



A poética do texto teatral na Commedia dell'Arte

Marcilio de Souza Vieira¹ // UFRN



Anunciação

A *Commedia Dell'Arte* como uma manifestação artística dos séculos XVI, XVII e XVIII, transitou pelo teatro e pela dança significando arte, habilidade e técnica. Caracterizou-se pela improvisação a partir da linguagem gestual e verbal. Essas improvisações contavam com a técnica e a capacidade gestual dos artistas sobrepujando, assim o texto literário.

Através dos séculos, a *Commedia dell'Arte* tornou-se não apenas modelo exemplar dentro da história do teatro, mas também tema de discussão dentro de movimentos artísticos teatrais desde a Renascença até o teatro contemporâneo. De Shakespeare a Goldoni, de Molière a Meyerhold, atores, dramaturgos, diretores e demais profissionais do teatro buscaram nesta manifestação artística inspiração e modelos.

¹ Formado em Artes Cênicas (UFRN), Especialista em Pedagogia do Movimento (UFRN), Mestre em Educação (UFRN). Professor da Universidade Estadual Vale do Acaraú, PB e da Rede Pública de Ensino do Município de Natal, RN. Pesquisador dos Grupos de Estudos Sobre Corpo e Cultura do Movimento e Corpo e Estética.

O texto na *Commedia dell'Arte* apresentava características singulares. Sua peculiaridade é a de não seguir um modelo de representação aristotélica, é aberto para novos acontecimentos, tais como: notícias, paródias de textos clássicos, rompendo dessa forma com a linearidade dos cânones aristotélicos (VIEIRA, 2005).

A *Commedia dell'Arte* propunha um teatro que não estava simplesmente a serviço da representação de um texto escrito. Priorizava o texto cênico que, segundo Pavis (1999, p. 409) “é a relação de todos os sistemas significantes usados na representação e cujo arranjo e interação formam a encenação”.

Por sua vez, essa manifestação artística considerava como texto os *lazzis*, as recitações, as paródias, a linguagem não oficial, a linguagem oral, a narrativa de acontecimentos que poderiam surgir a cada espetáculo sem priorizar um texto escrito (VIEIRA, 2005). Dessa forma o texto apresentava-se como,

[...] uma dramaturgia do texto e uma dramaturgia de todos os componentes do palco. Uma dramaturgia geral, que é a dramaturgia do espetáculo, na qual tanto as ações do texto quanto as do palco estão entrelaçadas. A dramaturgia vista desta perspectiva, pode ser considerada como o conceito que unifica texto e palco (RUFFINI, 1995, p. 241).

O texto, na *Commedia dell'Arte*, insere-se necessariamente numa construção extra-textual mais complexa, que guarda vários códigos capazes de transformar a linguagem. Nesse sentido o texto assume construção de sentidos e insere-se em um gênero discursivo em que “[...] a noção de texto se aplica não apenas a mensagem da linguagem natural mas a todos os portadores de sentido” (MACHADO, 2003, p.168).

O texto, segundo Lótman (1978), mantém uma relação direta com a linguagem precedente ao texto gerado pela linguagem escrita, ele é aplicado não apenas à mensagem de uma língua, mas também a qualquer portador de significado textual.

A partir dos textos analisados da obra de Scala (2003) e Fo (1999), percebemos que o texto na *Commedia dell'Arte* parte das mais variadas e inusitadas formas de criação. Essa idéia de texto fazia toda a diferença com relação a outras formas de se fazer teatro nos séculos XVI, XVII e XVIII e permitia a articulação de diferentes elementos na composição da cena. Transmitido pela tradição oral, o texto priorizava imagens grotescas imbuídas da concepção carnavalesca. Os atores utilizavam amplamente a linguagem não-oficial, as expressões verbais proibidas

e eliminadas da comunicação oficial; a linguagem familiar da praça pública caracterizada pelo uso freqüente de grosserias, expressões dialetais, palavras longas e complicadas (BAKHTIN, 2002).

Que fome eu sinto, que fome que eu tenho, ai de mim Deus (juntamente com sons onomatopéicos) eu comeria meu pé, meu joelho, um colhão, o outro colhão, comeria meu pinto, comeria uma nádega, a outra nádega, agarraria uma nádega com a mão (mima comer nádega e mão), comeria tudo de dentro, meteria a mão dentro e puxaria para fora as tripas (sons onomatopéicos. Mima sentir uma grande dor no traseiro). Ah! O buraco do cu, eu o arranquei (farfalhar de sons. Mima arrancar do ventre as tripas. Sopra o interior delas para limpá-las. Série de puns). Quanta merda vai saindo... tenha a santa piedade, que mundo cão!... ahhhh! Quanta fome eu tenho (Outras séries de sons. Pára, dirige-se até o proscênio) Oooh! Quanta gente presente e que bela gente. Oooi! Poderia comer alguns de vocês... (FO, 1999, p. 76, 77).

Em “A fome do Zanni a língua do *grammelot*” fica explícito as expressões verbais não-oficiais e proibidas. No texto podemos observar que a peça trata de um jogo onomatopéico de sons, na qual as palavras não são limitadas pela linguagem oficial e servem para esclarecer uma situação passada pelo *zanni*. Desesperado pela fome, o personagem tenta comer partes de seu próprio corpo e numa seqüência de palavras onomatopéicas, demonstra através de ações corporais e verbais a sua intencionalidade. Somado a sua intenção está a vontade de comer também o público numa prova clara de sua fome.

Percebemos que os textos são desprovidos de falas das personagens, mas provido de ações ou sumária descrição destas. Os personagens que os autores nos apresentam são, na verdade, os nomes daquelas personagens de destaque criados pelos grandes atores da época: *Pantaleone*, *Capitano*, *Doutore*, os enamorados e os *Zannis*.

Os textos seguem a seqüência de uma peça da *Commedia dell'Arte* que pode ser suave e inocente ou perversa e grosseira. Sem serem longos, apresentam elementos engraçados necessários para se constituir uma *Commedia*, como pode ser percebido em cenas já citadas como: O *Arlecchino* falotrópico, A fome do *Zanni* a língua do *grammelot* e A Venturosa Isabella.

Observa-se nos textos, que a estrutura das cenas ou atos são pré-determinados; entretanto, a seqüência das ações da cena não o é; isso possibilita uma grande liberdade artística, uma interatividade dos atores com a platéia e ricas possibilidades expressivas para o corpo do ator. Percebe-se que as peças são permeadas de movimentos registrados pela presença constante dos personagens em cena sem deixar que as mesmas se tornem monótonas.

A peça da *Commedia dell'Arte* tem um argumento ou *canevas* ou *canovaccio* que era um resumo com as indicações dos jogos de cena, resumo das intrigas, dos encontros amorosos, dos efeitos especiais que aconteciam; resumo dos personagens sérios e ridículos. O *canovaccio* traz um esboço da peça, um arcabouço do que os atores iriam representar, a exemplo do argumento da peça *A venturosa Isabella*.

Viveu outrora em Gênova um jovem bem-nascido e de boa fortuna, denominado Cíntio, ao qual, tendo perdido pai e mãe, restara uma única irmã, dotada de muita beleza e honrados costumes. Deu-se que o irmão (cujo único desejo era o de bem desposá-la) fizesse amizade com um certo Capitão, cujo único desejo era o de ter a citada irmã por esposa; percebendo isto, o irmão foi ter uma conversa íntima com a irmã, a qual também mostrou desejo afim ao do Capitão.

Assim, contraído entre os dois matrimônios de fé e de palavra, deu-se que o citado Capitão, devido a importantíssimos negócios, necessitou mudar-se para Nápoles, não sem antes prometer estar de volta muito em breve e casar-se com Isabella, pois que este era o nome da jovem.

No entanto, sua permanência em Nápoles pelo tempo de três anos, e seu esquecimento da promessa feita, levou o irmão a tomar a decisão de casar novamente, e com melhor partido, a irmã. A qual, percebendo o que ele pretendia, abertamente disse já não querer um marido. Diante da constante pressão do irmão, planejou deixar a pátria e, em trajes de criada, levando um criado seu, mudou-se para Roma, onde ouvira estar o Capitão, que mais uma vez e com outra mulher, casar-se pretendia. Atuando seu plano, foi a Roma, com a única intenção de censurar o Capitão pela falta para com a palavra dada. Uma vez encontrado, desabafa-se com ele e depois, devido a vários acontecimentos, torna-se mulher de outra pessoa, com satisfação do próprio irmão (SCALA, 2003, p. 86).

78

Vale ressaltar a importância da estrutura de uma peça da *Commedia dell'Arte* que era dividida em três atos; rompendo assim, com a estrutura tradicional da comédia clássica que dividia uma peça em cinco atos dentro dos cânones aristotélico². Pioneira na divisão da comédia em três atos, a *Commedia dell'Arte* passou a adotar essa estrutura, que foi largamente utilizada no século XVIII.

Nessa divisão, o primeiro ato tinha sempre a introdução das vicissitudes; o segundo ato marcava o ápice das aventuras com desenvolvimentos que incidiam sobre a situação inicial revolucionando sua estaticidade; e no terceiro ato, levava

² A peça teatral, segundo o modelo aristotélico, estava dividida nas seguintes partes: prólogo, episódio, êxodo, canto coral, distinguindo-se neste o párodo e o estásimo, os cantos dos atores e os comos, peculiares em algumas peças trágicas (ARISTÓTELES, 1997).

a um final feliz, que muitas vezes, eram introduzidos novos obstáculos complicando a trama (SCALA, 2003).

Numa peça *dell'Arte*, o autor enumera personagens e sua função dentro do enredo, menciona o lugar geográfico, o local onde acontece a encenação, que também é anunciado no *canovaccio* e coisas que são necessárias àquela cena: uma lista de materiais ou adereços que podem ser usados em cena durante a apresentação da comédia.

Na peça *A venturosa Isabella* o termo “coisas para a comédia” refere-se a denominação de recursos cênicos para a peça como “Um baú, uma mala grande de couro, cesto grande coberto de roupas para o Capitão” (SCALA, 2003, p. 87).

Credita-se ao *capocomico*, uma espécie de diretor teatral, ajudar ou coordenar os atores da *Commedia dell'Arte* em cena.

[...] era o responsável pelo arcabouço dramático, mas também a distribuição dos papéis e a própria disciplina da companhia integravam suas atribuições (em última instância, sua voz era a que falava mais alto e os atores lhes deviam obediência) (SCALA, 2003, p.21).

O diretor, através de sua participação interpretativa diante da obra artística, reforça sua posição de porta-voz do texto ampliando-o e, sobretudo, atribuindo sentido e concretude cênica segundo uma interpretação específica (PAVIS, 1999; BURDICK, 1978).

Essa atuação, que muitas vezes seguia o curso da improvisação, não deixava que a peça se tornasse repetitiva e os atores, na maioria das vezes, principalmente os elementos cômicos da história, utilizavam-se dos *lazzis* como um recurso cênico. Os *lazzis* eram os truques pré-armados ou repertórios de tramas que serviam para caracterizar comicamente a personagem. Algumas vezes, eram fixados no *canevas* ou nos textos (PAVIS, 1999).

Em se tratando de um texto pré-elaborado, mesmo havendo improvisações no transcorrer das cenas, havia a necessidade dos atores *dell'Arte* seguirem um roteiro que os orientassem na entrada e saída de cena. O *scénario* ou *soggetto* era o roteiro fixado atrás do palco, informando aos atores o curso da ação e seqüências das cenas. Era colocado à direita e à esquerda do palco, dava as indicações sobre o argumento da peça, entradas e saídas dos atores (BERTHOLD, 2000).

Talvez um dos elementos de grande importância na *Commedia dell'Arte* fosse as improvisações que seus atores faziam. Essas improvisações eram caracterizadas por enorme vitalidade e liberdade. Scala (2003) chama-nos a atenção para esse conceito de “improvisação” que, na *Commedia dell'Arte*,

permitia ao ator ajustar o espetáculo ao público presente; e mais do que um ajuste do espetáculo, o improviso era uma brincadeira com o espectador.

Os atores tinham um repertório de situações consideráveis que utilizavam quando se fazia necessário, possuíam uma bagagem incalculável de situações, de diálogos, de gags³, todas arquivadas na memória e utilizavam-nas no momento certo, dando a impressão de estar improvisando naquele momento (FO, 1999). Essas improvisações eram jogos cênicos que o ator treinava, se especializando e criando caracteres típicos de seu personagem que, em determinadas situações, se permitia utilizar esse arsenal cênico; dependendo do público que assistia a peça.

A tradição do improviso foi herdada dos mimos ambulantes, que tinham a qualidade de se adaptar aos costumes do lugar em que se apresentavam. Assim, ela teve suas raízes na vida popular e evoluiu em oposição ao teatro literário dos humanistas. Seu impulso mais imediato viria dos festejos carnavalescos [...]. Não apresentavam convenções literárias, nem mesmo um texto apropriado; não tinham uma casa de espetáculos, mas um palco improvisado, que poderia ser montado a qualquer momento e em qualquer lugar, o que não comprometia o nível excelente e cada vez mais aprimorado de suas representações (CARVALHO, 1989, p. 43).

Se refletirmos sobre esses personagens na atualidade eles poderiam ser encontrados no Boi caembá, nos personagens de Birico, Mateus e Catirina, nos menestréis da cultura popular nordestina, no cinema no personagem *Charles Chaplin* e nos *clowns* circenses. Esses personagens são representantes contemporâneos dos tipos encontrados na *Commedia dell'Arte* e que servem de reflexão para compreendermos, na atualidade, como eram os personagens *dell'Arte*.

80

No processo de composição das improvisações os atores aproveitavam, em muitos dos casos, as “estórias” contadas pelo povo italiano e conseguiam coordenar suas improvisações com proeza e maestria bem ao gosto da cultura popular daquele período, pois associavam palavras ou motivos dessas “estórias” com o repertório e as seqüências de ações que se interligavam sem perder o enredo daquela improvisação, combinando fórmulas e motivos e adaptando-os a novos contextos, sem torná-los um processo mecânico.

As fontes literárias muito contribuíram para o processo de composição das improvisações da *Commedia dell'Arte*, mesmo as ações sendo trechos de ‘cenas

³ Gag: efeito burlesco. São jogos de cena que contradizem o discurso da cena e serve como uma saída para o ator improvisar em situações inusitadas. É semelhante ao *lazzi* da *Commedia dell'Arte* (PAVIS, 1999).

mudas' com fórmulas arroladas das fontes literárias em que situações diversas poderiam ser adaptadas, inclusive deslocadas ou recitadas em um diálogo (BURKE, 1989).

No que diz respeito aos personagens da *Commedia dell'Arte*, principalmente nas peças de Scala (2003), são encontrados nomes de atores que interpretaram estes personagens durante toda sua vida. Foi a partir da especialização dos "tipos", personagens fixos, que muitas vezes os atores eram confundidos nas ruas e chamados pelos espectadores pelo nome de seus personagens. A linguagem usada, os gestos, as roupas que os identificavam, a máscara e um sistema de convenções asseguravam a permanência e a transmissão a esses tipos que se definiam cada um de uma vez por todas (MEYER, 1991).

São personagens que sentem e sofrem suas paixões, suas vontades são claramente expressas. São seres vitais, vivos que caminham para cumprir um fim; são caracterizados pela ação, pelo que faz; são defensores de idéias que conduzem o aspecto lírico da trama. Há nesses personagens vontades em ação, movimentos de ação, impulsos que levam a trama para frente (PALLOTTINI, 1989). A esse respeito vejamos um trecho do roteiro da jornada XVI denominada "O espelho" de Scala (2003, p. 191, 192,193).

Flávio com um punhal, correndo atrás de Fabrício que vai atrás de Arlequim com um pau chamando-o de traidor [...]. Pantalone pergunta a Arlequim o que ele estava fazendo entre os ourives. Arlequim inventa desculpas, e escondido mostra os anéis a Flávio. Pantalone vê o seu filho, conta-lhe que ficou noivo de Flaminia. Flávio repreende-o e, irado, vai embora [...]; nisto Flávio [...] com [...] anéis falsos, parecidos com o diamante de Pantalone, dá um deles a Arlequim e fica com outro, combinando que antes ele dê a água sonífera ao seu pai; e só depois tire do dedo dele o anel bom e coloque o falso em seu lugar; [...] Arlequim alegre conta que deu o sonífero a Pantalone, quando, ao voltar para casa, pediu-lhe algo para beber, e que trocou o diamante, e entrega-o a ele[...]

Nesses atores foram encontradas aptidões cênicas diferentes e variadas, às vezes somadas numa só pessoa: eram exímios músicos, bailarinos, mímicos, bufões, charlatães; atores que se ocupavam de diversos modos de atividades culturais (SCALA, 2003).

A Francesco Andreini, marido de Isabella Andreini, legou-se o personagem do Capitão Spavento, soldado soberbo e ambicioso, a Isabella Andreini o papel da namorada, a Flaminio Scala do eterno namorado, Giovanni Pellesini nas vestes de Pedrolino, Giulio Pasquati como Pantaleone, Ludovico de Bianchi o doutor e Tristano Martinelli o criado Arlequim. Figuras emblemáticas que

simbolizaram uma determinada época e um determinado personagem como o Capitão eram necessários no desenvolvimento da peça (SCALA, 2003).

O outro dia, à minha chegada nesta mui nobre cidade de Pisa, os muros fortificados todos jogaram-se ao chão, para que eu entrasse de modo distinto dos demais, e todas as torres e todos os campanários fizeram-me reverência, e dobraram-se, e ao erguerem todos se endireitaram como antes, exceto o campanário da Catedral, o qual, para eterna memória de minha chegada quis sempre ficar ali, dobrado e torto, como podem ver (Ragionamento XIV. Andreini, F. 1607. In: SCALA, 2003, p.65).

Esses personagens eram necessários para que acontecesse uma peça *dell'Arte*. Não podiam faltar os tipos como *Pantaleone*, *Capitano* e *Doutore*. Estes tipos geralmente eram pais ou homens apaixonados pela donzela (CARVALHO, 1989). No argumento da peça “A Venturosa Isabella”, citado anteriormente, percebe-se que o *Capitano Spavento* era comprometido com Isabella em Nápoles, mas se apaixona por Flamínia que era filha do *Pantaleone* quando chegou a Roma.

Ao casar Flamínia com o Capitão *Spavento*, certamente *Pantaleone* se tornaria um novo fidalgo. Seu desejo era casar sua filha, mas seus planos não deram certo porque sua filha estava apaixonada por outro. A ajuda dos criados corroborava para o não acontecimento desse casamento: de um lado tinha-se os criados do Capitão e de Isabella que diziam que seu patrão deveria casar-se com a forasteira e do outro lado, a própria Flamínia que enfatizava sua decisão de casar-se com outro.

Dentro dessa linhagem dos personagens submetidos socialmente vamos encontrar o Arlequim que era o tipo de criado bobo, desmiolado, astuto e bastante esperto, sempre estava tentando enganar seus patrões por dinheiro, mas geralmente falhava. Arlequim, um dos mais conhecidos personagens da *Commedia dell'Arte*, trazia em sua máscara e figurino características tidas como feia e grotesca. No início, usava uma roupa branca, mas de tanto ser remendada com cores diferentes e numerosas, acabou desaparecendo debaixo dos remendos (SCALA, 2003). Seu traje era justo, com remendos multicoloridos em padrões simétricos ou aleatórios.

Notadamente são os *zannis* que nortearão os eixos centrais da *Commedia dell'Arte*. Eram tipos que, mesmo sendo criados sempre procuravam uma forma de estar se safando das aventuras e desventuras ocorridas na peça. Sem dúvida esses personagens eram essenciais para que houvesse uma peça *dell'Arte*.

Num texto da *Commedia dell'Arte* sempre se tem como um dos eixos principais os conflitos amorosos protagonizados muitas vezes pelos jovens namorados. Notamos que os conflitos, na maioria das vezes, tinha o amor como tema principal.

Geralmente os casais de namorados eram permeados por conflitos em que os confrontos se davam entre os pretendentes e um conspirador e o objetivo das disputas era o amor. Na peça “A Venturosa Isabella” podemos bem perceber esse conflito quando os irmãos Flávio e Horácio falam de seus amores.

HORÁCIO discorre do amor que carrega por Flamínia, e do ciúme que tem de Flávio seu irmão; nisto...

FLAMÍNIA à janela, e logo chega, pela outra rua...

FLÁVIO deixando Horácio no meio da cena e ele ficando atrás. Horácio cumprimenta Flamínia, a qual, fingindo estar lhe retribuindo o cumprimento, cumprimenta Flávio, pois está apaixonada por ele, e vai dizendo: “Senhor Horácio não tenha ciúmes de seu irmão, porque eu amo o senhor, e não ele”; nisto...

PEDROLINO que percebe como Flamínia finge falar com Horácio enquanto fala com Flávio aproxima-se a Horácio e em voz baixa lhe pergunta com quem Flamínia está falando. Horácio: que ela está falando com ele. Pedrolino mostra-lhe Flávio o qual está atrás dele. Horácio, ao vê-lo, irado lança mão das armas contra ele; Flávio faz o mesmo e, vão lutando rua abaixo. Flamínia retira-se e Pedrolino, rindo, entra na taberna (SCALA, 2003, p. 89).

Há uma relação intrínseca entre os personagens: Horácio ama Flamínia que é apaixonada por Flávio e que vai ser desposada pelo Capitão *Spavento* que estava comprometido com Isabella que se apaixona por Horácio que briga com seu irmão pelo amor de Flamínia.

Os textos da *Commedia dell'Arte* são envolventes e fazem com que, nós leitores, busquemos compreender como se dava o processo de criação de uma peça *dell'Arte*, bem como nos remete para os conflitos, as “armações” dos *Zannis*, as intrigas dos personagens que representavam a alta sociedade e nos permite pensá-las na contemporaneidade como uma das possibilidades de encenação no cenário teatral.

Despedida

Tendo investigado o texto dramático na *Commedia dell'Arte* considerando-o como uma configuração estética da mesma, ressaltamos que o mesmo extrapola o âmbito da palavra escrita (LÓTMAN, 1978; MACHADO, 2003), pelo dramaturgo e falada pelos atores, estendendo-se a outros elementos de significação presentes na cena como a gestualidade, as paródias, as notícias recentes, as *gags* e as palavras usadas no cotidiano.

Irrefutáveis são as contribuições que a *Commedia dell'Arte* vai legar para a história do teatro, tendo em vista sua qualidade de laboratório técnico e estético, conforme ficou evidenciado nesta abordagem, buscamos dimensionar o alcance

de uma reflexão estética centrada no texto. Enfocamos no trabalho as configurações estéticas do texto teatral dessa manifestação artística e a contribuição da mesma para as Artes Cênicas.

Compreender o texto como uma configuração estética da *Commedia dell'Arte* no âmbito das Artes Cênicas é uma forma de estar compreendendo o universo artístico de três séculos atrás que pode estar sendo ressignificado nos apontando um fazer arte capaz de incentivar a crítica, a apreciação, a discussão e a transgressão de verdades instituídas.

Bibliografia

ARISTÓTELES. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. 7 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 5 ed. São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Tradução de Maria Paula V. Zurawski e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BURDICK, Jacques. *Teatro*. Lisboa: Editorial Verbo, 1978.

BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. Tradução de Denise Bottmann. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

84

CARVALHO, Enio. *História e formação do ator*. São Paulo: Ática, 1989.

FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. Tradução de Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. São Paulo: Editora SENAC, São Paulo, 1999.

LÓTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MACHADO, Irene. *Escola de semiótica: a experiência de tártu-moscou para o estudo da cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MEYER, Marlyse. **Pirineus, Caiçaras...** Da Commedia dell'Arte ao bumba-meu-boi. Campinas, São Paulo: Editora UNICAMP, 1991.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia:** construção do personagem. São Paulo: Ática, 1989.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro.** Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SCALA, Flaminio. **A loucura de Isabella** e outras comédias da *Commedia dell'Arte*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: FAPESP/ Iluminuras. 2003.

VIEIRA, Marcilio de Souza. **A estética da commedia dell'arte:** contribuições para o ensino das artes cênicas. 2005. 162 f. Dissertação de Mestrado em Educação – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2005.

