

IARA TOLEDO DE ASSIS BASTOS

**O RISO NO CIRCO:
A COMICIDADE CLOWNESCA.**

Orientador: Dr. Prof. Mário Fernando Bolognesi.

*Dissertação de Bacharelado de Ciências
Sociais apresentada à Faculdade de
Filosofia e Ciências da Unesp, Campus de
Marília.*

1410001271



Marília, Dezembro de 2000

792
B327r
TESE-1.271



Agradecimentos

Quero agradecer ao Marinho, o Mário Bolognesi, por ter me ensinado a admirar o circo e, especialmente, os palhaços. E também pela satisfação de ter desenvolvido esse trabalho sob sua atenciosa orientação.

Aos meus pais, Mauro e Maria Antonieta, que sempre me deram fôlego para prosseguir mesmo nos momentos mais sufocantes.

Aos professores Sérgio Domingues e Ethel Volfzon Kosminsky, que contribuíram na minha formação universitária e que aceitaram fazer parte da banca examinadora.

À professora Yoshie pelas aulas de francês, que foram importantes para a pesquisa, e pelas estimulantes conversas.

A ti, Felipe, a quem dedico este trabalho. E por ter me mostrado uma outra maneira de viver.

Às amigas, Merilin, que com todo seu encanto iluminou minha vida; a Pan, colega de estudo, que por meio do circo, dos palhaços nos tornamos muito próximas; e a Daniela Del Solle por tudo que fez para tornar Marília mais agradável, ou ao menos para deixá-la menos desoladora.

À FAPESP pelo apoio à pesquisa através da concessão da Bolsa de Iniciação Científica.

E a todos os palhaços de circo, grande ou pequeno, de praça ou teatro, que alegrem nossas vidas.



Apresentação

O objetivo deste trabalho é estudar a comichidade clownesca a partir de duas situações cênicas: o palhaço no palco, participando da encenação de uma comédia, na modalidade circo-teatro; e o palhaço no picadeiro, interpretando três conhecidas entradas circenses. Para a realização deste trabalho foi imprescindível a participação na pesquisa *Clowns: Dramaturgia, Interpretação e Encenação*, que a partir de 1997, sob orientação do professor Mano Fernando Bolognesi, vem percorrendo diversos Estados brasileiros em busca de circos,

SUMÁRIO

Apresentação	03
---------------------	-----------

I - Circo e circo-teatro	05
---------------------------------	-----------

II - Bergson e o riso	17
------------------------------	-----------

III - Bakhtin e o riso	21
-------------------------------	-----------

IV - Os palhaços:	25
--------------------------	-----------

a) O palhaço no palco: encenação de uma comédia;

b) O palhaço no picadeiro: encenação de três esquetes.

V – Considerações Finais	46
---------------------------------	-----------

Bibliografia	51
---------------------	-----------



Apresentação

O objetivo deste trabalho é estudar a comicidade *clownesca*, a partir de duas situações cênicas: o palhaço no palco, participando da encenação de uma comédia, na modalidade circo-teatro; e o palhaço no picadeiro, interpretando três conhecidas entradas circenses. Para a realização deste trabalho foi imprescindível a participação na pesquisa *Clowns: Dramaturgia, Interpretação e Encenação*, que a partir de 1997, sob orientação do professor Mário Fernando Bolognesi, vem percorrendo diversos Estados brasileiros em busca de circos, visando ao registro visual e escrito da atuação dos palhaços. Em um primeiro momento, a pesquisa se voltou para o Estado de São Paulo. Posteriormente, ela se dedicou aos circos e palhaços que atuam no sul do país, nos Estados do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. No ano de 2000, alguns Estados do Nordeste e Centro-Oeste foram visitados, como Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Bahia, Minas Gerais, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul.

Em cada circo visitado assistia-se à apresentação, observando e fotografando o(s) palhaço(s). No dia seguinte marcava-se uma entrevista com o(s) palhaço(s), em que era abordado temas como a sua trajetória no circo, a constituição da sua personagem, roupa, maquiagem, personalidade etc. Durante as entrevistas outros assuntos foram abordados, como, por exemplo, as dificuldades que enfrentam para se instalarem nas cidades, envolvendo a proibição das prefeituras, o receio da população, o alto custo do terreno e das taxas cobradas, foram reclamações frequentes. Por meio do material coletado, composto de quarenta e nove entrevistas, cerca de 2000 fotografia (coloridas e em preto e branco) e o registro e reprodução de grande parte do repertório



circense (esquetes, comédias e dramas), pôde-se conhecer, com certa proximidade, o universo circense.

No primeiro capítulo deste trabalho apresenta-se um breve histórico do circo até a constituição do circo-teatro. Por meio das entrevistas e da bibliografia especializada disponível, o circo-teatro recebe um tratamento preferencial neste trabalho, vindo a ser abordado de forma mais minuciosa. Apontando as características do teatro no circo e suas peculiaridades, que o distingue o circo-teatro dos circos grandes, este capítulo dá um panorama da situação atual dos circos brasileiros que na atualidade dedicam-se ao repertório teatral.

Nos segundo e terceiro capítulos apresentam-se os referenciais teóricos e metodológicos utilizados neste trabalho, particularmente as reflexões de Henri Bergson e Mikhail Bakhtin acerca do riso, respectivamente. A teoria de Bergson sobre o riso, que se esperava valiosa à pesquisa, não correspondeu à expectativa. Ela não contribuiu substancialmente com a pesquisa porque prevalece, no autor, uma postura negativa quanto ao riso e à criatividade corporal do artista na elaboração da comicidade. No caso dos palhaços, como poderá ser observado, o corpo do artista é a base para sua interpretação. A comicidade clownesca recai sobre a expressão do corpo do palhaço, que tem uma caracterização muito peculiar.

Nesse aspecto, a obra de Bakhtin, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, possibilitou que o palhaço fosse compreendido segundo a concepção do realismo grotesco. Na obra referida, o autor recupera dos festejos populares, como o carnaval, do fim da Idade Média e do Renascimento, as conotações que o corpo grotesco assumia nos períodos festivos. A partir deste autor, pôde-se encontrar nos palhaços atuais um elo com a tradição grotesca.

Com isso, foi possível estabelecer um outro tipo de significado entre o corpo do palhaço e a sua comicidade. Pôde-se, assim, desviar-se da tradição aristotélica, presente em Bergson, e que tem a comédia como modalidade inferior de expressão teatral.

No quarto capítulo, antes de descrever o repertório selecionado, a pesquisa discorre brevemente sobre a história do palhaço que, muito embora tenha surgido com o circo, no século XVIII, precisou de um certo tempo para se firmar. Ainda neste capítulo é estudada a encenação da peça Amor e Comédia, pela companhia do palhaço Pisca-Pisca, visitada em duas oportunidades, nas cidades de Campos Novos, em Santa Catarina, e Curitiba, no Paraná. Na seqüência, estudam-se três esquetes (ou entradas, para seguir o linguajar circense) tradicionais do repertório cômico dos palhaços, no circo. São elas, A escada, A magia e O boxe.

No tópico Considerações Finais as teorias são retomadas e comparadas ao repertório analisado.

Por fim, cabe o agradecimento à FAPESP, que ofereceu, na modalidade de Iniciação Científica, oportunidade para desenvolver e aprofundar o tema proposto.



I - O Circo e o Circo-Teatro

O circo moderno surgiu em 1769, quando Philip Astley fundou, em Londres, o *Royal Amphitheater*. Ex-oficial da cavalaria inglesa, Astley descobriu que num círculo de 13 metros de diâmetro, em decorrência da força centrífuga, era mais fácil equilibrar-se sobre o dorso de um cavalo em movimento. Esta descoberta impulsionou os números equestres que marcaram o nascimento do circo. Naquele momento, quase que a totalidade do espetáculo era consagrada aos exercícios feitos com o cavalo. Dentre estes números destacavam-se o volteio, que era a cavalgada em pé sobre o dorso do cavalo, em que se executavam evoluções, como salto de obstáculos e algumas acrobacias. Havia, também, os números que se caracterizavam pela imitação de cenas ou personagens célebres, como, por exemplo, o *Courrier de Saint-Pétersbourg*. Esses exercícios eram realizados, inicialmente, sobre um tipo de plataforma que era acoplada ao dorso do animal. Posteriormente, passaram a serem feitos sob dorso nu, o que era mais difícil. Para tanto, passava-se uma espécie de resina no pêlo do animal, para deixá-lo menos escorregadio. (AUGUET, 1974:16)

Outra modalidade de exercício equestre circense daquela época era a chamada Alta escola, que consistia num rigoroso adestramento do cavalo para execuções de determinados movimentos, como o trote parado (*piaffer*), o trote encurtado (*le passage*), ou demonstrações mais extravagantes, como fazer o cavalo empinar sobre as patas traseiras (*la courbette*), ou empinar apoiando-se sobre as patas dianteiras (*la croupade*).

A Alta Escola prezava a harmonia entre o cavalo e o cavaleiro. O rigor e a elegância eram fundamentais para esse exercício e a sobriedade sempre deveria



prevalecer.

Roland August, em seu livro *Histoire et Légende du Cirque* (1974), considera que a onipresença do cavalo, que marca o espetáculo circense em sua origem, correspondia a um ideal estético e ético. Naquela época, o cavalo era tido como um símbolo social e esses animais eram restritos aos membros da aristocracia. Assim, o que Astley fez foi oferecer em espetáculo, ao público mais amplo, uma atividade que era restrita aos domínios aristocráticos.

A Alta Escola era a projeção visual dos valores aristocráticos, tais como a disciplina, a correção, a beleza, o natural e a leveza. Esses valores também impressionavam a burguesia, que naquela época ascendia à cena política e social. O circo nasceu às vésperas da Revolução Francesa, vindo a se consolidar posteriormente. Desta maneira, a equitação, para os burgueses, era mais do que um esporte ou um espetáculo: era um símbolo social a ser conquistado. (AUGUET, 1974: 20)

O circo, originalmente, não era um espetáculo popular. O *Royal Amphithater*, que era um estabelecimento fixo, decorado com esmero (colunas, tapeçarias, camarotes etc.), não se destinava ao povo, ou seja, ao público que freqüentava as feiras populares. Visava à aristocracia e à crescente burguesia. Somente nos anos 50, do século passado, é que o circo passou a receber um público mais popular, quando foram criadas as *troisièmes*, ou as chamadas populares, lugares com preços mais acessíveis.

O circo sempre se caracterizou como um espaço voltado à diversão. É um mundo inusitado e alegre que se apresenta sem a preocupação de reproduzir a realidade. Não há, no circo, a expectativa do palco enquanto reflexo da realidade. Pelo contrário, é o inusitado, o insólito, o fantasioso que predomina no espetáculo



circense. Segundo Auguet, o circo é o único espetáculo que consegue fundir duas emoções opostas, como o riso e a morte. A possibilidade de um acidente, que pode culminar com a morte do artista, está sempre presente. O público espera confusamente este acaso. Talvez a platéia não deseje o fracasso, mas sabe da sua possibilidade. Em outras palavras, a presença da morte é suficiente para deixar o espectador apreensivo. (AUGUET, 1974:11) O riso e as palmas, que caracterizam o sucesso do número, acabam com a tensa expectativa, trazendo um certo “alívio” para o espetáculo e para a platéia.

No Brasil, no século XVIII, há notícias de artista ambulantes que percorriam as cidades, apresentando-se nos dias festivos. Eles eram comumente identificados como “ciganos”. As companhias brasileiras, já existentes no século XVIII, fortaleceram-se com a vinda dos circos estrangeiros. Atraídos pelos ciclos econômicos, como o do café e o da borracha, muitos circos visitaram o Brasil no século XIX. O itinerário das companhias incluía as cidades litorâneas, estendendo-se até Buenos Aires.

Muitos dos artistas destas companhias estrangeiras ficaram por aqui, dando origem às famílias circenses brasileiras. Os circos pequenos ainda são formados, basicamente, por membros de uma mesma família. Todo o conhecimento da prática circense dá-se sob a lona, que engloba desde o montar e desmontar até a execução dos mais diversos números.¹

O Brasil contou com uma particularidade em seus circos. No final do século XIX e início do XX, assistiu-se ao surgimento do circo-teatro. Sua criação estava vinculada às dificuldades que os circenses vinham enfrentando e que se agravaram com a I Guerra Mundial. Assim, o teatro surgiu como uma alternativa

¹ Erminia Silva, em sua Dissertação de Mestrado. (SILVA, 1996) faz um amplo estudo sobre os diversos saberes e afazeres das famílias circenses brasileiras.



menos dispendiosa se comparada aos números de variedades, visto que a aquisição e a manutenção de animais era um gasto oneroso para as pequenas companhias. O teatro acabou inovando o espetáculo circense. Muito bem aceito, o teatro sob a lona passou a ser uma característica dos circos brasileiros.

O que teria levado o circo adotar o gênero melodramático (o repertório de circo-teatro é composto por melodramas e comédia), quando podia ter optado por outras formas, como por exemplo o teatro de revista, que estava muito em voga no período em que surge o circo-teatro? Segundo Regina Horta Duarte, em sua obra *Noites Circenses* (1995), o melodrama assemelha-se ao circo pela lógica não-representativa presente em suas apresentações.

“Assim como o circo, o melodrama não assumia nenhum compromisso de vincular-se à realidade, de uma forma verdadeira ou essencial”.

(DUARTE, 1995: 225)

Diversos fatores podem ter contribuído para a formação do teatro circense, mas não se deve esquecer que o circo cumpria a função (como ainda hoje cumpre) de levar o teatro às cidades que não possuíam casas destinadas às representações teatrais. Além da ausência de teatros nas cidades, que impulsionou o circo às encenações teatrais, deve-se levar em conta que o circo brasileiro consolidou-se em um ambiente diverso do europeu. A tradição aristocrática que marcou o espetáculo circense com seus números eqüestres não teve, no Brasil, a mesma aceitação. Aqui, prevaleceu a pluralidade dos saltimbancos, com predomínio das habilidades artísticas e corporais dos artistas



ambulantes, que tornaram o espetáculo muito mais variado.²

Atualmente, o circo-teatro deixou de ter o mesmo prestígio que tinha há trinta ou quarenta anos atrás. Esse desprestígio é atribuído à concorrência da televisão, que se tornou amplamente acessível, como também à diversidade de opções de entretenimento, hoje disponíveis. As companhias que ainda hoje se dedicam ao circo-teatro percorrem as pequenas cidades do interior. Nelas, as companhias encontram espaço para se instalarem e receptividade junto ao público. Por meio destas companhias a população das pequenas cidades tomam contato com o teatro.

O espetáculo de circo-teatro divide-se, geralmente, em duas partes. Na primeira, tem-se a apresentação de números de variedades (trapézio, malabares, contorção, equilibristismo, adestramento, *shows* musicais etc.); na segunda parte, tem-se a encenação teatral. No decorrer do espetáculo os palhaços costumam apresentar os esquetes circenses.³

O repertório do circo-teatro intercala comédias e melodramas. Atualmente, as comédias prevalecem em detrimento dos melodramas. Uma das características do melodrama é que suas personagens são sempre arquétipos: a cínica, o vilão, o herói, a mocinha, a mãe etc. Cada ator/atriz se especializa em um tipo de personagem. Isso, em parte, facilita a montagem dessas obras, pois as companhias encenam uma peça diferente por noite (o que requer um repertório extenso, que varia de 50 a 80 títulos para poder abranger toda a temporada, que

² Como resultado das diferenças do circo brasileiro com o europeu destacam-se as funções que o palhaço, no Brasil, desempenha e que não existiam no circo europeu. A presença do teatro no circo fez com que a participação do palhaço, no espetáculo de circo-teatro, fosse ampliada, o que, conseqüentemente, impulsionou o fortalecimento do repertório cômico.

³ Esquetes são encenações de cunho cômico, representadas por dois ou mais palhaços, em que se conta uma piada, faz-se alguma brincadeira com o público, ou então alguma bufonaria clownesca. Sua duração varia conforme a interação com o público, mas elas não costumam ser longas, de 15 a 20 minutos. Os esquetes são tradicionais para os circenses, sendo o repertório mnemônico. Neste trabalho analiso três esquetes: *A escada*, *O boxe* e *A magia*.

vai de um a dois meses por cidade, ou “praça”, nos dizeres dos próprios circenses). Essas peças são bastante parecidas estruturalmente. Desta maneira, uma família circense, normalmente numerosa, pode preencher o quadro das personagens. O mesmo vale para as comédias, que também trabalham com personagens-tipos.⁴ Mudam-se, então, as tramas e permanece a estrutura do enredo.

O melodrama surgiu no século XVIII, com um forte parentesco com os folhetins românticos. Ele se diferencia do drama pela musicalidade presente nas encenações, como também pelo radicalismo de suas personagens. No melodrama não há o meio termo. As personagens são sempre más ou boas. Isto induz o melodrama a apresentar uma visão maniqueísta do mundo, que induz o bem, como representante da justiça, da fé e do amor, a sempre derrotar o mal.

Décio de Almeida Prado, em seu livro *João Caetano*, faz alguns comentários a respeito do gênero que deu suporte ao ator João Caetano, nos momentos de maturidade e sucesso. Segundo o autor,

O segredo da popularidade do melodrama estava provavelmente na maneira como encarava e explicava as relações humanas, na simplicidade - ou simploriedade - de suas concepções morais. O mal, para ele, não decorre de causas sociais, não possui raízes psicológicas complexas, não nasce da incompreensão, da neurose, do desencontro de opiniões ou de personalidades. Tem sempre forma concreta, personifica-se num indivíduo propositadamente mau: o tirano ou vilão.(...) Os maus vencem todas as batalhas, exceto a última: a morte do vilão é o exorcismo através do qual o espectador reafirma a sua confiança na própria consciência, saindo do teatro convicto de, apesar

⁴ Daniel Marques, em sua dissertação de Mestrado, *Precisa arte e engenho até...*, faz uma distinção entre o esteriótipo e a personagem-tipo. Segundo o autor “O personagem-tipo, no entanto, distintamente do esteriótipo, opera, mais que uma soma de dados externos, uma síntese substancial de características de um gênero (...) Essa poderosa operação de síntese realizada pelo personagem-tipo permiti-lhe um sem número de



das aparências, reina no mundo a mais perfeita justiça retributiva. (...) O mal é sempre um ato deliberado, produto da vontade de uma determinada pessoa. Eliminado-o, teremos livrado o universo de suas imperfeições.” (PRADO, 1972. p.88)

No melodrama há, ainda, a presença de partes cômicas que intercalam o percurso da trama. Elas eram representadas pelos *niais* ⁵, que nos momentos mais tensos e dramáticos abriam espaço para a sátira. No circo esta função foi assumida pelos palhaços, que têm o acompanhamento de outras personagens cômicas - geralmente, um tipo-social, como o português, o caipira etc. Portanto, o riso sempre está presente no espetáculo de circo-teatro, através dos esquetes, nas comédias e nos melodramas, seja através do palhaço, seu principal acionador, ou de alguma outra personagem.

A obra de José Guilherme Magnani, *Festa no Pedaco* (1998), apresenta uma análise muito interessante sobre as peças melodramáticas e cômicas encenadas no circo.

Em relação aos melodramas, o autor observou que uma certa lógica direcionava o desenrolar da estória. Uma situação de carência (morte, doença, orfandade, pobreza, desemprego, vício etc.) abria a cena e, como se não bastasse, era agravada por um dano (crime, sedução, traição, roubo, maldição etc.), o que acarretava a desagregação das relações familiares. Este momento era o auge do melodrama e as cenas seguintes se empenhavam em resolver este desequilíbrio, restabelecendo a harmonia, através da fé e, principalmente, da justiça.

possibilidades de ação, daí sua tão longa existência teatral como se verá adiante. (MARQUES. 1998: 36.7)

⁵ Eram personagens cômicos, geralmente, estúpidos e covardes, que ofereciam “uma válvula de escape à



O autor destaca três unidades temáticas que permeiam os melodramas: família (ponto de referência da ação), autoridade e fé. Para o autor, o que torna verossímil o espetáculo teatral circense

“não é sua capacidade de refletir fielmente a realidade de seu público, mas o apelo a temas que encontram ressonância junto aos espectadores”. (MAGNANI, 1998:55)

Nas peças cômicas Magnani também constatou que um desequilíbrio inaugura a estória. Contudo, na maioria dos casos, ele serve apenas de pretexto para as inúmeras pilhérias feitas pelo palhaço. Muito embora as comédias também utilizem o personagem-tipo (o cínico, o pai de família, a mãe etc.), e mais freqüentemente os tipos sociais (o bêbado, o homossexual, o caipira, o policial etc.), diferentemente do drama elas não procuram afirmar a moral, através da fé, da autoridade e da família, mas sim satirizar os representantes do poder (polícia, patrão, autoridade paterna, médica, padres etc.). Para tanto, utilizam-se do duplo sentido, vinculado à sexualidade, para transformar as situações sérias ou personagens respeitáveis em caricaturas. De acordo com Magnani,

Enquanto a proposta do drama é exaltar as virtudes ligadas à instituição familiar (fidelidade, amor conjugal, materno, fraterno, respeito filial), a chanchada tem como prato forte a sexualidade: o duplo sentido vinculado as relações sexuais, sedução, infidelidade, homossexualismo - através da palavra, da expressão corporal, da roupa - é o *leit-motiv* de toda representação cômica. (MAGNANI, 1998: 88)

* Ver BOLOGNESI, M. F. *Do Espectáculo ao Cômico: O caso de Gilda de Abreu, encenado por Piquito*. Revista *Ordinário*. Florianópolis: UDESC, No Prelo.

Osmar do Santos, o palhaço Piquito, tem 89 anos de idade e estreia no circo com cinco anos. Aperfeiçoou-se como ator, com o pai, do qual herdou a carreira de cômico, na qual trabalha até hoje.

tensão da plateia” (PRADO, 1972: 89)

Através da pesquisa *Clowns: Dramaturgia, Interpretação e Encenação*, constatou-se uma significativa mudança nos enredos melodramáticos. As peças melodramáticas, que se desenrolavam em seis ou oito atos foram adaptadas para dois, ou no máximo três atos, o que acarretou a exclusão de uma série de personagens. Além disso, as partes cômicas previstas no enredo foram ressaltadas, o que fez com que certos melodramas se transformassem em perfeitas comédias.⁶ Para ilustrar as modificações ocorridas nos melodramas menciona-se a encenação de *O ébrio*, (peça do repertório melodramático circense), de autoria de Gilda de Abreu (mulher de Vicente Celestino, autor da música homônima), na encenação e interpretação de Piquito, no Circo Real, em Ariranha (SP), assistida em 21 de março de 1998.⁷

O enredo da peça retrata a desilusão de um marido que é abandonado por sua esposa. Gilberto, um médico bem sucedido, resolve abandonar a profissão, optando pela vida errante, pois sua mulher, Marieta, fugiu com seu primo José.

“A minha desgraça começou quando eu soube que minha mulher tinha fugido com outro homem. Depois de ter feito um novo testamento, deixei a minha casa, onde eu julguei ser tão feliz. Nada levei comigo a não ser a roupa do corpo. Andei hora e horas sem saber por onde andava. Era aquela a segunda vez que eu me sentia só, sem ninguém, sem amigos. Alguém me fez parar, era um bêbado que me pedia um níquel. Dei-lhe e ouvi a voz do bêbado que me dizia: “sabe porque eu bebo? eu bebo para esquecer” O ruído de um caminhão, uma freada violenta, um grito me fizeram parar. O infeliz bêbado estava morto, com o crânio todo esmagado. Só eu estava ali. Tive uma idéia: troquei de roupa com ele, deixei em seu bolso todos os meus documentos.

⁶ Ver: BOLOGNESI, M. F. *Do Melodramático ao Cômico: O ébrio* de Gilda de Abreu, encenado por Piquito. Revista *Urdimento*. Florianópolis: UDESC. No Prelo.

⁷ Osmar do Santos, o palhaço Piquito, tem 69 anos de idade e estreou no circo com cinco anos. Aperfeiçoou-se como trapezista, que só deixou de ser ao 15 anos, quando seu pai resolveu montar o próprio circo. Precisando de um palhaço, Piquito ingressou na carreira de cômico, na qual trabalha até hoje.

Quando me afastei dali deixei a minha personalidade naquele corpo sem vida. E foi assim, que o Dr. Gilberto Silva morreu, enquanto nascia o ébrio.”⁸

No entanto, o infortúnio do médico, que dava o tom melodramático à peça, foi relegado a segundo plano para que a comicidade pudesse realçar. Os sofrimentos de Gilberto são esquecidos diante da presença cênica de duas personagens bêbadas, o ex-médico, agora o ébrio, e Pedro Cruz, personagem interpretada pelo palhaço Piquito. Essas personagens encontram-se no bar do Sr. Manoel, um português, e exploram ótimos momentos de riso. Em um desses momentos, de total improvisação, Piquito solicita a Gilberto fósforos. Gilberto lhe oferece, mas a embriaguês de Pedro o impede de conseguir acender o cigarro. Esta cena improvisada desenrola-se por vários minutos, desdobrando-se em minúcias, até o momento de plena exaustão cômica do público.

Originalmente, a peça foi concebida para ser encenada em oito atos. Na adaptação, encenação e interpretação de Piquito ficou resumida a três curtos atos. Isso foi necessário, segundo Piquito, porque o público não tem mais interesse pelo enredo melodramático. A falta de atores e atrizes, que se dediquem a esta modalidade de teatro, também é um dos motivos do enxugamento da peça. Por fim, o tempo do espetáculo circense (que foi reduzido) tornou inviável a encenação de peças extensas. Na entrevista concedida, Piquito contou porque precisou fazer as adaptações,

Fui eu que fiz, uma porque, o material humano não tem mais, outra, mais importante, a platéia não suporta, de circo, não suporta mais o drama compreende?! Então se aparece uma pessoa que faz uma cena

⁸ O texto adaptado por Piquito é manuscrito. Este trecho consta na página 6.

de chorar, eles caem em cima, não deixa, eles não quer que chore, vaia, tal...

O primeiro ato serve pro povo ficar sabendo porque ele 'tá bebendo, então é tudo resumido, quase tudo resumido naquele primeiro ato, depois, o ato da rua, onde encontra o bêbado, e o outro (o 3º) é aquele dos bêbados bem relaxado, que é o que eu faço.

A encenação de Piquito, que privilegiou a entonação cômica, explica o inusitado acontecimento de, às 17:30hs, do dia da apresentação de *O ébrio* (prevista para as 21:00 horas), os ingressos estarem esgotados, fato bastante incomum, atualmente, nos circos brasileiros. O reconhecimento de Piquito como exímio palhaço também contribuiu para a lotação da casa.

Os palhaços sempre atribuem ao público o motivo do predomínio do cômico no espetáculo de circo. A platéia, atualmente, repudia (com raras exceções) as peças melodramáticas e isso motivou as modificações no repertório para continuarem sendo encenadas.

Segundo os depoimentos dos palhaços, o público vem ao circo em busca de diversão, ou seja, o público quer rir e não chorar. Eles, os circenses, freqüentemente associam a preferência do público pela comédia à situação social do país, em que o desemprego, as dívidas, as doenças etc. têm sido um problema para a população. De acordo com o palhaço Biribinha,

“o público vem ao circo pra dá risada, para esquecer se 'tá devendo, esquece naquele momento e vai pra casa alegrinho”.⁹

⁹ Geraldo Santos Passos, o palhaço Biribinha, foi entrevistado em Redentora - RS, em fevereiro de 1999, quando trabalhava no Circo Di Monaco como cômico. Entre os Estados percorridos pela pesquisa, Rio Grande do Sul foi onde mais se encontrou companhias de circo-teatro.



Assim, acreditam os circenses que o público vai ao circo para rir, para esquecer os problemas, as preocupações, e, portanto, o melodrama, que não proporciona tal sensação, é rejeitado pela platéia. Isto, como já foi dito, acarretou mudanças significativas nas peças melodramáticas. A sintonia com o público, portanto, mais uma vez foi determinante no processo de transformação do espetáculo circense, no Brasil.

Foi apontado também por muitos palhaços, uma mudança significativa na comicidade. Os palhaços alegam que a comicidade, comparativamente ao tempo de seus pais e avós (que foram palhaços em quem se inspiraram) precisou se tornar mais maliciosa, ou, como se referem, mais apimentada. Segundo o palhaço Faísca,

“hoje em dia tem que apelar até na matinê, é incrível isso! Antigamente todas as entradas da matinê eram bem levinha, hoje não, você tem que pôr a pimenta, tem que atacar eles um pouco”.¹⁰

Uma última observação pertinente ao circo-teatro diz respeito à função do palhaço. Observou-se por meio da pesquisa *Clowns*, que os circos grandes, com raras exceções, não privilegiam os cômicos. Os palhaços, nestes circos, desempenham uma função de “tapas buracos” durante o espetáculo. Assim, eles entram em cena para cobrir o tempo de montagem ou desmontagem de algum equipamento, como as jaulas dos animais, ou o trapézio voador. Os palhaços se apresentam durante a preparação do picadeiro ou palco para o próximo número. Alguns até conseguem suprir esse impasse, mas geralmente são prejudicados

¹⁰ Abílio da Silva Júnior, o palhaço Faísca, foi entrevistado em Nova Aliança - SP, em dezembro de 1997, quando trabalhava no Circo Astley.



pelo barulho das ferragens, pela movimentação dos funcionários, o que acaba desviando a atenção do público.

A diferença essencial entre o cômico de circo grande e o de circo pequeno está na importância do palhaço para o espetáculo. Conforme nos contaram nas entrevistas, os palhaços dos circos grandes não tem a preocupação em agradar o público, ou seja eles não tem o compromisso de fazer a platéia rir. Nos dizeres de Piquito,

O palhaço do circo grande é o seguinte, é um palhaço que não se importa em agradar, o palhaço do circo grande, ele entra pra matar o tempo, pra não deixar aquela falha entre um aparelho e o outro, certo? Então ele entra pra cobrir aquele espaço, então ele vai ali e faz aquelas coisas dele, mas ele faz aquilo só pra dar o tempo, deu o tempo ele pega e vai embora...

Para o Chevrolet, um palhaço de circo grande, a diferença entre o palhaço de circo pequeno para o grande é que, neste último, o palhaço fica incumbido de cobrir as falhas que os artistas possam deixar. Na sua visão, o palhaço desempenha uma função importante, pois cabe a ele impedir que o espetáculo se interrompa em decorrência de algum incidente.

No circo grande o palhaço tem a característica de tampar todas as falhas de qualquer artista que falha no picadeiro, vamos supor que tem um artista que está fazendo trapézio e aconteceu algum acidente, o palhaço tem que entrar em seguida pra tampar aquilo do público, entendeu?!... Caiu alguém, aí já tem que entrar correndo fazer qualquer coisa com graça que distraia o público, que o público não fique com o pensamento naquilo que aconteceu.



Nos circos pequenos são os palhaços que garantem o espetáculo: o público vai ao circo para apreciar o palhaço. Desta maneira, os circos pequenos, por dependerem da figura do palhaço, precisam dispor de bons cômicos. Este foi o principal motivo que fez com que a presente pesquisa privilegiasse os circos pequenos. Além disso, essas companhias apresentam o repertório de circo-teatro, o que não ocorre nos circos grandes.

Bergson ainda observa que o riso exige um distanciamento diante daquilo ou de quem se ri, pois o riso não é compatível com a emoção e com a piedade. Assim, os defeitos são risíveis quando podem ser imitados e desde que não inspirem a comoção do espectador. Além disso, o riso restringe-se a tudo que é humano. Paisagens e animais não seriam risíveis, exceto quando apresentassem alguma característica, valor, hábito ou costume humanos. Ou seja, a natureza, os animais e os objetos, para despertarem o riso, precisam ser "subjetivados", momento em que características humanas são associadas aos elementos naturais ou animais.¹²

O riso dirige-se à inteligência pura, portanto, à razão e não à emoção. Para tanto, o riso necessita ecoar, isto é, encontrar ressonância em outras inteligências. Ou seja, o riso é sempre de uma coletividade, de um agrupamento.

¹² "o único objetivo da arte é aliviar os embólos morais na prática, as generalidades convencionais e socialmente admitidas" (BERGSON, 1990, 83)

¹³ O problema do cômico e do riso, para Bergson, tem como pressuposto a crítica aristotélica que se funda sobre as noções de natureza e caráter. Assim, o riso só seria comético quando o procedimento cômico se basear no princípio da verossimilhança, ou seja, quando a obra fizer referência a uma realidade que lhe é exterior. Não me parece que seja esta a matriz do cômico circense. Não tenho, no momento, maiores argumentos para explorar esta questão, no entanto, pretendo aprofundar esta problemática, pois ela parece esboçar a delimitação do cômico dos palhaços.

II - Bergson e o riso

Para Bergson, o riso é, antes de tudo, um corretivo moral para a sociedade. A comédia, então, não é considerada como arte,¹¹ pois está submissa à necessidade de humilhar e corrigir. Desta maneira, o prazer do cômico não depende de um princípio estético puro, mas sim de uma função utilitária: a correção e a sanção moral, pelo riso. E como a sanção deve atingir o maior número de pessoas, a comédia cria tipos, dirigindo-se ao universal, ao genérico e não ao individual.

Bergson ainda observa que o riso exige um distanciamento diante daquilo ou de quem se ri, pois o riso não é compatível com a emoção e com a piedade. Assim, os defeitos são risíveis quando podem ser imitados e desde que não inspirem a comoção do espectador. Além disso, o riso restringe-se a tudo que é humano. Paisagens e animais não seriam risíveis, exceto quando apresentassem alguma característica, valor, hábito ou costume humanos. Ou seja, a natureza, os animais e os objetos, para despertarem o riso, precisam ser "subjetivados", momento em que características humanas são associadas aos elementos naturais ou animais.¹²

O riso dirige-se à inteligência pura, portanto, à razão e não à emoção. Para tanto, o riso necessita ecoar, isto é, encontrar ressonância em outras inteligências. Ou seja, o riso é sempre de uma coletividade, de um agrupamento,

¹¹ "...o único objetivo da arte é afastar os símbolos inúteis na prática, as generalidades convencional e socialmente admitidas." (BERGSON, 1980:82)

¹² O problema do cômico e do riso, para Bergson, têm como pressuposto a estética aristotélica que se funda sobre as noções de mimese e catársis. Assim, o riso só seria corretivo quando o procedimento cômico se basear no princípio da verossimilhança, ou seja, quando a obra fizer referência a uma realidade que lhe é exterior. Não me parece que seja esta a matriz do cômico circense. Não tenho, no momento, maiores argumentos para explorar esta intuição. No entanto, pretendo aprofundar esta problemática, pois ela parece esclarecer a delimitação do cômico dos palhaços.

de uma sociedade, de uma nacionalidade, etc. De acordo com Bergson,

"a vida. É a comichão" (BERGSON, 1980:24-5)

"...não desfrutaríamos o cômico se nos sentíssemos isolados. (...) E, no entanto, essa repercussão não deve seguir ao infinito. Pode caminhar no interior de um círculo tão amplo quanto se queira, mas, ainda assim, sempre fechado. O nosso riso é sempre o riso de um grupo". (BERGSON, 1980:13)

Bergson considera que o riso está sempre vinculado a alguma forma de automatismo, que pode ser um gesto involuntário, ou uma palavra que escapa, inconscientemente. O autor propõe a seguinte Lei para o riso:

"Atitudes, gestos e movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos leva a pensar num simples mecanismo." (p.23)

O cômico se opõe à vida, que é inovação e constante fluir. O cômico é a negação da vida; é, portanto, a morte. (p.25) O riso, enquanto corretivo, serviria para restabelecer o vivo na sociedade.

A ausência de duas forças recíprocas, tensão e elasticidade, que a vida põe em jogo, levaria ao mecânico, à repetição e à rigidez, ou seja, à comichão.

"O gesto, pois, que se anime com a idéia! Aceite a lei fundamental da vida que é jamais se repetir! Mas eis que certo movimento do braço ou da cabeça, sempre o mesmo, me parece voltar periodicamente. Se o observo, se basta para me desviar, se espero a sua passagem e se ele chega quando o espero, involuntariamente ri. Por que isso? Porque

tenho agora diante de mim um mecanismo instalado na vida e imitando a vida. É a comicidade.” (BERGSON, 1980:24-5)

O “mecânico calcado no vivo” é o fio condutor da teoria de Bergson. Por meio desta idéia, o autor explica as diferentes formas de comicidade, dos gestos, das palavras, do cômico accidental ao não accidental. A performance de dois palhaços insere-se nesta condição. Bergson percebe que as facécias são feitas em cima das cambalhotas e dos movimentos, que, curiosamente, nos levam a pensar que os palhaços, aos poucos, transformam-se em coisas. Segundo suas palavras:

“Da primeira vez, os palhaços iam, vinham, esbarravam uns nos outros, caíam e pulavam num ritmo uniformemente acelerado, com a visível intenção de produzir um *crescendo*. E cada vez mais a atenção do público era atraída para os saltos. Aos poucos, perdia-se de vista tratar-se ali de homens de carne e osso. Era como se fossem embrulhos quaisquer que se deixassem cair e entrechocar-se.” (BERGSON, 1980:36)

A transfiguração de uma personagem em coisa é a explicação que Bergson encontra para este tipo de comicidade. A transfiguração implica na demonstração de um mecanismo, ou seja, de um automatismo regendo os corpos. Em um outro exemplo, o autor utiliza a idéia de coisificação como pressuposto da comicidade. Duas personagens carecas e de cabeças enormes batem-se com bastões, um na cabeça do outro.



“A cada golpe recebido, os corpos pareciam ficar mais pesados, endurecer-se, invadidos por uma rigidez crescente. A ponto de deixarem transparecer que haviam “aos poucos insinuado na imaginação dos espectadores: “Vamos nos transformar, acabamos de virar manequins de madeira maciça.” (BERGSON, 1980:35-6)

Aceitar que a comicidade corporal depende da demonstração de um corpo mecânico e repetitivo implica em assumir que a comicidade ocorrerá por um processo igualmente automático, involuntário e mecânico. Além disso, não é possível concordar com a idéia segundo a qual a comicidade decorrente da demonstração de um corpo mecânico seja inconsciente, ou melhor, involuntária. Bergson considera que os gestos cômicos, produzidos mecanicamente, não refletem os estados da alma.¹³ Ora, para um ator conseguir tal demonstração é necessário não apenas de um treinamento específico, mas estar plenamente concentrado, o que significa que precisa estar em sintonia com seu espírito. A representação do automatismo requer do autor concentração plena, isto é, maleabilidade e tensão suficientes para o bom desempenho corporal. O automatismo é representação e, enquanto tal, circunscreve-se nos domínios técnicos e artísticos da arte de interpretar, que nada tem de mecânica.¹⁴

Por fim, cabe lembrar a observação que Verena Alberti, em *O Riso e o Risível na História do Pensamento* (1999), faz sobre a idéia do riso corretivo de Bergson. Segundo a autora, Bergson é contraditório quando afirma, por meio de

¹³ Explica Bergson: “O gesto assim definido difere profundamente da ação. A ação é intencional, ou pelo menos consciente; o gesto escapa, é automático. Na ação a pessoa se empenha toda; no gesto, uma parte isolada da pessoa se exprime, à revelia ou pelo menos destacada da personalidade total. (...) a ação é exatamente proporcional ao sentimento que a inspira”. (BERGSON, 1980:76)

¹⁴ Uma derivação interessante desse debate pode ser apreendida em Anatol Rosenfeld, no consagrado ensaio “O fenômeno teatral”. Diz ele: “O jogo fisionômico, a melodia sonora, o timbre da voz, o ‘crescendo’ e ‘diminuendo’, ‘acelerando’ e ‘retardando’ da fala e dos gestos, a vitalidade e tensão, os silêncios - tudo quanto distingue a pessoa existente, não pode ser definido pela palavra.” A fluidez da arte da interpretação é avessa



um exemplo, que um orador utilizando-se de certos movimentos repetitivos do braço e da cabeça pareceria cômico a quem o observa, pois o espectador poderia se distrair, ou melhor fixar-se apenas nos movimentos, o que o levaria a rir por pensar num certo automatismo. Contudo, Verena Alberti indaga pela função social do riso, pois se este consiste em corrigir toda rigidez, como é possível, em relação ao exemplo acima, se a rigidez também faz parte de quem ri? (ALBERTI, 1999: 188) Diante desta situação Verena Alberti conclui que a aplicação do 'mecânico sobre o vivo' depende do sujeito. Portanto, o mecânico, causa principal do riso, não está nas coisas, ou melhor no objeto risível, mas sim na imaginação daquele que ri. (ALBERTI, 1999:188)

Por fim, parece-me que a teoria de Bergson não é propícia para compreender a comicidade clownesca porque o autor menospreza as criações corporais em nome dos valores vitais da não repetição. Há em Bergson uma concepção negativa do riso e do cômico, com vistas à retomada da ordem e do positivo. (FERRONI, 1974: 27) A lacuna deixada pela teoria de Bergson poderá ser suprida pela obra de Mikhail Bakhtin.



III - Bakhtin e o riso

A obra de Bakhtin, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, difere bastante da de Bergson. Bakhtin não procura teorizar sobre o cômico, mas sim analisar, a partir da obra literária de François Rabelais, a cultura popular do final da Idade Média e do Renascimento. Ao investigar o tipo de comicidade que permeia a obra de Rabelais (que é bastante distante da nossa, a ponto de ser pouco compreensível, ou melhor, risível para os dias atuais) o autor evidencia que uma outra conotação do riso e do cômico existia naquela época.

O realismo grotesco que Bakhtin considera como o conjunto de imagens da cultura cômica popular é característico dessa época. Bakhtin estuda um conjunto de imagens grotescas, presentes nos festejos populares, especialmente no carnaval, evidenciando uma concepção de mundo muito específica.

Segundo Bakhtin, as festas populares, como o carnaval, a festa dos tolos e a festa do asno, por exemplo, eram fundamentais na vida do homem medieval. Elas punham o mundo “as avessas” e se tornavam a segunda vida do povo. Em todas essas festas o riso estava sempre presente e nenhuma festa se realizava sem a intervenção dos elementos de uma organização cômica, como, por exemplo, a eleição de rainhas e reis “para rir” durante o período da festividade. (BAKHTIN, 1987:4)

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. (BAKHTIN, 1987:8)



Durante o período festivo, em que a visão carnavalesca era posta na ordem do dia, o riso festivo dirigia-se a toda espécie de superioridade. Esse riso que escarnecia dos próprios burladores caracterizava-se pela inversão da lógica natural das coisas.

As permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”), degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. A Segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um “mundo ao revés”. (BAKHTIN, 1987: 10)

Diferentemente da época moderna, o riso que acompanhava esses festejos era um riso *ambivalente*. Não era, portanto, um riso meramente sarcástico, negativo e denegridor. Ao contrário, era um riso “alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente”. (BAKHTIN, 1987:10) Esse riso, que era patrimônio do povo, dirigia-se a toda forma de superioridade. Não era, portanto, uma reação individual, como o nosso riso costuma ser, voltado para um fato cômico específico.

“No realismo grotesco, o elemento material e corporal é um princípio profundamente *positivo*, que nem aparece sob uma forma egoísta, nem separado dos demais aspectos da vida. O *princípio material e corporal* é percebido como *universal e popular*, e como tal opõe-se a toda *separação das raízes materiais e corporais do mundo*, a todo *isolamento e confinamento em si mesmo*, a todo caráter ideal abstrato, a toda *pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo*”. (BAKHTIN, 1987:17, grifos do autor)

Essa concepção de corpo do realismo grotesco, segundo Bakhtin, sobrevive

nos cômicos que aparecem nos circos e nos números de feira, contudo, um tanto atenuada e desfigurada, se comparada à tradição cômica popular da Idade Média. (BAKHTIN, 1987:25) Isto pode ser observado na configuração ambivalente que o palhaço apresenta. Como ele é, ao mesmo tempo, um tipo genérico e individual, o palhaço apresenta alguns pontos em comuns com a concepção grotesca da cultura popular.

A definição da personagem-palhaço passa por um processo interior, quando o artista imprime à sua personagem características psicológicas: triste ou alegre, astuto ou tolo, infantil, etc. Por outro lado, enquanto máscara arquetípica, o palhaço é uma figura amplamente difundida, é, portanto, um tipo genérico e universal. Ou, como afirma Turk Pipkin, "um clown é ao mesmo tempo único e universal". (PIPKIN, 1989: 37) A configuração do palhaço mescla estes dois pontos: o particular, ou seja as características subjetivas e psicológicas, com o tipo genérico, no caso brasileiro, predominantemente com o *auguste*.

A máscara/maquiagem do palhaço passa por um longo processo até a sua definição. Comparativamente, a máscara do palhaço difere daquelas próprias da *commedia dell'arte*, por não encobrir os traços do rosto do ator. Pelo contrário, a máscara/maquiagem do palhaço procura ressaltar aqueles traços que enfatizam a subjetividade da personagem.

A máscara do palhaço não é dada *a priori*, como acontecia na *commedia*. Ela, como já foi dito, passa por etapas de aperfeiçoamento e o contato com a platéia participa deste processo. Osmar dos Santos, o palhaço Piquito, quando perguntado a respeito da sua maquiagem e de como foi aperfeiçoando-a, respondeu o seguinte:



Perfeitamente, essa é uma pergunta boa, então, assim justamente por esse motivo, pelo motivo de ela me ajudar nessa parte, compreende? Quer dizer, a boca contornada maior, ela dá mais condição de você fazer uma careta, né, e ela obedecer, sabe! Conforme mexe com a boca ela abre, ela fecha, ela vai..., certo! Isso foi uma das coisas que eu descobri, né, fazendo palhaço.¹⁵

A boca e o nariz merecem destaques na maquiagem dos palhaços. O contorno em preto sob o fundo branco, contrastando com o nariz vermelho, faz com que a boca se destaque do rosto, demarcando assim a fisionomia cômica do palhaço. Bakhtin recupera da tradição cômica popular um significado muito próprio para o exagero da boca.

Dentre todos os traços do *rosto* humano, apenas a *boca* e o *nariz* (esse último como substituto do falo) desempenha uma papel importante na imagem grotesca do corpo. As formas da cabeça, das orelhas, e também do nariz, só tomam caráter grotesco, quando se transformam em figuras de *animais* ou de *coisas*. Os olhos não têm nenhuma função. Eles exprimem a vida puramente *individual* (...) No entanto, para o grotesco, a *boca* é a parte mais marcante do rosto. A boca domina. O rosto grotesco se resume afinal em uma *boca escancarada*, e todo o resto só serve para *emoldurar* essa boca, esse *abismo escancarado e devorador*. (BAKHTIN, 1987: 276-7 - grifos do autor)

No realismo grotesco as partes do corpo privilegiadas (que é um corpo inacabado e em constante construção) são aquelas que ultrapassam os limites corporais, “*põe em campo um outro (ou segundo) corpo: o ventre e o falo*; essas são as partes do corpo que constituem o objeto predileto de um *exagero*, de uma

¹⁵ Entrevista realizada em Embaúba - SP, no Circo Real, em 1998.

hiperbolização". (BAKHTIN, 1987: 277) E a boca, simbolicamente, é quem devora o mundo.

Assim, a lógica artística da imagem grotesca ignora a superfície do corpo e ocupa-se apenas das saídas, excrescências, rebentos e orifícios, isto é, unicamente daquilo que faz atravessar os limites do corpo e introduz *ao fundo* desse corpo. (BAKHTIN, 1987: 277)

Não apenas a maquiagem do palhaço, mas também o exagero das partes baixas do corpo, traseiro saliente, ventre inflado, por exemplo, vinculam-se à concepção de corpo do realismo grotesco.

Ao operar com a dualidade interior/exterior, subjetividade e exteriorização, o palhaço mantém viva a tradição do grotesco, amenizando-a. Ele dá ao corpo o estatuto de um fazer artístico que não encontra nas idéias de sublime e de belo os suportes para o seu entendimento. Não se trata de um corpo sublimado, de aparência harmoniosa. Ao contrário, o corpo é disforme, distorcido, desfalcado e incompleto, tudo para evidenciar o ridículo e o despropositado. É um corpo que deixa transparecer seus dilemas e sua luta interna, que escancara os seus limites mas ao mesmo tempo desafia-os em tom de jocosidade. (BOLOGNESI, 2000: 72)

Deste modo, a comicidade clownesca apresenta determinadas características que a aproxima da concepção grotesca da Idade Média e do Renascimento. A inversão, o rebaixamento, isto é a transferência ao plano material e corporal de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato pode ser observada nas performances dos palhaços.



Do repertório descrito e estudado nesta pesquisa (uma comédia e três esquetes), pode-se perceber como a comicidade clownesca utiliza a expressão corporal, recorrendo, freqüentemente, aos gestos ou aos membros que remetem ao baixo corporal (quadril, ânus, objetos fálicos, ventre etc.) para suscitar o riso.

Após a descrição do repertório selecionado alguns apontamentos serão feitos, momento em que as teorias acima referidas serão retomadas.

fato de que os palhaços circenses, inicialmente, eram uma caricatura dos cavaleiros, pois os espetáculos circenses do século XVIII caracterizavam-se pelos números equestres. Assim, os palhaços tentavam imitar de forma tola, desajeitada, ou melhor, ao inverso, as proezas dos cavaleiros. (AUGUET, 1974: 39)

A participação dos palhaços possibilitava uma pausa para os cavalos e cavaleiros e, principalmente, rompia com a monotonia do espetáculo unicamente equestre. (AUGUET, 1974: 40) Os primeiros palhaços, que necessitavam de uma sólida formação equestre, tinham um papel modesto no espetáculo. Por volta de 1850, os palhaços começaram a desfrutar um certo prestígio. A partir de então eles passaram a utilizar a linguagem oral como recurso cômico. Até aquele momento utilizavam-se principalmente da acrobacia para suscitar o riso. O trabalho do palhaço-acrobata difere profundamente do que é feito pelo acrobata: o palhaço precisa dar ao seu número o efeito cômico e isso requer um pleno domínio do corpo para poder imitar o acrobata de forma a escamotear o sentimento de esforço, de superação e, principalmente, de perfeição.

A utilização da fala como recurso cômico foi, com o passar do tempo, aniquilando a tradição do cômico acrobata. Atualmente, é muito raro encontrar um

¹⁰ O termo palhaço vem do italiano, *pagliaccio*, que significa vestido de palha. Designa também o pano grosseiro que reveste o colchão de palha. Já o termo *clown*, mais comumente utilizado, parece ser uma



IV - Os Palhaços

Os palhaços¹⁶ entraram em cena com o aparecimento do circo moderno, criado por Astley, tal como descrito, sucintamente, no primeiro capítulo. Muito embora houvesse nos espetáculos de feira e nos festejos populares personagens tipicamente cômicas, elas não podem ser chamadas de *clowns*. Isso se deve ao fato de que os palhaços circenses, inicialmente, eram uma caricatura dos cavaleiros, pois os espetáculos circenses do século XVIII caracterizavam-se pelos números eqüestres. Assim, os palhaços tentavam imitar de forma tola, desajeitada, ou melhor, ao inverso, as proezas dos cavaleiros. (AUGUET, 1974: 39)

A participação dos palhaços possibilitava uma pausa para os cavalos e cavaleiros e, principalmente, rompia com a monotonia do espetáculo unicamente eqüestre. (AUGUET, 1974:40) Os primeiros palhaços, que necessitavam de uma sólida formação eqüestre, tinham um papel modesto no espetáculo. Por volta de 1850, os palhaços começaram a desfrutar um certo prestígio. A partir de então eles passaram a utilizar a linguagem oral como recurso cômico. Até aquele momento utilizavam-se principalmente da acrobacia para suscitar o riso. O trabalho do palhaço-acrobata difere profundamente do que é feito pelo acrobata: o palhaço precisa dar ao seu número o efeito cômico e isso requer um pleno domínio do corpo para poder imitar o acrobata de forma a escamotear o sentimento de esforço, de superação e, principalmente, de perfeição.

A utilização da fala como recurso cômico foi, com o passar do tempo, aniquilando a tradição do cômico acrobata. Atualmente, é muito raro encontrar um

¹⁶ O termo palhaço vem do italiano, *pagliaccio*, que significa vestido de palha. Designa também o pano grosseiro que reveste o colchão de palha. Já o termo *Clown*, mais comumente utilizado, parece ser uma corrupção da palavra inglesa "clow", que significa camponês, colono e, por extensão, nativo.



palhaço que utilize a acrobacia em seu trabalho. Além do *jester* (ou *clown* shakesperiano, denominações dos palhaços que utilizam a linguagem oral) se diferenciar de seus antepassados pelo uso da fala, há, ainda, uma outra peculiaridade: ele distancia-se da realidade porque busca sempre o absurdo, que pode ser verificado em seus discursos como em seus hábitos, comportamentos etc.

Desta veia cômica forma-se o tipo *Auguste*, que é a imagem do palhaço mais difundida entre nós. É o típico palhaço de nariz vermelho, calça e sapatos desmesurados, tolo, desmancha-prazeres e que nasceu para receber pancadas. (AUGUET, 1974:52) O tipo *Auguste* teria surgido quando um empregado de circo, ao adentrar a pista, em decorrência da sua bebedeira tropeçou e com isso despertou a risada da platéia. O nariz vermelho, resultado da queda, é a marca do seu estado de embriaguês.

Como os palhaços nunca atuam sozinhos, sempre em duplas ou em maior número, o *Auguste* tinha como parceiro o *Clown Branco*, que é um palhaço mais astucioso, elegante. Ao invés da típica pintura de palhaço, o *Clown Branco* apresenta o rosto todo branco, "enfarinhado", com apenas alguns traços realçados, como a boca, as orelhas e a ponta do nariz, que são pintadas de vermelho. Sobre os olhos contornados de lápis preto, em apenas um dos lado do rosto, transparece uma sobancelha estilizada. Sua roupa é luxuosa, sempre colorida e brilhante. Sobre a cabeça o *Clown Branco* traz um chapeuzinho em forma de cone. O *Clown Branco*, que descende de *Pierrot*, evoca uma imagem irreal e feminina. A sua presença no circo corresponde à tradição aristocrática do circo europeu. O *Auguste*, surge no século XIX, fruto da sociedade industrial e simboliza o operário desajeitado, que não se enquadra nas fábricas ou no

corruptela da palavra inglesa "clod", que significa camponês, colono e, por extensão, rústico.



macacão. Ele geralmente usa um macacão bastante largo, ou extremamente pequeno. Ele é a imagem do marginalizado.

Porta voz da ordem estabelecida, o *Clown Branco* aproveita da ingenuidade do *Auguste* para tirar proveito das situações. O *Auguste*, contracenando com o *Clown Branco*, sempre acaba apanhando. Ele é, portanto, vítima da malícia do parceiro.

O *Clown Branco* é pouco comum nos circos brasileiros, na atualidade. Isso não significa que o *Auguste*, que é o tipo de prevalece em nossos circos, atue sozinho, o que seria, de certo modo, impossível, pois a comicidade *clownesca* requer sempre um "escada". A função do escada, que pode ou não ser um palhaço, consiste em preparar a piada para que o palhaço apresente o desfecho. Desta maneira, qualquer personagem quando contracena com o palhaço funciona como escada, pois é o palhaço quem deve sobressair no jogo cômico.

Para exemplificar a atuação dos palhaços foram escolhidos dois momentos distintos. Primeiramente, vai-se apresentar e analisar a encenação de uma peça cômica do repertório de circo-teatro; em seguida apresentam-se três esquetes.

Contudo, gostaria de lembrar o que Maria Augusta da Fonseca, em seu livro sobre Oswald de Andrade, *Palhaço da Burguesia*, tem a dizer sobre a caracterização da pantomima:

Qualquer esforço no sentido de caracterizar a pantomima já é por si incompleto. O gesto se perde no momento exato em que termina. O gesto, fração de segundo, terá sempre um novo contorno cada vez que repetido. Seu desenho vertiginoso no ar se dissolve no fim do traço. Porém, se o improvisado gestual não pode ser apreendido pelo verbo, uma boa parte dos quadros brincalhões, em que entra a expressão oral, pode ser plasmada com mais fecundidade. (FONSECA, 1979: 23)



a) O palhaço no palco: encenação de uma comédia

Uma das maiores dificuldades, desta pesquisa foi conseguir passar para o papel, com a preocupação de tornar a leitura o menos enfadonha possível, as interpretações dos palhaços. Como transcrever cada gesto, cada gracejo, cada olhar, sem que a comicidade se perdesse na transcrição? Nesse caso, as fotografias são preciosos instrumentos, pois apresentam detalhes que, dificilmente, poderiam ser transmitidos pela escrita.

Infelizmente, as descrições, tanto da peça como dos esquetes, não correspondem ao que foi visto na encenação. Como a pena haveria de competir com a pantomima? Tenta-se, aqui, recuperar apenas uma idéia do que vem a ser a atuação do palhaço sobre o palco e sobre o picadeiro, respectivamente.

No dia das mães, anunciava-se entrada grátis e distribuição de brindes para as mães. No entanto, foi o dia com menor número de público. Na verdade, a grande maioria da plateia era formada por crianças da vizinhança, de seis a doze anos. A média geral do público sempre foi, naquela oportunidade, em torno de trinta a quarenta espectadores.

O pavilhão é todo construído com placas de zinco, ao invés da tradicional lona circense, e não apresenta os números de picadeiro, trapézio, contorções, malabares, equilíbrio, etc. Portanto, destina-se às apresentações teatrais, tanto dramáticas como cômicas. O pavilhão do Pisca-Pisca tem aproximadamente 20m de comprimento por 10m de largura. A plateia ocupa grande parte deste espaço, que tem o chão coberto por serragem e ocupado por várias cadeiras de plástico.

É muito raro encontrar companhias de teatro itinerante deste porte, familiar com espetáculo teatral, em cidades grandes, pois, conforme o próprio Pisca-Pisca

¹ Ollson Pereira de Oliveira começou aos 10 anos encenar o palhaço Pisca-Pisca, tendo já completado 20 anos.



a) O palhaço no palco: encenação de uma comédia

A peça escolhida, *Amor e Comédia*, foi assistida duas vezes. A primeira delas, numa pequena cidade do Estado de Santa Catarina, em Campos Novos, em fevereiro de 1999. Depois, em Curitiba, entre os dias 12 e 14 de Maio de 2000. Ambas as vezes ela foi vista com a companhia de teatro do palhaço Pisca-Pisca.¹⁷

A companhia do palhaço Pisca-Pisca, dono do pavilhão, é basicamente familiar, com exceção de um ou outro ator convidado. Quando vistada em Curitiba/PR, embora já estivesse há duas semanas na cidade, em nenhum dos espetáculos assistidos contou-se com a platéia cheia. No Sábado, dia 13, véspera do dia das mães, anunciava-se entrada grátis e distribuição de brindes para as mães. No entanto, foi o dia com menor número de público. Na verdade, a grande maioria da platéia era formada por crianças da vizinhança, de seis a doze anos. A média geral de público sempre foi, naquela oportunidade, em torno de trinta a quarenta espectadores.

O pavilhão é todo construído com placas de zinco, ao invés da tradicional lona circense, e não apresenta os números de picadeiro: trapézio, contorções, malabares, equilibrista, etc. Portanto, destina-se às apresentações teatrais, tanto dramáticas como cômicas. O pavilhão do Pisca-Pisca tem aproximadamente 20m de comprimento por 10m de largura. A platéia ocupa grande parte deste espaço, que tem o chão coberto por serragem e ocupado por várias cadeiras de plástico.

É muito raro encontrar companhias de teatro itinerante deste porte, familiar, com espetáculo teatral, em cidades grandes, pois, conforme o próprio Pisca-Pisca

¹⁷ Gilson Pereira de Oliveira começou aos 10 anos encenar o palhaço Pisca-Pisca, tendo já cumprido 20 anos

reconhece, o público já conhece a arte teatral e tem acesso aos teatros que a cidade oferece, além de terem outras opções de lazer.¹⁸ Por isso, as companhias optam pelas pequenas cidades do interior, que não têm acesso ao teatro a não ser pelas companhias de teatro itinerante. O valor do ingresso gira em torno de um real para crianças e dois para adultos. O teatro de pavilhão e o circo passam a ser uma atração nessas cidades pequenas, complementando as outras poucas opções de divertimento.

Como as peças do repertório circense e do pavilhão são muito antigas é preciso renová-las periodicamente. Esta atualização não costuma ser radical: normalmente, muda-se o nome da peça, associando-a a um novo acontecimento ou revigoram-se as falas das personagens. Como já foi descrito anteriormente, as obras melodramáticas, principalmente, passaram a sofrer modificações em seus enredos. Reduziu-se o número de atos, o que afetou a existência de algumas personagens; ressaltaram-se os momentos cômicos e, por conseguinte, amenizaram-se a trama e o problema moral abordados nas peças, geralmente um infortúnio que ameaça a harmonia familiar.

Outra característica do repertório circense é a ausência de data e autoria em algumas peças, o que é o caso da peça aqui analisada, *Amor e Comédia*. Por sinal, em Curitiba a obra foi anunciada como *Apuros de um criado*; em Campos Novos/SC, *Pisca-Pisca no espeto*. Neste caso, o nome do palhaço foi incorporado ao título com o intuito de tornar a personagem conhecida, além de anunciar que se trata de uma comédia, gênero preferido pelo público circense.

Amor e Comédia, faz uma sátira ao teatro dramático. O palhaço aparece

de carreira. Desde 1994 ele apresenta em seu pavilhão peças dramáticas, cômicas e esquetes, percorrendo a região sul do país: Paraná, Santa Catarina e Rio Grande.

¹⁸ A companhia de teatro do Pisca-pisca encontrava-se em Curitiba porque estavam restaurando o pavilhão, principalmente o palco.



caracterizado enquanto tal e atua como empregado de um casal que pretende encenar uma peça. Terezinha, também criada, é a parceira do palhaço, embora todas as personagens, quando contracenam com o palhaço, desempenham a função de “escada”, ou seja, preparam a graça para que o palhaço ofereça o desfecho. Portanto, a função preferencial da comicidade é desempenhada pelo palhaço.

As cenas se passam na sala da casa de Gaspar, o diretor da peça, e de Laura, sua esposa e atriz da companhia. Uma última personagem, Carlos, completa a trama. Ele é poeta e autor da peça a ser encenada. Como se trata de uma comédia, os criados ridicularizam e parodiam constantemente seus patrões. Mas é o poeta quem mais sofre com as sátiras de Terezinha e do palhaço.

Em linhas gerais, a peça se resume aos problemas enfrentados por uma casal que pretende encenar um drama, mais especificamente por Gaspar, pois Laura não demonstra tanta e substantiva preocupação. A comicidade surge dos equívocos causados por um empregado nada prestativo, o palhaço, que não percebe que, em determinados momentos, trata-se apenas de um ensaio. Aos olhos do palhaço o mundo ficcional do palco se confunde com a realidade da casa na qual trabalha. Ele - que acredita no que vê e ouve - acaba causando uma série de quiproquós que servem para satirizar o teatro dramático, tido como sério. Terezinha, a empregada astuta e abelhuda, também propicia alguns motivos de riso. Contudo, é sobre o poeta Carlos que a ridicularização ganha força. Ele é caracterizado de maneira estereotipada, com roupas esdrúxulas, maquiagem exagerada, gestos e falas afetados.

Logo de início fica-se sabendo da pretensão de se montar uma peça. Gaspar seria o diretor. No entanto, alguns problemas deixam Gaspar enfurecido,



como, por exemplo, a notícia de que duas atrizes não poderão comparecer ao ensaio geral. Injuriado, ele reclama: “Eu tenho vontade de bater com a cabeça na parede”. Terezinha, a empregada da casa, tranquiliza-o dizendo: “pode bater à vontade, pois a cabeça é tua e a parede também”. Irritado, Gaspar manda Terezinha “para o inferno”, e salienta:

“É inútil! Onde há mulheres nada se conclui. Unicamente Laura, minha mulher, é que vale, em ouro, o quanto pesa. Ainda bem que mandei chamar o poeta Carlos, o autor da peça. Ele que se arranje”. (p. 12 do manuscrito)

Com exceção do palhaço, todas as demais personagens são apresentadas neste momento. E já se pode apreender a admiração que Gaspar tem por sua esposa e a condição que a empregada, Terezinha, desempenha na peça: a típica empregada abelhuda. Um namorico surge entre o palhaço e Terezinha. Fato, aliás, que provocou a alteração do título original para *Pisca-Pisca no espeto*. Neste caso, o nome do palhaço é incorporado ao título da peça, prática muito comum entre os circenses. O “espeto” refere-se à ameaça de Terezinha, com uma faca em punho, caso o palhaço venha a lhe trair. (Ver foto)

Laura, a esposa de Gaspar, é a patroa esnobe, afetada, o que aliás rende certa comicidade. Por exemplo, para chamar Terezinha, ela soletra e enfatiza cada uma das sílabas, alongando sempre última: “Te...re....zi..nhanhaaaaaa”. A platéia imediatamente responde: “Uuuuuu”. Este jogo de palavras, diga-se já, não está previsto no texto. Laura, ao contrário de Gaspar, não se desespera com o cancelamento do ensaio. Ela ainda sugere algumas modificações no enredo. Gaspar as recusa, alegando que não se modifica o que um autor escreve.





Dois momentos de Pisca-Pisca e a empregada, em *Pisca-Pisca no espeto*
Teatro Popular de Curitiba - Campos Novos/SC - 10/02/99
Fotos: Kiko Roselli



Para os circense e sua prática cênica, esta fidelidade ao escrito não se coloca como elemento determinante. Eles freqüentemente adaptam o roteiro das peças, que são bastante antigas e às vezes inadequadas à atualidade. Assim, mudam-se falas, personagens, situações e piadas. Ou então, quando não há a devida adequação, segundo o depoimento do palhaço Pisca-Pisca, explica-se ao público que a peça foi escrita em tal época.

Os diálogos em geral são curtos e seguem o estilo pergunta-resposta. Contudo, os diálogos de Carlos com Laura diferem um pouco. Eles são permeados por elogios, adjetivos e, principalmente, marcados por palavras de uso incomum, que fornecem aos criados oportunidades para as sátiras. Por exemplo, quando o poeta dirige-se à Laura: "Minha senhora! Permita que a seus pés eu deposite os meus respeitos". Terezinha, imediatamente, retruca: "Esse poeta é burro...agora quer por os peitos nos pés da patroa". (p. 9)

De acordo com Vladimir Propp, o exemplo acima pode ser compreendido da seguinte maneira: as pessoas com certo grau de conhecimento e erudição riem, com maior freqüência, por motivos abstrato. "Isto se deve ao fato de que a pessoa culta pensa por categorias abstratas e se expressa de acordo com elas". (PROPP, 1995, p.133) Por outro lado, aquelas que não possuem este conhecimento abstrato riem por meio de "imagens visíveis". Assim se explica como as palavras rebuscadas e difíceis são parodiadas por aqueles que as desconhecem e que, portanto, apreendem apenas o som delas. Esse jogo lingüístico é explorado pelos atores, sem que estejam necessariamente previstos no texto. Os atores de circo armazenam com sua experiência uma gama enorme de trocadilhos, que vão sendo encaixados nas diversas peças apresentadas, sempre de acordo com o momento de improvisação e com a interação da cena



com a platéia.

Durante o ensaio da peça, Carlos resolve declarar seu amor a Laura. Ela o reprime, dando-lhe uma bofetada. O palhaço, que a tudo assistia, resolve alertar Gaspar, seu patrão e marido de Laura. Gaspar, por sua vez, conhecedor da peça e do enredo, julga que Carlos e Laura estavam apenas ensaiando uma cena da peça. Por isso, não deposita maior credibilidade no relato do palhaço. Ou seja, o enredo da peça que está sendo ensaiada serve de motivo para um caso amoroso entre a atriz e o poeta, autor da obra. Nesse cruzar de enredos, os temas do amor e da comédia (esta última tomada como metáfora da arte teatral) são alçados à condição metalingüística, o que termina provocando o equívoco no entendimento do palhaço e do próprio Gaspar. Tal situação pode ser exemplificada com o seguinte trecho da obra:

Palhaço: Quero dizer que tudo o que o senhor suspeitou é verdade.

Gaspar: O que foi que eu suspeitei?

Palhaço: O negócio do Leotéro.

Gaspar: Explica-te.

Palhaço: Ele e ela se entendem entre ambos.

Gaspar: Quem?

P: O patrão já sabe...o tal poeta.

G: Ele esteve aqui?

P: Logo que o senhor saiu. A patroa também estava aqui, eu vi.

G: O que viste?

P: Não patrão, não fica bem dizer, mas a patroa não devia fazer isso.

G: O que foi que ela fez?

P: O patrão não fica zangado? A patroa estava sentada, aqui nesta cadeira e ele estava ajoelhado nos pés dela e dizia: O Teodoro...o Teodoro eu conheço. Eu quero a mala...

G: E depois?

P: Depois o que?

G: Ele portava-se bem?

P: Assim, assim;

G: Ela secundava-o;

P: Não sei se secundava ou primerava. Eu só sei que ela queria e não queria.

G: A cena era calorosa?

P: Agora não sei se eles estavam com calor.

G: Tinha bastante fogo na cena?

P: Ah!. isso tinha, eu até queimei a mão segurando a vela atrás da porta.

G: Não é isso, pergunto se tinha bastante entusiasmo?

P: Não senhor, o Erasmo eu não vi...

G: O que mais viste?

P: O que mais o senhor queria que eu visse?

G: Abraçou-a;

P: Não isso eu não vi.

G: Beijou-a?

P: Também não.

G: Não abraçou, nem beijou? Isso é um desastre.

P: Como assim?

G: Pois decerto, ele devia abraçá-la e beijá-la, assim... (*corre atrás do Palhaço*)

P: O que é isso comigo?

G: Assim não serve. eles estragaram tudo. É um trabalho perdido;

P: O que diz?

G: Se eles não fizerem como digo, arranjo outro. Devem ser mais naturais;

P: Mais naturais do que isso?

G: Claro, eles tem que repetir tudo na minha presença. Eu lhes ensinarei a beijar e a abraçar;

P: O senhor? Que pouca vergonha;

G: O que dizes?

P: O senhor tem estômago pra isso? Por que o senhor não põe uma tabuleta com o letreiro: Professor de "porca" vergonha?

G: O que é isso? Você não entende? Isso é preciso, é necessário! (p. 19-21)



Diante desta confusão, Gaspar resolve explicar, ao palhaço, o que vem a ser o teatro.

Gaspar: Eu vou te explicar, o teatro é um prédio gigante, majestoso, imponente. Fachada com grandes escadarias, colunas. De um lado o guichê: um buraco onde a gente compra as entradas, um pedaço de papel...você entra no saguão, a sala de espera. Dentro, a platéia. As frisas, os camarotes. Em cima a geral, onde estão os espectadores. Na hora anunciada, o diretor cênico dá o primeiro sinal. Depois o segundo, enfim o terceiro. Grande silêncio! O maestro empunha a batuta e a orquestra dá o "ouverture". Um trecho de ópera, outro sinal. Levanta-se o pano de boca, uma cortina que separa o público dos artistas. Aparece então o cenário, um castelo, um bosque ou uma praça. Entra a Ildegonda, a primeira atriz da companhia. Ela vem pálida...aflita....senta-se numa poltrona e exclama: Ai, meu Deus, que vida a minha, quando terminará o meu martírio? Eu amo o meu marido, mas amo muito o meu primo Armando. Eu sou uma infame, uma mulher desalmada!" Nisso entra o primo Armando, que vendo a sua amada triste, cai aos seus pés, tentando consolá-la. "Minha Ildegonda, luz da minha vida, anjo meu adorado, afasta de ti essa tristeza que te consome e pensa unicamente em mim....no meu amor". Neste momento, aparece o marido ultrajado, Heródes, que vendo um homem aos pés de sua esposa exclama: "Miserável! Apanhei-os enfim. Então era certa a minha vergonha? Mulher infame! Mulher adúltera! E tu, miserável! Vou matá-lo com minha espada!" *(ele corre atrás do palhaço)* Neste momento, ouve-se a orquestra que toca uma valsa. Ele volta-se. Toma o braço da esposa e sai dançando. *(sai cantando e dançando com uma cadeira)* (p. 21-2)

O palhaço fica espantado e ao mesmo tempo maravilhado e aproveita para descrever a Terezinha o que é o teatro:

Palhaço: Terezinha, você sabe o que é um teatro? Um teatro é um prego dentro de um gigante, com a fachada toda esculhambada, colunas... Do lado um guichê, um buraco onde a gente compra a passagem de papel. Entra na sala e escorrega no sabão e cai na serragem. Tem as frias.....os corôtes, a geral. É um galinheiro! Em baixo, a Dorotéia, onde está o povo. Na hora anunciada, o dono da bagunça, dá o primeiro sinal, o segundo, o terceiro....., o povo tira o pano da boca. O maestro empunha as batatas, e os músicos pedem verdura. Começa um trecho de ópera, A Tocha! O Risoleta.... O Guarani e o guaraná. Então aparece o bosque dentro do senado, todo esculhambado. E entra a Fildegonda, a primeira matriz da companhia, ela entra toda quebrada, toda frita. Com os olhos tudo desgrenhado e os cabelos lagrimejando. Senta numa cadeira e diz: "Que vida 'desgrafute' a minha... eu amo meu marido, mas amo também o meu primo Armado. Eu sou uma mulher sem circunferência, sem acumulador". Nisto aparece o primo Armado, que vendo a sua bem amada triste, cai aos seus pés, tentando consolá-la. "Oh, minha Fedegonda, luz dos meus ovos, eu te adoro". Nisto aparece o marido mal trajado, que vendo um cafajeste ajoelhado aos pés da sua mulher fica P. da cara! "Ah! Apanhei-te cavaquinho, então era verdade? Mulher traira, mulher do Dutra! Prepara-te que vais morrer" (*corre atrás de Terezinha*) Depois os músicos pedem verdura outra vez, taca um valsa, e os dois sem vergonhas saem dançando. Entendeu? Terezinha: Eu não entendi nada.

Palhaço: nem eu. (p.22)

A transcrição destes trechos procura mostrar que a comicidade prevista no texto teatral, e que se esperava como um momento forte de explosão do riso, não teve o efeito imaginado. Estes trechos passaram quase que despercebidos para a platéia. Isto deveu-se, ao menos, a dois motivos. O primeiro deles é que a comicidade dos palhaços reside, prioritariamente, no corpo. A expressão corporal e a improvisação sustentam a comicidade *clownesca*. Decorrente deste, o outro



motivo é que a interpretação do palhaço Pisca-Pisca, nos espetáculos assistidos em Curitiba e Campos Novos, ficou presa à reprodução do texto. Naquelas noites o artista não exerceu a improvisação a contento.

Um dos recursos explorados pelos palhaços para despertar o riso é o duplo sentido, na maioria das vezes ligado à sexualidade. Em *Amor e Comédia* isto pode ser observado, especialmente, em dois momentos. O primeiro deles é quando Terezinha explica ao palhaço porque se tornou empregada. Diz ela: "... o pai não teve juízo". O palhaço logo pergunta: "Ficou louco?" Terezinha: "... gostava muito de jogar... a família acabou prejudicada..." (p. 5) Terezinha ilustra a descrição referindo-se a um tombo. E ela foi quem sofreu a pior, ficando de pernas para o ar. Na interpretação, a atriz apoia esta passagem através de gestos: utiliza os dois dedos da mão, o indicador e o dedo médio virados para cima, estando os outros dedos encolhidos, próximo à forma de um "v", para demonstrar como ficou depois do tombo. O palhaço, que já demonstrava um certo interesse por Terezinha, olha por cima dos dedos e diz: "Eu lá heim!!" O público desata a rir e ela se faz de desentendida.

Em outro momento, o poeta Carlos oferece uma moeda ao palhaço em troca de seu silêncio (o palhaço havia presenciado a declaração de amor que Carlos fez a Laura). No entanto, Carlos tenta ludibriar o palhaço esquecendo-se de dar-lhe a moeda:

Carlos: Adeus, meu salvador...

Palhaço: Meu nome é (*nome do palhaço*). Espere um pouco, passe pra cá aquele negócio....

Carlos: Que negócio?

Palhaço: Aquela argolinha que o senhor ia me dar!

Carlos (*dando-lhe o dinheiro*), Ah!, sim, foi distração.



Palhaço: Distração? Isso foi subtração. (p.13)

A graça, que não aparece no texto, está no gesto do palhaço ao se referir à moeda. Unindo o polegar ao dedo indicador (no costume gestual brasileiro, uma referência ao ânus), o palhaço indaga pela moeda: "Aquela argolinha que o senhor ia me dar!". O poeta, espantado com a interjeição do palhaço, fica constrangido. A cena, com sentidos diversos, dados pela justaposição de signos verbais e gestuais (moeda, argolinha e ânus), continua no improviso até findar o riso do público.

Retomando a peça, o segundo ato inicia com Laura reclamando da conduta de Carlos. Agora, ela está preocupada com a realização do espetáculo. Em seguida entra Gaspar, novamente irritado com os contra-tempos da produção (um ator se recusa a ensaiar porque só fará uma pontinha; o custo dos figurinos é exorbitante, etc.). Gaspar, que está cansado dos problemas, diz a Terezinha que precisa de uma corda para se enforcar. Terezinha não se demora em providenciar o pedido. Ao vê-la com a corda na mão, Gaspar diz: "Ora, vá para o diabo que a carregue". Terezinha, com suas respostas imediatas, retruca: "Só se o patrão me ensinar o caminho". Espantado, com a resposta, Gaspar descobre que Terezinha tem grande talento para atuar:

Gaspar: Bravo.....sabes que tem espírito?

Terezinha: Sei, sim senhor. Já me disseram.

Gaspar: Que és bonitinha?

Terezinha: O meu antigo patrão sempre dizia, a patroa é que não gostava muito.

Gaspar: Tu darias uma boa atriz.

Terezinha: O patrão acha?

Gaspar: Tens espírito...tens estampa, Sabes ler?

Terezinha: Não senhor.

Gaspar: Sabes escrever?

Terezinha: Se eu não sei ler, como é que vou saber escrever?

Gaspar: Tens todos os requisitos para ser estrela de uma companhia.....tens tudo o que é preciso. Sabes beijar?

Terezinha: Claro que sei;

Gaspar: Deixe-me ver (*tenta beijá-la*)

Terezinha: (*fugindo*), O que é isso? Não vem de garfo não, que hoje é sopa. (...) Não vem não que não cola. Tem graça...sabes beijar? Deixa-me ver....nem o (*nome do palhaço*), que é meu namorado, eu deixo.

(p.16-7)

Aliás, a respeito da proibição do beijo há uma cena interessante. Após o palhaço muito implorar por um beijo, Terezinha resolve consultar a platéia: se o público deixar, ela beijará. Acendem-se as luzes da platéia e ela pergunta: "Distinta platéia, eu beijo o Pisca-Pisca?" A platéia, imediatamente, responde gritando: "Sim!!" No entanto, o beijo não se realiza. Ou melhor, o palhaço acaba beijando Gaspar, pois estava de olhos vendados e Terezinha havia saído, enquanto Gaspar entrava.

Em virtude do que me proponho a estudar, observei que a comicidade presente no texto não era equivalente à comicidade advinda da interpretação, tal como descrito anteriormente. A descrição que Gaspar faz do teatro, prevista no texto, quando encenada não teve o efeito imaginado e esperado. A paródia ao teatro, que o palhaço faz a partir da descrição que ouve de Gaspar, pode ser caracterizada como um momento cômico previsível pela dramaturgia. Através dos trocadilhos, inversões, rimas e hipérboles o riso surge da própria leitura. No entanto, como já foi dito, este trecho (que é o momento de comicidade mais elaborado do texto) não teve o efeito esperado. Ao contrário, piadas menores, que

não apresentam graça alguma quando lidas, foram risíveis. Os exemplos da moeda e o das pernas para o ar tiveram grande aceitação por parte do público. Isso deveu-se, sem dúvida, à interpretação do ator, baseada na expressão corporal que o palhaço imprimiu à encenação.

O teatro circense se opõe ao respeito depositado ao texto e às palavras do autor. A improvisação e a performance dos atores determinam uma posição secundária ao texto, que funciona mais como roteiro à encenação. A paródia ao teatro dramático apresentou uma certa comicidade na leitura do texto, sem o correspondente na encenação.

Contudo, gostaria de salientar que as passagens que previam alguma comicidade não tiveram a repercussão cômica que se esperava. A comicidade não se relacionou à crítica ao teatro dramático mas sim às improvisações que foram acrescida no decorrer da peça. Portanto, nesse ponto, a comicidade da peça *Amor e Comédia* não se limitou à sátira ao teatro dramático, conforme o texto teatral previa. As piadas de duplo sentido e as improvisações dos atores, com a respectiva aceitação da platéia, asseguraram a comicidade.

1 - A Escada

A Escada, ou A Escada da Morte como também é conhecida, é uma paródia de um número circense, mais especificamente de um número de acrobacia. Dois palhaços entram no picadeiro acompanhando a música e fazendo seus gracejos e

¹ Segundo a definição do Dicionário de Teatro de Pinheiro Passos (1999), "O espetáculo é uma ação cênica que apresenta uma situação prototípica cômica, interpretada por um pequeno número de atores sem caracterização aprofundada ou de longa duração, e instalada nos momentos anácrônicos e subversivos (...) seu principal humor é a sátira, às vezes libertina (paródia de um texto conhecido ou de uma pessoa famosa), às vezes grotesca e burlesca (no cinema e na televisão), da vida contemporânea." (p. 143)

b) O palhaço no picadeiro: encenação de três esquetes

Um esquete ¹⁹(ou entrada, na linguagem circense) é uma apresentação cômica curta e independente, que varia entre quinze a vinte minutos, dependendo sempre do grau de interação entre o palhaço e o público, além da capacidade de improvisação do palhaço. O esquete apoia-se fortemente na mímica. O repertório é dado pela tradição e a memória tem papel essencial nessa prática cênica circense. No geral, os esquetes operam a partir de um conflito simples e corriqueiro, que vem acrescido de piadas e pilhérias do palhaço.

Os esquetes não possuem um texto dramatúrgico e a qualidade de um esquete depende, fundamentalmente, do desempenho cênico de cada palhaço. Utilizando-se da expressão corporal e das improvisações, cada palhaço deve dar “vida” à idéia básica de cada roteiro. No desempenho do palhaço a criatividade é elemento importante. Aliada à participação da platéia, ela determinará o andamento da entrada, podendo ser suprimida ou expandida conforme o retorno do público. Essa dinâmica torna cada entrada, embora sempre a mesma, muito específica e porque não dizer única.

1 - A Escada

A Escada, ou *A Escada da Morte* como também é conhecida, é uma paródia de um número circense, mais especificamente de um número de acrobacia. Dois palhaços entram no picadeiro acompanhando a música e fazendo seus gracejos e

¹⁹Segundo a definição do Dicionário de Teatro de Patrice Pavis (1999). “O esquete é uma cena curta que apresenta uma situação geralmente cômica, interpretada por um pequeno número de atores sem caracterização aprofundada ou de intriga aos saltos e insistindo nos momentos engraçados e subversivos (...) Seu princípio motor é a sátira, às vezes literária (paródia de um texto conhecido ou de uma pessoa famosa), às vezes grotesca e burlesca (no cinema e na televisão), da vida contemporânea. (p.143)



brincadeiras. Um deles diz que vai realizar um duplo salto mortal, de cima de uma escada, com uma lata na mão, e que vai cair sentado em uma cadeira. Seu parceiro desconfia, mas é logo convencido, pois o palhaço – aproveitando uma tirada de improviso – diz ser de uma família de saltadores e satiriza: “minha mãe foi quem deu o maior salto do século, saltou a janela com o namorado e até hoje não voltou”.

Até conseguir subir na escada, o palhaço apronta uma série de gracejos. O palhaço que apoia a escada para o outro subir, segura-a com o quadril dobrado, de forma a salientar as nádegas. (Vide foto) O palhaço saltador empurra o quadril de modo que o corpo assuma a posição ereta. Começa a subir e enfia o pé entre os degraus de forma que fique no meio das pernas do outro palhaço, que não acha ruim e brinca: “que gostoso!!” Depois, subindo, faz barulho como se estivesse peidando (proo), e diz: “agora vou mandar um beijo para aquela garota”, e (proo) de novo o peido. Finalmente, consegue subir. Lá em cima, quando inicia a contagem para o salto, o apresentador anuncia que ele se esqueceu da lata. O palhaço saltador acusa o público por não tê-lo avisado. Desce para buscar a lata mas quando se aproxima para apanhá-la, chuta-a para mais longe. Após umas três tentativas consegue apanhar a lata e enquanto sobe novamente na escada, deixa-a cair na cabeça de seu parceiro. Pede, então, para o outro palhaço buscá-la. Toda vez que este tenta apanhar a lata, a escada se desequilibra e o palhaço saltador grita, alertando-o. Sem soltar a escada, o ajudante faz uso da mímica: ele chama a lata, como se esta fosse um cachorro; tenta à distância apanhá-la com os pés; se desespera e a escada sempre desequilibra. Esta situação desenrola-se uma três vezes. Quando o palhaço quase consegue alcançar a lata sua calça cai e ele, na esperança e pressa de erguê-la, solta a escada, que cai juntamente com





Gori-Gori, em *A escada da morte*
Circo Vostok - Barra Bonita/SP, 30/01/98
Foto: Kiko Roselli

o palhaço.

A graça, que aparece minimizada na descrição, está no modo como os palhaços desempenham sua performance. A expressão corporal dos artistas, com seus gestos espalhafatosos e atrapalhados evidenciam o jogo cômico e prendem a atenção da platéia.

2 - A Magia

Essa entrada também parodia um número circense, que é o de mágica. Como de costume, o palhaço não conseguirá realizar o que pretende, devido à inaptidão, que é assinalada pelo seu parceiro. Entra um palhaço, caracterizado como mágico, com duas latas de magia e um pato nas mãos. Monta-se a cena do mágico. O Palhaço coloca o pato em uma das latas e anuncia, com estardalhaço, que o pato vai sair daquela lata tampada e passar para a outra. Depois, sem abrir as latas, anuncia que ele retornará à lata de origem. Entra um outro palhaço para atrapalhar a apresentação. Ele abre a segunda lata de magia, onde o pato não estaria, e mostra que está lá. Enquanto o palhaço-mágico se prepara para realizar a magia, o outro palhaço retira o pato da primeira lata e esconde-o dentro de sua calça, deixando a cabeça do pato para fora. Chocalhando a cabeça do pato para fora da calça, ele faz trocadilhos com o mágico. (Vide foto) Esta cena se repete uma três vezes. Quando o “mágico” descobre sai correndo e esbofeteando o seu parceiro.

A referência da cabeça do pato como objeto fálico, como também as brincadeiras que apronta com seu parceiro, que acabam desmascarando a farsa, são os motivos cômicos que se destacam nesta entrada.





Caquito em *Magia com Pato*
Circo Miami 2000 - Coxim/MS, 02/06/2000
Foto: Kiko Roselli

3 - O Boxe

O Boxe, ou luta livre, é interessante para ilustrar a lógica da inversão presente no circo. Entram dois palhaço, sendo que um deles, aparentemente mais fraco, está chorando. O apresentador pergunta o motivo do choro e o palhaço-1 responde: *"porque ele me bateu"*. O apresentador sugere, então, que a intriga entre os dois seja resolvida através de uma luta de boxe. Um dos palhaços fica com as luvas leves e o outro com as pesadas. Na hora de calçar as luvas, o palhaço-1, que estava chorando, tenta pô-las nos pés. Diante da explicação do apresentador, que diz que deve calçar as luvas nas mãos e não nos pés, o palhaço retruca: *"então não é calçar! É mãoçar!"* Iniciada a luta, o palhaço-1 apanha muito do outro e diz que não quer mais lutar. O apresentador pergunta porque, e o palhaço-1 responde: *"Ah! Porque ele só bate."* E você? - pergunta o apresentador: *"só apanho!"*, responde o palhaço-1. O apresentador, então, ensina-o a lutar: *"Preste atenção, quando ele bater, você abaixa, entendeu? Bateu-abaixa!"* Recomeça a luta e o palhaço-1, que não queria mais lutar, abaixa depois que levou o tapa. O apresentador torna a explicar que deve abaixar antes do tapa. O palhaço-1 abaixa, mas quando levanta leva várias pancadas. Chorando, dirige-se ao apresentador, que pergunta: *"abaixou antes?"* E o palhaço-1 responde: *"sim, e apanhei depois."* Ele retorna à luta e apanha muito até que cai no chão. O apresentador pára a luta, alegando que não pode bater quando o lutador está no chão. O palhaço-1, que só apanhava, presta atenção. Recomeça a luta e, imediatamente, o palhaço-1 cai no chão. Essa cena se repete várias vezes, até que o palhaço-1 consegue se desviar dos golpes do palhaço-2 e



revida a luta. O palhaço-2 apanha bastante até ficar com a cabeça presa entre as pernas do palhaço-1 e o quadril levantado em direção ao público. (Vide foto) O palhaço-1 conclui: *"acabou a luta!"* O apresentador pergunta "Por que?" Ele responde: *"arranquei a cabeça dele!"* Passando a mão nas nádegas de seu parceiro diz: *"Morreu com a língua de fora!"* O apresentador diz que não, que ele está errado, pois a cabeça dele está entre as suas pernas. Ao vê-lo, o palhaço-1 sai correndo do outro palhaço. Pega um balde de água e corre atrás do palhaço-2. No entanto, ele deixa cair o balde com a água. Novamente o palhaço-1 tenta pegá-lo e o palhaço-1, com outro balde nas mãos, corre atrás do palhaço-2, que corre em direção ao público. O palhaço-1 joga o balde na platéia, mas este está cheio de confete.

As improvisações dos palhaços não apenas enriquecem essas entradas, como deixam-nas diferentes. Afinal, que graça teria para o público assistir sempre à mesma apresentação? Decorre, então, a necessidade de inventar e inovar o repertório circense, o que em geral fica por conta dos palhaços.

A inversão, conforme foi destacado no último esquete, é bastante comum nos números dos palhaços. Em *O Boxe*, a inversão ocorre com a reviravolta do palhaço-1, que começa como ingênuo, apanhando muito e termina levando vantagem sobre o outro palhaço.

Nos esquetes que parodiam números circenses, *A escada* e *A magia*, o motivo da graça decorre da inaptidão e inabilidade do palhaço, que nunca consegue realizar a contendo o que se propõe.

Comparativamente à peça, os esquetes permitem que os palhaços improvisem com maior liberdade. Isso é possível porque estes esquetes não têm



Chupetinha (agachado) e Pirulito, em *O boxe*
Circo di Mônaco - Pinhão/PR, 12/02/99
Foto: Kiko Roselli

um roteiro escrito que deva ser seguido. Tem-se apenas um esboço, que foi transmitido de geração em geração, pela experiência, e que deve ser complementado pela criatividade de cada palhaço.

A interpretação do palhaço Pisca-Pisca na peça *Amor e Comédia* ficou, de certa maneira, presa às falas da sua personagem, o que acabou prejudicando a atuação, pois as passagens cômicas prevista pela dramaturgia não tiveram o efeito imaginado, ou melhor, esperado. Conforme demonstrado na descrição da peça, o que fez surtir efeito cômico, e que não estava previsto no texto dramático, foram as improvisações do palhaço, como também dos outros artistas que enriqueceram a encenação. Neste caso a pantomima, os gestos, ou seja a expressão corporal, deram suporte à comicidade. O corpo e seu gestual ganham expressão destacando-se do enredo apresentado.



V – Considerações Finais

Este trabalho, certamente, não se encerra por aqui. Muitas outras questões poderão ser postas, tanto para aprofundar a discussão sobre o riso, o circo, o corpo grotesco etc, como também para rebater o que se expôs.

É preciso assinalar que a incompatibilidade da teoria de Bergson com a comicidade clownesca só foi observada durante o progresso da pesquisa. Como já foi apontado, a comicidade clownesca não evoca problemas de ordem moral, muito pelo contrário é o despropositado, o inusitado, as piadas e gags que atestam o raciocínio fraco ou forte do palhaço, que são os reais motivos de riso. Se a concepção de Bergson fosse válida, para o caso analisado, poder-se-ia dizer que rimos dos palhaços para que eles não façam mais suas pilhérias? Certamente não, pois os palhaços não estão interessados em corrigir algo. Mesmo porque as “besteiras” ditas, os gestos atrapalhados, o comportamento incorreto, que maravilham as crianças, são freqüentemente motivo de riso.

A teoria bergsoniana do riso e do cômico pode ser melhor visualizada em outros domínios da modalidade comédia. Em determinados momentos o riso pode ser corretivo, especialmente quando se tomam exemplos da assim chamada “alta comédia”. *Lisístrata*, de Aristófanes, apresenta um problema ético e político. O ridículo e sua superação pelo riso deveriam provocar o retorno ao normal. Salvo equívoco da minha interpretação, a comédia encenada por Pisca-Pisca não vem ancorada por um problema de ordem ética ou política a ser expiado. Do mesmo modo, as entradas circenses não têm nenhum propósito desta natureza. O palhaço, no circo, é a figura cômica por excelência. A comicidade volta-se exclusivamente sobre essa personagem arquetípica. Roupas, gestos e



maquiagem dão ao palhaço uma condição risível *a priori*. Contudo, pergunto-me: onde estaria a intenção corretiva dos atos despretenciosos do palhaço, já que o enredo e o texto dramaturgico têm papel secundário nas cenas circenses? As intenções coercitivas do riso, visando a retomada da moral, não têm assento privilegiado no cômico circense. Em geral, o riso se exerce sobre as trapalhadas que advêm da própria interpretação do palhaço, desprovidas de valores éticos que necessitariam ser purgados.

O corpo do palhaço não é mecânico. A performance corporal, requisito primeiro da interpretação dos palhaços, requer uma fina sintonia com o público. O artista deve estar atento às interferências, participações, risadas e apelos da platéia, como também com os parceiros de palco ou picadeiro. O ator necessita de uma concentração plena para ter o devido domínio sobre tudo o que acontece ao seu redor. A introdução de uma outra entrada, ou mesmo dos *lazzi*, que não estavam previamente combinados, requer um estado de alerta e de interação com o público.

Um bom exemplo da atenção que o palhaço precisa ter em cena é dado pelo palhaço Biribinha. Ao explicar como o palhaço deve dirigir-se à platéia - nunca de maneira apelativa, ofensiva, apontando os defeitos, "seu careca", "sua gorda" - ele contou que durante a apresentação fica atento à movimentação do público. Assim, se alguém se levanta e sai, ele observa e continua levando a encenação normalmente. Espera a pessoa voltar para gozar: "Foi dar uma mijadinha!!" Todo mundo ri, inclusive a pessoa satirizada.²⁰

No exemplo de Biribinha, em que se pode pensar que o palhaço procura corrigir, parece-me que se trata de algo substancialmente diferente daquilo que afirma Bergson. O filósofo francês almeja o retorno à tensão e à elasticidade,



elementos fundamentais de seu pensamento. Biribinha, ao contrário, chama o riso para a exclusividade do momento vivido entre o palhaço e o público. É um riso e um instante cômico que se voltam para a própria performance. Não me parece haver um intuito de remeter ao exterior. O gozar de forma sutil, como enfatiza o Biribinha, procura inserir novamente aquele espectador no jogo cômico que se estabelece entre o palhaço e o público. No exemplo citado, ri-se menos da pessoa e do seu possível constrangimento e muito mais da liberdade que o palhaço tem de expressar um pensamento e uma ação que se mantêm escamoteados no convívio quotidiano.

As entradas, então, não apresentam nenhuma semelhança com a realidade, pois as situações não são cotidianamente experimentandas. Elas reafirmam a idéia de que a comicidade clownesca opera numa outra esfera, ou seja, no âmbito do próprio universo circense, em que a ilusão é o traço característico.

Desta maneira, a análise bakhtiniana fornece elemento mais propícios para compreender o jogo cômico dos palhaços. Conforme observou-se nas fotografias aqui reproduzidas, a comicidade clownesca apoia-se, essencialmente, no corpo do palhaço e não, portanto, na dramaturgia. Este corpo que evidencia o ridículo através do jeito de falar, andar, vestir, etc., mantém ligação com a concepção grotesca do final da Idade Média e início do Renascimento.

“Na caracterização do palhaço tudo é grotesco. O ridículo deve estar acentuado em seu conjunto. Mas não se trata de um ridículo que almeja um corretivo, de maneira imediata. No palhaço, o ridículo e o grotesco podem ser descompromissados e autônomos. Isso é possível porque há um certo consenso quanto ao riso. Basta o palhaço ser anunciado para que haja uma predisposição ao relaxamento e ao riso,

²⁰ Ver nota 8.



independentemente do enredo que estará sendo apresentado. Esse riso autônomo é assegurado por uma espécie de cumplicidade entre a arena e a platéia, entre o palhaço e o público. Mas, evidentemente, ele deixa de ser uma possibilidade para se tornar efetivo a partir do desempenho do artista, de sua atuação no picadeiro ou no palco, sob a lona.”

(BOLOGNESI, 2000:71-2)

Quando os palhaços fazem os trocadilhos, deixando margem à dubiedade, geralmente referem-se à sexualidade. Observa-se, então, que o palhaço, fazendo uso de seu corpo, busca sempre o rebaixamento ao baixo-corporal. De acordo com Bakhtin, esse processo consiste em materializar tudo que é elevado, superior, ideal e abstrato. Esse rebaixamento, que assume valores topográfico, faz com que o alto ocupe o lugar do baixo. Na ilustração do *Boxe*, quando o palhaço fica com a cabeça presa entre as pernas do parceiro, ou então na entrada da magia, quando o pato, que seria utilizado na execução do número, acaba virando objeto fálico; e mesmo na peça, quando os gestos assumem outras conotações, referindo-se as partes sexuais do corpo humano, o riso suscitado, pela lógica da inversão, assemelha-se, guardadas as devidas proporções, ao riso carnavalesco.

Se for acertada a afirmação segundo a qual, no grotesco, o nariz é sempre substituto do falo (BAKHTIN, 276), o nariz do *clown* denuncia o nascedouro de uma concepção de homem que menospreza o corpo e valoriza os atos do espírito. O nariz ficou avermelhado porque o palhaço, bêbado, em estado de suspensão da normalidade, caiu e achatou-o no chão: ficou impossibilitado de desempenhar a sua função.

(BOLOGNESI, 2000: 71)



BIBLIOGRAFIA

A conclusão a que se chega é que os palhaços pela própria aparência, roupas, maquiagem, trejeitos, já evocam o riso. Esse riso, que está sob a lona, tem a ilusão como traço característico. Assim, a imagem de alguém ridículo, como a do palhaço, é por si risível. E mesmo que suas piadas evoquem algumas verdades, que nunca são ditas (e talvez precise desta condição para poder dizê-las) elas não são levadas a sério, pois são provocadas por alguém aparentemente tolo. (MACEDO, 1999: 136)

O poeta Baudelaire soube captar essa característica. Segundo ele,

As criações fabulosas, os seres dos quais a razão, a legitimação não pode ser extraída do código do senso comum, excitam com frequência em nós uma hilaridade louca, excessiva, e que se traduz em lacerações e esvaecimentos intermináveis. (...) É que o riso causado pelo grotesco possui em si algo de profundo, de axiomático e primitivo, que se aproxima muito mais da vida inocente e da alegria absoluta do que o riso causado pela comédia de costumes. (BAUDELAIRE, 1991: 39)



BIBLIOGRAFIA

- ARÊAS, Vilma, *Iniciação à Comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, comentários e índices analíticos e onomásticos de Eudoro de Souza. *Ética a Nicômaco*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. Os pensadores.
- AUGUET, Roland, *Histoire et Légende du Cirque*. Paris: Flammarion, 1974.
- BAKHTIN, Mikhail, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- _____. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1998.
- BAUDELAIRE, Charles, *Escritos Sobre a Arte*. São Paulo: Imaginário editora da USP, 1991.
- BERGSON, Henri, *O Riso*. Ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- BOLOGNESI, Mário Fernando, Palhaços. *O Percevejo*, Revista de Teatro, Crítica e Estética. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2000.
- DUARTE, Regina Horta, *Noites Circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: Unicamp, 1995.
- FABBRI, J e SALLÉE, A., org. *Clowns e Farceurs*. Paris: Bordas, 1982.
- FERRONI, Giulio. *Il comico nelle teorie contemporanee*. Roma: Bulzoni, 1974.
- FONSECA, Maria Augusta. *Palhaço da Burguesia*. Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade, e suas relações com o universo do circo. São Paulo: Polis, 1979.
- MACEDO, José Rivair, *Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média*. Porto Alegre – SP: Universidade do Rio Grande do Sul; Editora UNESP, 2000
- MAGNANI, José Guilherme Cantor, *Festa no Pedraço*. Cultura popular e lazer na cidade de São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- MARQUES, Daniel. *Precisa arte e engenho até.....* Dissertação de Mestrado defendida na UNIRIO, 1996.
- PAVIS, PATRICE, *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PIPKIN, Turk. *Be a clown!*. New York: Workman Publishing, 1989.
- PROPP, Vladímir, *Comicidade e Riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- ROSENFELD, A. "O fenômeno teatral", in *Texto/contexto*. São Paulo:



Perspectiva, 1973.

SILVA, Ermínia. *O circo: sua arte e seus saberes*. O circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX. Campinas: IFCH/UNICAMP, 1996. Dissertação de Mestrado.

SOURIAU, Étienne. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: PUF, 1990.



