

ME 3

Commedia dell'arte

Goldoni, Carlo,

1707-1793 : crítica e interpretação

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS
INSTITUTO DE ARTES – DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA
PÓS-GRADUAÇÃO(ESPECIALIZAÇÃO):TEORIA DO TEATRO CONTEMPORÂNEO

“ARLECCHINO”

O PERSONAGEM DA COMMEDIA DELL'ARTE

INTEPRETADO POR DOIS ATORES DE PORTO ALEGRE

CHARLIE TRELLES SEVERO
Porto Alegre, maio de 2001.

ART
ME
3

**INSTITUTO DE ARTES
BIBLIOTECA**



APLAUSOS, DEMORADOS E DE PÉ, PARA

DANIEL LION

E

LUIS HENRIQUE PALESE

AGRADECIMENTOS

“Abraçar o mundo com duas mãos é uma tarefa impossível. Embora, eu sempre tente. Graças a muitas outras mãos, cabeças (pela tolerância) e corações (pelo imenso carinho), este trabalho foi realizado. A todos estes quero expressar meu agradecimento. São eles:

- Henrique e Carolina, meus filhos, pela paciência de ‘gente grande’ durante todo este período que não pude estar com eles como merecem.**
- Andréa, por tudo que precisou se privar para eu concluir este trabalho.**
 - Professora Inês Marocco, pelas sugestões e orientações, assim como pela apresentação à Commedia dell’Arte.**
- Adriane Mottola, a quem admiro pelo trabalho de atriz há bons anos e pela grande ajuda, com apoio e empréstimo de material.**
- Alexandra Zucolotto, também colega de curso, pelas dicas via internet.**
 - Colegas do CADEP/FADERS, especialmente Leonilda Foschiera, pela compreensão da importância que o curso e este trabalho tiveram na minha vida.**
- Colegas do IRPA-Instituto Riograndense de Psicologia Aplicada Ltda, pela torcida constante nesta realização.**
 - Sirlei Severo, minha mãe, que em plena batalha pela vida, conseguiu tempo e disposição para ajudar.**
- Otávio, Simone e Tarine Goulart de Vasconcellos, meus cumprades e sobrinha pela tolerância, amizade e apoio a minha família.**
- Sr. Luiz Paulo Vasconcellos, pela importante colaboração e, sobretudo, pela confiança imediata quando lhe solicitei auxílio.**

A TODAS ESTAS PESSOAS, MUITO OBRIGADO!”

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	2
1 – A Commedia dell’Arte.....	5
1.1 - 2	
2 – A Respeito da Improvisação.....	15
1.2 - 2	
3 – Máscara.....	34
1.3 - 2	
4 – Arlecchino.....	39
a) 4.1 – Os Primeiros Arlecchinos.....	46
b) 4.2 – Os Arlecchinos Contemporâneos.....	52
2-5 – Resumo do Texto “Arlecchino, Servidor de Dois Anos.....	62
2.1 5.1 – A Respeito do Autor.....	62
2.2 5.2 – Síntese do Texto.....	64
3 6 – Entrevistas.....	67
3.1 6.1 – Entrevista com o Ator Daniel Lion.....	67
3.2 6.2 – Entrevista com o Ator Luis Henrique Palese.....	75
4 7 – CONCLUSÕES.....	95
ANEXOS.....	100
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	101

INTRODUÇÃO

“Arlecchino” é um personagem que existe desde o século XVI. Portanto, conta com mais de ‘quinhentos anos de vida’. Estar ‘vivo’ a todo este tempo é porque significa algo importante. Representa um tipo de personalidade que contribui, desde sua origem, para a manutenção da alegria e da graça na relação entre as pessoas.

Nasceu de expressões populares, representando, acima de tudo, uma classe operária: os serventes. Caracterizado inicialmente por uma irreverência e ‘agressividade’, com o passar dos tempos, ‘amadureceu’, tornando-se mais maleável. Apesar das necessidades que expressa, e em função destas, envolve-se em confusões, sempre busca soluções de modo atrapalhado e engraçado. Arlecchino não fica deprimido nunca. Sua ‘fome’ de satisfação o mantém dinâmico, ágil, acrobático o tempo todo. Isto o torna encantador.

É um personagem da Commedia dell’ Arte, gênero cômico de teatro, predominante por quase três séculos, do XVI ao XVIII. Tornou-se fundamental para a história do teatro, pois suas características são indispensáveis à interpretação dos atores.

Centrada na improvisação, nos personagens fixos e na utilização de máscaras, as encenações surpreendiam mesmo apresentando temas conhecidos. A atuação dos atores era o que mais agradava, pela alegria, irreverência, ironia, habilidade acrobática e diversão que proporcionava. Das feiras populares e ruas, alguns importantes atores conquistaram também reis daquele período, freqüentando seus castelos e recebendo proteção dos mesmos, tamanho era o agrado que causavam.

Natural de Bergamo, Itália, Arlecchino se fez conhecer internacionalmente, sobretudo a partir da conquista do interesse e aplausos dos franceses. Há referências (DUCHART, 1966) de ter sido interpretado também no ^o oriente. Tornou-se um ^o personagem universal. Também no Brasil se fez presente: através da direção de Ruggero Jacobbi, em 1949, no Rio de Janeiro, foi encenado “Arlequim, Servidor de Dois Amos”, de Carlo Goldoni, com o ator Sérgio Cardoso na pele de Arlecchino.

No final de 1994, em Porto Alegre, também com a encenação de “Arlequim, Servidor de Dois Amos”, o ator Daniel Lion, sob a direção de Luiz Paulo Vasconcellos, interpreta Arlecchino. Três anos depois, Luis Henrique Palese dirige e interpreta Arlecchino, também com o mesmo texto de Goldoni. A capital do Rio Grande do Sul passa também a ter, na história do teatro, os seus intérpretes de Arlecchino.

Nesta obra então, são apresentados uma fundamentação teórica na qual constam os aspectos históricos básicos da *Commedia dell'Arte*, os conceitos dos principais elementos que a compõem, tais como a improvisação e a máscara. Na seqüência, a caracterização do personagem 'Arlecchino' e as referências sobre os principais atores que já o interpretaram. Desde os primeiros *Alberto Ganassa* e *Tristano Martinelli* até *Ferruccio Soleri*, ainda vivo

A partir do relato de entrevistas realizadas respectivamente com os atores Daniel Lion e Luis Henrique Palese, atores em Porto Alegre, será possível conhecer os processos de criação do "Arlecchino" por eles interpretado, o relacionamento que travaram com este personagem e suas vivências nesta experiência.

Finalizando, ilustrações que favorecem o registro da importância que o presente conteúdo tem, assumido ao longo de tantos anos.

1 - A COMMEDIA DELL'ARTE

Existe, na história do teatro, um período em que a Commedia dell'Arte garantia a alegria e o riso aos espectadores que apreciavam a arte da interpretação. Este período é compreendido a partir da metade do século XVI até, aproximadamente, o final do século XVII.

Conforme PAVIS (1999), no século XVIII, com as mudanças de interesses e ascensão burguesa, o conteúdo da Commedia dell'Arte não mais se mantém.

Dario FO (1998), apresenta um conceito onde a prática teatral, associada a um compromisso entre os artistas envolvidos, resultava na Commedia dell'Arte:

“Commedia dell’Arte significa uma comédia encenada por atores profissionais, associados mediante um estatuto próprio de leis e regras, através do qual os cômicos se comprometiam a proteger-se e respeitar-se reciprocamente.” (p.20)

Patrice PAVIS (1999), considera que a caracterização da Commedia dell’Arte se dá por um conjunto de elementos exercitados e trabalhados pelos atores que dela participam.

Afirma então que a Commedia dell’Arte:

“ (...) se caracterizava pela criação coletiva dos atores, que elaboram um espetáculo improvisado gestual ou verbalmente a partir de um canevas, não escrito anteriormente por um autor e que é sempre muito sumário (indicações de entradas e saídas e das grandes articulações da fábula). Os atores se inspiram num tema dramático, tomado de empréstimo a uma comédia (antiga ou moderna) ou inventado. Uma vez inventado o esquema diretor do ator(o roteiro), cada ator improvisa levando em conta os lazzi característicos de seu papel (indicações sobre jogos de cena cômicos) e as reações do público.” (p.61)

Duas características básicas compõem a encenação apresentada pela Commedia dell’Arte segundo VASCONCELLOS (1987). Para ele, a encenação apresentada é principalmente caracterizada pelo ‘personagem fixo’, bem como pela improvisação dos atores.

Esta improvisação, conforme escreve o autor citado:

“(...) variava de acordo com um repertório anteriormente determinado, o que criava uma impressão de improvisação irrestrita, espontânea e de grande virtuosismo por parte do ator.”(p.52)

Assim, as histórias, os enredos, as tramas constituidoras da ação teatral apresentada, não eram textos literários. Dos registros existentes, percebeu-se que a história era esquemática e antecipadamente preparada. Elaboravam roteiros, nos quais as principais características do enredo eram combinadas e escritas, ficando para os atores criarem e improvisarem os problemas e as soluções para estes durante o jogo cênico estabelecido no momento da apresentação. A denominação para estes documentos é 'canevas'. Como descreve PAVIS (1990):

"(...) é o resumo (roteiro) de uma peça, para as improvisações dos atores em particular na Commedia dell'Arte. Os comediantes usam os roteiros ou canovaccios para resumir a intriga, fixar os jogos de cena, os efeitos especiais ou os lazzi. (...) devem ser lidos não como textos literários, mas como partitura constituída de pontos de referência para os atores improvisadores." (p.38)

É o trabalho do ator que tem mais destaque na Commedia dell'Arte. O exercício que apresentavam, as soluções que criavam, de imediato, embora também previamente preparadas, encantavam a assistência. Quanto maior o preparo, a dedicação, o talento do ator, melhor seria o resultado final do que era apresentado. É Ruggero JACOBBI (1956) quem enfatiza esta característica:

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

O nome específico *Commedia dell'Arte* é somente instituído a partir da metade do século XVIII. Antes, era denominada '*commedia all'improvviso*', '*commedia a soggetto*', '*commedia di zanni*'. Na França, foi chamada '*commedia italiana*' ou '*commedia das máscaras*'.

Suas origens estão relacionadas, embora sem absoluta certeza, conforme refere PAVIS (1999), às fábulas atelanas romanas, que são pequenas farsas de caráter bufão, apresentando os personagens com características estereotipadas e grotescas. Observa-se na obra de Plauto, poeta dramático, ator e empresário na antigüidade romana, características que eram percebidas neste estilo teatral a que se refere: presença de máscaras, tradição dos enredos, movimentos de dança, gíria popular associada com linguagem literária. Consta que foi um autor que conseguiu transformar em literatura a linguagem coloquial e o espírito do homem popular, atribuindo-lhe uma estética definida. Aspecto este que será também observado na *Commedia dell'Arte*.

Os artistas que realizavam este trabalho constituíam companhias teatrais. Logo, viviam constantemente juntos, compartilhando o dia a dia. Mantinham, inclusive, importantes tradições familiares. Consta na história, importantes artistas que seguiam a tradição paterna, por exemplo, na interpretação do personagem Arlechino.

O repertório apresentado pelos artistas destas companhias era dado pelas vivências que tinham. DARIO FO (1998), assim o descreve:

“ Os cômicos possuíam uma bagagem incalculável de situações, diálogos, gags, lengalengas, ladainhas, todas arquivadas na memória, as quais utilizavam no momento certo, com grande sentido de timing, dando a impressão de estar improvisando a cada instante. Era uma bagagem construída e assimilada com a prática de infinitas réplicas, de diferente espetáculos, situações acontecidas também no contato direto com o público, mas a grande maioria era, certamente, fruto d exercício e estudo.”
(p.17)

O local das apresentações destes artistas era onde fosse possível e para quem se interessasse: praças públicas, feiras, salas ou locais alugados, nobres, príncipes ou interessados em lhes patrocinarem.

A dramaturgia apresentada na Commedia dell'Arte, predominantemente constante, segundo Patrice PAVIS (1999) é assim caracterizada:

“(...)tema modificável, elaborado coletivamente; abundância de quiproquós; fábula típica de namorados momentaneamente contrariados por velhos libidinosos; gosto pelos disfarces, pelos travestimentos de mulheres em homens, cenas de reconhecimento no fim da peça, nos quais os pobres ficam ricos, os desaparecidos reaparecem; manobras complicadas de um criado tratante, porém esperto. Esse gênero tem a arte de casar intrigas ao infinito, a partir de um pano de fundo limitado de figuras e situações; os atores não buscavam o verossímil, mas o ritmo e a ilusão do movimento. A comédia revivifica (mais que destrói) os gêneros 'nobres', mas esclerosados, como a tragédia cheia de ênfase, a comédia demasiado psicológica, o drama sério demais; ela representa, desse modo, o papel de revelador de formas

antigas e de catalisador para uma nova maneira de se fazer teatro, privilegiando o jogo e a teatralidade.” (p.62)

A ação dos atores era dada, principalmente, pela improvisação. O repertório destas ações era o que constituía o ‘roteiro’ ou ‘texto’ dos espetáculos que eram apresentados. Na realidade, o termo utilizado para tal é ‘lazzo’. Segundo JACOBBI (1956), provém do latim ‘actio’ e significa ‘ação’. Logo, o ‘texto’ era então a ação teatral básica a ser apresentada de modo improvisado. Para ele, *lazzo*:

“(...)não é apenas uma fala e sim uma ação, ou melhor ainda, um jogo de falas em ação.” (p.27)

Essencialmente, a Commedia dell’Arte apresenta-se como um teatro popular. Daí, o seu sucesso, pois os personagens que apresenta são sempre os serviçais, seus patrões e os filhos destes. Assim, havia o grupo de empregados (zanni), composto por Arlechino, Briguehla e Colombina, os Enamorados, Pantalone, O Capitão e o Doutor^{tt}. Cada um com seu perfil característico específico. Todos sempre envolvidos em situações que evidenciam as classes sociais da sociedade da época em que surgiu, abordando relações amorosas entre jovens enamorados, patrão e empregado, empregados com outros empregados, ciúmes e relações quanto ao dinheiro e melhoria de vida. Seu maior público sempre foi o povo.

Com significados sociais, os tipos cômicos da Commedia dell'Arte evidenciavam as características da sociedade de então. Denotavam as contradições que os nobres possuíam, as diferenças e discriminações em relação às classes pobres.

“O sucesso da caricatura (e de toda a sátira em geral) depende de duas condições: de um estado de espírito crítico em relação ao objeto satirizado e também da vitalidade deste objeto, de sua importância social, de sua popularidade.” (MIC, 1980, p.66)

A utilização de máscaras por alguns personagens também caracteriza a Commedia dell'Arte. Principalmente, aqueles que tinham como função sofrerem as ações de ridicularização. Isto pois, uma vez que a máscara faz relação com aspectos da impulsividade animal e demoníaca, buscavam identificar tais aspectos nestes personagens. Os enamorados e as mulheres (serviçais) não faziam uso de máscara, uma vez não serem considerados capazes de trapaças como os demais.

de onde tirastes isto ?

O caráter espetacular que esta manifestação artística alcançou, não se restringe ao uso da máscara nem à utilização do personagem fixo. Desenvolvida, principalmente, a partir do trabalho do ator mostrou-se transformadora do que havia como teatro até então. Dario FO (1998), a respeito desta caracterização refere que:

“De fato, todo o jogo teatral se apóia em suas costas: o ator histrião é autor, diretor, montador, fabulista. Passa indiferentemente do papel de protagonista para o de ‘escada’, improvisando, esperneando continuamente, surpreendendo não só o público, mas inclusive os outros atores participantes do jogo.” (p.23)

Na primeira metade do século XVIII, à medida que ocorre o surgimento da burguesia, que a nobreza solicita e contrata os espetáculos dos cômicos dell'arte, assim como muitos dos famosos artistas foram morrendo, a essência popular da Commedia dell'Arte não mais é apresentada como anteriormente. Censura aos conteúdos que atingiam à política, piadas e conteúdos vulgares passam a dominar os espetáculos. Começa então o declínio da Commedia dell'Arte. Ela perde o prestígio até então conquistado. Outros fatores também contribuem para isso, como o desequilíbrio na atuação e integração dos atores, atribuindo a artistas novatos, inexperientes, papéis de destaque; a diminuição da improvisação, abolindo a necessidade de esforço e criatividade momentânea dos atores, com ênfase nos truques e novos cenários, assim como em prolongados números musicais e de dança, que se sobrepõem à arte do ator, característica por excelência da Commedia dell'Arte.

É neste quadro que surge um italiano imensamente interessado em recuperar a essência do espetáculo característico à Commedia dell'Arte: *Carlo Goldoni (1707-1793)*. Em um período que durou aproximadamente vinte anos, do seu início até sua ida para Paris, este autor, dedicou-se a fixar em texto o conteúdo destes espetáculos, já que se percebia com perfil intelectual mais desenvolvido e incapaz de ser espontâneo para assumir e desenvolver o desejo de ser ator. Apaixonado pelo teatro, admirador de Molière, investiu nos aspectos psicológicos e sociais que percebia existir nos tipos da Commedia dell'Arte.

Dario FO (1998), refere-o como um homem envolvido com o mercantilismo de sua época. Devido a isso, recebeu duras críticas. Entretanto, sua importância está relacionada à obra que deixou para a humanidade, registrando, como até então não havia sido feito, roteiros de espetáculos característicos à Commedia dell'Arte. A este respeito, Dario FO (1998) escreve:

“Sua intenção era colocar ordem no redemoinho de roteiros e esconjurar o embuste sempre latente, ou seja, realizar a reforma do teatro – uma reforma não somente estrutural, mas também, e sobretudo, moral e política. Goldoni acreditava na classe empresarial de seu tempo e não aceitava a idéia de denegrir-la ou de satirizá-la carregando nas tintas(mesmo se, posteriormente, desiludido – aliás, embrutecido – escrevesse algumas obras atacando aquela burguesia mercantil, cínica e mesquinha).”(p.49)

Também enfatizando a importância que Carlo Goldoni teve ao resgatar a Commedia dell'Arte, Ruggero JACOBBI relata e exemplifica a importância e os significados que muitos elementos, como a máscara e as situações entre os personagens, tinham neste período:

“(...)Goldoni não renegou as qualidades teatrais da Commedia dell'Arte, a qual ficou sendo a base técnica de todo o seu teatro; simplesmente, ele a transformou, a aperfeiçoou, tornou-a humana e atual, elevou-a até as mais altas regiões da literatura. É só observar o processo lentíssimo e sumamente refinado com que a inteligência goldoniana trabalhou sobre as máscaras tradicionais, elevando-as desde o ingênuo esquematismo popular até a mais complexa e sutil psicologia. (...) Goldani tinha observado, ou melhor, descoberto, o valor social dessas máscaras; tinha visto como elas constituíam um relatório

sumário, uma síntese da sociedade do seu tempo, expressando, todas, esta verdade: o aparecimento da burguesia no primeiro plano da história. É esta burguesia, representada por mercadores como Pantaleão ou por intelectuais como o Doutor, que está tirando proveito da decadência dos aristocratas, servindo-se do dinheiro, da cultura, do exercício das profissões liberais, dos casamentos das filhas e filhos. E neste jogo de duas classes, a terceira, o povo, já aparece representado pelos criados espertos e pelas criadinhas endiabradas, pelos Arlequins e pelas Colombinas. Infinitas são as variações de Goldani sobre esses temas. Eis Pantaleão a cortejar os nobres, e ei-lo, em outra circunstância, a contrapor sua dignidade de homem simples às patifarias e vícios deles. Eis Colombina a casar com o patrão velho e rico; ei-la, outras vezes, a recusar as propostas dele e a preferir um homem da sua classe. (...) o que importa, afinal, é entender que Goldani soube transfigurar o sentimento anônimo do seu século em forma universal de arte.” (1956, p.32-33)

Existe na Commedia dell'Arte uma energia transmitida pelos seus atores que a imortalizou como referência para o teatro. A importância desta energia é tamanha, que se faz lembrada na atualidade. TAVIANI (in BARBA & SAVARESE, 1995) relata a este respeito:

“A fascinação que a Commedia dell'Arte exerceu para os espectadores em toda a Europa derivava, no início, provavelmente do modo como os atores italianos descobriram ao criar tensão entre os níveis expressivo e pré-expressivo de sua atuação: uma expressão cênica burlesca, projetada para fazer os espectadores rirem. esta técnica, entretanto, cresceu de um substrato energético, vigoroso, 'acrobático', aqui compreendido em seu sentido original, isto é, 'movendo extremidades', na ponta dos dedos, mas também empurrando cada tensão ao seu extremo, procurando um equilíbrio instável.” (p.148)

2 - A RESPEITO DA IMPROVISAÇÃO

Importantíssimo conceito no que se refere ao teatro e, principalmente à Commedia dell' Arte, a improvisação é um dos recursos a que todo ator deve estar vinculado de modo intenso.

VASCONCELLLOS (1987), assim a define:

“Recurso de interpretação que consiste na obtenção de ação dramática a partir da espontaneidade do ator. (...) tem sido largamente utilizada no teatro contemporâneo como uma técnica de ensaio, ou seja, como um processo de experimentação através da qual atores e diretores fixam formas finais.” (p.105)

Também seguindo este sentido, outro autor, Patrice PAVIS(1999), conceitua a improvisação teatral:

“Técnica do ator que interpreta algo imprevisto, não preparado antecipadamente e ‘inventado’ no calor da ação.” (p.205)

A tendência é definir improvisação tal como a criação de algo ‘rápido’, repentino e que solucione o problema em que se encontra. Relacionada ao teatro, é criar algo, anteriormente não programado, que edifique a ação teatral, favorecendo a encenação.

Associada à idéia de liberdade de expressão, CHEKHOV (1996) afirma que somente através da improvisação é que realmente se alcança este sentimento. Valoriza a experiência pessoal e a partir desta, a capacidade criativa como meio de expressão artística.

Escreve o seguinte:

“Pensadores profundos, impelidos a expressarem-se, criaram seus próprios sistemas filosóficos. Do mesmo modo, um artista que se esforça por expressar suas convicções mais íntimas trata de aperfeiçoar seus próprios instrumentos de expressão, sua forma particular de arte. O mesmo, sem exceção, deve ser dito da arte do ator: seu desejo irrefreável e seu mais alto propósito também só podem ser satisfeitos por meio da livre improvisação.” (p.41)

De modo objetivo, este autor postula que improvisar não é inventar qualquer alternativa para a interpretação. Ao contrário, reforça a importância de preparo prévio ao que será trabalhado. Descobrir o ‘como’ fazer algo, que está indicado no texto por um autor (as falas, por exemplo), é mais importante do que simplesmente repetir o que está escrito. Encontrar quais as possibilidades de expressão que uma mesma situação pode ter, caracteriza também a improvisação.

Na seqüência desta fundamentação, Viola SPOLIN (1979), aborda a importância da experiência e da intuição como meios de criação artística. Segundo ela, somente através destas é que o ator estará realmente disponível para a aprendizagem.

“A intuição é sempre tida como sendo uma dotação ou uma força mística possuída pelos privilegiados somente. No entanto, todos nós tivemos momentos em que a resposta certa ‘simplesmente surgiu do nada’ ou ‘fizemos a coisa certa sem pensar’. Às vezes, em momentos como este, precipitados por uma crise, perigo, ou choque, a pessoa ‘normal’ transcende os limites daquilo que é familiar, corajosamente entra na área do desconhecido e libera por alguns minutos o gênio que tem dentro de si. Quando a resposta a uma experiência se realiza no nível do intuitivo, quando a pessoa trabalha além de um plano intelectual constricto, ela está realmente aberta para aprender. O intuitivo só pode responder no imediato – no aqui e agora. Ele gera suas dádivas no momento de espontaneidade, no momento quando estamos livres para atuar e inter-relacionar, envolvendo-nos com o mundo à nossa volta que está em constante transformação.” (SPOLIN, 1979, p.3/4)

Referindo a espontaneidade, sustenta que ocorre uma reformulação no próprio artista e a partir desta, uma libertação dos padrões até então absorvidos e que aprisionavam o potencial criativo. Não assemelha improvisação como espontaneidade, simplesmente. Mas, tal espontaneidade, inevitavelmente, está integrada à improvisação. Isto se manifestará através do jogo teatral, das relações com os demais integrantes do grupo de trabalho, da relação com platéias, da aceitação de críticas e observações a respeito do que é elaborado, da utilização de técnicas. Para esta autora:

“O ator cria a realidade teatral tornando-a física.” (p.15)

Partindo de duas idéias opostas, CHACRA (1983) demonstra que teatro e improvisação estão relacionados de modo importante. Inicialmente diferenciando-as, a primeira como obra de arte formal e a segunda como algo informal, espontâneo, sem preparo prévio, a autora conclui que:

“Ambos fazem parte de uma mesma realidade, são dois aspectos de uma mesma matéria: aquilo que é quando é com plenitude ou em perfeição e aquilo que é quando é ruína ou está incompleto. A distância entre estes dois pólos, o improvisado e o formal, é que determina as diferenças entre si, através de graus, onde a manifestação teatral torna-se mais ou menos formalizada ou mais ou menos improvisada.” (p.12)

De natureza momentânea, por ser ao vivo, assim como por depender também da comunicação com uma platéia (um dos elementos básicos do teatro), a obra teatral finalizada é constituída então de um caráter improvisacional. Improvisação como configuração ou algo implícito ao teatro formalizado, pois depende de várias condições: particulares do ator, bem como do público que vai lhe assistir.

Além disso, a improvisação pode ser manifestada uma vez que fatores externos à encenação (acidentes, esquecimento de falas, etc) interfiram na mesma inesperadamente. O recurso do artista é lançar mão de improviso, na busca de solucionar o problema imediato que surgiu. Aqui sim, improvisação como sinônimo de imediatismo, atitude súbita e criativa.

A autora refere então que:

“ (...) a configuração improvisacional, dentro da reprodução de modelos no teatro o mais estritamente formal, está ligada ao fenômeno artístico que justifica a improvisação como inerente a todo jogo cênico, dando a este um caráter sempre novo na medida em que, pela sua própria natureza, não pode ser repetido de maneira perfeitamente igual todas as vezes em que é representado. Neste pólo, a improvisação se apresenta com um grau mínimo de frequência, quase que imperceptível, pois a margem de imprevisto para ela aflorar é mínima. Entretanto, quando a estrutura formalizada é abalada, a improvisação vem à tona para não deixá-lo desmoronar ou submergir. Ela surge do interior da própria estrutura e, embora ações formais com ações improvisadas possam parecer não se ajustarem, neste caso, contudo, os dois pontos opostos se atraem como num ímã, durante algumas frações de segundos, e se fundem, de tal maneira que muitas vezes atores e espectadores não se dão conta do que aconteceu durante o espetáculo, podendo vir a reconhecer o fenômeno ocorrido, depois, na reconstituição dos fatos.”(p.22)

Está registrado na história do teatro a fundamentação mais importante do que vem a ser improvisação teatral, ampliando a idéia de que seja apenas técnica para interpretação. A partir de suas origens é que se pode encontrar o sentido e a função que existem na improvisação. São raros os escritos a este respeito, pois já que se tratavam de momentos de informalidade e espontaneidade, não eram transcritos.

Como escreve CHACRA (1983), situa-se também nas festas dionisiacas (precursoras não formalizadas do teatro), as referências primordiais da improvisação, pois comportavam em seus ritos, expressões mimo-dramáticas improvisadas, sem ação dramática propriamente. Os elementos que caracterizavam estas festas, uma vez que passaram a ser organizadas e descritas, constituíram a tragédia e a comédia. Assim, a improvisação constitui-se como a base, a raiz do teatro formalizado.

“O caráter de momentaneidade da improvisação, sua incerteza e desamparo levam os homens de teatro a se empenharem em obter conteúdos mais estruturados, procederem à seleção de elementos cênicos e formarem os alicerces de um teatro formalizado. (...), a improvisação é concebida como a gênese da arte dramática, evoluindo das expressões mais momentâneas e espontâneas, a partir do rito, até a formalização de uma linguagem teatral de caráter perfeitamente definido, próprio para atingir, por processos plásticos, ópticos e acústicos adequados, a sensibilidade e o espírito de um auditório’.”(CHACRA, 1983, p.25)

A concepção latina de teatro tem no significado romano de ‘ludus’, a importância do jogo, principal característica inicial da comédia, na qual a improvisação é a mola mestra. Sempre relacionada às festas e atividades populares, a improvisação atraía imensamente o público como assistência. Assim, na história encontram-se referências ao ‘fescenino’, ‘farsas atelanas’ e o mimo como atividades artísticas baseadas na improvisação.

Nesta seqüência, no século XVI, surge o que caracterizou, na história do teatro, a improvisação como fator fundamental à atividade da interpretação: a Commedia dell’ Arte (ou

Commedia all'Improviso ou ainda Comédia Italiana). Sua importância é relevante, pois até no teatro contemporâneo podem ser observadas características decorrentes do improviso que a definia.

Embora existindo desde o início do teatro, a idéia de que a improvisação seja resultado da espontaneidade é moderna. Ferdinando TAVIANI (1996/97) é quem afirma isto, enriquecendo ainda mais os estudos deste tema. Esclarece que tal idéia tem origem no Romantismo. Segundo ele, até o século XVIII, improvisação era considerada como exercício praticado nas escolas, academias, cortes e praças públicas, no âmbito popular, entre poetas improvisadores. Relata que:

“ (...)se tratava de uma exibição de saber e não de espontaneidade. Era uma maneira de mostrar o domínio de um amplo patrimônio literário: para poder improvisar vários versos era necessário ter aprendido muitos poemas de memória. ” (p.4)

Então, a improvisação não somente provém da espontaneidade, como existe a partir de exercício e dedicação. Dario FO (1998), assim como TAVIANI, sustentam o profissionalismo com que se expressavam os artistas que trabalhavam a partir da improvisação. A prática, o estudo intenso, a capacidade mnemônica e a velocidade eram os elementos que determinavam uma improvisação. Percebe-se que a idéia exclusiva de que a espontaneidade determinasse a improvisação, torna-se uma idéia incompleta. A importância do estudo e da memória é salientada, pois sabe-se que muitos dos artistas daquela época, não

eram alfabetizados, logo suas atuações eram dados por habilidades não literais, ou seja, atuavam a partir de uma 'partitura mental pessoal'.

Citando inúmeros fatores que determinam a improvisação, sobretudo relacionada à Commedia Dell'Arte, TAVIANI (1996/97) enfatiza que atuar all'improviso, requeria colaboração grupal. Isto se dava através de uma 'divisão de trabalho'. Citando Pier Maria Cecchini, importante ator e autor de escritos referentes a este período da comédia italiana, diz que era fundamental haver sincronicidade entre os atores. Intuição e atenção constituíam-se como necessários ao jogo cênico para garantir um trabalho bem sucedido. Combinações referentes à última palavra a ser dita, por exemplo, eram comuns, favorecendo o momento de intervenção do companheiro de cena.

Referir a importância do estudo parece ser contraditório quando se afirma que muitos atores deste período eram analfabetos. Justamente a partir desta 'divisão de trabalho', aqueles que dominavam a leitura e escrita favoreciam os que não o conseguiam. Outro autor, Domenico Bruni, em 1621, relatou que entre o final do século XVI e metade do XVII, a produção de escritos dos atores era muito grande, deixando como herança documentos de como os atores mais jovens deveriam interpretar a partir da memorização e maior velocidade os papéis característicos deste período.

"Não era um dom, mas pelo contrário, um adestramento particular, não eram hábeis por natureza, mas por cultura. Os

atores italianos eram os únicos que haviam sido capazes de se especializar no trabalho literário; sabiam não somente atuar, mas também escrever comédias. E sabiam fazer tão velozmente, como vendê-las em todas as partes, em grandes quantidades e para todos os gostos.” (TAVIANI, 1996/97, p.7)

A ênfase à capacidade de memorização, rapidez e profissionalismo é registrada em vários documentos conservados deste período. A prática ou ofício, como era considerada, evidencia a importância que tinha, e salienta que a essência do que deveria ser dito, superava o decorar falas simplesmente. O ator improvisava a maneira de formular uma ação, mais do que as palavras em si. Estas, as palavras, encontrava na atuação.

O fascínio que a improvisação gerava aos assistentes, principalmente aos literatos da época, é descrito também pelo autor antes citado:

“(...) as composições improvisadas fascinavam como um exercício acrobático: era uma demonstração de virtuosismo, de acrobacia intelectual. (...) Os espetáculos dos comicos italianos, onde freqüentemente os atores exibiam um modo de atuar acrobático, gestos que remetiam a uma técnica do corpo não cotidiana, constituíam também uma exibição da acrobacia intelectual das improvisações. De fato, a improvisação ou é algo cujo interesse remete unicamente ao feito artesanal (produção veloz) ou é virtuosismo acadêmico.” (p.9)

Descrevendo a trajetória de uma família de artistas italianos, os Rame, Dario FO (1998), ilustra a organização com que trabalhavam, enfatizando a improvisação como ponto de partida para tal. Conta este autor:

“O fato de esse grupo ter um repertório tão rico em comédias, dramas e farsas permitia que se apresentassem durante meses na mesma praça, mudando de espetáculo a cada noite. (...) não existia a necessidade de ensaiar ou bater o texto. O poeta da companhia, juntava os atores e distribuía os papéis, recordava-lhes a trama descrevendo-a por quadros e atos, depois afixava na coxia uma espécie de escala, no qual estavam escritas as várias entradas e o argumento de cada cena. (...) lia aos integrantes o roteiro por ele preparado, recheando-o dos mais vivazes e interessantes detalhes, e depois distribuía os papéis. Não se efetuavam ensaios; subia-se no palco e, após uma olhadela na ‘escala’ das seqüências e das entradas, começava-se a atuar completamente de improviso. Cada um conhecia uma infinidade de diálogos apropriados, que naturalmente variavam de acordo com a ocasião, e principalmente sabia de cor e salteado os assuntos de abertura e encerramento, isto é, as frases e os gestos convencionados que indicavam aos outros intérpretes as variantes, as mudanças de situação ou a aproximação do final de um quadro, do ato ou do espetáculo. Mas o conhecimento de tantos expedientes com certeza seria insuficiente se o ator não possuísse o motor da fantasia e o famigerado Dom da improvisação, ou seja, a capacidade de dar a impressão de estar dizendo coisas novas e pensadas naquele momento.” (p.19/20)

Andrea Perrucci (in TAVIANI, 1996/97), também importante literato italiano e que vinculou-se à vida teatral da época (metade do século XVII), como observador, estabeleceu uma comparação da improvisação com a Alquimia. Isto, pois o grau de periculosidade é intenso, o risco, tanto do alquimista quanto do ator que improvisa, é sempre grande, estando centrado na possibilidade de fracasso. Para ele, na improvisação:

“(...) o produto final é resultado de um largo trabalho artesanal, manual, humilde. A ‘quintaessência’, aparentemente livre e diáfana, manifestava-se somente depois de uma larga e pesada rotina, depois de uma dura entrega. (...) era uma

composição rápida de fragmentos acumulados no curso de um largo e lento adestramento.” (p.10/11)

Envolveu-se tanto com os estudos a respeito da Commedia Dell' Arte, chegando a diferenciar tipos de improvisação. Chamou de Superior aquela que a caracteriza de modo global, ou seja, apreendida pela memorização e apresentada com virtuosismo, dedicação e sincronicidade, e de Inferior aquela em ^{q-}os atores aproveitam seus pontos fortes, porém não preocupando-se com o conjunto do espetáculo encenado.

^eMolière, desde que conheceu a Commedia Dell' Arte, considera-a de fundamental importância, escrevendo principalmente sobre a improvisação. Recomendava a seus atores que, quando improvisassem, fizessem como os italianos. É um reconhecimento importante, concretizando a improvisação como expressão artística, não somente como técnica.

Também citado por TAVIANI (1996/97), Evaristo Gherardi, em obra de 1697, ^(*) reverencia a habilidade dos atores italianos, a quem bastavam ler o argumento da comédia alguns momentos antes de encená-la. Atribui, de modo importante, o fator da inteligência como contribuinte do sucesso do espetáculo. A imaginação, como capacidade criativa, outro critério a ser considerado necessário. Acrescenta também que o momento, a situação em que se encontram, os motivos que determinavam cada apresentação, também interferiam no resultado da mesma. Salienta, inclusive, que por este preparo, era difícil a substituição de um ator italiano quando este faltava. Para ele, o ator da comédia italiana:

“ (...) atua mais pela própria imaginação do que com a memória, compõe o que diz no mesmo momento em que o recita, sabe secundar aqueles que o acompanham em cena, sabe acoplar tão perfeitamente as palavras com suas ações e ambas com as palavras e ações de seus companheiros, que busca introduzir-se, intempestivamente, na linha de ação do outro, fazendo o que o outro lhe solicita, com tanta precisão, para que todos acreditem que se trata de algo preparado.” (p.14)

Um dos primeiros críticos direcionados contra à Commedia Dell'Arte, Luigi Riccoboni, também italiano, escritor, filho de atores modestos, condenava a vulgaridade das improvisações que muitas vezes caracterizavam este teatro, principalmente, quando de sua decadência(século XVIII). Mas não negava a possibilidade de, 'raramente', apresentarem atuações muito boas. Opondo-se diretamente a Gherardi, critica negativamente a improvisação, afirmando que onde houver falha na interdependência dos atores em cena, a vitalidade da mesma estará comprometida. Além disso, criticava que determinados assuntos surgiam conforme a situação cênica, o que freqüentemente, eram despropósitos. Afastavam-se do argumento, segundo ele.

“ (...) o segredo de uma atuação fascinante se reduz a isto: o ator deve poder atuar como se não soubesse o que passará no instante sucessivo.; o ator deve saber com tanta precisão o que acontecerá no momento seguinte, de modo que possa atuar como se não soubesse. A improvisação como refinado recurso artificial para tornar viva e natural a atuação; quer dizer, a improvisação, entendida não como uma espontaneidade vulgar, mas sim como construção consciente de uma dialética do conhecido e do desconhecido que se desenvolve em níveis sempre mais profundos sobre segmentos sempre mais reduzidos

da atuação, nasce da união do imprevisto e da memória. ”
(TAVIANI, 1996/97, p.16)

A clareza de um argumento, a partir de uma introdução, de um desenvolvimento e de um desenlace, é que favorecerá a imaginação do ator. Este buscará os diferentes meios pelos quais os diálogos podem seguir. Quando os atores se encontram, apresentando seus personagens, buscam o mesmo ponto da ação, sempre de forma sensata, coerente. Quando conseguem isto, produzem o que Jean-Augustin-Julien Desboulmiers (escritor de relatos eróticos e picantes, que também escreveu a respeito da improvisação da *Commedia Dell'Arte*), citado por Taviani, chama de 'grandeza de espírito'. Além de ressaltar a memória como fundamental à improvisação, evidencia a importância da tradição. Isto é, aqueles elementos que uma vez já foram utilizados, aqueles recursos de atuação, palavras e gestos que trouxeram soluções favoráveis à encenação, podem ser transmitidos por atores mais experientes, compondo uma nova cena.

À medida que caminhou para a decadência, a improvisação foi substituída pela interpretação, ocidentalmente definida. Ou seja, sempre a partir de um texto prévio, geralmente 'fechado', determinado, sem possibilidades de criação do personagem, o que a improvisação, por sua vez, possibilitava de modo imensurável. A partir do momento em que negou-se ou não mais se considerou a 'dramaturgia do ator', a improvisação, característica da comédia italiana, perde sua força.

Em um documento italiano, traduzido para o francês, de autoria do ator Dominique Biancolelli, é possível conhecer como era a improvisação por ele desenvolvida quando em cena. TAVIANI (1996/97) relata que este manuscrito:

“ (...) se refere à maneira como o ator recitava suas cenas: unicamente o sentido do diálogo, quando era importante, tão somente para estabelecer o que Arlequim devia dizer em um dado momento; as falas podiam ser ditas palavra por palavra quando importava também a maneira de dizê-las; quando, por exemplo, havia um jogo de palavras ou um equívoco ou quando a frase devia ser formulada exatamente e desse modo para sugerir o riso ou para desencadear outras frases na memória do espectador. O manuscrito relatava, com a mesma exatidão, o comportamento em cena de Arlequim; o que Biancolelli fazia, quais lazzi ou quais gags devia usar; em que ponto do texto o inseria... Como se pode ver, Biancolelli improvisava seu papel noite após noite, mas também recriava um papel escrito por outros e não ‘interpretava’ um papel. Ele mesmo o havia composto, mas tinha presente as exigências do conjunto com uma relativa independência.” (p.19)

Todas estas características referentes à improvisação possibilitaram que a mesma se estruturasse como fundamental ao teatro. Mesmo sob censura, os temas da Commedia dell’Arte chegavam à encenação graças à improvisação, pois eram criados mentalmente e então, apresentados, sem textos escritos que pudessem comprometer a apresentação dos mesmos. Quando escritos, podiam sofrer convenientes alterações instantâneas, burlando assim a censura vigente.

Um expoente do teatro no início do século XX, Jacques Copeau, declara-se imensamente apaixonado pela Commedia dell'Arte. Envolve-se de tal maneira com o estudo da mesma, propondo a criação de uma Nova Comédia, já que não encontrou outro nome que melhor definisse sua proposta. Investe no estudo da improvisação, acreditando que a força criativa do ator é quem sustentou a Commedia dell'Arte e gostaria muito de resgatar esta possibilidade, mesmo sabendo tratar-se de outros tempos. Seus estudos e treinamentos começaram em 1916. Evitando todo estímulo literário, insistia na criação do ator por ele mesmo, principalmente os que se dispusessem a viver, diariamente, em nome deste processo criativo.

Como sustentação de suas idéias, através de cartas a amigos que o apoiavam, disse:

“ Os atores de revistas, de ‘music-hall’ – sobretudo de music-halls populares nos quais a comunicação com o público é muito estreita – e os palhaços de circo, são improvisadores mais ou menos degenerados. Há no povo (na praça pública, nos cafés, no quartel, nos casamentos e festas populares, sem falar nos vendedores de rua e charlatães) mentirosos ou improvisadores de primeira ordem.(...) O costume da improvisação devolverá ao ator a flexibilidade, elasticidade, verdadeira vida espontânea da palavra e do gesto; o verdadeiro sentimento do movimento, verdadeiro contato com o público, a inspiração, o fogo, o ardor e a audácia do farsante.” (COPEAU, 1996/1997, p.42-43)

A história até aqui compreendida, evidencia o alcance da improvisação, pois, embora não mais como na Commedia dell'Arte, mantém-se necessária ao teatro que é

realizado com seriedade. Daí, então, emociona. Encenadores e teóricos sobre o teatro, contemporâneos, buscaram na improvisação os caminhos para alcançar os resultados finais de suas obras. Constantin Stanislavski, Vsévolod Meyerhold, Antonin Artaud, Gordon Craig, Jacques Copeau, Augusto Boal, José Celso Martinez Corrêa, Gerald Thomas, Luis Alberto de Abreu (diretor do espetáculo 'O Livro de Jó) são personalidades importantes do teatro, internacional e nacional, que buscaram na improvisação, na espontaneidade, no jogo, a base para as atuações que propõem. O teatro contemporâneo, tem então, sua edificação a partir da (re)descoberta do potencial gerador de ilusão e imaginação existente na improvisação. Grupos teatrais que introduziram o teatro de mobilização e participação da platéia (Living Theater, San Francisco Mime Troup, Open Theater), jogam com a espontaneidade do momento em que vivem.

“Este novo modo de expressão cênica vai tomando lugar, gradualmente, sobre a peça escrita e a potencialidade do ‘maravilhoso hoje’ toma lugar de ficção. O texto torna-se um esquema, como na Commedia Dell’Arte, e o gosto pelo ritual predomina. A intervenção do espectador remodela o ‘canevas’ da peça e, por sua vez, ele faz a experiência da catarse do ator.” (CHACRA, 1983, p.34)

O envolvimento com o público, a relação estabelecida a partir do momento em que ocorria a encenação, enriquece o trabalho do ator consciente do que faz, levando-o a propor a continuidade do jogo dramático.

Não somente no teatro a improvisação é utilizada como fonte de ‘descobertas’. Com objetivo educacional, através do teatro/educação, bem como psicoterápico, através do psicodrama, a improvisação se mantém como meio de enriquecimento das relações, seja de descoberta sobre si mesmo, seja com as demais pessoas.

Sandra CHACRA (1983) propõe uma expressão binômica onde evidencia a espontaneidade como base da improvisação. O termo é ‘Improvisação Teatral’, designando que o teatro em sua essência provém da improvisação, como consta em sua história. Difere de outros tipos de improvisação, referindo que o ‘teatral’ é então uma qualidade da improvisação. Por sua vez, tal qualidade se caracteriza pelo simbolismo dramático, que é uma necessidade humana. Os estudos da evolução do homem demonstram que uma das diferenças básicas quanto aos animais é o potencial humano para criar símbolos, uma vez que o primeiro apresenta inteligência de natureza transformacional. Salienta que há a espontaneidade instintiva (relacionada à sensopercepção) e a criativa (dependente da primeira e relacionada à apercepção: concepção e expressão particulares sobre determinado objeto). Observa-se, com isso, que a Improvisação teatral está calcada em fenômenos psicológicos e estéticos. Assim, a espontaneidade é característica fundamental para o ato criador.

“A preocupação pelo processo criativo – gestação de uma obra – nos abre caminho para a compreensão da improvisação, que pode ser entendida como a fecundação de um estado de espontaneidade (entidade psicológica) e o arranjo de elementos

artísticos utilizados na obra (estética), resultando num 'produto acabado'." (p.48)

Estes conceitos são apresentados, pois são inerentes ao significado da improvisação. E sem esta, não há teatro. Somente através da improvisação, como definida até então, chega-se à palavra (simbolismo verbal) e ao gesto (simbolismo gestual), elementos importantíssimos à representação dramática. Percebe-se aqui também, a vinculação existente aos processos de relacionamento social.

"A natureza dramática nasce dentro do homem com outro homem." (CHACRA, 1983, p.53)

Segundo esta mesma autora, observando o fenômeno teatral, é possível identificar o sentido da improvisação. A relação estabelecida entre os principais elementos de composição do teatro – ator, texto e público – evidenciará os objetivos da improvisação, especificamente artísticos. A revitalização da cena, evitando repetições mecânicas; estabelecimento de traços estilísticos; preparação do ator (técnica); recurso cênico, frente a falhas e acidentes na encenação; possibilita apreciação do virtuosismo e talento do ator e possibilita testar as habilidades para o trabalho de ator. Ela assim afirma:

" (...), a improvisação pode provocar a penetração da arte na vida. É ela um caminho, um elemento mediador, capaz de ligar ao homem comum ao mundo da estética, não somente como apreciador, mas também como um produtor de arte. Procurando destruir a barreira que separa o ator do espectador, retira do teatro aquilo que de mais forte ele possui: a experiência coletiva. Fazer o homem participar, agir,

manifestar-se, tomar posição no aqui e agora do teatro, não mais como espectador 'passivo', que assiste o desenrolar de cenas e de vidas que podem estar longe de sua realidade imediata." (p.97)

3 - MÁSCARA

Elemento característico na Commedia dell' Arte, constitui-se como um apetrecho para a composição dos personagens e tipos que dela faziam parte. Embora não criada neste período do teatro, remonta às origens do mesmo, onde, principalmente, referências a animais estavam nela presentes.

Consta, segundo Dario FO (1998), que a máscara provém dos rituais antigos, muitas vezes relacionado à caça, bem como à religião. Tem-se assim, os primeiros dados reveladores da relação com um 'jogo simultaneamente mágico'. É neste momento também que surgem as primeiras referências ao transvestimento.

Uma das muitas definições que pode ser referida à máscara é:

“O rosto falso – humano, demoníaco ou animalesco – esculpido ou pintado sobre vários materiais (pedra, madeira, argila, cera,

metal, cartão, etc), de traço reforçado e de expressão mais ou menos monstruosa pelo uso mágico-ritual, de luta, lúdico, decorativo e, sobretudo, espetacular.” (D’AMICO, 1960, p.229)

Antropologicamente, a utilização das máscaras está relacionada, em um primeiro momento, à sobrevivência. Disfarces na intenção de se parecerem com os animais a serem caçados eram comuns e um dos elementos que mais os caracterizavam eram as máscaras com as feições do animal a ser abatido. Possivelmente, estes caçadores acreditavam que, assim disfarçados, não seriam reconhecidos pela tal espécie. Além disso, motivos religiosos, místicos justificavam tal atitude: temiam vingança dos deuses protetores deste animais e, uma vez mascarados, não seriam reconhecidos, portanto não prejudicados.

Seguindo sua evolução, a máscara terá importância também nas festas dionisiacas, sendo este deus, Dionísio, considerado o “deus da máscara”. Também é relacionada à festa do carnaval em suas origens, como define TOSCHI (1955):

“(...) o carnaval é uma festa propiciadora da fertilidade da terra, da abundância da colheita. Ora, geralmente a nova espiga ou a nova planta, a semente, deve permanecer um período mais ou menos longo abaixo da terra. Lá, no escuro da região do inferno, estão a potência da descendência, a divindade soterrada, o demônio, a alma que nesta jornada fatídica do reconhecimento desta fase, do eterno retorno do ciclo produtivo, evocado do ritual apropriado, acompanha sua terra, e ali exerce sua força.” (p.167)

Há um fator unânime entre os autores que a conceitualizam e discorrem sobre a mesma que é relativo à liberação dos reais sentimentos, potenciais e capacidades do ator. Uma vez mascarado, o ator estará liberto de suas resistências pessoais, sendo capaz então de criar e se manifestar emocionalmente, sem restrições.

“Além das motivações antropológicas do emprego da máscara (imitação dos elementos, crença numa transubstanciação), a máscara é usada no teatro em função de várias considerações, principalmente para observar os outros estando o próprio observador ao abrigo dos olhares. A festa mascarada libera as identidades e as proibições de classe ou de sexo. Escondendo-se o rosto, renuncia-se voluntariamente à expressão psicológica, a qual em geral fornece a maior massa de informações, muitas vezes bastante precisas, ao espectador.” (PAVIS, 1990, p.234)

John RUDLIN (1994) refere que, ao usar a máscara, o ator terá sua personalidade substituída pelo ‘tipo’ a interpretar. ‘Tipo’ que foi sugerido por ela. Citando Goldani, este autor diz que *‘O espírito que há sob a máscara é como o fogo que existe sob às cinzas’*, desde que em uso pelo ator. Por si somente, a máscara não tem passado. Refere-se a um tipo. Ao usá-la, o ator se faz ‘prisioneiro’ deste. Permitirá ao ator envolver-se com a caracterização deste tipo. Para ele a máscara é portadora de mistérios, geradora de sentimentos profundos e, talvez até, assustadores. Uma vez em contato com o ator, surge uma via de liberação destes sentimentos.

A máscara tem como uma de suas possibilidades aumentar o jogo cênico, tornando essencial o objetivo do personagem e da situação. Uma vez que consegue trocar a

expressão conforme o movimento que realiza, a máscara se constituirá como essencial. Isto quer dizer, cumprirá sua função de expressar diferentes estados emocionais. Para isso, deve ser constituída como uma forma antes de ser uma expressão passageira. Ela é um meio, um veículo de expressões.

“A máscara, além de sua função de representação, é um meio de aprender uma dimensão do jogo, de desenvolvê-la, de permitir ao comediante acesso aos grandes textos. A máscara torna-se fundamental na formação do ator.” (LECOQ in D.BABLET et alii, 1985, p.8)

Com estas características, a máscara propiciará ao corpo a transmissão do que há para ser expresso. Será o corpo do ator que, devidamente trabalhado, preparado, favorecerá a compreensão da ação proposta no jogo dos atores.

“O ator é obrigado a compensar esta perda de sentido e esta falta de identificação por um dispêndio corporal considerável. O corpo traduz a inferioridade da personagem de maneira muito amplificada, exagerando cada gesto: a teatralidade e a espacialização do corpo saem daí consideravelmente reforçadas. A oposição entre um rosto neutralizado e um corpo em perpétuo movimento é uma das conseqüências estéticas essenciais do porte da máscara.” (PAVIS, 1990, p.234)

Dario FO (1998) também salienta estes importantes aspectos que a expressividade corporal assume a partir da utilização de máscaras:

“ O uso da máscara impõe uma particular gestualidade: o corpo movimenta-se e gesticula incessante e completamente, indo sempre além do mero balançar de ombros. Por quê? Porque todo o corpo funciona como uma espécie de moldura à máscara,

transformando sua fixidez. São esses gestos, com ritmo e dimensão variável, que modificam o significado e o valor da própria máscara. É cansativo atuar para e com a máscara, pois isso exige a realização de movimentos bruscos e contínuos com a parte externa do pescoço e a execução de rápidas reviravoltas – esquerda/direita, alto/baixo -, inclusive para se alcançarem efeitos de uma agressividade quase animalesca. Diante disso, é inevitável a necessidade de se realizar uma opção específica do ritmo em relação às palavras e ao conteúdo. É preciso submeter-se a esse tipo de exercício até atingir uma harmonia quase natural.” (p.53)

Este mesmo autor acrescenta que, uma vez com a máscara, consegue-se controlar, gradativamente, a gestualidade, pois ela – a máscara, permite a eliminação de uma linguagem corporal estereotipada, repetitiva e ‘mentirosa’. O corpo não mente.

4 - ARLECCHINO

Os conceitos e informações até aqui apresentados objetivam caracterizar o estilo, a ação e o elemento que são imprescindíveis ao Arlecchino. Fazer referência a ele é referir também a Commedia dell'Arte, a improvisação e a máscara. Não há como separá-los. É um personagem com origens anteriores ao período da Commedia dell'Arte, mas que nela se estrutura, tornando-se imortal e mundialmente conhecido.

Consta que uma das primeiras hipóteses etimológicas de seu nome deriva de um herói mitológico escandinavo: *'Herlenkoenig'*. Na seqüência, há a idéia de que derivou de *'Alichino'* (do francês), um dos diabos citados no inferno de Dante, que teria sido transformado em *'Hallequin'* (do francês) ou *'Hellechino'* (do inglês), significando *'pequeno diabo'*. Outra possibilidade é a de que *'Harlequin'* criou-se a partir da memória de um cavaleiro da corte de Henrique III, Achille de Harlay, que teria protegido um zanni italiano. O primeiro Harlay favoreceu outro Harlay, o quinto, então *'Harlay Quint'*. Ainda como hipótese de derivação, *'Arlotto'* o *'Cocchino'*, resultando *'Arlecchino'*; ou ainda *'Harle'* ou *'Herle'* significando uma ave de plumagem colorida e estranha e de *'Lechino'* (petit gourmet), por causa de sua fome insaciável.

Cabe referir que 'Truffaldino' é um outro nome relacionado ao de Arlecchino: alguns autores citam que fazem parte da mesma família, inclusive citando-os como irmãos, sendo Arlecchino o mais velho (RUDLIN, 1994) ou ainda, citam que são nomes similares, ou seja, representam o mesmo personagem (D'AMICO, 1960)

Assim como constam na etimologia do nome, dados de sua naturalidade também estão presentes em sua caracterização e posição na Commedia dell'Arte:

"Ele provém da parte baixa de Bergamo, justificando assim sua classificação como segundo zanni, contrariamente aos habitantes da parte alta que gozam do privilégio de vir ao mundo dotados de perspicácia e astúcia." (Bouffonnéries, p.40) ← e

Cabe salientar que esta classificação não se refere à importância, mas sim ao padrão social que Arlecchino representa. Outra justificativa é pela rudeza ou grosseria nas atitudes que transmitia, principalmente quando surgiu no século XVI. Uma certeza de sua importância é o desempenho como protagonista que costuma ter em várias peças referentes à Commedia dell'Arte, sobretudo as escritas por Carlo Goldani. e

Desta região, surgiram inúmeros criados – zanni, sendo Arlecchino um deles. É um homem pobre, sempre em busca do que comer, de onde morar, de dinheiro, enfim, de satisfação, preferencialmente, constante. É um dos personagens que faz parte do grupo de

criados. Desempenha esta função de empregado, usualmente do Pantalone e, em outras ocasiões, do Dottore ou do Capitano.

Como tal, sua indumentária é significativamente diferenciada dos demais personagens. Conforme refere SARTORI(s/d), alguns especialistas fundamentam que, no princípio, a mesma era feita de pele ou couro manchado de tinta avermelhada, como referência às sátiras do teatro grego; outros, por sua vez, optavam pelo costume policromado. A vestimenta característica no século XVI é assim descrita: calça com vários furos, como uma peneira, através dos quais apareciam a pele do intérprete. Depois, tais buracos foram fechados com remendos. No início do século XVII, a partir de uma visão estética, transformam a vestimenta de Arlecchino em um uniforme composto por:

“Uma jaqueta longa e calça comprida justas, costuradas ao acaso, com singular modelo de remendos verde, amarelo, vermelho e marron. A jaqueta é amarrada, frontalmente, com uma tira de couro preta e presa por um cinto preto usado muito abaixo dos quadris. Os sapatos são achatados e simplórios, na cor preta. Ele usa uma boina preta ou, mais tarde, um chapéu mole com aba estreita e uma pena ou cauda de raposa, lebre ou coelho fixada nele.” (RUDLIN, 1994, p.77)

Endossando estas características, assim como apresentando aspectos da relação social que a mesma denotava, MIC (1980) descreve que:

“Sua indumentária lembra aquela do ‘Minus centunculus’ romano e expressa a pobreza ou avareza de seu chefe, e, mais tarde estilizada, é composta de pequenos triângulos regulares multicoloridos.” (p.53)

A máscara de Arlecchino é composta por uma meia preta, enroscada em torno da cabeça, por baixo do queixo. É um dos vestígios das festas de Carnaval. É assim descrita por SARTORI (s/d):

“É verdadeiramente singular, demoníaca e animalesca, conforme sua origem, modelada sobre moldes de madeira, inicialmente em couro, com sobancelhas espessas e bigodes de crina, depois em cartão impermeável com um a testa larga e proeminente, sobre a qual há um ‘galo’ vermelho ou escuro; tem o nariz achatado, dois profundos cortes nas bochechas e dois buracos no lugar dos olhos.” (p.42)

Como as máscaras eram fabricadas contendo significados e referências a animais, a de Arlecchino tende a representar ou o gato, ou o macaco e ainda, algumas vezes, a raposa. Assim, referências demoníacas e animalescas estão presentes em sua caracterização. Quanto à protuberância em sua testa, Dario FO (1998) revela que:

“Essa protuberância está ligada, na maior parte das vezes, ao diabolismo da máscara. (...) Pan, o deus fauno protetor dos rebanhos, é também um personagem a meio caminho entre o diabólico e o animalesco. O próprio Arlecchino é um tipo fauno-demônio, a ponto de alguns estudiosos afirmarem que na protuberância de sua máscara existe o resíduo de um chifre quebrado de demônio em versão caprina.” (p.42)

Fazendo parte de seus pertences, Arlecchino costuma carregar uma ‘bolsa de valores’, invariavelmente, vazia. Leva consigo também, o famoso ‘batocchio’. O significado

deste está relacionado a 'badalo de sino'. Consta também que é derivado das tradições dos camponeses de Bergamo, que o utilizavam para tocar o gado. As traduções contemporâneas o definem como 'porrete'. RUDLIN (1994), cita Antônio Fava a este respeito:

"(...) o porrete é Arlechino: ele nunca o coloca no chão, nem quando faz cambalhotas. É um símbolo fálico, mas sem ameaçar – porém, quando necessário, o usa como arma, quase sempre contra Pantalone, ainda que muitas vezes as mesas são viradas e Arlechino é quem apanha de si mesmo." (p.77)

Inquieto, provocador, engraçado, intrometido, agitado, intrigante, medroso, guloso, inteligente, sonhador, tolo, bobo, ingênuo, lerdo, submisso, afetivo, interesseiro, brincalhão, trapalhão, esperto, estúpido...são inúmeros os adjetivos que definem o temperamento e o caráter de Arlecchino. O que mais lhe é característico é o estilo brincalhão, trapalhão e inquieto de se manifestar. Apesar de demonstrar contradições quanto ao seu jeito de ser, busca sempre a satisfação. Mesmo burlando regras ou combinações, não é mau caráter. Mantém-se na simpatia, pois conserva sentimentos que favorecem os relacionamentos. Resumidamente, Arlecchino é imprevisível.

Arlecchino está, freqüentemente, esfomeado. Seu interesse por comida é imenso, parecendo viver para comer. É capaz de entrar em desespero se não conseguir comida, seja ela qual for. Tal característica parece ser relacionada à fome desesperadora que os zanni sentiam

quanto saíram de Bergamo rumo à Veneza. Como o trabalho estava escasso e a concorrência era enorme, muitos vagavam pelas ruas, chegando inclusive a morrer de fome.

Fome de amor, de sexo, de dinheiro

Sua forma de expressão é um misto de sons e gestos. O Arlecchino primitivo era comparado sempre a um selvagem impetuoso. Comparações aos bailarinos são encontradas nas descrições a seu respeito, uma vez saltitar, dar cambalhotas, enfim, movimentar-se com destreza e agilidade, somente a partir das influências decorrentes de sua ida para a França. Constitui-se daí, como um acrobata.

Dario FO (1998) ressalta a importância de uma das partes do corpo que sustenta, de um modo geral, o movimento dos personagens da Commedia dell'Arte: 'as ancas'. Estabelecendo uma relação com o teatro oriental, este autor revela que o jogo está centrado no movimento da bacia, ou seja, ela direciona a postura geral do corpo que estará em cena. Especificamente de Arlecchino, diz:

“ O Arlecchino do século XVIII, dito clássico, move-se com o ventre para a frente e os glúteos para fora, impondo-lhe a necessidade de realizar uma dança contínua, com salto e trote. (...) o Arlecchino arcaico do século XVII está mais centrado no tronco, deslocando-se em um 'fora de equilíbrio', com um jogo de ancas não dançado, mas andado.” (p.65)

RUDLIN (1994) relata que os zanni caminham como se dançassem. Arlecchino executa passos na ponta dos pés. Segundo o autor, ele:

“Começa com o pé esquerdo à frente com a bola do direito vindo ao encontro do calcanhar do esquerdo que escorregará depois. O pé direito então passa à frente para a posição inicial. Há então quatro estágios, embora o caminhar seja em três tempos. Não é como a valsa exatamente, mas aproxima-se. Este caminhar mostra vivacidade e espontaneidade; ele também o utiliza frente à Colombina. Na extensão do maravilhoso caminhar do Zanni, os braços e pernas giram como se estivessem misteriosamente disfarçados.” (p.79)

Falar é com Arlecchino. RUDLIN (1994) e FO (1998) endossam esta característica quando dizem que, verbalmente, expressa-se de forma gutural. Apresenta um dialeto de Bergamo, sua terra de origem. À medida que rumou para a França, passou a utilizar uma mistura de termos em italiano e francês. Fala em tom rouco, segundo consta, devido a gritar muito pelas feiras, ruas e circos. É um verborrágico, vomitando palavras em grande velocidade, não realizando pausas ou silêncios enquanto fala: Arlecchino, ou fala continuamente, ou não fala. Há quem o compare a um papagaio. Costuma ‘falar pelas costas’, o que lhe leva a contornar e prolongar situações embaraçadas até conseguir se safar das mesmas. É um ‘enchedor de lingüiças’ nestas ocasiões.

“Não se pode esquecer que Arlequin nasceu acrobata e saltador. Mais que acrobata é um experiente ator improvisador. (...) tem grande elasticidade e leveza, grande ingenuidade; uma voz particularmente alterada (...) assemelhando-se a uma espécie de mugido que, de tempos em tempos, entre soluços, emite, e no

→ momento que pensamos que ele está profundamente emocionado, percebemos que se ‘rasga’ de rir. Arlequin deve saber quebrar o nariz ou esbarrar na decoração do local, desdenhar da figura de seus amigos, cutucar a amante com seu bastão, esfregar-se nela e rir de forma estrondosa, breve, mas impressionantemente. Deve ter a cabeça baixa, uma mão sobre o ombro ou sobre a testa como se refletisse. Deve lançar seu chapéu quando está impaciente ou o colocar na ponta de seu ‘batocchio’, para arremessá-lo à face do patrão de sua querida Colombina. Ele é sempre ciumento. Arlequin é invariavelmente inimitável.” (SARTORI, s/d, p.40)

4.1 – Os Primeiros Arlecchinos:

Segundo Constant MIC (1980), o primeiro Arlequin que conhecemos foi *Alberto Ganassa*, de Bergamo, que, desde 1572, fez espetáculos com sua trupe em diversas vilas da Europa. Por sua vez, Dario FO (1998), relata que a primeira vez que Arlecchino foi citado em um papel impresso ocorreu em 1585. Era descrito como um garanhão, que desce ao Inferno. Nesta ocasião, o ator que vestia a sua máscara, ou seja, interpretava-o, chamava-se *Tristano Martinelli*.

Nascido em Mântua, no ano de 1556, na Itália, Tristano atribuiu ao Arlecchino características significativamente agressivas. Isto que dizer, interpretava-o com referências primitivas, demoníacas, conforme cita Dario FO (1998):

“Na tradição popular francesa dos séculos XII e XIV, esse personagem é descrito como um endemoniado torpe, arrogante –

→ como deve ser todo diabo que se preza —e, principalmente, zombeiteiro, exímio elaborador de troças e trapaças.(...) É, em geral, tosco, ingênuo e desprovido de recursos, mas outras vezes é esperto como um macaco, ágil como um gato, violento como um urso enfurecido.(...) um tipo de fauno tagarela, exprimeindo-se na língua da Lombardia do Zanni, permeada de expressões do argot francês” (p.80) ←

Importante característica apresentada é que o Arlecchino de Tristano Martinelli, inicialmente, não fazia uso de máscara confeccionada. Utilizava maquiagem. Apresentava seu rosto pintado de preto, com garatujas avermelhadas. Quando passou a utilizá-la, era feita de couro marrom e com aparência de um macaco antropomorfo, de sobrancelhas espessas e vistosas, além de uma grande protuberância na testa. A roupa era feita de tecido em cor branca, com silhuetas cortadas e aplicadas em forma de folhas nas cores verde, ocre, vermelho e marrom. Consta que esta é uma das referências ao *homo selvaticus*.

Arrogância e provocação eram as características mais evidentes na sua interpretação. Abordava a assistência com impropérios, obscenidades e gestos vulgares. Ataques satíricos de conteúdo político, crítico à aristocracia e à religião também eram sua especialidade. Como gozava do simpatia do rei Henrique III, sentia-se protegido e respaldado para tal proeza.

Um das cenas, protagonizadas por Martinelli, parece ser, na opinião de Dario FO (1998) a origem de um termo utilizado para desejar boa sorte aos atores antes de iniciarem um espetáculo. Descreve ele que:

“Durante um diálogo amoroso entre um cavalheiro e sua dama, Martinelli abaixava as calças e começava a defecar, tranqüilo e beato em pleno proscênio. Em seguida, recolhia o resultado de seu esforço (era a maioria das vezes um doce de castanha e ainda tépido), atirando-o, a mãos-cheias, sobre o público, urrando entre grandes gargalhadas: ‘Traz sorte!...Aproveitem!’. (...) Existia ainda uma série de gestos provocativos, por exemplo, fingir urinar sobre o público, desabar em cima das pessoas sentadas nas primeiras filas, lançar objetos na platéia, atirar com colubrinhas ou foguetes mortíferos. Há um roteiro no qual se prevê a queda sobre a cabeça dos espectadores de todo um cenário, com praticáveis e painéis, inclusive. No momento derradeiro, a queda do cenário é detida por cordas dispostas antecipadamente, é claro. Em todo o caso, o efeito de causar terror estava totalmente garantido.” (p.82)

Nestas características de vulgaridade e escatologia, observa-se também erotismo no personagem de Arlecchino. Não é um personagem sensual, mas as obscenidades que demonstrava, sobretudo no início, propiciam esta observação. Também descrito por Dario FO (1998), houve através de Arlecchino, ênfase à ‘falocracia’, ou seja, um personagem que fazia referências ao falo, assim como o exibia ou o disfarçava sempre comicamente.

Tristano Martinelli morre em 1630.

O próximo ator que assume a interpretação de Arlecchino é *Giuseppe Domenico Biancolelli*, conhecido por '*Dominique*' e também é italiano. Nasceu no ano de 1636. DUCHARTE (1966) relata que sua primeira encenação como Arlecchino data de 1661. Consta que, em 1683, segundo RUDLIN (1994), Dominique, enquanto Arlecchino, contracenou com sua filha Caterina, no papel de Colombina.

Como o Arlecchino anterior, também era provocativo. Entretanto, passou a interpretá-lo de forma menos agressiva que seu antecessor. A agilidade corporal é outra característica que aparece mais desenvolvida, mais refinada, mais perspicaz do que a de Martinelli. Conforme descreve D'AMICO (1960):

“Quem estabilizou a tradição, trabalhando na França durante longa década, é Domenico Biancolelli (1646 ? – 1688), discípulo de Carlo Cantú (Buffetto), mas ainda herdeiro de algum estilo da arte de Sacaramuccia. Ele melhora a tradição, modifica toda a interpretação direta e grotesca da máscara, realçando na cena a graça da alusão ao saber, estiliza a fala e a mímica, dança com uma mistura de gestos mais compostos que seu predecessor, aumentando a atenção dos espectadores.” (p.907)

Será com Biancolelli que ocorre uma transformação também no figurino de Arlecchino: os famosos losangos e remendos multicoloridos são integrados à indumentária do zanni. Sua contribuição inclui ainda alguns roteiros e documentos que descrevem o modo

como atuava, criando assim um dos primeiros guias interpretativos, em especial do Arlecchino, assim como da improvisação, já referido anteriormente.

Conservando a tradição de ‘mexer’ com autoridades políticas e religiosas, Biancolelli, segundo FO (1998):

“(...) tinha o costume de colocar temas e situações embaraçosas em cena, como o problema da prática da justiça e da injustiça. Existem dois argumentos nos quais Arlecchino apresenta-se, respectivamente, como um juiz corrupto e um inquisidor simultaneamente fanático e hipócrita.” (p.83)

Escrever era uma de suas habilidades. Na relação com os franceses, Biancolelli, a partir de 1682, gradualmente passou a incluir nos ‘canovacci’ originais italianos, cenas inteiras em francês. Não substituindo o dialeto original, mas falado alternadamente em italiano e francês, tal procedimento agradou a assistência. Entretanto, MEYER (1991), esclarece que:

“Dominique não modifica apenas o tipo, mas o próprio jogo à italiana. Influenciado pela tradição francesa, tende a substituir o cômico gestual pelo verbal. Perde-se com isso o sentimento da motivação do gesto e instala-se um histrionismo verbal gratuito.” (p.36)

Dominique Biancolelli morre em agosto de 1688. Sua última comédia foi ‘O Divórcio’, de Regnard, porém sem sucesso. Seus sucessores são Angelo Constantini (1670-

1729), que, segundo D'AMICO (1960), teria misturado sua personalidade com a de Arlecchino e fugiu, vivendo por várias partes da Europa de forma romântica e bizarra'; e Evaristo Gherardi (1663-1700), que assumiu a tradição de Biancolelli, sobretudo relativa à inclusão do francês nos textos a serem interpretados. Assumiu o papel de Arlecchino, em 1689, na mesma comédia em que Biacolelli finalizou sua carreira. Desta vez, obtém o sucesso que Dominique não conseguira na ocasião. Investe também em manuscritos, enfatizando a capacidade de improvisação que os atores italianos possuíam.

Gherardi revela que na primeira década foi possível seguir o estilo italiano na interpretação, no jogo proposto. Em relação à presença de Arlecchino é que passou a existir diferença, pois ele passa a ser central na ação. MEYER (1991) salienta que:

“(…) com isto, perde-se a noção do próprio tipo que acaba se adaptando a situações tão contraditórias com seus atributos específicos, que acaba sendo, justamente por causa de seu aspecto proteiforme, tudo e nada.” (p.37)

Seguem na lista de sucessores e intérpretes de Arlecchino um francês, do Teatro da Feira Francesa, chamado *Babron (1688-1723)*, outro italiano *Tommaso Visentini*, chamado *Thommasin (1682-1739)*, *Baxtel*, o Arlecchino inglês (*1721*), outro italiano, ‘danzatore stupendo’, *Carlino Bertinazzi*, chamado *Carlin (1710-1783)*.

4.2 – Os Arlecchinos Contemporâneos:

O século XX conta também com importantes nomes de atores que interpretaram e ainda interpretam Arlecchino. As produções teatrais contemporâneas não são como as produzidas no auge da *Commedia Dell'Arte*, no século XVII, mas nem por isso deixam de ser referência da mesma.

A essência deste personagem está remetida principalmente às características que Arlecchino apresentava durante o século XVIII. Portanto, é referente ao período considerado Goldoniano, ou seja, ao período que ocorreram as modificações por ele propostas, na tentativa de recuperar o gênero italiano da *commedia all'improvviso*. Arlecchino, então, não é mais apresentado como agressivo, grosseiro e obsceno como interpretado por Martinelli e Biancolelli.

A partir da direção de um italiano, Giorgio Strehler, o texto de Carlo Goldoni, 'Arlecchino, Servidor de Dois Amos, passa a ser encenado em Milão, na Itália. A estréia ocorre no dia vinte e quatro de julho de 1947, estando em cena até os dias de hoje, portanto, cinquenta e três anos em cartaz . Neste período, dois grandes atores salientaram-se como intérpretes de Arlecchino, sendo conhecidos internacionalmente. São eles: *Marcelo Moretti* e *Ferruccio Soreli*.

Esta montagem, recorrendo à dramaturgia de Carlo Goldoni é composta por influências francesas. Dario FO (1998) mostra esta relação:

“A princípio, existe um êxodo em direção ao território francês, com a feliz inserção na Commedia Dell’Arte tanto da cultura popular francesa quanto da erudita, evocativa dos fabliaux e, em particular, a de Rabelais. Depois, durante a primeira metade do século XVII, registra-se o retorno à pátria de algumas companhias prestigiosas. É um retorno fertilizador, até mesmo por tratar-se de cômicos de grande notoriedade. Outra transfusão de sangue acontece devido ao contato com algumas companhias napolitanas, que nesse ínterim haviam prosperado, na seqüência do triunfo da ópera bufa. Esse movimento de ir e vir resulta na chave da contínua renovação da Commedia Dell’Arte e de sua excepcional longevidade, única na história teatral de todos os tempos.” (p.48)

Dario FO (1998) posiciona-se a respeito de Strehler, afirmando que com a montagem por ele dirigida:

“(...)demonstrou-se uma grande lição de direção teatral e de montagem de um espetáculo estruturado sobre o ritmo, a cadência cômica e, especialmente, o estilo.” (p.49)

A persistência, o investimento, a crença na possibilidade de que um espetáculo como esse seria viável, a contribuição dos atores envolvidos contribuíram para que o mesmo

se desenvolvesse e chegasse à atualidade. O aprimoramento constante levou cada ator envolver-se mais e mais no trabalho que realizava e:

“ (...)depois de milhares de apresentações, o Arlecchino de Strehler tornou-se um relógio de precisão, talvez um tanto mecânico. Mas ele não nasceu em uma escrivadinha, com uma direção predisposta; aliás, cresceu justamente dentro do espírito da Commedia Dell’Arte. E foi esse espírito, sobretudo o da improvisação, que permitiu aos atores, dirigidos por Strehler, atingir um brilho e uma perfeição quase mágicos.” (FO, Fulvio in FO, Dario, 1998, p.51)

Chama-se *Marcelo Moretti* o Arlecchino que, durante quase quatorze anos, assumiu como protagonista no Piccolo Teatro di Milano. De julho de 1947 a fevereiro de 1960, Moretti vestiu a máscara de Arlecchino, incluindo apresentações não somente na Europa, como também nos Estados Unidos.

Através de Amleto Sartori, com a redescoberta da confecção das máscaras feitas em couro a partir de 1948, o envolvimento com Arlecchino torna-se mais intenso e constante a cada ano em que Moretti o interpreta. As máscaras, inicialmente eram confeccionadas, com gaze e com cartão pintado, por Giorgio Strehler, diretor do espetáculo ‘Arlecchino, Servidor de Dois Amos’, e os demais integrantes da montagem. Moretti não gostava desta técnica, pois o suor o perturbava. As partes em relevo penetravam na pele e a visibilidade era relativa e distorcida. O sentimento de estar preso e com a expressividade limitada, eram as justificativas para não mais usa-la. Preferiu abolí-la, assumindo uma maquiagem preta no rosto.

Segundo Strehler, a relação entre Moretti e Arlecchino era complexa. De amor, porém cheia de contradições. Refere que, à primeira vista, Moretti não gostava de Arlecchino devido suas tirania e crueldades. Considerava-se como que condenado por ter de interpretá-lo e parecia 'louco' após ter constatado o sucesso obtido. Ficava angustiado quando pensava na velhice e não mais pudesse jogar como Arlechino.

A partir de 1952, são confeccionadas as primeiras máscaras em couro. Segundo o filho de Amleto Sartori, Donato, que continuou o trabalho como o pai, Moretti ainda sentiu-se preso, além de considerar os orifícios dos olhos muito pequenos e o incomodavam para enxergar bem, principalmente para realizar as acrobacias. Incomodado, Moretti sutilmente aumenta os orifícios dos olhos na máscara, mesmo contrariando Antonio Sartori. Resultou, como ele mesmo cita em RUDLIN (1994):

“O incidente ocorrido levou a uma feliz conclusão: O Arlecchino tipo gato nascia. Os orifícios dos olhos foram alargados e prolongados dando à máscara uma expressão felina com a qual Moretti confirmou o brilho de sua agilidade.” (p.46)

Segundo Strehler, Moretti a preferia como gato, por ser muito mais ágil. Além da máscara do tipo gato, ele também vestiu máscara do tipo 'raposa' e do tipo 'touro'. Assumiu um último tipo, que teria sido seu triunfo: um zanni primitivo, naturalmente suavizado ao ritmo e estilo do 'Servidor de Dois Anos', de Carlo Goldani. Moretti enfatiza assim, a

mobilidade que a máscara proporcionava. Afirmava que a boca assumia fundamental importância, o que, sem a máscara, não ocorria. Apenas delineado em branco, a boca surgia da parte interior do rosto mascarado, adquirindo importante valor.

Houve um momento que Moretti confessou a Strehler que, não usando a máscara, era como estar nu.. Nas palavras de seu diretor, evidencia-se a conquista entre ator e máscara, e que com ela:

“(...) se libera de todo o incômodo e, protegido por ela, lança-se ao personagem. Por detrás da máscara, Marcelo tímido, pode fazer fluir toda sua vitalidade, uma fantasia não realística, mas ancorada em sua natureza interior popular, e seguir o processo de descoberta e enriquecimento na redescoberta da Commedia Dell’Arte quase que por milagre. Sou convicto ainda hoje que Marcelo se sente finalmente livre de tanto incômodo que o unia também ao seu trabalho de comediante somente atrás de seu personagem mascarado. Encontrou a liberdade na constrição, na fantasia, no esquema muito rígido e reproduziu assim uma parte muito viva de si.” (Strehler, 1962, in Picolo Teatro di Milano, Programma dello spettacolo ‘Arlecchino, Servitore di Due Padroni, 1997/1998)

Strehler refere ainda que Moretti era um ator que sabia que tinha limitações. Afirma ele que era intelectualmente pouco flexível, meticuloso, detalhista, tímido, desconfiado, fisicamente limitado, vocalmente pesado e pouquíssimo claro. Entretanto, foi na esmerada reconstrução de Arlecchino que demonstrou ‘absoluta e excepcional riqueza interior’.

“Marcelo foi um dos mais disciplinados atores que poderia existir, disciplinado não somente a meu respeito ou em sua própria estima, mas disciplinado pelo seu ‘métier’, pelo teatro.”(Strehler, in RUDLIN, 1994, p.198)

Marcelo Moretti faleceu no dia dezoito de janeiro de mil novecentos e sessenta e um. Strehler e seus companheiros evitaram falar a respeito do colega que perderam, tamanha a dor e tristeza que sentiam.

“O que é mais definitivo a morte ou a performance teatral? Que o ator Marcelo Moretti era está agora fixado para sempre na memória de todos aqueles que o viram e o ouviram, um entre muitos, em uma noite, um conjunto de movimento cênico, ações e sentimentos e na extensão interior que sua presença, naquele momento, criava naqueles que o testemunhavam. Fotografias, gravações e escritos são somente significados de memórias passadas, não material para uma evocação.”(RUDLIN, 1994, p.195)

Consta que Moretti era bastante ciumento de seu Arlecchino. Entretanto, a partir de suas limitações, decorrentes de problemática no joelho e também de natureza emocional, passou a treinar um jovem ator, que já fora integrante do elenco de ‘Il Servitore di Duo Padroni’, em 1959, no papel do segundo camareiro. Viajou com o elenco pela Europa e pela África do Norte. Este jovem ator italiano é *Ferruccio Soleri*.

Ele nasceu em Toscana. Foi aluno da Academia de Arte dramática de Roma. Nesta ocorreu seu primeiro encontro com o personagem Arlecchino, onde o interpretou na peça, também de Goldoni, ‘A Filha Obediente’.

Ferruccio Soleri foi convidado pelo próprio Moretti para substituí-lo na turnê americana, com estréia em Nova Iorque, em vinte e três de fevereiro de 1960. Considerou este convite inesperado. Segundo o próprio Soleri:

*“(...)era chegada a hora de empenhar-me no preparo para interpretar um personagem que me era colocado e que vinha, de algum modo, aprovado por Moretti. Para a turnê americana, trabalhei com Moretti somente por quinze dias: experimentava sua marcação; enquanto ele me dirigia, dizia: ‘Faça assim e assim.’, mas não me esclarecia mais o porquê desta ordem. Alguma vez ensaiou na frente de Strehler, visto que ele queria me provocar. Rendia-me imediatamente, fazendo de conta que era diferente de Moretti. Dizia-me: ‘Faça assim e assim.’, mas depois arrependia-se já que obrigado regressava exatamente a uma engrenagem absolutamente estável.” (Soleri, 1997, in *Piccolo Teatro de Milano*)*

RUDLIN (1994) apresenta detalhes deste relacionamento inicial entre Moretti e Soleri:

“O velho e o novo Arlecchino trabalharam juntos misteriosamente, ‘sotto voce’. Pouco a pouco emerge um modesto Arlecchino, às vezes o duplo de seu pai, mas também mostrando sinais de vida própria. Quando mais tarde ele provou sua capacidade técnica, Moretti assistia seus vôos, acenando favoravelmente ou fazendo anotações para mais tarde discutirem em particular. No desenvolvimento de seu sucessor ele era tão meticoloso e tão exigente quanto foi consigo. Assim, como generoso. (p.198)

Seu ‘debutto italiano’, porém ocorre somente em dez de julho de mil novecentos e sessenta e três, em Milão, na Vila Litta, ao ar livre. Faz enorme sucesso e a crítica o aplaude:

“Falta Marcelo Moretti; mas é Ferruccio Soleri, jovem ator e seu digno aluno e substituto, tecnicamente perfeito (para interpretar uma máscara da Commedia dell’Arte torna-se uma preparação, de certo modo, atlética), ainda vivido de fantasia, de manha, de múltiplas divagações mímicas e paródicas; há também uma antiga cadência entrelaçada com um ritmo novo, em falsete, que aprofunda sua raiz na tradição, mas é alimentada de um humor atual, de uma linfa juvenil, de um entusiasmo que renasce a cada cena, para não dizer a cada piada.” (Roberto De Monticelli, Il Giorno, 11 de julho 1963 in Teatro Piccolo di Milano, 1997)

“Soleri está bravíssimo; jogou-se na sua aventura com um empenho e preparação excepcional para um jovem ator; reconstruiu com pontual precisão os lazzi de Marcelo Moretti, como ninguém fez; é uma condição acrobática e introvertida, com uma disponibilidade equilibrada, com gosto e domínio de prosclênio que, de fato, conclui-se estar de frente a um novo Arlecchino. É, sem dúvida, novo; um Arlecchino não tão misterioso (o seu não fica atrás da imensa fortaleza, da secreta personalidade de Moretti, tendo uma máscara com desenho estético mais expansivo), com menor pena interior, mais descoberto, sem resultado melancólico.” (Arturo Lazzari, l’Unità, 11 de julho 1963, in Teatro Piccolo di Milano, 1997)

Após a morte de Moretti, Soleri integrou o elenco do espetáculo ‘Galileo’, de Bertold Brecht, também dirigido por Giorgio Strehler. Tão logo soube que este diretor voltaria a encenar ‘Arlecchino’, retomou os ensaios. Intensificou seu relacionamento com Strehler, a ponto de considerá-lo seu verdadeiro mestre. Embora, não negue Marcelo Moretti.

“Trabalhando com ele que compreendi o que era Arlecchino e que coisa era aquela Commedia dell’Arte, bem mais claro do que nos livros que li. De minha parte, oferecia minha vontade de fazer, minhas características, a minha juventude. (...)Dificuldades eu tive muitas. A primeira nasceu do meu

encontro com a máscara. 'Não fazes rir; não exprimes nada.', dizia Strehler duríssimo, e isso me deixava em pânico. Comecei a estudar a máscara diante do espelho. Entendi que ela incitava interiorizar aquilo que o corpo deveria sentir. Fiquei aterrizado com isto; depois compreendi Ter uma vantagem: podia examinar o mundo do buraco da fechadura, enquanto que os outros não podiam ver as minhas emoções." (Soleri, in Teatro Piccolo di Milano, 1997)

Durante quatro anos, Soleri vestiu a máscara que pertencera a Moretti. A partir daí, modificou-a:

"(...) no corte dos olhos que eu acentuei, dando-lhe mais do gato em sintonia com o personagem mais acrobático, mais jovem que interpretava." (Soleri, in teatro Piccolo di Milano, 1997)

Desde 1997, com o cinquentenário do espetáculo 'Arlecchino, Servidor de Dois Amos', o mesmo não é mais encenado. Foi apresentado 1780 vezes na Itália e 614 em 36 países estrangeiros. Em suas próprias palavras sobre sua relação com Arlecchino, Soleri relata:

"Para fazer Arlecchino trabalhei duro, sempre sustentado por Strehler. Hoje penso que esta minha experiência esteja definitivamente terminada e talvez esteja terminada também para Strehler. Arlecchino, a minha vida. Amei muitíssimo o meu primeiro Arlecchino, aquele da Vila Litta, aquele da representação considerada 'dos vagões'. O Arlecchino talvez mais belo, porém, foi aquele de 1977, aquele da versão 'do Odeon'. Mas, o mais comovente, o mais próximo do verdadeiro sentido da commedia dell'arte, foi sem dúvida o 'do Adeus', pensado para os quarenta anos e o mais cansativo aquele do 'Bom Dia', com os jovens da Escola de Teatro." (Soleri, in Teatro Piccolo di Milano, 1997)

Direcionando, mais uma vez, os méritos de seu trabalho a Strehler, Soleri disse:

“Strehler nunca me disse: ‘Assim é; assim debes fazer.’, quando estava procurando meu Arlecchino. Mas enquanto estava ensaiando a sessão ‘do Adeus’, disse-me uma coisa que recordarei para sempre: ‘Ferruccio, eu não entendo. Tu envelheces, mas o teu Arlecchino é sempre mais jovem. Como fazes?’” (Soleri in Teatro Piccolo di Milano, 1997)

5 - RESUMO DO TEXTO “ARLECCHINO, SERVIDOR DE DOIS AMOS”

5.1 - A Respeito do Autor:

Carlo Goldoni nasceu em plena terça-feira de carnaval em Veneza (25/02/1707).

Viveu em ambiente de teatro, embora sua família nunca o estimulou diretamente para esta carreira. Tornou-se advogado. Entretanto, sempre vinculado ao teatro. É autor de inúmeros textos e responsável pela recuperação da Commedia Dell’Arte. Desde os nove anos escrevia peças teatrais cômicas, sendo a última escrita quando tinha setenta e sete.

“Seu objetivo: fazer do teatro um espelho do mundo e tornar as personagens e seus problemas o mais semelhante possível à realidade dos homens.” (Victor Civita in GOLDONI, 1983, p.VII)

Sempre muito envolvido com sua família, ora voltava-se aos escritos teatrais, ora advogava. Em uma dessas ocasiões, em contato com Francesco Golinetti, alcançam sucesso com o espetáculo ‘Momolo Cortesão’, em 1738, apresentando uma significativa novidade: as falas do personagem principal eram totalmente redigidas. Entusiasmado por sua percepção

estar correta -acreditava que a Commedia Dell'Arte estava desgastada, deixa de escrever roteiros para livre improvisação passando a comédias inteiramente redigidas. A primeira peça assim, neste estilo é 'A Mulher de Garbo'.

→ *"Goldoni contrapunha à tradição bufa da Commedia Dell'Arte uma obra que se apoiava nos caracteres, ou seja, em personagens de individualidade rica e situações nitidamente inspiradas em seu meio social. O teatro devia se aproximar do mundo, revelar seus vícios e virtudes sem esquecer sua função exemplar." (Victor Civita in GOLDONI, 1983, p.XIV)*

Em 1745, então longe do teatro, vivendo como um pacato burguês, recebe uma carta de *Antonio Sacchi*, importante ator e intérprete de Arlecchino, solicitando-lhe uma peça. Não muito tempo depois, envia ao famoso ator a peça '*Il Servitore di Due Padroni*'. O texto original não continha o nome de Arlecchino no título, pois seu papel deveria ser desenvolvido a partir de improvisações de Sacchi. Posteriormente, Goldoni escreveu também a parte de Arlequim, possivelmente incluindo os lazzi (ou alguns) criados por Sacchi.

→ *"A primeira versão, feita para Antonio Sacchi, dava ainda à parte de Arlequim total liberdade de improvisação. Só anos depois, quando o gênio Sacchi não encontrou substituto, é que Goldoni escreveu o papel." (Victor Civita in GOLDONI, 1983, p. XXIV)*

Inúmeras peças, retornos à Veneza, mudanças para Roma, textos rejeitados por algumas companhias, textos censurados e proibidos e rivalidades estabelecidas com outros autores, o abade Chiari, assim como Carlo Gozzi, por exemplo. Além de brigas por

manutenção das tradições teatrais (Gozzi) e inovações das mesmas (Goldoni), travaram uma batalha pela pureza lingüística, o que Goldani não mais apresentava.

Depois de trabalhar junto à Comédie Italienne, com quem também se desentende, em 1765, passa a ser professor de italiano da filha mais velha do rei Luís XV. Consegue realizar um sonho: em 1771, a Comédie Française encena uma peça sua, 'O Ranzinza Bondoso'. Não consegue êxitos posteriores, retornando à Versalhes em 1775, ainda na condição de professor de italiano. Com uma pensão real, conseguia se sustentar razoavelmente. Entretanto, com a Revolução Francesa, retorna a Paris, sem como se sustentar devidamente. Morre em seis de fevereiro de 1793, após ter vivido meses de doença e miséria. Um dia depois, foi revogada a ordem de suspensão de sua pensão. Restou aos políticos de então, a montagem de seu espetáculo 'O Avarento Faustoso', como meio de homenageá-lo.

5.2 – Síntese do Texto:

“Clarisse suspirou de alívio quando seu noivo, o turinês Frederico Rasponi, morreu num duelo. Seu pai, Pantalone, ficava assim, desobrigado do compromisso matrimonial que assumira com a família Rasponi. E, Clarisse, por sua vez, ficaria livre para viver seu amor com o jovem Silvio Lombardi. Mas eis que, no momento do noivado entre os dois apaixonados, selado pelo consentimento dos pais, surge em cena a figura de Arlequim, o

criado de Frederico ^Rrasponi, o ex-noivo de Clarisse, dado como morto. Pasma e surpresa!
Frederico deseja ser recebido!

A confusão se estabelece: o noivado de Clarisse e Silvio ameaçado; o Dottore Lombardi, pai do noivo, indignado; o Pantalone, pai da noiva, incrédulo; Briguela, amigo da família e o único dos presentes que conheceu ^Ffrederico e sua irmã Beatriz, mostra-se desconfiado. E surge em cena o 'ressuscitado'. ^S

Imediatamente, Briguela reconhece no pseudo-Frederico a jovem Beatriz, moça excêntrica que se vestia de vez em quando de homem. Mas, Briguela resolve silenciar. Beatriz foi para Veneza e travestiu-se de Frederico com um objetivo: receber um dinheiro que seu irmão deixara com Pantalone. E, para livrar-se dos incômodos legais da herança, julgou que, passando por Frederico, os bens lhe chegariam mais rapidamente às mãos.

Arlequim, que desconhece servir a uma mulher, vê-se na rua, abordado por um cidadão repleto de bagagem e que lhe pede auxílio. Arlequim ajuda-o e aceita tornar-se seu criado. Esse homem é nada mais nada menos que Florindo Aretusi, o assassino de Frederico ^a apaixonado de Beatriz. ←

A decisão de Arlequim em se tornar criado de Florindo não é a de abrir mão de um amo para ficar com outro: pretende conciliar os dois ao mesmo tempo, pois desse modo

ganhará mais. O desconcerto de tal decisão surge quando Arlequim percebe que seus dois patrões acabam por se hospedar no mesmo hotel, que por coincidência é de Briguela.

Daí em diante, Arlequim é servidor de dois amos (Beatriz-Frederico e Florindo) e, por meio de artimanhas contínuas, vai vencendo cada dificuldade. Os quiprocós se multiplicam a partir da ação de Arlequim e do elemento romanesco fornecido pelos dois pares de enamorados, Clarisse e Silvio, Beatriz e Florindo. Mas, como sempre, no final os nós se desfazem, os apaixonados reencontram seus pares e a paz geral se estabelece.” (Victor Civita in GOLDONI, 1983, p.XXII-XXIV)

6 – ENTREVISTAS

6.1 - Entrevista com o Ator Daniel Lion:

Esta entrevista foi realizada no dia 28 de abril de 2001.

- O Arlechino é um personagem da Commedia dell'Arte. Para começarmos, o que é a Commedia dell'Arte?

“Bom, eu não sou um ‘expert’ em Commedia dell’Arte, um estudioso do assunto. Quando eu me envolvi com Commedia dell’Arte foi especificamente para montar o texto: “Arlequim, Servidor de Dois Patrões”, do Goldoni, e mesmo assim a montagem de que participei interpretando o Arlequim não seguia os moldes clássicos deste tipo de teatro que foi muito popular nos séculos XVI e XVII. Acho que a principal característica da Commedia dell’Arte foi a improvisação. Era um jogo onde se tinha os papéis ou máscaras definidos, mas não o texto pronto. Os atores reinavam em cena, improvisando muito e jogando um com o outro e também com a platéia, valendo-se apenas de um roteiro tosco e básico (os canovacci). O resto era puro talento e virtuosismo dos intérpretes que se especializavam em determinado papel. Como acontece até hoje com alguns atores que se dedicam a este gênero teatral. Os atores poderiam se dedicar ao Arlequim, Doutor, Pantaleão, o valentão aquele da espada, o Capitão e interpretar estas criaturas até o fim da vida ou da carreira. Conquistando até fama, em alguns casos. Certamente, a Commedia dell’Arte é um dos referenciais do teatro universal e uma das formas teatrais que fez do ator o mais importante elemento do espetáculo, já que o texto estava em segundo plano, ou mais abaixo ainda. O que menos tinha era dramaturgia. Era mais encenação, palhaçadas, improvisação e os ‘atores’. Enfim, é isso...acho fascinante! Toda aquele virtuosismo que o ator tinha que ter era fundamental para eles. O ator se especializava e ia fundo na coisa da exigência física que o papel tinha. Todos tinham uma partitura corporal específica, tocavam algum instrumento e também eram circenses.”

- Tu dissestes que ‘não tinha exatamente uma dramaturgia’: o que quer dizer isso?

“Escrita...não tinha uma dramaturgia elaborada. Não tinha um texto definido. Os roteiros eram muito simplórios e pobres. Tramas vulgarizadas de pouco valor que só se sustentavam pelo brilho e verve dos atores. Os enredos eram sempre os mesmos, mero pretexto para armar uma seqüência de achados cômicos (lazzi). Podiam mudar os nomes, mas era basicamente a mesma trama. Geralmente um casal de namorados lutando contra a proibição dos pais, em meio a intrigas e acrobacias dos criados, como o Arlequim, que sempre se metiam em tudo. Havia, digamos, uma dramaturgia informal na cabeça dos intérpretes, mas nada registrado no papel, oficializado. aqueles ‘cannovacci’ foram o embrião de muitas obras importantes que surgiram depois. Mas, dramaturgicamente, a Commedia dell’Arte foi muito precária. Acho que a pobreza do texto foi um dos principais fatores da sua decadência. Depois, o Carlo Goldoni, já no século XVIII, é que foi um dos primeiros a fixar estes textos e inspirado neles, escreveu as suas principais peças. Antes disso, tudo estava muito nos atores. Era o reinado daqueles atores mambembes maravilhosos. Eram eles que sustentavam tudo. O público estava comendo, brigando, jogando coxinha de galinha uns nos outros e no palco também e eles tinham que estar ali representando. Tinham que estar mais vivos que na própria vida!! Era muito, muito, muito popular. E me pergunto, hoje em dia, como resgatar essa coisa visceral e extremamente popular, sem parecer coisa de museu? Que paralelo fazer?”

- E o Arlechino: quem é o Arlechino?

“Nesta história toda, nestas confusões de enredos, encontros e desencontros, ele é a figura principal, pelo menos é a que fica. Se tenho que citar um personagem da Commedia dell’Arte, que me perdoem as outras máscaras, cito o Arlequim. Ele representa todos os outros. É a primeira figura que me vem à cabeça. Talvez, pelo meu envolvimento com o personagem. Ele é aquele criado faminto e adorável que traz consigo toda uma bagagem da esperteza popular. A fome é o que move o Arlequim. Acho que antes de qualquer coisa, a fome e a vontade de saciá-la é o que desencadeiam a malandragem e todo o comportamento do personagem. É uma fome ancestral!!! Herdada de seus avós, seus pais e que, agora, é toda dele. O Arlequim é o povo e o povo tem fome, dome de várias coisas, mas primeiro precisa ferrar o estômago para depois saciar as outras fomes: de amor, de esperteza, de dinheiro, de sexo...Afim, saco vazio não pára em pé, né?! O Arlequim é a alma da Commedia dell’Arte.”

- O que tu achas que ele busca? O que o Arlechino quer?

“Ele quer o que, no fundo, todos nós queremos...comer, amar e ser amado...viver...ser feliz. É um personagem com necessidades básicas e primárias do ser humano. Todos buscamos a felicidade e o prazer, só que o Arlequim quer isso, se possível, com pouquíssimo trabalho e muita ‘sombra e água fresca’. Ele não busca um refinamento de

maneiras e nem de sentimentos, não tem desejos distantes e nem dúvidas existenciais. As suas necessidades e anseios são básicos. As dúvidas e dilemas que o torturam são do tipo: ‘comer ou não comer esta banana agora?!’; ‘encontrar a criada ou ficar e comer um sanduíche roubado?!’. Que dúvida cruel e fascinante!”

- Este espetáculo como que vocês fizeram? Como surgiu isto? Como cresceu isto? Como chegou o Arlechino para ti?

“É uma história interessante...quando li o ‘Arlequim, Servidor de Dois Patrões’, fiquei muito entusiasmado com o texto. Adorei o personagem. Gostei muito mesmo... fiquei com vontade de representar aquele personagem que me fascinou desde a primeira leitura. Tempos depois eu fiquei sabendo que o Luiz Paulo Vasconcellos estava montando a peça. Eu pensei: ‘Bah! Ele vai encenar esse texto que eu adoro. Já deve estar com o elenco todo escolhido, e eu não vou fazer o Arlequim.’. Comentei isso com um amigo que sugeriu que eu me oferecesse para o diretor, falando da minha paixão pelo personagem e pedindo o papel. Mas, é claro que não fiz isso! Jamais faria. Fiquei com vergonha e com medo de ser recusado. E a insegurança?!? Deixei isso de lado e continuei com meu trabalho. Dias depois, para a minha grande surpresa, eu recebo o convite do Luiz Paulo para fazer parte do elenco, como protagonista, fazendo o Arlequim. Foi o máximo!! E, ainda por cima, cercado de atores maravilhosos. Era um elenco ótimo, que foi muito elogiado. Sei lá por que vias se deu essa comunicação. Talvez os Deuses do Teatro tenham conspirado a meu favor. Foi um projeto interessantíssimo, que se originou de uma parceria das Secretarias da Educação e da Cultura da Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Foi destinada uma verba para a produção do espetáculo e apresentação gratuita para os alunos de toda a rede pública municipal. Desde as crianças do primário, até adolescentes do segundo grau, passando pelas turmas de alfabetização de adultos, todos lotavam o teatro para assistir o ‘Arlequim, Servidor de Dois Patrões’. Foi uma experiência muito legal. Teve um resultado super bom. A estréia foi no final de noventa e três e a temporada seguiu em noventa e quatro, sempre com muito sucesso e ótimas críticas.”

e fiz uma cena no encerramento. Foi uma experiência ótima! Gostei de sentir a máscara, de falar com todo o corpo e de usar a triangulação. Tenho feito vários espetáculos com a máscara do ‘clown’, mas desta que nós estamos falando, foi só neste curso. Ao mesmo tempo que a máscara me fascina, ela também me assusta, na mesma medida. Ela oferece grande recursos para o ator, mas impõem limitações também.”

- Dos ‘clowns’ que tu tens feito, o que pode ser dito que há do Arlechino?

“O Arlequim me possibilitou um amadurecimento como ator e um contato mais profundo com o público e com o próprio teatro. Isso se reflete hoje em dia no meu trabalho. Acho que a alegria e o carisma do Arlequim estão presentes nestes ‘clowns’ que eu tenho feito. Ele também ajudou a aprimorar a minha consciência corporal. Me deu uma limpeza de movimentos, que uso sempre. Não faço cinco gestos para dizer uma coisa, faço um. O tempo todo estou cuidando disso em cena. Com o Arlequim eu aprendi a brincar e jogar com o público, sentir o tempo da platéia. Aprendi a seduzir o espectador. Essa é uma herança valiosíssima que o personagem me deixou e que é fundamental nestes palhaços que eu amo fazer.”

- Tu tivestes contato com bibliografia, com material a respeito dos atores que se consagraram como ‘Arlechino’?

- E como se deu a caracterização do personagem? Que recursos tu buscastes? Que fontes, que referências tu buscastes?

“A principal fonte para a composição do meu Arlequim, foi o próprio texto do Goldoni e tudo o que ele me sugeria. Li muitas vezes o texto para Ter toda aquela trama muito clara e a função do meu personagem dentro dela, como uma das engrenagens que, em conjunto, movimentavam toda a máquina. Qualquer dúvida, eu recorria ao Goldoni...a cada nova leitura, eu percebia coisas diferentes, possibilidades e facetas novas que ainda não havia me dado conta. A opção da direção do espetáculo por não usar máscaras, também foi decisiva para a composição do meu Arlequim. Essa escolha do diretor – e eu gostei dela – rompeu com um dos códigos mais fortes do gênero, que é justamente o uso das máscaras. Já que a encenação não tinha uma visão purista e não buscava uma reconstituição da clássica *Commedia dell’Arte*, essa opção me pareceu acertada. Até pelo preparo e pelo estudo que o porte da máscara exige do ator. E não era essa a intenção. O meu Arlequim era meio clownesco, até na maquiagem que a Sandra Dani criou. Eu tinha o rosto todo branco, com olhos muito marcados por contornos pretos, umas sobrancelhas curvas, desenhadas acima das verdadeiras e uma boca vermelha, enorme, bem estilizada. O cabelo era todo puxado para trás com gel e terminava num rabinho armado com arame. Eu só não tinha aquela máscara de couro, concreta, mas tinha uma caracterização muito forte e impactante, que não deixa de ser um tipo de máscara. Eu tinha o rosto livre, os olhos muito presentes e marcantes e usei isso a meu favor. Tem também a partitura corporal que eu criei, a partir de imagens do Arlequim encontradas nas mais variadas fontes. Essas imagens foram me sugerindo poses, formas, maneirismos para o personagem. Nessa pesquisa iconográfica, fui encontrando gestos que se repetiam, independente do ilustrador ou da época da gravura ou da foto: a mão na cintura segurando o porrete, uma certa lateralidade, movimentos angulosos, rosto de perfil, apoio em um pé só, torções do tronco em oposição às pernas e muitas outras. Assimilei isso tudo, experimentei nos ensaios e com o tempo fui selecionando e criando uma partitura corporal bem desenhada e nada realista, fazendo um contraponto com os outros personagens.

Eu tentei dar uma agilidade muito grande ao personagem. Ele era muito rápido, estava sempre saltando, sempre em atitude. Já que eu não tinha aquele virtuosismo circense dos atores da Commedia dell'Arte, supri isso com uma rapidez e precisão de movimentos. Eu tinha que servir dois padrões ao mesmo tempo. Então era como se eu fosse dois. Vamos ver um trequinho da crítica do Antônio Hohlfeldt (risos): 'Daniel Lion, como principal intérprete, é perfeito. Voz, preparo corporal, capacidade de multiplicar-se em cena.' (Jornal do Comércio, 16/12/1993). Era isso que eu tentava fazer: me multiplicar. A composição partiu muito da parte física, foi um trabalho de fora para dentro. O recheio veio depois. A alma do Arlequim foi surgindo aos poucos, mas já tinha um corpo pronto para recebê-la. A fome estava sempre presente, como uma referência marcante. A simpatia e alegria do personagem também. Era fundamental que o Arlequim fosse carismático. O público tem que torcer por ele, se não, não funciona."

- A respeito da improvisação. Na Commedia dell'Arte a improvisação é uma das características fundamentais. Como que lidaram com isso? Como que tu encaras isso?

"Eu sou um ator que tenho muita facilidade para improvisar. Adoro quando acontece uma oportunidade de colocar um 'caco', de improvisar em cima de algum contratempo...de jogar com o inesperado na cena. Mas, é claro que já coloquei cacos horrorosos, que me 'cortei' todo, mas no geral o meu aproveitamento é bem bom. Agora, não gosto de trabalhar partindo da improvisação. Fico muito inseguro. Eu prefiro partir do texto. Do que a cena manda. Sinto mais segurança. Pode até ser uma muleta, mas eu prefiro assim. Pelo menos até agora, mas quem sabe?! Não tenho experiência com o método improvisacional. No 'Arlequim, ...nós tínhamos um texto pronto, completamente definido e bem armado. Foi o texto que norteou o trabalho e não a improvisação."

- O texto do Goldoni é fechado, estruturado. Não há então, possibilidade de fazer uma improvisação característica da Commedia dell'Arte?

"Possibilidade para improvisar sempre existe, basta querer. Mas, este improviso não pode atrapalhar a carpintaria teatral perfeita que o texto do Goldoni tem. Então, é um improviso preso, nunca nos moldes de uma improvisação descompromissada e anárquica. O improviso é válido quando vem para melhorar a cena e não prejudicar o que já é muito bom."

- Voltando a questão da máscara: tu, alguma vez, já trabalhastes com máscara?

"Nunca, em um espetáculo. Já fiz um curso de Commedia Dell'Arte, lá no DAD inclusive. Não lembro bem quando, mas acho que final de 94. Foi depois do 'Arlequim'. Neste curso que eu trabalhei com a máscara do Pantaleão

“Não...infelizmente, não. No material que li, apenas citavam estes atores, com breves comentários. Alguns deram vida ao Arlequim durante toda a carreira.”

- O texto aborda relação patrão-empregado, pobreza-riqueza, questões sociais. Tu achas que o Arlechino faz isso? Que ele tem essa função, que o objetivo dele é esse?

“O Arlequim é o criado que apanha do patrão, mas que apronta muito. A relação social, embora exagerada, vista com uma lente de aumento, está presente e, automaticamente, a crítica social também.”

- Tu achas que eles tinham intenção de fazer crítica a isso, de denunciar isso? Ou eles tinham outro objetivo?

“Não. Acho que o objetivo era fazer rir. Era debochar destas relações de poder. Naqueles lazzi todos, não chegava a ter esse refinamento de intenções. A crítica social que vinha em segundo plano...meio que a reboque das cacetadas que o Arlequim levava. Os atores e o público debochavam dos ricos. Talvez, uma doce vingança que só o teatro oferecia: rir de seus superiores.”

- Hoje em dia, é possível ‘ver’ Arlechinos por aí? Tu identificas Arlechinos por aí? Tal pessoa é um Arlechino...é possível isso?

“É bem possível...o Arlequim como um arquétipo universal da esperteza pode estar, sim, perambulando pelas ruas. ‘O homem do gato’ que nós temos aqui em Porto Alegre...para mim, é um bom exemplo de Arlequim contemporâneo. Ele anda pelas ruas, trocando boas gargalhadas por uns trocados. Leva nas costas um saco com seu gato dentro e na mão o porrete para bater no bicho. Essa figura não lembra alguém que nós conhecemos? Ele tem muito da essência do Arlequim, principalmente pela maneira como seduz o público. Todo o jogo entre ator e espectador e os códigos desta relação aparecem claramente no trabalho deste artista de rua. Me parece um paralelo bem forte e presente.”

- O Arlechino era italiano. Se ele fosse brasileiro, seria muito diferente do que ele foi?

“Se ele fosse brasileiro, com certeza não seria tão famoso, mas talvez fosse ainda mais esperto, com a ajuda do nosso ‘jeitinho’.”

- Se ele fosse gaúcho?

“Seria menos famoso ainda!!!!(Risos) Ah! O Luis Paulo Vasconcellos quase montou uma versão gaudéria do Arlequim. Por falta de tempo para a transposição, acabou abandonando a idéia. Que era ótima, eu acho. Imagina um Pantaleão como Patrão de CTG?! Imagina a Clarice como Primeira Prenda?! O Arlequim babando por um churrasco de costela gorda...seria muito engraçado!”

- Facilidades e dificuldades que tu tivestes neste trabalho?

“Se houve alguma facilidade, talvez tenha sido na parte física, e só. Foi um trabalho extremamente difícil, que exigiu muito de mim. Apesar do meu preparo físico eu tinha um desgaste muito grande. Suava demais. O meu figurino ficava completamente ensopado de suor. Quanto às dificuldades foram muitas. Desde aquelas mais bobinhas, até uma crise braba, bem próxima da estréia. Bateu uma insegurança. Comecei a questionar tudo. Queria mudar todo o personagem. O ator fica ensaiando, ensaiando, ensaiando...chega uma hora que precisa estreiar, se não parece que o trabalho começa a regredir. Falta o público para a magia acontecer e o trabalho ganhar uma outra dimensão.”

- Quando tu achas que o Arlechino ficou pronto?

“Somente na estréia. Não tenho dúvida nenhuma disso. Foi na estréia que tudo se encaixou. As cenas e o personagem ganharam uma vida, que nos ensaios eu sentia falta. A estréia foi emocionante! Claro que o espetáculo todo melhorou muito durante toda a temporada, mas essa estréia foi marcante para mim. As risadas e a cumplicidade do público era o alimento que mais faltava para o meu Arlequim. Nós fizemos um ensaio geral com umas quatro ou cinco pessoas na platéia. Foi horrível! Uma reação fria. As pessoas riam, mas era frio. Eu saí arrasado. Aí, no dia seguinte, na grande noite da estréia foi um sucesso. Daquela frieza do ensaio para o calor de uma euforia de aplausos. Foi o máximo! Fiquei muito emocionado. Tudo funcionou. O público ria muito e eu senti que eles estavam comigo, que eu os tinha conquistado. No final, o elenco agradecia separadamente e eu era o último a entrar. Quando cheguei até o proscênio para agradecer, a platéia levantou e começou a aplaudir de pé. Foi muito, muito emocionante. Me deu um nó na garganta e fui para o camarim chorar. Foi uma estréia especial. Naquela noite o Arlequim estava nascendo.”

- O que tu gostaria de acrescentar, o que tu gostaria que constasse neste trabalho, considerando ser um registro?

“A importância de ter feito este personagem, ter feito este texto clássico. Acho que foi marcante na minha carreira. Foi o primeiro personagem de maior destaque que fiz. Isso é importante destacar, pois foi decisivo para mim. Ele marcou meu nome no panorama teatral da cidade. Eu aprendi muito com o Arlequim. Em função deste trabalho eu

recebi convites para outros espetáculos. Acho que obtive um bom resultado, tive ótimas críticas. Tanto os colegas da classe teatral, quanto o público, sempre falavam com carinho e respeito pelo meu trabalho como Arlequim.”

- Arlechino é um personagem que possibilita uma grande exposição do ator enquanto ator...

“É...exatamente. Para o bem e para o mal. Ele te expõe muito. É um protagonista evidente. Essa exposição vem acompanhada de muita cobrança. É um personagem maravilhosos! É um desafio tentador, que dá aquele friozinho na barriga. Existem grandes Arlequins no mundo, atores maravilhosos e completos, principalmente na Itália. Eu dei uma ínfima contribuição neste universo, apresentando a minha versão do personagem.”

- Tu és ator desde quando?

“Trabalho profissionalmente como ator desde 1987. Mas, paralelamente, também atuo como diretor de arte, criando cenário e figurinos para espetáculos e comerciais de tevê. Amo meu trabalho e não saberia escolher uma das duas coisas, elas são complementares. Já assinei os figurinos de inúmeros espetáculos de teatro e dança e recebi alguns importantes prêmios nesta área. Normalmente quando me convidam para o elenco de uma peça, acabo também fazendo os figurinos e toda a parte visual.”

- Quantos espetáculos tu já fizestes?

“Já fiz muitos espetáculos. Entre teatro infantil, teatro adulto e ópera, já participei de mais de vinte montagens como ator. Em 1987, montei ‘Pluft, O Fantasminha’, onde eu também assinava a direção, em parceria com o Lutti Pereira. O espetáculo fez muito sucesso, tinha um excelente público e marcou a minha estréia profissional no teatro gaúcho. Entre os espetáculos que fiz, eu destaco, claro, ‘Arlequim, Servidor de Dois Patrões’, com a direção do Luis Paulo Vasconcellos, ‘O Estranho Senhor Paulo’, do autor alemão Tancred Dorff, com direção do Camilo de Lélis, um espetáculo maravilhoso, acima da média. ‘O Anti-Macbeth’, com direção do meu amigo João Castro Lima, uma versão da obra de Shakespeare que eu adorei fazer. Fiz um ‘capa-espada’ chamado ‘Entre Bobos Anda o Jogo’, com o diretor espanhol Angel Garcia Suarez, da Companhia Nacional de Teatro da Espanha. Não posso esquecer dos grandes espetáculos infantis que eu fiz com o diretor e amigo Dilmar Messias: ‘As Aventuras do Avião Vermelho’, do Érico Veríssimo, ‘A Vida Íntima de Laura’, da Clarice Linspector e o enorme prazer de estar fazendo, atualmente, um palhaço no ‘Circo Teatro Girassol’, para todas as idades, um espetáculo belíssimo. Enfim...e tantos outros projetos que eu participei e que me orgulho de ter feito. Alguns com mais sucesso que outros,

alguns com mais acertos que outros, com mais público do que outros, mas todos contam um pouco da minha trajetória pessoal e profissional.”

- Bem, Daniel, eu gostaria de registrar o agradecimento pela tua disposição pela entrevista. Muito obrigado mesmo.

“Eu agradeço também. Foi muito bom ter conversado, ter lembrado do espetáculo. Parabéns pelo projeto. Essa entrevista despertou em mim uma vontade de retomar o Arlequim, quem sabe?!”

6.2 - Entrevista com o Ator Luis Henrique Palese:

Esta entrevista foi realizada no dia 21 de abril de 2001.

- O Arlechino surge com a Commedia dell'Arte. Iniciando então, o que vem a ser a Commedia dell'Arte?

“A Commedia dell'Arte é um gênero de teatro desaparecido, surge por volta de 1550, desaparece por volta de 1750. Dominou completamente o período. Deu origem a muita coisa do teatro moderno, somente a parte cômica, music-hall, muito do circo. Os primeiros commici, eles estavam muito associados aos primeiros mestres de dança, o ballet clássico veio que pela mesma fonte. Só que os caras que foram dar aula na corte do rei Luis XIV, começaram a desenvolver alguma coisa mais sofisticada em termos de dança, enquanto os bailarinos de rua faziam espetáculos mais populares, mais acrobáticos. É a mesma origem dos dois, quer dizer, ela dá origem a muita coisa, ou nasce com muita coisa do teatro moderno. Os primeiros clowns ingleses a trabalhar num espetáculo em picadeiro eram dois italianos que trabalhavam, não eram mais personagens da Commedia dell'Arte, mas eles tinham as suas próprias máscaras e deram origem a este tipo de interpretação clown. A Commedia dell'arte tem muita coisa...no music hall...vai desembocar depois em Carlitos, em todo o humor visual do cinema. A mímica moderna nasce totalmente daí, os funâmbulos lá na França são descendentes diretos dos italianos. Tudo que existe de estilizado ainda, como fonte de arte cênica, tem uma origem na Commedia dell'Arte na verdade.”

- Por que se dá essa relação do moderno com a origem, com o teatro derivado de lá?

“Acho que é a única fonte de teatro ocidental estilizado. Quando após esse período da Commedia dell'Arte começa a surgir a ópera como forma de teatro e o drama vira melodrama, isso vai desembocar depois como uma reação no teatro naturalista. Essa gama de teatro naturalista, melodrama e tal, tinha há muito sufocado a tragédia, eles meio que

se misturam e a interpretação mais realista desses estilos tinha sufocado completamente um outro tipo de interpretação, uma coisa mais estilizada, mais teatral. E a Commedia dell'Arte dá isso. Quando começa essa reação contra o teatro naturalista, puro, com Meyerhold e outros, eles começam a buscar a coisa na Commedia dell'Arte que é a fonte ocidental desse tipo de teatro. Tem o teatro balinês, chinês, mas a fonte ocidental é a Commedia dell'Arte, e eles vão atrás disso.”

- Uma das características da Commedia dell'Arte é que os personagens são fixos. Um deles é o Arlechino. Quem é o Arlechino?

“Arlechino é um camponês pobre, um contandino...um Zé ninguém... Zanni...ele deriva de um personagem básico da Commedia dell'Arte que é o Zanni, um criado por excelência. Dizem que há duas origens para o nome: Zanni por 'Giane'(Joãozinho) ou Zanni por Zan, por que todos os cômicos dessa época se chamavam Zanfarina, Zambologna, eram algo como bufão, como jogral . Que a Commedia dell'Arte também tem isso: ela nasce do número individual do artista, do saltimbanco, o cara pula prá cima do banco e faz o número. Geralmente tem um sócio que vende um remédio, alguma coisa...eles fazem uma sociedade e o lucro que dá eles dividem. Quando eles começam a se associar, e nessa época surgem os primeiros contratos de companhias, aí sim, começa a existir uma Commedia Dell'Arte . Aí começam a existir máscaras fixas. Provavelmente, nasceu espontaneamente, tinham alguns que faziam o tipo velho, outros a criada, enfim, começam a se associar e criar espetáculos de grupo, de companhia. O Arlechino deriva justamente do tipo popular, é um 'João ninguém', é um 'coitadinho'. A origem dele...os personagens têm origem em determinados lugares da Itália. Os criados esses, é como se viessem de Bergamo. Bergamo nessa época é uma região de camponeses. Nessa época também há duas potências comerciais que se sobrepõem à economia da Itália: Veneza por um lado e Gênova por outro, no Norte da Itália. E no meio do caminho fica Bergamo. Entre essas duas cidades começa a existir um mercado muito forte, inclusive de produtos agrícolas que eram a fonte de trabalho de vida dessa gente do meio da Itália.. Eles começam a importar trigo e etc de outros lugares, do oriente por exemplo, e essa gente fica sem trabalho. O preço do trabalho que eles podem produzir despenca e eles têm de sair do campo. Aí, eles aceitam qualquer tipo de trabalho prá não morrer de fome nas cidades. Veneza, nessa época, passa a ter milhares de prostitutas, talvez mais do que a população da cidade, e qualquer tipo de malandro que fique de empregado na cidade, gente que aceite fazer qualquer tipo de trabalho...é a origem do Arlechino e das servetas.”

- E como surgiu a idéia de montar o texto referente à Commedia dell'Arte? Embora seja um texto do Goldoni, em um outro momento do desenvolvimento da Commedia, da retomada da Commedia dell'Arte? E como surgiu o Arlechino na tua vida?

X

“Bom...a montagem do Arlechino mesmo, nasceu quando eu vi a montagem do Luiz Paulo (Vasconcellos) eu pensei: eu gostaria de fazer como Commedia dell’Arte, já que ele não se preocupou em fazer como Commedia dell’Arte. Ele pensou, montou como um espetáculo de comédia normal, não deve ser por falta de referência, mas por opção mesmo, enfim, não interessa. Como eu estava estudando a Commedia dell’Arte nessa época, eu pensei: eu gostaria de fazer isso como Commedia dell’Arte. Mas isso tem um bom tempo. A gente ‘tava fazendo ‘Decameron’ por essa época, a gente viajava muito e numa dessas vindas a Porto Alegre, no intervalo entre uma temporada e outra, eu assisti essa montagem do Luiz Paulo. Alguns anos antes, eu fiz uma oficina com um grupo de Campinas, o ‘Fora do Sério’ que se dedicava a isso e eles eram muito bons, formaram um núcleo de Commedia dell’Arte dentro da Unicamp, junto a uma professora, Bete Lopes, e depois foram para Ribeirão Preto e têm uma sede lá. Se especializaram nisso, faziam espetáculos de rua e a base era, direto, a Commedia dell’Arte. Eles estiveram em Porto Alegre em 1991, quando eu fiz a primeira oficina de Commedia dell’Arte. Mais tarde, quando em 95, estivemos em São Paulo, a gente contratou um destes atores do Fora do Sério, o grupo havia se dissolvido e ele morava em São Paulo. A gente contratou ele para dar aula de Commedia dell’Arte, já que todo mundo falava que ‘Decameron’ tinha muita coisa de Commedia dell’Arte e a gente não tinha uma referência maior sobre o que seria. E a gente achou interessante...”

E hoje, tu achas que tinha mesmo?

“Tinha. Tinha pela espontaneidade que foi ganhando com o tempo e pela relação direta com o público. Mas, isso a Stravaganza já vinha fazendo há muito tempo, por ‘Decameron’ ter durado tanto tempo e ter o elenco que tinha, ter uma conjunção de coisas, de fatores que levou a ser o espetáculo que foi, ele realmente tinha muitos elementos em comum com a Commedia dell’Arte. Depois, dessa oficina que a gente fez em São Paulo, o Stravaganza resolveu fazer algumas tentativas de Commedia dell’Arte. A primeira foi, um espetáculo de rua, com direção do Roberto Oliveira, ‘Pastelão’. Depois fizemos outras coisas. Fizemos “A Belíssima Comédia para Arlequim e Dois Enamorados”, “Os Amores da Commedia dell’Arte”, esse para sala (já). No “Pastelão” é que eu comecei a jogar com a máscara do Arlechino, na verdade. Nas primeiras improvisações, nas primeiras oficinas eu jogava com a máscara do Capitano. Tinha uma coisa do pessoal de São Paulo que eles gostam de pegar esses tipos brasileiros...o Arlequim é geralmente um tipo nordestino, o Brighela faz um malandro carioca, o Capitano, por ser no original um espanhol, eles acham interessante associar com um gaúcho, que fala espanholado. Como eu falava espanhol legal, daí eu comecei a improvisar com essa máscara e foi muito interessante. Eu gostei muito. Foi um personagem que eu gostei de fazer. Só que quando fizemos ‘Pastelão’, eu era o mais acrobata da turma, então, se achou que era legal que eu fizesse o Arlechino.”

O grupo é quem decidiu?

“É...isso foi em 95 e a partir daí eu sempre joguei com a máscara do Arlechino. São seis anos agora. Em 96, ‘Dccameron’ fez o Festival do Porto, e aproveitei a viagem para fazer um curso de máscara, na Itália com o Sartori, aí sim foi feita...”

- Ele trabalhou com o Strehler?

“Na verdade, o pai dele, Amleto Sartori, começou esse trabalho de confecção de máscaras, criação das máscaras, da recriação das máscaras da Commedia dell’Arte a partir de exemplares de museus, pesquisa da técnica para recriar isso tudo e Donato Sartori continuou a tradição do pai. Durante esse curso de confecção tinha um professor chamado Enrico Bonnavera, que é um Arlechino muito legal, que dava aula de uso da máscara, como portar uma máscara. Então a gente trabalhava a manhã toda, fazia uma folguinha pro almoço, entrava o Bonnavera e dava umas duas horas de aula e a gente continuava até o final da tarde.”

- Este curso durou quantos dias?

“Uns vinte dias, vinte e poucos dias. Uma ‘paulera’, de segunda a sexta, oito a dez horas por dia. Enquanto houvesse sol a gente ‘tava lá! Era muito trabalhoso mesmo, a gente tinha de trabalhar...fazer a forma da máscara, que a gente fazia também. Prá chegar nisso, tem de passar primeiro pela argila, pelo papel, gesso e depois entalhar ali, na madeira, prá fazer a máscara de couro.”

- É um trabalho de artesão mesmo...

“Realmente é muito intenso. E como ele era um Arlechino muito legal, o Bonnavera, e eventualmente é um substituto do Soleri , quando ele não pode fazer no Piccolo, ou ele trabalha em outros espetáculos também, em Veneza, dá aulas, enfim. Eu aproveitei o máximo que dava prá aprender coisas com ele. Também nesta viagem deu prá ver muita coisa, prá ver o Moretti em vídeo, o Sartori, o Ferrucci Soleri. Quando eu voltei da Itália, fim de 96, a gente decidiu fazer um espetáculo de Commedia dell’Arte e aí fizemos o Arlechino, em 97. ‘Tava tudo muito fresquinho, talvez se não fizesse naquela época, jamais a gente pudesse fazer. A gente ‘tava com um grupo formado, inclusive trabalhando com máscara, tinha toda uma conjunção de coisas que apontava para isso. Então, foi o motivo de fazer e como eu já jogava com a máscara há uns três, quatro anos também, então eu era o Arlechino.”

- O trabalho de acrobacia, uma vez que caracteriza também o Arlechino, como foi feito? Isso lá, na Itália, também foi feito? Como se deu?

“Não era feito lá, não. Isso o cara explicava. Algumas máscaras são acrobáticas, outras não. O próprio Capitano, é. Ele luta muito, apanha muito, então tem que cair, dá golpes estúpidos e isso exige um trabalho de corpo legal. O Arlechino é o personagem preguiçoso num certo sentido, ele não gosta muito de se mexer. Mas, como ele vive fazendo besteira, ele tem de fugir geralmente, ele prá isso tem de ser um pouco ágil. Com o tempo, toda a caminhada deste personagem vai se estilizando, se tornando quase uma dança e aí, o trabalho de corpo é fundamental.”

- Como que tu fazias isso? Tinhas aulas específicas?

“Não, não. Cada personagem, claro, tem seu modo de andar. Isso eu aprendi no curso na Itália. Já tinha tido algumas noções com o pessoal do ‘Fora do Sério’, mas eu faço acrobacia há muito tempo. Meados dos anos oitenta, um pouco antes até. Aí, fui só aproveitando coisas que eu tinha prá colocar na Commedia dell’Arte.”

- No ‘Decameron’ a gente já consegue ver alguma coisa neste sentido.

“É...eu sou o mais velho acrobata do teatro gaúcho (risos)!”

- Isso é bom!

“Então, era uma coisa que naturalmente eu fazia. Ainda faço, dou aulas de preparação corporal para o grupo, normalmente no começo do trabalho e aproveito prá treinar ainda, de vez em quando. Agora, no ‘Jujubas’ ‘tô usando... ‘tô com quarenta e dois anos...quer dizer: continuo sendo o mais velho acrobata do teatro gaúcho! (risos) Mas, não era uma coisa específica.”

- Não era específica, mas já vinha de algum tempo, já trabalhava com isso.

“É. É muito difícil colocar isso num ator novo. Tem que começar com esse trabalho também Poucos têm disponibilidade. Às vezes ele tem até a energia do personagem, mas não tem a técnica prá fazer isto. A Commedia dell’Arte é difícil por isso: exige tanto espontaneidade, vivacidade, capacidade de improvisação, quanto técnica.. Uma não existe sem a outra.”

- A gente está começando a falar sobre a improvisação. O que é isso, em primeiro lugar, e como que a gente observa isso, como que tu trabalhas isso?

“Tem duas coisas neste lado da improvisação: tem uma que é uma característica geral de qualquer máscara. Máscara neutra ou nariz de clown. Tudo o que acontece, a máscara tem que estar em sintonia com isso. Se o público ri, a máscara vai rir. Se estoura uma lâmpada, a máscara olha prá lâmpada, ela não pode ignorar. Não existe quarta parede para a máscara. Então, tudo o que acontece, a máscara tem que estar ligada no que está acontecendo. Todas as máscaras que estão em cena. Por outro lado, tem a coisa do jogo cômico, da relação direta com o público: se tu não dá tempo para ele rir pelo menos, ou fazer com que ele pare prá derrubar ele de novo, enfim tem que ter uma relação direta com ele, que já é uma forma de improvisação. E tem uma segunda forma de improvisação, que não é improvisação. Que é uma capacidade de selecionar, momentaneamente, um truque que tu já tem. Quem faz Commedia dell’Arte, tem que ter várias cartas na manga. Ir sacando estas cartas à medida que vão acontecendo, escolhendo a carta melhor para esse momento. Quando o jogo não está funcionando, pára tudo e saca uma coisa que sabe que vai funcionar de qualquer jeito. Aí, volta prá história. Quer dizer, tudo é truque nessa improvisação. Na verdade, é uma capacidade de selecionar aqueles truques que tu já tem.”

- No curso, na Itália, trabalharam isso?

“Não. Nem todas as pessoas trabalhavam com máscaras da Commedia dell’Arte. Tinham alguns que trabalhavam com máscara inteira. Embora a ênfase do curso fosse a Commedia dell’Arte, era um Seminário Internacional de Commedia dell’Arte, mas assim, se contemplava também as outras máscaras que as pessoas vinham fazendo. Como era ligado à própria estrutura da máscara, como colocar o corpo naquela máscara. Ela vem quase como uma ‘bula’ de como é o corpo do personagem. Se relaciona a linha da sobrancelha com a linha do ombro. Se relaciona a linha da bochecha com o quadril, o nariz com a coluna. Tudo tem relação uma coisa com a outra. Se usava muito isso: esta máscara, o peito desta máscara vai mais prá frente, a cabeça funciona melhor nesse ângulo....”

- Ela dá a postura do ator...

“Ela dá a postura do ator. E isso era a ênfase da coisa. Tinha alguém, um ator, que dizia: ‘essa máscara se usa assim’. Também a ênfase do curso não era tanto atores, era confecção de máscara. Quem tivesse fazendo a máscara, tinha que saber mais ou menos o que isso representa. Tu podes trabalhar, fazer uma máscara e o ator tentar se adaptar a ela. Ou o contrário, o mascareiro vai fazer máscara prá um espetáculo que já tá em andamento, já tá sendo ensaiado. O sujeito tira as características do ator e faz uma máscara a partir daí. Tudo é ligado. Mas, é basicamente isso que se procurava, o trabalho do ator com a

máscara. é claro, se passou por todas as básicas da Commedia dell'Arte, as mais conhecidas: Pantalone, Brighela, Arlechino, Doutore, servetas, todos que usavam máscara. Se passou por cima dos enamorados, da estrutura básica deles, que não usam máscara fisicamente. Essas coisas nem foram enfatizadas no seminário.”

- Vamos voltar a falar da improvisação. Este texto montado, é fechado. Lidar com a improvisação e este texto, como foi? Como se deu isso? Era de acordo com as apresentações? Já tinham algumas coisas previstas?

“Já, já tinham coisas previstas, na verdade era prá ter mais. Por problemas de produção, de tempo de ensaio, mudou boa parte do elenco. Depois de três meses de ensaio, teve mais dois meses com outro elenco prá fazer o espetáculo, quando saiu realmente o patrocínio. Então, muitas coisas, no final, foram meio que atropeladas. Mas, sempre houve uma proposta...sempre se ensaiava individualmente e o grupo inteiro. Esse ensaio individual, era justamente prá criar, não só o personagem, mas os seus truques. Alguns destes atores tinham, outros realmente não tiveram tempo de fazer, não conseguiram completar o processo, pois tiveram que entrar no espetáculo praticamente direto. Sempre tinha o jogo prá fora, com o público, muito presente. A gente, inclusive complicou um pouco isso, a gente não tinha uma só platéia, a gente tinha duas, a gente jogava com uma platéia no fundo e outra na frente....”

- E vocês não tinham coxia.

“Não tinha coxia...a gente ficava em cena o tempo todo. A gente tinha muita coisa que aparecia durante o espetáculo, principalmente nesse jogo da coxia com o palco, com a área de atuação. Isso sim, foi delimitado. Rolava muita coisa, a gente comia muito, a gente servia, depois da cena do almoço, tinha intervalo, a gente servia salame, queijo para as pessoas, vinho e tal. Durante o espetáculo todo, a gente ficava comendo, bebendo. Comentava muito a cena, comentava de verdade o que acontecia. Então, tudo era motivo de comentar. Agora, o que acontecia na área de atuação era tudo mais marcadinho, mais delimitado. Era um joguinho de xadrez. Como tinham duas platéias, a gente tinha que cuidar, tinha que estar no lugar certo prá um personagem não cobrir o outro, dar o texto prá um lado e pro outro, tudo ali era um pouco mais atado.”

- Isto exemplifica o que tu falastes das duas formas de encarar a improvisação...

“Isso...e, claro, eventualmente quando acontecia algo na área de atuação, fora dos planos, a gente já tinha muito mais pique prá improvisar, na cena, do que em um espetáculo normal teria. A gente teve bastante tempo junto, trabalhando. Já trabalhava bastante. Na verdade, os que entraram de última hora, foram dois só. Mas, o resto já tinha trabalhado junto antes. Era legal, tinha um jogo de equipe que favorecia bastante. A gente, em 97, no início, trouxe o Felipe Goulier, prá dar oficina. Praticamente todas as pessoas do grupo fizeram. Era basicamente jogo o que ele queria trabalhar. Então, aquele grupo tinha sido formado para o trabalho de máscara, ‘tava ensaiando já o Arlechino, parte trabalhava junto em ‘Uma Professora Maluquinha’, parte daquele grupo vinha do ‘Decameron’...quer dizer, já era um grupo que se conhecia. Isso favorecia momentos de improvisação.”

- Voltando à máscara: a do Arlechino, que tu fizestes, foi prá este espetáculo específico, ou não?

“Eu comecei a fazer máscara de couro a partir do ‘Pastelão’, espetáculo do Roberto Oliveira. Nossa primeira tentativa de Commedia dell’Arte, tentei as tradicionais que eu sabia. Sou formado em artes plásticas, então, papel marché e tal, a gente experimentou algumas em ensaio e logo a gente se deu conta que as máscaras de papel são insuportáveis pelo calor que elas geram. Na Itália, se aprendeu a fazer elas bem resistentes de maneira que possam ser usadas sem se desmancharem pelo menos, mas são absolutamente desconfortáveis, principalmente na Commedia dell’Arte, que exige muito fisicamente do ator. Aí, eu fiz as primeiras experiências com couro. O Joca, que foi nosso professor de Commedia dell’Arte, lá do ‘Fora do Sério’, ele também já fazia máscaras de couro. Aprendeu algumas coisa lá na Unicamp e depois foi tentando por ele mesmo, e aí, assim, um pouco de ouvir ele falar, vendo as máscaras dele, eu fui tentando algumas coisas aqui também, eu fiz as primeiras máscaras de couro. Aí depois, eu fui fazer com o Sartori, aí sim, eu fiz um jogo de máscaras especialmente para este espetáculo, que é esta máscara aqui, naquele molde lá (mostra os dois). Isso, em cima das características de jogo dos atores que a gente ‘tava descobrindo nos ensaios.”

- Como que tu fizestes a máscara do Arlechino? O que tu pensastes? O que foi intuitivo? Entalhando, como que foi se formando? Deu certo de primeira? Como que foi?

“Ela foi devagar. O processo com o Sartori é bastante cerebral no início. A gente tem que criar um roteiro. Tu vai fazer uma máscara de um personagem, tu sabe alguma coisa da vida dele. Tu faz um roteiro da vida dele, uma história prá ele. Como que ele reage. Se ele fosse um animal, qual seria. Qual a cor predominante, a emoção principal desse personagem, enfim, qual o ritmo deste personagem. Várias coisas vão sendo delineadas, antes de começar a desenhar inclusive. Aí, a gente desenha. A gente passou um bom tempo

desenhando. Depois disso, de ter feito algum desenho, o personagem inteiro, não só da máscara, aí sim, a gente começa a modelar, primeiro em argila e começa a definir. No meu caso, o meu jogo de Arlechino, não era um Arlechino gato. Sempre foi um Arlechino mais macaco. Daí o lance da acrobacia, do tipo de atrapalhada que ele faz. Então, meu Arlechino é um Arlechino macaco e aí foi se ajeitando aos pouquinhos. Ficou um macaco mais leve, quase um esquilo. E foi indo. Foi se criando aos pouquinhos, até a máscara final, e a gente se dar conta que ele era um Arlechino muito falador. Isso depois que a máscara ‘tava pronta. As pessoas olhavam e diziam que ele falava muito.”

- Especificamente, por que se identificava isto?

“Pelo formato da boca. O tipo de expressão que ele tem. Uma máscara não deve ter nunca muita expressão, prá não fixar ela. Mas, ele tem uma coisa no olhar de quem quer participar da conversa e a boca grande. Então, várias pessoas que olham prá ele, dizem que ele fala muito. Realmente, eu levei isso prá ele. O personagem no texto do Goldoni falava muito já. Eu improvisava muito falando, falando, falando e isso já era uma característica do meu Arlechino antes de ir para lá. E depois, ele foi se refinando neste sentido de movimento puro, que acompanhava as linhas da máscara dele. É um processo dialético. A máscara sugere uma coisa para o corpo do ator e o corpo do ator sugere uma coisa para a máscara.”

- Eles se relacionam...

“É.”

- Em que momento ficou pronto o Arlechino, se é que dá para dizer isso?

“Acho que ele ficou, na verdade, um pouco antes. Eu comecei a definir o Arlechino num espetáculo que chamava “Belíssima Comédia para Arlequim e Dois Enamorados”, que a gente fez em cima de um roteiro original do século XVII, mas que eram dois enamorados só e o Arlechino tentando separar os dois porque o patrão dele estava apaixonado pela enamorada e o patrão fica em casa louco de ciúmes, com sofrimento por amor, fica num canto, não dorme, não come. E como na casa dele, se o patrão não comia, o empregado também não comia, o Arlechino fica doido: ‘Bom, vou ter que dar um jeito, vou ter que separar os dois’ (risos). Então, vivia um Arlechino intrigante, falador, que tenta enrolar de todas as maneiras possíveis, sempre se dá mal, é claro e trazendo um pouco de coisas que já tinha feito no ‘Pastelão’, ele mais ou menos se cria durante estes espetáculos, com a máscara nova que eu trago, ele se define no ‘Arlechino, Servidor de Dois Patrões’, ganha a forma final. É a forma que eu uso até hoje. Eu tenho um espetáculo solo, que se chama “As Máscaras de Arlechino”, mostro alguns quadros. Na verdade, são algumas coisas

que já fiz em outros espetáculos, tanto no 'Arlechino', na 'Belíssima', junto todos e é uma espécie de aula-espetáculo, que fala da origem do espetáculo."

- Então, o Rio Grande do Sul tem um Arlechino.

"É. Eu tenho já neste mês, umas três cidades agendadas para apresentar antes de ir para Montevidéo, com o espetáculo novo."

- Quanto ao texto do Carlo Goldoni, fala da relação patrão-empregado, pobreza-riqueza, ascensão social. O Arlechino existe prá mostrar isso? Ele tem esse objetivo?

"Não. Os personagens da Commedia, eles não têm uma moral, uma mensagem para passar. Eles têm uma função dramática."

- Que é?

"No caso do Arlechino, é criar trapalhadas: pegar a carta de um e entregar para outro que não era o destinatário original; alguém faz uma comida na casa para o patrão, ele vai lá e come a comida do patrão, cria uma confusão, enfim. A função do Arlechino é criar confusão."

- Dá a impressão de que ele quer é se satisfazer.

"É. Todos eles são assim: eles não têm vida interior nenhuma, eles têm estados (fome, etc). O Arlechino tem fome, o Pantalone é avarento, o Doutor é aquela sapiência estúpida, enfim eles são isso. É como se parecer fisicamente com a máscara, quer dizer, um personagem da Commedia entra em cena, as pessoas não ficam pensando: "Quem é essa pessoa? O que será que ele faz?" Não. Ele entra em cena e tu diz: 'É um velho, um velho ranzinza, nojento, ...'. Entra o Arlechino, tu diz: 'É um personagem estúpido...'. Não é um personagem de Ibsen, por exemplo, que fica pensando e a gente pensa: 'Como será que ele vai evoluir? No que será que vai dar essa situação?'. Não. Os personagens entram e tá armada a situação. Entrou dois personagens, e tu sabe exatamente o que é um e o que é o outro e o que vai sair dali. De cara."

- A crítica, então, fica para quem assiste. O que vai entender, o que vai pensar é para cada um que assiste.

"A Commedia dell'Arte nunca foi crítica socialmente. É uma visão nossa, tentar colocar isso de estrutura de classe. Ela era simplesmente prá divertir. Ela é um retrato de uma sociedade e uma coisa fundamental: os cômicos dell' arte, por estarem trabalhando em companhia, eles começam a se defender muito mais, se autocensurar muito

mais do que os primeiros saltimbancos que trabalhavam individualmente. Eles tinham um pacto entre eles de não provocar muito as autoridades. Sempre era uma leitura velada das coisas que aconteciam. Claro, eles chegavam nas cidades, sempre ficavam sabendo quem comia quem, quem roubava o dinheiro do imposto, se o padre era cretino ou não, faziam a história com estas coisas. Todo mundo sabia de quem eles 'tavam falando, mas jamais falavam isso diretamente. Não existe nenhum clérigo, não existe nenhum padre estúpido na Commedia dell'Arte, como personagem fixo. Não existe nenhum personagem nobre. Existem burgueses. Ainda não tinham o poder quando surgiu a Commedia dell'Arte. Quando surgiam estes com poder, eles logo viravam nobres. O que existe é a classe média, o Dottore e o Pantalone e seus filhos, os Enamorados. Personagens volantes, como o Capitano, que é um mercenário, que entra numa história ou noutra e os criados. Fora isso, nada que pudesse ofender alguém importante. Pelo menos não diretamente. E eles têm função dramática. Isso de terem personagem fixo, tinham uma função muito clara, profissional. Uma companhia tinha seu Dottore, seu Arlechino, seus Enamorados, suas servetas. Se algum pegasse uma gripe uma vez, eles podiam convidar um ou outro de uma outra companhia, oferecer um salário melhor e substituir. Continuavam tendo seu Capitano, seu Arlechino e tal. O Dottore de uma companhia, ensinava o Dottore para o seu filho, quando ele se retirava, o filho continuava a carreira do pai. Quer dizer, tudo era uma maneira profissional de se organizar."

- Tu estás interpretando o Arlechino ainda. Tu usas o Arlechino como referência para outros trabalhos?

"Sim. No 'Bebê Bum', meu clown é muito do Arlechino. Ele é um clown que fala bastante. Ao contrário dos outros, que desde os ensaios, dificilmente falavam. Um dos personagens que tem mais texto é o 'Bum' e o 'Doutor', que é um médico que faço num espetáculo, um médico meio maluco."

- No 'Jujubas...' tu faz também um médico que lembra este do 'Bum'...

"Sim, sim. Eles são "primos" (risos). Têm um pouco de bufão também."

- Tu tens visto Arlechinos feitos por outras pessoas? Dá para ver ainda hoje em dia?

"Não, pelo menos não diretamente. Tem alguns atores que têm características que realmente poderiam se encaixar nisto. O Mateus Nachtergaele no 'Auto da Compadecida', o João Grilo dele é muito arlequínico. Tem Oscarito, Grande Otelo... eles são continuação disto. O próprio Carlitos. São sempre uma continuação da Commedia dell'Arte. Tu podes ver isso em qualquer coisa: Jim Carrey, fazendo 'O Máscara' ou em 'Grinch'. Tu vê o trabalho de máscara, de corpo que existe atrás daquilo. O Renato Aragão é um Arlechino também. É uma tradição que continua apesar de encoberta. Essas pessoas, inclusive, têm as

suas próprias máscaras: tem o 'Didi', do Renato Aragão, o 'Carlitos', do Chaplin. Essas coisas se fixam na pessoa e continuam depois."

- O Arlechino é italiano. Se fosse brasileiro, seria muito diferente do Arlechino? Se fosse gaúcho?

"É. Te falei antes: tem um pessoal de São Paulo que trabalha muito com isso, com máscara, com clown. Vários espetáculos que fizeram lá, não cheguei a ver o deles, mas a Maria Thaís, que trabalha lá, pega muito isso: de pegar, como na Itália, tipos brasileiros. Então, um retirante nordestino vira um Arlechino...um nordestino que trabalha em São Paulo em qualquer trabalho, trabalha prá burro, e é pobre, e é desgraçado, mas tá lá. Tenta ser esperto. Já o Brighela, que é mais vivo, já vira um malandro de morro carioca."

- No sul, dá para fazer alguma relação com tipos daqui?

"Tentaram fazer isso, de usar o Capitano. Na Italia, ele é um Napolitano. Só que é o mercenário espanhol que ocupava Nápolis. Então ele falava um dialeto misto de espanhol com napolitano e dava uma outra coisa, que dificilmente se entende(risos), e se associa isso, um falar português meio espanhol aqui, tipo machão que 'vai e faz não sei o quê (fala mais grosso)'. Pega por esse lado. Então, tem altas relações bem possíveis dentro do Brasil, destes tipos brasileiros. Seria interessante colocar tudo isso dentro de uma só região, só dentro do Rio Grande do Sul, fazendo como se faz qualquer tipo de teatro popular. No nordeste eles têm muito destes tipos todos juntos. Tem o jagunço, tem o soldado covarde...acho que seria bem interessante fazer uma coisa gaúcha. Por enquanto, nunca tentamos."

- Quais foram as maiores dificuldades para fazer este trabalho do Arlechino? X

"Tem a coisa da técnica aliada à espontaneidade. Tu não consegues juntar estas duas coisas sem experiência. Commedia dell'Arte é a coisa mais difícil que existe para se fazer sobre o palco. Se tu não sabes alguma coisa sobre música, tu não tentas. Se tu não sabes alguma coisa de acrobacia, tu não tentas. Se tu não sabes alguma coisa de malabarismo, tu não tentas. Se tu não sabes alguma coisa de mímica, tu também não tentas. Se tu não trabalhou com comédia algum tempo, tu não tentas começar pela Commedia dell'Arte por que precisa de tudo isso. O trabalho de máscara é fundamental. Tudo isso exige essa disponibilidade física toda que o personagem tem que ter. Exige também essa precisão de gesto, precisão de olhar que só a máscara dá. Sem isso, sem passar por isso, não tem jeito. É aí

onde tranca. Tu tentas levar um grupo grande de pessoas para fazer Commedia dell'Arte e se um cair fora, tu desestrutura todo o trabalho. Agora, se tu tentas fazer um grupo nos dias de hoje, pra fazer um trabalho, que vai talvez durar uns dois, três meses, aí alguém sai para fazer um outro trabalho, aí tu tens que começar do zero, começar da base para um ator, e os outros já estão lá adiante. Isso desequilibra completamente o trabalho. Tu não consegues daí, fazer Commedia dell'Arte. O trabalho individual é muito puxado. É tão puxado quanto o teatro oriental, o antropológico, essas coisas assim. A diferença fundamental é que a Commedia é que tem que funcionar, tem que olhar espontaneamente no olho da pessoa sem intimidá-la, sem nenhum distanciamento, que não é bem o caso desses outros tipos de jogo. Tem que ser absolutamente popular, como faz um palhaço de rua e ao mesmo tempo saber executar aquilo com uma perfeição monstruosa.”

- Quais as facilidades que tivestes?

“Como já tinha experiência em comédia, acrobacia era uma coisa que já fazia há muitos anos, algum conhecimento mínimo de alguns instrumentos para poder fazer algum som durante o espetáculo. Trabalho de máscara já mais ou menos desenvolvido. Na verdade, o primeiro trabalho da Stravaganza que a gente fez, foi um trabalho de máscara. Era um tipo de máscara mais cinematográfica, mais efeito especial, mas a gente logo se deu conta nos ensaios que a gente tinha que ter uma técnica de estudos do teatro de máscara. Então a gente começou a estudar isso há muito tempo atrás, em 88, quando a gente fundou a companhia. E antes disso, já tinha trabalhado algumas coisas com um pessoal que já tinha trabalhado isso. Então, tinham várias coisas que me levavam para a Commedia dell'Arte . O próprio fato de fazer máscaras, de ser artista plástico, de trabalhar com o visual do espetáculo, facilitava. Entender italiano também, pois quase todas as fontes estão em italiano, pelo menos as primárias. Então, isso é legal, facilitou bastante.”

- Tu falas em máscara. O que é uma máscara?

“Puxa...máscara ela é...é difícil de definir...não, não é. Ela é a corporificação, ela é a materialização de várias coisas que no teatro são absolutamente fugazes. Com uma máscara tu quase consegues guardar um gesto. Os chineses: eles têm aquela tradição da Ópera de Pequim, tem uma maquiagem que é uma máscara. Um menino, quando começa a treinar na escola, pelo formato da cabeça, eles escolhem qual o personagem que ele vai ser. A partir daí, ele vai ser treinado para ser a vida inteira prá fazer aquilo. E a forma da maquiagem, ela é decodificada: num papelzinho de seda, o desenho da máscara, centenas de anos, e ali tu abres aquele papelzinho e tem a bula do personagem. É uma tradição. As máscaras da Commedia dell'Arte são mais ou menos isso. Qualquer máscara é mais ou menos isso. Mesmo as máscaras rituais, africanas, elas trazem junto como que utilizar isso. É quase como o rolo do filme de cinema. Uma das poucas coisas que tu consegues

guardar para o futuro, passar a transmitir isso. Mesmo que tu nunca tenhas visto aquele personagem, se tu tens alguma noção de como funciona uma máscara, tu podes pegar uma máscara balinesa, colocar no rosto e dizer que ela se mexeria mais ou menos assim. Então, ela é uma maneira de fixar uma das coisas mais fugazes que tem, que é a arte do teatro, que á a parte feita de vento. Isso fica naquele momento, nunca mais. Aquele ator parou de fazer, 'adios'. A máscara serve para isso. E também, ela começa a ser usada para outras finalidades, como: treinamento, máscara neutra, máscara expressiva do Lequoc. Essas coisas começam a ser usadas para tirar a nossa máscara do dia-a-dia, nossa maneira pessoal de caminhar, de se mexer, de sentar, essa postura diária. Tu colocas uma máscara neutra, tu 'tá corcunda. Tu não vais ficar andando com os braços balançando desse jeito, que aparece, simplesmente aparece. Aí tu comesças a 'limpar' a pessoa. A partir do momento que ele é neutro, tu comesças a colocar o que tu quiser: "Agora sim, solta esses braços e vamos fazer uns braços soltos, prá ficar molengão". Certo. Aí, tu comesças a criar um personagem que possa ser um personagem molengão e tu não vais colocar isso num personagem que já é assim. "Agora, faz um molengão". Isso não dá, sobrepor as coisas, uma informação sobre outra. Então, a máscara tem essa finalidade educativa, por esse lado. As máscaras expressivas já ensinam como colocar determinada intenção no corpo inteiro. Elas têm essa coisa de identificação imediata com o público. O público também vê isso. Entra uma máscara e ele vê: "Ah, é isso!". Ela é um signo teatral muito forte. Orienta a narrativa por um determinado lado. Essa função dramática da máscara também é muito interessante."

- Eu tenho uma curiosidade: no espetáculo, quando tu saias de cena, tu tiravas a máscara. isso fazia parte do espetáculo mesmo ou o quê?

"Fazia parte do espetáculo mesmo. A gente tinha esta proposta. O Arlechino e o ator que interpreta o Arlechino, lá pelas tantas eles acabam virando uma coisa muito parecida. Mas, existe uma diferença: existe o ator que faz e o Arlechino. Então, quando a gente saía, a gente passava a ser o ator, a gente delimitava exatamente a área de atuação. Mas também, de certa maneira, era por ali que se entrava para a casa do Pantalone, do Dottore, pelos dois lados, que eram os lados do elenco. A gente delimitava assim: o cara que fazia o Dottore e o Silvio, a Família Lombardi, ficava sentada ali. Momentos antes de entrar em cena, eles levantavam, colocavam a máscara e eram o Silvio e o Dottore, com algumas características que eles mantinham fora do personagem. Aí, entrevam os personagens de atuação. Então a gente tinha essa coisa, saía fora de cena, não era mais o personagem. Os personagens de máscara, automaticamente, tiravam a máscara. Os outros, modificam um pouco, tinham a liberdade de até de tirar a peruca, mas era complicado de colocar de novo. A gente não exagerava, mas cada vez que se referia a alguém da platéia, como atores, sempre era um risco de personagem com ator que 'tá fora. Ou se relacionando com o ator que 'tava em cena enquanto personagem mesmo. Então, era o personagem com outros atores da companhia. É uma função de metalinguagem mesmo. Não tinha outro objetivo."

lecoq

Philippe
Gaulier

- Algo mais que tu gostaria de acrescentar sobre o Arlechino? Alguma coisa que não se tenha falado e que seja importante?

“Eu sempre achei que essa coisa de Commedia dell’Arte fosse uma viagem só minha, que pouca gente tinha. Na verdade, virou uma viagem do Stravaganza. Ninguém mais se dedicou a isso. A Adriane Mottola e eu começamos a comprar livros. Outras pessoas se interessaram por isso na época, o Roberto Oliveira, a Liane Venturella. Eu continuo até hoje, mas sou o único que ‘tá fazendo isso. Parece que não existe na escola alguém que faça isso especificamente. Tem a professora Inês, deste curso. Pelo menos até agora não tinha. Isso era um problema, a formação dos atores e diretores, enfim, pessoas do teatro não passar por isso. Acho que é o mais grave de tudo, a gente não ter acesso a esse tipo de coisa. Tanto de eu ter feito dois, três cursos, ter ido até a Itália, ficado um mês, mesmo sendo um curso intensivo, ter alguns livros em casa, isso não me torna um especialista em Commedia dell’Arte em Porto Alegre. Isso é muito pouco. Essas coisas deviam acontecer mais regularmente, essa informação devia circular mais, até as pessoas ficassem mais técnicas, aprendessem mais o seu ofício. Essa coisa de entender o ofício, de passar por algumas técnicas são fundamentais. É uma coisa importante da Commedia dell’Arte, do jogo dessas máscaras tradicionais e acho que não se dá a devida importância a isso em Porto Alegre. Tem a Daniela Carmona, que é uma das poucas que está trazendo alguns estilos de jogo, que são os mesmos da escola do Lequoc, que passaram pelo Felipe Gaulier, e que ela está transmitindo de alguma maneira. Mas, são poucas as pessoas que estão fazendo isso, que tiveram acesso a isso pra poder passar para outras. Não tem muito eco na formação. Vai demorar muito tempo ainda pra que essas pessoas que fazem teatro tenham uma base mais sólida neste tipo de coisa, que é fundamental. mesmo para fazer teatro naturalista. É diferente tu pegares um ator bem treinado e ele olhar para uma coisa e todo mundo olha para aquela coisa. Se ele vai pegar um objeto em cena, ele primeiro olha para o objeto e faz o gesto necessário para pegar aquele objeto. Todo mundo vai olhar para aquele objeto. Então, a olhada para o objeto, mesmo numa peça do Tchekov, passa a ter um significado. Esse naturalismo de televisão passa batido..lá pelas tantas... ‘Ah, ele pegou tal coisa...o que o outro ‘tava fazendo essa hora? Ah, não sei.’ Esse tipo de jogo mais estilizado de teatro, a gente diz: “A bola agora ‘tá com esse, agora ‘tá com esse, agora esse aqui olhou para aquele objeto e todo mundo tem que olhar para o objeto, etc. A gente narra coisas. A gente fez um espetáculo, ‘Fellini per Stravaganza’, que foi lá no shopping. Um espetáculo mudo, só com máscaras. Isso em 96. Foi durante o ‘Decameron’, especificamente para o shopping. Foi logo que voltei da Itália. Eram trinta e poucas máscaras. Até voltei para terminar este trabalho, se não teria ficado lá mais tempo. Eram nove atores e a gente tinha criado trinta e quatro personagens. Cada um com sua máscara, é claro. A cena final, era uma cidadezinha na Itália. O último quadro que a gente fazia era um presépio vivo, onde todos os moradores da cidade podiam participar. Aí, tinham alguns lá: a gostosona da cidade fazia a Virgem Maria, o velinho mais

feito da cidade fazia o anjo, chegava o prefeito, que a mulher dele tinha acabado de ter um filho e claro, o filho dele ia ser o menino Jesus. Aí, uma velhota rica da cidade tinha um cachorrinho e alguém troca o menino Jesus pelo cachorrinho. O prefeito, então sai feliz da vida e se dá conta que é o cachorrinho que ele 'tá carregando. Aí, ele volta para o presépio e os personagens já são outros. Nós tínhamos um jogo assim: eram os nove atores em cena, ninguém saía de cena e começava a troca de máscaras. Ou dentro da roupa, de algum modo escondidas no cenário, ninguém via a troca destas trinta e duas máscaras. Ninguém saía de cena e ninguém via nenhuma troca de máscaras. Por que a gente fazia assim: fazia todo mundo olhar para lá, e todo mundo olhava; quando voltavam, já eram outros. Então, a gente passou as trinta e duas máscaras sem sair de cena e ainda, no fim todo mundo virava e voltava e só tinha um narizinho de clown.”

- A surpresa do prefeito, era a mesma que as pessoas que assistiam tinham...

“Ele ficava procurando quem é que levou...quando chegava num personagem aí já era outro, aí ia para outro lado e o público ficava que nem partida de tênis. E a gente narrando aquilo e todo mundo em cena e ninguém via nenhuma troca de máscaras. Esse jogo, essa dramaturgia que a máscara pode dar, essa capacidade de narração, é um elemento tão importante, tão interessante para qualquer pessoa que trabalha em teatro e pouca gente se dá o trabalho de ler alguma coisa sobre o trabalho de máscara.”

- Sobre a tua carreira: tu és ator há quanto tempo?

“Eu comecei em 79. Eu fazia Artes Plásticas na UFRGS e tinha alguns colegas do Instituto que faziam teatro, alguns amigos que descobri que trabalhavam lá. Acabei fazendo parte do grupo deles ajudando a fazer cenografia, figurinos, essas coisas que artista plástico faz. Era o grupo ‘Faltou o João’. É contemporâneo do ‘Vende-se Sonhos’, trabalhavam nesses filmes do Nelson Nadotti, ‘Deu pra ti anos 70’, o elenco ‘tava sempre envolvido nestas coisas. Já no primeiro trabalho que eu comecei a acompanhar o grupo fazendo iluminação e, de repente, o iluminador falava no meio do espetáculo. Aí, já no próximo trabalho fui ser ator ...”

- Teu primeiro espetáculo, qual foi?

“Como ator mesmo, ‘A Incrível e Triste História da Cândida Erêndira e sua Avó Desalmada’, do Gabriel Garcia Márquez. Eu fazia o ‘Ulisses’, namorado da Erêndira. Isso foi em 80. A partir daí, acho que parei só um ano, que não aconteceu trabalho novo. Mas sempre em cena. Dirigi vários trabalhos, mas a maior parte dos trabalhos eu atuava. Acho mais divertido ser ator que diretor. Gosto de dirigir, acho legal. Dirijo por que acho que tenho coisas para dizer. Mas, o barato é estar em cena. A coisa da comédia, que sempre fiz. Pouca

coisa não foi comédia. A comédia tem uma resposta imediata que não permite distanciamento. Para o público rir tu tens que dar tempo para isso. E a reação é diferente. Há momentos que tu consegues pegar o público e dizer: ‘Agora, ri!’. Aí, tu tens ele aqui (palma da mão). Isso é legal. Uma das coisas mais divertidas que existem.”

- Tu já saístes mal de um espetáculo, tipo, ‘hoje não deu’?

“Sim! Isso existe direto. Ainda mais aqui no Rio Grande do Sul que é frio. Não sei se é o Hique ou o Nico, do Tangos e Tragédias, eles geralmente fazem temporadas em janeiro e fevereiro. Aí, teve um ano que fizeram no inverno e a gente se encontrou num bar. Aí a gente perguntou: ‘Como que foi hoje? Ah, no inverno é difícil, né?! As pessoas riem menos. Parecem que ficam mais tensas, não tem jeito.(risos)”

- Eu li um artigo teu, não lembro bem em que jornal, sobre quando vocês levaram o ‘Arlechino...’, para o Festival de Curitiba e que, devido à estrutura, não receberam bem, que o resultado não foi bom.

“É, essa foi uma das experiências mais nojentas de fazer. Mas foi uma série de erros. Eles fizeram na Ópera de Arame. E a gente topou. Era a abertura do festival.. E a gente encarou. A gente geralmente encara este tipo de desafio. O espetáculo ‘tava legal, ele podia funcionar. Só que, chegamos lá, chovia muito em Curitiba. A Ópera de Arame vazava por todos os lados e eles tinham que cobrir, colocar umas lonas plásticas por cima ‘prá não chover no palco e na platéia. Demoraram muito para fazer isso. A gente só conseguiu montar o cenário, montar o tablado direitinho, praticamente no dia. A gente ‘tava lá dois dias antes e nada, só palco molhado, não tinha onde colocar as coisas. Tudo esperando. Aí, secou um pedaço do palco a gente foi lá e montou o tablado, fez um ensaio mais ou menos. A gente sempre teve nossos microfones de lapela, compramos especialmente para fazer este espetáculo. Aí, a empresa que fazia a sonorização, insistiu pra começar o espetáculo, com o pessoal do Festival, que só permitiria se usasse só os microfones deles. Só que não funcionou. Segundo dia, entramos com os dois. Com os nossos também. Vamos ver qual que funciona. Aí, tivemos tempo de atualizar tudo, chegar perto das caixas de som sem dar microfonia. O segundo espetáculo foi maravilhoso, o pessoal gostou, foi bárbaro. Convidaram para fazer um workshop na faculdade. Fomos bem recebidos. O pessoal da Itália que viu, adorou. Foram duas coisas diferentes: no primeiro dia, além da gente não conseguir montar, não deu para passar um som direito, por culpa da estrutura do pessoal do serviço lá do Festival. E teve uma outra coisa: como era a abertura, eles fizeram, na parte lá de baixo, no salão de festas, a inauguração da exposição de fotografias de um cara que fez a programação visual do Festival. Aí, tinham discursos, coquetel. As pessoas já subiam uma hora depois e a gente esperando. Só que o espetáculo tinha duas horas e quarenta. Aí, as pessoas se davam conta que estavam ali

há quatro horas e começavam a sair. E tinha também o fato de que nem todos estavam de carro, dependiam de ônibus. Então foi muito complicado, foi muito nojento de fazer.”

- Interior do Rio Grande do Sul vocês chegaram a fazer?

“Interior só muito pouca coisa...lembro de Palmeira das Missões. Foi em palco italiano, estreito, não tinha muito espaço para fazer.”

- E quanto à comunidade italiana, como que reagia?

“Não foi por esse lado. A gente viajou muito pouco, era uma estrutura muito grande, difícil de levar. Funcionava muito era o ‘Decameron’, aí sim. Tinha o italiano falado, antigo. O Arlechino teve estes percalços. Não sei dizer o que houve. Apesar de que a gente estreou com mídia, mas foi ruim de público. A estréia foi mal de público. Talvez a pior estréia que a gente teve. Era um espetáculo super legal, super bonito de ver, tinha uma mídia. Longo, mas as primeiras pessoas nem sabia que era longo, para não ir. Tornou-se popular depois que a gente foi para a Casa de Cultura Mário Quintana, a gente desistiu de cobrar ingresso, fizemos aquele esquema de passar o chapéu no final e começou a ter público.”

- Eu assisti nesta época, quando fizeram alternada com o ‘Decameron’.

“Então, tu não assististes com a carroça. Tinha rodas embaixo. Aquele estrutura que tu vistes era só a casinha. Aquilo era sobre um chassis de carroça. Foi o fim do ‘Decameron’.”

- Quanto a comentários, de crítica, o que falaram do ‘Arlechino...’. Pessoal ligado ao teatro, o que dizia? Que repercussão que teve no meio teatral?

“As pessoas aqui sempre odeiam os espetáculos que a gente faz. Falam por qualquer coisa. Não sei se é competitividade ou o que é. No ‘Decameron’. Lembro que as pessoas diziam: ‘Essa carroça é muito grande, vocês deviam queimar’. ‘Esse espetáculo não vai viajar nunca’. Foi o espetáculo que mais viajou na história do Rio Grande do Sul. Foi ‘prá São Paulo, Rio, Recife, ‘pro Uruguai, ‘prá Portugal. Diziam que não ia ter futuro algum aqui, na primeira temporada fomos levando na marra. Aí, foi assim: fomos ao festival em Florianópolis. Arranjamos um transporte baratinho e fomos. ‘Bum!’ Todo mundo adorou o

espetáculo. Não ganhou nenhum prêmio do júri oficial, onde todo mundo torcia o nariz. A gente não faz um trabalho muito acadêmico. A gente quebra as regras sempre. Acho que é a maneira de criar as coisas. Ganhamos o prêmio de júri popular. Até hoje só falam do 'Decameron', ninguém lembra de outro espetáculo daquele Festival. Até hoje a gente vai lá e lembram: 'E aí, Decameron?!'. E na mesma viagem, a gente ia ao festival de Canela, só que a gente acertou antes Caxias. Naquela época, quem ia lá, era um tumulto, um fracasso na Casa de Cultura lá. Só 'Tangos e Tragédias' conseguia se salvar lá. Aí, lotou durante os três dias que estive lá. Foi uma coisa e a gente começou a notar que o espetáculo funcionava também. Aí, carregamos o caminhão e fomos para Canela, tudo na mesma semana. Chegamos lá, montamos o cenário o dia inteiro, montando luz, montando a carroça, aquelas coisas de festival. Termina o espetáculo, nem sabia mais nada, fecha a cortina, e a gente atirado lá, passa uma pessoa que apresentava o Festival e diz: 'Que espetáculo maravilhoso! Como que não assisti antes!'. As pessoas no hotel, pessoal de fora, do Rio e São Paulo. As temporadas do Rio e São Paulo foram todas fechadas ali. Com o Arlechino foi a mesma coisa. A gente fez as temporadas aqui, tentando ter público de qualquer maneira e foi só a gente mandar uma fita para o Festival de Curitiba, quiseram que a gente abrisse o festival. Teve problemas? Teve. Segundo dia foi maravilhoso, vieram falar com a gente. Aí, apresentamos em um festival de Teatro de Grupo em São Paulo. Foi um absurdo: as pessoas uivavam. Foi a noite mais quente de São Paulo. O teatro não tinha ar condicionado. A gente saía de cena, saía do teatro. Abria as portas que tinham do lado, tirava a máscara, tomava um gatorade e ficava ali, na calçada mesmo. A gente não agüentava de calor. E todo mundo ficou lá até o fim do espetáculo. Foi uma coisa. Carregamos as coisas, o figurino pesado de tanto suor. Fomos para o restaurante e as pessoas: 'Ehhh!', aplausos. Gostaram. Aí, a gente ganhou a temporada para fazer o Centro Cultural de São Paulo. Tinha teatro, tinha tudo, só não foi por que o grupo não podia mais ir. Uns já tinham um trabalho ali, outro, pra ir, tinha que ter um 'cachezinho' e tal. Não foi por isso então. Então, não são coisas que aconteçam todos os dias, de poder fazer um espetáculo grande e ser legal. Porto Alegre tem uma mania de destruir de cara. Agora, vou fazer um espetáculo novo, "Como Vivem os Mortos", e vou estreiar em Montevideo. Aqui eu ia concorrer pelo teatro, talvez não ganhasse. Já não ganhei prêmio de incentivo. Teatro infantil eles não têm como dizer não, por que a gente faz e ganha todos os prêmios. Teatro adulto, eles podendo atrapalhar, eles atrapalham mesmo. A gente tem projetos maravilhosos, mas não levamos. A gente colocou o projeto do 'Lisístrata' maravilhoso, mas ganhou outro espetáculo que ficou duas semanas só em cartaz. Deram todo o dinheiro, para um espetáculo só. Podendo atrapalhar teatro adulto que a gente faz, eles atrapalham. 'Arlechino' só foi possível por que a gente ganhou um patrocínio da Caixa Federal, era um edital nacional. Se fosse daqui... a gente até ganhou, foi o ano que deram o prêmio para 'Uma Professora Maluquinha', que era o mesmo ano. Depois tiveram que dividir o dinheiro e deu cinco mil para o Arlechino. Não dava 'prá nada. Este ano estou mais afastado. Vou fazer o espetáculo aqui, em junho, por que ofereceram o teatro, a gente vai levar lá no SESC, junto com o 'Jujubas...', mas não sei, aí, acaba a temporada do teatro adulto. Se eu faço um projeto e mando para São Paulo e Rio,

mando pra Montevideo: “Oh, legal!”. Se mando uma proposta para estrear em Curitiba, no festival, se for uma proposta legal, eles vão bancar. Aqui....”

- Bem, Palese. Quero agradecer muito pela entrevista. Com certeza vai ser muito útil para o trabalho que estou fazendo. Muito obrigado mesmo.

7 - CONCLUSÕES

“Arlecchino é único, inimitável.”

Através de sua personificação, o ‘gesto popular’ foi reverenciado. Isto é, o jeito do povo, os desejos e as necessidades daqueles que precisavam trabalhar mais do que qualquer coisa, usufruindo muito pouco daquilo que sonhavam. Este gesto, principalmente a partir do século XVI, com Arlecchino, ganhou notoriedade.

Ele representa “aquilo que vem de dentro” ou “aquilo que vem de trás, da cozinha”. Isto quer dizer, onde a organização do que será apresentado de fato inicia. Arlecchino equivale aos impulsos, aos desejos secretos, às necessidades humanas. É uma personificação da satisfação, do gozo. Através de suas ‘fomes’ de comida, de sexo, de descanso, enfim, demonstra um lado natural da existência humana.

Desde as primeiras características que teve, quando mais instintivo, mais irônico, mais provocativo, mais obscuro até sua transformação, tornando-se mais 'sociável' (mas não intelectual ou racional) predomina possivelmente a mais importante: a alegria, a graça. Arlecchino existe para divertir e alegrar através de todas as suas características.

Outro aspecto de sua caracterização é que, ao mesmo tempo que é tolo, submisso, é também esperto. Pode ser enganado, mas não ficará sem levar vantagem no final. Arlecchino é, paradoxalmente, divertido.

Sua máscara representando animais (mais uma referência ao mundo instintivo), evidencia também a agilidade, como no caso do gato, do macaco ou da raposa. A referência ao demônio, com o pedaço de chifre em sua testa, faz lembrar também das profundezas do inconsciente humano. E este elemento, uma vez cobrindo a face (personalidade aparente) do ator que a utiliza, favorecia sua expressividade, libertando-o de suas censuras.

Arlecchino necessita de uma máscara. Tradicionalmente, a máscara é indispensável. O ritual que a mesma exige, desde sua confecção (preferencialmente, pelo ator que a utilizará) até seu uso, constitui-se como elaboração do personagem, e na tradição da Commedia dell'Arte, como sendo o próprio personagem. Tanto é, que as máscaras são diferentes e inconfundíveis.

O domínio da improvisação nas encenações, fez de Arlecchino o mestre de provocar o riso. E deste modo é que os atores conquistaram a assistência. O 'inesperado' parecia ser o esperado pelos espectadores. Entretanto, tais surpresas, a maioria das vezes eram como que 'truques' que estes habilidosos atores guardavam consigo e no momento exato, utilizavam-os. A expectativa da platéia era ser surpreendida.

Nesta arte do improviso é que os atores mais antigos que interpretaram Arlecchino são referenciados até hoje: *Tristano Martinelli* e *Domenico Biancolelli*. De um para o outro, observa-se já mudanças na caracterização psicológica do personagem. Arlecchino amadurecia conforme a sociedade se desenvolvia. Do gesto ao verbo, arlecchino tornou-se prolixo. A inovação da Commedia dell'Arte ocorreu à medida ^A Qua a sociedade também se modificava. Possivelmente, não fosse Goldoni, os 'Arlecchinos' contemporâneos não existiriam.

Embora não mais a improvisação dos ‘canovacci’ se faz presente, as improvisações durante o jogo cênico, mesmo com um texto ‘fechado’, pronto, podem ocorrer. Mais uma vez, a habilidade do artista é necessária. Este potencial é que possibilitou a artistas como *Marcelo Moretti* e *Ferruccio Soleri*, graças também à reggia de *Giorgio Strehler*, permanecerem por tantos anos personificando Arlecchino. Platéias internacionais os aplaudiram. Especialistas no tema *Commedia dell’Arte*, renderam-lhes elogios. Logo, conseguiram transmitir a essência do que é um gênero teatral criado há séculos atrás. Conseguiram, através do Arlecchino, demonstrar o ‘espírito’ de um tipo que representa a alegria, ao mesmo tempo que, socialmente, evidencia uma crítica à sociedade dividida, discriminadamente, por classes. Os próprios atores, conforme suas palavras, surpreendiam-se com estas conquistas.

E neste cenário, os atores *Daniel Lion* e *Luis Henrique Palese* devem ser incluídos. Com interpretações e encenações diferentes, conseguiram oferecer à Porto Alegre a oportunidade de conhecer de perto este zanni que encanta com facilidade. Com uma diferença de três anos entre uma e outra, a cidade presenciou duas encenações do mesmo texto de Carlo Goldoni.

A primeira, com Daniel Lion, a partir de uma adaptação e estilização dos elementos característicos da Commedia dell'Arte (maquiagem, ao invés de máscara, figurinos), consegue levar ao público a alegria, a agilidade e o carisma de Arlecchino.

A encenação com Luis Henrique Palese, investe intensamente nas referências tradicionais da Commedia dell'Arte, evidenciadas no uso da máscara, na postura acrobática do seu Arlecchino, no jogo cênico entre os atores, muitas vezes improvisado, assim como na relação direta com a platéia.

São dois atores merecedores de reverência pela coragem, interesse e disposição ao terem se dedicado a esta tarefa que favorece à comunidade conhecimento de um período fundamental da história do teatro, assim como da história da humanidade. O preparo pessoal, a busca de formação específica, o estudo sistematizado para a elaboração de Arlecchino, demonstram o potencial artístico que Porto Alegre possui.

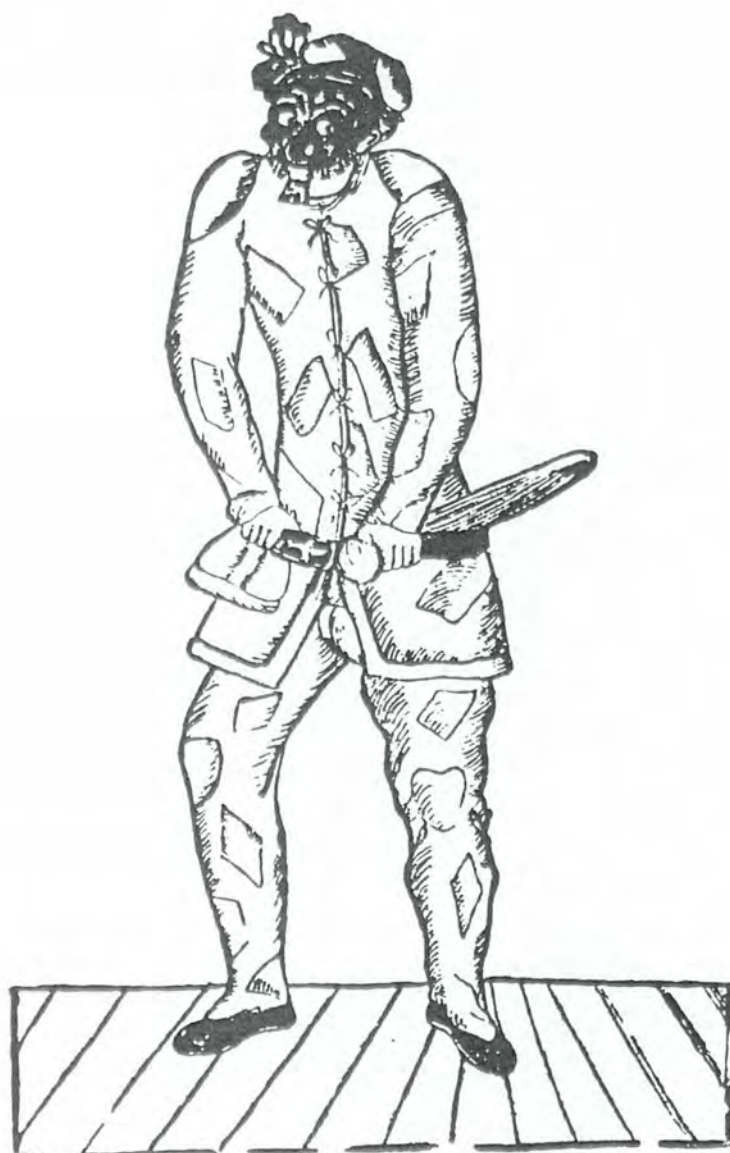
Daniel Lion está mantendo o espírito de Arlecchino nos 'clowns' que tem interpretado. Luis Henrique Palese mantém-se, e pretende seguir, como Arlecchino. Este registro é o que o presente trabalho objetivou realizar. Porto Alegre, e também o Brasil, podem continuar a contar com *Arlecchino*.

ANEXOS

LEGENDAS PARA AS ILUSTRAÇÕES

- Letra “A” - Tristano Martinelli - Ilustração retira do livro de DUCHART (1966, p.124)**
- Letra “B” - Evaristo Gherardi - Ilustração retirada do livro de DUCHART (1966, P.104)**
- Letra “C” - Domenico Biancolelli - Ilustração retirada do livro de DUCHART (1966, p. 153)**
- Letra “D” - Marcelo Moretti (1947)- Foto ilustrativa do Programa do Espetáculo comemorativo aos Cinquenta Anos de “Arlecchino, Servidor de Dois Anos”, no Piccolo Teatro de Milão.**
- Letra “E” - Marcelo Moretti (1952)- (Idem acima)**
- Letra “F” - Marcelo Moretti - “Vestindo a Máscara” (Idem acima)**
- Letra “G” - Ferruccio Soleri - “Vestindo a Máscara” (Idem acima)**
- Letra “H” - Ferruccio Soleri - (1960-Nova Iorque) (Idem acima)**
- Letra “I” - Ferruccio Soleri – “Sem máscara” (Idem acima)**
- Letra “J” - Ferruccio Soleri – (1973) – “Acrobacias” (Idem acima)**
- Letra “L” - Ferruccio Soleri - “A Fome de Arlecchino” (Idem acima)**

- Letra “M” - Ferruccio Soleri – (1997) “Cinquenta Anos” (Idem acima)**
- Letra “N” - Ferruccio Soleri - (1997) “Na platéia” (Idem acima)**
- Letra “O” - Daniel Lion - (1994) “Equilibrando a Fome” – Foto de
Cláudio Fachel, do acervo particular de
Luiz Paulo Vasconcellos**
- Letra “P” - Daniel Lion – (1994) “Com Esmeraldina” – (Idem acima)**
- Letra “Q” - Luis Henrique Palese – 1997 - Foto do acervo particular do
Artista**
- Letra “R” - Luis Henrique Palese – 1997 - “Acrobacias”(Idem acima)**
- Letra “S” - Luis Henrique Palese - 1997 - (Idem acima)**



THE IMPROVISATOR TRISTANO MARTINELLI
Lyons, 1601



EVARISTO GHERARDI AS HARLEQUIN



PORTRAIT OF BIANCOLELLI, CALLED DOMINIQUE

1947

La voglia di confrontarsi in libertà con la tradizione fantastica, perduta, della Commedia dell'Arte. Così nasce nel 1947 il *Servitore di due padroni* che presto per tutti sarà *Arlecchino* e basta. In questo primo incontro con il testo di Goldoni, che sta per abbandonare le maschere per incontrare i personaggi della commedia umana, Giorgio Strehler guida gli attori alla ricerca delle tecniche smarrite dei comici italiani, al modo di sincronizzare l'azione con la parola, di ritrovare l'espressività del gesto in ritmi gioiosi e sfrenati di un'invenzione assoluta. Come lo spettacolo che interpreta, anche il primo Arlecchino della storia del Piccolo, Marcello Moretti, è un attore "nuovo": si è formato all'Accademia d'Arte Drammatica, non ha nulla a che fare con la tradizione dei figli d'arte.







F



G



H



**INSTITUTO DE ARTES
BIBLIOTECA**

1973

Dopo lunghe tournées in Italia e all'estero e una lunga pausa di oltre quattro anni, il gruppo dei comici dello spettacolo "più celebre e longevo del mondo" fa tappa con i propri carri per recitare una commedia umana e spettacolare.

Alla ricerca di un rigore sempre maggiore, cambiano i costumi e si muta la distribuzione.

Pantalone è Gianrico Tedeschi, Beatrice è Anna Saia, Smeraldina è Marisa Minelli, Silvio è Giancarlo Dettori. I nuovi costumi di Ezio Frigerio danno la preferenza a tinte meno brillanti, più cupe, e il materiale di cui son fatti diventa il velluto. Ferruccio Soleri è un acclamato Arlecchino, giocato sull'immagine di un uomo che è veramente al servizio di due padroni, in bilico fra fisicità pura e puro calcolo, fra le strette di una condizione servile e il *savoir faire* di un nobiluomo, fra l'ineluttabile destino della vittima e gli ineffabili giochi di un maestro di imbrogli.





1947

Più di ogni altro spettacolo del Piccolo, *Arlecchino* ripercorre la vicenda emozionante e irripetibile del teatro di Strehler. Dieci edizioni, decine e decine di attori che si sono

passati il testimone di ruoli ogni volta rimodellati sulla fisicità e sulla personalità dei singoli interpreti. Milioni di spettatori di tutto il mondo e di ogni età hanno visto l'*Arlecchino* di Strehler, hanno riso per i lazzi e le acrobazie di questa maschera. In 50 anni, *Arlecchino* è

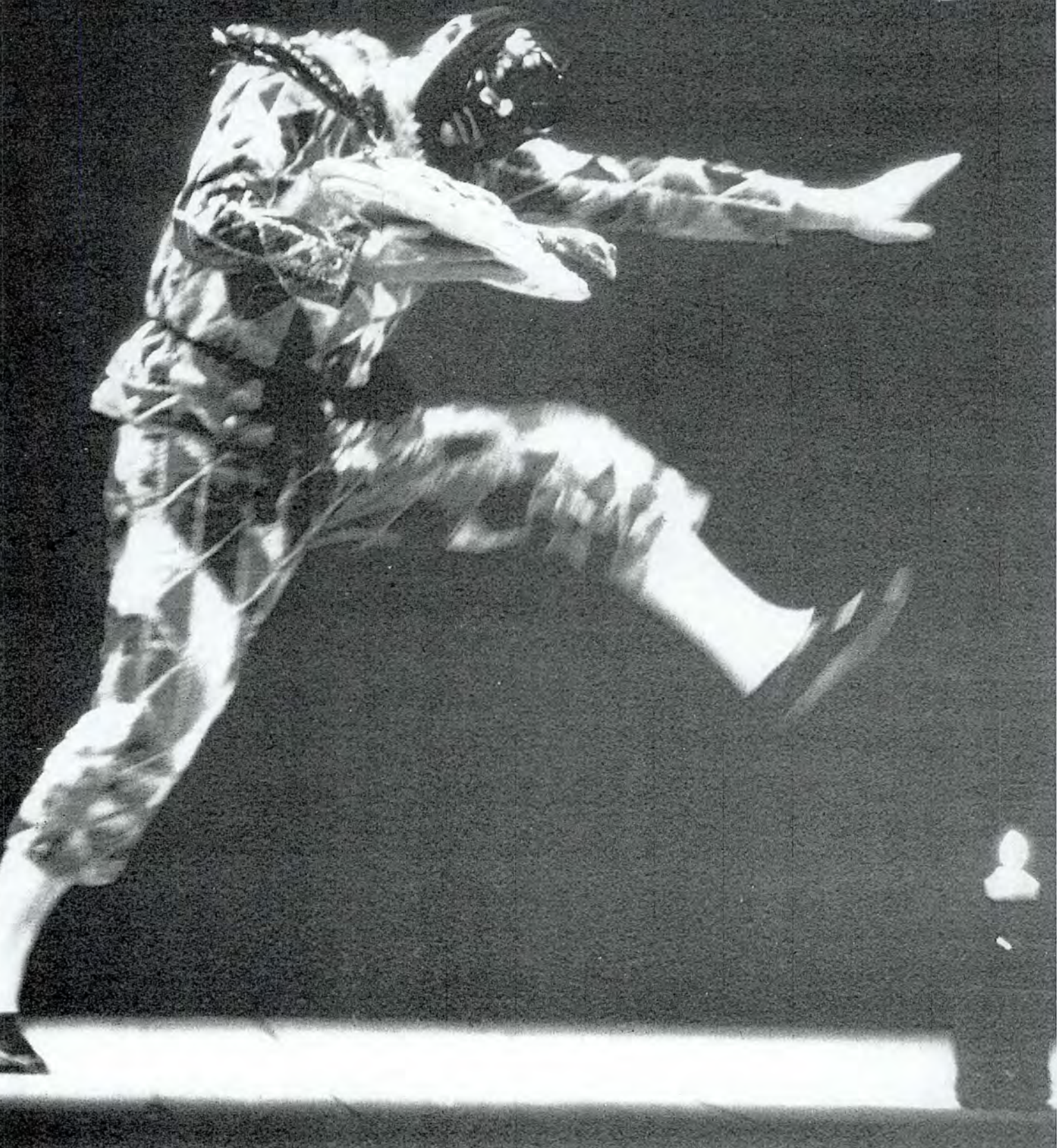
rinato uguale e diverso: nelle piazze, all'aperto, con i carri che trasportano una compagnia di attori girovaghi che rappresenta Goldoni; ci ha fatto partecipare al viaggio di un gruppo di comici affamati di ritorno dalla Francia; ci ha immerso nella penombra malinconica

dell'edizione "dell'Addio" o nell'esplosione di vitalità di quella "del Buongiorno", ha festeggiato il 14 maggio 1997, cinquantesimo della fondazione del Piccolo... Hanno dato vita a questo personaggio prima Marcello Moretti e poi, per lunghissimi anni e fino ad oggi, Ferruccio Soleri.

1997

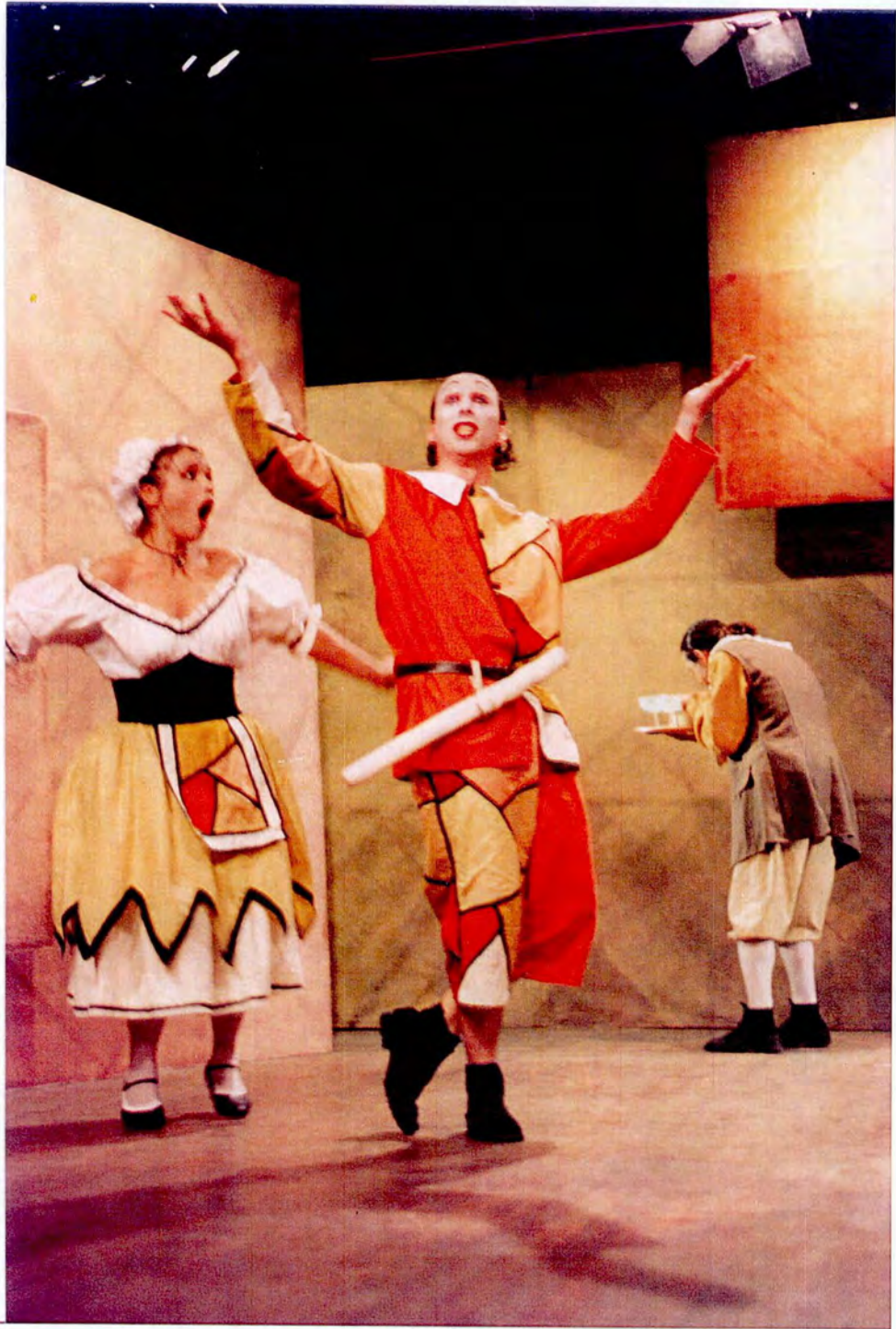
Accanto a loro, tanti grandissimi attori: Franco Parenti, Gianfranco Mauri, Gianrico Tedeschi, Checco Rissone, Tino Carraro, Valentina Cortese, Giulia Lazzarini...

Arlecchino















REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1.- BARBA, E. & SAVARESE, N. **A arte secreta do ator**. Dicionário de Antropologia Teatral. Campinas/SP: Hucitec/Unicamp, 1995.
- 2.- CHACRA, Sandra. **O sentido da improvisação teatral**. São Paulo: Perspectiva, 1983. p.118.
- 3.- CHEKHOV, Micahel. **Para o ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p.223.
- 4.- COPEAU, Jacques. ^{||}Notas y reflexiones sobre la improvisacion. ^{||m:}**Máscara**. Ciudad del Mexico, Ano 4, n.21-22, p.41-49, enero 1996-1997.
- 5.- D'AMICO, Silvio. **Enciclopedia dello spettacolo**. Roma: casa Editrice le Maschere, v.III, 1960. ✕
- 6.- DUCHART, Pierre Louis. **The italian comedy**. New York: Dover Publications, 1966, p.367. ✕
- 7.- FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. São Paulo: SENAC, 1998. p.384. ✓
- 8.- GOLDONI, Carlo. **Arlequim, servidor de dois amos**. Traduzido por Elvira Rina Malerbi Ricci. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (p.207.)
- 9.- JACOBBI, Ruggero. **A expressão dramática**. São Paulo: Instituto Nacional do Livro, 1956. p.199. ○

- 10.- LECOQ, Jacques. Rôle du masque dans la formation de l'acteur. In ASLAN, D. ^B bablet et alii: **Le masque du rite du théâtre**. Paris: CNRS, 1985. p.265-269.
- 11.- MEYER, Marlise. **Pireneus, caïçaras...,da commedia dell'arte ao bumba meu boi**. 2.ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991. + + + +
- 12.- MIC, Constant. **La commedia dell'arte**. Paris: Librairie Théâtrale, 1980. +
- 13.- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: perspectiva, 1999. P
- 14.- PICCOLO TEATRO DI MILANO. **Arlecchino servitore di due padroni-1947-1997**. Programa comemorativo de 50 anos do espetáculo. Milão: Fondazione Piccolo Teatro di Milano, stagione 1997/1998.
- 15.- RUDLIN, John. **Commedia dell arte, na actor's handbook**. London: Routledge, 1994. p.282. A
- 16.- SARTORI, Donato. **Les masques de la commedia dell'arte**. LECTOURE, Paris: ^(Fr) Bouffonn^{no 1}eries, s/d, v.1. ///
- 17.- SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1979, p.350.
- 18.- TAVIANI, Ferdinando. Once puntos para entender la improvisaciona en la commedia dell'arte. ^{In:} **Máscara**. Ciudadé del ^M mexico, Ano 4, n.21-22, p.4-23, enero 1996-1997.
- 19- TOSCHI, PAOLO. **Le origini del teatro italiano**. Roma: Edizioni Scientifiche Einaudi, 1955. P.767. *
- 20.- VASCONCELLOS, Luiz Paulo da Silva. **Dicionário de teatro**. Porto Alegre: L & PM, 1987. p.231.

21.- ZORZI, Ludovico. Le masque d' Arlequin. In SARTORI, Donato e LANATA, Bruno:

La art du masq dans la commedia dell'arte. Malakoff (France): 1987. p.67-76.