

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS:
O RISO E O GROTESCO NO TEATRO DE ANIMAÇÃO
Florianópolis, v. 1, n.26, p. 85 - 102, ago. 2022
E - ISSN: 2595.0347

A *Commedia dell'arte* no território de encruzilhada: O rei do inferno vira Saci

Douglas Kodi

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC (Florianópolis, Brasil)



Figura 1 – Saci amaldiçoa o coronel Vicente Capador, máscara do diabo ao fundo.
Foto: Laís Penteado, 2022.

DOI: <https://doi.org/10.5965/2595034701262022085>**A *Commedia dell'arte* no território de *encruzilhada*:
O rei do inferno vira Saci¹**Douglas Kodi²

Resumo: Neste artigo será elaborada a ideia de um "espírito" da *Commedia dell'arte*, sintetizado na máscara de Arlequim a partir de sua origem no fenômeno histórico e de seu mito diabólico. Para expor a reflexão de forma prática é feito o cruzamento com o conceito de *encruzilhada* de Leda Maria Martins (1995, 2003) que entende o Brasil como território de amalgamação de culturas. Para dar amparo prático será analisado o personagem/máscara Saci — e a origem do Sacy Pererê — do espetáculo *Aconteceu no Brasil enquanto o ônibus não vem* do grupo Arte da Comédia (Curitiba-PR) como um possível análogo de Arlequim, e das relações do grotesco que são atinentes tanto ao estilo teatro quanto às referidas máscaras.

Palavras-chave: *Commedia dell'arte*; Arte da Comédia; Arlequim; Saci; Grotesco.

Commedia dell'arte in *crossroads* territory: The king of hell becomes Saci.

Abstract: This article will elaborate the idea of a *Commedia dell'arte* spirit, synthesized in the Harlequin mask from its origin in the historical phenomenon and its diabolical myth. To expose the reflection in a practical way, it is crossed with the concept of *crossroad* by Leda Maria Martins (1995, 2003) that understands Brazil as a territory of amalgamation of cultures. To provide practical support, the character/mask Saci - and the origin of Sacy Pererê - from the play *Aconteceu no Brasil enquanto o ônibus não vem* do grupo Arte da Comédia (Curitiba-PR) will be referred to as a possible analogue of Harlequin, and the relations of the grotesque that are inherent to both the theater style and the masks.

Keywords: *Commedia dell'arte*; Art of Comedy; Harlequin; Saci; Grotesque.

¹ Data de submissão do artigo: 10/07/2022. | Data de aprovação do artigo: 18/08/2022.

² Douglas Kodi é ator, mascareiro, diretor e pesquisador, graduado na Universidade Estadual de Maringá (UEM), mestre pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e doutorando pela mesma instituição. Tem como principais objetos de pesquisa: *Commedia dell'arte*, teatro popular, atuação e dramaturgia. Atualmente é ator e diretor do grupo Arte da Comédia (Curitiba-PR). E-mail: douglaskodi07@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3322-9920>

Entre tantas máscaras e diversos materiais de confecção, este escrito trata especialmente da máscara da *Commedia dell'arte* e da análise do que a torna singular. Para isso será observada a função específica da máscara na *Commedia dell'arte* nos séculos XVI, XVII e XVIII (que competem ao fenômeno histórico), tendo como bússola a máscara de Arlequim, os mitos que envolvem o seu nome e o grotesco, presentes no diabólico riso de ingenuidade e de astúcia da mais afamada máscara desse estilo teatral.

Adentraremos, brevemente, no amplo território de experimentações cênicas comportadas pelo fenômeno histórico. É necessário um pequeno preâmbulo sobre o estilo teatral: *grosso modo*, é uma forma teatral que teve início no século XVI e perdurou até meados do século XVIII; inaugura uma poética teatral da atriz e do ator que não depende de um texto preestabelecido, palavra a palavra, por um dramaturgo; sua linguagem trabalha com a combinação esquemática de personagens-tipo (Criados, Patrões, Capitães, Enamorados) e sua recombinação em diversas situações articuladas por meio do repertório de cada atriz/ator dentro de uma forma dramaturgicamente didascálica (*canovaccio*); estritamente ligada a uma lógica de mercado de espetáculos teatrais, ou seja, a profissionalização do teatro e sua relação com a venda de espetáculos (KODI, 2019).

Feito o prólogo, prossigamos *da capo*: do primeiro contrato de uma companhia de *Commedia dell'arte*, datado do dia 25 de fevereiro de 1545 na cidade de Padova (Itália). No documento, oito atores venezianos se reuniram para formar uma sociedade legalmente reconhecida. Os companheiros “Maphio, chamado Zanini da Padova, Vincentio da Venetia, Francesco da la Lira, Hieronimo da S. Luca, Zuandomenego, chamado Rizo, Zuane de Trevixo, Thofano de Bastian e Francesco Moschian” (COCCO, 1915, p. 57 *apud* TESSARI, 2014, p. 14), se apresentavam no contrato como personagens, ou seja, máscaras. Desse marco do início do fenômeno é possível compreender a função fundamental da máscara para o ator: um instrumento de trabalho, que em sua prática era mercadoria imaterial desempenhada pelos atores nos períodos contratuais nas companhias — não é sem razão que os atores eram chamados de atores mercenários, afinal tratamos aqui de um ofício (*dell'arte*).

No referido documento é exposta a máscara na *Commedia dell'arte* como múltiplo: *Zanni* (ou *Zuane*, ou *Zanini*), é o personagem, é a máscara (objeto) e é, como maior característica da *Commedia dell'arte*, a vida que se mistura na arte, de modo que os atores eram reconhecidos como os próprios personagens³.

[...] para os atores *dell'arte*, a máscara tornou-se o símbolo não da magia ou da arte teatral, mas de suas rotinas: porque a utilizavam de acordo com o método de produzir comédias velozmente com procedimentos dramaturgicos baseados na intercambialidade de itens rigidamente fixados. (TAVIANI, 1984, p. 115, tradução nossa)⁴

Os ditos “procedimentos dramaturgicos” seriam as dramaturgias próprias da *Commedia dell'arte*: os *canovacci* e sua relação com a atuação *all'improvviso*, que só era possibilitada com o recurso da máscara — do mesmo modo que um bonequeiro produz dramaturgia a partir da materialidade do boneco. Há aqui uma alteração do centro da atuação: do texto (atuar de memória), para o corpo do ator (atuar por meio da máscara, *all'improvviso*).

A máscara não é, aí, um instrumento voltado para a sacralidade, como o é em muitos ritos religiosos, mas, sim, um instrumento do ofício do ator. Assim como o texto dramático foi a base do teatro ocidental, a máscara foi a ferramenta de ofício dos atores da *Commedia dell'arte* — talvez essa seja a maior invenção do estilo, embora a dramaturgia e o texto (falado) ainda sejam elementos muito evidentes devido à meia-máscara. O gravurista francês Nicolas Habert (1660-1715) retratou o ator-dramaturgo Jean-Baptiste Poquelin, conhecido como Molière (1622-1673), com seu instrumento de trabalho, o texto dramático, especificamente o da obra *O Tartufo*. Habert também fez uma gravura de seu contemporâneo, o ator Dominique Biancolelli (1636-1688) com seu instrumento de trabalho: a máscara de Arlequim.

³ Sobre este tema, tratado em outras pesquisas, conferir o artigo: *Dos canovacci de Flaminio Scala até as bravuras de Capitan Spaventa, a Commedia dell'arte e o mito da improvisação* (KODI, 2021), na revista *Dramaturgia em foco* v. 5 n. 2 (2021).

⁴ Do original: “per gli attori dell'Arte la maschera divenisse il simbolo non della magia o dell'arte del teatro, ma dalle sue routine: perchè l'usavano in funzione del metodo di produrre velocemente commedie con procedimenti drammaturgici basati sull'intercambiabilità di eleminti rigidamente fissati.”.



Figuras 2 e 3 – Retratos feitos por Nicolas Habert (1650-1715): à esquerda o de Molière com o texto de *O Tartufo* e à direita o de Domenico Biancolelli com a máscara de Arlequim.

Fonte: TAVIANI; SCHINO, 1986, p. 29.

Esse instrumento magistral, a máscara teatral, na *Commedia dell'arte* possui a mesma função do texto dramático — o que nos permite comparar Molière e Biancolelli. Como exposto em Kodi (2021), se trata de uma lógica de produção de espetáculos em que as máscaras se tornam símbolo deste teatro, pois elas servem de intermediárias entre quem o faz (atores) e quem o recebe (público), e se tornam o elemento mais gritante, efigie de um teatro profissional (*dell'arte*).

Agora, especificamente sobre a máscara de Arlequim — a mesma que Biancolelli segura na figura 3 —, farei uma breve contextualização — para isso teremos que voltar ainda mais na origem da máscara. O pesquisador e teórico Paolo Toschi, em sua obra *Le origini del teatro italiano: origini rituali della rappresentazione popolare in Italia* [As origens do teatro italiano: origens rituais da representação popular na Itália], analisa de forma etnológica o teatro cômico e sua associação com os ritos populares. O autor apresenta as origens das palavras máscara e larva, e sua relação com os seres demoníacos e com os mortos:

Concluamos: máscara significava originalmente, (...) um ser infernal: bruxa, alma morta, ou algo parecido. Mas desde a antiguidade, uma outra palavra não menos significativa também tem sido usada para indicar uma máscara: larva.

(...) larva é explicado da seguinte forma: "genius malus ac noxius defunctorum" Um espírito maligno e nocivo dos mortos (...) é, portanto, sempre um espírito infernal que prejudica os vivos (...)

Dante também usa larvas no sentido de máscara, e Tasso usa no sentido de espectro. Está assim provado que, por mais de dois mil anos, tanto as almas cativas dos mortos como as máscaras (incluindo as máscaras teatrais) têm sido referidas com a mesma palavra. (TOSCHI, 1976, p. 170-171, tradução nossa)⁵

A pesquisa de Paolo Toschi (1976) sobre as máscaras do carnaval conclui que a presença delas nas mascaradas italianas vai além do próprio folclore e por isso é difícil encontrar o ponto exato em que são deslocados para o teatro. A *Commedia dell'arte* tem a meia-máscara (ou a máscara) como elemento de maior evidência, pode-se considerar que a máscara foi colocada para atribuir o caráter de síntese dos personagens: um rosto fixo que permite a identificação imediata, e conseqüentemente produz o grotesco e o amedrontador de uma estética antinaturalista. Desde a França até a Alemanha, são celebradas as aparições dessas divindades demoníacas e a presença delas garante, segundo as crenças, a manutenção dos ciclos da fertilidade e da vida, estabelecendo um rito de celebração com os mortos.

Ao estabelecer o caráter de máscara e de larva, Toschi (1976) as retrata como demônios do submundo que assumiram formas e nomes próprios, de modo que ele explica o mais famoso deles, Arlequim. Da raiz germânica *Hellequin* das palavras *Hell*-inferno — camuflado em *Herl* — e *Köng*-rei, significando, por seus étimos, 'rei do inferno', compondo sua tipologia demoníaca. Segundo Zorzi (2013), o nome antecede muito a *Commedia dell'arte*, desde as lendas anglo-saxônicas do rei *Herl* que datam do século XII;

⁵ Do original: Concludiamo: maschera ha significato all'origine[...] un essere infernale: strega, anima di morto, o simili. Ma fin dall'antichità per indicare una maschera si è usata anche un'altra parola non meno significativa: larva. [...] larva è spiegata così: "genius malus ac noxius defunctorum" spirito cattivo e nocivo dei morti" [...] si tratta, dunque, sempre di uno spirito infero che nuoce ai vivi [...] Anche Dante usa larva nel senso di maschera, e Tasso nel senso di spettro. É dunque dimostrato che, da più di duemila anni, tanto le anime cative dei defunti quanto le maschere (comprese quelle teatral) sono state indicate con la stessa parola.

é inexistente o nome Arlequim nas representações e nas dramaturgias italianas do século XIV até o século XVI, exceto pelo nome de Flaminio Scala — que trabalhava como ator na França, período em que compôs sua obra. O nome começa a difundir-se na Itália no século XVII com os comédicos italianos que retornaram de Paris.

A primeira aparição da máscara de Arlequim, na *Commedia dell'arte*, se dá com o ator Tristano Martinelli (1557 – 1630), em sua primeira estadia em Paris no último quarto do século XVI, e sua participação na companhia *I Confidenti* [Os Confidentes] como descreve o teatrólogo Siro Ferrone:

Foi durante esta feliz estada que Tristano, entre 1584 e 1586, sob a orientação cuidadosa e consciente do Drusiano⁶ mais maduro, inventou a máscara de Arlequim. O personagem mais famoso de toda a parábola da *Commedia dell'Arte* parece ter nascido principalmente como uma reação ao clima de medo e desconfiança criado em torno dos comediantes italianos na França. (...) À crítica e à censura dos moralistas, fanáticos e benfeitores que acusavam os atores italianos de serem demônios, prostitutas, corruptores da carne e do espírito, Martinelli respondeu criando um personagem que era a encarnação completa e extrema dessas acusações. Antes de mais nada, o nome. Arlequim nada mais é do que um arranjo de nomes do folclore nórdico, de personagens que consolidaram lendas populares colocadas à frente de manadas infernais compostas de fantasmas e demônios mascarados, obscenos e barulhentos surgidos das vísceras da terra, do subterrâneo, do submundo indefinido e aterrorizante. E o Arlequim usa uma máscara negra, uma bestial e diabólica. A característica da extrema ausência de estado, proveniente de não-lugares à margem do mundo, é ainda mais enfatizada pela linguagem cênica: Tristano escolhe uma não-língua para Arlequim, um pastiche de mantovano, latim, francês e espanhol, criando cacofonias, aliterações e onomatopeias. (FERRONE, 2014, p. 291, tradução nossa⁷)

⁶ Nota do autor do artigo: Trata-se de Drusiano Martinelli, irmão de Tristano Martinelli.

⁷ Do original: È in questo Fortunato soggiorno che Tristano, tra il 1584 e 1586 sotto la sguida atenta e consapevole del piú maturo Drusiano, inventa la maschera di Arlecchino. Il personaggio piú celebre dell'intera parábola delle *Commedia dell'Arte* sembra nascere in primis come reazione al clima di paure e diffidenza creatosi attorno ai comici italiani in Francia [...] Alle critiche e alle censure di moralisti, bigotti e benpensanti che accusavano gli attori italiani di esseri diavoli, prostitute, corruttori della carne e dello spirito, i Martinelli risponodno intando um personaggio che rappresnta l'incarnazione compiut ed estrema di quelle acuse. Prima di tutto, il nome. Arlecchino altro non è che l'arrangiamento di nomi provenineti dal folclore nórdico, di personaggi che consolidate leggende popolari pongono a capo di masnade infernal composte da fantasmi e diavoli mascherati, osceni e rumorosi scaturiti dalle viscere della terra, dagli inferi, da indefiniti e terrificanti aldilà. E Arlecchino indossa una maschera nera, un ceffo bestiale e diavolesco. La caratteristica di estremo apolide, proveniente da non-luoghi ai confini del mondo, è ulteriormente sottolineata dal linguaggio scenico: Tristano sceglie per Arlecchino una non-lingua, un pastiche di mantovano, latino, francese, spagnolo dando vita a cacofonie, allitterazioni e onomatopee.

Na formidável invenção de Martinelli é evidente sua distinta sagacidade ao contrapor os maldizeres em uma máscara que faz do escárnio sua maior força. A *Commedia dell'arte* consiste em uma herança do teatro popular de charlatões, saltimbancos e jograis, que profissionalizaram o trabalho — o primeiro contrato se estabelece em 1545, e é um ato basilar para a constituição de uma companhia profissional, todavia é evidente que tais profissionais já desempenhavam as máscaras por tempo considerável antes de se formalizarem, logo a origem está nesses profissionais “informais” do teatro popular. Segundo Bakhtin (2002), em sua obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, “(...) a cultura popular do passado esforçou-se sempre, (...) em vencer pelo riso, em desmistificar, traduzir, na língua do “baixo” material corporal (...) os pensamentos, imagens e símbolos cruciais das culturas oficiais” (BAKHTIN, 2002, p. 345-346). Essa linguagem do baixo, do corpo grotesco, predomina desde os bufões e jograis medievais italianos que datam da baixa idade média (FO, 2011). No período contemporâneo ao de Martinelli, esse mesmo grotesco invade os palcos franceses onde até então predominava o teatro dos “bons costumes”.

A figura 4⁸, a seguir, retrata o ator Tristano Martinelli segurando sua máscara de Arlequim. Tal máscara vem sempre na cor preta, remetendo às profundezas de sua origem, e na testa o que sobrou de uma pancada, um galo vermelho, ou, se levarmos em conta sua origem, o chifre extirpado de um fauno, de um diabrete. A expressão diabólica, o rosto de um servo insensato e ao mesmo tempo muito astuto, a máscara negra representa um rosto — se é que assim pode ser chamado — de um diabo.

⁸ Há divergências nas fontes, pois no quadro original não é descrito o nome do ator, então há dúvidas sobre quem está representado, se Tristano Martinelli e Francesco Andreini (FERRONE, 2014, TAVIANI e SCHINO, 1986). Julgo que seja o Arlequim Martinelli devido à máscara que segura em mãos, já que Andreini representa o Capitão Spaventa e tal personagem não utilizava máscara, apenas o próprio rosto. Todavia os retratos de Francesco Andreini que datam o mesmo período se assemelham razoavelmente com os da figura.



Figura 4 - Retrato de Tristano Martinelli, pintura a óleo feita por Domenico Fetti, 1621-1622(?).
Fonte: FERRONE, p. 235, 2014.

O ator da *Commedia dell'arte*, como o exemplo do Arlequim Martinelli, é aquele que se situa em uma pátria diversa da sua (França) em que ele e seus pares são tachados como infames, vulgares e promíscuos — em uma ótica moralista — e por meio de sua ferramenta de trabalho (máscara) subverte um mito, mesmo que de outra cultura (o anglo-saxônico *Herllekin*), e cria o personagem Arlequim. É a máscara que executa cenas escatológicas de cunho sexual, dá grandiosos peidos, tem

(...) voz em falsete, que conserva um timbre entre o horripilante e o grotesco, com o qual o demônio se diverte imitando a voz dos defuntos. Ou como no passo saltitante, de ritmo ternário, conserva um resíduo do *íctus* da dança macabra (ZORZI, 2013, p. 50)

Prende em sua cintura seu bastão de madeira (*batocio*) que é, para Arlequim, “(...) outro atributo dionisíaco (...), servindo-se dele para ameaçar alguém de *pedicatio* [relação anal] ou para levar o alimento à boca (estamos sempre na esfera da corporeidade imediata e indecente)” (ZORZI, 2013, p. 50). Tais fatos situam a prática dessa máscara *dell'arte* em um lugar em que texto e cena, literatura e escrita oral, escrevem a cena por meio de “imagens grotescas do corpo [que] predominam na linguagem não-oficial dos povos, sobretudo

quando as imagens corporais se ligam às injúrias e ao riso, (...) é quase exclusivamente grotesca e corporal” (BAKHTIN, 2002, p. 278). Na máscara do diabrete, Arlequim habita a subversão oriunda de uma cultura popular.

Considero que o Arlequim — no sentido múltiplo da máscara — sintetiza não só um riso grotesco de um *gestus* corporal que é imanente à *Commedia dell'arte*, mas, para além dele, todo um espírito desse teatro. Em sua origem pluriétnica, um ator italiano usa o nome de um mito anglo-saxônico para conceber uma resposta poética contemporânea perpetuada como máscara. Em sua roupa de losangos e retalhos multicoloridos e em seu dialeto, Martinelli não remete a nenhum lugar específico, em oposição às demais máscaras da *Commedia dell'arte* que trazem uma carga de regionalismo (o Doutor bolonhês, Pulcinella napolitano ou o Pantaleão veneziano) e que juntas formam uma unidade múltipla a representar, na formação de uma companhia, as diversas regiões de um mesmo país. Arlequim é o diabinho que tem o movimento como única constância, abre os caminhos para o novo, quiçá uma transfiguração de Èsù e de seu tempo espiralar, que para dar um passo para frente precisa de um passo para trás.

Quando me refiro ao espírito da *Commedia dell'arte*, denoto minha opinião, como praticante da linguagem, de que ela não deve ser pesquisada com um viés museológico, que intenta reconstitui-la da forma mais “fiel” possível (se é que tal empreitada é possível); muito menos de forma a reduzi-la a uma generalização do teatro italiano ou mesmo caricatural. O que chamo aqui de espírito de *Commedia dell'arte* é este corpo, sobretudo cômico e grotesco, que é “fecundante-fecundado, parindo-parido, devorador-devorado, bebendo, excretando, doente, moribundo” (BAKHTIN, 2002, p. 278.), que encontra sua condensação na máscara de Arlequim. E que depois de séculos de um primeiro contrato de *Commedia dell'arte* é preciso encontrar o chorume da decomposição desses corpos, dessa imaginação, desse jogo, para fecundar uma *Commedia dell'arte* no século XXI, que se situa à frente de uma meia-máscara (como objeto) e de um corpo (grotesco). O espírito da *Commedia dell'arte* é uma vontade absoluta que pare o Arlequim.

Para além de uma historiografia, é preciso pensar, como reposta prática de nosso tempo: para onde caminha esse dito espírito da *Commedia dell'arte* em um contexto brasileiro? Agora a bússola da *Commedia dell'arte* nos leva para o território de *encruzilhada*. Utilizo este termo como uma

clave teórica que nos permite clivar algumas das formas e constructos que daí emergem [...] oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim. (MARTINS, 2003, p. 69)

A autora Leda Maria Martins, concebe este termo em sua obra *A cena em sombras* (1995) ao mapear a história do Teatro Negro no Brasil e situar o país como território de *encruzilhada*. Em pesquisa posterior a autora coloca o termo no texto *Performances da oralitura: corpo, lugar da memória* (MARTINS, 2003), se referindo à manifestação cultural e afro-religiosa da Congada mineira. Em sentido análogo, identifico a *encruzilhada* como um princípio orientador para o entendimento da *Commedia dell'arte*, e especificamente de uma *Commedia dell'arte brasileira*.

Em seu fenômeno histórico — nos séculos XVI, XVII e XVIII — não foi um movimento centrado em uma única região, isso em um sentido *micro* se traduz no fato de que as companhias poderiam ser compostas de atores oriundos de diversas regiões da Itália com diferentes dialetos, o que conseqüentemente formava um mosaico composto por diversas máscaras regionais; em sentido *macro*, as companhias se estabeleciam em outros países e por aquele período seriam influenciadas pelas necessidades culturais daquele território, como é o caso da mencionada invenção da máscara do Arlequim. Nessa perspectiva, a *Commedia dell'arte* como fenômeno histórico pode ser considerada já como um território de *encruzilhada*.

Para dar concretude a essa breve visão prática, tomo o exemplo de uma *Commedia dell'arte* brasileira, o espetáculo *Aconteceu no Brasil enquanto o ônibus não vem*, do grupo Arte da Comédia (Curitiba-PR), escrito por Roberto Innocente (1957-2021) com a ajuda dos atores e atrizes do grupo. Focaremos especificamente no personagem Saci, e antes disso, um breve resumo da peça.

Aconteceu no Brasil enquanto o ônibus não vem (2007) sintetiza o Brasil por meio de uma simples fábula: Os personagens do “mal” (Amarinda e Coronel Vicente Capador) se unem para raptar o último indígena da floresta Amazônica e Miranda — irmã de Amarinda que representa um Brasil exportado — e vendê-los para o exterior. Os personagens do “bem” (Saci, Rosendo, Biro-Biro) se unem para impedir os planos do rapto. No final tudo é resolvido com a intervenção fantástica de Josefina (mãe do Brasil). A peça é uma metáfora das mazelas que acontecem no Brasil enquanto se espera o ônibus (salvação) que nunca vem, e nessa eterna espera, a história de um “Brasil vendido” se repete.



Figura 5 - Saci durante o prólogo do espetáculo. Foto: Laís Penteado, 2022.

Neste espetáculo, a máscara de Saci se mostra como equivalente ao Arlequim. Saci faz a dupla patrão-empregado com o Coronel Vicente Capador, esse último equivale a uma espécie de velho Pantaleão — todavia, a máscara de Capador só faz sentido no Brasil como território de *encruzilhada* pois se refere a um coronel brasileiro. Saci é aquele que usa do baixo, do grotesco, para zombar de seu patrão e causar o riso pela subversão da hierarquia patrão-empregado.

Capador: Ah, o povo! Pare de me enredar com esse falatório e volte rápido ao trabalho!
Saci: Não posso!

Capador: Por quê, seu abutre!?
 Saci: Porque essa minha perna aqui não se mexe! (*lazzo*) [...]
 Capador: E ande logo com esse baú antes que lhe pregue uma sonora bofetada.
 Saci: Desculpe, patrão, mas não posso.
 Capador: E por quê!
 Saci: É que esse meu braço não funciona direito. (*lazzo*)
 Capador: Mas não era a perna?
 Saci: Não patrão, sempre foi o braço. [...]
 Capador: Cala boca e caminhe rápido, imbecil.
 Saci: Com uma perna só eu caminho devagar.
 Capador: Mas não era o braço?
 Saci: Claro que não patrão, sempre foi a perna.
 (INNOCENTE, *Arte da Comédia*, p. 5-11, 2022)

Saci usa de partes da deformidade ou da incapacidade física de seu corpo — pernas e braços que não funcionam ou uma perna que foi mutilada — características essas herdadas do Saci-Pererê do folclore brasileiro. Aqui é apresentado o primeiro ponto de contato: o Saci do espetáculo não consiste no deslocamento do personagem folclórico para uma dramaturgia, do mesmo modo que o Arlequim não consiste no deslocamento da lenda diabólica para os palcos dos séculos passados, ambos consistem na construção *encruzilhada* de uma máscara diabólica.



Figura 6 – Capa da obra de Monteiro Lobato *O Sacy-Pererê: resultado de um inquérito*. (LOBATO, 1998).

Para entender melhor o grotesco da *encruzilhada* vamos investigar esse personagem folclórico assim como as origens de Arlequim. Segundo *O Sacy-Pererê: resultado de um inquérito*, escrito por Monteiro Lobato (1918), em que o

autor colhe diversos relatos da presença da figura, é evidente o parentesco dela com o demônio:

Affirmam os velhos africanos escravos que o diabo, em certo dia, resolveu dar uma grande festa no inferno e foi de tal porte o forrobodó, prodigalizou-se tanta cachaça, que nem sequer o porteiro escapou a uma grande carraspana. Ora, à saída das convivas, aproveitando-se desta circunstância, muitos diabinhos escapoliram cá para a terra. Furioso, o diabo deu-lhes caça, agarrando a todos menos a um, o Sacy, que, não obstante ter uma perna só, ainda hoje zomba do filho das trevas, graça a sua astúcia e agilidade inextinguíveis. (LOBATO, 1998, p. 95.)⁹

Neste depoimento de um anônimo, o Saci (ou Sacy) é um diabinho que foge do inferno para aprontar traquinagens com os escravizados da fazenda e após fazê-las "(...) o Sacy saltou ao chão, deu algumas cambalhotas difíceis, fez uma série de caretas e foi-se assoviando, com escárnio" (LOBATO, 1998, p. 95). Todavia não existe uma única origem para o personagem. Mouzar Benedito, em sua obra *Saci o guardião da floresta* (2007), descreve duas origens além da apresentada acima: uma segunda em que o saci nasce dentro dos gomos de bambu, cada gomo dá origem a sete sacis que viverão setenta e sete anos e ao findar da vida se tornam orelhas-de-pau; outra origem é das tribos indígenas do sul do Brasil, próximo a Paraguai e Argentina, como uma espécie de entidade da floresta dos Guarani.

Para a autora Maressa de Freitas Vieira (2009) em sua tese *O Saci tradicional no contexto da mundialização e da diversidade cultural*, que analisa a construção da figura dentro do processo de mundialização e de identidade, o Saci, em sua progressão nas três versões descritas acima, se refere, na primeira, à sua origem diabólica; em seguida inicia-se um processo de folclorização da sua gestação em um bambu tipicamente brasileiro; por fim ele perde sua acepção demoníaca quando é comparado a personagens de outros territórios. Vieira (2009) descreve como o ingresso na "indústria da 'diversidade cultural' e já está 'folclorizado' se considerarmos sua descaracterização demoníaca" (VIEIRA, 2009, p. 34) perdendo os tons de sua origem.

⁹ A referida obra de Monteiro Lobato foi publicada originalmente em 1918 e segue a grafia da época.

O Saci no espetáculo *Aconteceu no Brasil Enquanto o ônibus não vem* não se trata nem de uma folclorização nem de sua origem diabólica, ele está situado na corda bamba entre ambas, fazendo alusões à figura de uma perna só, com pequenas maldades contra seu patrão (Coronel Vicente Capador) como revanche pelas mazelas causadas às classes escravizadas pelos latifundiários e coronéis na sangrenta história do Brasil. De acordo com Bakhtin (2002), desde a Idade Média os preceitos cristãos designaram o riso como atributo do Tinhoso e Deus como aquele que não ri. O Saci — da dramaturgia de uma *Commedia dell'arte* brasileira — é a figura alusiva ao diabo que ri e ao diabrete de uma perna só que é o Saci-Pererê, afirmando a ambiguidade de sua condição: entre origem infernal e *encruzilhada* para a concepção de uma máscara brasileira.



Figura 7 – Saci evitando pancada do Coronel Vicente Capador. Foto: Lais Penteado, 2022.

A risada suscitada pela máscara do Saci carrega a mesma bandeira dos criados da *Commedia dell'arte*: é o ingovernável, é o Pulcinella que distribui bastonadas em todos aqueles que querem governá-lo (inclusive no próprio diabo), é o Arlequim que coloca o Pantaleão de joelhos, é o empregado que triunfa sobre o patrão. Embora a máscara de Saci, agora se tratando da concepção visual (corpo do ator, figurino, máscara) não apresente um grotesco explícito, como a ausência de um membro, tal atributo aparece quando lhe convém como força vitoriosa contra seu patrão Coronel Vicente Capador.

Capador: Vamos pegar o ladrão com a boca na botija.
Saci: Não posso.
Capador: Por quê?
Saci: Porque eu não tenho as mãos.
Capador: Não eram as pernas?
Saci: Não foram as pernas, sempre foram as mãos.
(INNOCENTE, Arte da Comédia, 2022, p. 31-32)

Na visualidade não é presente a deformidade — característica principal do grotesco. Não obstante, é presente na textualidade do personagem Saci uma evocação à deformidade que remete à figura grotesca e diabólica que lhe deu origem, Saci-Pererê. No espetáculo, como um grotesco subjetivo — dois termos quase impossíveis de permanecerem juntos —, o Saci, ao dizer “Porque eu não tenho as mãos”, se rebaixa e se degrada para não cumprir as ordens de seu patrão, e se regenera ao explicar sua cambiante condição “Não foram as pernas, sempre foram as mãos”. Prevalece como vitorioso ao zombar de seu patrão.

Nesse momento da peça o ator coloca as mãos dentro das mangas e o público ao perceber a conveniente — e metafórica — mutilação, ri, e aqui nos deparamos com o poder aterrador e inigualável da máscara: a aparição concreta do personagem! O ator e pesquisador Roberto Cuppone descreve com eloquência esse potencial:

Entendo, finalmente, o que é engraçado na *commedia dell'arte*: não se ri por malícia, cumplicidade ou escárnio (ou, não apenas); se ri para aliviar o medo. E sobre o resto, basta refletir: qual máscara da *commedia dell'arte* é “ridícula”? Todas são angustiantes, assustadoras. Devem provocar medo, para depois nos permitir rir. E isso também explica porque a *commedia dell'arte*, entre história e mito, dura há séculos: se tivesse sido apenas caricatura, paródia, não se transformaria em paradigma do teatro *tout court* (comédia e tragédia) para muitas das vanguardas históricas e para aqueles, como nós, em descoberta de si mesmos. (CUPPONE, 2017, p. 156)

Ao decorrer deste texto foi traçado um espírito da *Commedia dell'arte* para além de uma forma predeterminada — por personagens tipificados, improvisação e máscaras. Obviamente a negação de tais princípios vem da exposição da origem deles — que não consiste só em paródia ou em caricatura generalizada. Arlequim em sua genealogia é efígie desse teatro amalgamado. O grotesco, especificamente bakhtiniano, é relevo para o riso da *Commedia*

dell'arte dos *lazzi* escatológicos do Arlequim primordial até as intencionais amputações cênicas do Saci de um Brasil atual.

Em um sentido prática da cena, se faz necessária a consciência que o teatro é um território habitado por signos e a máscara, é a síntese maior de um personagem, como refere o diretor Dominique Houdart em seu *Manifesto por um teatro de marionete e de figura*:

O rosto é portador de elementos de semelhança, signos de uma origem, de uma família, de uma linhagem de uma etnia. Pode-se ler na personalidade, o caráter do indivíduo. É o elemento que se oferece clara e permanentemente, livro aberto da pessoa, indício principal e essencial de sua exteriorização. (HOUDART, 2020, p. 24)

A reflexão aqui transcorrida na presença da máscara de Arlequim e de Saci — que também habitaram a escrivantina do escritor — reafirmam a presença de um eterno espírito da *Commedia dell'arte*. Invoca uma teatralidade criadora, fundada por antepassados e embora ainda sejamos seus herdeiros bastardos, da nobre e árdua Arte da Comédia (*Commedia dell'arte*).

Por fim, no âmago das máscaras da *Commedia dell'arte* habita um caráter crítico e profundo da humanidade, capaz de provocar o medo antes de causar o riso, e esses dois atrelados à aparição do personagem. As máscaras, especificamente as da *Commedia dell'arte*, têm características estéticas subjetivas; apesar de possuírem uma fisionomia humana (nariz, boca, olhos, zigomas), sugerem uma deformidade que provoca o medo e o riso, são borrões monocromáticos colados no rosto do ator. Talvez nesse sonho grotesco evocado pelos atores que brincam com demônios na encruzilhada — por gerações e gerações que atravessaram séculos — resida a mágica que a faz Máscara Teatral.

Referências

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

BENEDITO, Mouzar. **Saci o guardião da floresta**. São Paulo: Ed. Salesina, 2007.

CUPPONE, R. Eu, a máscara e eu. **Rebento**, São Paulo, n. 07, p.144-159, dezembro 2017.

FERRONE, S. **La Commedia dell'arte**: Attrici e Attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo). 1ª ed. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi Arte. Architettura. Cinema, Musica, 2014.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. RAME, Franca (org.). Tradução de Lucas Baldovino, Carlos Davi Szalk. 5ª ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2011.

HOUDART, D. Manifesto por um teatro de marionete e de figura. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Florianópolis, v. 2, n. 04, p. 013-032, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034702042007013>. Acesso em: 28 jun. 2022.

INNOCENTE, R. ARTE DA COMÉDIA (Grupo). Dramaturgia do espetáculo **Aconteceu no Brasil enquanto o ônibus não vem**. (Acervo do grupo, 2022).

KODI, Douglas. **A utopia da Commedia dell'arte no século XXI**: o Canovaccio, o ator e a cena. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de pós-graduação em Teatro, Florianópolis, 2019.

KODI, Douglas. Dos canovacci de Flaminio Scala até as bravuras de Capitan Spaventa, a *Commedia dell'arte* e o mito da improvisação. **Dramaturgia em foco**, Petrolina, v. 5, n. 2, p. 85-99, 2021. Disponível em: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/1702>. Acesso em: 18 ago. 2022.

LOBATO, M. **O sacy-pererê**: resultado de um inquérito. Rio de Janeiro: Gráfica JB S.A., 1998.

MARTINS, Leda. **A Cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MARTINS, Leda. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória**. Letras (Santa Maria). Santa Maria, v. 25, p. 55-71, 2003.

PENTEADO, L. A. **Aconteceu no Brasil Enquanto o ônibus não vem**, março, 2022. Fotografia. Acervo do grupo Arte da Comédia.

TAVIANI, Ferdinando; SCHINO, Mirella. **Il segreto della commedia dell'arte**: la memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo. Firenze: Uscher, 1986.

TAVIANI, Ferdinando. Sulla sopravvalutazione della maschera, in SARTORI, Donato e LANATA, Bruno (orgs.). **Arte della maschera nella Commedia dell'Arte**. Firenze: Uscher, 1984.

TESSARI, Roberto. **La Commedia dell'arte**: Genesei d'una società dello spettacolo. Roma: Laterza, 2014.

TOSCHI, Paolo. **Le origini del teatro italiano**: origini rituali della rappresentazione popolare in Italia. Torino: Boringhieri, 1976.

VIEIRA, Maressa de Freitas. **O saci na tradição local no contexto da mundialização e da diversidade cultural**. 2009. Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

ZORZI, Ludovico. Mitologias lendárias de Arlequim, in: ALBERTI, Carmelo e PIZZI, Paola (orgs.). **A arte mágica de Amleto e Donato Sartori**. São Paulo: É Realizações, 2013.

ZORZI, Ludovico. Intorno alla *Commedia dell'arte* (1978), in **L' Attore, La Commedia, il dramaturgo**. Torino: Einaudi. 1990.