

COMMEDIA DELL'ARTE E ATUAÇÃO FEMININA: ORIGENS, CULTURALIDADES E PROBLEMÁTICAS

COMMEDIA DELL'ARTE AND FEMALE PERFORMANCE: ORIGINS, CULTURES AND ISSUES

COMMEDIA DELL'ARTE E SPETACCOLO FEMMINILE: ORIGINI, CULTURE E PROBLEMI

Isabella Tavares Sozza Moraes¹

RESUMO: A Commedia Dell'Arte é um gênero teatral-cômico que nasce na Itália por volta do século XVI pelo uso irrestrito de máscaras e improvisações, as personagens possuem máscaras, dialetos e figurinos. A relação feminina é tratada por problemáticas em gênese do âmbito de travestimento masculino em cena. Este cenário muda após o seu início, tornando-se conhecido pela evasão de padrões (BARNI; SCALA, 2003). O objetivo geral deste artigo é apresentar concepções a respeito da Commedia Dell'arte e atuação feminina. Tendo como metodologia qualitativa, natureza descritiva e composta pelo método bibliográfico pelo uso de materiais escritos e suas descrições (GIL, 2010). Sustenta-se, em âmbito teórico, por Barni & Scala (2003); Fo (1999); Connors (1998); Freud (1977); D'amico (1954), em tematização de gênero, humor, problemáticas históricas e descritores. Questiona-se: qual a importância da Commedia Dell'arte para a inclusão feminina em cena? Concebe-se a hipótese de que as influências patriarcais enraizaram o ocultamento feminino.

564

Palavras-chave: Commedia Dell'arte. Atuação feminina no teatro. Comicidade italiana. Sociedade patriarcal. Literatura italiana.

ABSTRACT: Commedia Dell'Arte is a theatrical-comic genre that was born in Italy around the 16th century by the unrestricted use of masks and improvisations, the characters have masks, dialects and costumes. The female relationship is treated by problems arising from the context of male cross-dressing on stage. This scenario changes after its inception, becoming known for pattern evasion (BARNI; SCALA, 2003). The general objective of this article is to present conceptions about Commedia Dell'arte and female performance. Having a qualitative methodology, descriptive nature and composed by the bibliographic method by the use of written materials and their descriptions (GIL, 2010). It is supported, in theory, by Barni & Scala (2003); Fo (1999); Connors (1998); Freud (1977); D'amico (1954), in thematization of gender, humor, historical issues and descriptors. The question is: what is the importance of Commedia Dell'arte for the female inclusion in the scene? The hypothesis is conceived that patriarchal influences rooted female concealment.

Keywords: Commedia Dell'arte. Female performance in theater. Italian comic. Patriarchal society. Italian Literature.

¹Mestranda em Letras (língua, literatura e cultura italianas) pela Universidade de São Paulo (USP). Bolsista CAPES - DS.

RIASSUNTO: La Commedia Dell'Arte è un genere teatrale-comico che nasce in Italia intorno al XVI secolo dall'uso illimitato di maschere e improvvisazioni, i personaggi hanno maschere, dialetti e usanze. La relazione femminile è trattata da problemi derivanti dal contesto del travestimento maschile sul palco. Questo scenario cambia dopo il suo inizio, diventando noto per l'evasione del modello (BARNI; SCALA, 2003). L'obiettivo generale di questo articolo è presentare le concezioni sulla Commedia Dell'arte e la performance femminile. Avere una metodologia qualitativa, natura descrittiva e composta dal metodo bibliografico mediante l'uso di materiali scritti e le loro descrizioni (GIL, 2010). È supportato, in teoria, da Barni & Scala (2003); Fo (1999); Connor (1998); Freud (1977); D'amico (1954), in tematizzazione di genere, umorismo, questioni storiche e descrittori. La domanda è: qual è l'importanza della Commedia Dell'arte per l'inserimento femminile nella scena? Si ipotizza che le influenze patriarcali abbiano radicato l'occultamento femminile.

Parole chiave: Commedia Dell'arte. Performance femminile in teatro. Fumetto italiano. Società patriarcale. Letteratura italiana.

INTRODUÇÃO

A Commedia Dell'Arte é uma representação do gênero da comédia que inicia como expressão do teatro popular, constata-se seu desenvolvimento aproximadamente no século XVI, na Itália. Este movimento, portanto, é conhecido principalmente pelo uso de máscaras, com características próprias e demonstração de atuações improvisadas de cada personagem. O uso de sátiras sociais e brincadeiras em palco são algumas das questões apresentadas neste gênero, criteriosamente a partir de personagens-tipo.

565

Desde sua gênese, a *Commedia Dell'Arte* se destacou pela forma de estruturação movimentada e natureza itinerante, além do cuidado com o social, pois foi o primeiro movimento teatral a conceber o público feminino em atuação e certificação laboral, além de ressaltar a expressão artística para públicos que pouco tinham acesso ao tipo de manifestação cultural.

A escolha é justificada por conta das diversas revoluções femininas, que por hipótese de trabalho se ressaltou fortemente pelas leituras específicas das revisões existentes em literatura italiana. A atual busca não foi feita apenas em italiano, mas também em francês, inglês, espanhol e grego. Isso por conta do pressuposto que a Grécia possui diversidade nas concepções teatrais, tornando-se evidente a curiosidade de busca de materiais interlinguísticos de universidades estrangeiras a respeito de *Commedia Dell'Arte*, que por sinal possui diversidade em temática e escrita.

Neste artigo, se tem como objetivo geral demonstrar conceitos teóricos a respeito da *Commedia Dell'Arte* e ressaltar a importância da atuação feminina, em problemáticas, contextualizações e características. Os objetivos específicos são: I. Contextualizar a

Commedia Dell'Arte e a relação com a atuação feminina; II. Descrever características a respeito do movimento teatral; III. Compreender a importância feminina em *Commedia Dell'arte*.

Tendo os objetivos definidos, a metodologia utilizada é qualitativa de base bibliográfica, pois trata-se de uma pesquisa teórica, cujo *corpus* é abordado por meio de materiais escritos anteriormente. A natureza desta pesquisa é descritiva, pois o principal objetivo é determinado pela descrição de características encontradas por meio dos livros (GIL, 2010)².

O arcabouço teórico que sustenta esta pesquisa é obtido pelas concepções de Barni & Scala (2003); Fo (1999); Connors (1998), que tratam de aspectos da *Commedia Dell'Arte*, além das problemáticas; Freud (1977), que sustenta o conceito de humor e chiste pelo viés psicanalítico; e, portanto, D'amico (1954), que engendra conceitos do gênero teatral.

Para o envolvimento temático ocorreu a separação dos capítulos da seguinte forma: I. *Commedia Dell'Arte* - pressupostos teóricos do movimento e conceitos; II. *Atuação feminina em Commedia Dell'Arte* - pressupostos teóricos a respeito das formações e deformações. Partindo-se para as considerações finais e as referências utilizadas.

566

2 COMMEDIA DELL'ARTE

A comédia é aquilo que por natureza ou expressão, “[...] podem incorrer os caracteres que imita, o qual se situa no domínio do risível”. A verossimilhança com a realidade ordinária e a expressão do ridículo, bem como a máscara, que apesar de horrenda não apresenta dor, pois é cômica, são alguns dos conceitos atrelados ao gênero. Homero, nestes pressupostos, foi o primeiro autor a compreender e representar logicamente a estrutura da Comédia, sem a realização de sátiras, adequando-se pela dramatização do ridículo. Na medida em que o autor fazia imitações de grande beleza, realizava a separação do gênero cômico em antigo e novo, por meio das adaptações contínuas em perspectiva diacrônica (ARISTÓTELES, p.32-35, 1449).

Tratando-se do movimento teatral, a *Commedia Dell'Arte*³, *Commedia All'improvviso*, *Commedia All'italiana* ou *Commedia alla maschera*, neste âmbito, pode ter diversas definições,

² Referência: GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2010.

³ “Os poucos e fragmentários documentos sobre a atividade daquelas companhias, juntamente com a quase absoluta ausência de impressos e manuscritos produzidos pelos atores, deram origem ao preconceito de que o seu teatro (por convenção então denominado *Commedia dell'Art*) era puro gesto, improvisação confusa, falta de dramaturgia. A produção crescente, mas sempre minoritária em comparação com a dos homens de letras, de obras pela mão de comediantes profissionais depois de 1580 muitas vezes pareceu uma supercorreção excepcional” (FERRONE, p.9, 1997) [tradução nossa] // “I pochi, frammentari, documenti sull'attività di quelle compagnie, insieme all'assenza quasi assoluta di stampe e manoscritti prodotti

sendo a principal delas relacionada ao gênero pertencente: cômico-teatral. Trata-se, obstatentemente, de atuação cômico-itinerante que denota a apresentação de recursos cenopitagóricos *all'improvvisa*⁴. O uso de máscaras é essencial neste percurso, pois trata-se de uma relação distinta entre as características das personagens (NIKKOLA, 2018).

O riso e a comédia são relações integradas e inseparáveis, desde sua gênese. Por estes pressupostos, tratando-se de relações lexicais os termos “[...]baia, beffa, burla, facezia, giuoco, leggerezza, pazzia, piacevolezza, scherzo o gli aggettivi beffardo, beffatore, buffone, burlone, giuocatore o scherzatore” [...], indicam a sapiência dos italianos nesta temática. Demarcando também o início da poesia burlesca no século XIII (BOUBARA, p. 1-2, 2018).

Com isso, pelo olhar psicanalítico a respeito das pulsões do humor, existem os chistes que são maneiras de escape do inconsciente e são importantes para a compreensão do humor para a comédia. Ao passo que existe a auto-elevação do indivíduo pelo ego, por viés humorístico, aquele que ouve o chiste se torna um expectador, tendo assim, uma consequência do prazer. Quando se ressalta o processo de chiste no cotidiano torna evidente as pulsões do prazer e, portanto, há a existência da fuga do sofrimento humano (FREUD, 1977).

Alguns nomes se destacam pelo aspecto cômico-italiano: Bocaccio, Ariosto, Angiolieri, Carbone, Guardati e Sacchetti, sobretudo na peça *Cortegiano* e a obra *Galateo*, de Giovanni della Casa, pois em cada obra existe a procedência ao riso e à comédia, podendo envolver a hipótese de influência destes objetos de forma posterior em *Commedia Dell'Arte*, por intermédio da cultura italiana mediada desde a literatura em expressão burlesca (BOUBARA, 2018).

A arte é um componente expressivo, que quando se tem como atributo de alusão significativa, constrói um imaginário que ressalta o viés filosófico⁵, através da plurissignificação de estética, questão que não alude os significados de *Commedia Dell'Arte*, portanto, seu verdadeiro significado é observado através do profissionalismo da atuação cômica (NIKKOLA, 2018).

dagliattori, hanno fatto nascere il pregiudizio che il loro teatro (per convenzione poi denominato *Commedia dell'Arte*) fosse puro gesto, improvvisazione disordinata, mancanza di drammaturgia.” (FERRONE, p.9, 1997) [versão original da citação]

⁴ Significado: “Ato de improvisação teatral” (REVERSO, s/d, adaptado).

⁵ Explicação: A exemplo do conceito de *Kalokagathia*: o belo, bem e verdadeiro, de Platão (1949; 1951; 2002), que pode também se transpor aos conceitos de semiótica americana (Peirce) e francesa (Greimas), ao se deparar com os estudos do símbolo, índice e rema; e as oposições do nível fundamental. Questão de estética, pelo entremeio filosófico pode também se referir aos conceitos Aristóteles, Kant e Xenofontes, principalmente atrelada à Polis, à ética, ou à visão humanística sobre as coisas.

Referência: PLATÃO. *Ménexène-Euthydème*. Louis Méridier (Trad.). Paris: Les Belles Lettres, 2002.

Referência: PLATÃO. *Le Banquet*. Léon Robin (Trad.). Paris: Les Belles Lettres, 1951.

Referência: PLATÃO. *La République*. Émile Chambry (Trad.). Paris: Belles Lettres, 1949.

Sendo assim,

Como explica Fo (1987, p. 11), a palavra “Arte” era empregada na Idade média para se referir ao trabalho do artesão. Mais especificamente, *commedia dell arte* significa, segundo o autor, “comédia preparada por atores profissionais, associações com um estatuto próprio de leis e regras, através dos quais os cômicos obrigavam-se a proteger-se e respeitar-se reciprocamente” (...) (MANUEL, p. 3, 2016).

Ao distinguir o tipo de teatro e sua relação disciplinar, eleva-se a semântica de ator, pois os significados envaidecem através da expressão e atuação, que encaixam-se em uma nova realidade: a forma de teatro popular e o contraste com o teatro burguês, de expressão cômica. As companhias intinerantes, com o uso e a personificação de máscaras específicas contêm características individuais, portanto, a gênese atrelada aos atos de improvisação como natureza fundante refletem aos cenários de época (PUERTAS, 2019).

A comédia em sua inicialidade tinha como princípio a imitação aos conceitos literários, com sua conversão ao gênero teatral. Após o amadurecimento da forma, o conteúdo ressaltava a formação de personagens independentes e originais, cuja reforma se deu por algumas fases. Alguns nomes, como o de Gian Battista Andreini e Flamminio Scala, engendram apoio à memória da *Commedia Dell’Arte* por meio de representações escritas (FERRONE, 1997).

Suas origens não são de clara certeza, mas é possível ressaltar que a *Commedia Dell’Arte* pode ter iniciado em Veneza pela geração do século XVI, com grande repercussão pelo público popular, cuja atuação foi proibida no século XVIII (BRONDANI, 2017).

Sabe-se, nestes âmbitos, que a primeira companhia oficializada teve o nome *Di ser maphio*, e foi composta por oito cômicos que foram reconhecidos em âmbito europeu em 1543, tornando oficial a profissão de ator, apenas para o público masculino, tendo por maior exclusão o público feminino (BRONDANI, 2017; PUERTAS, 2019).

Existiam atuações nas ruas e praças públicas italianas em inicialidade, tendo o primeiro contato das companhias por meio das camadas sociais populares, ou seja, pessoas simples e analfabetas, sem acesso particular ao conhecimento. Por estes pressupostos, a natureza improvisada é de grande valia, sobretudo pela relação com o acesso educacional. A evolução da *Commedia Dell’Arte* é trazida como forma de imersão ao que poderá ser o teatro moderno, como forma de expressão em gênese da profissionalização dos atores e concretização língua italiana, com isso, a idade de ouro do movimento é observada com início em 1570 e finalização em 1630 (NIKKOLA, 2018).

Importante ressaltar que foi o primeiro gênero teatral apresentado por meio de companhias itinerantes. Pelas vias de Silvio D'amico, eram chamados de *Comici di Mestiere*, questão que também distingue a *Commedia Dell'Arte* da *Comédia Sostenuta*, pelo suporte das improvisações em contrariedade às regras clássicas. Antes da concretização do gênero, portanto, apenas existia a evocação de personagens que faziam apresentações em eventos religiosos (D'AMICO, 1954; PUERTAS, 2019).

A introdução da *Commedia Dell'Arte* em território francês se deu de forma minimalista, com apresentações das companhias em hotéis privados, tratando-se ainda do século XVI, com a repercussão de Racine e Corneille, autores primários neste viés cômico. No entanto, Molière⁶ é apresentado no período citado com uma nova concepção de comédia, que se determina pelo estado de hibridismo entre o classicismo e o medievalismo teatral, com a junção das concepções de *Commedia Dell'Arte* e Comedia espanhola. A semelhança entre a obra *L'ècole des femmes* (1662), de Molière e os *canovacci*, se evidencia por conta da separação simples entre personagens, atuações, figuração de palco, uso de *lazzi* e retratos de bufões (PUERTAS, 2019).

Por isso,

A expansão da *commedia dell'Arte* deveu-se principalmente ao caráter itinerante das companhias de atuação; companhias, aliás, profissionais, contra os atores ocasionais que costumavam atuar nos tribunais. A *commedia dell'Arte* implicou o surgimento da profissão do ator: foi graças ao fato de se poder experimentar as representações, que as trupes surgiram e se aventuraram a viajar primeiro pela Itália, depois pela Europa. (PUERTAS, p. 5, 2019) [tradução nossa]⁷.

Todavia, o aspecto itinerante em *Commedia Dell'Arte* pelas companhias foi de extrema importância para que se expandisse pela Itália em inicialidade e, após um período, pela Europa, tendo a conexão em diversidade entre culturas (PUERTAS, 2019).

Isso se repercute também pela formação de atores, que embora fossem especialistas no ato de improvisação, tiveram de passar a utilizar os *lazzi*⁸ e os *canovacci*⁹, questões que favoreceram a memorização e a organização em cena. Neste princípio, portanto, a improvisação e o acompanhamento de textos tornaram-se revoluções no meio teatral. Não

⁶ “Jean-Baptiste Poquelin, mais conhecido como Molière (1622-1673), foi o mais famoso dramaturgo e ator da história do teatro francês. Vindo de uma família de comerciantes, é possível, como sugere Lanson, que ele conhecesse a *commedia dell'Arte* desde a mais tenra infância (1963: 140). Mas William Howarth, em sua obra *Molière: A Playwright and His Audience* (1982), explica como se consolidou a relação de Molière com o mundo do teatro” (PUERTAS, p. 12, 2019). [Tradução nossa].

⁷ “L'expansion de la *commedia dell'Arte* fut due principalement au caractère itinérant des compagnies d'acteurs; compagnies, par ailleurs, professionnelles, face aux acteurs de caractère occasionnel qui jouaient d'habitude dans les cours. La *commedia dell'Arte* impliqua l'apparition du métier de l'acteur: c'est grâce au fait que l'on pouvait vivre des représentations, que des troupes surgissent et s'aventurent à parcourir l'Italie d'abord, puis l'Europe” (PUERTAS, p. 5, 2019) [versão original da citação].

⁸ Significado: Repertório gestual em que se busca o efeito cômico, com uma função dinamizante (TRECCANI, s.d, adaptado).

⁹ Significado: Descrições da peça, de forma generalista com as personagens, objetos e atos (TRECCANI, s.d, adaptado).

obstante, aplicam também uma problemática futura pelo uso excessivo dos efeitos e descrições no teatro (PUERTAS, 2019).

A *Commedia Dell'Arte* se relaciona com a intercomposição, ou seja, as expressões diversas dentro de um mesmo meio/cenário. Tendo em vista de que o principal meio de atuação foram os palcos itinerantes, sem um lugar fixo e definido; a relação intercomposta é, por estas evidências, a apresentação por meio das músicas, dos efeitos visuais, das danças, das cenas improvisadas e das máscaras relacionadas às personagens, questões que também podem evidenciar o conceito de metatetralidade (PUERTAS, 2019).

O movimento foi apresentado nas ruas em formato itinerante, como expressão inicial e foi transposto aos palcos fixos, que eram lugares criados especialmente para as necessidades teatrais. O tempo ressaltado nesta experiência é citado como *período de atores acadêmicos* em que já se tinha acesso geral ao conhecimento e o envolvimento familiar, apesar do amadorismo inicial (NIKKOLA, 2018).

A relação espacial, portanto, pode ter metalinguagem atrelada aos conceitos gregos teatrais em que se revisita o acontecimento de quando os poetas famosos eram convidados para apresentarem em palácios, bem como o exemplo de Samos, no palácio de *Plykratos*, pelas quais suas apresentações eram baseadas em palavras, com o intuito de ressaltar o riso¹⁰. Na medida em que a *Commedia Dell'Arte* trazia a expressão cômica, partia-se do pressuposto de que qualquer um dos atores poderia provocar riso ao público, pelo fato de estarem sobrevivendo em suas profissões, por meio das razões econômicas e a natureza itinerante (NIKKOLA, 2018).

570

O Carnaval Veneziano em sua metalinguagem com a *Commedia Dell'Arte*, evidencia o uso de elementos comuns em movimento, como as máscaras, o envolvimento musical e as associações simbólicas, no entanto, ao observar os dois âmbitos é possível resgatar as influências das origens dos romanos e gregos em relação às festividades Dionisíacas e de Saturnália. O chapéu triangular com penas, a máscara branca com nariz pontiagudo, a seda preta/vermelha ou azul, neste pressuposto, eram trajes venezianos que faziam parte da integração de figurinos. A concepção das cores também é integrada aos conceitos, pois, a exemplo do vermelho, sabia-se que era uma das cores de maior dificuldade em se obter, sendo uma revelação de extrema riqueza do utilizador (MOUNOUCHEU, 2008).

¹⁰ *Descritor:* Relação entre o orador e o poeta, em linhas gerais.

Os acolhimentos de personagens atuantes em *Commedia Dell'Arte* se estabelece de forma específica pela escolha de representações de bobos da corte, acrobatas e músicos. A comicidade se apresenta de diversas formas, inclusive com a oposição etária entre as personagens. Tratando-se das máscaras em *Commedia Dell'Arte*, cabe ressaltar a utilização de trajes e a fala de dialetos específicos; instruções e idades diversas; posições sociais diferentes; com o repertório de frases e gestos próprios, cujo princípio era a interpretação desmedida, que se tem como consequência e enfoque o riso do público. Pode existir três formações de máscaras, constituídas por amantes, velhos e criados, com a existência de pelo menos dois namorados, dois velhos e dois casais de criados (PUERTAS, 2019).

Os amantes¹¹, neste contexto, eram tidos como protagonistas das cenas, pois tinham a trama seguida da impossibilidade do amor, pelas razões familiares¹², em contraste ou rivalidade romântica; neste âmbito, eram os únicos que não usavam máscaras. Os velhos eram os pais dos amantes, cuja posição social era construída de grande privilégio, com exceção do Scaramouche, que era aldeão¹³ (PUERTAS, 2019).

Os servos, neste pressuposto, possuem diversidade de caracterização, por meio das criadas¹⁴ ou criados¹⁵; a exemplo das criadas Smeraldina e Colombina, e os criados Arlequin, Brighella e Polichinelle. O caso do Capitão¹⁶, também conhecido como máscara de Matamore, é divergente dos demais conceitos. Os namorados eram jovens elegantes que tinham boa retórica (PUERTAS, 2019).

Como forma de caracterização, portanto,

- Os servos ou zanni. Aqui personagens como Arlequin e Pulcinella que são criados ou mesmo palhaços
- Os idosos ou Vecchi que se apresentam como ricos velhos como Dottore e Pantalone
- Os amantes ou Innamorati. Jovens de classe social mais alta apaixonada por outro personagem da série
- Os militares ou Capitani. Além dos militares, estes personagens eram pomposos e arrogantes como La Signora (VASILIOS, p. 26, 2022) [tradução nossa]¹⁷.

Neste princípio, as personagens de *Commedia Dell'Arte* tinham comportamentos e máscaras específicas, os que não tinham máscaras realizavam atuações extra-modais, ou

¹¹ Descritor: Jovens gentis.

¹² Descritor: Aqui se evidencia a interferência dos velhos sobre o amor romântico dos amantes, pela autoridade familiar que se tinha, sobretudo de forma assimétrica entre as personagens.

¹³ Descritor: Pantalone (Veneza); Scaramouche (Nápoles); Doutor (Bolonha).

¹⁴ Descritor: Jovens astutas e inteligentes.

¹⁵ Descritor: Jovens astutos e inteligentes ou jovens grosseiros e ingênuos.

¹⁶ Descritor: Soldado espanhol arrogante e covarde.

¹⁷ •Τους υπηρέτες ή zanni. Εδώ εμφανίζονται χαρακτήρες όπως ο Αρλεκίνος και ο Πουλτσινέλα οι οποίοι είναι υπηρέτες ή και κλόουν•Τους ηλικιωμένους ή Vecchi οι οποίοι παρουσιάζονται ως πλούσιοι ηλικιωμένοι σαν τον Ντοτόρε και τον Πανταλόνε•ους ερωτευμένους ή Innamorati. Νεαροί ανώτερης κοινωνικής τάξης ερωτευμένοι με κάποιον άλλο χαρακτήρα της παράστασης•Τους στρατιωτικούς ή Capitani. Εκτός από στρατιωτικούς οι συγκεκριμένοι χαρακτήρες ήταν πομπώδεις και καυχησιάρηδες όπως η Λα Σινιόρα (VASILIOS, p. 26, 2022). [versão original da citação]

seja, com expressões para além da facial, ressaltando-se para a corporal. Os atores, portanto, por interpretarem diversas vezes a mesma personagem ficavam familiarizados com a forma que se interpretava (VASILIOS, 2022).

A cada cena se repetia e fixava instruções gerais em palco, questão que terá como nome *Script*, em teatro moderno. As instruções começam a evidenciar maiores detalhes e maior quantidade de composições nos *canovacci* (VASILIOS, 2022).

As primeiras máscaras, em formato de estrutura material, eram constituídas de madeira, a partir da primeira representação de Arlequim, que depois se transformou em estrutura de pele, com o uso de tecido mais grosseiro (MOUNOUCOU, 2008).

O Arlequim, em seu início, utilizava roupas com muitas cores e remendos constituindo, neste âmbito, um comportamento anárquico e enérgico. O Pantalone, em contrapartida, era rico e extremamente ganancioso, apesar de comerciante, sendo o oposto de Arlequim. A relação da fome também é demonstrada nas cenas, principalmente quando se tinha a reflexão de que era benéfico trabalhar em cozinhas pela alimentação três vezes ao dia (MOUNOUCOU, 2008).

OS NAMORADOS, cujos dotes principais tinham que ser a elegância, a graça, a beleza, falavam em toscano literário e, assim, como as criadas, não usavam máscaras. Entre os homens temos: Fabrício, Horácio, Cíntio, Flávio, Lélío. Entre as mulheres temos: Angélica, Ardélia, Aurélia, Flamínia, Lucila, Lavínia e, prenome de Andrieini, a maior virtuose do século XVI, Isabella. São personagens enfáticas, apaixonadas, às vezes com frenesi. Com o avançar do tempo, tornam-se cada vez mais enlanguescidas. Diante do fascínio imediato exercido pelas máscaras, é difícil imaginar qual teria sido o grande atrativo dos papéis dos namorados. (...) É preciso notar, no entanto, que os escritos da época testemunham que o maior sucesso, junto ao público, era justamente daquelas atrizes – Vincenza Armani, Vittoria Piissimi, Isabella Andreini – que interpretavam as namoradas (BARNI, p. 27, 2003 *apud* CARDOSO, p. 231-232, 2018).

572

Existiam três formas de atuação, sendo: *lazzi*, como piadas visuais; *burle*, pelo realce de piadas completas; e, portanto, *consetti* com a natureza de piadas verbais. Com isso, pelo engajamento e desenvolvimento das estruturas de *Commedia Dell'Arte*, o estilo *consetti* se evadiu dos aspectos de improvisação, e alguns personagens se tornaram estáticos, com o uso de dialetos sem a semelhança com a vida ordinária (VASILIOS, 2022).

A respeito de Antoine Watteau, que muito importa pela relação temática:

O teatro onde passava a maior parte do tempo fornecia-lhe temas cada vez mais numerosos, sugeria atitudes, fundos azulados onde parecia viver o seu sonho. A Comédia Italiana, que não conheceu directamente (os comediantes italianos tinham sido expulsos em 1697), mas através de Gillot, e dos teatros das feiras de S. Germano e S. Lorenzo, inspirou-o em Gilles do Louvre, il Mazzantino do 'Ermitage, Amor no Teatro Italiano de Berlim, etc. Nos atores da *Commedia dell'arte*, W. incorporou os sentimentos humanos eternos. [...] No teatro seu

sentimento poético e seu desejo de felicidade eram exaltados (TRECCANI, s.p, 2023) [tradução nossa]¹⁸

Como forma descritora, a pintura de Watteau (1716) que é utilizada no atual âmbito, representa as personagens de *Commedia Dell'Arte* em sua composição de um período que já se tinha a atuação de mulheres, com o itinerante-musical. É possível ressaltar nas obras do pintor ora destacado que representa algumas questões de época, sobretudo ao observar os trajes que se utilizam as personagens, que são bem elaborados, sem os trapos de Arlequim.

Imagem 1 - *Commedia dell'arte italiana* (Antoine Watteau)



Fonte: *The national gallery*, London (1716)¹⁹.

A relação iconográfica, tem como símbolos as personagens em estado de escuridão, tratando-se, pois, de uma figuratividade obscura em cena. O princípio semiótico-contrastivo em um nível fundamental, se trata de uma relação forte entre os eixos de natureza X cultura, sendo a segunda composição representada pelos cômicos em uma cena real, com o uso de velas em palco, em estado de improvisação, questão que é demonstrada nas cenas gerais do Arlequim.

573

Imagem 2 - *Arlequim, Pierrô e Scarpin* (Antoine Watteau)



Fonte: *Anne Valery Radot*, (s.d).

¹⁸ TRECCANI. Watteau. Disponível em: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/antoine-watteau_\(Enciclopedia-Italiana\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/antoine-watteau_(Enciclopedia-Italiana)/>). Acesso em: 04 jul. 2023.

¹⁹ WATTEAU, A. **A comédia italiana**. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/antoine-watteau/the-italian-comedy>>. Acesso em 2 jul. 2023.

A segunda pintura é contrastiva à primeira, pela composição colorida e simbolismo por meio das faces das personagens, com as luzes opacas e o Arlequim em seu estado original com o uso de trapos e roupas menos rebuscadas, tendo como eixos de esperança e desespero, entre as narrativas não-verbais.

3 ATUAÇÃO FEMININA EM *COMMEDIA DELL'ARTE*

Apesar de existir certo pioneirismo quanto a atuação feminina em *Commedia Dell'Arte*, bem como sua liberdade em âmbito geral, este movimento também se restringia. A gênese teatral é concebida por meio de arquétipos helenísticos, com base em uma relação patriarcal, em que as mulheres não eram vistas sequer como cidadãs da polis²⁰(PUERTAS, 2019).

Neste âmbito, a proibição da participação de mulheres em atuação e acusação de liberdade, tinha sobretudo uma relação com a luxúria, pois, pelo imaginário da sociedade italiana da época disposta, as mulheres tinham de ter bons modos, fazer apenas atividades domésticas, honrar à família e, sobretudo à Deus, pois as questões da sociedade eram sempre relacionadas ao movimento medieval; além disso, as mulheres que se arriscavam a tentar participar da teatralidade, tinham má fama, pois o termo *atriz* era tido como sinônimo à prostituição (PUERTAS, 2019).

574

Ser uma cortesã\atriz era a única possibilidade para uma mulher que não aceitasse ser freira, prostituta, de fato, ou dona de casa. Neste contexto, rapidamente, a igreja e a sociedade patriarcal tratou de as confundir, travestir, por muitos anos, concordando com seu valor igualado às prostitutas. Até hoje, persiste essa névoa sobre a proximidade entre atrizes e prostituição. Todas essas mulheres, de alguma forma, vistas como obscenas, estavam condenadas à marginalidade ou à invisibilidade histórica, ou ainda, à morte. Por isso, a máscara cômica da Cortigiana revela e expõe parte dessa ambivalência entre erudição, erotismo e comicidade (CARDOSO, p. 238, 2018).

No início da *Commedia Dell'Arte* as mulheres não atuavam, pois os homens faziam papéis femininos de forma travestida. No entanto, este cenário muda alguns períodos após a sua gênese, em que as mulheres começam a ter papéis efetivos e demarcados, tornando a *Commedia Dell'Arte* um gênero reconhecido pela consolidação feminina em âmbito teatral (PUERTAS, 2019).

[...] com a entrada em cena das mulheres, muita coisa mudará na comédia. Se hoje é ponto pacífico a presença feminina em cena, há que se imaginar a diferença e a

²⁰ “A polis é uma comunidade política que surge de outras associações, como a comunidade familiar e doméstica – a casa (oikos) – e a comunidade de vizinhos – a aldeia (kômê) –, buscando alcançar o maior bem, a autarcia (autarcheia) e a vida feliz” (FMP, s.d).

surpresa que isso causou a um público acostumado a ver homens representando os papéis das mulheres. Mas a modificação vai além. Com as mulheres também entra em cena a erudição, a improvisação de tradição acadêmica, improvisação poética e conceitual, cantada ou em rima, em suas componentes cultas e populares (SCALA; BARNI, p. 32, 2003).

As atrizes que tinham maior reconhecimento em cena eram chamadas de *Prima donna della compagnia*. Isso indica que existia o adjetivo de grandeza às mulheres, mas também representava uma forma de poder, pois as atrizes poderiam revelar opiniões e decidir questões da companhia. As atrizes que questionavam muito e emitiam opiniões não solicitadas, por intermédio do autocentrismo tinham o mesmo mote, mas negativamente (BRONDANI, 2017).

Desde sua gênese, a figura feminina sempre esteve ligada às regras pré-estabelecidas, aos subjugamentos e as proibições, sobretudo quando se gostaria de possuir posicionamentos e opiniões. Os diversos silenciamentos revelaram movimentos de domesticação feminina em uma sociedade com o centramento masculino. Ressalta-se, neste contexto, de que as mulheres não tinham a possibilidade de voto, não eram reconhecidas como cidadãs, não podiam ter liberdade financeira, sequer tratando-se da liberdade de ir e vir (BRONDANI, 2017).

As atividades realizadas ressaltam uma relação com o âmbito doméstico proveniente dos machismos e patriarcalismos da cultura conservadora-extremista. A partir da *Commedia Dell'Arte*, a mulher tem grandes possibilidades de emitir a representação de sua própria identidade, por meio da conquista de diversas formas de liberdade e início da materialidade trabalhista-itinerante (BRONDANI, 2017).

Tratando-se de formação de companhias, a primeira companhia em que tinha a formação com a participação de uma mulher²¹, a princípio, foi registrada em 1564, evidenciando a importância inicial da atuação feminina no teatro e permitindo a profissionalização das atrizes de *Commedia Dell'Arte*, com o pagamento de salário e a formação oficial em palco (BRONDANI, 2017).

A primeira máscara feminina formada foi a de Servetta, cuja repercussão deu origem às demais máscaras de servas. Colombina é a máscara mais famosa, tendo como principal característica a determinação como companheira de Arlechino; a segunda mais conhecida, portanto, é denominada como namorada ou nobre, que posteriormente se torna Isabella ou Sílvia. A existência da Velha cortesã é condicionada, mas também é conhecida como

²¹ *Descritor*: Lucrezia Senes, a primeira mulher em palco.

Ragonda, sendo pouco apresentada. Algumas das companhias que tinham o uso de máscaras femininas²², eram *Bottega Buffa*, *Vacanti*, *Buffa de Teatro*, que faziam parte da *Scuola Sperimentale dell'attore* (BRONDANI, 2017).

As mulheres tinham atuações sem o uso de máscara de couro, para demonstrar ao público de que se tratava de mulheres reais, sem a necessidade de homens-travestidos em palco. As mulheres poderiam utilizar máscaras-físicas ou corpo-máscara, nisto se demonstra o composto de força perante as atuações em palco, pois a linguagem corporal tinha de ser superior às expressões faciais e o uso tônico da voz. Todas as formas de atuação tinham de sustentar as percepções emotivas e expressá-las ao público (BRONDANI, 2017).

A transgressão social é uma característica das máscaras femininas de *Servetta* e *Nobre*, pois sempre demonstravam a verdade por meio das próprias atuações, com o respeito às emoções, às vivências românticas e às cooperações entre as próprias mulheres. A *Cortesã*, portanto, demonstra desobediência pela ordem social, com a não-submissão própria, tornando-se a maior representante das formas modernas de quebra de valores patriarcais (BRONDANI, 2017).

Apesar de aqui se demonstrar a relação entre as máscaras, cabe a nota de que o estado de exclusão às questões que retiram as liberdades e direitos das mulheres, são conceitos naturais em âmbito feminino em concepção de luta e transgressão, pela conquista ao livre-pensamento, pelo apoio à liberdade de expressão, pela regência à liberdade financeira e pelo reconhecimento de cidadania plena, com os direitos humanos em igualdade (BRONDANI, 2017).

576

As atrizes eram conhecidas como *meretrices honestae*, como é o cenário atribuído à *Isabella Andreini*, atriz famosa. De acordo com *Dario Fo* (1999), *Andreini* foi a única mulher a ser aceita em quatro companhias. A *loucura de Isabella* (BARNI & SCALA, 2003), portanto, é um composto teatral com aproximadamente 40 *canovacci*, e dentre estes textos, a personagem de *Andreini*, com a posição de namorada, levou seu próprio nome protagonizando a sua própria personagem por meio das narrativas, com certo protagonismo. *Isabella Andreini* e *Francesco Andreini* que eram pertencentes a *Companhia dos Gelosi*, foram também responsáveis pela profissionalização de atores e atrizes daquele período (FO, 1999; BARNI & SCALA, 2003; CARDOSO, 2018; BRONDANI, 2017).

Por estes motivos, é possível afirmar que

²² *Descritor*: *Servetta*, *Nobile*/*Innamorata*, *Vecchia*, *Ragonda* e *Cortigiana*.

[...] Isabella soube aproveitar sua fama para inaugurar o novo modelo de mulher-atriz, e usar toda a sua capacidade para a afirmação do ofício de cômica. Dados como esses evidenciam as contribuições para a arte teatral advindas da criação artística da mulher e que a sua presença em cena tem um sentido mais profundo do que se poderia supor à primeira vista (MESQUITA & SILVA, p. 281, 2018).

As atrizes estudavam as diversas ciências e os diversos conceitos sobre a sociedade, tinham acesso à leitura e a interpretação de textos, e eram essenciais para a economia do teatro popular. Sabe-se, portanto, que escreviam e recitavam as diversas formas artísticas, questões que eram impensáveis e inconcebíveis para a época, pelo fato de existir grande limitação para o acesso educacional (BRONDANI, 2017).

Ao se conceber o período do *Santo Ufficio dell’Inquisizione di Trento*, as companhias estiveram em grande perigo por conta das perseguições, sobretudo tratando-se do público feminino, cujo enfrentamento era duplicado e que finalizou por volta de 1600. No entanto, a igreja católica organizava o conceito de teatro, com regras e convivência (BRONDANI, 2017).

Em contrapartida, existia o argumento por meios eclesiásticos de que as mulheres enfeitavam o público através de ações sedutoras ou bruxaria. A *compagnia di gesu* limitou a liberdade das atrizes, condenando-as por aumentarem o desejo sexual masculino e atacarem contra os valores dos tradicionalismos de época (BRONDANI, 2017).

577

A efeito disso, é possível ressaltar que:

Colombina, sonhada e desejada, diz de si no final. Oferece-se como objeto de adoração. Submete-se ao toque do desejo e ao olhar do sonho. Colombina apresenta-se passiva, submetida às paixões que desperta e suas falas são reações aos desejantes Arlequim e Pierrot. Freud (1932) nos encaminhou aos poetas para sabermos da mulher, Del’Picchia parece ter intuído (?) que a mulher é desejo, desejo de ser objeto de desejo de um outro (SOLER, 2005). Antes de sua fala final, Colombina faz crer, tanto a Pierrot quanto a Arlequim, que seu desejo é único e total em direção a cada um... Mas quando os dois surgem juntos, ela diz do prazer que a falta de cada um lhe produz...quando está sonhando, deseja o frêmito do corpo e, quando seu corpo estremece de volúpia, anseia pela tristeza e poesia do olhar de Pierrot. A incompletude de cada um aumenta-lhe a ânsia e diz textualmente do tédio se os dois fossem um só: “morreria o desejo da gente” (DACORSO, p.1, 2008).

Segundo Connors (1998), Giovanni Domenico Ottonelli, representante da *compagnia di gesu*, não defendia as mulheres e estabelecia diálogos através de argumentos para excluí-las do palco, das cenas e não gostava de senhoras joviais, pela consequência da sedução e falsidade atrelada à sensualidade pela idade, questão que era liberada para o público masculino que atuava e tinha mais idade pela razão de gênero, certamente, mas também pelo conceito cômico da paixão proibida entre uma jovem e um velho. Pelas palavras de Aristóteles (p. 14, 1453), “O temor e a compaixão podem, realmente, ser despertados pelo

espetáculo e também pela própria estruturação dos acontecimentos, o que é preferível e próprio de um poeta superior”.

Então, alguns de seus argumentos eram que:

[...]” As mulheres teatrais são amazonas infernais, armadas com espadas e flechas.” (E.85) “Você nunca conheceu nas ruas, mulheres vestidas de éguas de carrossel, carregadas de plumas, cristas, tufos, ouriços e fãs, com mantos bordados e caudas além da medida? (I.74) “mostrando-se bela, enfeitada, vaidosa” e por definição imodesta” (I.130) (OTTONELLI, s/p, 1872 apud CONNORS, p. 22, 1998) [tradução nossa]²³.

Outros argumentos negativos eram relacionados a ocupação de honra das mulheres e ao conhecimento extraordinário das ciências e especiarias. A presença feminina em palco, desde sua gênese, causou reações negativas da sociedade, pois isso demonstra o poder ao público feminino. O riso era condenado pela igreja por se tratar de um contraste com o medo, que era a ferramenta principal do poder eclesiástico (BRONDANI, 2017).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi possível observar durante todo o percurso temático a respeito das diacronias e sincronias em *Commedia Dell’Arte*, desde aspectos teóricos, iconográficos e históricos, algumas perspectivas em evidência. Por meio de vias da *Commedia Dell’Arte*, com delimitação voltada à atuação feminina, com os pressupostos teóricos a respeito das problemáticas da sociedade patriarcal, com o poder atribuído à igreja católica, que muito discriminou o público feminino com preconceitos e proibições.

578

Por meio da metodologia utilizada e o sustento do arcabouço teórico, foi possível destacar concepções a respeito das problemáticas da atuação feminina, concepções psicanalíticas e abordagens a respeito das características de personagens e formas de atuação, para além do conceito de máscara, que pressupõe uma mudança de natureza diacrônica, em meios básicos por se tratar de um artigo com limitação de páginas.

Os questionamentos utilizados neste processo foram relacionados ao funcionamento da *Commedia Dell’Arte* e sua importância, sobretudo ao trazer a temática da atuação feminina como uma questão de grande valor neste estudo. A hipótese pelas vias da cultura x religião, se confirmaram pelas teorias aplicadas ao corpo do artigo, por intermédio das proibições atuariais, visto que o público feminino sequer tinha possibilidade de evasão doméstica, bem

²³ “[...]Le Donne theatriali son Amazoni infernali, armate di spada, e di saette.” (I.85) “Non havete mai incontrato per strada femmine vestite da cavalle di giostra, cariche di pennacchi, cimieri, zuffi, ricci e ventagli, con vesti ricamate, e code fuori d’ogni misura?” (I.74) “farsi vedere bella, ornata, vana” and by definition impudica (I.130).” (OTTONELLI, s/p, 1872 apud CONNORS, p. 22, 1998) [versão original da citação].

como os reflexos de uma prisão interior e exterior, pois o pensamento crítico também era restrito ao público masculino.

Foi possível reconhecer que a concepção de liberdade x restrição era forte em âmbito de *Commedia Dell'Arte*. No entanto, cabe ressaltar que as atrizes buscavam a proteção da nobreza para a obtenção de uma morte digna e com o pressuposto de igualdade para com os demais cidadãos. Para isso, fora de cena se mostravam arrependidas dos pecados fazendo diversas promessas intuindo a evasão da negligência eclesiástico-patriarcal.

Pelos fluxos e influxos deste estudo foi possível observar em âmbito teórico a importância da *Commedia Dell'Arte*, sobretudo para a democratização e a visão sobre a liberdade feminina. Foi a partir deste movimento que se teve oficialmente a profissionalização dos atores (e atrizes), com o pagamento por suas atuações e as reflexões pelo mercado de trabalho. Estas questões são apenas algumas das revoluções atribuídas à *Commedia Dell'Arte*, que por si já é considerado como uma revolução teatral. Considera-se, pois, que a *Commedia Dell'Arte* tem a tendência de ter maiores estudos em âmbitos interdisciplinares pela sua importância e reflexão na sociedade, que tanto necessita de comicidade e cores vibrantes.

579

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. Ana Maria Valente (Trad). Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- BARNI, R; SCALA, F. (Orgs). **A Loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell'Arte**. 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- BOUBARA, A. Quadro essenziale della presenza del riso nella letteratura italiana. S/L: **Intercultural Translation Intersemiotic (ITI)**, vol. 7, n. 1, 2018.
- BRONDANI, J. A. A Máscara e a Sombra: Palco e Vida. Goiânia: **Arte da Cena**, v. 3, n. 1, p. 21-42, 2017.
- CARDOSO, M. C. B. O. Ópera, Commedia Dell'Arte e palhaçaria feminina: estudos a partir da ópera Pagliacci de Ruggero Leoncavallo. São Paulo: **Rebento**, n. 8, p. 226-243, 2018.
- CONNORS, J. "Chi era Ottonelli?," in **Pietro da Cortona**, Milão, 1998. pp. 21-27.
- DACORSO, S. T. M. As máscaras de Menotti del'Picchia: Arlequim, o desejo – Colombina, a mulher – Pierrot, o sonho. Belo Horizonte: **Pepsic (estudos de psicanálise)**, n.31, 2008.
- D'AMICO, S. **Historia del teatro universal I**. Buenos Aires: Editorial Lozada, 1954.
- FERRONE, S. La Commedia Dell'arte. Barcelona: **Quaderns d'italià**. n. 2. 1997.

FO, D. **Manual mínimo do ator**. Lucas Baldovino e Carlos Szlak (Trads). São Paulo: Perspectiva, 1999.

FREUD, S. “O humor” (1927). In: **Edição Standart das Obras Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

MANOEL, P. S. A commedia dell’arte como método de preparação do ator contemporâneo. Santa Catarina: Unesc/Criar Educação (PPGE). Anais de evento - **II Congresso iberoamericano**, 2016.

MESQUITA, P. A. S; SILVA, R. D. (Em) Companhia de Mulheres - Coletivo de Pesquisa Teatral Feminista: dialogando com a crítica feminista. Florianópolis: **Urdimento**, v.3, n.33, p. 277-295, 2018.

MOUNOUCOU, K (Κατερίνα Μουνούχου). **The history of the theatrical mask «Ἱστορία της θεατρικής μασκας»**. Instituto Educacional Tecnológico de Alexandria. Pós-graduação em Estética e Cosmetologia (Tese), Pepa María (Orientadora), 2008.

NIKKOLA, S (Σαριάννα Νικόλα). **Characteristic elements in the poetry of Pierrot «Χαρακτηριστικά στοιχεία στην ποίηση των Πιερότων Ποιητών»**. Helsinque University. Pós-graduação em Filologia Grega Moderna (Monografia), Kimmo Granqvist (Orientador), 2018.

PUERTAS, M. B. **L’importance de la commedia dell’arte au théâtre de molière**. Espanha: Saint-Jacques de Compostele, 2019. Graduação em Letras - Língua e Literatura estrangeira - Faculdade de Filologia. Orientador: Manuel García Martinez. Universidade de Santiago de Compostela (USC).

580

VASILIOS, K (Καννάς Βασίλειος). **Comedy from ancient theatre to cinema «Η κωμωδία από το αρχαίο θέατρο στον κινηματογράφο»**. Greek Free University - Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο. Graduação em Ciências Humanas (Monografia), Nikos Terzis (Orientador) 2022.