

A MÁSCARA E A SOMBRA:

PALCO E VIDA

“La Máscara y la Sombra: Escenario y Vida.”

Joice Aglae Brondani*
Escola de Teatro
Universidade Federal da Bahia

RESUMO: O texto traz um passeio pelas máscaras femininas da *commedia dell'arte* e relata alguns aspectos biográficos das atrizes deste teatro, para, então, realizar uma reflexão sobre a condição da mulher na Idade Média e Renascimento. Porém, na medida em que a reflexão sobre a mulher atriz no medievo avança, percebe-se que muitos dos valores ditos morais aplicados na época para perseguirem, julgarem e condenarem tais mulheres, permanecem latentes na sociedade de hoje.

PALAVRAS-CHAVE: Máscara; Mulher; Feminismo; Máscara Física; *Commedia dell'Arte*.

RESUMEN: El texto ofrece un breve resumen de las máscaras femeninas de comedia del arte y de informes de algunos aspectos biográficos de las actrices de este teatro, para luego, llevar a cabo una reflexión sobre la condición de la mujer en la Edad Media y el Renacimiento. Sin embargo, en la medida en que la reflexión sobre la mujer actriz en la Edad Media hacia adelante, es evidente que muchos de los valores dichos morales aplicados en aquél tiempo para perseguir, procesar y condenar a tales mujeres permanecen latentes en la sociedad actual.

PALABRAS CLAVE: Máscara; Mujer; Feminismo; Máscara física; Comedia del Arte.

Sensibilidade arcaica, matéria princípio de todas as mulheres... forte e acolhedor como a água, o vento, a terra e o fogo. As deusas primitivas nunca foram ou serão totalmente domadas. Por não dominarem tal força, tentam suprimir seus traços em toda e qualquer mulher... (BRONDANI, 2016)

A presente reflexão surge de uma pesquisa voltada para a Máscara, minha área de atuação primeira. Dentro desta grande área, estão aquelas a que me dedico com maior interesse teatral e pessoal: a do Bufão, as da Commedia dell'Arte e a do Clown/Palhaço.

A partir da máscara da minha palhaça - Umbigolina Goiabenta (escrevo “minha palhaça”, pois se trata de uma observação que se apresenta dentro de uma perspectiva de desenvolvimento artístico próprio, além de não generalizar, fazendo referência à minha experiência) – fui buscar suas conexões ancestrais, me deparando com o bufão e com as máscaras da *commedia dell'arte*¹.



Imagem 1 – Colombine (1683) e Isabella (1600). Pinturas em aquarela de Maurice Sand, publicadas em Paris em 1862 na obra “Masques e Bouffons”, de A. Levy Fils. Edição de Venezia n. 323, Casa Editrice Capitol.

Na *commedia dell'arte* me surpreendi com as máscaras femininas e a força das suas atrizes. Sempre que se estuda a *commedia dell'arte* o destaque está nas máscaras masculinas, principalmente, naquela que, mesmo não sendo a primeira, se tornou tão famosa quanto a própria *commedia dell'arte*: *Arlecchino/Arlequin/Arlequim*. Depois vem as outras máscaras masculinas que contracenam com esta desde as suas primeiras aparições: *Pantalone, Zanni, Dottore*... Geralmente, após serem apresentadas as máscaras masculinas da *commedia dell'arte*, as quais são também as mais antigas, é apresentada a primeira máscara feminina, a *Servetta* - caráter que deu origem a todas as servas da *commedia dell'arte*, sendo a mais famosa conhecida como Colombina, sempre remarcada como companheira de *Arlecchino*. A segunda máscara feminina a ser apresentada é a *Innamorata/Nobile*, cujos maiores expoentes foram Silvia e Isabela. E muito raramente fala-se da *Ragonda (Servetta velha)*, da *Vecchia (Cortigiana velha)* e da *Cortigiana*. Apesar dos historiadores relegarem às Máscaras femininas um papel secundário dentro da maioria dos estudos, é preciso especificar que muitas das atrizes que estavam por trás de tais máscaras, constituíam o núcleo das companhias. A maioria das grandes atrizes de *commedia dell'arte* eram chamadas de “*Prima Donna della compagnia*”. A *Prima Donna* era uma atriz que tinha alcançado tamanho sucesso e prestígio que mantinha o privilégio de opinar e até decidir as

principais movimentações da companhia. Ou ainda, a *Prima Donna* poderia ser aquela que ganhou prestígio na cena, mas que, também, atuava dentro do núcleo da companhia no que chamamos hoje de “produção”, organizando finanças, cronograma, repertório e, também, quem tratava com as autoridades em nome da companhia.

Em minhas práticas com as companhias da Scuola Sperimentale dell’Attore (PN-IT) e da Bottega Buffa CircoVacanti (TN-IT), ouvi alguns estudiosos como Ferruccio Merisi e Claudia Contin e muitos praticantes de *commedia dell’arte* com quem trabalhávamos ou fazíamos apresentações, que utilizavam a expressão *Prima Donna*, também, como uma expressão pejorativa para designar atrizes que questionavam decisões ou que queriam dar suas opiniões, colocando como um lugar de satisfação de caprichos egocêntricos. Mas não seria diferente em se tratando de um olhar sobre a mulher, o qual é atravessado por camadas e camadas de preconceitos. Nas companhias de *commedia dell’arte*, a mulher, pela primeira vez na história ocidental, segundo o historiador Roberto Tessari (2016), saiu do lugar de submissão e conquistou um status de comando fora do lar, o que ainda hoje causa mal estar em muitos setores da sociedade, com isso, a maioria das decisões tomadas por uma mulher, no poder, são vistas pela sociedade patriarcal como envolvidas em um véu de caprichos causados pela histeria, ciúmes,

loucura, *t.p.m.* ou incapacidade de compreensão da totalidade do problema ou situação – não seria diferente com a *Prima Donna*, a primeira empreendedora cultural.

Neste artigo direciono meu olhar à mulher, *comica dell’arte*, atriz na sociedade patriarcal medieval. Partindo da observação de documentos e narrativas sobre a mulher na *commedia dell’arte* e das máscaras femininas desse gênero teatral, exerço algumas reflexões sobre essa mulher que atuou e desafiou a sociedade machista da época. A partir de tais reflexões, é possível perceber algumas relações com situações sociais que se arrastam até os dias de hoje. São relações tabus estabelecidas com a mulher a partir de outros tabus sociais cristãos ou de cunho religioso, como o riso, a liberdade sexual da mulher e a demonização desta ao longo da história pela culpa do pecado original.

Para melhor encaminhar o discurso, primeiro apresentarei, em traços gerais, o contexto das máscaras femininas e mulheres atrizes (comicas) na *commedia dell’arte*.

Em pesquisas anteriores fui me inteirando do lugar do feminino e da mulher na *commedia dell’arte* e me deparei com uma imensa potência, o que gerou a querência de um aprofundamento, me direcionando para um pós-doutorado desenvolvido na UNITO².

Em minhas pesquisas sempre relaciono a cultura da alteridade³ com a minha cultura tradicional popular brasileira. No caso das máscaras femininas, em específico da *Cortigiana*, tamanha potência me levou a relacioná-la com a mitologia de Iansã e das Pombogiras, pela força do feminino e pelo julgamento da liberdade, principalmente, sexual, o que causa uma negação, desejo de aniquilamento e perseguição – porém, neste artigo, não adentrarei a estas relações específicas, me debruçando sobre questões mais direcionadas às atrizes, *comicas dell'arte*, na *commedia* e na sociedade.

Somente estudando o fenômeno da aparição da mulher na cena é que se tem a noção de que as máscaras femininas da *commedia dell'arte* constituem uma revolução cultural, social e mercadológica.

A *commedia dell'arte* é considerada um marco dentro do movimento teatral europeu e ocidental, não por que se expandiu para tais regiões, mas por ser responsável pela profissionalização do fazer teatral, fazendo de “ator/comico” uma profissão devidamente registrada e com pagamento instituído. A partir da *commedia dell'arte* tal profissão foi sendo reconhecida no território da Europa e ocidente. Foram oito *comicos dell'arte* (homens) da *Compagnia di Ser Maphio* que instituíram a primeira empresa teatral, em Padova-IT,

em 1545. Tal contrato não somente constituiu a primeira companhia (empresa) de teatro, mas, também, oficializou a profissão de *comico/ator*.

Dezenove anos mais tarde, no dia 10 de outubro de 1564, em Roma, foi registrado o primeiro contrato de uma companhia de *commedia dell'arte*, tendo como integrante uma mulher – Lucrezia di Siena, também conhecida como Lucrezia Senese. Esse contrato oficializou a profissão de atriz/*comica* e se tornou o documento que certifica a presença da mulher, oficialmente, em cena. Com isso, a *commedia dell'arte* não foi somente o gênero teatral que tornou a arte de estar em cena em profissão, como também, foi o responsável por trazer a mulher oficialmente para o palco e para o mercado de trabalho. Naquele contrato do dia 10 de outubro de 1564 a mulher passou a ter um lugar no espetáculo e seu primeiro status de trabalhadora, entrando para o mercado de trabalho, tendo como primeira profissão legal, registrada e com pagamento: ATRIZ. (TESSARI: 1981; TESSARI: 2016; TAVIANI, SCHINO: 2007)

Nem todas as atrizes conhecem o início de nosso caminho e nem mesmo a sociedade sabe por que tinham, e ainda continua em vários níveis e camadas sociais, tanto preconceito com a nossa profissão – abrimos caminhos para muitas lutas e conquistas. Os preconceitos que assombram as atrizes e muitas mulheres possuem origens,

muitos, neste momento em que a mulher conquistou seu espaço fora do cercado feito para ela pela sociedade patriarcal, outros, vêm de muito mais longe.

A entrada da mulher nos palcos da *commedia dell'arte* suscitou muitas reações da sociedade conservadora, porém, o fato de subir ao palco nada teve a ver com ideologias feministas, pois o feminismo como corrente política estética filosófica surgiu séculos mais a frente (séc. XIX e ganhando força no século XX). Mas, mesmo sem saber, as *comicas dell'arte*, estavam iniciando um processo de representatividade, força e rebelião das amarras sociais da mulher e inaugurando um novo panorama cultural.

Na *commedia dell'arte*, as mulheres incorporavam as máscaras de *Servetta*, *Nobile/Innamorata*, *Vecchia*, *Ragonda* e *Cortigiana*, segundo a pesquisadora, atriz e diretora Claudia Contin (1999), com a qual tenho formação. Após período de estudo e prática destas máscaras nos grupos da Scuola Sperimentale dell'Attore, Bottega Buffa Circo Vacanti⁵ e na Cia Buffa de Teatro⁶, me dediquei a verticalizar os estudos sobre a máscara, não tão conhecida, da *Cortigiana*. A máscara da *Cortigiana* é uma das mais enigmáticas máscaras da *commedia dell'arte*, não muito conhecida, ela é constituída por outras duas máscaras, em uma união instigante: o caráter da máscara da *Servet-*

ta, somada ao caráter da máscara da *Nobile*, dá origem a uma terceira máscara, a da *Cortigiana*. Emblemática em sua composição, são três personalidades/caráteres em uma máscara, não se trata de duas máscaras que formam uma terceira, anulando-se uma a outra, elas somam-se em uma terceira, mas não perdem suas individualidades. Deste modo, a *Cortigiana* contém três personalidades, a da *Cortigiana*, a da *Servetta* e a da *Nobile*.

Para entender um pouco o caráter da *Cortigiana* é necessário explicar o funcionamento da *commedia dell'arte* e seu lugar neste teatro, o qual possuía dois núcleos: servos e patrões - deste último, também participavam os Enamorados. Em um primeiro momento, mesmo com suas críticas sociais, a *commedia dell'arte* não abalava a estrutura social em sua organização de classes de modo incisivo, pois os servos se envolviam amorosamente com os servos e os nobres e patrões se envolviam com os nobres e patrões. Os patrões até podiam lançar paqueras ou se deitar com as servas, mas não aconteciam laços amorosos, as servas, serviam. Zanni era sempre zanni, um servo. Quando acontecia a ascensão de um servo como *Brighella* ou *Pulcinella*, que passava de servo a dono de *locanda*/pousada, era por meio de muito trabalho ou gratidão de um “bom patrão” - a ordem das classes sociais e economia se mantinha. Porém, a máscara da *Cortigiana* burlava, até, essa estrutura dramática, pois ela perambulava livre-

mente nos dois núcleos da *commedia* e se envolvia amorosamente com ambos. Para a *Cortigiana*, a barreira social dentro da estrutura dramática não existia... e nem fora dela.

A *commedia dell'arte* tem como uma das principais características o uso da meia máscara de couro, a qual nomino de máscara objeto e que tem como suporte uma máscara física⁷. Quando as mulheres subiram ao palco nos espetáculos de *commedia dell'arte*, apesar de incorporarem⁸ “máscaras” femininas, elas não utilizavam a máscara objeto, pois o objetivo era deixar claro para o público que se tratavam de mulheres verdadeiras na cena e não de homens travestidos, como era o costume até então. Mesmo não portando a máscara objeto, as atrizes mantinham as máscaras físicas ou corpo máscara. Isto é, seus corpos e suas ações na cena eram tão codificados e com energia tão dilatada quanto os corpos e ações dos atores que portavam as máscaras objetos. Na *commedia dell'arte* a linguagem corporal e energética é a mesma para aquele que porta a máscara objeto e para aquele que porta, somente, a máscara física, com isso, as atrizes mantinham, na cena, um corpo extra cotidiano, energeticamente pulsante, vigoroso, com linguagem codificada e presença dilatada. Tais características deixavam ainda mais evidente a feminilidade e a presença da mulher em cena, potencializando-a.

A Máscara da *Cortigiana* tem energia jovial, é generosa, esperta, sábia e foga. Tem máscara física potente e ritmada, traz com ela o passo duplo - herança da *tarantella pizzica*, dança de cura e transe do sul da Itália (ligada a *Servetta*), mas também traz a elegância e a leveza da *Innamorata/Nobile*, pois a *Cortigiana* não é somente uma rajada de vento fresco, alegre e voluptuoso, ela também é sóbria, elegante e com rompantes de dramaticidades, sempre que necessário. Em certos momentos tem a intensidade da *Servetta*, em outros é delicada a ponto de beirar a histeria e a dramaticidade aguda, pois tudo a afeta com grande furor.

Por trazer em si a dualidade de caráter *Servetta-Nobile*, a *Cortigiana* se mostra diante de todos como um complexo enigma, suas reações são inesperadas - a elegância da *Nobile* ganha inserções, da alegre *Servetta*, rompantes dramáticos ou astutas risadas. Nos *canovacci*⁹ é impetuosa e dinâmica, se valendo de seus dotes de beleza, cultura, amizades, conhecimentos místicos e herbóreos para encaminhar a trama para suas realizações, sem passar por grandes apuros. A *Cortigiana* é transgressora dos núcleos da *commedia dell'arte*, se relacionando muito bem com ambos e, com isso, ganhando todas as vantagens destes. Ela é festiva, dona de si, concretiza o amor, bebe, ri e se diverte como os servos, mas, ao mesmo tempo, é culta, elegante nos gestos, vestes, modo

de falar e mantém todas as regalias e prestígios dos nobres e patrões.



Imagem 3 – La Cantatrice (1694). Pintura em aquarela de Maurice Sand, publicada em Paris em 1862 na obra “Masques e Bouffons” de A. Levy Fils. Edição de Venezia n. 323, Casa Editrice Capitol. Muitas vezes a Cortigiana era nominada, no canovaccio, com o nome da arte que desenvolveria.

As máscaras da *Servetta* e da *Nobile* representavam a transgressão da ordem social estabelecida por mostrarem mulheres que evidenciavam as suas alegrias e tristezas, bem como, construía suas artimanhas para viverem seus amores e ale-

grias, para tanto, estabeleciam uma cooperação entre elas – uma camaradagem que só era tido entre homens – a sociedade patriarcal sempre incitou a competição entre as mulheres, não a colaboração entre si e isto se perpetua ao longo da história, até os dias de hoje.

No palco, as máscaras femininas da *commedia dell'arte* representavam o que nomino de “mulheres tabus” – mulheres que fogem do padrão instituído¹⁰. Porém, necessário dizer que a *Servetta* era serva, podia ter suas felicidades carnavais, humorísticas e festivas, enganava o patrão em detrimento da *Cortigiana*, do casal amoroso ou para ter uma folga ou pequena vantagem, mantinha sua liberdade sexual, mas não tinha riqueza, notoriedade ou “respeito/cargo” social e estava ali para servir aos patrões. Na maioria dos casos, sua igualdade permanecia dentro de seu núcleo, ela falava de igual e tinha o mesmo status e direitos que os seus companheiros de classe, as máscaras dos servos masculinos. No núcleo dos servos todos eram servos, desapropriados de posses, mas com grande calor humano. A *Nobile* tinha as regalias do mundo dos patrões, era reconhecida como herdeira, tinha posses, mas seu infortúnio estava em não satisfazer os prazeres da carne. Seu amor é sempre platônico, muitas vezes, encontrava com as servas uma possibilidade de realizar o romântico encontro, por meio das estratégias destas para fazer o amor vencer. Mas, nos *canovacci*, quando

as jovens *Nobili/Innamorati* aconteciam de terem uma realização romântica, era depois de muito sofrimento e desencontro e o acontecimento em si, a concretização do amor, permanecia no lugar romântico, finalizando com a união do casamento. Com isso, na cena, as máscaras da *Servetta* e da *Nobile*, apesar de apresentarem transgressora liberdade, apresentavam certa impossibilidade de plenitude e mantinham a ordem das classes. Ao contrário da *Cortigiana*, a qual era premiada com a fortuna das servas e das nobres patroas e ainda tinha a liberdade de não seguir as normas dadas a nenhuma das classes. A *Cortigiana* era a plenitude da mulher, ela mostrava a possível parceria entre o feminino, uma desobediência da ordem social pela não submissão, pela cultura e pela ultrapassagem dos limites das classes econômicas - ela representa a transgressão maior do sistema patriarcal.

Se ser uma atriz de *commedia dell'arte* era uma desobediência e uma afronta à sociedade da época, ser uma *comica* que incorporava a máscara da *Cortigiana* representava uma potência de rebeldia e rebelião ainda maior, pois revelava uma mulher plena de si, livre de quaisquer convenções impostas e que conseguia se manter em um lugar de privilégios.

Dentro da perspectiva vida e palco, por parte do público e até de atores/atrizes, sempre houve

a mistura entre vida e ficção. Isso ficou bem mais visível com o surgimento do cinema e da televisão, mas sempre foi um fenômeno recorrente das artes da cena e na *commedia dell'arte* essa união sincrética entre vida e palco aconteceu de modo intenso. A sincronia se dava claramente porque as atrizes que portavam as máscaras femininas no palco também eram consideradas “mulheres tabus” na vida. As atrizes/*comicas* também eram mulheres que não seguiam as diretrizes dadas pela sociedade patriarcal, elas tinham uma vida livre, realizavam suas vontades, buscavam os momentos de felicidade, riam sem vergonha, se deitavam com quem queriam e quando tinham vontade, se relacionavam livremente com a nobreza e com o povo sem nenhum preconceito, todos eram “público”. Ainda, as atrizes eram mulheres que estudavam filosofia, teologia, botânica, astrologia e outras áreas científicas, escreviam, recitavam e conheciam várias artes, eram mulheres que desafiavam a sociedade nas suas normas, tal qual as Máscaras faziam no palco e isso ajudava para a fusão de arte e vida.

Desde os gregos que o teatro era realizado por homens, mesmo interpretando os papéis femininos. Nas praças, os espetáculos de máscaras se apresentavam como entretenimento. Por volta de 1400, os *Ciarlatani*, comerciantes ambulantes, com os mais variados produtos da época, tomaram conta dos mercados e feiras dos povoados e

idades. Nas suas bancas, como recurso de venda, se apresentavam as máscaras de *Zanni* e *Pantalone*. Mais tarde, por volta de 1500, começaram a surgir primeiro e segundo *Zanni*, *Pantalonne*, *Dottore* e *Capitano*, para em seguida aparecerem *Arlecchino*, *Pulcinella*, *Brighella*... e, ainda mais tarde, *Servetta* e *Innamorati/Nobili* e, mais tarde ainda, a *Cortigiana*. O teatro e a economia fizeram parceria durante muito tempo, mas os espetáculos como entretenimento continuavam, um movimento não anulava o outro.

Legalmente, tem-se o ano de 1545, para a formação da primeira *compagnia dell'arte* e 1564, para a entrada oficial da mulher nas artes do espetáculo - a atriz e cortesã Lucrezia Senese ou Lucrezia di Siena. Em 1545, também, foi o ano da instalação do *Concilio di Trento*, ou seja, do *Santo Ufficio Inquisitoriale di Trento*, o qual permaneceu ferrenho no combate às companhias de teatro, dos atores e, principalmente, das atrizes, até 1563 e continuou de modo menos ostensivo, mas atuante, até 1680, 1700 – segundo o pesquisador Tessari (2016) foram centenas de anos de perseguição.

Não se sabe, exatamente, como se deu a entrada da mulher nos palcos, mas sabe-se que a igreja e a sociedade tentaram vetar e perseguiram tais mulheres de muitas maneiras, pois essas atrizes se mostravam rebeldes e contrárias às normas que o patriarcado desenhou para elas. Tais

mulheres foram verdadeiras guerreiras na defesa de um feminismo que nem mesmo sabiam da existência. Por não serem donas de casa, por não quererem ser mães e nem constituírem família nos termos da época, por não terem casa fixa e viajarem com as companhias de teatro compartilhando dormitórios e camarins, por participarem de festas, jantares e passeios luxuosos, por terem conhecimento e estudo, essas mulheres foram colocadas na categoria de prostitutas, aventureiras e até, feiticeiras.

Naquela época era impensável e inconcebível que uma mulher “pensasse”. Ser mulher e intelectual, que lesse, escrevesse, declamasse, compusesse poesias e canções, tivesse conhecimentos de filosofia, teologia, matemática e das várias artes, era uma afronta à sociedade, que dedicava tais privilégios aos homens.

Esta sombra da prostituição permaneceu sobre as mulheres da *commedia dell'arte* durante muito tempo e se perpetuou como um inconsciente social ao longo da história. Naquela época, e muito antes da Idade Média, as mulheres, dentro da sociedade, tinham somente dois lugares: mães e donas de casa ou prostitutas. As freiras não eram ativas socialmente, cidadãs, elas permaneciam em um outro lugar, quase invisível de servidão à instituição religiosa e ao Papado, comandada por homens - sabe-se de algumas monjas que se

destacam deste lugar anônimo, mas, também, não cabe neste artigo a dissertação sobre tais estruturas, suas regras e exceções, deixando tal assunto para um outro momento.

Mas a nenhuma das mulheres era permitido estudar. As únicas mulheres que podiam estudar eram as *Cortesãs/Cortigiane*, pois viviam entre os nobres e intelectuais e não eram nem donas de casa e nem prostitutas, constituíam uma terceira categoria que a sociedade não conseguia compreender. As mulheres logo perceberam que se quisessem estudar, elas tinham como única possibilidade serem *Cortesãs*. Importante dizer que ser uma *Cortesã* era se soltar das amarras sociais, abrir mão de um lugar “moral” na sociedade, pois a mulher, segundo tal sociedade, deveria ficar em casa, cuidar dos filhos, ser submissa ao marido, à Igreja e ao Estado ou servir a eles como corja e antimodelo para suprimir as necessidades baixas, servindo de exemplo do que uma “senhorita/senhora” não deve ser. Ser *Cortesã* não era ser prostituta, era não compartilhar da moralidade patriarcal da época. As *Cortigiane/Cortesãs* não vendiam sexo, mas tinham uma liberdade sexual, não se importavam com virgindade ou casamento, isto é, não seguiam as regras impostas às mulheres e essa liberdade criava a falsa ideia de que eram prostitutas. Na verdade, as *Cortigiane/Cortesãs* vendiam companhia culta, trabalhavam nas cortes e eram conhecidas, também, como *Dame di*

Compagnie e Meretrici Oneste – sempre nomes dados pela sociedade.

As *Cortigiane/Cortesãs* eram como as gueixas japonesas e ocupavam um lugar que não poderia ser categorizado como prostitutas somente porque eram livres, mas a sociedade tinha/tem um sistema simples, se não pertenc(e)ia a moral compartilhada dos homens de bem, logo faz/ia parte da outra categoria menor, a das prostitutas. Esse foi o primeiro mal-entendido que deixou uma sombra sobre as mulheres *comicas* e que se estendeu por centenas de anos, inclusive no Brasil. A pesquisadora Ângela Reis traz um pouco disso em seu livro sobre a atriz Cinira Polonio (1859-1938), pesquisando a biografia da atriz, Reis nos apresenta artigos de jornais e revistas do final do séc. XIX e início do séc. XX que falam sobre as atrizes e suas virtudes afirmando que “Outrora, ser artista de teatro, ser cômica, como a gíria popular distinguia os artistas, implicava em não ser honesta [...]” (Helena de CHESNAY apud REIS: 1999). Este selo colocado nas atrizes na Idade Média circulou em seus currículos e carreiras como uma marca d’água, durante centenas de anos e, ainda nos dias de hoje, paira uma penumbra sobre a credibilidade e caráter das atrizes - parece inacreditável, mas ainda hoje acontece, basta uma atriz se deparar com um machista e a primeira coisa que ele vai fazer, em uma discussão, é afetar suas escolhas/liberdades sexuais.

Quem trabalha com comédia sabe que este gênero de teatro necessita de um “tempo” muito específico, o riso tem seu ritmo próprio. A *commedia dell'arte*, teatro muito físico e vivaz, necessita de um jogo ágil, na ação e no pensamento, somente uma mulher instruída e com habilidades de artes, poderia fazer parte deste teatro, por isso, é certo que as primeiras atrizes *comicas dell'arte* eram *Cortigiane*. A Cortesã tinha cultura, conhecimento das artes e de outras disciplinas, tinha uma vida livre, inclusive sexual e seu conhecimento não a tornava escrava da sociedade, o que implicava em decidir sua própria vida, escolher suas companhias, parceiros e (de certo modo) destino - o que não fazia parte da conduta imposta a uma dona de casa que deveria obedecer ao pai, irmãos, depois ao marido e, continuamente, à instituição religiosa e ao Estado. Por essa liberdade, sem se encaixarem na (falsa) moralidade social, para a sociedade, era mais lógico reconhecer as Cortesãs como prostitutas que como donas de casa, já que, para a mulher, só tinham estes dois modelos sociais. Mas, tais mulheres tabus conquistavam a admiração de outros artistas, intelectuais e nobres, ao mesmo tempo que a ira dos falsos moralistas cidadãos de bem e da igreja. Com o tempo, estas mulheres passaram a ser reconhecidas como intelectuais, não somente como mulheres que tinham conhecimento, mas que produziam conhecimento.

Foi pelo elevado conhecimento e cultura que muitas Cortesãs se tornaram atrizes e que muitas atrizes ficaram conhecidas como Cortesãs. Além das atrizes dominarem as artes do canto, da dança, da música, de tocar instrumentos, de escrever e recitar poesia, da literatura e dramaturgia, tendo ainda, conhecimentos de filosofia, história, botânica e outras áreas, elas tinham um grande apressado pela aparência, elegância e refinamento no falar, vestir e agir, elas se faziam belas e gostavam de ter a aparência admirada. Tem-se que sublinhar que aqui não estamos falando de beleza padrão, a qual também é imposta pela sociedade, as atrizes se faziam belas, se produziam de modo a se diferenciarem da beleza comum padronizada.

Para terem tamanha destreza em cena, as atrizes se instruíam na vida real, desse modo, encantavam o público na cena e na vida, aliando beleza, cultura e uma impressionante performance no palco – o que lhes custou acusações e perseguições por prostituição, heresia e até feitiçaria. Para a sociedade falsa moralista patriarcal, as atrizes estavam cheias de atributos perversos.

Para entender o alcance das perseguições sobre tais mulheres, retorna-se ao fato de que na sociedade a mulher deveria ou ser dona de casa ou ser prostituta, sem direito ao conhecimento e pensamento reflexivo crítico. A questão do nome e sobrenome já é um começo para o entendimen-

to do contexto da mulher naquela época. Como prostitutas as mulheres eram restos humanos, nem sobrenome tinham. As mulheres “de família”, primeiro eram conhecidas pelo sobrenome do pai e, depois do casamento, adotavam o sobrenome do marido – primeiro, posse do pai, depois, posse do marido. As Cortesãs ilustres tinham a tradição de não levar o sobrenome do pai, porque não se viam como posse, mas, também, porque poderia ser um estigma social para a família ter uma “livre” *Cortigiana* entre seus parentes. As *Cortigiane* ilustres eram conhecidas pelo nome e pela referência ao local/cidade a que eram ligadas ou nascidas (Lucrezia di Siena / Senese). Era um modo de manterem o anonimato da família e não levar a esta um estigma social – até nisso estas mulheres *comicas* eram fabulosas, pois sabiam que estavam contra todo um sistema de falsa moralidade e protegiam seus entes.

Durante o período que o *Santo Ufficio dell’Inquisizione di Trento* permaneceu no poder, as atrizes foram fortemente perseguidas, posterior a esse período as perseguições continuaram, porém, o período de 1545 a 1563 foi o mais tenso e intenso, as companhias e mulheres estavam sob os olhares do *Concilio di Trento*, do *Concilio dei Dieci di Venezia* (1310-1797 – órgão governamental da república de Venezia que cuidava da ordem pública, rondando as máscaras nos carnavais e, também, posteriormente, no teatro)

e da *Compagnia di Gesù* (1534-1773 - fundada pelos jesuítas e que “regulamentava” o teatro). As afirmações feitas pela igreja era que as atrizes, quando subiam ao palco, “enfeitiçavam” o público manipulando homens e mulheres sem limite de idade. Os membros do *Santo Ufficio*, tendo como aliados a *Compagnia di Gesù*, guiaram um levante para acabar com a intolerável liberdade que estas *comicas* representavam e que incitavam no público masculino e, principalmente, no feminino. As atrizes eram acusadas de colocarem ideias libertadoras e libertinas na cabeça das jovens que assistiam aos espetáculos, além de incitarem a libido no público masculino. A condenação dessas mulheres pela igreja se dava ao fato de serem atrizes e de estarem provocando no público feminino uma consciência de que seria possível outra realidade social que não aquela que o patriarcado as obrigava. As atrizes eram perseguidas por conquistarem lugares de honra que antes eram acessíveis somente aos homens, por serem intelectuais, por conhecerem especiarias, ervas e chás – isso as dava “poderes místicos” - por viajarem livremente e não permanecerem presas a um lar. Não tendo um lar fixo, deixavam de contribuir com certos impostos e dízimo, pois não permaneciam ligadas a uma paróquia. Mas ainda, o fato das companhias se apresentarem livremente e recolherem as ofertas do espetáculo passando o chapéu, fazia com que o público preferisse pagar os artistas, a pagarem cotas para as igrejas. Se o

que mais chamava a atenção nos espetáculos era a presença das mulheres na cena, então, a culpa dessa preferência na doação exercida, era das mulheres, que muitas vezes “enfeitiçavam” o público.

A presença da mulher nos palcos causou um alvoroço na ordem social da época. A igreja a via como um convite à subversão do sistema, pois a mulher na cena, sempre em viagem, livre, trocando de parceiros, isso seria o fim da instituição “família” conforme estruturada pela igreja. A vontade de suprimir a força da mulher na cena, para apaziguar a sociedade, acabou fazendo com que a Igreja excomungasse atrizes e atores e depois, em 1578, acusou as *comicas* de heresia e, por último, foram proibidas as máscaras *dell'arte* nas ruas, praças e teatros, em uma tentativa de acabar com a *commedia dell'arte* e então, com aquele modo de colocar as mulheres em destaque.

Não é verdade que somente as atrizes de *commedia dell'arte* eram perseguidas, os atores também não eram apreciados pelo clero e inquisição. Mas tinha uma diferença, além da liberdade sexual que sempre foi destinada aos homens, as máscaras masculinas representavam apenas uma corrupção nos valores éticos e morais da sociedade. Tais máscaras mostravam heróis covardes e medrosos (*Capitano*), senhores donos de posses avarentos e mulherengos (*Pantalone*), doutores corruptos sem conhecimento científico ou jurí-

dico (*Dottore*), etc., enquanto que as máscaras femininas e a mulher na cena representavam uma rebeldia contra a ordem social e econômica, uma desobediência que burlava, enfrentava, invertia a ordem e incitava à corrupção dos valores morais. A mulher na cena, para a Igreja, era um mal pior e maior.

Quando foram acusadas de heresia, em 1578, as *comicas dell'arte* sofreram um momento de intensa perseguição social. Em uma sociedade fundada sobre a moral cristã, na qual o medo do inferno e a culpa são usados como armas de manipulação, o indivíduo temente ao deus que tudo vê, que castiga quem desobedece, perdoa quem o teme e se mantém obediente, é capaz de delatar até a própria mãe, filha ou irmã. Os delatores das *comicas dell'arte*, os vigilantes da boa moral e pessoas de bem, estavam por todas as partes. Mas, apesar das acusações e perseguições, as *comicas dell'arte* resistiram e se mantiveram nos palcos utilizando das mais diversas estratégias¹¹.

No pensamento social moralista, razões não faltavam para perseguir as *comicas*. O riso, por exemplo, com certeza era um dos elementos provocadores da violenta perseguição, pois se tratavam de mulheres, atrizes que fingiam os mais nobres sentimentos, que riam e faziam rir. O riso sempre foi condenado pela Igreja, pois ele é amedrontador para qualquer instituição que

mantem o controle por meio do medo, pois o riso afasta o medo e relativiza toda e qualquer norma séria demais ou poder, corroendo a estrutura e mostrando o lado ridículo da autoridade. O riso nunca esteve ao lado de Jesus, na Bíblia, sempre esteve ao lado do mal (MINOIS: 2000). As *comicas*, então, além de serem uma afronta por si só, ainda exercitavam o gênero de teatro que mais ofendia a igreja e as sérias estruturas patriarcais.

Na cena, as *comicas* despertavam, com sensualidade e riso uma excitação sexual no público e nelas mesmas. A liberdade e leveza com que encaravam os tabus da sociedade causavam um fascínio. Observando cartas e outros documentos de relatos de espetáculos e acontecimentos que envolviam as atrizes *dell'arte*, percebe-se, na insistente escrita sobre o tema, que estas mulheres despertavam uma atração, um fascínio e um terror. Este magnetismo das *comicas* causava decepção e revolta no público que não as tolerava. Ocasionalmente uma decepção por serem mulheres que não cumpriam o papel social de submissão que lhes foi imposto. Uma revolta por não poderem se deixar levar por esse fascínio, já que devem se manter nas regras morais da sociedade. Uma revolta por não conseguirem dominar e exercer poder de controle total sobre essas mulheres. Então, estas mulheres, por não se subjugarem a um controle integral mereciam punição severa.

Esse mecanismo de fascínio, decepção, revolta e violência, não foi um fenômeno medieval, ele continua até os dias de hoje, ele atua em situações cotidianas, com prostitutas, artistas, com mulheres que alcançam cargos de poder. Tal como aconteceu com as *comicas*, toda mulher que sai do padrão “recatada e do lar” é alvo de ataques da reputação e de uma descrença profissional. O primeiro julgamento a que colocam uma mulher é o moralista, atacam sua dignidade moral, são afirmações sobre a conduta sexual, são questionamentos sobre o papel de mãe, são comentários colocando em dúvida a “mulher direita/honesta”, são afirmações de caráter sexual violentas, para depois a desacreditarem profissionalmente, pois uma vez que a conduta moral já foi abalada, fica mais fácil colocar em dúvida a capacidade intelectual e, depois, desacreditá-la. Por esses motivos machistas é que Cortesãs e atrizes eram chamadas de prostitutas inicialmente, porque percebendo a possibilidade de crescimento da figura da mulher e da conquista de um lugar autônomo, era necessário desdenhar e suprimir, se necessário, aniquilar. Como não conseguiam deter, então, rebaixavam tais mulheres ao que a sociedade hipócrita categorizava como refugio social. Para perceber o mecanismo nefasto da sociedade patriarcal, para eles, a prostituta não ocupa um lugar social, senão aquele de antimodelo - é inacreditável como uma sociedade que possui a moral baseada no cristianismo e nas passagens da bíblia, seleciona

o que seguir ou não dos exemplos bíblicos. Nem mesmo a passagem de Jesus com Madalena consegue derrubar o preconceito dos cidadãos de bem com as prostitutas, pois são elas que lidam com o lado mundano deles. E assim era com as *comicas dell'arte*, a vida sexual delas era pecaminosa, condenada e julgada, a dos atores, apenas, não era correta, mas valia a aventura - Dom Giovanni e Casanova, tinham seus admiradores.

As atrizes e as máscaras, na vida e em cena, eram a hipérbole da mulher. Na cena, as máscaras “copiavam” as mulheres, porém, como é da natureza da Máscara, ela dilata e potencializa a categoria ou linguagem que representa. No palco da *commedia dell'arte*, a Máscara codifica, exagera e ressignifica a mulher e o feminino¹². Com isso, tem-se uma versão de mulher em sua “n” potência, legitimada pela própria cena e aprovada pelo público. Essa legitimação e potência, aprovada pelo público, de algo que subverte a ordem social estabelecida causa um terror ao mesmo tempo em que causa um fascínio. Essa dicotomia causada pela presença dessa hipérbole da mulher, hoje, se expandiu para vários outros espaços que a mulher foi conquistando.

Certamente que esse fascínio também traz uma admiração. Uma admiração pela capacidade da mulher subverter as regras e encontrar um prazer nela mesma. Se tomar as colocações de

Foucault (2004) sobre sexo, poder e política de identidade, estabelecendo relações com a realidade das *comicas dell'arte*, entende-se que essas mulheres subverteram o próprio corpo, como a cultura o impunha. Na cena a mulher não era mais aquela que foi preparada para a procriação, nem somente a boneca que enfeitava os salões, ela era ação e libido. No espetáculo, a mulher descobriu uma possibilidade de multiplicidade de prazeres por meio do seu próprio corpo, ela se proporcionava um prazer e proporcionava outros aos espectadores. No palco, a mulher deixou de lado o padrão tradicional do prazer, ou seja, aqueles prazeres físicos chamados “da carne”, como a bebida, a comida e o sexo, transcendendo os limites do seu próprio “corpo” e transformando o ato de estar em cena em uma ação de prazer e libertação de sua opressão. Estar em cena lhe dava satisfação suficiente para enfrentar o medo e não se submeter mais a uma total submissão social. O rir e o fazer rir se transformou em um manifesto de existência, mesmo que momentâneo na duração do espetáculo, mas que deixava o eco em seu cotidiano e lhe dava impulso para enfrentar todas as acusações. A *comica dell'arte* dançava, cantava, ria e fazia rir, manifestações de um prazer ligado a outro padrão que não aquele tradicional, um prazer que, acima de tudo, lhe aliviava a culpa e afastava o medo. Esse prazer vindouro de uma liberdade, para a sociedade, era uma subversão que deveria ser condenada e amaldiçoada. Essas

mulheres tinham criado um tipo de “prazer novo” e isso fazia brotar desejos no público (homens, mulheres, jovens adolescentes) e nas próprias atrizes, eram desejos de liberdade e, até mesmo, desejos libidinosos.

É preciso ter em vista que, para a época, a libido, o desejo e o sexo pelo prazer, culturalmente, era pecado - até hoje sabemos que esse tabu permanece, socialmente, racionalmente ou conscientemente, o discurso não aborda mais o “pecado”, mas ainda paira uma atmosfera de censura e ainda não é bem visto uma mulher falar abertamente de sexo por prazer, ainda parece ser coisa de “vagabundas” - a sociedade ainda mantém as mesmas categorias¹³.

Naquele tempo, o sexo deveria ser abençoado pela igreja, servindo à procriação, sendo luxúria e pecado quando fora do âmbito familiar e sem fins de concepção de prole. O sexo sem fins familiar, somente pelo prazer, também influenciou na condenação das prostitutas, tal qual influenciou na perseguição às *comicas dell'arte*. A libido do sujeito, indo em direção dessas mulheres tabus encontrava a abarreira da falsa moralidade, com isso, acontecia a transformação desse desejo reprimido em violência contra seu vetor. Quando o indivíduo se percebia tomado pelo deslumbramento diante dessa hipóbole feminina, tinha medo de se sentir inferior e ridículo. Quando

ele se via tomado pelo desejo dessa mulher tabu, proibida e desaprovada pela sociedade e por ele mesmo, enquanto integrante da sociedade e compartilhando da moral social estabelecida, ele não se aceitava. Para se aceitar novamente ele precisava acabar com esse desejo, ou pela desconstrução do próprio sentimento do desejo, ou por meio do desapareço ao objeto de desejo, ou o saciando, ou o aniquilando, pois, não tendo o vetor causador do desejo, este se esvai. Porém, o sujeito não era capaz de desaparecer ou desconstruir tal desejo, porque não conhecia tais possibilidades (e a sociedade não o estimulava a isso). Saciar seu desejo não podia, em razão de sua falsa moral, ele estaria sendo fraco diante daquele feminino, porém isso podia acontecer e, então, a prova de sua fraqueza deveria ser aniquilada. Saciando ou não seu desejo, o sujeito via como única solução para acabar com o fascínio que exercia um poder sobre ele, o tornando fraco, o aniquilamento do “objeto” que desperta tal sentimento.

O desejo de ter poder sobre a mulher, de comandá-la e possui-la (objeto), junto com o desejo de libido, acabava por dominar o indivíduo, que sem entender racionalmente seus impulsos, acusava a mulher de exercer um poder sobre ele. É claro que se trata de um falso poder designado, na verdade, o que acontecia era que o sujeito estava diante de uma situação de impotência sobre seus próprios desejos. Não querendo se ver fraco,

ele não aceitava aquele sentimento que, racionalmente, era contraditório à sua moralidade e, por isso, dirigia a culpa à mulher, ao objeto que não o obedecia e não se anulava.

Na afinidade palco e vida, essa relação de poder e sexualidade gerava uma situação ambígua para essa mulher tabu. No instante do deslumbramento e fascínio acontecia uma supressão da realidade e era criado um espaço de “inversão de papéis”, no qual a mulher estava no lugar de comando, já que “detinha” o poder através do fascínio/encantamento/libido que “provocava”. Logo que essa inversão/impotência era percebida pelo sujeito, ela não era aceita, então, dava-se início às tentativas de suprimir tais desejos. Naquela época, o sujeito justificava sua falta de controle sobre seus sentimentos e desejos em relação à mulher tabu com a acusação de “poderes ocultos”, magia obscura, feitiçaria. Esse elemento místico abria caminho para a violência. A sexualidade e sensualidade na mulher e no feminino, dentro de uma falsa moral social, estiveram sempre ligadas ao mal, ao pecado, ao que é mundano e não digno – ao pecado original. Sem conseguir para si uma explicação racional para o nascimento deste fascínio em direção à mulher tabu e a um feminino que sempre foi subjugado, o indivíduo colocava tudo à luz da bruxaria, de poderes malévolos e, nessa sociedade medieval patriarcal, o mal devia ser podado – diziam os “cidadãos de bem” para

justificarem suas violências¹⁴. Na época da Inquisição, a acusação de feitiçaria poupava ao indivíduo a admissão da sua impotência e, até, quem sabe, resolveria seu problema aniquilando o objeto de seu desejo.

Lembro que a mulher era posse do pai, dos irmãos, do marido e, por extensão, da instituição religiosa e do Estado, portanto, a mulher era um objeto. Enquanto objeto, é inanimado, por consequência, não pode ter vontade própria, quanto mais pensar, quanto mais exercer um poder sobre aquele que deveria ser seu dono. Era inadmissível que uma “coisa” como a mulher, objeto sem vontade própria, aventureira solta no mundo por não querer se submeter ao primeiro homem (Lilith), amaldiçoada por comer a maçã e colocar toda a humanidade em infortúnio (Eva), culpada pelas desgraças do mundo quando abriu sua caixa para entender seus segredos (Pandora), inferior e incapaz de pensar (um pedaço da costela), despertasse qualquer afeto naquele que deveria ser seu senhor. A vontade de negação de qualquer envolvimento emotivo e afetivo com essa mulher tabu fazia aflorar a violência – tudo o que não conheço nego, pensando que a negação, também, pode ser o aniquilamento.

O fascínio que encantava e despertava desejos, por meio de um mecanismo de não aceitação, também acordava a vontade de sua

supressão. Desse modo, subjugando, suprimindo e aniquilando o objeto que causava tal fascínio e sentimentos controversos, o sujeito afirmava, e a sociedade endossa tal ação, que estaria evitando males maiores – *ad evitandum maius malum*¹⁵. Nesse mecanismo de falsa moral social, a violência contra a mulher era justificada, aceita e endossada em nome de um “bem maior social”, da manutenção da ordem – e isso abria prerrogativa para todas as outras violências realizadas, desde que tivesse o selo da moralidade, da ordem. Antigamente e até os dias de hoje, muitos movimentos de afirmação de valores morais ditos “tradicionais” ou “pela família”, perdoam a violência quando esta serve para suprimir aquilo que desestrutura o indivíduo por tirá-lo do convencional. Esse desejo de aniquilamento é ainda mais feroz quando o que causa a desestabilidade é a mulher, não somente o feminino, mas a figura da mulher, por estar ligado a uma longa memória de Lilith, Eva, Pandora, Madalena, as Moiras, a serpente, etc... Quem percorre o universo do feminino e da mulher já se deparou com situações em que o feminino é aceito e pode ser representado, desde que não seja por uma mulher. Tem-se a noção de que se está tocando em um ponto muito delicado sobre gênero, mas sabe-se que existe misoginia em todas as escalas e classes, inclusive dentro do próprio movimento em prol do feminino. A sociedade incrustou muito bem seus princípios misóginos. Muitas vezes o sujeito nem percebe que está tendo

uma ação ou reação misógina. O que acontece é que a sociedade na qual o sujeito está inserido (e aqui não estou fazendo referência somente ao homem cis heterossexual), muitas vezes, reduz a mulher a uma posse e a uma carga negativa, apresentando resquícios machistas. Esses valores patriarcais podem ser incorporados por todos, homens e mulheres heterossexual cis, transgêneros e não binários, o patriarcalismo não tem a ver, somente, com gênero, tem a ver, também, com um sistema social de dominação machista, difundido durante milênios. Os valores moralistas misóginos foram incisos em civilizações de tal maneira, que nem sempre são perceptíveis, parecem fazer parte de uma corrente subterrânea que temos que chamar para a superfície da consciência o tempo todo, para poder desmontá-los e desintegrá-los.

As *comicas* começaram, sem total consciência, uma luta pelos espaços e direitos da mulher que não sabiam sua extensão. Desafiaram os padrões e, por isso, foram perseguidas e tiveram as suas imagens denegridas, chamadas de feiticeiras e prostitutas, pois encantavam na cena e ofereciam prazer a pagamento. Em carta em 1631, Pedro Hurtado de Mendonza escreve que as atrizes, *comicas dell'arte*, eram como as meretrizes, pois seus trabalhos eram de exibição e exposição de seus corpos, cobrando por tais serviços e atividades. A verdade era que, enquanto que o ator era pago, sem nenhum problema, como profissional

do palco, a mulher, em sua primeira profissão, era tratada como prostituta, por cobrar por estar expondo seu corpo aos olhos do público.

O pensamento medieval patriarcal ainda se arrasta na sociedade de hoje. Para as mulheres, o mercado de trabalho e a liberdade social é uma luta constante.

A falsa moralidade ainda oprime muitas mulheres... Mas isso, felizmente, não foi com todas. Não foi com a filósofa, arquiteta, matemática e conhecedora das artes, Ipazia di Alexandria, que mesmo perseguida continuou a ensinar filosofia, em 415 foi assassinada por um grupo de homens de bem, mas deixou seu legado. Não foi com Maria da Penha que, persistente, lutou 10 anos pela condenação de seu ex-marido e agressor e pela lei. Não foi com Maria Filipo, Dandara, Chica da Silva e não foi com muitas outras Marias. Não foi com Colombina, Franceschina, Ricciolina, Rosetta, Corallina, Spinetta e Papaietta!!! Na verdade, somos todas commediante, buffonnesse e ciarlatanesse da história da humanidade. Ah as mulheres... tão belas quanto difíceis e perigosas – dito por Perrucci em 1699, e vivemos esta tempestade desde a nossa primeira aparição. Lilith... expulsa. Eva... expulsa. Então criaram uma historinha, na qual Maria, a Virgem, seria o modelo a seguir. Mas depois apareceu Maria, a Madalena, e tudo ficou mais complexo... e quando pensei que éramos quatro, a Santíssima virou Trindade... Nos expulsaram até do núcleo da historinha nos colocando à margem até nos dias de hoje. Mas importante é manter a coragem, é correr com os lobos, relâmpagos e ventos e ir avante, mesmo com tempestade, fazendo dela nossa aliada!¹⁶

NOTAS

¹ Em artigo e livro já publicados (BRONDANI: 2012; BRONDANI: 2014b; BRONDANI: 2017) presentes nas referências deste artigo, comento as relações ancestrais da máscara do palhaço com o bufão e a commedia dell'arte.

² POSDOC CAPES - Processo N. BEX6818/14-6 - "A Máscara e a Sombra: L'Arte della Cortigiana – Dos Terreiros ao Palco!". Pesquisa teve como uma das resultantes a dramaturgia "A Máscara e a Sombra: L'Arte della Cortigiana" - Publicada na revista Repertório nº 26, 2016, do PPGAC-UFBA – de minha própria autoria.

³ Tomo aqui o termo alteridade como o que é diferente, próprio do outro.

⁴ Durante o período de 2008-2009, desenvolvi atividades de colaboração na Scuola Sperimentale dell'Attore, em Pordenone-IT, com Claudia Contin e Ferruccio Merisi, atuando como atriz dos espetáculos da Companhia dirigida pelos pesquisadores e fui professora de palhaço/clown e danças tradicionais populares brasileiras.

⁵ Grupo de pesquisa de commedia dell'arte e palhaço, o qual fundei, juntamente com Veronica Risatti, em Trento-IT e do qual participei desde sua fundação em 2010, até 2014. No grupo, desenvolvi atividades como: professora de commedia dell'arte, palhaço, bufão, atriz e diretora, além de organizadora de eventos culturais.

⁶ Grupo de pesquisa em Artes Cênicas de Salvador-Bahia, o qual atua desde 1998 e do qual sou professora

de palhaço, bufão, commedia dell'arte, além de atriz, diretora e organizadora de eventos.

⁷ Para saber mais sobre máscara objeto e máscara física, ler: BRONDANI: 2014.

⁸ Incorporar, aqui, é tomado pelo sentido de trazer para o corpo, se apropriar da máscara física da Cortigiana.

⁹ Como eram chamados os roteiros da commedia dell'arte. Também pode ser nominado de zibaldone.

¹⁰ Não se tem uma data precisa do aparecimento das máscaras femininas na cena, não se sabe ao certo quando surgiu a primeira máscara da Servetta, Nobile, Cortigiana ou da Vecchia. Os canovacci mais antigos trazem a presença de máscaras masculinas somente, as máscaras femininas, ao que tudo indica, surgem próximas a aparição da mulher na cena. De acordo com Tessari, o qual cita Riccoboni, a presença das mulheres e das máscaras femininas surgem depois de Flaminio Scala, isto quer dizer, próximo a 1560. Porém, a mulher já fazia aparições nas barracas dos ciarlatani, auxiliando nas vendas com danças, cantos e declamações (TESSARI:1981; TESSARI: 2016; TAVIANI, SCHINO: 2007).

¹¹ As atrizes, muitas vezes, buscavam a proteção de nobres. Fora de cena se diziam arrependidas dos pecados cometidos e faziam promessas de tentar ter uma vida simples, em família – tentavam, mas caíam em tentação. Aos atores e atrizes não era permitido serem enterrados em chão sagrado, em cemitério cristão, uma vez que eram hereges, mas no momento da morte, o padre era chamado e elas então diziam ter largado a vida do palco para se dedicarem a religião, dizendo estarem arrependidas por toda a vida que tiveram - assim eram perdoadas e tinham um enterro cristão como todos. As atrizes sabiam

usar da esperteza e da elegância para se protegerem elas liam muito bem as leis que eram feitas contra elas e descobriam como burlá-las.

¹² Tomo emprestado o olhar de Louro (2003) sobre gênero e sexualidade, quando fala sobre a drag, pois, no que diz respeito a linguagem, de certa forma, o mecanismo funciona com os mesmos “ingredientes”: cópia com exagero, resultando uma afirmação.

¹³ Aqui devo fazer uma observação: em nenhum momento tem-se a intensão de diminuir a profissão de prostituta. Foram trazidas para a reflexão afirmações hipócritas de uma sociedade moralista antiquada, que coloca o trabalho da prostituta como desonroso e imoral, difundindo e depredando a imagem social destas trabalhadoras. Essa difusão da imagem depredadora da prostituta baseada em falso moralismo faz com que os desavisados cidadãos de bem comprem o discurso de que uma prostituta é a escória social e, portanto, não merece respeito. São afirmações que consideram que estas trabalham com os prazeres mundanos e, ainda, cobram por eles, como se fossem elas a explorar os clientes e não o contrário. Entra em ação outra premissa da falsa moral, que é a afirmação da “ganância” que move tais mulheres que cobram por tais prazeres baixos, desejando “ganhar a vida facilmente”. Deve-se deixar claro que a prostituta está fazendo seu trabalho e este, com certeza, não é fácil. Deve-se pensar que a prostituta deve agir tal qual a palhaça em cena, a qual causa o riso, mas nem por isso está rindo, nem por isso quer dizer que esteja sempre feliz. A prostituta deve dar prazer, mas isso não quer dizer que ela esteja tendo prazer, ela finge orgasmos para excitar e agradar, ela se submete a desejos que não são os delas e, com toda certeza, por ainda não ser um trabalho regulamentado, deve passar muitos apuros com clientes de vários tipos. Se algum cidadão de bem achar que isto é vida fácil, aconselho a ele tomar o

lugar de uma prostituta, ao menos 24 horas.

¹⁴ O texto faz referência à sociedade patriarcal medieval que condenava as mulheres *comicas dell'arte*, mas o mecanismo que desencadeia a violência contra as mulheres, até os dias de hoje, é o mesmo.

¹⁵ Expressão contida em uma carta de Giovanni Domenico Ottonelli, de 1646 (TESSARI: 1981). Dizia respeito à necessidade de ter um meretrício na cidade e o perigo de ter companhias de teatro e atrizes na cidade. Defendia que as prostitutas eram um mal necessário à sociedade, enquanto que as atrizes eram um mal muito maior e perigoso o que deixava claro que era preciso combatê-lo.

¹⁶ Texto extraído da dramaturgia resultante do Pós-doutorado realizado na UNITO-ITA (2015-2016), com a colaboração de Roberto Tessari e subvencionada pela CAPES, publicada na revista *REPERTÓRIO* n.26. 2016, PPGAC-UFBA.

BALANDIER, Georges. *Le pouvoir sur scènes*. Paris/FR, Fayard, 2006.

BRONDANI, Joice Aglae. *A Máscara e a Sombra: Larte dela Cortigiana*. In *REPERTÓRIO*, n.26, p. 151-171. Salvador, PPGAC-UFBA, 2016.

BRONDANI, Joice Aglae. "Estados Alterados In/conscientes" in Grotowski e Estados Alterados de Consciência. *Teatro-Máscara-Ritual (Org) Joice Aglae BRONDANI*. São Paulo-SP, Ed. Giostri, 2015.

BRONDANI, Joice Aglae. *Varda Che Baucco! Transcursos Fluviais de uma Pesquisatriz: Bufão, Commedia dell'arte e Manifestações Espetaculares Populares Brasileiras*. Salvador-BA, Fast Design, 2014.

CONTIN, Claudia. *Gli Abitanti di Arlecchinia. Favole didattiche sull'arte dell'attore*. Pasion di Prato (UD)-IT, Campanotto Editore, 1999.

DELEUZE, Gilles. *Empirismo e Subjetividade. Ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. 2ª ed. RJ, Editora 34, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Michel Foucault, uma entrevista: sexo, poder e a política da identidade...* Trad. (do francês) NASCIMENTO, Wanderson Flor. In *Verve* 5. São Paulo-SP, PUC, fev. 2004. P. 260-277.

FAUCOULT, Michel. *História da Sexualidade. A vontade de saber. Vol.1*. Rio de Janeiro, Graal, 1998.

GINZBURG, Carlo. *Storia Notturna. Una decifrazione del Sabba*. Torino-IT, Giulio Einaudi editore s.p.a, 2008.

GOODOY, Jack. *O mito, o ritual e o oral*. Trad. Vera Joscelyne. Petrópolis-RJ, Vozes, 2012.

LAGOS, Nilza de Meneses Lino. *Arreda homem que lá vem mulher...* Representações de gênero nas manifestações da Pombagira. Faculdade de Filosofia e Ciências da Religião, Universidade Metodista de São Paulo. São Bernardo do Campo, 2007.

REFERÊNCIAS

AUGRAS, Monique. *Imaginário da magia: magia do imaginário*. Petrópolis-RJ, Vozes e Editora da PUC, 2009.

AMORÒS, Célia. (Org.) *Feminismo y Filosofia*. Madrid, Editorial Síntesis, 2000.

ARENDETT, Hannah. *Sobre a violência*. Trad. André Duarte. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1994.

LOURO, Guacira Lopes. Gênero, sexualidade e educação. Uma perspectiva pós-estruturalista. 6ªed. Petrópolis-RJ, Vozes, 2003.

REATO, Danilo. Le Maschere Veneziane. Venezia/IT: Arsenale Editrice. 1988.

REIS, Angela. Cinira Polonio, a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro Brasileiro da virada do século XIX. Rio de Janeiro/RJ, Arquivo Nacional, 1999.

TAVIANI, Ferdinando; SCHINO, Mirella. Il segreto della Commedial dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII, XVIII secolo. Firenze/IT: La casa Usher, 1982.

TESSARI, Roberto. Entrevista a Joice Aglae Brondani. Repertório. N.26, p. 173-184. Salvador, UFBA/PPGAC, 2016.

TESSARI, Roberto. Commedia dell'Arte e rituais não cristãos. Trad. Joice Aglae Brondani. In. Scambio dell'arte: Commedia dell'arte e Cavallo Marinho. Teatro-Máscara-Ritual. Interculturalidades. (Org.) BRONDANI, Joice Aglae. Salvador, Fast Design, 2013.

TESSARI, Roberto. Commedia dell'Arte: La Maschera e l'Ombra. Milano, Mursia, 1981.

TURNER, Victor. Dal rito al teatro. Trad. Paola Capriolo. Bologna-IT, Società Editrice il Mulino, 1986.

* JOICE AGLAE BRONDANI é pós-doutora UNITO-ITA (2015-2016) Proc. Capes BEX6818/14-5, pesquisando Máscaras Femininas da Commedia dell'arte e arquétipos de Iansã e Pombogiras. Pós doutorado PRODOC-CAPES (2011-2014) em Comicidade e Criação no PPGAC-UFU-MG. Professora colaboradora da Graduação em Teatro e da Pós Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia (2011-2014). Doutorado pelo PPGAC/UFBA (2010) na área de Bufão, Commedia dell'arte e Cultura Popular Brasileira, com intercâmbio com a Università di Roma Tre e Scuola Sperimentale dell'Attore. Mestrado no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFBA (2006), com intercâmbio na Université Paris X, cuja pesquisa enfocou os processos de clown e encenação, envolvendo teatro do absurdo e o método da análise ativa de Stanislavski. Possui graduação em Bacharelado em Artes Cênicas - Direção Teatral (2001) e Licenciatura em Educação Artística Habilitação em Artes Cênicas (2000), todas as duas realizadas na Universidade Federal de Santa Maria. Atualmente, paralelo ao trabalho na academia, fundou os grupos de pesquisa e criação teatral, Cia Buffa de Teatro - SSA/BRA (1998-...) e Bottega Buffa Circo Vacanti - TN/ITA (2010 a 2014). É colaboradora do La Nef Aillé - FRA. Tem experiência na área de Artes, Direção Teatral, Preparação de ator e Interpretação, atuando principalmente nos temas: teatro, clown, bufão, commedia dell'arte (Máscaras), cultura popular, estados alterados de consciência e processos criativos. Projeto de Extensão na Escola de Teatro da UFBA: "Corpo, Dramaturgia e Dramaturgismos: Máscara".

Artigo submetido em: 31/03/2017

Aprovado em: 05/07/2017