus bens, ou melhor, os dotes de *Isabella*.

Spavento – *Isabella*! Claro, que jo topo! Quando será *lo casamiento*?

(*Isabella* e *Ragonda* entram)

Pantalone – Minha filhinha, seu pai te arrumou um noivo! É um rapaz muito bem apessoado, conhece muito de contabilidade...

Isabella – Mas papai!

Pantalone – Não tem, mas, minha filha, respeite a vontade de seu pai que está à beira da morte. Seu casamento será realizado o mais breve possível, só com benção do padre, nada mais.

Ragonda - E o vestido de noiva?

Pantalone – Nada de gastos desnecessários, vou morrer logo, quero minha filha casada, e meus bens assegurados.

REAÇÃO DE TODOS.

MÚSICA DE TRANSIÇÃO.

ATO III – EM FRENTE A CASA DE PANTALONE .

Cena 1 (*Pantalone* e *Ragonda*)

Pantalone - Olha que pedaço de mau caminho! Hei, donzela, venha aqui. (*Franchesquina* chega perto) A senhorita não gostaria de servir a um patrão como eu? Pago bem, e terá algumas regalias.

Franchesquina - Não, muito obrigada, já tenho patroa, ela é muito severa.

Pantalone - Eu cubro a oferta dela, e a sua também (mostrando-se cafajeste, mas brocha porque ouve):

Todos – Olha o Purgatório!!!

Pantalone - Tá bom, olha só (aponta para cima) eu vou fazer uma boa ação: toma esse dinheiro como minhas desculpas. Aproveita que hoje eu estou bonzinho. (*Pantalone* sai)

Franchesquina pega o dinheiro meio desconfiada e sai.

CENA 2 – (CAPITÃO SPAVENTO, ISABELLA E RAGONDA)

Capitão - Querida *Isabella*, seus olhos são como duas jabuticabas !

Isabella - Mas, eles são verdes!

Capitão - Ah é como sou distraído! (esbarra nela)

Isabella - E atrevido!

Capitão - Me desculpe, é que não estou acostumado com tanta formosura, somente com batalhas, cavalos, armas... (tenta demonstrar suas habilidades ,mas é muito desastrado).

Isabella - Nossa, meu pai vai me forçar a casar com esse cara! Estou perdida, *Ragonda*. Amo Orácio, mas ele não tem chapéu vermelho. Só esse daí, mas ele é muito atrapalhado! Oh, destino ingrato! (Enquanto *Isabella* e *Capitão* conversam ao fundo, *Briguella* e *Ragonda* puxam o foco da cena).

Briguella (entrando) – Hei, que tá acontecendo por aqui!

Ragonda - *Isabella* está apaixonada pelo seu patrão, Orácio, mas não poderá se casar com ele.

Briguella - E por que não, ele tem algum problema?

Ragonda - Tem!

Briguella - Ih, eu bem que desconfiei, aquele jeitinho delicado, sensível.

Ragonda – Não é nada disso, seu grosso. E' que o mapa astral de *Isabella* diz que ela deve se casar com um homem que se apresente com um chapéu vermelho, e este rapaz foi o *Capitão* e não o Orácio, como queria o coração de *Isabella*.

Briguella - Mas, eu dou um jeito! Me aguarde!(Sai)

Ragonda - Aonde você vai, me conta o que você vai fazer! Desgraçado.Me deixou curiosa!

Capitão - Até breve, minha noiva! Até o nosso casamento! (sai)

Isabella - Até... nunca! Ai, *Ragondinha*, não posso casar-me com isso ai. Meu amor é Orácio.(Neste momento aparece um bonequinho do Orácio, o dinossauro).

Ragonda - Mas, tudo será resolvido, O *Briguella* sai apressado disse que tem como solucionar esse problema, ele também quer que você e Orácio se casem. Te acalma que tudo vai dar certo.(Saem as duas)

Cena 3 (ENTRAM PANTALONE E DOTTORE)

Pantalone – Meu caro, *Dottore*. Já que não consegui doar toda a minha fortuna, em um gesto de caridade vou colocar em meu testamento uma doação substancial para uma obra filantrópica. Assim, reduzirei meu tempo no Purgatório e ninguém poderá recusar meu dinheirinho, coitadinho. Estava tão bem guardado. Agora vai embora, sabe se lá pra onde, se essas mãos estarão limpas (lamentando).

Dottore - Está bem seu *Pantalone* vou escrever seu testamento, logo estarei de volta.

Pantalone - Tome esse dinheiro, o senhor deve receber por esse serviço.

Dottore - Muito obrigado. Muito gentil de sua parte.

Pantalone – Aproveite que eu estou bonzinho. O Senhor tá vendo tudo isso, depois, não vai dizer que não viu.(Sai deprimido)

Cena 4 (ENTRA BRIGUELLA CHAMANDO ARLECCHINO)

Briguella - *Arlecchino*!*Arlecchinooooo!*

Arlecchino - Já vô, droga não se pode dormi neste lugar.

Briguella - *Eu* estou precisando de você! Quero que você pegue aquele chapéu do *Capitão Spavento Cagapau...*

Arlecchino - De Extremadura! (Risos)

Briguella - É isso mesmo, com ele vou desfazer esse casamento e fazer outro.

Arlecchino - Como assim? Não entendi!

Briguella - Você não precisa entender, é só pegar o chapéu do *Capitão*, entendeu?

Arlecchino - Entendi! Mas, aquele chapéu é dele, eu não gosto de rouba, só comida.

Briguella - Não ai que você se engana, aquele chapéu era do Orácio, e ele foi perdido. Esse Capitão safado achou e não devolveu.

Arlecchino - Não fui eu quem achou e procurei o dono e era o Capitão sim.

Briguella.- Como?

Arlecchino - Por que o chapéu serviu nele!

Briguella - Sua besta quadrada, não é por que serviu no Capitão que necessariamente era dele o chapéu.

Arlecchino - E' verdade! Mas que safado! Tá bom eu pego de volta, mas o que eu vou ganhar com isso?

Briguella - Não sei, depois a gente vê!

Arlecchino - Não, senhor, eu quero alguma coisa deliciosa, apetitosa.

Briguella - Depois eu te arranjo umas *mina*.

Arlecchino - Eu to falando de comida! Elas são minha sobremesa!

Briguella - Se *Isabella* casar com *Órácio*, a festa de casamento vai estar cheia de comida, doces maravilhosos, o bolo dos noivos, maionese, churrasquinho de gato, farofa...

Arlecchino - Tá bom, eu topo. Deixa comigo.

Cena 5 (ENTRA CAP. SPAVENTO E BRIGUELLA SE ESCONDE)

Capitão - Olá, *Arlecchino*. Como vai?

Arlecchino - Eu vou tirar o seu chapéu!

Capitão - O que disse?

Briguella - Não, cuidado!

Arlecchino - Disse que vou bem! (Tenta tirar o chapéu)

Capitão - *Arlecchino*, você está passando bem?

Arlecchino - To, mas vou ficar melhor se pegar o seu chapéu!

Briguella - Xiu!

(PANTALONE ESBRAVEJA COM O PADRE DA COXIA, *BRIGUELLA* PERCEBE E SAI).

Pantalone - *Arlecchino*! Vai chamar *Isabella*. Ah! Que bom, o senhor está aqui, Seu...

Capitão – *Spavento*.

Padre - *Spavento* do quê?

Capitão - Cagapau de Extremadura!

(*Arlecchino* tenta pegar o chapéu, mas não consegue).

Pantalone – Anda logo, *Arlecchino*. Já demorou demais! (Sai *Arlecchino*)

Dottore (entrando) – Aqui está seu testamento, Senhor *Pantalone*.

Pantalone - Já! Me dá logo isso antes que me arrependa! Sr. *Gratiano* fique para o casamento de *Isabella*. Quer ser o padrinho? Eu sei que o Sr. É um pé rapado, mesmo ,não tem importância!

(ENTRAM *ISABELLA*, *RAGONDA* E *ARLECCHINO*).

Pantalone – Vamos Padre pode começar!

(Entra *Orácio* e *Briguella*)

Orácio – Ah! *Briguella* faça alguma coisa. Ela pode ser magrela, mas é a dona dessa vizinha tão meiga, frágil e delicada.

Briguella - Calma, patrão. Relaxa! Vai dá tudo certo!

Padre - Em Nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo. Amém! Inicio esta cerimônia dizendo que...

Pantalone – Padre, vamos logo ao assunto!

Padre - *Isabella* aceita o Senhor *Spavento* Cagapau como seu legítimo esposo?

Isabella - Não !(*Pantalone* belisca *Isabella*) SIM!

Padre - Senhor *Spavento* aceita *Isabella* como sua legítima esposa

Capitão - Si!

Padre - Alguém tem alguma coisa contra este matrimônio, fale agora ou se cale para sempre!

Briguella (entrando) Eu tenho! Esse rapaz é um ladrão, roubou o chapéu deste cavalheiro!

Maria (entrando) O quê? *Mi Hijo es un ladron!* Bem que me disseram que *usted estaba* aqui, mas *jo no* acreditei. (*Briguella* reage)

Capitão (tremendo) *Madrezita!* *Jo* posso explicar!

Briguella - Não pode (pega o chapéu e mostra a marca de Orácio). Aqui está esta é a prova, o nome do meu patrão Orácio está escrito aqui, vejam. (Entra Orácio)

Maria - Seu *ladronzito* de meia tijela, *jo lo* disse para no abandonar *su madre*. Agora, *usted* está de castigo (Pega-o pela orelha) Vamos *volver* a casa em Extremadura. (saindo)

Orácio - Padre! Por favor, ao nosso casamento (pega *Isabella*).

Pantalone –Como? O que está acontecendo? Entra noivo e sai noivo. Quem é você?

Orácio – Eu, Orácio III, filho do Barão de Limeira, peço a mão de sua filha *Isabella*.

Pantalone - Como ousa seu...

Briguella - O quê? Seu *Pantalone*, o senhor vai dispensar Orácio III, filho do grande Barão de Limeira!

Pantalone - O que disse meu rapaz?

Briguella - Filho do grande Barão de Limeira!

Dottore - Lembre-se, seu *Pantalone* das previsões do Chapéu vermelho.

Pantalone - Rapaz, você é mesmo ORÁCIOIII, filho do Barão de Limeira!

(Orácio acena com a cabeça que sim).

Pantalone - então, pode se casar com a magrela, quer dizer, com a donzela, minha filha *Isabella*.

Padre - Eu vos declaro marido e mulher e pronto!

(TODOS FAZEM UM CORREDOR PARA A SAÍDA DOS NOIVOS.).

Cena final (Saem todos, menos *Pantalone*, *Dottore*, Padre e *Arlecchino*).

Pantalone - Bem, minha filha já está casada, quase casa com um ladrão, aí seria minha ruína. Vamos agora tratar do meu funeral, por que se deixar por vocês, vão gastar muito dinheiro.

Padre - Mas, o senhor tem muito tempo para tratar disto, está gozando de muita saúde.

Dottore - O nobre sacerdote, pode não acreditar na Astrologia, mas ela diz o contrário, que seu *Pantalone* morrerá em breve, pois segundo seu mapa astral, quem nasceu três dias depois do Natal...

Pantalone - Epa! Não senhor, eu nasci três dias antes do Natal!

Dottore - Então isso muda tudo! O Senhor não morrerá tão cedo!

Pantalone - Mas, que incompetência, como o senhor faz previsões erradas, seu charlatão!

Dottore - Não, a culpa não foi minha. A culpa foi de quem me forneceu a data errada.

Pantalone – A se eu pego esse imbecil. Quem foi?

Dottore - ARLECCHINO!

Pantalone - *Arlecchino*, seu imbecil, eu gastei toda a minha fortuna por sua causa. (Corre) Se eu te pegar, Vem aqui!(Todos saem)

MÚSICA Final – “Adeus Surpresa” (Domínio público):

*Adeus surpresa,
Adeus senhor até a volta,
Adeus meu bom amigo,
Vá com Deus e Nossa Senhora.*

FIM

APÊDICE B:

“O CASAMENTO DO CAPITÃO CAGAPAU” de Fred Hunzicker

Pantalone – um mercador hebreu

Dottore Gratiano - um intelectual

Arlecchino – servo de *Pantalone*

Padre – amigo de *Pantalone*

Isabella – Enamorada, filha de *Pantalone*

Briguella – servo de Orácio

Orácio – Enamorado de *Isabella*

Vendedores 1, 2 e 3 – Feirantes.

Capitano Spavento – um capitão
espanhol

ENTRADA: MÚSICA INICIAL - “Vinde, vinde”.

Vinde , vinde

Como isso é bom

Ai olhai, admirai

Moços e velhos

Como isso é belo

Como isso é bom

Vinde todos apreciar

Como isso é bom

É bom demais

ATO I -NA FRENTE DA CASA DE PANTALONE.

CENA 1 (ENTRAM PANTALONE E ARLECCHINO)

Pantalone – *Ma, Arlecchino*, seu vagabundo, seu desmiolado, eu não te pedi para comprá um litro de leite, porque eu não fico sem beber leite. Cadê o meu leite?

Arlecchino - (*à parte*) *lh; o leite!*(*p/ Pantalone*) Sabe o que é, seu *Pantalone* é que eu vi um gatinho no caminho, miando tanto de fome que eu dei todo o seu leite pra ele. (*limpa a boca*).Coitadinho! Fiquei com dó dele!

Pantalone - Pois eu não vou ter dó de você seu ladrão de leite, imprestável. Pensa que me engana? Venha aqui seu verme! Toma isso pra *aprendê*.

(*ARLECCHINO APANHA, SAI CORRENDO E TROMBA EM DOTTORE QUE TROMBA E PISA EM ARLECCHINO - CENA ACROBÁTICA*)

Dottore - Nossa um tapete.(*PEGA ARLECCHINO E O JOGA P/ FORA DE CENA*)

(p/ *Pantalone*) Oh! Caríssimo e nobre Sr. *Pantalone*. Estava vindo nessa direção para encontrá-lo e propor-lhe um negócio irrecusável.

Pantalone - Negócio? Irrecusável?

Dottore - Sim. Um negócio da China. E por falar em China. Na China foi inventada a pólvora, a pólvora é usada para propelir (*pulo*) as balas de canhões, os canhões são usados nas guerras, as guerras são feitas entre nações, as nações são dominadas por poderosos, os homens poderosos são ricos e como o senhor é rico, gostaria de pedir um pequeno empréstimo para comprar um livro muito importante nos meus estudos Astrológicos.

Pantalone - Ah! Ah! Ah! Pequeno empréstimo! Vai procurar outro trouxa! Que desse mato não sai coelho!

Dottore - Mas, Sr. *Pantalone*. Com esse livro farei previsões do futuro das pessoas nas áreas do Amor, Saúde e Negócios.

Pantalone - Amor! Saúde! Negócio! O Senhor pode prever tudo isso?

Dottore - Sim, mas só se adquirir esse belo exemplar da sabedoria Astrológica.

Pantalone - E se eu, um velho na flor da idade, poderia arranjar uma pretendente?

Dottore - Sim

Pantalone - E quando seria minha morte, quando darei com os burro n'água? Pois, quero me encher de dívidas e não pagar ninguém! Ah! (*ri*)

Dottore - Sim senhor *Pantalone*, assim que adquirir a beleza daquele livro, farei seu mapa astral para prever tudo isso!

Pantalone - Estou prevendo novos lucros e novas dicas amorosas. Está bem! Tome!
(*Cena em que o saco de moeda está amarrado por um elástico,*).

Dottore - Com muito prazer, caríssimo. O senhor não se arrependerá! (*DOTTORE corta o fio e pega o saco de dinheiro*)

Pantalone - Mas, terá que me pagar com juros altos.

CENA 2 (Entra *BRIGHELLA* e vê se tem alguém , espia e assobia. Entra Orácio)

Orácio - Oh! Destino ingrato!
Como sou sofredor,

Pagando esse pato,
De me casar sem amor.

Brighella - Ah! Deixa de “viadagem”, patrão! Não adianta a gente fugir. Seu pai vai nos achar, e pior se for a pai sua noiva, a senhorita Laura. Ela é feia de rosto, mas é boazuda! Bota uma bandeira na cara dela, e diz que é amor a pátria e casa logo.

Orácio - Nem a pátria,
Nem a igreja,
Me fariam casar, sem amor,
Com qualquer uma que seja.

Brighella - Ih! Esse negócio tá sério, mesmo!

Orácio - *Brighella* tive uma idéia... Encontrarei meu verdadeiro amor e me casarei antes deste casamento arranjado pelo meu pai com a senhorita Laura, a quem não pertence o meu amor.

Brighella - É assim que se fala, patrão. Vá a luta! (*à parte*) Mas não me chame! (*irônico*) O senhor poderia bater de porta em porta, procurando seu verdadeiro amor.

Orácio - O amor verdadeiro,
Não se encontra assim,
Na porta de um botequim,
Mas na luz de um candeeiro,
Sei que não ficarei solteiro.
Vou a luta,
De porta em porta...
Beijarei as mãos de donzelas
Mesmo sendo magrelas
Encontrarei minha amada, mesmo morta!

(TIRA O CHAPÉU E CHORA)

Brighella - Não chora, patrãozinho. O Sr. declamou tão bem. Vamos, elas estão esperando!

Orácio - Isso mesmo, *Brighella*. Segure meu chapéu e venha comigo.(sai)

Brighella - Pô! Eu tenho cara de mula de carga! (*Joga o chapéu no chão e sai*).

CENA 3 (ARLECCHINO e ISABELLA)

Arlecchino - Puta vida besta essa! Epa! Mas, o que é isso? Um chapéu, sua besta! É óbvio! Mas de quem será? Alguém perdeu? É claro que sim, senão, não estava aqui, dando sopa. Sopa! Uma sopinha agora ia bem, não? É isso! Se eu achar o dono desse chapéu ele pode me dar uma sopa como recompensa por ter devolvido seu chapéu. Ah! Como você é esperto, *Arlecchino*! Obrigado, *Arlecchino*!

(Entra Isabella que enquanto fala vai emaranhando o tecido em Arlecchino)

Isabella – Ai de mim! Como sou sofredora! Que destino ingrato! Não consigo encontrar o amor da minha vida! Alguém que tenha sensibilidade seja carinhoso, atencioso, companheiro, fiel. Alguém que me ame eternamente. Só me aparece esses rapazes grossos, ainda por cima com mau hálito!

Arlecchino - Ai, a senhorita está sendo rigorosa!

Isabella - Cheirosa! Esses moços deveriam beber perfume francês! Mas, acho não que adiantaria.

(Arlecchino experimenta o chapéu em Isabella).

Isabella - O que é isso, *Arlecchino*?

Arlecchino - Um chapéu! A senhorita perdeu esse chapéu?

Isabella - Não, seu atrevido?

Isabella - *Arlecchino* volte ao trabalho, não fique perdendo tempo com bobagens.

(Isabella dá golpes de karatê em Arlecchino como se fosse um ballet. Sai Isabella. Entra o Padre).

Arlecchino - A benção, Sr. Padre! Esse chapéu é seu?

Padre - Deus te abençoe, não!

Arlecchino - Não quer para o senhor? Baratinho!

Padre - Não! Muito obrigado! Onde está sua patroa, *Isabella*? Preciso tratar de um assunto muito importante com a senhorita *Isabella*. Dar-lhe alguns conselhos sobre o sagrado matrimônio. Onde está sua patroa, *Isabella*?

Arlecchino Ela saiu por ali (*aponta*).

Padre –Obrigado e fica com Deus! (*sai*)

Arlecchino - Ai, e com fome!

CENA 4 - (ENTRA O CAPITÃO)

Capitão- (*ENTRADA TRIUNFAL*) ¡Señor! ¡Soy el gran Capitán Spabento Cagapau del Extremadura!

Arlecchino- ãh?

Capitão - Soy el gran Capitán Spabento Cagapau del Extremadura!

Arlecchino- ãh? Não entendí!

Capitão - ¡Soy el gran Capitán Spabento Cagapau del Extremadura! Donde soy conocido por mis hatos heroicos e bravuras. Estoy a procura de un trabajo!

Arlecchino - Ah! Agora entendi. O senhor quer um barro! (*PEGA NO CHÃO UM BARRO IMAGINÁRIO E ENTREGA AO CAPITÃO*)

Capitão - Não, seu imbecil! *Un TRABAJO!*

Arlecchino - Ah! Um outro barro! Toma! (*Faz cocô e pega do chão entregando ao capitão, este tem nojo e joga fora*)

Capitão - *Mas, que nojo! Señor, cuál es su nombre?*

Arlecchino - Epa! Eu não tenho homem nenhum não! (*Capitão fica cada vez mais irritado*)

Capitão - Señor! *Jo estoy la procura de un trabajo para casarme (gesto com os dedos)*

Arlecchino - Ah! O senhor quer casar pra...(Gesto obsceno. Capitão fica irritado, bate em *Arlecchino* com o batocchio).

Arlecchino - (respondendo) O senhor é o Capitão Cagapau de Extremadura, quer um trabalho pra poder casar e...

Capitão – *Isto sua besta quadrada. O senhor sabe donde jo poderia encontrar un serbiço?*

Arlecchino - É a coisa tá feia. Todo o mundo tá desempregado. E se tem emprego, não ganha nada como eu. Ah lembrei! Tão precisando de um cavaliço nos estábulos reais.

Capitão - *E qual és la noble función?*

Arlecchino - *Catadô de bosta de cavalo! (ri)*

Capitão - *Como el senhor se atreve! Un grande Capitán como jo... (vai bater em Arlecchino, este se defende com o chapéu. O Capitão experimenta o chapéu)*

Capitão - *Que belo chapéu! Muchas gracias, señor! Serbio, pero no acepto esmolos.*

Arlecchino - Com esse seu chapeuzinho chinfrim, o senhor não arruma nenhum emprego por aqui.

Capitão- *(muda) Pero, me gusta. ¡Entonces, jo fico com el. Gracias! Ast la vista (SAI)*

Arlecchino - É assim que se fala. Cavalo dado não se olha os dentes! Ih! Mas, a minha recompensa não vai sair desse pé de chinelo, soldadinho de chumbo.

Arlecchino, sua besta quadrada! Como eu me odeio! (Sai)

CENA 5 (ENTRAM ISABELLA E PADRE).

Isabella - Ai, seu Padre! Preciso fazer uma promessa para Santo Antônio, pra ele me arrumar um rapaz digno de minha paixão e beleza... Um rapaz, bonito, forte, inteligente, que me ame eternamente.

Padre - Senhorita *Isabella*, a senhorita deve se casar em breve. Fica mais bonito aos olhos de Deus e da sociedade. A senhorita já está passando da idade, sabe como é ficando pra titia...

(ENTRA ORÁCIO)

Orácio - (chamando) *Brighella! Brighella!* Onde se meteu o meu fiel serviçal?

(Música – “As roses vão”. Parodia do tema de amor de Romeu e Julieta de Franco Zefirelli. Orácio e Isabella se encontram e se apaixonam, mas o Padre tenta impedir).

Padre - Segundo os mandamentos cristãos, uma donzela, como a senhorita, deve ser entregue ao matrimônio, virgem e pura, por isso é mais seguro que seja logo, ainda mais nos tempos de hoje! Senão poderá virar freira sem sua vontade.

Orácio - Meu caro Padre, o senhor como sacerdote, deve saber que a lei maior de Deus é o amor. Não lhe interessa a pureza da carne, e sim a do espírito. E essa donzela me parece muito pura. E meiga! E bela!

Padre - O nobre cavalheiro, deve saber que a Santa Igreja exige a castidade para realizar o sagrado matrimônio.

Orácio - Ora, digníssimo.(Som – Bumbo) Os tempos mudam. Não importa mais a castidade, o que importa é o amor entre duas pessoas.

(MÚSICA. ISABELLA OLHA CADA VEZ MAIS APAIXONADA PARA ORÁCIO QUE BEIJA-LHE AS MÃOS).

Briguella - Xiii! O cupido flechou esses dois. Mas é melhor prevenir do que remediar! Melhor eu saber direitinho aonde meu patrão vai amarrar seu bode, só para não eu ter mais dor de cabeça com essas paixões. *(PUXA ORÁCIO PARA FORA DE CENA).*

Padre - É melhor a senhorita vir comigo, antes de teu pai chegar! Você sabe que ele é muito sistemático.*(Puxa Isabella).*

(Entra pantalone que vê o padre, tenta sair, mas não consegue).

Padre - Oh! Sr. *Pantalone*! Foi muito bom encontrá-lo aqui. Desculpe, mas, o senhor não está cumprindo com suas obrigações com a Igreja. Toda vez que passamos a cesta do dízimo, o senhor sai da missa. Pensa que eu não percebo, Sr. *Pantalone*? Cuidado, o Purgatório está cheio de sonegadores! Pensa que Deus não vê isso. Ele e eu!

Pantalone - Eu sei, Sr. Padre, é que estou em dificuldades financeiras agora. Quando chegar perto da minha velhice, antes de morrer, darei uma boa contribuição, compensando o resto.

Padre - Promessa é dívida! Mas, toda vez que entramos neste assunto, o senhor sempre inventa desculpas, além do mais o senhor não está tão jovem assim!
(CHUTA A BENGALA DE PANTALONE)

Pantalone - Olha aqui, seu Padreco, velho é o... *(Saem discutindo).*

CENA 6 (ENTRAM DOTTORE, GRAZIANO E ARLECCHINO)

Dottore - *Arlecchino*, veja que maravilhoso exemplar das ciências oraculares. Vou me aprofundar nos mistérios da Astrologia.

Arlecchino - Astro, o quê? *(som)*

Dottore - Astrologia, do grego, "*Áster*", igual a astro e "*logos*" igual a discurso, saber. Através da leitura e compreensão dos movimentos dos astros no céu, a astrologia revela o destino dos homens. Os primeiros estudos astrológicos

foram criados pelos "Sumerianos", provavelmente na cidade de (*PISA EM ARLECCHINO*).

Arlecchino - Uh!!!

Dottore - Isto mesmo Ur, que pode ter sido a pátria de Abraão, fundada no 4º Milênio...
(*PISA DE NA MÃO DE ARLECCHINO*)

Arlecchino - Ah, seu...

Dottore - Isto "AC", Antes de Cristo, no sul da Mesopotâmia. Os mesopotâmios criaram o calendário com doze meses. Calendário traz datas e por isso, estou aqui para saber o dia do nascimento do Senhor Pantalone. Você sabe?

(*ARLECCHINO ACORDA DE REPENTE*).

Arlecchino - ãh? O quê? Ah! Sim. ãh?

Dottore - Qual é o dia do aniversário de *Pantalone*?

Arlecchino - Não sei, acho que é três dias depois do Natal.

(*Volta a dormir*).

Dottore - Obrigado! Muito obrigado por essa informação tão precisa! (*Sai*).

CENA 7 -(ENTRA ISABELLA) (*Música*)

Isabella – Oh! Orácio, desde o primeiro instante que te vi, não me foi possível fechar os olhos e não pensar em ti. Sinto-me flutuar, estou nas nuvens.

Arlecchino - Ai, a minha coluna!

Isabella – *Arlecchino*! O que você está fazendo debaixo dos meus pés?

Arlecchino - É que o *Dottore* acabou de me perguntar a data do aniversário de seu pai, para fazer esse treco de... Mapa de Ribeirão, mapa do tesouro; é mapa o que mesmo?

Coro - (*atores em off*) - Mapa astral!

Isabella - Pra quê?

Arlecchino - Acho que é pra prevê o futuro do Seu *Pantalone*? (*À parte*) Aquele velho desgraçado! Mão de vaca! Fedido! Broxa!

Isabella - Oh! Prever o futuro! Vou mandar senhor *Dottore* fazer o meu mapa astral! Quero saber as minhas previsões! Quem sabe ele adivinha quem será meu futuro marido!

CENA 8 (Pantalone e Arlecchino)

Pantalone - (*Entrando*) - Mas o que você está fazendo deitado na sua hora de serviço?

Mas, é um vagabundo mesmo, depois que a gente paga pouco falam que somos exploradores, que isso, aquilo...

Arlecchino - Mas, sabe o que é Sr. *Pantalone*, eu tava tentando trabalhá. É que todo mundo chega e me atrapalha.

Pantalone - Ô coitadinho! Todo mundo te atrapalha! Que dó! (*passa a mão na cabeça de Arlecchino*) Toma isso pra deixar dê se vagabundo! (*Dá-lhe um tabefe*). E vê se não se atrapalha mais. Volte ao trabalho, vagabundo! (*Sai*)

Arlecchino - Tudo eu, tudo eu. (*Sai*).

CENA 9(Entram Briguella , Isabella e Orácio)

Briguella - Onde se meteu aquele sangue bom do meu patrão acho que posso livrar ele de seu casamento forçado com a senhorita Laura, mas para isso preciso de um plano. Preciso convencer o pai de *Isabella* a aceitar o casamento do meu patrão Orácio com a senhorita *Isabella*, senão o meu patrãozinho pode até querer se matá.

(*ENTRA ISABELLA*)

Isabella - Olha não é o servo daquele gentil cavalheiro, Orácio. Vou interrogá-lo.

Mas com muito jeito, senão ele pode desconfiar e não vai entregar o ouro!
(*P/Briguella*) Onde está seu gentil patrão, aquele lindo gostosão... Quer, dizer, só patrão?

Briguella - É o que eu gostaria de saber, senhorita!

Isabella – Mas, você não sabe da vida do seu patrão?

Briguella - Sei, sim, e como sei!

Isabella - (*crescendo*) Ah, é então me conta ele é gentil, amoroso, simpático, tem bom hálito, ronca, bebe, fuma , ...

Briguella - Bem, vejamos, (à parte) Lh essa aí tá toda caidinha pelo meu patrão, parece um pouco fresquinha, mas, é mais bonita que a outra. Então, é melhor eu arranjar um jeito deles se casarem e assim, meu patrão Orácio se livra do outro enrosco. (ENTRA ORÁCIO) é muito gentil, boa pinta, simpatião. Mau hálito? (Olha para Orácio) Não, de jeito nenhum.

Orácio - Oh! *Isabella*, teus olhos são lindos, suas mãos, seus cabelos...

Isabella - Oh! Orácio, você é o homem da minha vida. Quer casar comigo?

Orácio - Nossa, mas que mulher moderna, não seria eu quem deveria pedi-la em casamento.

Isabella - Sim, sou moderna e louca por você. Quer ou não quer? Ou dá, ou desce, meu filho!

Orácio - Claro que sim, meu amor! *Briguella* achei a mulher da minha vida! Não vou, mas precisar casar com a Srta. Laura, a quem não pertence o meu amor. Vamos *Briguella* desfazer meu noivado depressa e dizer a todos que encontrei meu verdadeiro amor, depois volto e me caso com a dona do meu coração, esta moça divina e bela chamada.

Briguella - (puxa *Orácio*) E' a conversa tá boa, mas nos temo que i, né patrão. Preciso desfazer o noivado com A Srta. Laura primeiro, senão casando com duas ao mesmo tempo a casa vai cai pro seu lado, mano. (saem)-

Isabella - Ah! Que bom *Isabella* você achou a tampa da sua panela. Só que meu pai precisa aprovar meu noivo!

CENA 10- (ENTRA DOTTORE GRATIANO PERTURBADO.)

Dottore - Senhor *Pantalone*! Senhor *Pantalone*! Onde está o Senhor *Pantalone*, preciso falar-lhe com urgência!

Isabella - *Dottore* está pronto o meu mapa astral? Estou ansiosa para saber o meu futuro amoroso!

Dottore - Não se preocupe, senhorita. Está pronto! Mas, só vou revelá-lo depois que seu pai chegar. *Arlecchino* vá chamar o Sr. *Pantalone* com urgência (bate em *Arlecchino*)

Isabella - Mas *Dottore*! (bate em *Arlecchino*)

(Entra Pantalone e esbarra em Arlecchino - acrobacia)

Pantalone - Então, já pode começar! Que eu já cheguei, e que chagada, no!

Dottore - Senhoras e senhoras (rufo de tambor) em primeiro lugar, o mapa astral da Srta. *Isabella* (SOM) o mapa da Srta. *Isabella* revela que seu casamento será realizado em breve! (*suspiros de Isabella*) A senhorita se casará com um jovem bonito, galante, simpático, rico que se apresentará com um chapéu vermelho.

Pantalone - Ah! Que bom, ele é rico!

Isabella - Estou ansiosa! Com quem será! Orácio! (*ri*). Mas acho que quando o conheci ele não tinha nenhum chapéu vermelho!

Dottore - Agora as previsões do Sr. *Pantalone* ! (*música*)

Pantalone - Vamos, desembucha logo! Que tempo é dinheiro!

Dottore - Bem, segundo seu mapa astral, o senhor vai morrer muito rico (*reação de Pantalone*), mas, morrerá em três dias.

Todos - Oh!

(Isabella começa a chorar e Dottore leva-a para fora da cena, enquanto Arlecchino ri, mas vê Isabella chorando e começa a chorar também. Arlecchino tenta chamar Sr. Pantalone que está feito uma estátua. Arlecchino tenta acordá-lo)

Pantalone - Chega de choradeira! Não adianta chorar pelo leite derramado! Já que eu vou morrer em três dias, casarei minha filha com um jovem rico e que saiba administrar meus negócios, sem prejuízo! E vou tentar redimir dos meus pecados, ajudando os pobres e os desvalidos, assim, não ficarei muito tempo no Purgatório! (*Sai*)

Arlecchino - Seu *Pantalone*! Eu também sou pobre distraído!

ATO II - FEIRA – LIVRE

Alface já nasceu,	Ele pula, ele roda,
A chuva quebrou o galho.	Ele faz requebradinha.
Rebola chuchu, rebola chuchu,	De abóbora faz melão
Rebola senão eu caio.	De melão faz melancia
Quem quiser aprender a dançar	Faz doce Sinhá, faz doce Sinhá
Vai à casa do Seu Juquinha	Faz doce Sinhá Maria

CENA 1- (Vendedores 1 e 2, *Pantalone* e Padre)

Vendedor 2 - Olha a mandioca! Olha a mandioca, senhora!

Vendedor 1 - Só canela!

Vendedor 2 - Só Cajá! Só caquí!

Vendedor 1 – Quer Alho, minha senhora. Quer alho? Quer alho?

(Entra o Pantalone e o Padre)

Padre - Ah! Não sei, não...

Vendedor 1 - Olha quanto goiabão!

Pantalone - Mas é a pura verdade, seu Padre.

Padre - Será que vai chover hoje! Alguma coisa o senhor andou aprontando para me dar dinheiro assim tão fácil.

Pantalone - Não, Seu padre, é de livre e espontânea vontade. Estou disposto a doar esse saco de dinheiro para suas obras de caridade.

Vendedor 2 - Olha o engana-troxa!

Padre - Isso não está me cheirando bem! Muito obrigado, Sr. *Pantalone*, agora estou muito ocupado. Outra hora conversamos!

Pantalone - Como? O Sr. vai rejeitar o meu *dinheirinha* ?

Padre - Vou! E quer saber de uma coisa, isso está me parecendo lavagem de dinheiro!

Pantalone - Ora, sua urubu de crucifixo!

Padre - Seu *fillis et putis*!

Vendedor 1 - Olha o barraco!

Pantalone - *(para o vendedor)* Cala a boca você também!

Padre *(saindo)*- Eu não vou gastar vela com defunto ruim!

Pantalone - *(indo atrás do Padre)* Ah! Agora o senhor vai ter de me engolir! *(sai)*

CENA 2 (ENTRA BRIGUELLA E ORÁCIO)

Orácio - Ah! *Briguella*, como ela é bela!

Que docinho do côco! Que pele macia,

Que jeitinho de donzela!

Estou apaixonado por *Isabella*!

Briguella.- Tem certeza, patrão?

Orácio - *Isabella* é o amor da minha vida! Minha paixão!

Briguella - Cuidado, patrão, o pai dela é um furacão!

(*Entra Isabella*)

Isabella - Ai, coitadinho do meu paizinho, depois que ele ouviu as previsões do *Dottore*, está completamente mudado. Dá dinheiro pra todo mundo, sem mais nem menos! O Sr. *Pantalone*, meu pai deve estar mesmo muito doente, prestes a morrer. Ele nunca foi disso (*começa a chorar*)

Orácio - Oh! *Isabella*, não chores, deixe me curar sua dor, minha flor.

Isabella - Ah! Orácio, meu jardineiro! Meu pé de sabugueiro, meu pé de jacarandá!(*à parte*) Mas, ele não tem nenhum chapéu vermelho! O que aconteceria se desrespeitasse as previsões astrológicas do *Dottore*. Oh! dúvida cruel ! (*Sai*)

Orácio - Você, viu, isso *Briguella*! Ela não me quer! Saiu sem mais nem menos.

Briguella - Vai vê que ela estava apertada...

Orácio - Não, eu sou um desgraçado! Quando consigo achar o amor da minha vida, ela sai correndo e foi...

Briguella - (*à parte*) Pro banheiro...

Orácio - Vou me atirar de uma ponte bem alta!

Briguella -Não, não faça isso, patrão, vai me dá trabalho para tirar o corpo. Deixa que eu cuido dessa confusão, afinal a culpa é minha!

Orácio - Como assim, *Briguella*?

Briguella - Vem, patrãozinho, depois eu te explico. (*Saem os dois*)

CENA 3 (ENTRA CAPITÃO SPAVENTO- música)

Capitão - *Cuanto vale isso my senhor!*

Vendedor 1 - Déis paus!

Capitão- *Dios que roubo! Muy caro! Pago cinco!*

Vendedor 1- Doze!

Capitão - Quatro!

Vendedor 1 - Quatorze!

Capitão - Três

(Capitão vê que não tem o dinheiro. Isabella entra)

Isabella - Olha gente! O chapéu dele é vermelho!

(Paródia da música “O bom” de Eduardo Araújo).

O chapéu dele é vermelho	Ele é o dono da festa
Não usa espelho pra se pentear	Pertence aos sem mais
Botinha sem meia,	Se você quiser experimentar
É só na areia sabe trabalhar.	Sei que vai gostar
Cabelo na testa,	Ele é o bom! É o bom!

Capitão - *(vendo Isabella, se apaixona e vai até ela) Senhorita, permita precentarme , soy el famoço Capitan Spabento Cagapau... (se atrapalha todo)... de Extremadura.*

Isabella *(olhando-o com surpresa)* - Muito prazer, bonito chapéu!

Capitão - *Muchas gracias!*

Isabella - Onde o Sr. Comprou este chapéu ?

Capitão - *Esse chapél jo ganei del Jeneral Arlecchino por prêmio por mis braburas.*

Isabella - General Arlecchino? Ih! Mas que cara papudo! Até logo Sr. Cagapau !

Capitão - *Spavento Cagapau!!! Asta la bista! (sai)*

Isabella - Acho que é ele. Mas, é por Orácio que meu coração bate mais forte. Preciso encontrar O *Dottore* e perguntar sobre o meu mapa astral, que confusão, meu Deus! *(saída-esquerda)*

CENA 4 -Lazzo de Pantalone doando dinheiro pra platéia

Pantalone *(entrando)* - Olha uma velhinha, vou fazer uma boa ação, está vendo aí!

(olha para cima) Pobre velhinha, vejo que está em dificuldades , aceite esse dinheiro como esmola! Aceita logo por *senon* io no entrego. Ai coitadinho da meu *dinheirinha*, tão bonitinha, agora fica aí nas mãos de pessoas estranhas, ele já estava acostumado comigo. A senhora tá com a mão limpa? Por que este dinheiro foi muito bem tratado, ãh! (SAI.).

CENA 5- ENTRA DOTTORE

Vendedor3- Olha as ervas, Dona MARIA! RUANA! BOLDO! JAMBOLÃO! INHAME-ROXO, INHAME-BRANCO! IMBIRI! CAVALINHA! CATINGA-DE MULATA! JAPECANGA! Olha *as fruta*, tudo fresquinha!

Dottore (entrando) - Meu caro, você tem boldo! (ressaca de *Dottore* - som)

Vendedor3- Quê? (Som)

Vendedor3- Tenho sim, senhor! Aqui está, *são cinco conto*! Nossa, o senhor tá com algum “*pobrema*”?

Dottore-Estou com uma dor de cabeça terrível! Não sei se foi a azeitona ou os cinco litros de vinho que me atacaram o fígado.

Vendedor3- Na minha terra isso se chama ressaca!

Dottore-Preciso fazer uma infusão com este boldo, pois o boldo tem propriedades digestivas e faz vomitar.

Vendedor3-Estou vendo que o Sr. conhece o poder curador das ervas? Então, me fala alguma pra reumatismo, que eu só quero vê se o Sr. sabe *memo*!

Dottore – (orgulhoso) Eu sou um grande estudioso das ervas medicinais. A medicina cura as enfermidades como o reumatismo. O reumatismo é uma enfermidade que ataca as juntas. Juntas podem ser as articulações do nosso corpo. Articular, mover, dobrar, acordos políticos. A política é constituída de muitas falcatruas...

(ISABELLA ENTRA E GRITA)

Isabella (entrando) - Ah! *Dottore* gostaria de saber até que ponto podemos confiar nas suas previsões astrológicas.

Dottore - Minha querida *Isabella*, existem muitos charlatões. Por isso, com esse meu novo livro, tornei-me mais capacitado nos estudos astrológicos. Embora, lamento muito ter previsto a morte de seu querido pai, mas como um bom astrólogo não posso ocultar informações.

Isabella - Então, *Dottore*, o que aconteceria se eu não me casar com rapaz de chapéu vermelho?

Dottore - Não podemos desafiar a ordem natural do cosmos, senão a senhorita seria muito infeliz. *(sai)*

Isabella - Nossa! Eu já sou infeliz por não poder casar com Orácio! Oh! Dúvida cruel!
(Sai)

CENA 6- *Pantalone e Arlecchino*

Pantalone (entrando) - Oh! Vida! Ninguém acredita em mim. Toda vez que tento doar parte de minha fortuna, ninguém aceita! Parecem desconfiados. Do quê? Sempre fui muito generoso... Com o meu bolso, é claro!

(Entra Arlecchino que vendo Pantalone tenta sair de mansinho, mas Pantalone o chama aos berros.)

Pantalone - *Arlecchino*, seu desmiolado, vagabundo, por onde você andou, deixou tudo por fazer, não fez nada do que eu mandei! Vem cá! Você merece uma coisa!

Arlecchino (ingênuo) – O quê?

Pantalone – Isso! *(Quando vai bater em Arlecchino, é interrompido)*

Todos – Olham o Purgatório!

Arlecchino - Salvo pelo gongo! *(sai Arlecchino)*

Pantalone - Está bem, dessa vez passa. Foge! Foge logo! Aproveita que hoje eu estou bonzinho! O senhor está vendo, aí, depois quando eu chegar, vai dizer que não viu...

Spavento (entrando) – *Caro y nobre señor....*

Pantalone – Gostei do nobre senhor.

Spavento- *¿Estoy a procura de una nobre funcion, o señor conoce quien estaria preçisando de una peresona como jo? Educado en las mejores escuelas militares ...*

Pantalone (à parte) – Olha é o chapéu vermelho que o *Dottore* previu. Vou casar minha filha com esse rapaz e assim meus bens estarão seguros, ele me parece ser de boa família, bem nascido. *(para Spavento)* Rapaz, como você lida com seu dinheiro?

Spavento - ¡A mi me gusta pechinhar ao máximo, señor!

Pantalone - Então, já tem um emprego veio ao lugar certo, estou precisando de um noivo.

Spavento - Nobio!

Pantalone – Você se casará com a minha filha e administrará meus bens, ou melhor, os dotes de *Isabella*.

Spavento – *(Feliz)* *Isabella!* ¡Claro, que jo topo! ¿Cuándo va a ser el casamiento?

Pantalone - Agora mesmo, não posso perder tempo. Tempo é dinheiro!

(Isabella entra)

Pantalone – Olha ela lá, fica ali escondido. Minha filhinha, seu pai te arrumou um noivo! É um rapaz muito bem apessoado, conhece muito de contabilidade. O Sr. Capitão *Spavento Cagapau*.

Isabella – Mas papai!

Pantalone – Não tem, mas, minha filha, respeite a vontade de seu pai que está à beira da morte. Seu casamento será realizado o mais breve possível, só com benção do padre, nada mais.

Isabella - E o meu vestido de noiva?

Pantalone – Nada de gastos desnecessários, vou morrer logo, quero minha filha casada, e meus bens assegurados. Vou chamar o Padre.

[Música de transição. (“Alface...”)].

ATO III – EM FRENTE À CASA DE PANTALONE.

CENA 1 – (ENTRAM PANTALONE e DOTTORE)

Pantalone – Meu caro, *Dottore*. Já que não consegui doar toda a minha fortuna, em um gesto de caridade vou colocar em meu testamento uma doação substancial para uma obra assistencial. Assim, reduzirei meu tempo no Purgatório e

ninguém poderá recusar meu dinheirinho, coitadinho. Estava tão bem guardado. Agora vai embora, sabe se lá pra onde, se essas mãos estarão limpas (*lamentando*).

Dottore - Está bem seu *Pantalone* vou escrever seu testamento, logo estarei de volta.

Pantalone - Tome esse dinheiro, o senhor deve receber por esse serviço.

Dottore - Muito obrigado. Muito gentil de sua parte.

Pantalone – Aproveite que eu estou bonzinho. O Senhor tá vendo tudo isso, depois, não vai dizer que não viu. (*Sai deprimido*)

CENA 2- (CAPITÃO SPAVENTO, ISABELLA e ARLECCHINO)

Capitão- ¡Querida *Isabella*, *sus ojos san como dos diamantes!*

Isabella - Mas, eles são escuros!

Capitão - ¡Ah, como *soy distraído!*

Isabella - E atrevido! (*arranca o chale e bate em Arlecchino*)

Capitão - (*Tenta demonstrar suas habilidades, mas é muito desastrado*). *Discúlpame és que no estoy acostumbrado con tanta formoçura, solamente com batajas, caballos, armas, espadas... Pasei por aqui só para te ver antes do nuestro casamiento, mi novia! Hasta la vista!*

Isabella - Até...Nunca! Nossa, meu pai vai me forçar a casar com esse cara! Estou perdida! Amo Orácio, mas ele não tem chapéu vermelho. Só esse Capitão Cagapau. Oh, destino ingrato! (*SAI CHORANDO*)

CENA 3 – (ENTRA BRIGUELLA QUE VIU ISABELLA SAIR CHORANDO)

Briguella (*entrando*) –Ô, *Mané* que tá acontecendo por aqui!

Arlecchino - A minha patroa, *Isabella* está apaixonada pelo seu patrão, Orácio, mas não poderá se casar com ele.

Briguella - E por que não, ele tem algum problema?

Arlecchino – Tem!

Briguella - Ih, eu bem que desconfiei, aquele jeitinho delicado, sensível.

Arlecchino – Não! É que o mapa astral de Isabella diz que ela deve se casar com um homem que se apresente com um chapéu vermelho, e este foi o Capitão e não o Orácio, como queria o coraçãozinho da Srta. *Isabella*.

Briguella - Ai! A culpa é minha, mas eu dou um jeito nisso! *Arlecchino!*

Arlecchino - Já vô, Não chama muito meu nome, que gasta!

Briguella - Eu estou precisando de você! Quero que você pegue o chapéu do Capitão!

Arlecchino - O Cagapau de *Extremadura!* (*Risos*)

Briguella - É isso mesmo, com ele vou desfazer esse casamento e fazer outro.

Arlecchino - Como assim? Não entendi!

Briguella - Você não precisa entender. É só pegar o chapéu do Capitão, entendeu?

Arlecchino - Entendi! Não, mas aquele chapéu é dele, eu não gosto de rouba coisa dosotro, só comida.

Briguella - Não ai que você se engana, aquele chapéu era do Orácio, eu perdi o chapéu procurei feito um loco e não achei. Esse Capitão safado achou e não devolveu.

Arlecchino – Não, fui eu quem achou, depois procurei o dono; e era o Capitão sim.

Briguella -Como você chegou a essa brilhante conclusão?

Arlecchino - Por que o chapéu serviu nele!

Briguella - Sua besta quadrada, não é por que serviu no Capitão que necessariamente era dele o chapéu (cena acrobática).

Arlecchino - Ah, é?

Briguella – Claro que não!

Arlecchino - Mas que safado! Tá bom eu pego de volta, mas o que eu vou ganhar com isso?

Briguella - Não sei, depois a gente vê!

Arlecchino - Não, senhor, eu quero alguma coisa deliciosa, apetitosa.

Briguella - Depois eu te arranjo umas “*mina*”. Conheço umas mocinhas!(gesto).

Arlecchino - Eu to falando de comida! Essas mocinhas são minha sobremesa!

Briguella - Olha só! Se a sua patroa Isabella casar com o meu patrão Órácio, vai ter o maior festão de casamento, muita comida, doces maravilhosos, maionese, churrasquinho de gato, farofa. Imagina o tamanho do bolo dos noivos. Mas,

só se tiver o casamento dos dois, e pra ter o casamento eu preciso do chapéu!

Arlecchino - Ah! Deixa comigo.

Briguella - (*escuta um som*) Olha! Deve ser aquele Capitão de fanfarra chegando, eu vou ficar aqui por perto e você pega o chapéu dele. Fechado, mano!

Arlecchino - Fechado!

Cena 4- (ENTRA CAPITÃO SPAVENTO E BRIGUELLA SE ESCONDE)

Capitão - *Hola, Arlecchino. Como tu bas?*

Arleccinho - E vou tirar o seu chapéu!

Capitão - Que *hablaste?*

Briguella - Cuidado! Devagar, sua besta!

Arleccinho - Disse que lindo céu! (*Tenta tirar o chapéu*)

Capitão - *Arlecchino está bien?*

Arleccinho - To, mas vou ficar melhor se pegar o seu chapéu!

(*Pantalone esbraveja com o padre da coxia, Briguella percebe e sai*).

CENA 5- O CASAMENTO (todos em cena)

Pantalone - *Arlecchino!* Vai chamar *Isabella* (cena acrobática). Ah! Que bom, o senhor está aqui, Seu Cagapau...

Capitão - *Spavento Cagapau*

Padre - Spavento do quê?

Capitão - Cagapau *de Extremadura!*

Padre – Hum! Que nomezinho, hein!

(*Arlecchino* tenta pegar o chapéu, mas não consegue).

Pantalone – Anda logo, *Arlecchino*. Já demorou demais! (*Sai Arlecchino*)

Dottore (*entrando*) – Aqui está seu testamento, Sr. *Pantalone*

Pantalone - Já! Me dá logo isso antes que me arrependa! *Dottore*, fique para o casamento de *Isabella*. Quer ser o padrinho? Eu sei que o Sr. é um pé rapado, mas ,não tem importância! Preciso de uma testemunha!

(*ENTRAM ISABELLA E ARLECCHINO*)

Arlecchino - Foi seu pai quem *mandô!*

Isabella - Não vô!

Arlecchino - Vem sim! (*puxa Isabella pelo lenço*)

Pantalone – Vamos Padre pode começar!

(*Entra Orácio e Briguella; ficam no canto*)

Orácio – Ah! *Briguella* faça alguma coisa. Ela pode ser magrela, mas é a dona dessa vizinha tão meiga, frágil e delicada.

Briguella - Calma, patrão. Relaxa! Deixa comigo que tudo certo vai dar certo!

Padre- *In nomine patris et filii et spirito sancto*. Início esta cerimônia dizendo que...

Pantalone – Vamos logo ao assunto Padre!

Padre - *Isabella* aceita o Senhor *Spavento Cagapau* como seu legítimo esposo?

Isabella - Não!(*Pantalone belisca Isabella*) SIM!

Padre - Senhor *Spavento* aceita *Isabella* como sua legítima esposa.

Capitão - *Si!*

Padre – Se alguém tem alguma coisa contra este matrimônio, fale agora ou se cale para sempre!

Briguella (*entrando*)- Eu tenho! Esse rapaz é um ladrão, roubou o chapéu deste cavalheiro!

Pantalone - O quê? Como ousa falar isso de um nobre cavaleiro!(*Briguella reage*)

Briguella - Nobre, só se for pras “nega” dele! Esse cara está mais sujo na praça do que pau de galinheiro tem a maior fama de caloteiro.

Capitão (*tremendo*)- *Sr. Pantalone! Jo puedo explicarme!*

Briguella - Não pode (*pega o chapéu e mostra a marca de Orácio*). Aqui está esta a prova, o nome do meu patrão Orácio está escrito aqui, vejam.

Pantalone - Seu *ladron* de meia tigela. Ia me aplicar um golpe, queria me arruinar e desonrar minha filha. Eu te mato e te capto seu soldadinho de chumbo!

Capitão- *Dios mío! Ayuda-me!!! (Capitão sai correndo)*

Orácio - Padre! Por favor, ao nosso casamento (*pega Isabella*)

Pantalone –O que está acontecendo? Você pensa que minha filha é como quarto de motel, que entra noivo e sai noivo. Quem é você?

Orácio – Eu sou Orácio III, filho do Barão de Ribeirão Preto, peço a mão de sua filha *Isabella* em casamento.

Pantalone - Como ousa seu...(parte pra cima de Orácio, mas é interrompido).

Briguella - O quê? Seu *Pantalone*, o senhor vai dispensar Orácio III, filho do Barão de Ribeirão! Com suas fazendas e tudo mais. (*gesto*)

Pantalone - O que disse meu rapaz? Filho de quem?

Briguella - Filho do grande Barão de Ribeirão Preto!

Dottore - Lembre-se, seu *Pantalone* das previsões sobre o chapéu vermelho.

Pantalone - Ah! *Cala boca, Dottore*, não me interessa suas previsões, o que interessa é o fazendão do Barão. Rapaz pode se casar com a magrela, quer dizer, com a donzela *Isabella*.

Padre- *In nomine et patris et filii et spirito sanctum...*

Pantalone - Padre! (*reação do Padre*)

Padre –Eu vos declaro marido e mulher e pronto!

(*TODOS FAZEM UM CORREDOR PARA A SAÍDA DOS NOIVOS*).

(*Música.*).

CENA 6- Cena final (Saem todos, menos *Pantalone, Dottore, Padre e Arlecchino*)

Pantalone - Bem, minha filha já está casada, quase casa com um ladrão e caloteiro, aí seria minha ruína. Vamos agora tratar do meu funeral, por que se deixar por vocês, vão gastar muito dinheiro com isso.

Padre - Mas, o senhor tem muito tempo para tratar disto, está gozando de muita boa saúde.

Dottore - O nobre sacerdote, pode não acreditar na Astrologia, mas ela diz o contrário, que seu *Pantalone* morrerá em breve, pois, quem nasceu três dias depois do Natal...

Pantalone - Epa! Não senhor, eu nasci três dias ANTES do Natal!

Dottore - Então isso muda tudo! O Senhor não morrerá tão cedo!

Pantalone - Mas, que incompetência, como o senhor faz previsões erradas, seu charlatão! Barril de cachaça! (*vai bater em Dottore - cena acrobática*)

Dottore - Não, a culpa não foi minha. A culpa foi de quem me forneceu a data errada.

Pantalone - A se eu pego esse imbecil. Quem foi?

Dottore - ARLECCHINO! (*Sai Dottore e o Padre*)

Pantalone - Arlecchino, sua imbecil, eu quase gastei toda a minha fortuna por sua causa. Se eu te pegar, Vem aqui! Desgraçado! (*Todos saem*)

MÚSICA FINAL

"Adeus Surpresa" (Domínio público):

*Adeus surpresa,
Adeus senhor até a volta,
Adeus meu bom amigo,
Vá com Deus
E Nossa Senhora.*

Fim

ANEXO A: CANOVACCIO

The Red Hat: A Commedia dell'arte scenario. Copyright 1993, by Jeff A. Suzuki

<i>Pantalone, a merchant</i>	<i>Props:</i>
<i>Arlecchino, his servant</i>	<i>a book</i>
<i>Isabella, his daughter</i>	<i>a red hat</i>
<i>Clarice, her servant</i>	<i>a bag of money</i>
<i>Gratiano, a scholar</i>	<i>a sword for Spavento</i>
<i>Oratio, a young law student</i>	<i>a sword for Oratio</i>
<i>Pedrolino, his servant</i>	<i>a will</i>
<i>Spavento, a Spanish Captain</i>	
<i>Maria, Spavento's mother</i>	
<i>Francheschina, her servant</i>	
<i>a Priest</i>	
<i>some food vendors</i>	

Act I: In front of Chez Pantalone

PANTALONE and ARLECCHINO enter. Pantalone berating Arlecchino about something, beating him a few times, eventually chasing him off stage. Enter GRATIANO, who wants to ask a small favor: he wants Pantalone to lend him some money so he can buy an astrology book. Pantalone refuses until Gratiano mentions that this book will enable him to make more precise astrological predictions; Pantalone picks up on the business possibilities. Agrees to loan him the money. Exit both.

ORATIO and PEDROLINO enter, Oratio wearing a red hat. Oratio bemoaning his fate, to be in an arranged marriage with a woman he doesn't love. Pedrolino says that his father will catch them eventually. Oratio comes up with the idea of finding his true love and marrying her before his marriage with Laura. Pedrolino suggests he goes door to door, not seriously; Oratio takes him seriously, and determines to look for someone to marry. He takes off his hat to wipe his head, hands it to Pedrolino. Pedrolino accidentally drops the hat, leaving it on stage; both exit.

ARLECCHINO enters, on an errand. Finds hat, tries it on and decides it's not his, since it doesn't fit. Decides to find its true owner. Enter ISABELLA and CLARICE, discussing men and her latest disaster. Arlecchino tries the hat on them, decides it doesn't fit; they exit, telling Arlecchino to get back to work. Enter PRIEST. Arlecchino tries the hat on priest; it doesn't fit either. Priest asks where Isabella is; Arlecchino points the way. Priest exits.

SPAVENTO enters. In town looking for work, tries to interrogate Arlecchino. Gets nowhere, slaps him around some. Arlecchino tries the hat on Spavento --- it fits, and Arlecchino says he is the true owner. Spavento is about to throw the hat back at Arlecchino when he decides he likes the hat and will keep it. Both exit in opposite directions.

Enter ISABELLA, CLARICE, and PRIEST; Isabella is talking about her latest disaster with men, and how she wishes she could find someone with half a brain, like perhaps a lawyer. Priest tells Isabella that she must be getting married soon. Enter ORATIO, looking for Pedrolino. Priest begins to quote canon law, saying that Isabella must be married by the time she is 16 or else she will have to join a nunnery. Oratio overhears, corrects the Priest. They argue over law for a while. Isabella and Clarice draw off to the side, wondering who the new person is; they exit. PEDROLINO enters, drags Oratio off. Exit Isabella and Clarice.

Enter PANTALONE. Priest sees him, reprimands him for not giving a proper amount to the Church, and warning him of the peril of purgatory. Pantalone says he's still young and not going to die anytime soon, and will give to the Church later, when he's older. Both exit, arguing.

GRATIANO enters, with his book, exceptionally happy. As a favor to Pantalone, he will cast his horoscope, but he doesn't remember his birthday. ARLECCHINO enters on some errand. Gratiano grabs him and asks him for Pantalone's birthday; Arlecchino answers in his own way but gives three days after St. Michael's day as the date. Gratiano exits.

ISABELLA, CLARICE enter, see ARLECCHINO just standing there. They ask Arlecchino what he's doing; he mentions in passing that Gratiano wanted to know Pantalone's birthday so he could cast a horoscope. Isabella is excited over this, and suggests to

Clarice that she have Gratiano cast her horoscope, and perhaps find out what sort of man she will marry. Isabella and Clarice exit.

MARIA and FRANCESCHINA enter. Maria is looking for Spavento to drag him back to Spain so he can face up to his "responsibilities". She grabs Arlecchino and demands information; when Arlecchino doesn't deliver, she throws him aside and storms off, Francheschina following.

Enter PANTALONE, who sees Arlecchino just standing there. Demands to know why Arlecchino hasn't completed the errand he sent him out on; Arlecchino says he forgot. Pantalone beats Arlecchino, sends him back out. Both exit.

Enter PEDROLINO, looking for Oratio. Says he was supposed to keep Oratio out of trouble, and now look what has happened. Enter ISABELLA and CLARICE; Isabella recognizes Pedrolino as Oratio's servant and asks about him, tries to get details, who he is, etc. Pedrolino stalls, when ORATIO enters. Their eyes meet, they talk, they fall in love. Eventually, Pedrolino drags Oratio offstage.

Enter GRATIANO, distraught, says he must talk to Pantalone immediately. Clarice runs off to get him. Isabella and Gratiano talk briefly, CLARICE, ARLECCHINO and PANTALONE enter. First, Gratiano says that Isabella will be happily married to a man wearing a red hat. But second, Gratiano says that Pantalone will die a very wealthy man. When Pantalone begins to celebrate, Gratiano adds the terrible news that he will die very wealthy --- but in only three days. Gratiano leaves, leaving Isabella, Arlecchino and Clarice to comfort Pantalone in their own ways. Pantalone decides that he must make amends for his life of parsimony, and just maybe forestall Gratiano's prediction.

Act II: The Marketplace

Some food vendors are around.

PANTALONE and PRIEST enter. Pantalone is trying to give a large sum of money to the Church; the priest is refusing because he thinks that Pantalone has some ulterior motive and doesn't want to get involved. Both exit in opposite directions.

ORATIO and PEDROLINO enter, buying food. Oratio waxing eloquent about Isabella and how he is certain that this one will be his true love; Pedrolino gets nauseated, certain his master is going to get in more trouble than he can handle.

*ISABELLA and CLARICE enter. They meet, talk; Isabella mentions her father's upcoming demise; Oratio is sympathetic. Isabella looks Oratio over carefully, but finds no red hat. *sigh* They talk for a while, then Isabella and Clarice exit, rather distant. Oratio and Pedrolino wonder what happened, then Oratio exits, threatening to throw himself in the river; Pedrolino offers useful suggestions, following.*

SPAVENTO enters, tries to get food from vendor at a very low price. CLARICE and ISABELLA enter. Clarice notices Spavento's red hat and points this out to Isabella. Spavento notices Isabella and approaches her, attempting to be amorous. Isabella and Spavento talk disastrously. Spavento exits, certain that Isabella is swooning over him. Isabella is convinced that Spavento is the man she must marry; they exit.

Enter PEDROLINO to buy food, muttering about how Oratio always gets into these moods, etc. MARIA and FRANCHESCHINA enter, Maria full of dire threats of what she will do to Spavento once she catches him. Maria grabs Pedrolino and demands information on the whereabouts of her son, Spavento; Pedrolino knows nothing, exits hastily.

PANTALONE enters, decides to do a good deed by giving the "poor old woman" some money. Maria takes great offense at being called a poor old woman, and beats Pantalone off stage. She stays, complaining about the price of food.

GRATIANO enters, looking for something to cure his upset stomach. Maria interrogates him. Gratiano answers in his own way; Maria, frustrated, and Francheschina exit.

Enter ISABELLA. Isabella asks Gratiano how accurate astrological predictions really are. Gratiano goes into a long spiel about how some practitioners are mere amateurs, using imperfect works, but with the new book he has he is certain that his predictions are accurate --- he's dreadfully sorry about what will happen to Pantalone, but isn't it better that he knows about it in advance and can prepare for it. Isabella asks about the prediction for her, and whether or not she has to marry someone wearing a red hat. Gratiano says that if she does not, then she would be defying the natural order of the cosmos and she would be very unhappy. Exit Isabella.

PANTALONE enters, distraught. Every time he's tried to give his money he's been miserably unsuccessful, since no one trusts his motives. Gratiano tries to cheer Pantalone up, purgatory isn't all that bad, then exits.

ARLECCHINO enters, sees Pantalone, is overjoyed because he just remembered what he was supposed to have done yesterday, and he did it. Pantalone shouts that he needed it done yesterday; having it done today is useless, and is about to beat Arlecchino until he realizes what he is doing and decides to be nice to him instead. SPAVENTO enters; Spavento asks Pantalone for a job. Pantalone immediately notices Spavento's red hat, and says he has just the job for him: he's going to marry him to his daughter, and his dowry will be the Pantalone family fortune. ISABELLA and CLARICE enter; Pantalone announces the plan and how they must be married soon, so that Pantalone is still alive to give her away.

Act III: In front of Chez Pantalone

PANTALONE enters, following FRANCHESCHINA. Pantalone wants to give Francheschina some money; she accepts graciously and tries to give Pantalone something back. Pantalone is mortified (since this would only increase his debt of sin...), and runs hastily off stage. Francheschina reacts; both exit.

SPAVENTO and ISABELLA, followed by CLARICE. Spavento and Isabella not hitting it off at all. Enter PEDROLINO, who talks to CLARICE. Says that Isabella is quite taken with Oratio, but it was foretold that she would marry a man with a red hat. But Oratio has a red hat, Pedrolino says, and I have it. Pedrolino realizes that he doesn't have it, and that he must have dropped it, and Spavento must have picked it up. Don't worry, Pedrolino says, he has a plan, but don't tell anyone. Just make sure everyone's at the wedding as scheduled. Pedrolino exits. Spavento exits, leaving Clarice and Isabella to talk about him.

Enter ORATIO, who pours out his heart to Isabella. Although she is very taken with him, she explains, she must marry Spavento, or else the natural order of the universe will be disrupted and she will be unhappy. Oratio exits, depressed. Clarice and Isabella exit.

PANTALONE and GRATIANO enter. Pantalone has been miserably unsuccessful in giving his money away for charity in person, so he wants Gratiano to write up a will giving it to the appropriate agencies, so that hopefully he won't have to spend a long time in purgatory. He gives Gratiano a bag of money to carry on his work as well. Gratiano leaves ecstatic, saying now he can buy more astrology books. Pantalone exits downcast.

Enter PEDROLINO and ARLECCHINO. Pedrolino wants Arlecchino to get back Spavento's red hat. Arlecchino refuses, saying that the hat is Spavento's because it fits him. Pedrolino tries to explain the situation, eventually getting it across that the hat fits Oratio much better than Spavento. Enter SPAVENTO. Arlecchino tries several times to get the hat, but is unable to do so. Pedrolino notices someone coming, and runs off. Enter PANTALONE and PRIEST. They talk for a while; Pantalone sends Arlecchino out to get Isabella. (Arlecchino can still be trying to get the hat off Spavento) Arlecchino exits.

Enter GRATIANO, still carrying the bag of money, saying he has the will. Pantalone signs it; says that Gratiano might as well stay for the wedding.

ISABELLA, CLARICE and ARLECCHINO enter. Isabella says prediction or no prediction, she doesn't want to marry Spavento, since she can't stand the man.

*Enter ORATIO, PEDROLINO, at a distance. Oratio *sigh*ing because the woman he's fallen in love with is going to marry someone else, and he'll have to marry...Laura.*

Pedrolino says not to worry about a thing, because....

Enter MARIA, fuming at Spavento. Spavento cringes when he hears her voice. She tells him of his responsibilities back home, etc., etc., while he protests to no avail. Pedrolino pushes Oratio into the fray, telling him to help return Spavento to Spain. Oratio eventually draws his sword and threatens dire consequences unless Spavento goes with Maria. Exit Maria and Spavento; Pedrolino grabs the red hat from him, and returns it to Oratio. Oratio explains the whole situation. Isabella and Oratio get married. All exit except Gratiano, Pantalone, and Arlecchino, and Priest.

Pantalone begins discussing funeral plans for himself. The Priest says he looks quite healthy; Gratiano interrupts saying that because Pantalone was born three days after St. Michael's day, he will die tomorrow. Pantalone corrects Gratiano, saying that he was born three days before St. Michael's day. But if that's true, then the prediction of your death is completely wrong, says Gratiano. Pantalone is overjoyed, but he takes great pains to destroy the will he has just signed. Gratiano mentions in passing that if Arlecchino hadn't told him the wrong day, none of this would have happened, and exits. Pantalone glares at Arlecchino and chases him off the stage.

FINIS

ANEXOB - DOCUMENTO

ATO DE CONSTITUIÇÃO DE UMA “FRATERNAL COMPANHIA”.

Companheiros das comédias

1545, quarta-feira, 25 do mês de fevereiro, Pádua.

Desejando os subscritos companheiros, senhores *Maphio*, chamado *Zanini da Padova*, *Vicentio da Ventia*, *Francesco de la Lira*, *Hieronimo da S. Luca*, *Zuandomenego*, chamado *Rizo*, *Zuane da Trevixo*, *Thofano de Bastian* e *Francesco Moschian*, fazer uma fraternal companhia, a qual deverá durar até o primeiro dia da futura quaresma do ano de 1546, e que deve começar na oitava de páscoa próxima, juntos decidiram e deliberaram que tal companhia deverá durar em amor fraternal até o final do tempo indicado, sem nenhum ódio, rancor ou dissolução, entre eles fazer e observar, com toda solicitude, como é costume de bons e fiéis companheiros, todos os capítulos subscritos, os quais prometem atender e fazer observar sem nenhuma cavilação, sob pena e perda das quantias subscritas.

Em primeiro lugar, em acordo, elegeram seu chefe, para interpretar suas comédias, de lugar em lugar, por onde estiverem, o predito senhor *Maphio*, e o qual todos os companheiros preditos, no que toca à ordem de interpretar as citadas comédias, devem prestar e dar obediência, de fazer tudo aquilo que ele comandará para isso e andar enveredando pela terra como ele comandará.

Item, que se por acaso um dos companheiros, nesse dito tempo da companhia, ficar doente, que então e nesse caso o dito companheiro seja assistido e governado pelo dinheiro comum e ganho, e gasto até que ele seja curado, e então conduzido à sua casa e até esse momento tenha a sua parte, mas conduzido à sua casa não tenha nada da dita companhia.

Item, que se a companhia for requerida para ir ao exterior que sejam obrigados a ir todos e que os acordos, que serão feitos, devem ser feitos pelo dito *Zanino*.

Item, a fim de eu esta companhia possa, com toda solicitude, durar até o tempo predito, os companheiros mencionados, em acordo, estatuíram e deliberaram que

deverá ser criada uma caixa que três chaves que sejam seguras, uma das quais ficará com o chefe, a outra com Franchesco de la Lira, a outra com *Vicentio da Venetia*, na qual – todo dia em que algo será ganho - nela se deve colocar, ora, um ducado, ora mais, ora menos, segundo os ganhos que ocorram; que esta caixa jamais possa ser aberta ou, de outro modo, dela se possa tirar algum dinheiro, sem expresso consentimento comum e desejo de toda a companhia. E se durante a dita companhia viesse à mente de algum dos companheiros citados, ou dois, ou mais, de partir e deixar os demais os outros ‘na mão’, para seu grandíssimo dano e vergonha, que então e em tal caso, que aquele ou aqueles que partirão, além das penas subscritas, deve perder qualquer cômodo e útil do dinheiro que se encontrasse na dita caixa e que aquela parte que aí caberia a tal absintado, seja igualmente dividida e repartida entre aqueles companheiros que se encontrarão fraternalmente unidos e não desgarrados da companhia.

Item, que se algum dos companheiros preditos partir da companhia, aquele ou aqueles, além da perda de sua dita parte na caixa, caia na pena de cem liras de “*pizoli*”, a ser aplicada, uma parte a aqueles governantes onde se encontrarão, uma parte aos pobres, e uma à companhia e que eles possam ser convocados, citados e sentenciados onde decidirá a companhia.

Item, que se compre um cavalo em despesa comum da companhia, o qual deverá levar as coisas dos irmãos, de lugar em lugar.

Item, que vindo à companhia a Pádua, deve vir no mês de junho, que então o dinheiro que se encontrar na caixa seja dividido igualmente.

Item, que no princípio do mês de setembro próximo à companhia, sob a pena predita, toso em acordo, deve partir em viagem (...).

(de E. Cocco, ***Uma compagnia comica nella prima metà del secolo XVI***, in Tessari, R. ***Commedia dell'arte : la maschera e l'ombra*** .Tradução da Prof.^a Dr.^a Beti Rabetti).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

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

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de formas animadas: Máscaras, Bonecos, Objetos**. 3^a ed. São Paulo. Edusp, 1996. 313p.

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

APOLLONIO, Mario. **Storia della Commedia dell'arte**. Sansoni Editore. Firenze, 1982. 364p.

AZEVEDO, Sônia Machado. **O Papel do Corpo no Corpo do Ator**. Perspectiva. São Paulo, 2002. 326p.

BARBA, Eugênio & SAAVERESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator. Dicionário de Antropologia Teatral**. Tradução: Luís Otávio Burnier (Org.) et al. Hucitec. Campinas. 1995. 458p. Título original: *A Dictionary of Theatre Anthropology, The Secret Art of the Performer*.

BARNI, Roberta (Org). **A Loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell'arte**. Iluminuras. São Paulo, 2003. 411p.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução Yara Frateschi. Hucitec-UnB, Brasília, 1987, 419p.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Tradução: Maria Paula V. Zurawski et alli. Perspectiva. São Paulo, 2000. 489p. Título original: *Weltgeschichte des Theaters*.

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

BROOK, Peter. **O Ponto de Mudança: quarenta anos de experiências teatrais**. Tradução de Antônio Mercado e Elena Gaidano. Civilização Brasileira. 2ed. Rio de Janeiro, 1995. 294p. Título original: *The Shifting Point*.

BURNIER, Luis Otávio. **A Arte do Ator: da técnica à representação**. Editora da Unicamp. Campinas, SP. 2001. 313p.

CARVALHO, Enio. **História e Formação do Ator**. Ática. São Paulo, 1989. 231p.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro. Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. Tradução: Gilson César Cardoso de Souza. Editora da Unesp. São Paulo, 1997. Título original: *Theories of the theater*.

CHACRA, Sandra. **Natureza e Sentido da Improvisação Teatral**. Perspectiva. São Paulo, 1983. 112p.

CORTNEY, Richard. **Jogo, Teatro & Pensamento. As bases intelectuais do teatro na educação**. Tradução: Karen Astrid Müller et alii. Perspectiva. São Paulo, 1998. Título original: *Play, Drama and Thought: - The intellectual background to drama in education*.

CRUCIANI, Fabrizio e FALLETTI, Clelia. **Teatro de Rua**. Tradução: Roberta Baarni; com o capítulo de teatro de rua no Brasil de Fernando Peixoto. Hucitec. São Paulo, 1991. 168p.

D'ANGELO, Donatella Giurietti. **A procura das máscaras perdidas entre festas, espetáculos e lembranças**. Apostila, Unicamp, 1994.

DORIA, Gustavo A. **Moderno Teatro Brasileiro: crônicas de suas raízes**. Serviço Nacional de Teatro. Rio de Janeiro, 1975. 194p.

ECO, Umberto. **Como Se Faz Uma Tese**.Martins Fontes. São Paulo, 1992.238p.

FAVA, Antonio. **La Maschera Cômica Nella Commedia Dell'arte. Disciplina D'Atore Universalità e Continuità Dell'Improvvisa Poética Della Sopravivenza**. Andrômeda Editrice.Coledore. Itália, 1999.

FO, Dario. **Manual Mínimo do Ator**.org.Franca Rame.Tradução: Lucas Baldovino e Carlso David Szlak.SENAC, 1998.384p.Título original: *Manuale minimo dell' attore*.

GUINSBURG, J., BRITO, Rubens J.S. **Análise Matricial – uma Metodologia para a Investigação de Processos Criativos em Artes Cênicas**. Perspectiva.São Paulo,2003.

HECK, Thomas F. **Commedia dell'arte: A guide to the primary and secondary literature**. Garland Publishing, Inc. New York & London, 1998.450p.

LAKATOS, E.M, MARCONI, M.A.**Fundamentos de metodologia científica**. Atlas. São Paulo,2001.235p.

MAGALDI, Sábato.**Panorama do Teatro Brasileiro**. Difusão Européia do livro.Rio de Janeiro,1962.274p.

NICOLL, Allardyce. **IL Mondo di Arlecchino:Guida alla Commedia dell'arte**. Edição sob a direção de Guido Davico Bonino. Tascabilbi Bompiani. Milão,1980. Título original: *The World of Harlequin: a critical study of the Commedia dell'arte*.216p.

PAVIA, Margherita. **Materiales y técnicas de construcción**. Col.Escenologia.Apostila (paginação irregular).

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução: Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.483p.Título original: *Dictionnaire du théâtre*.

RAULINO, Berenice. **Ruggero Jacobbi: A presença italiana no teatro brasileiro.** Perspectiva. São Paulo, 2002. 305p.

ROUBINE, J. Jacques. **A linguagem da encenação Teatral.** Tradução Yan Michalski. Jorge Zahar. Rio de Janeiro, 1998. 237p. Título original: *Théâtre et mise en scène*

_____. **A Arte do Ator.** Tradução Yan Michalski e Rosyane Trotta. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1985. Título original: *L'Art du comédien.*

ROSA, Ubiratan. **Minidicionário Rideel italiano-português-italiano.** 1ª edição. São Paulo. Rideel, 2000. 362p.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico.** -22.ed.rev.e e ampl.de acordo com a ABNT. São Paulo: Cortez, 2002. 335p.

SOUZA, J. Galante de. **Teatro no Brasil. Tomo I: Evolução do Teatro no Brasil.** Instituto do Livro. MEC. Rio de Janeiro, 1960. 456p.

SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin.** Perspectiva. São Paulo, 2001.

TESSARI, Roberto. **Commedia dell'arte: la maschera e l'ombra.** Mursia. Milano, 1981. 192p.

VENEZIANO, Neyde. **A Cena de Dario Fo: o exercício da imaginação.** Códex. São Paulo, 2002. 232p.

_____. **O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções.** Pontes: Editora da Unicamp, 1991. 194p.

Referências eletrônicas:

BIBLIOTECA DEL BUCCARDO: [http://www.theatrelibrary.org/commedia dell'arte](http://www.theatrelibrary.org/commedia_dell'arte).

Acesso em: 12 Abril 2003.

MICHAELIS. **Dicionário Michaelis**. 1999. 1 CD-ROM. Windows 95.

MOITARÁ: <http://grupo.moitara.sites.uol.com.br/comedia.htm>. Acesso em 23 de Agosto de 2003.

PENA, Martins. **TEXTOS TEATRAIS**. Disponível em IGLER: [http://www.ig.com.br/paginas/novoigler/livros/juiz de paz roca autor/index.html](http://www.ig.com.br/paginas/novoigler/livros/juiz_de_paz_roca_autor/index.html). Acesso em 16 de outubro de 2003.

SARTORI, Amleto. **Discurso sobre as Máscaras: Recordações**. Tradução: Júlio Andrião. Disponível em: <<http://sites.uol.com.br/grupo.moitara/PesquisaFrameER.htm>>. Acesso em : 28 março 2002.

SARTORI, Donato. **Discurso sobre as Máscaras. Maschere e Mascheramenti / i Sartori tra arte e teatro**. Tradução: Julio Andrião. Disponível em: <<http://sites.uol.com.br/grupo.moitara/PesquisaFrameER.htm>>. Acesso em : 28 março 2002.

TRUJILLO, Walter. **LOS ARQUETIPOS Y LOS SUEÑOS**. Disponível em: <<http://vulcanusweb.de/dialogando/arquetipos.htm>>. Acesso em 31 dez 2003.

SUZUKI, Jeff A. **The Red Hat: A Commedia dell'arte scenario** Disponível em : <<http://math.bu.edu/INDIVIDUAL/jeffs/scenario.html>>. Acesso em: 01 abril 1998.

Online Encyclopedia 2000 MICROSOFT® Encarta®.Commedia

Dell'arte.<<http://encarta.msn.com> >© 1997-2000 Microsoft Corporation. Acesso em 3 março de 2001.