



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

GT MITO, IMAGEM E CENA - DRAMATURGIA EXPANDIDA NAS ESTÉTICAS
DESCOLONIAIS

MÁSCARAS FEMININAS DA COMMEDIA DELL'ARTE. UM CAMINHO PARA UMA DRAMATURGIA.

JOICE AGLAE BRONDANI

A pesquisa para dramaturgia criada resulta de um estudo com foco central na primeira profissão livre reconhecida das mulheres: atriz. A *Commedia dell'Arte* trouxe legalmente a presença da mulher para a cena. A partir da história de atrizes e fatos reais, a dramaturgia foi escrita traçando relações com a mitologia de *Iansã* e *Pombogira*. Buscando nos caracteres, desafios à sociedade e na força feminina, a linha conectiva para uma narrativa cênica.

PALAVRAS-CHAVE: Máscaras Femininas; *Commedia dell'Arte*; Iansã; Pombogira.

RESUMEN

La investigación realizada por la dramaturgia resulta de un estudio que tiene como eje central la prima libre profesión reconocida de las mujeres: actriz. La *Commedia dell'Arte* es llevado legalmente la presencia de las mujeres en la escena. A partir de la historia de actrices y de hechos reales, el drama está escrito mediante el trazado de relaciones con la mitología de *Yansã* y *Pombogira*. Buscando en los caracteres, en el desafío a la sociedad e en la fuerza femenina la línea conjuntiva para una narrativa escénica.

PALABRAS CLAVE: Máscaras Femeninas; *Commedia dell'arte*; Iansã; Pombogira.

RÉSUMÉ

La recherche pour la construction de la dramaturgie résulte d'une étude qui a pour thème central la première profession libérale reconnue des femmes: actrice. La *Commedia dell'Arte* a légalement amené la présence des femmes sur la

- 2964 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

scène. A partir des histoires des actrices e des faits réels, le drame est écrit en traçant des relations avec la mythologie de Iansã et Pombogira. En cherchant dans les caractères, des défis à la société et de la force féminin la ligne conjonctifs d'un narrative de la scène.

MOTS-CLÉS: Masques Féminin; *Commedia dell'Arte*; Iansã; Pombogira.

A dramaturgia “A Máscara e a Sombra: L’Arte della Cortigiana”¹ é uma das resultantes da pesquisa de Pós-Doutorado “A Máscara e a Sombra: L’Arte della Cortigiana – Dos Terreiros ao Palco!”² realizada na UNITO-IT, com colaboração de Roberto Tessari.

As máscaras femininas da *commedia dell’arte*, primeiro gênero teatral a colocar a mulher em cena, serviram de horizonte para a pesquisa realizada e dramaturgia escrita. Além das máscaras femininas a pesquisa tinha, ainda, como elemento instigador, os mitos de Iansã e Pombogira.

A introdução da mulher nos palcos não teve nada a ver com ideologias feministas, porém, não se pode negar que o acontecimento causou uma grande revolução social, cultural e mercadológica.

Entre as máscaras femininas [Servetta, Nobile, Vecchia, Cortigiana (CONTIN: 1999)], foi dado enfoque à máscara não tão conhecida da Cortigiana. Para esta pesquisadora, com formação cotiniana³, a máscara da Cortigiana é uma das mais enigmáticas máscaras da *commedia dell’arte*, pois é uma máscara constituída por outras duas: o caráter da máscara da Servetta, somada ao caráter da máscara da Nobile, dá origem à uma terceira máscara, a da Cortigina.

Na *commedia dell’arte*, as máscaras femininas não utilizavam a máscara objeto, justamente para deixar explícito que se tratavam de mulheres na cena e não de homens travestidos. Porém, as atrizes mantinham suas máscaras físicas ou corpo máscara (BRONDANI: 2010; 2014), isto é, seus corpos e suas ações



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

na cena eram tão codificados quanto os corpos dos atores que portavam as máscaras objetos.

Toda máscara objeto requer uma máscara física, ou seja, um corpo extra cotidiano, energeticamente pulsante, vigoroso e codificado. Uma máscara física ou corpo máscara nem sempre requer uma máscara objeto, porém, deve-se manter o corpo energeticamente pulsante e potente. A postura não pode ser cotidiana e a atriz/ator deve se manter no mesmo nível de ação e codificação daqueles que portam a máscara objeto. A linguagem corporal e energética é a mesma para aquele que porta a máscara objeto e para aquele que porta, somente, a máscara física.

A Servetta possui um caráter jovem e alegre. Trabalhadora, generosa, esperta e fogaosa, sua máscara física é potente e rítmica, característica vinda de seu caminhar, que é em passo duplo - herança da tarantella pizzica, dança de cura e transe do sul da Itália. A Servetta mais famosa foi a Colombina, isto porque era a companheira do Arlecchino.

A Nobile ou Innamorata / Enamorada tem um caráter mais sóbrio, pendulando entre o elegante e o dramático. Seu intento é de negar toda e qualquer ação que possa brotar do desejo físico, sublimando o ato de fazer amor e vivendo do enaltecimento deste sentimento. Suas paixões se realizam em poemas, sonhos, dramas e desejos de românticos finais felizes. Sua máscara física é ereta e refinada, mesmo mantendo certa tensão para segurar os instintos, a gesticulação leve predomina. É delicada a ponto de beirar a histeria, pois tudo a afeta com intensidade e quando seu amor corre algum perigo, sua movimentação se torna intensa e cheia de dramaticidades.

A máscara física da Cortigiana, por trazer em si a dualidade de caráter Servetta-Nobile, é complexa. Se coloca diante de todos com a máscara física da nobre, de vez em quando, a elegância da Nobile ganha inserções, em detalhes, da alegre Servetta. Mas, quando em ação na cena, a variação de seu caráter,

- 2966 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

humor, fisicidade e corporeidade passa da Servetta à Nobile dinamicamente, fazendo uso de ambas, a depender da situação em que se encontra. A Cortigiana convive harmoniosamente no núcleo dos servos e dos nobres/patrões. Nos *canovacci* é impetuosa e cheia de vontades, se valendo de seus dotes de beleza, cultura, amizades, conhecimentos místicos e herbóreos, ela faz o que deseja sem passar por grandes apuros.

A *commedia dell'arte* mantinha regras de funcionamento de seus núcleos: servos; patrões e nobres. A Servetta vivia no núcleo dos servos, ela trabalhava para os nobres e patrões, mas não se envolvia amorosamente com estes. Por ser uma serva, considerada de uma classe inferior, podia ser representada com aspectos risíveis e se dar aos excessos. A Nobile se mantinha fiel a sua classe (nobres) e vivia o drama de não concretizar o amor, causando riso pela sua não realização amorosa (melodrama), por ser jogo dos infortúnios e vítima das atrapalhações dos servos. Mas a Cortigiana não possuía esses limites, ela é transgressora, inclusive, dos núcleos da *commedia dell'arte*, se relacionando muito bem com ambos e, com isso, ganhando, também, 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 dos nobres e patrões. Se ser uma atriz de *commedia dell'arte* era considerado uma afronta para a sociedade da época, a máscara da Cortigiana representava, então, a transgressão maior, a mulher plena de si e livre de quaisquer convenções impostas.

As máscaras femininas da *commedia dell'arte* incorporavam as “mulheres tabus” – mulheres que fogem do padrão instituído. Mas não somente as máscaras eram esse emblema interdito, também as atrizes que portavam tais máscaras traziam em si a presença mitológica das “mulheres tabus”. As atrizes eram mulheres que tinham uma vida livre, que iam em busca de realizar as suas vontades, que riam sem vergonha, que se deitavam com quem queriam e quando tinham vontade, que se relacionavam livremente e sem nenhum

- 2967 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

preconceito, que estudavam, escreviam e recitavam, enfim, mulheres que desafiavam a sociedade patriarcal, tal qual a Máscara.

Para a dramaturgia criada, o que se levou em conta foi a realidade, seja a realidade objetiva das atrizes, seja a realidade da cena (*canovacci*). Isto é, foram sendo trançados acontecimentos da vida das atrizes com acontecimentos e aspectos da máscara. Trazendo, ainda, a presença invocada de Iansã e Pombogira, mitos da cultura afro-brasileira que também incorporam as mulheres tabus.

A ideia de colocar os mitos de Iansã e Pombogira, as invocando junto aos fatos reais da vida das atrizes, potencializa, no texto, a incerteza do que é real e o que é fábula, criando uma dualidade de compreensão da história. A realidade invoca o mito para explicar sua complexidade, ao mesmo tempo que usa da aura fantástica do mito para ressignificar as mulheres atrizes. De certo modo, sobrepõe-se mitos, pois as Máscaras também se constituem como mitos da cultura italiana

Segundo Barthes o mito é uma fala, um discurso, um sistema de comunicação, uma união de linguagens, desse modo, o mito é sempre metalinguagem (BARTHES: 1982). Barthes cria a possibilidade dos mitos fortes e mitos fracos - no momento, essa não é uma questão importante, leva-se em conta, somente, que são mitos de diferentes culturas: os mitos das máscaras femininas da *commedia dell'arte* e os mitos de Iansã e Pombogira das religiões afro-brasileiras. O que acontece na dramaturgia é a utilização de mitos para falar de mitos, com uma narrativa que se confunde na mitologia apresentada - narrada (história e fábula), apresentada (máscara), invocada (Iansã e Pombogira). Entendendo que o mito não nega as coisas, mas fala delas com certa "economia", abolindo complexidades dos atos humanos e dando a elas a simplicidade das essências, parecendo que significam por si mesmas (BARTHES: 1982, p.163) é que a dramaturgia foi sendo trançada. Nela, os mitos se fortalecem e se "constatam" se ressignificando. Quando o mito/deusa/entidade

- 2968 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

é invocado pela máscara/mito que narra o fato da vida da atriz, mitificada na narrativa, ele se fortalece, dá força ao acontecimento e ao sujeito do evento e à máscara.

Desde os primórdios, o teatro sempre foi feito por homens, mesmo interpretando os papéis femininos. Por volta de 1400 os Ciarlatani tomaram conta dos mercados e feiras nas praças dos povoados e cidades. Junto com eles estavam as máscaras de Zanni e Pantalone. É nesse período que aparece em notícias não contratuais, mas descritivas, mulheres que atuavam, sempre com um apelo mercadológico, juntas aos Ciarlatani.

Em 1500 já ocorrem relatos de uma *commedia dell'arte* com as máscaras do primeiro e segundo Zanni, Pantalonne, Dottore e Capitano. Ainda em 1500, começam a aparecer nominados Arlecchino, Pulcinella, Brighella, Servetta e Innamorati/Nobili e, mais tarde, a Cortigiana.

Em 1545, quando foi fundada a primeira companhia *dell'arte*, na cidade de Padua, somente homens estavam no contrato. Oficialmente, tem-se a presença da mulher, a atriz Lucrezia Senese ou Lucrezia di Siena, em um contrato firmado no dia 1º de outubro de 1565, na cidade de Roma.

Não é possível identificar, passo-a-passo, como aconteceu a entrada da mulher nos palcos, mas sabe-se que a sociedade tentou vetar e perseguiu tais mulheres de muitas maneiras, pois essas atrizes se mostravam rebeldes e contrárias às normas que a sociedade patriarcal tinha desenhado para elas.

As mulheres da *commedia dell'arte* se mostraram verdadeiras guerreiras na defesa de um feminismo que nem mesmo sabiam da existência - pois o movimento surgiu muito tempo depois (sec. XIX). Por não serem donas de casa ou mães exemplares, tais atrizes foram taxadas pela falsa moral social como prostitutas. Isto porque não tinham uma casa fixa, viajavam com as companhias de teatro compartilhando dormitórios e camarins e se davam ao luxo de

- 2969 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

participarem de festas e serem convidadas por nobres para jantares e passeios. Além disso, era impensável, inconcebível, existir mulheres intelectuais, que lessem, escrevessem, declamassem, compusessem poesias e canções, tivessem conhecimentos de filosofia, teologia, matemática e das várias artes – esse conhecimento tido pelo feminino, era uma afronta.

Na época, as únicas mulheres que podiam se instruir eram as Cortesãs, pois viviam entre os nobres e intelectuais. Com o passar do tempo, as mulheres perceberam que se quisessem estudar, como única possibilidade, tinham que ser Cortesãs. Importante dizer que ser uma Cortesã não era o mesmo que ser uma prostituta. O primeiro fato que as diferem é que, as Cortesãs não vendiam sexo, mas tinham uma liberdade sexual, isto é, não seguiam as regras impostas às mulheres e essa liberdade criava a falsa ideia de que eram prostitutas. É preciso deixar claro que, para aquele período, existia somente dois lugares na sociedade para as mulheres, ou eram donas de casa, ou eram prostitutas. Como uma Cortesã tinha cultura e uma vida livre, inclusive sexual e seu conhecimento não a tornava escrava da sociedade, permitindo que decidisse por sua vida e escolhesse suas companhias, parceiros e (de certo modo) destino, o que era totalmente longevo da conduta imposta a uma dona de casa. Por isso, para a sociedade da época, era muito mais lógico reconhecerem nas Cortesãs características de prostitutas que de donas de casa. Com o tempo, as Cortesãs passaram a ser reconhecidas como intelectuais.

Pelo levado conhecimento e cultura, muitas Cortesãs se tornaram atrizes e muitas atrizes ficaram conhecidas como Cortesãs e, com isso, passaram a ser reconhecidas não mais como prostitutas. Estas mulheres que escolheram os palcos e não seguiam as estruturas sociais impostas na época, conquistavam a admiração dos intelectuais e nobres, pois dominavam 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 e outras áreas. Não se pode deixar de falar que as atrizes tinham um grande apresso pela aparência, elegância e refinamento no falar, vestir e agir, elas se

- 2970 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

faziam belas. Com graciosidade e conhecimento, as atrizes lutaram contra os padrões impostos pela sociedade e, tanto nos palcos, como fora deles, as *comicas dell'arte* encantavam seu público – o que lhes custou acusações e perseguições por prostituição, heresia e até feitiçaria.

Quando o *Santo Ufficio dell'Inquisizione* tomou o poder (1545-1563), as atrizes foram fortemente perseguidas, pois as afirmações eram que no palco elas “enfeitiçavam” o público manipulando homens e mulheres. Pode-se dizer que, os membros do *Santo Ufficio* se tornaram obcecados pela caça às atrizes, era um desejo de acabar com a intolerável liberdade que estas *comicas* representavam e que incitavam no público masculino e, principalmente, no feminino. Os fatos históricos são muitos, os documentos e cartas nos contam uma forte perseguição ao feminino. Perseguição por serem mulheres, por serem atrizes, por estarem provocando no público feminino uma consciência de que seria possível outra realidade social que não aquela que a sociedade impunha, por conquistarem lugares de honra que antes eram acessíveis somente aos homens, por serem intelectuais, por conhecerem ervas e chás, por viajarem livremente e não estabelecerem lar, deixando de pagar impostos e fazendo com que o público preferisse pagar os artistas e espetáculos, a pagarem cotas para as igrejas. A presença da mulher nos palcos causou um alvoroço na ordem imposta, tanto foi o pavor da força da mulher na cena que a Inquisição terminou por excomungar atrizes, atores, depois as acusou de heresia e, por último, foram proibidas as máscaras *dell'arte*.

Na verdade, nem os atores eram olhados com bons olhos pelo clero e inquisição. As máscaras masculinas representavam uma corrupção nos valores éticos e morais da sociedade, enquanto que as máscaras femininas e a mulher na cena representavam uma rebeldia contra a ordem social, uma desobediência que burlava, enfrentava e invertia a ordem e incitava à corrupção.

Não bastando a excomunhão, para as companhias que conseguiram se manter sob a proteção de mecenas e nobres, em 1578 as mulheres da

- 2971 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

commedia dell'arte foram acusadas de heresia, o que causou um outro momento de forte perseguição social, pois não se pode esquecer que em uma sociedade altamente religiosa, na qual o medo do inferno e a culpa são usados como armas, o indivíduo temente ao deus proclamado delata, até mesmo, a própria família. Também não se pode esquecer o grande dilema que essas atrizes viviam, porque, por mais que eram mulheres de espírito livre, nasceram e se desenvolveram com a presença do céu e do inferno e serem excomungadas ou acusadas de heresia, simplesmente por terem adquirido conhecimentos e viverem sob uma outra perspectiva de conduta, as colocava contra tudo o que acreditavam, o que causava uma desterritorialização nessas mulheres, na qual todas as crenças que a sociedade lhes impusera durante toda a vida, lhes era negada como punição de uma desobediência - tal como Eva que, por consequência da desobediência, lhe foi negado o paraíso.

Apesar das acusações e perseguições as *comicas dell'arte* resistiram e se mantiveram nos palcos. Enfrentaram, do modo que conseguiram, a sociedade opressora. Tais características de rebeldia a um sistema viciado, de insistente resistência e de enfrentamento, se relacionam com a mitologia de Iansã e da faceira Pombogira, ambas rainhas, guerreiras, com alegria de viver, sensuais e impetuosas nos quereres.

Diferentemente das pesquisas anteriores dentro do campo da *commedia dell'arte* e conexões com a cultura tradicional popular brasileira, nas quais me dedicava aos dados sensíveis vindouros de um Fundo Comum dos Sonhos (BACHELARD: 1990) e circuitos musculares e energéticos através de um DNA Imaginal que age no corpo através de um Fundo Poético Comum (LECOQ: 1997) transformando-o (BRONDANI: 2008; 2010; 2013; 2014), o que colocava o foco mais para a feitura da cena, nesse momento as primeiras relações estabelecidas foram através dos caracteres, perfis, contextos vividos na cena, na vida ou na mitologia. Apesar da pesquisa estar voltada para a construção dramatúrgica a atuação do imaginário é intensa. O monólogo foi criado para ser feito por uma atriz que incorporará (trazendo para o corpo) a máscara da Cortigiana e esta,

- 2972 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

por sua vez, narrará fatos da vida das atrizes e invocará, algumas vezes incorporando, os mitos de Iansã e Pombogira. Através do mito, máscara e deusa/entidade, se permanece no universo do imaginário e se comove através de dados sensíveis - imaginação que trabalha para os ímpetos da criação dramaturgica.

As relações entre a Máscara da Cortigiana, a vida das atrizes e Iansã e Pombogira, vêm potencializar uma aura fantástica, também, das atrizes comediantes a que se faz referência na dramaturgia.

A máscara/Cortigiana conta as desventuras das atrizes invocando a deusa e a entidade. Desse modo, ocorre na narrativa uma sobreposição, pois não é a atriz que conta ou vive o mito, mas o mito é que conta a história de personas atrizes, invocando outros mitos: a máscara/mito (Cortigiana) invoca a deusa/entidade/mito (Iansã e Pombogira) dentro da narrativa de fatos da vida das atrizes. Com isso, a dramaturgia ganha camadas de signos e significações, onde um mito fortalece o outro e a si mesmo através da constatação de características similares e dialogais. Porém, tais características dos mitos também podem ser das atrizes *comicas dell'arte*. Então, as falas/mitos se sobrepõem, se constata, se fortalecem e acabam por constatar e fortalecer, também, a aura das atrizes, mistificando-as e mitificando-as.

Iansã é a Orixá da tempestade, que domina a chuva, os ventos e os relâmpagos. Rainha primeira da coroa de Xangô, ou de Exú, de Oxóssi ou de Ogun, a depender da qualidade de Iansã/Oyá. Tem a voz que adentra o céu. Ela é quem guia os Eguns, os espíritos desencarnados, e sua relação com a morte não passa pelo medo. Destemida nas guerras, sensual nos gestos, ela tem o búfalo e a borboleta como animais totens o que diz muito de suas características, podendo ser leve e/ou forte e devastadora. Suas relações com os orixás do panteão afro-brasileiro são de naturezas variadas, passando pela irmandade, companheirismo e conquistas.

- 2973 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

A Pombogira, uma entidade da Umbanda⁴, que representa a mulher livre, que gosta de festa, de bebida, de dançar, possui características ligadas à sensualidade e sexualidade. Na Umbanda ela é ligada ao orixá Exú, orixá que também se relaciona com o excesso e o vício. Pombogira é mulher de Sete Exú chamada, também, de Exú Mulher. Em algumas casas de Umbanda a Pombogira é da linhagem de Iansã. Existe muitas “falanges” ou qualidades de Pombogiras, na pesquisa me relaciono com a Pombogira Maria Padilha, rainha, destemida com a morte, sensual, elegante, sexual, guerreira e festiva.

Para esta pesquisadora, as características desta intrépida orixá e da voluptuosa e tempestiva Pombogira, vem agradecer uma compreensão de transculturalidade em detalhes míticos e místicos, os quais retornam e se conectam ao universo do imaginário e aos dados sensíveis que geraram a pesquisa inicial de doutoramento. Por um outro caminho, chega-se ao que sempre comoveu as pesquisas que desenvolvo no campo da máscara (seja ela física/corpo ou objeto) e relações com a cultura tradicional popular brasileira.

Tanto as atrizes, quanto as Máscaras femininas da *commedia dell'arte*, quanto os mitos de Iansã e Pombogira, são consideradas mulheres tabus. Mulheres proibidas por serem livres, destemidas, que gostam de festa, são sensuais e sexuais, que não dependem e nem necessitam da aprovação da sociedade para levarem suas vidas. Essa foi a principal relação estabelecida para compor a dramaturgia - uma relação no campo mítico e místico, misturando narrativas factuais e mitológicas.

Uma vez identificada a relação que iria permear toda a dramaturgia, foi dado início à construção da história em si, desvendando um modo para apresentar tais relações e nós conectivos da rede histórica e mitológica.

Era importante trazer, já no início da peça, a presença mítica e mística. Foi pensando em apresentar tal universo que permeia e, de certa forma, ambienta a peça, que foi escrito uma “anunciação”. Se na passagem bíblica da



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

“Anunciação de Maria” o anjo Gabriel fala da sorte/destino de Maria, na peça acontece a anunciação da natureza feminina e sua sorte/destino nessa realidade. Essa “anunciação” é feita fora de cena, com o palco no escuro, somente a luz das velas sobre a mesa que iluminam cartas, um aparelho de chá de um dos lados e, do outro, uma bandeja com uma taça e uma jarra de vinho. Ambientes pelos quais as Cortesãs, as atrizes e a Cortigiana perambulam. O vinho também pode trazer a presença da festa, da embriaguez, do excesso e se relacionar com a Pombogira, mas, também pode se relacionar com a intelectualidade. O aparelho de chá pode se relacionar com o universo da leitura, da nobreza, da estrutura social imposta, quanto a não permissão aos excessos às mulheres, ao conhecimento de ervas e chás. Enfim, muitas são as relações que estes signos realizam em cada um que os observar/imaginar.

Tem um ponto de convergência e relação entre atrizes, máscara da Cortigiana, lansã e Pombogira que é impossível não ter como importantíssimo: o fascínio que causa(va)m em quem as espreita(va). Apreciando cartas, decretos ou documentos em que membros do clero e nobres relatam acontecimentos que envolviam as atrizes *dell'arte*, ou em que descrevem cenas dos espetáculos que tinham como máscaras centrais Servette, Nobili ou Cortigiane, é perceptível a atração que sentiam em direção às presenças femininas - mesmo fascínio que se percebe em relação a uma Pombogira ou a lansã. Um fascínio que causa(va) uma decepção e revolta. Uma decepção por serem mulheres que não cumprem o papel social que lhes foi imposto de submissão. Uma revolta por não poderem se deixar levar por esse fascínio. Com isso, essas mulheres, por não se subjugarem a um controle total, merecem a punição.

Lançando um olhar sobre a relação das máscaras femininas da *commedia dell'arte* com a sexualidade despertada através da cena⁵ (no público e nas atrizes) de forma resumida: as máscaras “copiavam” as mulheres, porém, por se tratar de uma máscara, ela dilata, codifica, exagera e ressignifica a mulher e o feminino. Então, tem-se uma cópia em sua “n” potência e, com isso, legitimada. Essa legitimação e potência de algo que subverte a ordem estabelecida causa

- 2975 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

um terror. Vê-se, mais uma vez e desde aqueles tempos, o desfecho em que a mulher enquanto posse, enquanto objeto, não deveria ter vontades, muito menos seguir suas vontades, pois como pessoa coisificada, sendo propriedade de seu pai, marido ou sociedade, não pode construir vontades próprias - deve se subjugar.

Outra informação que não se deve achar menos importante, trazendo Foucault (2004), é que essas mulheres, ainda, subverteram o próprio corpo como a cultura o impunha. Ocupando um lugar no espetáculo a mulher não era mais para a procriação, nem somente para a apreciação, como boneca que enfeita os salões, ela tinha descoberto, para a época, uma possibilidade de multiplicidade de prazer através de seu corpo, deixando de lado o padrão tradicional do prazer (prazeres físicos ou prazeres da carne: bebida; comida; sexo) e trazendo o simples ato de ser livre e estar na cena com seu corpo como algo que bastava para ela – ao menos enquanto ato de existência momentâneo. Essa noção de prazer vinculado à liberdade e não ao que era considerado pela sociedade já era uma subversão, elas tinham criado um “prazer novo” e isso fazia brotar desejos no público e nas próprias atrizes, desejos que também podiam ser libidinosos.

Então retorna-se à convenção social da época, na qual a libido, culturalmente, é pecado. O sexo era procriação abençoado pela igreja ou luxúria e pecado. Então, acontecia a transformação dessa libido reprimida em violência contra seu vetor. Quando o indivíduo se dá conta do deslumbramento que acontece em seu interior diante desse feminino que pela sociedade, e por ele mesmo enquanto integrante da sociedade, é proibido, ele não o aceita. O desejo de posse com o desejo de libido acaba por exercer um poder sobre o indivíduo. Essa relação de poder e sexualidade, e aqui é impossível não evocar a imagem da Pombogira, acaba gerando uma situação ambígua para esse feminino tabu. Pois, mesmo que, momentaneamente, haja uma supressão da realidade e seja criado um espaço de inversão de papéis, no qual a mulher toma o lugar de comando, já que detém o poder através do fascínio/encantamento/libido que provoca, essa inversão não é aceita logo após sua constatação. Para justificar

- 2976 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

seus afetos em relação a esse feminino tabu, o indivíduo o acusa de “poderes ocultos”. É nesse momento que se instaura a ambiguidade que abre caminho, também para a violência, pois a sexualidade e sensualidade no feminino, na falsa moral social, esteve sempre ligado ao mal, ao pecado, ao que é mundano e não digno – ao pecado original. Logo, sem uma explicação racional para o nascimento deste fascínio de um feminino que foi sempre subjugado por ser posse/objeto, também pela vontade de negação de qualquer envolvimento emotivo e afetivo com tal feminino tabu, o indivíduo coloca tudo à luz da feitiçaria, de poderes ocultos e, então, malévolos e o mal deve ser tolhido da sociedade – dizem os “cidadãos de bem” para justificarem suas violências. Então, o fascínio que encanta(va) e desperta(va) desejos, através de um mecanismo de não aceitação, também desperta(va) o impulso ao seu cancelamento e supressão. Desse modo, subjugando e aniquilando as causas desse fascínio, a sociedade estaria evitando males maiores.

A maioria dos movimentos de afirmação total de valores morais ditos “tradicionais” ou “pela família”, surgem dessa vontade de aniquilamento do desejo que desestrutura o indivíduo por tirá-lo do convencional. Isso é ainda mais feroz quando o que causa essa desestabilidade é a mulher, não somente o feminino, mas a figura da mulher. Muitas vezes o feminino pode ser representado, mas desde que a mulher não tenha voz – tem-se clareza que toda essa reflexão sobre a sexualidade, gênero e poder poderia ser maior e mais profunda, porém, para não se distanciar da apresentação da pesquisa tema do artigo, não se adentrará à discussão nessa escritura.

A máscara instigadora da Cortigiana é o ponto convergente dos estudos que resultaram na dramaturgia que venho apresentar neste artigo. O monólogo foi criado para ser encenado com a máscara da Cortigiana, com rimas e ritmos desta máscara, a qual muito incorporei na Scuola Sperimentale dell'Attore, na Bottega Buffa CircoVacanti e em minhas pesquisas com a Cia Buffa de Teatro. A própria máscara, por conhecer a fundo sua codificação física e ímpetus de ação, já interpela para a cena um ritmo específico.

- 2977 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

A principal inspiração para a escrita, foi a leitura do livro “*Commedia dell’Arte: La Maschera e l’Ombra*” de Roberto Tessari. A partir dos escritos de Tessari, buscou-se documentos, decretos e outros livros de *commedia dell’arte* (Goldoni, Gozzi) ou que traziam o contexto histórico ou literário da época (Pietro Aretino). A leitura de *canovacci* (Tabarin, Testaverde) também foi muito eficaz para entender a dramaturgia da *commedia dell’arte* e buscar uma dinâmica para o monólogo.

O texto ganhou muitas versões, pois a investigação levantou considerável material. A vontade de colocar na cena todas as descobertas é tentadora, o que acabou por trazer uma primeira versão bem densa de informações, muito mais próxima a uma palestra que a um espetáculo. Foi somente na quinta versão que o texto ganhou mais característica de dramaturgia escrita para a cena. Acredito que isso aconteceu porque a escrita começou a ser realizada juntamente com a criação de imagens, isto é, mesmo se a ideia primeira era não se voltar para a encenação, foi necessário trabalhar com a imaginação, criando e projetando imagens da máscara em ação. Dessa forma, a escrita se alimentou da imaginação/imaginário, para, posteriormente, alimentá-lo durante a criação da cena, reafirmando a premissa de Bachelard em que a imaginação auxilia e interfere na realidade (BACHELARD: 1986). Pode-se dizer que se tem camadas de diferentes realidades, pois, o ato de escrever acontecia em um momento/realidade, mas o que era escrito acontecia em outra realidade imaginária e atuará, será criado e apresentado, em outros momentos fugazes de realidade.

A dramaturgia sempre foi escrita primeiro em italiano, justamente para ser mantido o ritmo da fala, fonética das palavras e prosódia própria da máscara. Posteriormente foi feita a tradução para o português, tendo a preocupação, não somente de encontrar a palavra traduzida em sentido, mas de buscar a sonoridade similar da frase. Esse período de alcançar o ritmo da máscara para

- 2978 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

as duas línguas, italiano e português, sempre foi demorado, mas chegou-se a uma proximidade grande.

A dramaturgia possui ainda uma terceira versão, chamada de *dialetto papaietesco*. Desde o processo nas máscaras continianas, depois com minha apropriação (2007-2009), que desenvolvo um modo particular de criar um discurso com as máscaras *dell'arte*. Não se trata de um *grammelot*, mas foi inspirado em seu funcionamento, isto é, na ideia de fazer o público entender o contexto do discurso, mesmo se nem todas as palavras são compreendidas com clareza. Esse *dialetto papaietesco* é constituído pelos idiomas italiano e português, porém, buscando fazer um esquema de uso de palavras na construção da frase e discurso que possam ser similares, misturando grafias e sonoridades. Consiste em italianizar palavras brasileiras ou abrasileirar palavras italianas, misturando nas falas palavras brasileiras conjugadas como as italianas, ou vice e versa⁶. Algumas vezes as frases possuem maior teor brasileiro que italiano, ou ao contrário, depende muito da musicalidade da frase, pois nunca se perde de vista a prosódia própria da fala da máscara, por mais que se busque criar um discurso que seja compreendido em seu contexto, pelos públicos de ambos os países, a escolha das variações das palavras (conjugações, adjetivações, etc) italianizadas ou abrasileiradas, tem a ver com o ritmo e sons da fala da máscara.

Segundo estudos, na *commedia dell'arte*, cada máscara possui o dialeto da região em que foi engendrada, com isso, o público assistia a um espetáculo que tinha dialetos diferentes na cena, o que fazia com que o público também “trabalhasse”. Segundo Contin e Merisi, a *commedia dell'arte* não é para um público passivo, ela exige um esforço do espectador, uma atenção e ação de busca de compreensão e invenção – já que a imaginação do público irá completar as falas na busca de compreensão do discurso. Foi pensando no jogo da cena que na Scuola Sperimentale dell'Attore, depois na Bottega Buffa CircoVacanti e na Cia Buffa de Teatro, foi usado, cada vez mais, a ideia do *dialetto* que, posteriormente, veio a ser chamado de *papaietesco*⁷. Em viagens

- 2979 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

com espetáculos pelo interior de diferentes regiões da Itália, alguns dialetos continham sons e palavras muitos parecidos, também em sentido, com a língua portuguesa brasileira, o que causava um entusiasmo na procura de uma amálgama ligeiramente harmoniosa das línguas no discurso da cena.

Uma consideração necessária sobre os ritmos das máscaras *dell'arte* é que, do mesmo modo que cada uma delas possui uma máscara física que lhes organiza o ritmo de caminhada e ação, elas também possuem um ritmo de fala, ligado à máscara física e à região de origem de seu engendramento (CONTIN: 1999; BRONDANI: 2014). Como possuo formação italiana continiana, minha preferência é sempre em manter algumas expressões italianas nas falas das máscaras, quando não todo o texto dentro da lógica do *dialeto papaietesco*, o qual fui adotando para outras máscaras também, pois auxilia a manter o ritmo da cena dentro da perspectiva da *commedia dell'arte* – dentro da formação que tive. Manter o dialeto *papaietesco* ou expressões italianas nas encenações, mesmo quando feitas no Brasil, é uma escolha pessoal, e como tal, não exige a concordância geral.

Finalizando as proposições acerca da dramaturgia construída, são muitos os elementos que a constituem: mito máscara; mito deusa; mito entidade; mitificação das atrizes; idioma ritmo máscara; tradução idioma ritmo; imagem ação da máscara para auxílio de criação da fábula escrita; realidade/momento da escritura; realidade/momento fábula; realidade/momento encenação; realidade/momento apresentação; realidade/momento pesquisa documental; *pesquisatriz* que se comove em imaginação e move a escrita para nova comoção em imaginação. Nesse momento em que imaginação alimenta ação/escritura/ação/cena entra-se, então, na espiral cíclica conectiva que não se sabe mais o que constitui início ou fim (BRONDANI: 2010, 2014).

Quando a pesquisa teve início, nem todos os elementos eram vislumbrados, como em toda pesquisa, muitos caminhos foram se fazendo na



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

medida que se foi caminhando e o imaginário se fez potência, outra vez, na imaginação/corpo/escrita dessa pesquisatriz.

Referências

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

BACHELARD, Gaston. A Terra e os Devaneios do Repouso. São Paulo, Martins Fontes Ltda., 1990.

BACHELARD, Gaston. O direito de sonhar. 2ª ed. São Paulo, DIFEL, 1986.

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

BARTHES, Roland. Mitologias. Trad. Rita Buogermينو e Pedro de Souza. São Paulo, DIFEL, 1982.

BENISTE, José. Òrun Àiyé. O encontro de dois mundos: o sistema de relacionamento nagô-yoruba entre o céu e a terra. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1997.

BERGSON, Henri. Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

BERGSON, Henri. Memória e Vida. Textos escolhidos. 2ªed. São Paulo, Martins Fontes, 2011.

BOTAS, Paulo Cezar Loureiro. Carne do Sagrado Edun Ara: Devaneios sobre a espiritualidade dos Orixás. Rio de Janeiro, Kainania Presença Ecumênica e Serviço Vozes, 1996.

BRONDANI, Joice Aglae. "Estados Alterados In/conscientes" in Grotowski e



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Estados Alterados de Consciência. Teatro-Máscara-Ritual (Org) Joice Aglae BRONDANI. São Paulo-SP, Ed. Giostri, 2015.

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

BRONDANI, Joice Aglae. Uma Fala Mítica – Reflexões Sobre. Práticas Espetaculares Populares Brasileiras. *In Scambio dell'Arte Commedia dell'arte e Cavallo Marinho. Teatro-Máscara-Ritual. Interculturalidades.* (Org.) BRONDANI, Joice Aglae. Salvador-BA, Fast Design, 2013. p.13-30.

BRONDANI, Joice Aglae. Práticas Espetaculares Populares Brasileiras: Força Motriz para um Trabalho de Ator - Técnica de translocação caleidoscópica. *In Mimus Revista on-line de Mímica e Teatro Físico.* Salvador-BA, jan.2010. P.08-24, Ano 2, N.3, ISSN 2175-4888.

BRONDANI, Joice Aglae. Frevo, capoeira, samba ... Buffoni, Zanni, Arlecchino... caminhos fluviais: (um) universo e (um) imaginário. *In Revista Ouvirouver* (Departamento de Música e Artes Cênicas). Uberlândia-MG, Edufu, 2008. Nº4.

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

CONTIN, Claudia. *Perseguindo Arlecchino.* Trad. Joice Aglae Brondani. *In Revista Ouvirouver* (Departamento de Música e Artes Cênicas). Uberlândia-MG, Edufu, 2008. Nº4.

CUNHA, Marlene de Oliveira. Em busca de um espaço: a linguagem gestual no Candomblé de Angola. Mestrado, Universidade de São Paulo, Departamento de Ciências Sociais. São Paulo, 1986.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

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

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Vol. 1. 6ª ed. RJ, Editora 34, 2009.

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.

FORTUNA, Marlene. Dionísio e a comunicação na Hélade. O mito, o rito e a ribalta. São Paulo-SP, Annablume, 2005.

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

GLEASON, Judith. Oya: Um louvor à Deusa Africana. Trad. Angela do Nascimento Machado. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1999.

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

GUILHERMINO, Sebastião. Iansã do Balé. Senhor dos Eguns. Rio de Janeiro, Pallas, 2004.

LECOQ, Jacques. *Le corps Poétique*. Paris-FR, Anrat, 1997.

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

- 2983 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

MOLINARI, Cesare. *La Commedia dell'Arte*. Milano-IT, Arnoldo Mandadori, 1985.

OLIVEIRA, Oswaldo C. Nova Umbanda. *Senzala da nova Umbanda*. São Paulo, Editora de Ciências Ocultas, (sem data).

PETROVICH, Carlos & MACHADO, Vanda. *Irê Ayó. Mitos Afro-brasileiros*. Salvador, EDUFBA, 2004.

RIBEIRO, René. *Antropologia da religião e outros estudos*. Recife, Massangana, 1982.

SERRA, Ordep. *Veredas. Antropologia Infernal*. Salvador, EDUFBA, 2002.

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. 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. *Das Máscaras Rituais às Máscaras Teatrais: a involuntária viagem de Arlecchino entre o além e o palco cênico*. Trad. Joice Aglae. In *Teatro-Máscara-Ritual*. (Org.) BRONDANI, Joice Aglae; LEITE, Vilma Campos; TELLES, Narciso. Campinas – SP, Ed. Alínea, 2011.

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

- 2984 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

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

¹ Publicada na revista Repertório nº 26, 2016, do PPGAC-UFBA.

² POSDOC CAPES - Processo N. BEX6818/14-6.

³ Formada na Scuola Sperimentale dell'Atto (PN-ITA), por Claudia Contin.

⁴ Religião sincrética que pode aliar cristianismo, espiritismo, candomblé e cultos indígenas, a depender da região do Brasil.

⁵ 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.

⁶ Faço uma observação para exemplificar, usando um ato falho ocorrido na publicação da versão da dramaturgia em italiano na revista REPERTÓRIO n.26. A palavra "Anunção", ao invés de ter sido traduzida corretamente "Annunciazione" foi enviada na versão *papaietesca* "Anunzziazione" – exemplo no qual a sonoridade pode auxiliar na compreensão da palavra em ambos os idiomas, pois o duplo "zz" e a finalização "zione" fica mais próximo da palavra em português, mas também é compreendido em italiano. Por outro lado, o "ci", no italiano, faz um som que, para o português descaracterizaria a palavra (ci = ti).

⁷ Uma das Máscaras que mais portei na Scuola Sperimentale dell'Atto foi a Cortigiana e me foi dado o nome de Papaietta, por esse motivo que o dialeto ficou sendo chamado de *papaietesco*.