

UNESP  
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES  
MESTRADO

LILIA NEMES BASTOS

**A Cia. La Mínima e a comicidade no espetáculo *A Noite dos Palhaços Mudos***

São Paulo  
2013

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da  
UNESP  
(Fabiana Colares CRB 8/7779)

Bastos, Lilia Nemes, 1979-  
B327c      A Cia. La Mínima e a comicidade no espetáculo A Noite dos Palhaços  
Mudos / Lilia Nemes Bastos. - São Paulo, 2013.  
260 f.

Orientador: Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi  
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista,  
Instituto de Artes, 2013.

1. Palhaços. 2. Circo. 3. Representação circense. I. Cia. La Mínima. II.  
Bolognesi, Mario Fernando. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de  
Artes. IV. Título

CDD – 791.33

LILIA NEMES BASTOS

A Cia. La Mínima e a comicidade no espetáculo *A Noite dos Palhaços Mudos*

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Paulista “Júlio de Mesquita Filho” UNESP como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes para obtenção do título de Mestre em Artes

Área de concentração: Artes  
Subárea: Teatro

Orientador: Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi

São Paulo  
2013

## AGRADECIMENTOS

Ao professor Mario Fernando Bolognesi, cuja obra inspirou esta pesquisa, agradeço a valiosa orientação, o incentivo e o bom humor que tornaram possível e agradável a realização deste trabalho.

A Fernando Sampaio e Domingos Montagner, Cia. La Mínima, sou muito grata pela receptividade, colaboração com a pesquisa e pela alegria de assisti-lhes. A Fernando Sampaio agradeço a dedicação generosa a este trabalho, os ensinamentos, as conversas e a confiança em disponibilizar todos os materiais necessários ao desenvolvimento do estudo.

A Alvaro Assad e Laerte Coutinho agradeço a receptividade, a atenção e concessão de entrevistas.

À FAPESP, por possibilitar o aprimoramento do projeto de pesquisa e pela concessão de bolsa de mestrado.

Aos professores Neyde Veneziano e Wagner Cintra pelos comentários preciosos durante os exames de qualificação e defesa.

À Maria Ines Battistella Nemes, mãe e professora-estrela, minha gratidão pelas leituras, longas conversas e ajuda desde a prova de admissão ao mestrado à redação das considerações finais. Ao meu pai Alexandre Nemes Filho e à minha mãe agradeço o apoio incondicional à minha formação e o interesse carinhoso em conhecer meu objeto de estudo.

A Rogério Bastos, com quem tenho o privilégio de viver, agradeço o companheirismo e as diversas e amorosas formas de suporte à realização do mestrado.

À minha madrinha Lilia Blima Schraiber, sempre presente, agradeço a importante contribuição ao projeto de pesquisa.

Minha gratidão pelas leituras, comentários e auxílio dos meus colegas Anderson Zanetti, Celso Amâncio de Melo Filho, Ivanildo Piccoli, Ivy Donato Bastos, Sarah Monteath, Pedro

Eduardo da Silva e Isabella Mucci. A Ivy agradeço especialmente a parceria nas entrevistas e a contribuição ao estudo do espetáculo *A Noite dos Palhaços Mudos*.

Aos ensinamentos e indicações bibliográficas da professora Erminia Silva. Ao apoio do professor Alexandre Mate.

À amiga Cristina Araújo Nogueira do Vale agradeço o apoio, a leitura e as correções do capítulo 1.

A Erickson Almeida, professor do Circo da Barra (UNESP), sou grata pela coordenação e realização das fotos que complementam a descrição de oficinas com Fernando Sampaio. A Mário Thomaz Aprá por realizar com Erickson as acrobacias fotografadas.

Ao professor Robson Corrêa de Camargo agradeço as indicações bibliográficas a respeito da pantomima. Ao professor e amigo André Mota agradeço o apoio e a referência junto à FAPESP.

A Edgard Mauren Tenório e aos Doutores da Alegria agradeço o fornecimento de documentação.

Minha gratidão aos professores com os quais realizei disciplinas, aos meus colegas de mestrado e de grupo de estudos, à equipe do Programa e da Secretaria de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNESP e aos funcionários da Biblioteca IA - UNESP.

Ao incentivo e auxílio das amigas Fernanda Vieira Prupest, Patrícia Lima Castilho, Eloisa Vilela Fusco e Yamila Goldfarb. Ao apoio de Liliana Pacheco, Kazusei Akyama, Arnaldo Celso do Carmo, Cynthia Locatelli e colegas do ISH.

À presença amorosa de Pedro Baptistella, Penélope, Parakaló, Francesco, Ornella e Alice.

## RESUMO

BASTOS, Lilia Nemes. **A Cia. La Mínima e a comicidade no espetáculo A Noite dos Palhaços Mudos**. 260 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” UNESP, São Paulo, 2013.

A Cia. La Mínima é um grupo circense e teatral formado por Domingos Montagner (1962-) e Fernando Sampaio (1964-) em São Paulo – SP, Brasil. A dupla tem a comicidade, as habilidades circenses e o palhaço como eixos de sua prática cênica. O presente trabalho realiza um histórico da formação dos artistas, uma breve descrição de dez espetáculos produzidos pela dupla entre 1997 e 2012 e um estudo da comicidade na peça *A Noite dos Palhaços Mudos* (2008), dirigida por Alvaro Assad. A pesquisa envolveu a realização de entrevistas, a observação de espetáculos e de seus registros audiovisuais, a participação em oficinas ministradas por Fernando Sampaio e estudos bibliográficos. A obra *Comicidade e Riso*, de Vladímir Propp, é o principal referencial teórico da pesquisa. As noções de riso de zombaria, riso não derrisório e a tipologia do riso formuladas pelo autor embasam a descrição dos elementos cômicos no trabalho da Cia. La Mínima. Também são fundamentais a obra *Homo Ludens*, de Johan Huizinga, e os estudos de Mario Fernando Bolognesi acerca do circo e do palhaço circense. Aspectos artísticos recorrentes na trajetória do grupo compõem a produção cênica da comicidade em *A Noite dos Palhaços Mudos*: a teatralidade das atuações e da encenação, o diversificado repertório de habilidades dos palhaços circenses, a complementaridade entre os tipos de palhaço Branco e Augusto, a comicidade física, a perícia na representação de atributos típicos do palhaço e a comunicação com o público. A encenação de Alvaro Assad opta pelo uso econômico dos sistemas cênicos em uma pantomima que expõe à plateia as convenções teatrais, colocando-as à serviço da comicidade. *A Noite dos Palhaços Mudos* une a experiência mímica de Assad à habilidade da Cia. La Mínima em construir a imperfeição, a excentricidade e a irreverência da dupla de palhaços. A zombaria é um dos sustentáculos da comicidade no espetáculo, articulada ao riso não derrisório propiciado pelo aspecto lúdico da encenação e pelo vínculo histórico entre a personagem palhaço e a alegria, a bobagem e o riso descompromissado.

**Palavras-chave:** Cia. La Mínima, comicidade, palhaço, encenação, lúdico.

**Área de conhecimento:** artes **Subárea:** teatro

## ABSTRACT

La Mínima is a circus and theatre company created in 1997 by Domingos Montagner (1962) and Fernando Sampaio (1964) in São Paulo city, Brazil. Humour, circus skills and clown are at the core of the company's performing practice. This research presents a history of the artists' training, a brief description of ten plays produced between 1997 and 2012 and an investigation of comicality in the play *A Noite dos Palhaços Mudos* (The Night of the Silent Clowns, 2008), directed by Alvaro Assad. The study involved interviews, appreciation of plays and its video recordings, participation in workshops conducted by Fernando Sampaio and bibliographical survey. The book *On the Comic and Laughter*, by Vladímir Propp, provides the main theoretical background for this research. The definitions of ridiculing laughter, non-derisory laughter and the typology of laughter conceived by the author are used to describe and interpret the funniest moments of the play. The work *Homo Ludens: a study of the play-element in culture*, by Johan Huizinga, is also fundamental to this research, as well as studies by Mario Fernando Bolognesi about circus and circus clown. Recurrent elements in the company's works structure the scenic production of comic in *A Noite dos Palhaços Mudos*: the theatricality of acting and staging, the diversified background of circus clowns, complementarity between Whiteface Clown and Auguste, physical comicality, ability to represent the typical features of the clown and efficient communication with the audience. The director Alvaro Assad chooses an economic use of the stage systems in a pantomime that exposes theatrical conventions, placing them at the service of humour. *A Noite dos Palhaços Mudos* unites the mimic background of Assad with La Mínima's skills to express the imperfection, eccentricity and irreverence of the clown. Ridiculing is one of the grounds of humour in *A Noite dos Palhaços Mudos*, articulated with non-derisory laughter provided by the play-element of the staging and by the historical link between the clown and joy, foolishness and carefree laugh.

Keywords: La Mínima, comicality, clown, staging, ludic.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
-------------------------	----

### CAPÍTULO 1

<b>A CIA. LA MÍNIMA</b> .....	14
-------------------------------	----

<b>1.1 A formação artística</b> .....	14
---------------------------------------	----

<b>1.2 Os espetáculos</b> .....	33
---------------------------------	----

1.2.1 <i>La Mínima Cia. de Ballet</i> (1997).....	33
---	----

1.2.2 <i>À La Carte</i> (2001).....	35
-------------------------------------	----

1.2.3 <i>Luna Parke</i> (2002).....	38
-------------------------------------	----

1.2.4 <i>Piratas do Tietê, o Filme</i> (2003).....	42
--	----

1.2.5 <i>A Verdadeira História dos Super-Heróis</i> (2004).....	45
---	----

1.2.6 <i>Reprise</i> (2007).....	47
----------------------------------	----

1.2.7 <i>O Médico e os Monstros</i> (2008).....	51
---	----

1.2.8 <i>Rádio Variété</i> (2010).....	53
--	----

1.2.9 <i>Athletis</i> (2011).....	57
-----------------------------------	----

1.2.10 <i>Mistero Buffo</i> (2012).....	62
---	----

1.2.11 Parcerias.....	66
-----------------------	----

<b>1.3 Síntese prévia</b> .....	68
---------------------------------	----

### CAPÍTULO 2

<b>A NOITE DOS PALHAÇOS MUDOS</b> .....	75
---	----

<b>2.1 A criação do espetáculo <i>A Noite dos Palhaços Mudos</i></b> .....	75
--	----

<b>2.2 O espetáculo e sua comicidade</b> .....	90
--	----

2.2.1 Unidade 1: da perseguição aos palhaços à ideia do resgate nasal .....	93
--	----

2.2.2 Unidade 2: da entrada dos palhaços no reduto inimigo ao pedido de pizza.....	106
---	-----

2.2.3 Unidade 3: dos desencontros dos palhaços no interior da casa ao disfarce com os ternos.....	128
--	-----

2.2.4 Unidade 4: do convívio social com os homens de terno à vitória dos palhaços.....	144
--	-----

<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>165</b>
----------------------------------	------------

<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>170</b>
-------------------------	------------

### **APÊNDICES**

Apêndice A: ficha descritiva do espetáculo <i>La Mínima Cia. de Ballet</i> .....	180
Apêndice B: ficha descritiva do espetáculo <i>À La Carte</i> .....	183
Apêndice C: ficha descritiva do espetáculo <i>Luna Parke</i> .....	188
Apêndice D: ficha descritiva do espetáculo <i>Piratas do Tietê, o Filme</i> .....	192
Apêndice E: ficha descritiva do espetáculo <i>Reprise</i> .....	199
Apêndice F: ficha descritiva do espetáculo <i>O Médico e os Monstros</i> .....	205
Apêndice G: ficha descritiva do espetáculo <i>Rádio Variété</i> .....	210
Apêndice H: ficha descritiva do espetáculo <i>Athletis</i> .....	216
Apêndice I: ficha descritiva do espetáculo <i>Mistero Buffo</i> .....	220

### **ANEXOS**

Anexo A: entrevistas com Fernando Sampaio.....	227
Anexo B: entrevistas com Alvaro Assad.....	250
Anexo C: entrevista com Laerte Coutinho.....	257
Anexo D: dados do espetáculo <i>A Verdadeira História dos Super-Heróis</i> .....	259
Anexo E: dados do espetáculo <i>A Noite dos Palhaços Mudos</i> .....	260

## INTRODUÇÃO

A Cia. La Mínima foi criada em 1997 por Domingos Montagner (1962-) e Fernando Sampaio (1964-) na cidade de São Paulo. A dupla tem em seu repertório 11 espetáculos cômicos, além de participações em iniciativas artísticas coletivas, tais como o Circo Zanni<sup>1</sup>. Ao longo desta trajetória, a Cia. consolidou um espaço expressivo no cenário artístico brasileiro, com apresentações frequentes, constantes menções na imprensa, diversos prêmios conquistados (APCA, Cooperativa Paulista de Teatro, Funarte Myriam Muniz, Shell e PAC – atual ProAC) e muitas indicações a prêmios.

Egressos do Circo Escola Picadeiro, onde se conheceram, Domingos Montagner e Fernando Sampaio imprimem em seu trabalho uma forte influência do circo e do palhaço circense. A Cia. tem origem nas apresentações realizadas pela dupla de palhaços Agenor (Montagner) e Padoca (Sampaio) no Circo Escola Picadeiro e em parques da cidade de São Paulo. Um conjunto de práticas artísticas próprias à Cia. La Mínima começa a ser gestado nestes primeiros anos de trabalho, sendo constantemente recriado nas montagens do grupo.

Em 2008 a Cia. La Mínima estreia *A Noite dos Palhaços Mudos*, com direção de Alvaro Assad. O espetáculo tem na comicidade seu impulso fundamental. Gargalhadas, risos e sorrisos são provocados com pouquíssimas palavras, muita ação gestual, visual e sonora e uma abordagem superlativa do teatro como jogo, como convenção. Num espaço cênico vazio ou povoado de escassos objetos, a encenação de Alvaro Assad e um trio de atores constroem uma trama de espírito fantástico: a busca de dois palhaços mudos (Domingos Montagner e Fernando Sampaio) pelo nariz vermelho de um deles, cortado por um grupo empenhado em exterminá-los (Fábio Espósito, Cláudio Carneiro, William Amaral ou Fernando Paz).

Segundo a bem-humorada sinopse da Cia. La Mínima:

Os Palhaços Mudos são seres que habitam a cidade e dedicam-se a praticar palhaçadas. Existe uma Seita, no entanto, que os considera uma ameaça alarmante e os persegue, na tentativa de extingui-los. Numa noite de caça a dois Palhaços, conseguem capturar apenas um e na tentativa de matá-lo, conseguem apenas arrancar seu nariz. O pobre mutilado escapa, e não conseguindo suportar a vergonha ele se desespera. Surge então o segundo Palhaço Mudo, que entende o que aconteceu e arrasta-o para um ousado

---

<sup>1</sup> O Circo Zanni apresenta números de variedades circenses, peças e esquetes teatrais sob a estrutura da lona. Sua criação aconteceu no verão de 2003-2004 na cidade de Boissucanga (SP) por iniciativa dos artistas Domingos Montagner, Fernando Sampaio, Bel Mucci, Daniel Pedro, Erica Stoppel, Luciana Menin, Maíra Campos, Marcelo Lujan e Pablo Nordio.

resgate nasal. Perseguições em meio às sombras misturam-se a truques de magia, números musicais e outros absurdos cômicos, para apresentar os conflitos entre intolerâncias contemporâneas e a lógica do palhaço, se é que ela existe. (LA MÍNIMA, 2010, p. 69).

O roteiro do espetáculo baseia-se na história em quadrinhos homônima de Laerte Coutinho <sup>2</sup>, adaptada pela Cia. La Mínima e por Alvaro Assad, diretor do espetáculo e preparador mímico do elenco.

Descrito como fenômeno de público pelo jornal *Estado de S. Paulo* (DEL RIOS, 2008), o espetáculo estreou em 2008 na capital paulista, cumpriu oito temporadas entre 2008 e 2013 na cidade de São Paulo e continua sendo apresentado em diversas cidades brasileiras. O projeto de montagem foi contemplado com dois patrocínios públicos e o espetáculo rendeu à equipe artística seis prêmios, dois Shell de Teatro SP/2008 de Melhor Ator para Domingos Montagner e Fernando Sampaio, Prêmio Cooperativa Paulista de Teatro nas categorias Melhor Espetáculo de Sala Convencional e Melhor Elenco (2008), Melhor Espetáculo de 2008 pela Revista Bravo e 3º Melhor Espetáculo de 2008 pela crítica do Guia da Folha, além de seis indicações a prêmios.

Na avaliação de Fernando Sampaio,

*A Noite dos Palhaços Mudos dá uma grande virada A Noite dos Palhaços Mudos dá uma grande virada na história do La Mínima. Se é o nosso melhor espetáculo, se na época foi ou seria o nosso melhor espetáculo, nós não sabemos. Foi um espetáculo que a classe teatral gostou muito. Ganhamos muitos prêmios, esse reconhecimento de crítica é favorável. [...] os Palhaços Mudos nos colocou nesse mercado teatral que dá um pouco de crédito ao grupo e à dupla. [...] Dá mais espaço na mídia, possibilidade de se apresentar melhor, mais convites para os festivais de teatro... Tanto é que com os Palhaços fomos chamados para fazer praticamente todos os festivais de teatro no Brasil.* <sup>3</sup>

O espetáculo encanta pelas soluções cênicas criativas que permitem aos atores representar feitos como uma perseguição automobilística num palco de menos de 50 m<sup>2</sup>. As imagens da peça são criadas diante do público, com a leveza da brincadeira e a expressividade dos grandes artistas. Com pouca ou nenhuma fala, o elenco constrói as ações, intenções e sentimentos das personagens. A lógica da fábula é constantemente subvertida pelos arroubos artísticos dos palhaços mudos e pelo comportamento não menos excêntrico do antagonista.

<sup>2</sup> A história em quadrinhos *A Noite dos Palhaços Mudos* foi publicada por Laerte em 1987 na *Revista Circo* nº 4 e em 1994 no livro *Piratas do Tietê e Outras Barbaridades* (Editora Ensaio). A história está disponível no site do cartunista: <<http://www2.uol.com.br/laerte/personagens/palhacos/>>. Acesso em: 24 set. 2012.

<sup>3</sup> Informação obtida oralmente em entrevista com Fernando Sampaio realizada em 25 de junho de 2012 na cidade de São Paulo. Ver anexo A, p. 235-236.

Tudo está coerentemente articulado em função da comicidade e da imersão do público em um modo clownesco de ver o mundo.

O sucesso de *A Noite dos Palhaços Mudos*, indissociável de sua eficácia cômica, torna-o um objeto relevante para o estudo da produção cênica da comicidade.

A presente pesquisa tem como objetivos descrever a trajetória artística da Cia. La Mínima e analisar o percurso cênico e cômico do espetáculo *A Noite dos Palhaços Mudos*, buscando sugerir elementos artísticos importantes para a eficácia cômica da encenação.<sup>4</sup>

O primeiro capítulo aborda a formação dos artistas da Cia. La Mínima a partir do encontro no Circo Escola Picadeiro e descreve brevemente dez espetáculos produzidos pela dupla entre 1997 e 2012. As iniciativas artísticas coletivas não puderam ser contempladas no escopo desta pesquisa, não obstante sua importância para caracterizar o trabalho da Cia. A elaboração do capítulo envolveu entrevistas, conversas e e-mails trocados com Fernando Sampaio, participação como aluna em dois cursos ministrados pelo artista, presença como ouvinte em debates a respeito da Cia. La Mínima e de temas correlatos, estudos bibliográficos, observação dos espetáculos e/ou de seus registros em vídeo, leitura de textos produzidos pela Cia. e por jornalistas dos veículos *Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo*. Os espetáculos foram analisados a partir destas fontes e de nossas respostas a um questionário com perguntas acerca da fábula, da encenação, do texto e da comicidade. A estrutura do questionário e grande parte de suas perguntas baseiam-se nos roteiros de análise espetacular comentados por Patrice Pavis em *A Análise dos Espetáculos* (2010, p. 30-34). As respostas aos questionários constam como apêndices à dissertação, contendo também informações não mencionadas no corpo do capítulo, tais como ficha técnica completa, prêmios e temporadas de cada obra.<sup>5</sup>

O segundo capítulo da dissertação analisa o espetáculo *A Noite dos Palhaços Mudos* e sua comicidade, recuperando elementos da prática artística da Cia. La Mínima comentados no

---

<sup>4</sup> Até 2012 não havia trabalhos acadêmicos a respeito da Cia. La Mínima. Ivy Donato Bastos concluiu em 2012 a pesquisa *Dos quadrinhos para o palco: A Noite dos Palhaços Mudos – O espetáculo da Cia. La Mínima* (BASTOS, I., 2012), apresentada ao Instituto de Artes da UNESP como trabalho de conclusão do curso de licenciatura em arte-teatro, sob orientação do Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi. Ivy estuda a adaptação da história em quadrinhos para a cena, apontando semelhanças e diferenças entre os roteiros das obras e identificando a apropriação, pelos atores, de ações corporais configuradas no desenho de Laerte. A pesquisa aborda também a maneira como Laerte e a Cia. La Mínima identificam duas variantes tradicionais da personagem palhaço, os tipos Branco e Augusto.

<sup>5</sup> Considera-se como temporada um mínimo de quatro apresentações de um espetáculo em um mesmo local em um intervalo contínuo de tempo.

primeiro capítulo. O referencial teórico principal da análise é a obra *Comicidade e Riso* (1992), de Vladímir Propp.

Propp distingue a comicidade e o riso de zombaria, provocados pela percepção súbita e inesperada de defeitos, do riso não derrisório, ligado à alegria de viver, ao cultivo das forças vitais, à celebração da abundância ou da natureza corpórea e material da existência. O autor estabelece algumas categorias do riso de zombaria e de sua comicidade, delimitadas conforme o alvo de ridicularização: a natureza física do ser humano, as profissões, o malogro da vontade, “um no lugar do outro/muito barulho por nada”, o fazer alguém de bobo, os alogismos e a mentira. Os momentos risíveis do espetáculo são interpretados segundo estas categorias. A análise dos aspectos não derrisórios do riso apoia-se também na teoria de Johan Huizinga acerca do jogo/brincadeira, exposta no livro *Homo Ludens* (2005).

A descrição do espetáculo e a sugestão de seus momentos risíveis tiveram como fontes nossa presença em seis apresentações da peça, entrevistas com Fernando Sampaio, Alvaro Assad e Laerte, pesquisa bibliográfica, observação recorrente da filmagem da obra – com registro das risadas do público –, estudo de fotografias do espetáculo, de textos produzidos pela Cia. La Mínima e pela imprensa.

## CAPÍTULO 1

### A CIA. LA MÍNIMA

#### 1.1 A formação artística

Os artistas paulistanos Domingos Montagner (26/02/1962) e Fernando Sampaio (12/12/1964) conheceram-se no final de 1980 no Circo Escola Picadeiro, cidade de São Paulo, onde se formaram como circenses. Quando ingressaram no Circo Escola, ambos tinham experiência em teatro. Para Fernando, a vontade de fazer teatro veio quando jovem, em seu primeiro contato com um espetáculo teatral:

Em 1986 eu fui assistir *Ubu, Folias Physicas, Pataphysicas e Musicaes*, uma das primeiras montagens do Cacá Rosset. Adorei. Tinha muito circo, na verdade era o próprio circo/teatro. Eu tive a falsa sensação de que todo espetáculo de teatro era aquilo, tinha essa mistura com o circo, a comédia... Eu não ia ao teatro, eu nunca tinha ido ao teatro na vida.<sup>6</sup>

A encenação que fascinou Fernando era marcada pela comicidade e por elementos associados aos espetáculos circenses, como a estrutura dramática permeada por números artísticos, comunicação direta dos artistas com o público e cenas construídas com malabarismo, trapézio, cordas e fogo (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL TEATRO, 2004). O preparador circense do espetáculo e um dos artistas do elenco era José Wilson de Moura Leite (1949), fundador e diretor do Circo Escola Picadeiro.

Motivado pela peça *Ubu*, Fernando foi estudar teatro na Escola Recriarte, no bairro de Pinheiros (São Paulo - SP). Durante a Feira da Vila Madalena, evento que acontece anualmente no bairro, a Recriarte incentivava os alunos a atuarem nas ruas. No momento de escolher um figurino, sobrou para Fernando a roupa de palhaço. A experiência o inspirou a participar de uma oficina de palhaço com a artista Val de Carvalho no SESC Pompeia (São Paulo – SP). Eram seis horas de oficina, ao final das quais os alunos faziam uma apresentação aberta ao público.

Eu gostei, adorei fazer. A Val dava essa oficina eventualmente, então sugeri que eu procurasse o Circo Escola Picadeiro e falasse com o seu

---

<sup>6</sup> Informação obtida oralmente em entrevista com Fernando Sampaio realizada no dia 25 de junho de 2012 na cidade de São Paulo. Ver anexo A, p. 227-228.

Roger, o palhaço Picolino. No outro dia eu fui lá, falei com o seu Roger e comecei a fazer aula com ele.<sup>7</sup>

No Circo Escola Picadeiro Fernando fazia aula de várias modalidades circenses enquanto ganhava a vida como estagiário de uma empresa e, posteriormente, como corretor de imóveis. Com o intuito de se dedicar exclusivamente ao circo, deixou a corretagem e começou a trabalhar como palhaço em espaços públicos, festas infantis e lojas. Comprou um trailer e passou a morar ao lado do Circo Escola. Nessa época ele e Domingos Montagner já haviam formado a dupla de palhaços Agenor (Domingos) e Padoca (Fernando). Aos finais de semana, os dois apresentavam-se em parques e passavam o chapéu, ou seja, pediam que o público contribuísse com dinheiro para a realização das apresentações.

Domingos Montagner chegou ao Circo Escola Picadeiro depois de se formar em educação física e cursar teatro com Myriam Muniz. Estimulado por sua experiência teatral, procurou o Circo Escola Picadeiro e acabou fascinado pela linguagem circense:

Logo depois que eu comecei a fazer teatro eu me interessei pelo circo. Eram os anos 1980. [...]. Entrei na escola de circo na verdade para aprender sobre o circo. Era uma época em que o teatro era muito envolvido com novas experiências dramatúrgicas, novos vocabulários dos atores [...]. Mas aí quando eu entrei para o circo eu fiquei completamente seduzido pela linguagem, pela forma de comunicação com o público e acabei abraçando o circo realmente como a minha forma de comunicação com o público. (PAPO C com: Domingos Montagner, 2011, de 01min 19s a 02min 36s).

Da dedicação de ambos ao aprendizado circense surgiu o impulso para a formação da dupla, de acordo com Fernando Sampaio:

Eu conheci o Domingos no final dos anos 1980, no Circo Escola. A aula terminava às 17h ou 18h e nós nunca íamos embora antes das 22h. Foi isso que nos transformou numa dupla. Somos uma dupla de palhaços [...] (DOMINGOS Montagner chora ao ouvir depoimento de amigo circense, 2013, de 06min 02s a 06min 16s).

Como alunos do Circo Escola Picadeiro entre os anos 1980 e 1990, Domingos e Fernando integraram uma das primeiras gerações de artistas circenses brasileiros formados em escolas de circo. Até a década de 1970, a formação do circense no Brasil estivera atrelada ao espaço itinerante de trabalho e à transmissão de saberes de geração a geração dentro de famílias que tradicionalmente integravam as companhias circenses. Pessoas não nascidas no

---

<sup>7</sup> Informação obtida oralmente em entrevista com Fernando Sampaio realizada no dia 25 de junho de 2012 na cidade de São Paulo. Ver anexo A, p. 228.

circo que se incorporavam a ele poderiam se tornar circenses tradicionais passando pelo processo de formação e socialização conduzido pelos núcleos familiares dentro do circo. A partir das décadas de 1950 e 1960, muitos circenses passaram a matricular seus filhos no ensino formal, deixando de transmitir a eles os saberes do circo (CÂMARA; SILVA, 2009). Como reação a esta ruptura no processo de ensino/aprendizagem dentro do circo itinerante alguns circenses protagonizaram a criação das primeiras escolas de circo no Brasil, visando como público preferencial os seus descendentes. Entretanto, as escolas acabaram atraindo alunos de perfil heterogêneo, principalmente pessoas com residência fixa e sem vínculo familiar com o circo (SILVA, 2009, p. 180-181), como Domingos e Fernando.

O Circo Escola Picadeiro foi fundado por José Wilson de Moura Leite em 1984 na Avenida Cidade Jardim <sup>8</sup>, cidade de São Paulo, com apoio de Miroel Silveira (1914-1988), então diretor da Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (PICADEIRO CIRCO ESCOLA). Circense de tradição familiar, José Wilson passou a dar aulas de trapézio volante <sup>9</sup> e agregou como professores da escola os circenses Roger Avanzi (1922-) – palhaço Picolino –, professor de monociclo e palhaço, e Mestre Maranhão (José Araújo de Oliveira, 1923-2012), professor de acrobacia cômica <sup>10</sup>, dentre muitos outros profissionais. São estes três artistas – José Wilson, Roger Avanzi e Mestre Maranhão – que Domingos e Fernando citam como decisivos em suas vidas. Segundo a dupla, o aprendizado no Circo Escola se dava por meio de conversas e de muitos ensaios. “Não dispúnhamos de material de pesquisa e nem sonhávamos com a agilidade da internet. Era pura prática. Mas era o que bastava; o encantamento estava estabelecido.” (LA MÍNIMA, 2012, p. 12).

O caráter prático dos processos de ensino/aprendizagem é, segundo a análise de Rogério Câmara e Erminia Silva, uma característica das escolas de circo brasileiras em seus primeiros 20 anos de existência. Priorizavam-se o domínio técnico das habilidades circenses e a transmissão de códigos e padrões estéticos da arte do circo por meio da função referencial do professor, um artista ou ex-artista de circo (CÂMARA; SILVA, 2009).

<sup>8</sup> Em 2006 José Wilson teve que ceder o terreno do Circo Escola Picadeiro à prefeitura de São Paulo para a construção do Parque do Povo. Em 2007 as instalações da escola foram transferidas para a cidade de Osasco (SP) com o nome de Picadeiro Circo Escola (SILVA, 2009, p. 173).

<sup>9</sup> O trapézio é um equipamento (ou aparelho, na terminologia circense) formado por uma barra de metal suspensa por duas cordas. O trapézio de voos, ou trapézio volante, é uma modalidade móvel do aparelho na qual um artista em balanço se lança nas mãos de outro (BORTOLETO; CALÇA, 2007, año 12, n. 109).

<sup>10</sup> O termo “acrobacia” designa um conjunto diversificado de demonstrações ginásticas de força, equilíbrio, elasticidade e/ou agilidade, tais como saltos, quedas, contorcionismo e rolamentos, executados com ou sem o auxílio de aparelhos (barras, cama elástica etc.) (SILVA, 2009, p. 47). A acrobacia que visa suscitar o riso, ou acrobacia cômica, exige do artista o preparo técnico do acrobata e a capacidade de representar imperícia, que se revela ao público por meio de quedas, choques, escorregões, desequilíbrios, hesitações, desajeitamentos e demais atitudes impróprias ao acrobata sério. As acrobacias cômicas fazem parte do vocabulário artístico dos palhaços de circo e dos artistas imbuídos desta formação, como Domingos Montagner e Fernando Sampaio.

Esta dinâmica de ensino/aprendizagem transparece no relato que Fernando Sampaio faz de suas aulas com Roger Avanzi em 1988 e 1989. À época o Circo Escola Picadeiro tinha poucos alunos e Fernando era o único a frequentar assiduamente as aulas de monociclo e palhaço ministradas duas vezes por semana por Roger:

Era uma aula longa, com duas horas de duração. Então ele me ensinava um esquete num dia, me falava sobre *Abelha*, *Abelhinha*, sobre alguma entrada... Isso só eu e ele. Ele dizia “hoje eu vou te falar sobre um esquete”. Ele falava, eu escutava e depois, durante uma hora e meia, eu pegava o monociclo e ficava andando com ele. Fiz monociclo, bicicleta, monociclo alto, monociclo de dois metros, de quatro metros... Na verdade, para mim era importante estar perto dele. Eu tinha, ou melhor, tenho uma admiração muito grande pelo Roger.<sup>11</sup>

Em entrevista a Eduardo Silva, Roger Avanzi descreve alguns de seus procedimentos como professor de palhaço:

[...] eu ensinava de maneira prática, fazia os esquetes junto com o aluno [...], mandava o aluno fazer, pegava dois ou três alunos para fazer uma reprise e, principalmente, ensinava para eles o vocabulário do palhaço [...]. Ensinava como é que se dá um claque [...]. O claque é isso aí [som das palmas batendo uma na outra], você usa esse som fingindo que recebeu um tapa na cara. [...]. Eu ensinava como é que se bate também. [...] O claque eu ensinava fazendo e mandando fazer, fazer, fazer... até o aluno fazer como eu queria, porque eu era prático [...]. (CLOWN ou palhaço?, 2012, de 01h 26min 47s a 01h 29min 35s).

[...] Ao ensinar as reprises é que se ensina o palhaço: como ele deve falar, como ele deve se explicar, como ele deve dar o desfecho. O palhaço deve sempre dar um desfecho forte, nunca abaixar o desfecho [...] tem que dar um desfecho e ir subindo, com força. [...] Então se ele está fazendo aquele esquete rápido e dá um desfecho que não deu certo, eu falo “não é assim, tem que dar um desfecho assim”, e eu faço o desfecho e como é que ele tem que fazer para ele usar aquele tipo de fala forte, alta. É assim que eu ensinava. (Ibidem, de 02h 33min 13s a 02h 34min 21s).

O aspecto prático do ensino/aprendizagem e a função referencial do professor estão presentes nos procedimentos de Roger. Sua compreensão do artista-palhaço pressupõe a posse de um vocabulário transmitido pelo professor e dominado pelo aprendiz por meio da observação, da repetição e da experiência. As reprises mencionadas por Roger são parte deste vocabulário. A formação do palhaço de circo inclui o conhecimento de roteiros de cena

---

<sup>11</sup> Informação obtida oralmente em entrevista com Fernando Sampaio realizada no dia 06 de dezembro de 2012 na cidade do Rio de Janeiro. Ver anexo A, p. 238.

tradicionais, como *Abelha, Abelhinha*<sup>12</sup>, citado por Fernando. Preservados e transformados continuamente pela transmissão oral e cênica entre gerações de palhaços, estes roteiros, chamados pelos circenses de entradas e reprises, são estruturas dramáticas permeáveis à improvisação e às características próprias dos palhaços que as representam. Embora não seja possível traçar fronteiras rígidas entre os dois termos, a palavra “reprise” comumente designa a paródia, em geral mímica, de uma atração circense e “entrada” geralmente nomeia uma cena cômica, muitas vezes dialogada, na qual os palhaços tentam realizar alguma tarefa extraordinária ou buscam contar uma história (BOLOGNESI, 2003, p. 103-106). O repertório de entradas e reprises circenses é um dos componentes dramáticos do trabalho da Cia. La Mínima.

Não obstante a forte ligação afetiva com Roger Avanzi, Fernando não vê semelhanças entre sua atuação como palhaço e o estilo do mestre:

Eu não imagino nada que eu faça que tenha algum jeito do Roger. Sinceramente não lembro. [...] no momento em que eu conheci o Roger, eu não era palhaço. Eu estava começando a querer ser palhaço, então eu não tinha nenhum tipo de má intenção em copiá-lo. Não passava na minha cabeça imitá-lo, como eu já vi pessoas reproduzindo os mesmos jeitos de outro palhaço... Você pode fazer a mesma entrada, mas algumas pessoas usam as mesmas piadas, fazem os mesmos jeitos. [...] O Roger para mim era fonte de inspiração, eu queria ficar com ele, nem que eu só fizesse aula de monociclo.<sup>13</sup>

A fala de Fernando subentende a valorização de atributos pessoais na composição do palhaço e em sua atuação. De fato, a caracterização deste tipo cômico enfatiza a criação pessoal do artista – com base em traços psicofísicos e/ou em sua imaginação – a partir de atributos do tipo consolidados historicamente num determinado contexto. O artista observa-se e potencializa em sua atuação e em sua aparência os elementos propícios a exacerbar o ridículo, criando uma identidade própria dentro da máscara tipificada do palhaço (PANTANO, 2007, p. 45-64). Desta fusão entre aspectos individuais e típicos resultam formas distintas de um corpo disforme, ridículo, excessivo, limitado e incomum que reconhecemos como “palhaço” (BOLOGNESI, 2003, p. 159, 176-180).

Na fotografia a seguir, percebem-se algumas convergências e especificidades na aparência dos palhaços criados por Roger Avanzi, Fernando Sampaio e Domingos Montagner.

<sup>12</sup> No livro *Palhaços*, de Mario Fernando Bolognesi, há uma transcrição da entrada *Abelha, Abelhinha* (2003, p. 234).

<sup>13</sup> Informação obtida oralmente em entrevista com Fernando Sampaio realizada no dia 06 de dezembro de 2012 na cidade do Rio de Janeiro. Ver anexo A, p. 240-241.



Imagem 01

Fernando Sampaio caracterizado como palhaço Padoca, Roger Avanzi como Picolino e Domingos Montagner como Agenor caminham no Largo do Paissandu, cidade de São Paulo, em dezembro de 2009. Fernando e Domingos envergam os figurinos criados por Inês Sacay para o espetáculo *Reprise*. Foto: Washington Bezerra. (LA MÍNIMA, 2012, p. 18).

Os figurinos de Fernando, Domingos e Roger convergem no padrão xadrez do tecido, nas peças – calça, camisa, gravata e paletó – e numa desproporção entre corpos e roupa, mais acentuada em Picolino. Salta aos olhos o contraste entre a maquiagem mais carregada de Picolino e as máscaras mais leves criadas por Fernando Sampaio e Domingos Montagner. O uso parcimonioso da maquiagem é um atributo defendido por Roger Avanzi, a despeito de sua caracterização como palhaço Picolino:

[...] estive muito tempo em escolas [...], ensinei muitos alunos a serem palhaços e ensinei como é a maquiagem. Eu falava para eles: pelo amor de Deus, não encham a cara de tinta! Não imitem o Picolino, não! [...]. Não serve mais, isso é coisa do passado. Não é a maquiagem que vai fazer o sucesso, é o trabalho que você vai fazer. [...] Fazendo um vermelhinho na ponta do nariz ou um branquinho na boca você vai agradar – se você agrada – do mesmo jeito do que se estivesse com muita tinta na cara. Usar muita maquiagem é ruim porque, primeiro, você gasta muita tinta. Segundo, [...] às vezes, por algum motivo você chega em cima da hora do trabalho [...] e começa a fazer aquela maquiagem que leva 30 minutos. Vem o empresário e diz “Já passou da hora, vamos começar” e você “Mas não me pintei ainda...” “Vamos embora, o espetáculo está atrasado! [...]. Muita tinta só serve para atrapalhar. [...] Cansei de falar isso para todo mundo que eu ensinava. (CLOWN ou palhaço?, 2012, 01h 26min 47s a 01h 29min 35s).

Num evento com a presença de Fernando Sampaio na sede dos Doutores da Alegria em São Paulo (SP), Roger Avanzi apontou a acrobacia como um traço comum entre seu trabalho como Picolino e a atuação da Cia. La Mínima:

Eu fui fazer um show no mesmo dia em que eles [Domingos e Fernando] fizeram, ali no [Largo do] Paissandu [...] Foi bom porque eu fiquei na plateia assistindo [...] O trabalho deles é o melhor show de palhaço que tem em São Paulo porque, como vocês viram alguma coisa ali, [referência à exibição de videoclipe da Cia. La Mínima] [...] eles fazem [...] um show de palhaço, mas um show acrobático, de palhaço acrobático. Eu delirei por dois motivos, um porque o número era muito bem feito, a mistura de comicidade e acrobacia [...]. A segunda coisa que me emocionava muito é porque eu, no meu auge de Picolino [...], eu também era um palhaço acrobático. Eu trabalhava com trampolim, sobre o arco de fogo [...]. (MEMÓRIAS DE COMEDIANTEs, 2011, de 21min 18s a 24min 08s).

A maneira como Roger, Fernando e Domingos exercem o ofício de palhaço está vinculada a ideais circenses de constituição do artista e do palhaço. Desde sua formação na Europa do século XVIII, o espetáculo circense moderno acolhe profissionais com múltiplas habilidades, capazes de unir em suas performances recursos variados como destreza acrobática, teatralidade, música, dança, montaria etc. Os artistas que se tornaram cômicos circenses ou *clowns* (palhaços) compartilhavam destes saberes, valendo-se deles para parodiar as atrações do circo e construir comicidade. Segundo Mario Fernando Bolognesi,

O *clown* circense [...] desde seus primórdios deparou com a necessidade de ser a um só tempo autor, mimo, dançarino, músico etc. Essa diversidade ainda hoje prevalece. Os palhaços brasileiros que esta pesquisa teve a oportunidade de documentar demonstraram a variedade de elementos expressivos presentes em suas *performances*. (BOLOGNESI, 2003, p. 70).

Domingos e Fernando são, também, palhaços de múltiplos recursos artísticos, cuja comicidade apoia-se num arsenal de números e habilidades consolidados em anos de formação, experiência profissional e aprendizado constantes. Suas performances incluem recursos como acrobacia, dança, trapézio, cenas dialogadas, mágica, mímica, manipulação de bonecos e música. Os testemunhos de seus professores José Wilson de Moura Leite e Roger Avanzi reiteram a filiação da dupla a este modo circense de conceber o trabalho do palhaço:

[...] para ser um bom palhaço você tem que fazer números, aprender outras coisas para ter recurso. Nós ensinamos os alunos a fazer acrobacias, trapézio, saltos – um salto mortal no chão, por exemplo. E também a aprender a cair. Um palhaço cai muito para fazer rir. (LEITE In LA MÍNIMA, 2012, p. 16).

Ser palhaço é uma profissão. Então o palhaço é um profissional. Tem que aprender muita coisa. Saber muita coisa. [...]. Eu gostava de ensinar o bê a bá, do começo mesmo. Eu ensinava inclusive o vocabulário, que é importante.

[...]

Como filho do dono do circo, querendo ou não querendo eu aprendi tudo e fazia de tudo. O Fernando e o Domingos, do La Mínima, são artistas 'genéricos', que fazem todos os gêneros. O La Mínima é colorido, se faz com tons e cores diferentes. (AVANZI In LA MÍNIMA, 2012, p. 17-19).

Quando Roger Avanzi deixa de ser professor do Circo Escola Picadeiro, Domingos e Fernando continuam estudando outras habilidades circenses na escola, mas não fazem mais aula de palhaço. A formação cômica dos dois passa a acontecer por meio de ensaios, apresentações artísticas e estudo autodidata. Segundo Fernando Sampaio, a partir de 1991 ou 1992 ele e Domingos apresentam-se em parques com números de palhaço, acrobacia, trapézio e monociclo. Concomitantemente, atuam em espetáculos dos grupos Nau de Ícaros e Pia Fraus. Em 1995 Fernando desliga-se da Nau de Ícaros e em 2000 Domingos sai do Pia Fraus para investir prioritariamente no trabalho com Fernando.<sup>14</sup>

O aspecto eminentemente prático da formação da dupla na arte do palhaço assemelha-se parcialmente à experiência de cômicos formados nos núcleos familiares circenses. Segundo Cláudia Funchal Valente de Souza, o aprendizado do palhaço de circo acontece pelo contato direto com o público, atuando ao lado de um palhaço mais experiente. A preparação para a cena não envolve ensaios, como normalmente se faz em produções teatrais, mas acertos a respeito do roteiro, dos figurinos, dos adereços etc.

*A performance do palhaço, com todas as suas nuances, só será presenciada em cena, no contato com o público. [...]. O público sabe o que é um palhaço, e sabe o que esperar dele. Sua resposta dá a exata medida do sucesso ou não de uma gag, de um gesto, de uma brincadeira. (SOUZA, 2011, p. 50).*

Domingos e Fernando também aprenderam com as apresentações de rua que realizavam, embora sem a segurança de contracenar com um palhaço mais experiente. Os dois ensaiavam os números, com um roteiro estabelecido, e improvisavam as relações com a plateia, principalmente no momento de formar a roda de espectadores no início da apresentação.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Informação obtida oralmente em entrevista com Fernando Sampaio realizada no dia 25 de junho de 2012 em São Paulo (SP). Ver anexo A, p. 229.

<sup>15</sup> Informação obtida por mensagem eletrônica enviada por Fernando Sampaio em 18 mar. 2013.

O trabalho artístico no contexto da cidade, sem o isolamento de um espaço cênico fechado e sem um público preestabelecido, provavelmente contribuiu muito para a habilidade da Cia. La Mínima em conquistar a atenção dos espectadores, em comunicar-se de maneira direta com o público e em avaliar suas reações. Para a Cia., conquistar o riso do público é um objetivo primordial e um parâmetro concreto da eficácia cômica do trabalho. Segundo Fernando Sampaio:

Quando estou em cena, para mim é importante que eu divirta a plateia... esse será o meu prazer depois.... pois somos uma dupla focada no humor, no palhaço. Para nós é muito importante ter o retorno de plateia, ficamos atentos mesmo a isso. Durante o espetáculo, eu e o Domingos ficamos atentos para perceber quando a piada entra, quando a piada não entra e se o espetáculo foi legal ou não. [...] Quando a plateia ri, nós temos a sensação de que o espetáculo foi bom e quando a plateia não retorna muito, ficamos meio cabreiros...<sup>16</sup>

A centralidade do público e do riso na atuação do palhaço é um parâmetro de eficácia cômica compartilhado por Roger Avanzi:

Outro dia eu assisti o La Mínima na praça, na frente da Galeria Olido. Eu, de palhaço, sentado na plateia, me esbaldava de dar risada com eles, porque eles faziam uma das coisas principais de um espetáculo de palhaço, que é fazer o povo rir. [...]. Você conta uma coisa. O povo riu? Pronto. Esquece e parte pra outra. (AVANZI In LA MÍNIMA, 2012, p. 17;19)

Estes aspectos da formação cômica de Domingos e Fernando, ligados à influência circense, contrastam com outras maneiras de conceber e formar o palhaço. No LUME, núcleo de pesquisas teatrais da Universidade de Campinas, por exemplo, o palhaço é abordado como o ator/atriz em estado dilatado de ridículo e ingenuidade. O afloramento deste estado, que deve ser único e pessoal, acontece por meio de situações-limite de constrangimento propiciadas pelo(a) professor(a), investido do papel de um severo dono de circo. Após o processo de descoberta do *clown* pessoal – na terminologia do grupo – o ator passa por um trabalho mais técnico, no qual aprende a lidar, corporalmente, com este estado e com as possibilidades de ação e relação próprias a ele. O riso do público surge como consequência deste estado de ser do palhaço (FERRACINI, p. 217-221). A abordagem do LUME não enfatiza o ensino/aprendizado de habilidades circenses ou a atuação a partir de repertórios dramáticos tradicionais, embora as pesquisas de seus artistas possam agregar este caminho

---

<sup>16</sup> Informação obtida oralmente em entrevista com Fernando Sampaio realizada no dia 25 de junho de 2012 na cidade de São Paulo. Ver anexo A, p. 236.

<sup>17</sup>. A individualidade é o elemento dominante na criação deste tipo de palhaço e o riso torna-se consequência de um estado interior, não o objetivo direto do trabalho.

Nos processos de ensino/aprendizagem da Cia. La Mínima no Circo Escola Picadeiro, as características interiores dos artistas não parecem ter sido diretamente trabalhadas ou enfatizadas. Isso talvez se reflita numa relação mais concreta e corporal com o processo criativo e com a produção da comicidade. Durante os ensaios da peça *Mistero Buffo* (2012), a diretora Neyde Veneziano conta que Fernando e Domingos encontravam-se antes do horário combinado com ela para treinar e conceber diversas possibilidades de movimentos acrobáticos, quedas e representações cênicas de agressão física para compor o espetáculo (informação verbal) <sup>18</sup>. Este procedimento corporal de criação transparece também nas oficinas concebidas pela Cia. La Mínima. Em 2011 Fernando Sampaio ministrou duas oficinas no Quintal de Criação (São Paulo – SP): *Comicidade Física*, realizada entre 11 e 15 de julho com carga horária de 15h, e o *Curso de Palhaço e Comicidade Física*, realizado nos dias 19 e 20 de fevereiro com carga horária de 08h.

As oficinas tiveram metodologias e conteúdos semelhantes. No começo das sessões havia um aquecimento corporal com corrida, flexões de braço, exercícios abdominais e alongamentos. Em seguida, colchonetes eram estendidos no chão e Fernando demonstrava e orientava a prática de exercícios acrobáticos envolvendo saltos, rolamentos, equilíbrios e quedas. Embora todo este repertório pudesse servir à comicidade no contexto de uma atuação, alguns movimentos eram especificamente risíveis, seja por simularem um fracasso do acrobata ou por criarem uma imagem de aspecto grotesco. As quedas – ou “cascatas”, na linguagem circense – traziam o motivo cômico do insucesso. Fernando orientava os alunos a caírem – ou “cascarem” – preservando o corpo por meio de técnicas encobertas ao público. Uma das cascatas praticadas consistia em fazer um rolamento (cambalhota) para frente e finalizar o movimento estatelando o corpo de costas no chão. Segue uma sequência de fotos que ilustra uma maneira de realizar esta cascata. A produção das imagens teve direção e execução de Erickson Almeida, artista e professor do Circo da Barra (UNESP):

---

<sup>17</sup> Em 1997 o ator do LUME Ricardo Puccetti realizou uma residência artística com Nani Colombaioni (1920-1999), palhaço italiano de família circense. Para um breve relato deste encontro e uma análise de suas convergências e divergências em relação à poética do LUME, consultar o texto “O Clown”, de Renato Ferracini (2003, p. 222-226).

<sup>18</sup> Informação obtida oralmente da Profa. Dra. Neyde Veneziano no Exame Geral de Qualificação desta pesquisa, realizado em 06 de novembro de 2012 no Instituto de Artes da UNESP na cidade de São Paulo (SP).



Imagens 02, 03 e 04:  
Erickson Almeida realiza os  
movimentos iniciais de um rolamento  
(cambalhota) para frente.

Fotos: Lilia Nemes Bastos. Circo da  
Barra (UNESP), São Paulo, 27 nov.  
2012.





Imagens 05, 06 e 07:

Na imagem 05, Erickson está no meio da cambalhota. O desenvolvimento costumeiro do movimento levaria o acrobata a rolar as costas, os quadris e glúteos pelo chão, com as pernas encolhidas.

Na imagem 06, vê-se a técnica utilizada pelo acrobata para representar a queda sem machucar o próprio corpo. Ele lança os pés ao chão, suspendendo parte das costas e os quadris. Ao mesmo tempo em que os pés chocam-se contra o chão, o acrobata abre os braços e espalma as mãos contra o solo. Estes movimentos produzem o barulho da queda, chamado de “claque” na linguagem circense.

Na última foto da sequência, Erickson deixa o restante do corpo cair no chão, estatelado.

Na velocidade real de execução desta cascata fica difícil para o público perceber o artifício técnico utilizado pelo acrobata.

Direção da sessão de fotos:  
Erickson Almeida.

Fotos: Lilia Nemes Bastos.  
Circo da Barra (UNESP), São Paulo (SP), 27 nov. 2012.

Na realização desta e de outras cascatas, Fernando Sampaio enfatizava a importância de se produzir o som da queda, chamado pelos circenses de “claque”. Na representação cênica de um tapa e de outros tipos de agressão física a claque também é utilizada para dar som e aspecto de realidade ao golpe.

As acrobacias risíveis por seu aspecto grotesco eram realizadas nas oficinas por meio de rolamentos e encaixes corporais em duplas ou em grupo. Conforme a acepção de Mikhail

Bakhtin, a representação grotesca valoriza um corpo ilimitado e em metamorfose, que penetra e é penetrado pelos outros corpos e pelo universo do qual faz parte, desfazendo-se e refazendo-se no constante movimento da matéria. Bakhtin enxerga uma alegria risonha e festiva nesta percepção do mundo e nas imagens corporais que a celebram. A região do baixo corporal (genitais, ventre, traseiro) e suas funções (digestão, excreção, coito etc.) são valorizadas por estarem integradas à terra, força material que ao mesmo tempo amortalha e faz renascer, incessantemente (BAKHTIN, 2010, p. 10-11, 21-25). Nas oficinas ministradas por Fernando Sampaio, exercitava-se a composição de figuras corporais que podem ser qualificadas como grotescas pelo aspecto de fusão dos corpos e pelo rebaixamento da cabeça ao traseiro, conforme observa-se abaixo:



Imagem 08

Etapa de um rolamento para frente realizado em dupla. Na continuação do movimento, os acrobatas vão invertendo suas posições: quem está no solo é suspenso e assim sucessivamente.

Acrobatas: Mário Thomaz Aprá (no solo) e Erickson Almeida.

Foto: Lilia Nemes Bastos. Circo da Barra (UNESP), São Paulo, 27 nov. 2012.



Imagem 09

Domingos Montagner e Fernando Sampaio realizam a acrobacia conhecida como “cheira-cheira”.

Conforme apontado por Fernando durante as oficinas, a comicidade desta figura pode ser amplificada pela alusão ao fedor do traseiro alheio.

Foto: Carlos Gueller. Circo Zanni, São Paulo, abr. 2006 (LA MÍNIMA, 2012, p. 93).

Durante as oficinas, Fernando ensinava algumas técnicas para simular bofetadas, estrangulação, puxão de cabelo e outras formas de agressão física que poderiam ser utilizadas para produzir comicidade. Nos últimos encontros das oficinas, improvisavam-se cenas baseadas no repertório dramático dos palhaços de circo brasileiros, conforme registro de

Mario Fernando Bolognesi (2003, p. 207-287), buscando-se incorporar os recursos físicos exercitados ao jogo cênico. Alguns momentos das oficinas também foram dedicados à observação de vídeos de apresentações do La Mínima e de outros cômicos, tais como o palhaço Fumagalli, os palhaços Rastelli e George Carl. Assistir a outros palhaços é uma forma de estudo para Fernando Sampaio:

Eu gosto muito de ir ao circo, é uma fonte de estudo também. Eu sou um pouco técnico: gosto de ver, estudar... observar o que se escuta e o que não se escuta na apresentação de um palhaço, ver se ele olha bem, se abre bem a cena para a plateia... Sempre aprendo observando outros palhaços.<sup>19</sup>

Nos intervalos entre as atividades das oficinas, Fernando disponibilizava livros a respeito de circo e palhaços para os alunos folhearem e anotarem referências de estudo.

Após a realização das cenas pelos alunos, Fernando fazia alguns comentários, destacando aspectos como o aproveitamento das cascatas, acrobacias e claquês no jogo cênico, a relação de frontalidade que o corpo e as ações do palhaço podem estabelecer com o público e o surgimento de características pessoais interessantes para a comicidade. Não havia exercícios específicos para estimular os atributos pessoais de cada palhaço; eles poderiam aparecer espontaneamente, como consequência da improvisação cênica, e/ou como fruto de experiências pregressas dos alunos.

Na formação da Cia. La Mínima, a definição do caráter e das funções cômicas dos palhaços Agenor (Domingos Montagner) e Padoca (Fernando Sampaio) esteve ligada a atributos pessoais que se evidenciaram naturalmente, segundo Fernando Sampaio, “[...] A divisão na dupla foi natural... o Domingos tem muita alma de Branco e eu de Augusto”<sup>20</sup>. Segundo Mario Fernando Bolognesi, a atuação de Domingos e Fernando na Cia. La Mínima tem como traço comum a eficácia da dupla cômica calcada na distinção antagônica e complementar entre tipos tradicionais de palhaço, o Branco (Domingos) e o Augusto (Fernando) (BOLOGNESI In LA MÍNIMA, 2010, p. 7-8). Estudos acerca da história do palhaço circense na Europa localizam o surgimento destes dois tipos a partir do final do século XIX, como parte das transformações na atuação dos cômicos circenses, também chamados de *clowns* (palhaços). As mudanças são relacionadas à flexibilização dos monopólios legais do diálogo cênico, que impediam circos e teatros não licenciados de

---

<sup>19</sup> Informação obtida oralmente em entrevista com Fernando Sampaio realizada no dia seis de dezembro de 2012 no Rio de Janeiro (RJ). Ver anexo A, p. 239.

<sup>20</sup> Informação obtida oralmente em entrevista com Fernando Sampaio realizada no dia 25 de junho de 2012 na cidade de São Paulo. Ver anexo A, p. 233.

utilizarem a palavra dialogada em seus espetáculos. Esta determinação, comum a quase todos os países europeus, impelia o cômico circense ou *clown* a uma atuação gestual ou monológica, realizada nos intervalos entre os números sérios e durante as pantomimas (SILVA, 2007, p. 47), representações de histórias por meios primordialmente não verbais, como a mímica, a dança, as acrobacias, as evoluções equestres e a música. A liberação do diálogo permitiu o recurso dos palhaços à tradição dramatúrgica cômica e favoreceu a consolidação de tipos antagônicos porém complementares da personagem, capazes de instaurar um conflito: o *clown* ou palhaço Branco – em referência ao rosto maquiado de branco –, ostentando uma postura dominadora, fala eloquente, suposta esperteza, modos e trajes elegantes e o palhaço Augusto, dominado, trapalhão, grotesco, estúpido e desregrado, vestido com roupas excessivamente largas e portador de um desproporcional nariz vermelho (BOLOGNESI, 2003, p. 71-78). Muitas vezes, o Branco tem a função de fazer a “escada” para as situações engraçadas (FONSECA, 1979, p. 21;141), ou seja, cabe a ele comandar a situação a partir da qual o Augusto, com prodigiosa licenciosidade, estupidez e/ou irreverência, detona os surtos de riso da plateia.

Na Cia. La Mínima, o antagonismo complementar entre Branco e Augusto é favorecido pelas diferenças físicas entre Domingos e Fernando, elaboradas artisticamente à favor da comicidade. A observação das imagens a seguir possibilita a percepção desta dinâmica. A primeira imagem mostra os dois no espetáculo *Mistero Buffo* (2012). A maquiagem discreta e o aspecto despojado e contemporâneo dos figurinos aproximam esta fotografia de uma visão extra-cênica ou cotidiana dos artistas em comparação com as fotos seguintes. A aparência do palhaço, Branco ou Augusto, não transparece na caracterização. Nota-se que Domingos é mais alto e corpulento do que Fernando. Seu rosto tem um formato triangular, enquanto a face de Fernando tende ao oblongo.



Imagem 10

Domingos Montagner e Fernando Sampaio em cena de *Mistero Buffo* (2012).  
Foto: Carlos Gueller, Teatro do SESI – SP, São Paulo, mar. 2012 (LA MÍNIMA, 2012, p. 173).

Na dupla de imagens a seguir, a Cia. La Mínima está caracterizada como os palhaços Agenor (Domingos Montagner) e Padoca no espetáculo *Reprise* (2007). Na maquiagem de Agenor, certos traços remetem a imagens do *clown* ou palhaço Branco: o rosto esbranquiçado, os traços finos e negros na sobrancelha e na boca e os triângulos avermelhados nas bochechas. Os triângulos pintados no queixo e nas bochechas sugerem os vértices de um triângulo maior que ressalta o formato anguloso do rosto de Domingos Montagner. Na maquiagem de Padoca, desenha-se uma referência a imagens do grotesco e estúpido Augusto: o vermelho do nariz é ressaltado, os traços são mais fortes, grossos e arredondados, coadunando-se com o formato ovalado do rosto do artista. Enquanto o desenho da boca de Agenor aponta para baixo, as bolinhas vermelhas no canto da boca de Padoca apontam para cima, num formato análogo ao sorriso.



Imagens 11 e 12

Domingos Montagner e Fernando Sampaio como Agenor e Padoca no espetáculo *Reprise*.  
Foto: Claudio Etges, Circuito Palco Giratório, Porto Alegre, abr. 2008 (LA MÍNIMA, 2012, p. 113).

A próxima imagem é uma cena do esquete *Homens bem Fortes* apresentado no Circo Zanni. As diferenças de porte físico entre os artistas são ampliadas pela postura de modo a estabelecer um contraste entre a força e a boa conformação corporal em Agenor e a fraqueza e deformidade em Padoca. Há nesta imagem uma caracterização excêntrica e ridícula que nos permite reconhecer o palhaço e, a partir daí, sugerir que Domingos exerce a função de Branco, como referência do que é apropriado, harmonioso e elegante, enquanto Fernando exerce o contraponto grotesco de um Augusto. Os figurinos dos dois são quase idênticos, mas alguns detalhes acentuam o ridículo da personagem de Fernando: a meia listrada e a grande concentração de bolas coloridas na estampa do calção.

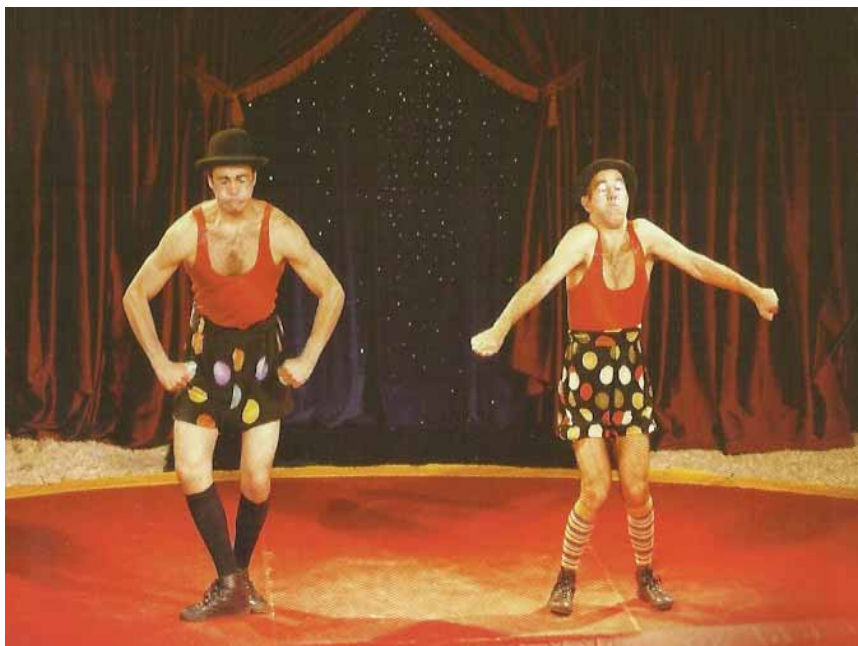


Imagem 13

Domingos Montagner como Agenor e Fernando Sampaio como Padoca no esquete *Homens bem Fortes*.  
Foto: Carlos Gueller, Circo Zanni, São Paulo, abr. 2006. (LA MÍNIMA, 2012, p. 92).

A diferença de porte físico entre Domingos Montagner e Fernando Sampaio é muito importante para a realização das acrobacias cômicas, característica marcante do trabalho da dupla. Domingos atua como o “forte” ou “portô”, acrobata que sustenta e impulsiona o “volante”, artista proporcionalmente mais leve que realiza posturas e evoluções no alto (AVANZI; TAMAOKI, 2004, p. 343-344).

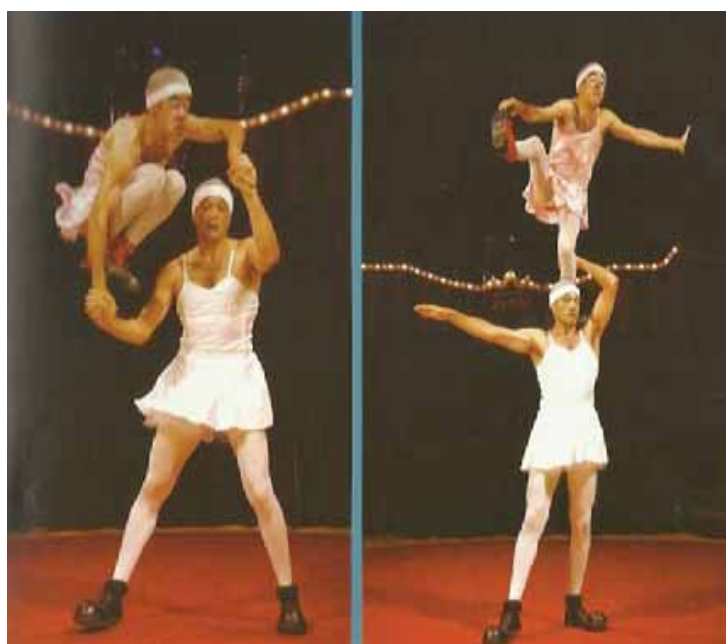


Imagem 14

Domingos Montagner e Fernando Sampaio realizam acrobacias cômicas no espetáculo *La Mínima Cia. de Ballet*, apresentado no Circo Zanni.

Foto: Carlos Gueller, Circo Zanni, São Paulo, nov. 2008 (LA MÍNIMA, 2012, p. 91).

No trabalho de Fernando e Domingos, os aspectos pessoais de composição da personagem palhaço dialogam com os saberes coletivos historicamente associados ao palhaço circense – o repertório dramaturgico, os recursos acrobáticos, musicais, gestuais etc. – e com um sentimento de pertencimento à tradição circense e a uma linhagem de palhaços circenses brasileiros.

A identidade circense da dupla, ligada ao Circo Escola Picadeiro e aos circenses tradicionais que ali lecionaram, manifesta-se nos bordões “Viva o circo brasileiro!” e “Viva o palhaço brasileiro!”, proferidos pelos artistas ao final de muitos espetáculos, e nos textos produzidos pela companhia, tais como:

Domingos Montagner e Fernando Sampaio conheceram-se no Circo Escola Picadeiro em São Paulo, onde iniciaram a dupla de palhaços. Ali criaram e levaram às ruas reprises, entradas e outros números circenses, desenvolvidos sob a orientação do Mestre Roger Avanzi, o Palhaço Picolino. [...] o circo e a arte do palhaço de picadeiro conduzem o trabalho da dupla [...]”. (LA MÍNIMA, *site*).<sup>21</sup>

Que este livro consiga demonstrar nossa alegria e nosso orgulho de sermos reconhecidos como artistas circenses brasileiros. (LA MÍNIMA, 2012, p. 11)

O grupo La Mínima, mantendo a característica circense de seu trabalho, nesta montagem [referência ao espetáculo *Reprise*] presta uma homenagem direta à tradição à qual faz parte, ao mesmo tempo buscando recriar novas formas de narrativas a partir dessa raiz. (Ibidem, p. 109).

Num diálogo criativo com tradições circenses em constante transformação, Fernando e Domingos vêm construindo uma maneira própria de trabalhar, sempre ligada à comicidade. A seguir serão destacados alguns elementos característicos da atividade artística da dupla em seu repertório de espetáculos. As iniciativas artísticas coletivas integradas pela Cia., tais como o Circo Zanni, não couberam no escopo desta pesquisa, não obstante sua importância na trajetória do grupo. No item 1.2.11 desta dissertação há alguns dados a respeito destas produções.

---

<sup>21</sup> Disponível em: <<http://laminima.com.br/old/perfil/index.htm>>. Acesso em: 24 jan. 2013.

## 1.2 Os espetáculos

### 1.2.1 *La Mínima Cia. de Ballet* (1997)

Em 1997, Fernando e Domingos estreiam um número chamado *As Bailarinas*, no qual fazem uma paródia de trapézio fixo e balé. Por sugestão do diretor e dramaturgo Naum Alves de Souza, o número é rebatizado de *La Mínima Companhia de Ballet*<sup>22</sup>. Daí o nome “La Mínima”, que passa a caracterizar o trabalho da dupla.

Por ocasião do Festival de Teatro de Curitiba, Domingos e Fernando transformam o número de 11 minutos em um espetáculo com 45 minutos de duração. A ampliação inclui um preâmbulo em que os dois únicos profissionais de uma companhia artística itinerante (Domingos Montagner e Fernando Sampaio) entram em cena de bicicleta, conversam com o público e fazem a venda de pipocas e doces. Em seguida, eles tentam montar sozinhos um suporte para trapézio fixo. Sem sucesso devido ao peso do aparelho, eles pedem ajuda de quatro pessoas da plateia<sup>23</sup>, e então vestem-se para realizar um ballet acrobático no solo seguido de um número no trapézio fixo. Caracterizados como bailarinas, com os cabelos do peito escapulindo pelo decote do vestido, os dois realizam uma coreografia ao som das músicas *Copellia*, de Léo Delibes (1836-1891), e *A Bela Adormecida* (adágio) de Piotr Ilitch Tchaikovsky (1840-1893).

---

<sup>22</sup> Para maiores informações e uma breve análise do espetáculo *La Mínima Cia. de Ballet* consultar o apêndice A desta dissertação, p. 180.

<sup>23</sup> Informação obtida oralmente em entrevista com Fernando Sampaio realizada no dia 25 de junho de 2012 na cidade de São Paulo. Ver anexo A, p. 229.



Imagem 15

Performance de trapézio fixo no espetáculo *La Mínima Cia. De Ballet*. Foto: Carlos Gueller. São Paulo, Central do Circo, jun. 2005 (LA MÍNIMA, 2012, p. 30).

A comicidade do espetáculo articula-se por meio de personagens que se creem graciosas e tentam reproduzir o gestual do ballet. Mas a ambição de elegância não resiste ao travestimento e às ações bruscas ou despropositadas que pontuam a coreografia, como empurrar a cabeça do(a) companheiro(a), bocejar e enfiar o dedo no nariz. A Cia. La Mínima recorre aqui à paródia, que pode ser entendida como a imitação das características exteriores de um fenômeno da vida (as maneiras de uma pessoa, os procedimentos artísticos etc.), de modo a ocultar ou negar seu sentido interior. No caso do palhaço, porém, não se revela o vazio do objeto parodiado, mas a ausência no palhaço das características positivas que imita (PROPP, 1992, p. 84-85).

Em *La Mínima Cia. de Ballet*, as personagens de Fernando Sampaio e Domingos Montagner apresentam uma relação de complementaridade que reaparece de formas distintas na trajetória da Cia.: Fernando faz a bailarina mais abobada e desajeitada, enquanto Domingos encarna uma certa elegância e adequação. A foto a seguir ilumina aspectos desta dualidade. Percebe-se em Fernando uma expressão vazia, desconectada do contexto artístico em questão, enquanto Domingos assume uma feição graciosa e sorridente, que não deixa de ser cômica pela bizarrice da caracterização.



Imagem 16

Fernando Sampaio e Domingos Montagner em *La Mínima Cia. de Ballet*.  
Foto: Carlos Gueller, Boissucanga (SP), Circo Zanni, fev. 2004 (LA MÍNIMA, 2012, p. 25).

O espetáculo *La Mínima Cia. de Ballet* foi premiado no I Festival Mundial de Circo do Brasil, na categoria Aéreos (2001), e levou a dupla à França em 2002 para uma apresentação no *Festival Mondial du Cirque de Demain*, em Paris.

### 1.2.2 À *La Carte* (2001)

Em 2001 a Cia. La Mínima estreia *À La Carte*, seu primeiro espetáculo feito para salas de teatro. Na trama, dois sujeitos muito pobres (Domingos Montagner e Fernando Sampaio) vivem e envelhecem sozinhos em um casebre à beira de uma estrada de ferro. As condições precárias de vida e a fome são o pano de fundo para pequenos conflitos, excentricidades, trapalhadas e números artísticos realizados pela dupla. A atuação é predominantemente mímica, com algumas falas pontuais. Os artistas valem-se de acrobacias cômicas, mágica, dança e música executada ao vivo – a canção *A Banda*, de Chico Buarque, em versão instrumental com Fernando na tuba e Domingos no sax soprano. A dramaturgia não se atém à verossimilhança ou ao encadeamento lógico dos eventos, mas à dinâmica que se estabelece

entre os palhaços e à sua forma peculiar de pensar e agir, características que Mario Fernando Bolognesi identifica no repertório dramaturgico dos palhaços brasileiros (2003, p. 104-121).

À *La Carte* flui numa sucessão de relações surpreendentes entre as personagens, os objetos cênicos e as necessidades elementares da vida humana. A comicidade emana das pequenas dificuldades criadas pelos palhaços e por sua situação de pobreza, dos fracassos, das travessuras, dos comportamentos, ações e raciocínios que violam a normalidade e o previsível. Ações corriqueiras da vida, como ler um jornal, amolar facas e trocar uma lâmpada são subvertidas de modo cômico pela loucura e criatividade dos palhaços representados por Domingos Montagner e Fernando Sampaio. A luta pelo único alimento disponível – um ovo – é feita por meio de uma coreografia de tango. A brincadeira parece saciar a fome e transforma-se em um jogo de beisebol, no qual a frigideira serve de bastão. Os atores e a encenação desenvolvem relações minuciosas e inventivas com os objetos cênicos mais simples, como um jornal, uma escada e tampas de panela. A imagem abaixo retrata as personagens tentando consertar um lustre. Os recursos acrobáticos e cômicos da dupla fazem desta ação cotidiana um pretexto para o desenvolvimento de uma série de tentativas frustradas, numa confusão crescente. A estupidez e a atrapalhão da personagem de Fernando frustram grande parte das tentativas concebidas pela personagem de Domingos.



Imagem 17

Domingos Montagner e Fernando Sampaio fazem movimento acrobático para consertar um lustre no espetáculo *À La Carte*.

Foto: Gil Grossi, São Paulo, Centro Cultural São Paulo, abr. 2001 (LA MÍNIMA, 2012, p. 47).

Em *À La Carte*, a Cia. La Mínima evoca uma dualidade complementar que referencia os tipos de palhaço Branco (Domingos) e Augusto (Fernando). O palhaço de Domingos é mais irritadiço, dominador e um pouco mais racional do que o palhaço de Fernando, mais atrapalhado, medroso e superlativo em suas expressões faciais e corporais. Os figurinos e a maquiagem reiteram estes atributos das atuações: Domingos usa um camisolão inteiriço, semelhante às roupas únicas de alguns palhaços Brancos, sua maquiagem tem traços mais finos, angulosos e discretos, enquanto Fernando veste peças coloridas, de estampas conflitantes, amplia a boca com traços vermelhos, destaca enfaticamente a circunferência ao redor dos olhos com maquiagem branca, engrossa e arredonda as sobrancelhas com traços negros. Esta referência aos tipos Branco e Augusto não implica que Domingos seja necessariamente o “escada”, isto é, o suporte para a comicidade detonada pela personagem de Fernando. Em *À La Carte*, há diversos momentos em que o palhaço de Domingos detona o riso por sua excentricidade, astúcia e por seus insucessos. Nos momentos em que fica sozinho em cena ele também explora a estupidez, o insólito e a ingenuidade marcantes na personagem de Fernando.

A direção de *À La Carte* é de Leris Colombaioni, artista italiano de família circense. O dramaturgo Paulo Rogério Lopes é o autor do roteiro com o qual Domingos e Fernando viajaram para Itália ao encontro de Leris. Em um debate acerca da Cia. La Mínima, Paulo Rogério Lopes declarou-se admirado com as soluções que Leris, Fernando e Domingos deram às suas indicações dramáticas. Um exemplo expressivo, segundo Lopes, foi a transformação da disputa pelo ovo, descrita de forma sintética no roteiro, num duo de tango, executado com precisão técnica e artística pelos atores (informação verbal).<sup>24</sup>

Segundo Fernando Sampaio, Leris Colombaioni tem um papel muito importante na trajetória da Cia. La Mínima. O primeiro encontro entre os três aconteceu em uma oficina ministrada pelo italiano em 1998, na 2ª edição do Encontro Internacional de Palhaços Anjos do Picadeiro, realizado em São José do Rio Preto (SP). Em virtude de sua formação circense, Fernando e Domingos destacaram-se na oficina, centrada em habilidades físicas de provocação do riso como cascatas, claque e equilíbrio/desequilíbrio no movimento acrobático. Mais tarde, Fernando e Domingos hospedaram-se na casa de Leris, na Itália, para montar *À La Carte*. A experiência ampliou a consciência da dupla em relação à importância dos recursos físicos em seu trabalho cômico. Segundo Fernando, “foi trabalhando com o Leris

---

<sup>24</sup> Informação obtida oralmente em bate papo acerca da criação dos espetáculos da Cia. La Mínima realizado no SESC Pompeia (São Paulo – SP) no dia 21 de fevereiro de 2013 com a presença dos autores Mario Viana, Paulo Rogério Lopes, Laerte e mediação de Hugo Possolo.

que nós adotamos esta expressão ‘comicidade física’ e percebemos mais o que ela significa no nosso trabalho, mesmo já tendo feito *As Bailarinas*, que é um espetáculo pouco verborrágico e com paródia de dança.”<sup>25</sup>

“Comicidade física” é um termo recorrente nos textos e oficinas produzidos pela Cia. La Mínima. Segundo Fernando, a expressão refere-se à comicidade que não se sustenta no diálogo e na fala, mas em recursos físicos não verbais como a dança e a acrobacia<sup>26</sup>. A comicidade física aproxima *À La Carte* do espetáculo *A Noite dos Palhaços Mudos* (2008). Ambos baseiam-se na atuação mímica silenciosa e envolvem habilidades não verbais como as paródias de dança, mágica, acrobacia e execução de instrumentos musicais (sopros em *À La Carte* e sinos em *A Noite dos Palhaços Mudos*).

*À La Carte* foi contemplado com o prêmio APCA 2001 de Melhor Espetáculo com Utilização de Técnicas Circenses e Prêmio Em Cena Brasil do Ministério da Cultura (2002). A peça excursionou em 2002 pela cidade de Madri (Espanha) dentro do *VI Festival de Artes Escênicas para Niños*.

### 1.2.3 *Luna Parke* (2002)

Em 2002, a Cia. La Mínima retoma os espetáculos de rua com a estreia de *Luna Parke*. A inspiração para o espetáculo vem das brincadeiras, atrações bizarras e números fantásticos de espetáculos itinerantes e parques de diversão (LA MÍNIMA, 2012, p. 52). O nome da peça referencia grandes parques de diversão norte-americanos e australianos chamados *Luna Park*. O palhaço argentino Chacovachi assume a direção do espetáculo e o cartunista Laerte Coutinho escreve o roteiro. *Luna Parke* é a primeira parceria do cartunista com a Cia. La Mínima.

Na peça, Domingos Montagner e Fernando Sampaio contracenam com o ator Gilberto Caetano. Gilberto faz o apresentador/animador do parque enquanto Fernando e Domingos representam diversos números: a dança de Mickey e Pateta – que acaba em pancadaria –, Monga: a Mulher-Gorila, Johnny: o Homem-Bala, Gian e Genésio: os Telepatas e os atributos milagrosos do elixir Luna Parke, patrocinador (fictício) do show. A influência do repertório

<sup>25</sup> Informação obtida oralmente em entrevista com Fernando Sampaio realizada no dia 06 de dezembro de 2012 na cidade do Rio de Janeiro. Ver anexo A, p. 247.

<sup>26</sup> Informação obtida oralmente em entrevista com Fernando Sampaio realizada no dia 06 de dezembro de 2012 na cidade do Rio de Janeiro. Ver anexo A, p. 246.

tradicional dos palhaços circenses transparece na apresentação de *Telepatia*, esquete representado em circos brasileiros da atualidade (BOLOGNESI, 2003, p. 225-227). Fernando Sampaio faz Gian, o telepata cego, e Domingos Montagner representa Genésio, seu assistente. Genésio vai até a plateia, escolhe pessoas ou objetos e faz perguntas a Gian, que erra as respostas ou acerta mediante alguma artimanha ou dica muito óbvia.

Em contraste com *À La Carte*, *Luna Parke* propõe uma interação mais direta com o público: toda apresentação do espetáculo é explicitamente dirigida à plateia, alguns espectadores participam de uma brincadeira de derrubar latas empilhadas e fazem o papel de anões na peça *Branca de Neve e os Sete Anões*, que encerra o espetáculo. A peça foi concebida para espaços públicos a céu aberto, mas adapta-se ao palco italiano, como ocorreu em 2002 em temporada no Teatro Cacilda Becker (São Paulo – SP).

O texto falado tem papel importante na criação do riso, complementando a comicidade proporcionada pelas acrobacias, cascatas, claque, danças e pela atuação gestual. Mesmo quando a representação de um número não envolve a expressão vocal de Fernando Sampaio e Domingos Montagner, o apresentador (Gilberto Caetano) intervém com a fala para exaltar as proezas dos artistas, narrar as ações e incitar a participação do público. A comicidade do espetáculo explora os desfechos despropositados e malogrados, a aparência de seriedade em atrações que se revelam explícita ou implicitamente falseadas ou manipuladas, o travestimento de homens em mulheres e de homens em animais.

Em crítica ao espetáculo publicada no Guia da Folha, do jornal *Folha de S. Paulo*, Mônica Rodrigues da Costa cita a “estética do malfeito” como atributo de *Luna Parke*: “[...] Cercando-se da estética do malfeito de forma proposital e fingindo improvisar, os atores constroem uma comédia. [...]” (COSTA, 2004). Compreende-se a expressão “estética do malfeito” como uma referência à simplicidade e ao aspecto evidentemente falso dos objetos cênicos e figurinos: os espelhos do cenário são de papel-espelho, o canhão onde Johnny: o Homem-Bala vai ser arremessado tem aspecto de brinquedo, a bela Branca de Neve é representada por um homem e assim por diante. A imagem a seguir evidencia esta característica paródica da encenação:

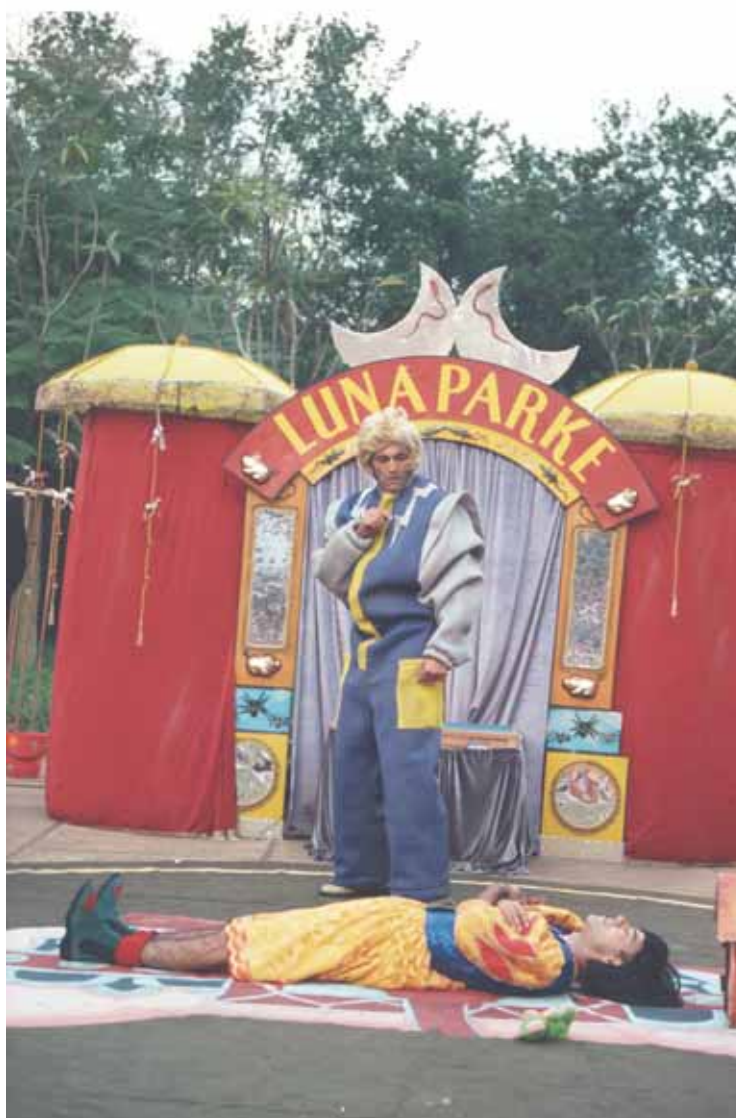


Imagem 18

Em cena de *Luna Parke*, a personagem Johnny: o Homem-Bala (Domingos Montagner) aparece na peça *Branca de Neve e os Sete Anões* para despertar a donzela (Fernando Sampaio). Na caracterização de Johnny, o aspecto de falsidade ou a “estética do malfeito” aparecem na peruca que parece ter pousado, espalhafatosa, sobre a cabeça do ator e no macacão que acintosamente agiganta sua musculatura. A pose da foto e a atuação como um todo brincam com a figura do galã. Na personagem Branca de Neve, as botinas grosseiras e as pernas peludas contrastam com o aspecto delicado e feminino que se espera da personagem. Ao fundo, o cenário parodia a grandiosidade dos parques de diversão por meio de uma estrutura simplória, de falsa riqueza.

Foto: Gil Grossi. São Paulo, Parque do Ibirapuera, 01 maio 2002 (LA MÍNIMA, *site*).

A crítica de Mônica Rodrigues da Costa ressalta um outro aspecto peculiar ao trabalho da Cia. La Mínima: segundo a autora, os artistas fingem improvisar. De fato, do ponto de vista dramaturgico a improvisação<sup>27</sup> não é uma característica dominante no repertório de espetáculos da Cia. La Mínima. Mesmo em obras como *Luna Parke*, nas quais os artistas se

<sup>27</sup> Entende-se que a improvisação e a formalização da cena fazem parte, em diferentes graus, de todo espetáculo cênico. O improviso, enquanto manifestação intuitiva e imprevisível dos artistas, está presente nos processos de criação e na obra formalizada, que sempre se refaz no aqui-agora pela ação dos atores diante do público (CHACRA, 2010, p. 11-15).

comunicam verbalmente com a plateia, há em geral uma fidelidade ao roteiro, aos textos, à partitura do espetáculo e às piadas ensaiadas. Esta peculiaridade pode ser percebida quando se assiste a mais de uma apresentação do mesmo espetáculo ou quando se compara o espetáculo assistido ao vivo com o registro em vídeo <sup>28</sup>. Novas interações com o público, entonações, gestos e falas surgem de maneira sutil dentro de uma estrutura formalizada. A improvisação está presente, mas difere em grau da atuação de grupos como o Jogando no Quintal, por exemplo, em que os palhaços improvisam cenas a partir de motes sugeridos pela plateia (JOGANDO NO QUINTAL <sup>29</sup>) <sup>30</sup>. Segundo Fernando Sampaio, ele e Domingos Montagner são bastante rigorosos com a forma dos espetáculos que não preveem muito improviso <sup>31</sup>. Em *Luna Parke* a sensação de improviso talvez venha da aparência de espontaneidade das atuações, da gestualidade solta (não coreografada) e do aspecto propositadamente precário e brincalhão dos elementos cênicos.

*Luna Parke* abriga um número bastante conhecido do repertório da Cia. La Mínima: *Monga: a Mulher-Gorila*. Fernando Sampaio aparece dentro de uma jaula vestido de menina-moça, com peruca de cabelos compridos e um vestido angelical. Ao som de uma música, a personagem vai despindo as roupas e revelando os trajes de mulher-gorila. Monga derruba a jaula e um domador (Domingos Montagner), munido de um chicote, faz com que ela dê cambalhotas através de um bambolê e realize parada de mão sobre uma percha <sup>32</sup>. O número é apresentado no Circo Zanni, em cabarés e festivais. Em *Luna Parke*, a narração do número é feita por Gilberto Caetano, enquanto nas apresentações isoladas do esquete Domingos Montagner acumula o papel de domador e de narrador.

Em apresentações do número na Praça Antonio Prado, em São Paulo (SP), e no 11º Encontro Internacional de Palhaços Anjos do Picadeiro (2012), no Rio de Janeiro (RJ), a atuação de Fernando Sampaio como Monga adequou-se aos diferentes públicos e espaços. Para os passantes da praça pública paulistana em horário comercial, as contravenções cômicas da macaca envolveram mostrar a língua, coçar a bunda e dar uma “banana” ao domador. Na apresentação noturna em um espaço fechado, para um público repleto de artistas, palhaços e

<sup>28</sup> Assistimos mais de uma vez a apresentações ao vivo dos espetáculos *Reprise*, *A Noite dos Palhaços Mudos* e *Mistero Buffo*.

<sup>29</sup> Disponível em: < <http://www.jogandonoquintal.com.br/jogandonoquintal.php>>. Acesso em: 14 fev. 2013.

<sup>30</sup> A atuação improvisada de um palhaço também se respalda em repertórios dramaturgicos e habilidades artísticas consolidadas ao longo da vida profissional. Mesmo que o artista não formalize muito suas intervenções, estes recursos integram um vocabulário ao qual ele recorre durante a improvisação.

<sup>31</sup> Informação obtida oralmente em entrevista com Fernando Sampaio realizada no dia 25 de junho de 2012 na cidade de São Paulo. Ver anexo A, p. 236.

<sup>32</sup> Vara de madeira sustentada verticalmente por um acrobata no topo da qual outro acrobata realiza demonstrações de equilíbrio e força (AVANZI; TAMAOKI, 2004, p. 344).

simpatizantes, Fernando fez uma Monga mais ousada e sexualizada, que invadiu o espaço da plateia e mexeu acintosamente na genitália.



Imagem 19

Monga: a Mulher-Gorila (Fernando Sampaio) derruba a jaula em cima do domador (Domingos Montagner) em *Luna Parke*.

Foto: Gil Grossi. São Paulo, Parque do Ibirapuera, 01 maio 2002 (LA MÍNIMA, *site*).

#### 1.2.4 *Piratas do Tietê, o Filme* (2003)

No ano de 2003 a Cia. La Mínima estabelece uma nova parceria com o cartunista Laerte Coutinho, desta vez para a elaboração do roteiro de um espetáculo inspirado nos Piratas do Tietê, personagens criados por Laerte na década de 1980. Nas tiras dos Piratas, Laerte parte de um mote que também aparece em *A Noite dos Palhaços Mudos*: a interação de personagens fantásticas no contexto urbano atual.

Neste segundo trabalho com a Cia. La Mínima, Laerte considera que sua participação foi muito mais efetiva:

Em Luna Parke minha participação foi pequena, tentando adivinhar o que podia criar que funcionasse no leque variado de possibilidades performáticas

do Fernando e do Domingos. [...]. Foi na peça dos Piratas que vivi de forma mais clara a riqueza desse trabalho conjunto, que começou dentro de um planejamento inédito para mim – desde quando o La Mínima apresentou o projeto ao SESI, e por toda sua produção. (LAERTE In LA MÍNIMA, 2012, p. 67).

Para elaborar a dramaturgia de *Piratas do Tietê, o Filme*, o cartunista trabalhou em conjunto com Paulo Rogério Lopes. Os dois conceberam uma trama que opõe os Piratas do Tietê, recém-foragidos da prisão, ao super-herói politicamente correto Silver Joe (Alexandre Roit), contratado por uma deputada (Fernanda D’Umbra) para recapturar os piratas. Joe usa sua sobrinha adolescente Rozi (Fernanda D’Umbra) como isca para atrair os corsários para fora do navio pirata, atracado no Rio Tietê. Rozi finge ser uma estrela de Hollywood e propõe ao Capitão (Domingos Montagner) que os piratas saiam do navio para atuar num filme de pirataria. Por segurança, o Capitão decide fazer o filme no próprio navio, com equipamentos roubados da Rua Santa Ifigênia, centro de comércio de eletrônicos na cidade de São Paulo. Durante as filmagens, o plano de Silver Joe é desmascarado e os piratas quase jogam Rozi no Rio Tietê. Para salvá-la, Silver Joe revela que Rozi é filha do Capitão com a advogada Dra. Silveira, que fora jogada no Tietê, grávida, pelo próprio Capitão.

Neste ínterim, a deputada ouve falar que os piratas estão filmando com uma atriz de Hollywood e passa a favorecê-los, demitindo Silver Joe. Na festa de premiação do Minhocão de Ouro, o Oscar (fictício) do cinema paulistano, os piratas estrelam todos os filmes concorrentes. Silver Joe disfarça-se de deputada e invade a premiação. Durante uma luta de espada com o Capitão, Joe revela ser a Dra. Silveira, ex-amante do Capitão e mãe de Rozi. A luta e a peça terminam numa explosão.

*Piratas do Tietê, o Filme*, é a primeira produção da Cia. com um elenco numeroso. Além de Domingos Montagner, Alexandre Roit e Fernanda D’Umbra, atuam Fernando Sampaio como Jack, o primeiro imediato do Capitão, Gustavo Carvalho como pirata e Fábio Espósito como pirata, âncora de um telejornal e assessor da deputada. A direção do espetáculo é de Beth Lopes, fundadora da Companhia de Teatro em Quadrinhos.

As habilidades circenses são uma marca da encenação. O cenário do navio pirata oferece suporte para o desempenho acrobático dos atores por meio de cordas e de uma cama elástica invisível ao público. Há também coreografias de dança e um número de trampolim acrobático inserido como atração na festa do prêmio Minhocão de Ouro.

Em crítica ao espetáculo, Sergio Salvia Coelho comenta alguns aspectos da encenação:

Beth Lopes, a diretora, se consagrou com “O Cobrador”, que já propunha a linguagem dos quadrinhos em cena, desenvolvendo uma marcação próxima do desenho animado, o que exige grande precisão e agilidade dos atores. Nada melhor, então, do que atores com preparo de circo, sobretudo se eles têm o humor anárquico do Grupo La Mínima, de Domingos Montagner e Fernando Sampaio.

É fascinante, por exemplo, ver a coreografia dos piratas bêbados na cama elástica, aliando precisão e improviso, poesia e deboche. [...] (COELHO, Folha de S. Paulo/Ilustrada, 24 abr. 2003, p. E1).

A cama elástica oculta ao público possibilita às personagens a realização de saltos mortais com uma impulsão aparentemente fantástica, ficcionalmente proporcionada por goles de rum. A beleza de cena é entremeada pela comicidade propiciada por quedas, choques corporais e pelo crescente estado de embriaguez dos piratas. A cena expressa soltura e improviso, mas provavelmente foi rigorosamente ensaiada, haja vista o risco real envolvido nas acrobacias. Em entrevista a respeito do espetáculo, Domingos Montagner declara: "Nosso trabalho, como palhaços, é explorar o erro, o malfeito, que exigem tanta técnica quanto a acrobacia tradicional, para machucar menos" (ASSIS, Folha de S. Paulo/Ilustrada, 09 abr. 2003).

A peça explora a comicidade do comportamento grosseiro e transgressor dos piratas: eles são sujos, maltrapilhos, falam palavrão, bebem, saqueiam, matam, mastigam com a boca aberta, tem fome de sexo etc. O texto de Laerte e Paulo Rogério Lopes extrai comicidade de associações depreciativas entre o ser humano e o animal e de ambiguidades no sentido das frases. A ambiguidade cômica aparece também em ações físicas, como na cena em que o assessor da deputada (Fábio Espósito) está de costas para o público, aparentemente fazendo xixi ou masturbando-se. Quando ele vira de frente para a plateia, vê-se que ele está apenas lustrando o troféu Minhocão de Ouro com um pedaço de tecido. Tendo sido concebido para o público jovem, o espetáculo também explora comicamente termos e situações vividas por adolescentes, como a vontade de ter um telefone celular e a expressão “ficar” no sentido de beijar ou namorar sem compromisso. As atuações e a encenação retratam de maneira cômica certos tipos sociais contemporâneos e brincam com a incongruência entre o ideário fantástico da pirataria e a realidade urbana atual da cidade de São Paulo. Os piratas são frequentemente levados ao ridículo por detalhes do figurino, por seus fracassos e por comportamentos contrários à coragem e dureza que se espera deles.



Imagem 20

Nas cenas iniciais de *Piratas do Tietê, o Filme*, os piratas (Fernando Sampaio, Domingos Montagner, Alexandre Roit e Gustavo Carvalho) vão em busca de um tesouro. Ao abrir o baú, encontram apenas um boneco sorridente.

O ridículo da situação é realçado pelas boias infantis para navegação no Rio Tietê.

Foto: Lili Coan. São Paulo, Teatro do SESI – SP, jun. 2003 (LA MÍNIMA, 2012, p. 69).

*Piratas do Tietê, o Filme* é um espetáculo que a Cia. La Mínima não encenou muitas vezes depois da primeira temporada no SESI – SP. Segundo Fernando Sampaio, isto aconteceu em função da dificuldade de reunir todos os atores e do peso do cenário – à época, a Cia. não tinha um espaço para armazenar cenários e figurinos. Desde 2008 há um local para isso na sede do grupo, localizada no município de Cotia (SP).<sup>33</sup>

O espetáculo recebeu os prêmios APCA de Melhor Espetáculo Jovem 2003, Coca-Cola FEMSA de Melhor Espetáculo Jovem, Melhor Ator para Alexandre Roit e Melhor Cenografia para Luciana Bueno.

### 1.2.5 A Verdadeira História dos Super-Heróis (2004)

Depois de uma produção de grande porte, com *Piratas do Tietê, o Filme*, a Cia. La Mínima realiza *A Verdadeira História dos Super-Heróis* (2004) com o intuito de aprimorar o

<sup>33</sup> Informação obtida oralmente em entrevista com Fernando Sampaio realizada no dia 06 de dezembro de 2012 na cidade do Rio de Janeiro. Ver anexo A, p. 242.

jogo cênico da dupla. A profissão de palhaço serviu de inspiração para o tema dos super-heróis. Para a Cia. La Mínima, os palhaços possuem poderes especiais que aparentemente não servem para nada, mas proporcionam diversão a crianças e adultos. Os super-heróis criados pela Cia. La Mínima a partir desta referência clownesca tornam-se falíveis, como os palhaços, e desprovidos da missão de salvar o mundo (LA MÍNIMA, 2012, p. 78).

A direção do espetáculo é de Jairo Mattos e a dramaturgia de Mário Bortolotto. Neste primeiro espetáculo infantojuvenil do autor, dois palhaços profissionais (Domingos Montagner e Fernando Sampaio), cansados de suas carreiras, decidem se tornar super-heróis. Na fantasia construída pelos palhaços, eles transformam-se em super-heróis pouco convencionais e cômicos, como uma super-babá e um menino hiperativo (FOLHA DE S. PAULO, 1 out. 2004, p. 47).



Imagem 21

Fernando Sampaio transformando-se em super-babá no espetáculo *A Verdadeira História dos Super-Heróis*. Foto: Gil Grossi, São Paulo, SESC Belenzinho, ago. 2004 (LA MÍNIMA, 2012, p. 84).

A Cia. La Mínima não possui vídeo ou videoclipe do espetáculo para que se possa comentá-lo extensamente<sup>34</sup>. Crítica de Mônica Rodrigues da Costa no Guia da Folha destaca a exploração cômica da agressão física no espetáculo e aponta como um dos momentos mais

---

<sup>34</sup> Para ficha técnica do espetáculo *A Verdadeira História dos Super-Heróis* consultar o anexo D desta dissertação à página 259.

engraçados da peça o questionamento dos atores-palhaços a respeito de cenas inconvenientes escritas pelo autor (COSTA, Folha de S. Paulo/Guia, 10 set. 2004, p. 41). Reportagem de Gustavo Fioratti ressalta que, mais uma vez, a Cia. La Mínima produziu uma peça infantil que também agrada aos adultos (FIORATTI, Folha de S. Paulo/Guia, 13 ago. 2004, p. 46). Crítica de Dib Carneiro no jornal *Estado de S. Paulo* qualifica o espetáculo de “bela homenagem à figura do palhaço” e elogia o trabalho dos atores:

[...] Os atores Fernando Sampaio e Domingos Montagner mais uma vez demonstram boa cumplicidade cênica e versátil capacidade de comunicação com a plateia. [...] São cativantes ao lançarem mão de gíngua corporal para transmitir a espontaneidade e a ingenuidade do palhaço.” (CARNEIRO, Estado de S. Paulo/Guia, 01 out. 2004, p. 13).

#### 1.2.6 *Reprise* (2007)

Os dez anos de atividade da Cia. La Mínima são marcados pela estreia de *Reprise* (2007), espetáculo construído a partir do repertório dramaturgicamente dos palhaços circenses. Segundo os artistas, o “[...] espetáculo apresenta as principais técnicas de palhaço e as características fundamentais da comicità desenvolvidas pelo La Mínima [...]: a comédia física e a tradição oral circense (LA MÍNIMA, 2012, p. 109).

O roteiro e a direção são realizados pela própria dupla com supervisão geral de Leris Colombaioni e consultoria de Mario Fernando Bolognesi. O espetáculo tem início com a chegada do palhaço Agenor (Domingos Montagner) em meio ao público. Ele cumprimenta e brinca com os espectadores, deixa suas coisas no espaço cênico – um palco italiano ou uma lona ao nível do público, conforme a apresentação – e sai de cena, prometendo voltar dali a instantes para começar “O Grande Show do Agenor”. Na sequência surge o palhaço Padoca (Fernando Sampaio) esbaforido por ter chegado atrasado ao espetáculo. Ele pede desculpas, às vezes com frases estapafúrdias – “Tinha um rinoceronte parado na frente de casa!” –, conversa com os espectadores e também promete voltar dali a pouco para começar “O Grande Show do Padoca”.

Os dois voltam à cena ao mesmo tempo e, por alguns instantes, pensam que estão se vendo refletidos num espelho. Um espelha os movimentos do outro, até que Agenor dá um tapa em Padoca e este lhe devolve um forte bofetão, desfazendo abruptamente o engano. Os dois palhaços percebem ter sido contratados para o mesmo show e passam a disputar o

trabalho por meio de apostas. Agenor vai vencendo por sua esperteza, mas Padoca acaba confundindo-o, vence a última aposta e impõe que o show seja feito em conjunto.

A apresentação dos palhaços adquire a seguinte dinâmica: Agenor tenta realizar algo bem-feito ou sério, mas é atrapalhado pela estupidez, pelas incapacidades e/ou pela irreverência de Padoca; Agenor vai realizar uma demonstração acrobática, mas é assustado por Padoca e cai no chão; ele retoma sua demonstração acrobática, gabando-se de sua coragem, e é novamente interrompido por Padoca, que questiona sua valentia. No espetáculo registrado em vídeo, o tema da coragem dá ensejo à recriação de *O Caveirão*, entrada que integra o repertório tradicional dos palhaços de circo brasileiros (BOLOGNESI, 2003, p. 215-216). Padoca conta uma proeza que pressupõe coragem enquanto Agenor o assusta com uma caveira. A entrada foi suprimida nas cinco apresentações vistas durante esta pesquisa.

O espetáculo continua com Padoca gabando-se de suas virtudes musicais e tocando uma música terrível na gaita. Agenor interrompe a apresentação e confisca o instrumento. Padoca tira gaitas cada vez menores de seu figurino e do corpo – inclusive de dentro da boca – e repetidamente retoma a performance, mas é sempre reprimido. Em sua última tentativa, com uma gaita diminuta, Padoca recebe um pontapé de Agenor e engole a gaita.

Agenor insiste em realizar uma demonstração acrobática, mas Padoca o assusta com uma buzina. Segue-se uma encenação da entrada circense conhecida como *A Natureza* (BOLOGNESI, 2003, p. 281-283), na qual um palhaço ou o apresentador do circo tenta explicar ao palhaço Augusto a criação da natureza por Deus. Uma das dificuldades vividas por Agenor consiste em fazer com que Padoca entenda que Adão e Eva são os pais de Caim e Abel. Embora o fato esteja explícito na narrativa, Padoca não consegue chegar a esta conclusão. Agenor recorre a alguém da plateia que tenha filhos para criar uma analogia: “o Sr. Francisco é o pai de dois filhos, Bruno e Heloísa. Quem é o pai do Bruno e da Heloísa, Padoca?” Padoca responde, entre outros absurdos: “Caim e Abel!”. Agenor se dá por vencido e expulsa Padoca de cena a pontapés.

Agenor decide contar ao público um pouco da poesia do circo. Quando ele vai sentar numa cadeira para começar sua fala, Padoca aparece, tira a cadeira e Agenor cai no chão. Os dois alternam-se neste jogo: um dos palhaços diz que vai falar da poesia ou da literatura do circo e na sequência é trapaceado pelo outro e se espatifa no chão. O esquete culmina em um duelo de cowboys, no qual os palhaços mimicom as mãos malabarismos com revólveres. Uma reconciliação põe fim ao duelo.

Segue-se um desafio no qual cada palhaço recita um verso ofensivo ao outro, em geral comparando os parentes do interlocutor a animais. A plateia é dividida em duas torcidas, cada

uma encarregada de aplaudir os versos de um dos palhaços. A disputa termina com um acordo entre os dois, selado com o seguinte verso:

Então vamos fazer as pazes  
 Como amigo e como irmão  
 Ao povo nós pede desculpa  
 Pela nossa comparação  
 O Agenor é meu amigo [Padoca canta sozinho]  
 O Padoca é meu companheiro [Agenor canta sozinho]  
 Fazemos esses versinhos  
 Pra ganhar nosso dinheiro  
 (REPRISE, 2007, 41min 04s a 41min 22s).

Em algumas apresentações do espetáculo, os artistas realizam ainda um número de acrobacia cômica e dança no qual Padoca é o responsável pelas trapalhadas e travessuras que resultam em desequilíbrios, quedas e golpes.



Imagem 22

No número de acrobacia que integra o final do espetáculo *Reprise*, Padoca (Fernando Sampaio) se lança em cima de Agenor (Domingos Montagner) aos gritos de “iupi!” ou “iabadabadu”.

Foto: Carlos Gueller, São Paulo, Circo Zanni, 2005 (LA MÍNIMA).

*Reprise* é um espetáculo no qual a dualidade complementar entre os tipos de palhaço Branco e Augusto aparece com nitidez. Para Fernando Sampaio o espetáculo é focado nesta distinção<sup>35</sup>. Agenor, personagem de Domingos Montagner, encarna o bom senso, esperteza e presunção típicos do palhaço Branco, enquanto Padoca (Fernando Sampaio) é atrapalhado, estúpido e irreverente como um Augusto. Estas qualidades transparecem no texto falado, nos

<sup>35</sup> Informação obtida oralmente em entrevista com Fernando Sampaio realizada no dia 25 de junho de 2012 na cidade de São Paulo. Ver anexo A, p. 233.

enredos das situações, na produção vocal e gestual dos atores. Fernando Sampaio explora características recorrentes de seu palhaço: voz de registro bastante agudo – em falsete –, o virtuosismo das caretas, o olhar ingênuo, os braços ligeiramente afastados do tronco, a coluna levemente curvada e um andar aparvalhado, com as pernas mais abertas que o necessário e pouca fluidez nos passos. Domingos sustenta um registro vocal mais grave, a postura mais ereta, elegante e próxima do cotidiano.



Imagem 23

Agenor (Domingos Montagner) demonstra a Padoca (Fernando Sampaio) um de seus feitos de coragem: realizar uma parada de mão em cima da cabeça de um elefante, representado pela cadeira. A imagem mostra alguns traços recorrentes do palhaço criado por Fernando: a expressão facial ingênua e boquiaberta, as costas um pouco curvadas e os braços afastados do corpo.

Foto: Carlos Gueller, São Paulo, Teatro Alfa, mar. 2007 (LA MÍNIMA, 2012, p. 111).

A competição entre Agenor e Padoca conduz o espetáculo e a produção da comicidade. Rimos da estupidez sem precedentes de Padoca, das maneiras surpreendentes pelas quais ele frustra as expectativas de Agenor ou apronta alguma travessura com o parceiro. Rimos também quando Agenor caçoa de Padoca. A fala, a expressão corporal, as cascatas, claque, acrobacias e a dança são os veículos principais da comicidade, centrada na atuação da dupla.

Mesmo no contexto de uma sala teatral, *Reprise* pressupõe a comunicação direta dos palhaços com os espectadores e a participação ruidosa do público. O espetáculo é indicado para crianças, mas também contempla o público adulto.

*Reprise* ganhou o prêmio o prêmio Coca-Cola FEMSA/2007 na categoria especial Valorização de Números Circenses de Humor Físico, além de indicações às categorias Melhor Espectáculo Infantil e Melhor Direção do mesmo prêmio (LA MÍNIMA, 2012, p. 109).

### 1.2.7 *O Médico e os Monstros* (2008)

Em 2008 a Cia. La Mínima estreia dois espetáculos, *A Noite dos Palhaços Mudos*, no mês de maio, e *O Médico e os Monstros*, em agosto.

O texto de *O Médico e os Monstros* é uma adaptação cômica de Mário Viana para a novela *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), do escocês Robert Louis Stevenson. A trama do espetáculo, dirigido por Fernando Neves, gira em torno das pesquisas do médico Dr. Jekyll (Domingos Montagner) acerca das facetas boa e má da personalidade humana. Numa experiência em seu laboratório, ele produz uma poção que isola seu lado mau, personificado no monstruoso Edward Hyde (Fernando Sampaio). A presença de Hyde, com suas malvadezas e grosserias, desestabiliza a vida de Jekyll e de seu círculo social, formado por Emily (Keila Bueno), sua namorada, Poole (Fábio Espósito), criado de Jekyll, o advogado Utterson (Cláudio Carneiro), seu amigo, Charlotte (Carol Badra), prima de Emily, e Lanyon (Fábio Espósito), pai de Charlotte.

O riso é comumente despertado pela exploração cômica do sexo/desejo sexual, do comportamento desregrado e do aspecto monstruoso de Hyde, da gestualidade e das vozes excêntricas das personagens e da agressão física ou zombaria verbal de uma personagem em relação à outra. A dramaturgia, as atuações e a direção constroem uma galeria de personagens-tipo distintas entre si e bem delineadas: o galã Jekyll e seu avesso Hyde, Emily, moça ingênua casadoira, Utterson, o advogado mulherengo e fanfarrão, Lanyon, velho ranzinza, e Charlotte, irreverente e doida por sexo. Nestas oposições, são estabelecidas muitas situações cômicas.



Imagem 24

Jekyll (Domingos Montagner), Emily (Keila Bueno), Charlotte (Carol Badra) e Utterson (Cláudio Carneiro) no laboratório de Jekyll.

Foto: Carlos Gueller, São Paulo, Teatro do SESI - SP, nov. 2008 (LA MÍNIMA, 2012, p. 123).



Imagem 25

O monstruoso Edward Hyde (Fernando Sampaio) no espetáculo *O Médico e os Monstros*.

Foto: Kenia Hernandes, São Paulo, Teatro do SESI – SP, nov. 2008 (LA MÍNIMA, 2012, p. 125).

Diferentemente de *Reprise, O Médico e os Monstros* é um espetáculo com uma fábula única que se desenvolve sem a participação explícita dos espectadores. Há uma única intervenção dos atores no espaço da plateia, quando Lanyon (Fábio Espósito) e Utterson (Cláudio Carneiro) passeiam pelo que se convencionou ser a cidade de Londres.

A figura do palhaço não está presente nas caracterizações das personagens, mas os atores recorrem a elementos ligados à comicidade clownesca, como as claquês e cascatas.

### 1.2.8 *Rádio Variété* (2010)

Depois de dois espetáculos destinados a salas de teatro, *A Noite dos Palhaços Mudos* e *O Médico e os Monstros*, a Cia. La Mínima retorna às apresentações de rua com *Rádio Variété* (2010). Assim como em *Reprise*, Domingos e Fernando assumem a direção e o roteiro de *Rádio*. A supervisão geral fica a cargo de Antonio Nóbrega. O espetáculo é um dos resultados do projeto “Teatro Paulistano de Variedades”, que tematizou o rádio e a diversidade do repertório do palhaço brasileiro. O projeto foi contemplado pelo Programa de Fomento ao Teatro da Secretaria Municipal de Cultura do Município de São Paulo (LA MÍNIMA, 2012, p. 141).

*Rádio Variété* é um programa de rádio apresentado ao vivo pelos locutores-atores Agenor (Domingos Montagner), Padoca (Fernando Sampaio) e Aderaldo (Filipe Bregantim). Os três realizam os esquetes da programação, os anúncios comerciais e os efeitos sonoros desta rádio de variedades. Num preâmbulo para atrair os espectadores, Agenor e Padoca fazem aquecimentos corporais e acrobacias cômicas, Padoca conversa com o público e Aderaldo experimenta seus instrumentos musicais.

O espetáculo começa com números de mágica, dança e música. Acompanhados pelo cavaquinho de Aderaldo e pelo saxofone de Agenor, Padoca e Agenor cantam a música-tema da rádio e brincam com os espectadores:

Agenor você tá vendo, a Claudia olhando pra mim  
Será que ela é casada?  
Se não for,  
Eu tô a fim.

Rádio Variété, a rádio que você vê  
Rádio Variété, na rua com você

O Evandro tá aqui olhando  
Com cara de apaixonado  
Ele olha pras meninas

Mas tem jeito de...  
Homem casado!

(RÁDIO VARIÉTÉ, 2010, 0min 09s a 0min 49s, videoclipe).

Um número cômico realizado no espetáculo inspira-se na reprise *Magia com Patos*, representada nos circos brasileiros da atualidade. No registro da reprise feito por Mario Fernando Bolognesi, um palhaço promete fazer um pato passar de uma lata a outra pela força da magia. Um outro palhaço desvenda o truque, mostrando ao público que há um pato em cada lata. A revelação, contrária à ética dos mágicos, rende um bofetão ao palhaço alcaguete (BOLOGNESI, 2003, p. 110-111). Em *Rádio Variété*, Agenor promete fazer um macaco de pelúcia passar de uma lata a outra e Padoca revela o truque à plateia.

Segue-se um serviço de recados e prestação de serviços no qual fatos corriqueiros revelam um desfecho insólito ou degradante (exemplo: Agenor diz “Fulano abriu lojas nos Jardins e no Shopping Cidade Jardim”; Padoca replica “Então fulano está rico!” Agenor responde “Não, está preso. Abriu para roubar”. Um esquete jornalístico aborda um apagão telefônico na cidade, mas os locutores não conseguem contato – por telefone – com nenhum dos repórteres. O telefone toca novamente e dessa vez a ligação se completa. Padoca atende, ouve uma voz feminina e fica animado. Sua expectativa de paquerar a ouvinte frustra-se quando a voz revela o motivo da ligação: a cobrança de cinco contas atrasadas da Rádio Variété. Para evitar o pagamento, Agenor e Padoca tentam seduzir a moça. Em vão. A voz anuncia que a conta terá que ser paga dali a 48 horas. Como última tentativa de sedução, Agenor oferece para a moça uma música cantada pela dupla sertaneja do litoral Anchieta e Imigrantes. Trata-se de uma paródia da música *Eva*, originalmente interpretada por Ivete Sangalo. A letra da paródia fala da escassez de animais na fazenda da dupla e o refrão “Eva” é substituído pelos gritos de “Égua”, emitidos pela personagem de Fernando Sampaio na dupla Anchieta e Imigrantes. Segundo Mario Fernando Bolognesi, a paródia de canções populares é uma característica da atuação dos palhaços brasileiros em circos de pequeno porte (2003, p. 99).



Imagem 26

Fernando Sampaio caracterizado para a canção *Égua*, paródia do sucesso *Eva*. Sentado ao fundo, Filipe Bregantim como Aderaldo. A comicidade da cena tem seu ápice quando Fernando aparece montado no boneco gritando o refrão “Égua!”. O boneco feito por Augusto Bonequeiro e Inês Sacay contribui para a comicidade ao criar uma figura disforme, na qual o tamanho do tronco do ator contrasta com as pequenas pernas do boneco.

Foto: Carlos Gueller, São Paulo, Praça Antonio Prado, 2010 (LA MÍNIMA, 2012, p. 146).

Segue-se um programa de previsão do tempo. Agenor narra as mudanças climáticas em tom futebolístico enquanto Padoca e Aderaldo representam as dificuldades e aventuras vividas por um paulistano no trajeto de ida e volta ao litoral.

O próximo quadro da rádio divulga mensagens de ouvintes que querem trocar ou vender pequenos objetos. A programação segue com o horóscopo do astrólogo Paxá Latão, um boneco cuja voz e os gestos são feitos por Agenor, que o entrevista. A charlatanice sugerida no nome manifesta-se nas previsões repetitivas, na incapacidade de adivinhar o signo das pessoas e nas intenções mulherengas do astrólogo.

O anúncio comercial de um remédio contra a flatulência é narrado por Agenor e representado por Aderaldo. O mote cômico do anúncio é o contraste entre as sutilezas da alma feminina, que passam despercebidas aos outros, e o impacto de um único e singelo “pum”. A Rádio Variété continua sua programação com duas performances de dança oferecidas pela escola Aderaldo Danças. A primeira é feita por um casal de bonecos manipulados por Padoca, oculto sob as vestes das personagens; a dança termina numa alusão ao ato sexual, sendo

brevemente interrompida pelos outros dois locutores-atores. Em seguida um concurso de dança é realizado tendo como concorrentes Agenor, dançando com uma boneca presa ao seu corpo, e Padoca com uma moça escolhida na plateia. Tudo o que o primeiro casal faz, o outro repete, até que Agenor põe a mão na bunda da boneca e a moça da plateia, antevendo seu destino, foge, para decepção de Padoca. Sem que o público perceba, Fernando Sampaio instrui a voluntária a agir desta forma.



Imagens 27 e 28

Na foto da esquerda, Fernando Sampaio está oculto sob as vestes dos bonecos. Ao fundo, Aderaldo (Filipe Bregantim) avalia a dança. Na foto da direita, Agenor (Domingos Montagner) e sua parceira participam do concurso promovido pela escola Aderaldo Danças.

Fotos: Carlos Gueller, São Paulo, 2010 (LA MÍNIMA, 2012, p. 145).

Assim como em *Luna Parke*, os trechos finais de *Rádio Variété* são dedicados à representação de uma história. Agenor e Padoca encenam *O Filho Pródigo*, entrada que integra o repertório dos palhaços brasileiros (BOLOGNESI, 2003, p. 283-287). A entrada tem como fio condutor os esforços de Agenor para que Padoca represente o reencontro emocionante entre um filho arrependido e sua mãe. Agenor quer realizar uma cena dramática, mas a estupidez e excentricidade de Padoca comprometem repetidamente seu intento.

A programação da Rádio termina com números musicais nos quais os locutores-atores tocam saxofone, pandeiro, violão e um piano feito de garrafas e canecas.

A comicidade do espetáculo explora as inabilidades, a charlatanice, a irreverência e o despudor das personagens. A degradação de algo que deveria ser bom, superior, eficiente ou

desejável é um dos motivos recorrentes de riso: a antena da rádio precisa de um reforço de palha de aço para funcionar, o astrólogo é um farsante, a voz feminina que encanta os locutores vem cobrar prestações atrasadas, as mágicas têm seus truques revelados, a dupla sertaneja vem do litoral, a novela que devia ser dramática torna-se cômica, “Eva” vira “Égua” etc.

### 1.2.9 *Athletis* (2011)

A estreia do espetáculo infantil *Athletis*, em 2011, marca um evento inédito no repertório de espetáculos da Cia. La Mínima: a atuação solo de Fernando Sampaio. Domingos Montagner participa na elaboração do roteiro e realiza a cenografia. Fernando assume diversas personagens, contracenando com objetos cênicos e com projeções de imagens.

A personagem central do espetáculo é o Barão de Coubertin, a quem se atribui a idealização das Olimpíadas modernas. *Athletis* é uma palestra na qual o Barão aborda a relação dos seres humanos com os esportes desde a Pré-História. Os assuntos são expostos pelo próprio Barão, por locuções em *off* com sua voz e por curtos vídeos projetados no palco. Os vídeos incluem falas e cenas do Barão, charadas que exaltam as capacidades humanas e dicas para as crianças.

O texto e a direção do espetáculo são de Paulo Rogério Lopes, colaborador da Cia. La Mínima em *À La Carte* (roteiro), *Piratas do Tietê*, *O Filme* (texto, em parceria com Laerte) e em *A Noite dos Palhaços Mudos* (contribuições ao roteiro, junto com Laerte).



Imagem 29

Fernando Sampaio como jóquei em *Athletis*. O cenário da ação cênica é proporcionado pelo desenho projetado na tela. Feita de tiras de tecido independentes entre si, a tela criada por Domingos Montagner permite a Fernando atravessá-la.

Foto: Carlos Gueller, São Paulo, Teatro Alfa, maio 2011 (LA MÍNIMA, 2012, p. 155).

A palestra-espetáculo organiza-se em tópicos que dão origem a breves cenas. O primeiro tópico da palestra é a presença do esporte nos tempos pré-históricos, abordada por meio da luta entre um homem das cavernas e suas presas. O segundo tópico, guerra e esporte, dá ensejo a uma luta de boxe. A capacidade de saltar é tematizada por um atleta medroso fazendo salto com varas. A velocidade humana é o mote para uma competição entre um menino argentino e um jogo eletrônico de tênis de mesa. A força dos seres humanos é tematizada por um levantador de peso surpreendido pela flatulência e atormentado por moscas. A ausência das mulheres nas Olimpíadas da Antiguidade e sua inclusão nas competições modernas enseja um vídeo em que o Barão proclama que “lugar de mulher é na cozinha”, mas aparece fazendo tarefas domésticas sob ordens de sua esposa. Ele admite, porém, que a entrada das mulheres nos jogos acrescentou mais graça e beleza ao esporte. O tema é desenvolvido com a apresentação artística de uma patinadora atrapalhada. A luta entre homens e animais é abordada pela interação entre a imagem de um urso panda capturado e o Barão. Ele atira no urso, mas de seu rifle saem flores que cobrem toda a tela do vídeo. A

aliança entre seres humanos e animais nos esportes é mostrada pela cena de um jóquei com seu cavalo em uma prova de hipismo. Nesta cena, Fernando desce do palco e caminha ao redor da plateia, brincando com os espectadores. Segue-se um vídeo e uma cena de maratona na qual um dos competidores ajuda um outro a completar a prova. O Barão entrega um prêmio ao maratonista vencedor e sai de cena. Um vídeo de esportistas e crianças praticando esportes celebra o espírito esportivo do ser humano e proclama o lema do espetáculo: o importante não é vencer, nem mesmo competir. O importante é se divertir!

A figura disforme do Barão é um dos motivos de riso: ele é um anão, com o rosto em proporções adultas e um pequeno corpo feito de bonecos. A peruca e os bigodes de aspecto rígido e a expressão facial superlativa de Fernando reforçam a aparência ridícula da personagem.



Imagem 30

Fernando Sampaio como Barão de Coubertin em *Athletis*. Em quase todas as cenas o Barão aparece dentro deste pequeno púlpito ladeado por cortinas. Os figurinos são de Carol Badra, os adereços de Maria Cecília Meyer, a peruca e o bigode do Maracujá Laboratório de Arte (Sidnei Caria, Silas Caria, Tetê Ribeiro). A ficha técnica completa está no apêndice H desta dissertação, p. 216.

Foto: Carlos Gueller, São Paulo, Teatro Alfa, maio 2011(LA MÍNIMA, 2012, p. 152).

A personalidade do orador também inspira o riso pela falta de modéstia e falibilidade: ele se machuca sem querer quando quer mostrar habilidade, por exemplo. Muitas falas do Barão são rimadas e espirituosas. Nos versos abaixo, o desfecho “vestindo lençol” explora uma forma infantil, inusitada e potencialmente risível de pensar:

[...]  
 Como eu queria ter vivido no mundo grego...  
 Correr com Hermes, sem pudor, sem medo  
 Andar com Apolo, no carro do Sol  
 E mais tarde, farrear com Dionísio  
 Vestindo lençol!!!  
 (ATHLETIS, 2011, 14min 29s a 15min).

As outras personagens representadas por Fernando exploram a comicidade do insucesso, da excentricidade e dos defeitos físicos ou morais, exagerados pela tipificação. As personagens são construídas como tipos claramente distinguíveis: o animalesco homem das cavernas, a patinadora atrapalhada, o saltador com medo de altura, o halterofilista atormentado por moscas, o garoto argentino, o jogador de tênis de mesa *nerd* etc.

Em crítica ao espetáculo publicada na *Folha de S. Paulo*, Gabriela Romeu comenta alguns aspectos da encenação e da atuação:

A sincronia entre ator real e um outro virtual lembra um jogo de videogame. Seduz a plateia, que é conduzida pela narrativa do Barão de Coubertin [...]. Entram em campo boxeador, lutador de sumô, patinadora e tenista, entre outros atletas, numa confusão que às vezes deixa o espetáculo sem ritmo. Com pouca clareza na dicção durante a narração do barão, Sampaio se mostra craque nas cenas em que prevalece o humor físico, arrancando gargalhadas com poucos gestos. (ROMEY, Folha de S. Paulo/Guia, 24 jun. 2011).

Compartilhamos com Gabriela Romeu a impressão de que em alguns momentos o espetáculo fica sem ritmo, com prejuízo para a comicidade. Entendendo por ritmo a percepção dos momentos acentuados e não acentuados no fluxo temporal do espetáculo (PAVIS, 2010, p.135), pode-se especular que o roteiro de *Athletis* assume um padrão muito constante, nos quais os tempos fortes se diluem numa regularidade previsível, marcada pela estrutura “falas do Barão/cenas/vídeos/falas do Barão etc.” A constância do roteiro manifesta-se também na composição das cenas, que reiteram um confronto físico-esportivo entre o ator e as imagens ou entre o ator e a própria atividade física. Embora o uso do vídeo e as próprias imagens sejam surpreendentes e risíveis, as personagens virtuais não dão conta de desenvolver um

jogo cômico intenso com o ator Fernando Sampaio. A relação antagônica e complementar que Fernando estabelece com Domingos Montagner (BOLOGNESI In LA MÍNIMA, 2012, p. 14) ou com outros parceiros de cena não se realiza da mesma maneira com as personagens virtuais e a comicidade se enfraquece em recursos prolíficos como fazer alguém de bobo e revelar alogismos, por exemplo.

Segundo a tipologia dos motivos de riso construída por Vladímir Propp em *Comicidade e Riso*, “fazer alguém de bobo” significa engabelar, realizar uma zombaria pela qual a vítima manifesta sua própria imbecilidade (1992, p. 99). O alogismo é a estupidez, a incapacidade elementar de ligar causas e efeitos (Ibidem, p. 108). Conforme Propp, ao envolver pelo menos duas personagens, o “fazer alguém de bobo” permite o desenvolvimento de conflitos que podem ser estendidos a narrativas longas e a vários atos de comédias (Ibidem, p. 99-100). O alogismo pode se manifestar em uma só pessoa, mas a existência de outro agente propiciando situações e servindo de contraponto favorece o desenvolvimento das oportunidades de riso.

A crítica de Gabriela Romeu destaca outro aspecto relevante da atuação em *Athletis*: a exploração bem-sucedida da comicidade física, ou do “humor físico”. A atuação e a encenação valorizam esta especialidade cômica de Fernando Sampaio: a expressividade do corpo (incluindo a face) e, especificamente, do corpo imperfeito, disforme, protuberante, licencioso e/ou travestido.

Na cena do halterofilista, por exemplo, o corpo atlético do ator é deformado por uma barriga protuberante, delineada por um maiô antiquado. A preparação da personagem para pegar os halteres reforça a comicidade grotesca: ao som de uma marchinha, o halterofilista mexe o quadril para frente e para trás no ritmo da música; aquecido o baixo ventre, os ombros sobem em direção ao pescoço, deformando a silhueta, as mãos chacoalham, os joelhos vão dobrando e envergando para dentro até que as mãos do atleta tocam os halteres. Em sintonia coreográfica com a música e com os efeitos sonoros, a atuação sem palavras de Fernando Sampaio constrói com clareza e síntese todas as sensações vividas pela personagem: esforço, cansaço, flatulência, constrangimento, ingestão/digestão de um líquido fortificante, incômodo com a presença de uma mosca, satisfação etc. Os ensaios de *Athletis* envolveram o

treinamento mímico do ator, assim como aconteceu nos espetáculos *A Noite dos Palhaços Mudos* e *Mistero Buffo*.<sup>36</sup>

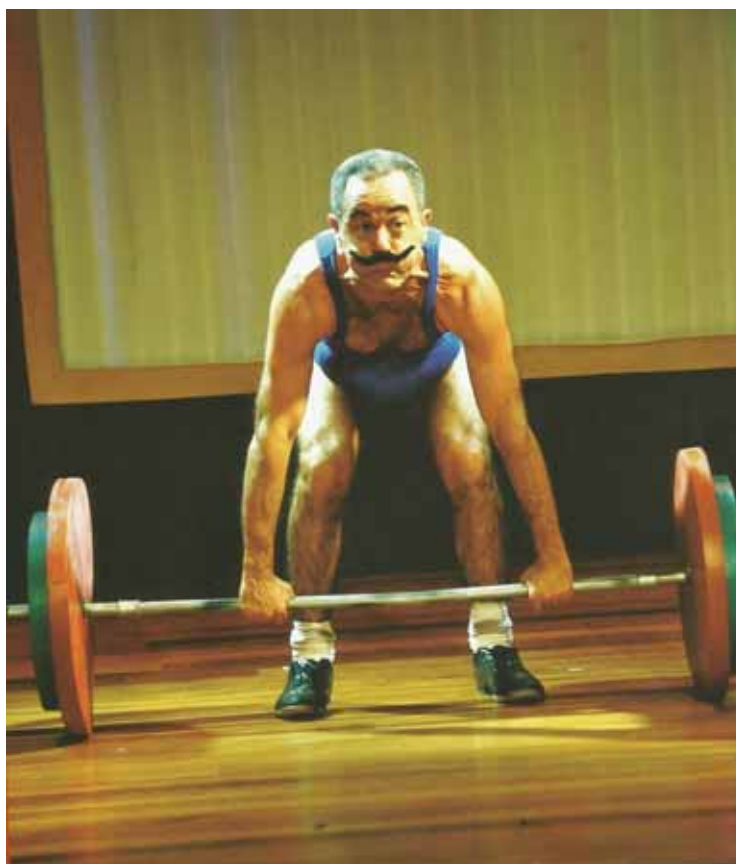


Imagem 31

Fernando Sampaio como halterofilista em *Athletis*.

Foto: Carlos Gueller, São Paulo, Teatro Alfa, maio 2011 (LA MÍNIMA, 2012, p. 159).

#### 1.2.10 *Mistero Buffo* (2012)

Os 15 anos da Cia. La MÍNIMA culminam com a estreia da peça *Mistero Buffo* (2012), do dramaturgo e ator italiano Dario Fo, com direção de Neyde Veneziano. O espetáculo adapta quatro dos 21 monólogos presentes no texto de Fo: *A Ressureição de Lázaro*, *O Cego e o Estropiado*, *O Louco e a Morte* e *O Jogo do Louco debaixo da Cruz* (LA MÍNIMA, 2012, p. 10, programa).

O título do espetáculo, mantido em italiano, referencia as versões cômicas e irreverentes dos mistérios, dramas religiosos medievais que encenavam episódios da Bíblia e da vida dos santos. Versões cômicas ou “bufas” dos mistérios eram representadas pelos

---

<sup>36</sup> Em *Athletis*, a preparação mímica de Fernando Sampaio foi realizada por Newton Yamassaki. Em *A Noite dos Palhaços Mudos* (2008) e em *Mistero Buffo* (2012), a preparação mímica do elenco ficou a cargo de Alvaro Assad, diretor de *A Noite dos Palhaços Mudos*.

jograis, artistas itinerantes e de múltiplas habilidades que divertiam as pessoas apresentando-se em feiras, festas, praças, tavernas, estalagens, igrejas e castelos da Europa feudal (RODRIGUES, 2011, p. 46-57).

Segundo Neyde Veneziano, em *Mistero Buffo* Dario Fo toma o passado medieval como metáfora de problemas socioeconômicos vividos pelos italianos no final dos anos 1960, quando o texto foi escrito e encenado pela primeira vez. Na montagem concebida por Neyde e pela Cia. La Mínima, as situações e a estrutura do texto são mantidas, mas os problemas abordados por Fo adaptam-se ao contexto brasileiro atual. As falas incorporam variações linguísticas adotadas em diferentes regiões, grupos etários e sociais do país. A encenação traz referências da literatura de cordel e da cultura caipira (VENEZIANO In LA MÍNIMA, 2012, p. 5-6, programa). Os monólogos de Fo transformam-se em diálogos para os artistas da Cia. La Mínima, com pontuações musicais e cênicas do ator convidado Fernando Paz.

O espetáculo apresenta quatro histórias alinhavadas pela presença de um jogral-narrador (Domingos Montagner) que se comunica diretamente com a plateia e às vezes faz comentários para o público no decorrer das cenas. Em conjunto com seus parceiros (Fernando Sampaio e Fernando Paz), ele introduz a temática do espetáculo: o contexto da Idade Média e as versões bufas dos mistérios apresentadas pelos jograis, estes “tataravós dos palhaços”.



Imagem 32

Fernando Paz, Domingos Montagner e Fernando Sampaio no início do espetáculo *Mistero Buffo*. Empunhando instrumentos musicais, os três entram em cena por uma porta lateral que desemboca num dos corredores da

plateia. Eles caminham ao redor do público, falam diretamente aos espectadores e, tocando uma música de inspiração medieval, dirigem-se ao palco.

Foto: Carlos Gueller, São Paulo, Teatro do SESI – SP, mar. 2012 (LA MÍNIMA, 2012, p. 167).

A primeira cena representada por Domingos Montagner e Fernando Sampaio retrata o rebuliço social causado pela ressurreição de Lázaro por Jesus.

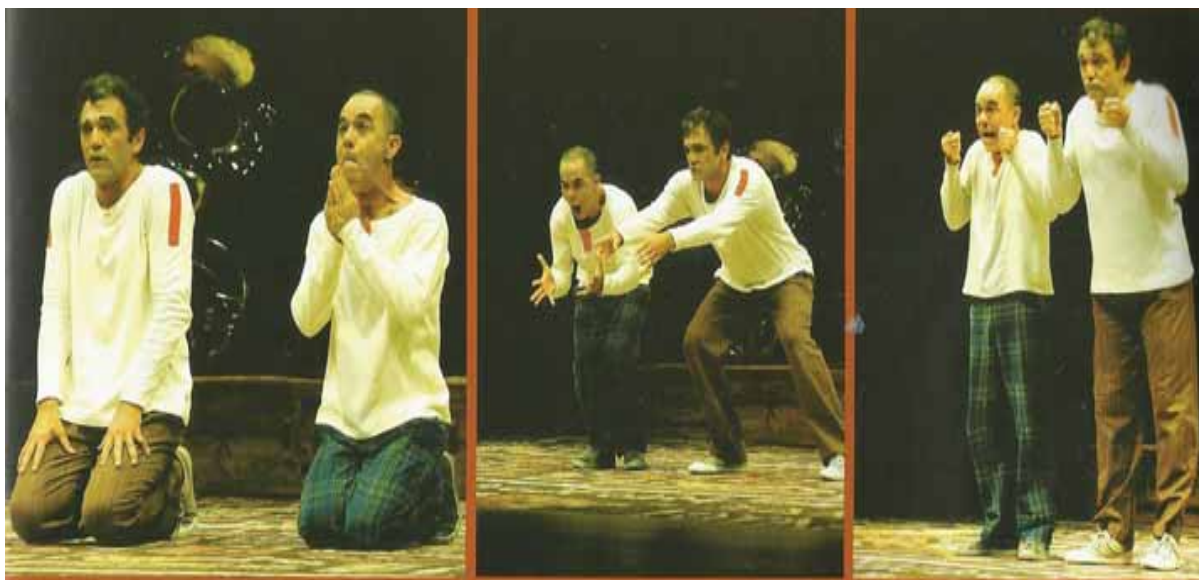


Imagem 33

Para realização das cenas, Domingos e Fernando despem os casacos e chapéus que aparecem na imagem 32 e revelam este figurino despojado e atual. Nas fotos acima, os dois representam a cena da ressurreição de Lázaro.

Na terceira foto da sequência, Fernando e Domingos mimam a existência de uma grade. Ao longo do espetáculo, os atores convenciam por meio do corpo e da voz a existência do cenário e de outras personagens.

Foto: Carlos Gueller, São Paulo, Teatro do SESI – SP, mar. 2012 (LA MÍNIMA, 2012, p. 171).

Segue-se um entreato no qual os atores cantam e tocam a música *O Romance das Caveiras*, de Alvarenga, Ranchinho e Chiquinho Sales, com uma breve participação de um(a) espectador(a).

A segunda cena aborda o encontro de dois pedintes, um cego (Domingos Montagner) e um paraplégico (Fernando Sampaio). Os dois decidem formar uma dupla para potencializar os resultados da mendicância, mas se deparam com Jesus e têm suas moléstias curadas pelo filho de Deus, para alegria do cego e para a desgraça do paraplégico, que se vê obrigado a trabalhar.

No segundo interlúdio musical, o jogral interpretado por Fernando Paz toca rabeça e, em seguida, os três interpretam o poema musicado *Ave Maria das Eleições*, que dá terminologia religiosa ao tema da compra e venda de votos.

A terceira e a quarta história são protagonizadas por um louco (Domingos Montagner). Ele e outro homem (Fernando Sampaio) estão jogando cartas ao lado do local onde se realiza a última ceia de Jesus Cristo. O homem aproveita-se da dispersão do louco para roubar no jogo. Numa das últimas partidas, o louco tira a carta da morte e a própria (Fernando Sampaio)

aparece diante dele. O louco a seduz, os dois dançam e ela sai para buscar Jesus, que deve morrer em breve. O louco engaja-se em mais uma jogatina, agora diante de Jesus crucificado (Fernando Sampaio). Ele pede ao filho de Deus que o faça ganhar nos jogos de cartas, sendo atendido em seu desejo. Deslumbrado com as vitórias, o louco quer retirar Jesus da cruz e levá-lo consigo pelas jogatinas afora, mas Jesus recusa, alegando que sua morte é um sacrifício para libertar os homens do pecado. Jesus morre e o louco se vê sozinho. Ele ironiza o filho de Deus evidenciando as maneiras pelas quais seu sacrifício foi utilizado para fins escusos, critica o preceito cristão de oferecer a outra face a quem nos ataca e exalta o episódio em que Jesus destruiu com um porrete as bancas das pessoas que negociavam dinheiro em frente ao seu templo. Empunhando um porrete (imaginário), o louco golpeia o ar e grita “porrada na ganância”.

Os três atores engajam-se em uma pantomima de violência física feita com truques comumente usados em apresentações de palhaços, tais como: deixar um homem de cuecas tirando subitamente suas roupas, que vão sendo desenroladas pelo puxar de um fio; usar um canhão para explodir um piano; e fazer com que a bala do canhão pareça atravessar uma pessoa. A cena referencia performances clownescas dos Rastelli.<sup>37</sup>

A produção da comicidade em *Mistero Buffo* beneficia-se da atualização e nacionalização do contexto medieval, que cria anacronismos cômicos e irreverências como o bordão “Eô, eô, Jesus Cristo é um terror!”, na cena da ressurreição de Lázaro. Nesta primeira cena, a representação tipificada de comportamentos atuais também é motivo de riso: a adolescente fã de Jesus, o pai que a acompanha a contragosto, o guarda que quer se beneficiar financeiramente do evento, o trombadinha etc. O espetáculo traz as dimensões espirituais das histórias religiosas para os planos material, corporal e/ou corriqueiro. Um exemplo é a descrição de detalhes nojentos da ressurreição de Lázaro: o ressuscitado sacode-se como um cachorro molhado e distribui larvas a torto e a direito. A encenação ousa ao representar Jesus

---

<sup>37</sup> O grupo circense Rastelli foi criado em 1930 pelo acrobata italiano Oreste Rastelli (1900-1962). Em meados de 1950, os Rastelli passaram a investir exclusivamente em números de palhaço, com grande sucesso. A primeira formação do quarteto em um número clownesco incluía: Oreste Rastelli, o brasileiro Aristide Alves Ferreira – chamado de Chocolate Ferreira –, Alfredo Rastelli (filho de Oreste) e diversos artistas que se alternaram no papel de palhaço Branco, até a chegada de Antonio Poletto na década de 1960. Após a morte de Oreste em 1962, seu neto Oreste Jr. assumiu seu papel. Em 1969 Aristide Alves Ferreira aposentou-se e foi substituído por Vittorio Rastelli, segundo filho de Alfredo. Antonio Poletto aposentou-se em 1980 e foi substituído pela esposa de Oreste Jr., Francesca. Alfredo Rastelli faleceu em 2005 e os Rastelli deixaram de atuar (DE RITIS; JANDO). Alguns dos truques referenciados em *Mistero Buffo* podem ser vistos numa performance dos Rastellis em 1980 no Royal Circus de Estocolmo. No vídeo, atuam Alfredo Rastelli, Oreste Jr., Vittorio e Antonio Polleto. Disponível em: < [http://www.circopedia.org/index.php/The\\_Rastellis\\_Video\\_\(c.1980\)](http://www.circopedia.org/index.php/The_Rastellis_Video_(c.1980))>. Acesso em: 04 fev. 2013.

(Fernando Sampaio) colaborando na jogatina do louco com trejeitos que remetem a religiões africanas.

A comicidade ligada às manifestações do baixo ventre aparece, por exemplo, na segunda cena, quando o cego coloca o paraplégico de ponta-cabeça sem querer e reclama de seu mau hálito, supondo que está perto de sua boca; percebendo o equívoco, o cego comenta que, a julgar pelo cheiro e pela constipação do colega, carregá-lo equivale a levantar um saco de merda.

As habilidades mímicas e acrobáticas dos atores são meios para a comicidade das quedas, encontrões, inabilidades e pequenos insucessos. A dança também está presente de modo cômico no espetáculo, quando o cego e o paraplégico criam uma coreografia ridícula para incrementar a mendicância.

Crítica de Luiz Fernando Ramos ao espetáculo, publicada na *Folha de S. Paulo*, elogia a essencialidade da encenação, centrada no jogo cênico dos atores, e relaciona *Mistero Buffo* às origens do teatro popular:

As narrativas escritas por Fo ganham em teatralidade e encantam, atualizadas pelo jogo elementar e rico dos extraordinários comediantes Domingos Montagner e Fernando Sampaio, auxiliados pelo não menos marcante Fernando Paz.

[...]

É emocionante ver as reconstituições da ressurreição de Lázaro ou da Paixão de Cristo, montadas com as palhaçadas de Sampaio e Montagner, e as hilárias pontuações musicais de Paz. As raízes do teatro popular, fundadas no histrionismo mais singelo e no ritmo preciso de corpos ágeis, reaparecem cristalinas e insuperáveis. (RAMOS, Folha de S. Paulo/Ilustrada, 31 maio 2012, p. E4).

*Mistero Buffo* recebeu duas indicações ao 25º Prêmio Shell SP de Teatro/São Paulo: Melhor Direção para Neyde Veneziano e Melhor Ator para Domingos Montagner.

### 1.2.11 Parcerias

A trajetória da Cia. La Mínima abrange também a participação em iniciativas de criação coletiva.

Entre 1999 e 2004, o La Mínima uniu-se aos grupos Linhas Aéreas e Circo Mínimo na criação da Central do Circo, espaço de pesquisa, prática e divulgação da arte circense na

cidade de São Paulo. Por meio do espetáculo de variedades *Cabaré da Central*, os grupos apresentavam os diferentes números criados no espaço.

Em 2002 a Cia. La Mínima e os grupos Parlapatões e Pia Fraus saíram em turnê pelo Brasil com o projeto Pano de Roda, no qual espetáculos e números eram apresentados em uma estrutura metálica circular sem cobertura, inspirada nos antigos circos de pau-fincado.<sup>38</sup>

No verão de 2003-2004, Domingos Montagner, Fernando Sampaio e outros artistas<sup>39</sup> formados em escolas de circo inauguraram na cidade de Boissucanga (SP) o Circo Zanni, dedicado à apresentação de variedades circenses. Em novembro de 2004 os artistas adquiriram uma lona própria e realizaram uma temporada inaugural na cidade de São Paulo (LA MÍNIMA, 2012, p. 87).

No Circo Zanni, Fernando Sampaio atua como palhaço, como músico – tocando tuba – e como contrarregra do picadeiro. Todos os artistas do Zanni colaboram na contrarregragem e tocam um instrumento musical ou cantam na banda do Circo. Domingos Montagner é diretor artístico, palhaço, apresentador, contrarregra e músico, tocando saxofone.

Domingos e Fernando atuam como dupla em muitos esquetes cômicos do Circo Zanni, alguns dos quais aparecem nos espetáculos da Cia. La Mínima, tais como *Monga: a mulher-gorila*, *La Mínima Cia. de Ballet* e *O Filho Pródigo*. Em 2006 os artistas do Zanni encenam no picadeiro a comédia *Feia*, de Paulo de Magalhães, com direção de Fernando Neves.

---

<sup>38</sup> O sistema “pau-fincado” foi o método predominante de sustentação da cobertura dos circos brasileiros entre o século XIX e a década de 1950: os caibros de madeira que formam a borda do circo eram enterrados no chão e a borda do tecido era presa à arquibancada (AVANZI; TAMAOKI, 2004, p. 343-344).

<sup>39</sup> Entre os demais criadores do Circo Zanni estão: Bel Mucci, Daniel Pedro, Erica Stoppel, Luciana Menin, Maíra Campos, Marcelo Lujan e Pablo Nordio.

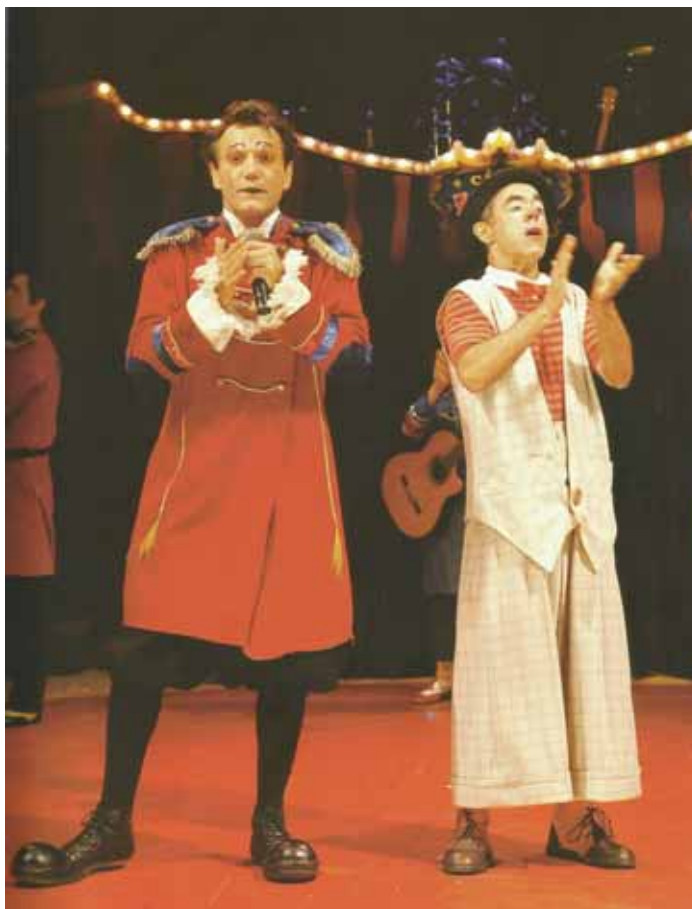


Imagem 34

Domingos Montagner como apresentador-palhaço e Fernando Sampaio como palhaço no Circo Zanni.  
Foto: Carlos Gueller, São Paulo, Circo Zanni, nov. 2008 (LA MÍNIMA, 2012, p. 89).

O Circo Zanni continua em atividade, realizando temporadas anuais na cidade de São Paulo.

### 1.3 Síntese prévia

Este panorama dos espetáculos da Cia. La Mínima permite destacar alguns elementos recorrentes na prática artística desenvolvida por Fernando Sampaio e Domingos Montagner.

Um dos traços comuns às obras comentadas aqui é a presença marcante da “comicidade física”, expressão escolhida pela Cia. La Mínima para designar os recursos não verbais de criação da comicidade, tais como as acrobacias cômicas, as paródias de dança, as claque e a atuação gestual, silenciosa ou não. Mesmo em espetáculos nos quais o texto falado têm grande importância, como *Reprise*, *O Médico e os Monstros* e *Rádio Variété*, as atuações e a produção da comicidade envolvem uma intensa mobilização corporal dos artistas. Trata-se de um uso não naturalista do corpo, que concilia as extraordinárias habilidades físicas

circenses com a perícia em representar o erro, a imperfeição, a desmedida e a irreverência, atributos típicos do palhaço.

A ênfase artística nos aspectos corporais é um procedimento cômico estudado por Vladímir Propp. Para o autor, o riso pode surgir quando a atenção do leitor/espectador é deslocada da vida espiritual de alguém – intenções, ideias, discursos, vontades etc. – para o corpo, e este desnuda defeitos (PROPP, 1992, p. 41-44). A Cia. La Mínima apresenta personagens que caem, chocam-se, agridem-se e tropeçam movidos pela irracionalidade, pela cupidez, pela zombaria, pela fome, pela vontade de brincar, de trapacear etc. Uma cena do espetáculo *Reprise* simboliza de maneira expressiva esta comicidade que conduz ao corpo motivações espirituais. O palhaço Agenor (Domingos Montagner) sobe numa cadeira e faz um pronunciamento ao público, com certa solenidade e sofisticação verbal:

Senhoras e senhores, o circo é um universo fantástico. Repleto de histórias maravilhosas, personagens incríveis [...]. E por isso mesmo, tem a sua própria literatura, suas histórias. [Agenor desce da cadeira] Então, como presente para a plateia [...], um pouco da poesia do circo. [estala os dedos] Música! (REPRISE, 2007, de 34min 19s a 34min 49s).

Antes que o belo discurso tenha início, Padoca (Fernando Sampaio) retira a cadeira do lugar e Agenor, ao sentar-se sem perceber a artimanha, cai no chão. A sequência repete-se algumas vezes, alternando os papéis dos palhaços, que revelam maneiras distintas de cair. O mote cômico da cena lembra um trecho do filme *I Clowns* (1970), de Federico Fellini, em que o próprio diretor recebe um balde na cabeça quando vai explicar a um repórter, em pleno picadeiro, a mensagem que almeja transmitir acerca dos palhaços. Em ambas as cenas, cai por terra o impulso de intelectualizar ou espiritualizar a arte do palhaço. Segundo Mario Fernando Bolognesi, “O espetáculo de circo não se dirige ao intelectualismo do espírito. Ele tem o corpo como a base primordial da cena, quer seja sob os moldes do sublime corpo acrobático quer seja o grotesco do palhaço.” (2003, p. 155). A filiação circense de Domingos Montagner e Fernando Sampaio corrobora para um tipo de atuação que almeja antes de mais nada o riso da plateia, sem necessária preocupação com finalidades políticas, filosóficas, estéticas etc. da comicidade – embora elas possam estar presentes nos espetáculos da Cia. Na percepção de Fernando Sampaio:

O foco principal do La Mínima é o palhaço. Se injetamos crítica é legal, mas não é o nosso objetivo central. Em *A Noite dos Palhaços Mudos* nossa intenção era fazer um espetáculo de palhaços, com comicidade alta, que é o que nós gostamos de fazer. [...] Nós chamamos de comicidade alta o que é

mais rasgado, uma comicidade mais rasgada, mais próxima da gargalhada do que do simples sorriso.<sup>40</sup>

Domingos e Fernando valem-se de seu repertório artístico e técnico amplo, fundado na diversidade da arte circense e da arte do palhaço, para suscitar o riso por meio de acrobacias, números de mágica, dança, música, mímica, manipulação de bonecos, ventriloquia etc. A cada espetáculo, a dupla aperfeiçoa e amplia este repertório, num processo contínuo de aprendizagem estimulado pela equipe artística envolvida nas montagens. Com exceção de *La Mínima Cia. de Ballet* (1997), dirigido pela própria dupla, Domingos e Fernando convidam dramaturgos, diretores(as) ou supervisores distintos para orientar as montagens e munem-se de preparadores(as) de habilidades específicas como ballet, tango, magia, mímica e música, conforme as necessidades dos projetos.

Segundo Domingos Montagner, o processo de criação dos espetáculos envolve ao mesmo tempo um grande respeito às ideias produzidas pelos dramaturgos e a liberdade para adaptá-las às características da dupla (informação verbal).<sup>41</sup>

Paulo Rogério Lopes, colaborador da Cia. La Mínima em *À La Carte*, *Piratas do Tietê*, *A Noite dos Palhaços Mudos* e em *Athletis*, ressalta como característica da dupla a dedicação ao trabalho, a disponibilidade para aprender novas habilidades e o apuro técnico ao realizá-las, como transparece no duo de tango que Domingos e Fernando executam em *À La Carte*. Assistir a um espetáculo da companhia – complementa Paulo Rogério – é sempre divertido e surpreendente, pois nunca sabemos quais serão as novidades apresentadas por Domingos e por Fernando (informação verbal)<sup>42</sup>. Outros parceiros da Cia. ressaltam aspectos semelhantes, a exemplo de Jairo Mattos, diretor de *A Verdadeira História dos Super-Heróis*:

Nada pode ser mais sério do que trabalhar com Domingos Montagner e Fernando Sampaio. Os dois são o que podemos chamar de “profissionais”. [...] foi uma experiência muito curiosa fazer parte do dia a dia da criação do espetáculo. [...] Com a quantidade de recursos físicos dos dois. A fidelidade às técnicas circenses nas suas mais variadas modalidades. A pesquisa incessante por técnicas ainda desconhecidas. [...] (MATTOS In LA MÍNIMA, 2012, p. 77).

<sup>40</sup> Informação obtida oralmente em entrevista com Fernando Sampaio realizada no dia 25 de junho de 2012 na cidade de São Paulo. Ver anexo A, p. 234.

<sup>41</sup> Informação obtida oralmente em declaração de Domingos Montagner durante evento acerca da criação dos espetáculos da Cia. La Mínima realizado no SESC Pompeia (São Paulo – SP) no dia 21 de fevereiro de 2013 com a presença dos autores Mario Viana, Paulo Rogério Lopes, Laerte e mediação de Hugo Possolo.

<sup>42</sup> Informação obtida oralmente em evento acerca da criação dos espetáculos da Cia. La Mínima realizado no SESC Pompeia (São Paulo – SP) no dia 21 de fevereiro de 2013 com a presença dos autores Mario Viana, Paulo Rogério Lopes, Laerte e mediação de Hugo Possolo.

As parcerias artísticas construídas pela Cia. adequam-se às temáticas e suportes dramaturgicos distintos que Fernando e Domingos elegem para os espetáculos. Fernando Sampaio identifica como uma das características da Cia. um apreço pela diversidade, pela alternância entre espetáculos de perfis distintos:

Alternar a rua com a caixa preta, o mais grotesco com o menos grotesco, o mais verborrágico com o menos verborrágico. Nós pensamos nisso. Na hora em que vamos conceber o próximo espetáculo, nós olhamos para trás e vemos qual foi o último que nós fizemos. Nós pensamos um pouco... por incrível que pareça, nós pensamos! [risos].<sup>43</sup>

A capacidade de atuar nos palcos do teatro e no picadeiro do circo é um dos méritos da Cia. La Mínima, segundo Mario Fernando Bolognesi, haja vista a necessidade de moldar a gestualidade, a voz, a relação com a plateia e os níveis de improvisação às peculiaridades que cada espaço enseja. O picadeiro favorece atuações mais expansivas, sintéticas e permeáveis às reações do público, num tom fortemente comunicativo. Numa sala de teatro a atuação pode ser menos expansiva, dadas as dimensões e os recursos técnicos do local. O público tende a ser colocado na obscuridade, como espectador de uma obra acabada, e a improvisação ocorre dentro dos limites do enredo e da encenação (BOLOGNESI In LA MÍNIMA, 2012, p. 13).

Embora a atuação da Cia. La Mínima no Circo Zanni e em outros picadeiros não seja objeto desta pesquisa, é possível observar o trânsito da dupla por formas distintas de atuação no próprio repertório de espetáculos. As encenações da Cia. La Mínima podem ser agrupadas em dois grandes conjuntos: espetáculos com uma fábula<sup>44</sup> única, que evolui linearmente no tempo cênico pela ação das personagens, sem a presença de um narrador/apresentador e sem comunicação verbal com a plateia; e espetáculos que reúnem números artísticos e/ou pequenas fábulas independentes entre si com personagens que se comunicam verbalmente com a plateia e solicitam sua participação no jogo cênico.

No primeiro conjunto descrito podem-se alocar os espetáculos *À La Carte*, *Piratas do Tietê*, *o Filme*, *O Médico e os Monstros* e *A Noite dos Palhaços Mudos*. Não por acaso, estes espetáculos foram concebidos para salas de teatro, onde o público tem maior conforto e chance de se concentrar na evolução de uma única trama. Interpretando personagens fixas no espaço teatral, Fernando e Domingos constroem tipos cômicos mais multifacetados e detalhistas em suas expressões.

---

<sup>43</sup> Informação obtida oralmente em entrevista com Fernando Sampaio realizada no dia 06 de dezembro de 2012 na cidade do Rio de Janeiro. Ver anexo A, p. 246.

<sup>44</sup> Entende-se “fábula” como a sequência de ações motivadas por conflitos, resoluções e desenlace num determinado espaço-tempo ficcional (PAVIS, 2008, p. 157).

No segundo conjunto incluem-se *La Mínima Cia. de Ballet*, *Luna Parke*, *Reprise*, *Rádio Variété*, *Athletis* e *Mistero Buffo*. *Luna Parke*, *Reprise* e *Rádio Variété* são frequentemente apresentados em praças e demais espaços amplos, nos quais Fernando e Domingos valem-se de registros corporais e vocais mais expansivos, da tipificação acentuada das personagens, de um jogo de cena mais ágil, textos curtos e comunicação verbal constante com o público. A estrutura dramaturgica feita de números e esquetes independentes permite que um passante possa aproveitar o espetáculo sem ter assistido ao seu início. *Athletis* e *Mistero Buffo*, apresentados em salas de teatro, não exigem de Fernando e Domingos atuações tão expansivas e sintéticas quanto as de *Luna Parke*, *Reprise* e *Rádio Variété*, mas também fundamentam-se na comunicação verbal dos artistas com a plateia e na diversidade de personagens interpretadas pela dupla.

Mesmos nos espetáculos de fábula única prevalecem atuações e encenações que, em graus distintos, demarcam sua teatralidade, ou seja, explicitam ao público sua condição de artifício, de representação teatral/circense em oposição a uma prática naturalista ou ilusionista de representação.

A figura do palhaço é parte importante da teatralidade criada pela Cia. La Mínima. Nem sempre a aparência do palhaço – distinguível pela maquiagem e pelo figurino <sup>45</sup> – pode ser reconhecida no repertório do grupo. Nos espetáculos *Luna Parke*, *Piratas do Tietê*, *o Filme*, *O Médico e os Monstros*, *Rádio Variété* e em *Athletis* Fernando Sampaio e Domingos Montagner caracterizam-se como piratas, atletas, apresentadores, monstro, médico, locutores etc. Em *Mistero Buffo*, os figurinos iniciais do elenco referenciam artistas cômicos medievais, mas não se coadunam exatamente com imagens do palhaço no circo atual. Mesmo assim, a influência deste tipo cômico específico, que Fernando e Domingos consideram essencial ao La Mínima, transparece nas acrobacias, nas claque, nas referências às entradas e reprises dos palhaços circenses, nas alusões ao universo do circo, nas paródias e na exploração cômica do irreverente, do excêntrico, do erro, da estupidez, da brincadeira e do grotesco.

As diferenças pessoais e artísticas entre Domingos Montagner e Fernando Sampaio compõem uma dupla cômica de grande eficácia. Nos espetáculos em que a aparência da

---

<sup>45</sup> A caracterização exterior da personagem palhaço – seu figurino, maquiagem e máscara –, assim como seu perfil psicológico, conciliam a criação individual do intérprete com um tipo reconhecível e consolidado pelas tradições artísticas (BOLOGNESI, 2003, p. 176). A tipificação da personagem, que permite ao público identificar figuras heterogêneas como “palhaços”, enraíza-se nos processos históricos de criação e recriação da personagem em distintos contextos culturais. Tal como foi conformada no final do século XIX na Europa, a polaridade Branco/Augusto, por exemplo, pode ser reconhecida no rosto esbranquiçado, no chapéu cônico e/ou na elegância de trajes do Branco, em contraste com as roupas excessivamente largas, os sapatos enormes, o nariz vermelho e a maquiagem carregada do Augusto (Ibidem, p. 72; 78). Como será discutido adiante, a história em quadrinhos de Laerte e o espetáculo *A Noite dos Palhaços Mudos* referenciam os palhaços Branco e Augusto.

personagem palhaço é mais nítida – *La Mínima Cia. de Ballet* (quando a maquiagem está presente), *Reprise* e *A Noite dos Palhaços Mudos* –, Fernando e Domingos trazem como elemento conscientemente explorado a polaridade Branco (Domingos) e Augusto (Fernando), expressa em oposições complementares tais como dominador/dominado, racionalidade/estupidez, beleza/deforridade, esperteza/ingenuidade, ordem/desregramento, decoro/licenciosidade, seriedade/comicidade. Nesta dinâmica da dupla, os desfechos cômicos são comumente deflagrados pela irreverência, estupidez e excentricidade do Augusto (Fernando), a partir de situações e de um referencial de correção proporcionados pelo Branco (Domingo). Domingos, como Branco, também desencadeia o riso ao engabelar o Augusto. Em alguns espetáculos, as funções Branco e Augusto invertem-se momentaneamente e o palhaço representado por Domingos assume o papel de bobo, atrapalhado, louco etc. Essas exceções são expressivas em *À La Carte* e em *A Noite dos Palhaços Mudos*.<sup>46</sup>

Nos espetáculos em que Domingos e Fernando metamorfoseiam-se em outras personagens que não o palhaço, Domingos em geral assume os papéis que representam autoridade, liderança, eloquência, saber, beleza, esperteza e/ou racionalidade: ele é o domador da Monga e o galã Johnny em *Luna Parke*, o capitão em *Piratas do Tietê, o Filme*, o médico em *O Médico e os Monstros*, o locutor-ator esperto em *Rádio Variété* e o apresentador em *Mistero Buffo*. Nesta peça, Domingos também assume papéis mais ingênuos, como o cego – em contraste com o paralítico ranzinza representado por Fernando Sampaio – e o louco – enquanto Fernando representa três personagens: um homem que tapeia o louco, a Morte e Jesus Cristo. Fernando Sampaio, em contrapartida, geralmente representa personagens desajeitadas, disformes, ingênuas, travessas, inadequadas, irracionais, subalternas e/ou irreverentes: ele é a Monga em *Luna Parke*, um subordinado do capitão em *Piratas do Tietê, o Filme*, o monstro em *O Médico e os Monstros* e o locutor-ator bobo em *Rádio Variété*.

Estes atributos complementares transparecem de modo claro nas atuações de Domingos e Fernando por um processo de tipificação das personagens. Em contraste com atuações que ressaltam os atributos originais e variáveis da individualidade, a construção da personagem-tipo enfatiza a generalização, a ampliação e a manutenção de características físicas ou morais reconhecíveis pelo público (PAVIS, 2008, p. 410).

Em mais de 15 anos de trabalho conjunto, Domingos e Fernando construíram parcerias artísticas recorrentes que também caracterizam o trabalho da Cia. La Mínima: Inês Sacay nos figurinos, Wagner Freire na iluminação, Marcelo Pellegrini na composição e

---

<sup>46</sup> O espetáculo *A Verdadeira História dos Super-Heróis* não foi contemplado nesta síntese pela ausência de vídeo-registro que pudesse subsidiar a análise.

direção musical, Maria Cecília Meyer nos adereços e confecção de cenografia, Paulo Rogério Lopes nos textos/roteiros, Laerte, criador de textos/roteiros e inspirador de dois espetáculos – *Piratas do Tietê, o Filme* e *A Noite dos Palhaços Mudos*.<sup>47</sup>

Por fim, cabe destacar os diversos prêmios de crítica e de patrocínio recebidos pela Cia. e a alta produtividade do grupo, com 11 espetáculos próprios em 15 anos, além das produções realizadas na Central do Circo, no projeto Pano de Roda e no Circo Zanni.

---

<sup>47</sup> Inês Sacay criou figurinos para *À La Carte* (2001), *Luna Parke* (2002), *Piratas do Tietê, o Filme* (2003), *A Verdadeira História dos Super-Heróis* (2004), *Reprise* (2007), *A Noite dos Palhaços Mudos* (2008), *Rádio Variété* (2010) e *Mistero Buffo* (2012). Wagner Freire fez a iluminação de *Piratas do Tietê, o Filme*, *A Verdadeira História dos Super-Heróis*, *Reprise*, *A Noite dos Palhaços Mudos*, *O Médico e os Monstros* (2008) e *Mistero Buffo*. Marcelo Pellegrini criou música original para *Piratas do Tietê, o Filme*, *Reprise*, *A Noite dos Palhaços Mudos*, *O Médico e os Monstros*, fez direção musical e compôs música original para *Rádio Variété* e para *Mistero Buffo*. Maria Cecília Meyer fez adereços para *Piratas do Tietê, o Filme*, confecção de cenografia e adereços para *O Médico e os Monstros*, adereços para *A Noite dos Palhaços Mudos*, *Rádio Variété* (em parceria com Roberto Meyer), *Athletis* (2011) e confecção de cenografia e arte para *Mistero Buffo*. Paulo Rogério Lopes fez o roteiro de *À La Carte*, realizou em conjunto com Laerte Coutinho o texto de *Piratas do Tietê, o Filme*, colaborou com Laerte no roteiro de *A Noite dos Palhaços Mudos* e foi dramaturgo e diretor em *Athletis*. Laerte fez o roteiro de *Luna Parke*, o texto de *Piratas do Tietê, o Filme* (junto com Paulo Rogério Lopes) e colaborou no roteiro de *A Noite dos Palhaços Mudos*, além de ter inspirado a realização destes dois espetáculos. Para informações acerca de outros colaboradores da Cia. La Mínima consultar os apêndices desta dissertação ou a obra *La Mínima em Cena* (2012).

## CAPÍTULO 2

### A NOITE DOS PALHAÇOS MUDOS<sup>48</sup>

#### 2.1 A criação do espetáculo *A Noite dos Palhaços Mudos*

A montagem do espetáculo *A Noite dos Palhaços Mudos* teve como ponto de partida um antigo interesse, anterior à formação da dupla, que Fernando Sampaio e Domingos Montagner coincidentemente nutriam pela história homônima de Laerte Coutinho, publicada em 1987 na Revista Circo ano I nº 4<sup>49</sup>. A idealização do espetáculo tornou-se um projeto da dupla, acalentado por uma grande identificação artística com a história de Laerte:

[...] A adaptação de “*A Noite dos Palhaços Mudos*” é um sonho antigo. Na história do **La Mínima**, a comicidade física, o humor sem palavras, o absurdo do universo dos palhaços são pilares na construção da comicidade. E isto tudo está presente neste marco dos quadrinhos, que resume tudo o que gostamos de fazer. E nada mais instigante do que montar um espetáculo que sempre nos pareceu nossa própria sinopse. (LA MÍNIMA, 2008, postal, destaques dos autores).

As parcerias com Laerte em *Luna Parke* (2002) e *Piratas do Tietê, o Filme* (2003) abriram o caminho para que o cartunista reservasse a história para um futuro espetáculo da Cia. La Mínima. Em 2007, quando o projeto de montagem foi contemplado com os prêmios Funarte de Teatro Myriam Muniz de Incentivo à Montagem Teatral e PAC de Montagem Teatral (atual ProAC – Programa de Ação Cultural), a Cia. La Mínima pôde iniciar o trabalho.

Domingos e Fernando queriam realizar uma produção compacta, que mobilizasse poucos materiais cênicos e pudesse circular com facilidade pelos locais de apresentação. Para que isto se concretizasse foi fundamental o recurso à mímica, enquanto linguagem gestual que imita objetos, ações e personagens de forma codificada e estilizada visando sua legibilidade pelo espectador (PAVIS, 2010, p. 115-117). Esta acepção da mímica não esgota as múltiplas manifestações dessa arte ao longo dos séculos, mas circunscreve o tipo de expressão mímica trabalhada em *A Noite dos Palhaços Mudos*, que será comentada adiante. Para dirigir um

<sup>48</sup> Trechos deste capítulo integram, em versão preliminar, o artigo “*A Noite dos Palhaços Mudos: uma análise*”, publicado na Rebenito: Revista de Artes do espetáculo (2012, nº 3, p. 155-169). Neste artigo, realiza-se uma análise descritiva da encenação, mas não se enfatiza a produção do riso.

<sup>49</sup> A história também foi publicada no livro *Os Piratas do Tietê e Outras Barbaridades* (Ensaio, 1994) e está integralmente disponível em: LAERTE. **A Noite dos Palhaços Mudos**. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/laerte/personagens/palhacos/>>. Acesso em: 14 fev. 2013.

espetáculo com pouquíssimo texto e muita ação física – em conformidade com os quadrinhos de Laerte –, Fernando e Domingos convidaram o mímico, ator e diretor carioca Alvaro Assad, que também assumiu a preparação mímica do elenco. A intenção era que o roteiro do espetáculo fosse feito por Laerte e Paulo Rogério Lopes – autores de *Piratas do Tietê, o Filme* –, mas em virtude de questões pessoais o cartunista não pôde assumir o trabalho, que ficou a cargo de Alvaro Assad e da Cia. La Mínima.<sup>50</sup>

Alvaro Assad é fundador do Centro Teatral Etc. e Tal, no qual atua com Marcio Moura e Melissa Teles-Lôbo. Criado em 1993 no Rio de Janeiro (RJ), o Centro tem como característica de suas produções a comicidade e a pesquisa gestual centrada na mímica. O repertório do grupo inclui os espetáculos *Fulano & Sicrano, No Buraco, Victor James, Branca de Neve?, Draguinho, O Maior Menor Espetáculo da Terra e O Macaco e a Boneca de Piche*<sup>51</sup>. Alvaro tem formação técnica de ator pela Casa das Artes de Laranjeiras (CAL) e iniciação mímica em trabalho com o diretor, mímico e ator português Luís de Lima (1925-2002) – parceiro de Marcel Marceau (1923-2007) – e com o mímico curitibano Jiddu Saldanha.

A direção de Alvaro resultou em uma encenação econômica no uso de objetos cênicos, com ênfase no poder representativo do gesto, na iconicidade<sup>52</sup> dos objetos e na construção dos espaços ficcionais da trama pelo uso versátil e sugestivo dos sistemas cênicos<sup>53</sup>: o gestual, os objetos, a voz, a trilha sonora, a iluminação e os figurinos contribuem para suscitar, no público, imagens dos diferentes locais da ação. Segundo Assad:

A NOITE DOS PALHAÇOS MUDOS tem em seu cerne o palco nu. Nada está ali, e isso para um ponto de vista mímico significa que TUDO está ali. Ou seja, tudo terá que ser criado somente com o movimento cênico em concordância com a iluminação, trilha do espetáculo e objetos/adereços que selecionamos. (destaques do autor).<sup>54</sup>

O caráter sintético da encenação de Assad foi observado em crítica de Jefferson Del

<sup>50</sup> Informações obtidas por meio de entrevista com Fernando Sampaio realizada em 25 de junho de 2012. Ver anexo A, p. 234.

<sup>51</sup> Informações disponíveis em: <<http://www.etcetal.art.br/>> e <<http://etcetal.art.br/naestrada/>>. Acesso em: 18 ago. 2012.

<sup>52</sup> Entende-se iconicidade como a relação de semelhança existente entre um signo e aquilo que ele representa. “[...] (quanto maior a iconicidade de um signo, tanto menor o seu grau de abstração ou esquematização) [...]”. ICONICIDADE. In: **Grande dicionário da língua portuguesa**. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=iconicidade&stipe=k>>. Acesso em: 30 maio de 2012.

<sup>53</sup> Segundo Patrice Pavis, os sistemas cênicos ou sistemas significantes agrupam um conjunto de signos pertencentes a um mesmo material, como, por exemplo, o gestual, a iluminação, os figurinos etc. Esta noção substitui a ideia do signo individualizado ou unidade mínima da representação (PAVIS, 2008, p. 361).

<sup>54</sup> Informação obtida por meio de entrevista com Alvaro Assad respondida por escrito em 26 de julho de 2012. Ver anexo B, p. 252.

Rios (Estado de S. Paulo, 24 jul. 2008)<sup>55</sup> e de Alberto Guzik. Guzik elogiou a transposição da história em quadrinhos de Laerte para os palcos “[...] com grande inspiração, muita inteligência e intensa beleza, conquistada com pouquíssimos elementos e doses vastas de talento do diretor e do elenco.” (GUZIK, Revista Bravo!, jan. 2009, grifo nosso).

A pantomima, no sentido de história contada sem palavras, é a linguagem do espetáculo, na visão de Alvaro. Para o diretor, o principal desafio de um espetáculo/roteiro sem palavras é propiciar o entendimento da forma pantomímica, fazer a representação pulsar sem palavra alguma.<sup>56</sup>

“Mímica” e “pantomima” são termos cujos significados sofreram diversas transformações, fusões e distinções conforme os períodos históricos e as vertentes artísticas<sup>57</sup>. Ambas derivam da palavra *mimesis*, processo de imitação pelo qual um artista interpreta algo além de si mesmo (LUST, 2000, p. 01). Numa perspectiva panorâmica, é possível localizar a mímica e/ou pantomima dentro do vasto campo da linguagem gestual como parte intrínseca de toda expressão cênica. Em recortes históricos mais específicos, certas acepções associam a pantomima a formas não faladas de espetáculo – sobretudo a partir do século XVIII – e, desde o século XX, vinculam a mímica e a pantomima a uma arte especializada (Ibidem, p. 02).

Alvaro Assad distingue “mímica” e “pantomima” da seguinte forma:

<sup>55</sup> Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,o-misterioso-silencio-dos-palhacos,211103,0.htm>>. Acesso em: 17 mar. 2013.

<sup>56</sup> Informação obtida por meio de entrevista com Alvaro Assad respondida por escrito em 26 de julho de 2012. Ver anexo B, p. 251.

<sup>57</sup> Entre os antigos gregos e romanos, por exemplo, as palavras “pantomima” e “mimo” poderiam ser tomadas como sinônimos, assumir acepções distintas ou fundir-se a outros termos. A pantomima grega envolvia uma ginástica acrobática, chamada *cubistica*, exercícios de destreza ou jogos com bola, denominados *sferistica*, e a *orchestica*, dança com diálogos e desenvolvimento de uma história (CAMARGO, 2006, p. 9). “Mimo” poderia designar uma comédia curta, representada sem máscaras, ou o intérprete desta representação. Os mimos e mimas falavam, dançavam e cantavam em meio ao público e ao barulho da rua (FANTHAM, 1989, p. 154-155). Entre os romanos “pantomima” poderia nomear um espetáculo no qual um artista, o pantomimo, representava por meio de movimentos rítmicos, gestos e uso de máscaras todos os papéis de uma narrativa, acompanhado de um cantor ou de um coro (LUST, 2000, p. 01). Segundo Robson Corrêa de Camargo, o termo “pantomima” estendeu-se a todos os tipos de espetáculo romanos, assim como a palavra “mimo” foi utilizada para designar todo entretenimento oferecido no lugar teatral (CAMARGO, op. cit., p. 2). Na análise de Margareth Bieber, os mimos(as) sobreviveram ao fim do Império Romano e sua influência estendeu-se à Idade Média, ao palco Elizabetano e a personagens como o Pulcinella e o Arlequim italianos, o Kasper alemão, o inglês Punch, o turco Karagos e o palhaço de circo (BIEBER, 1939, p. 643). Na Inglaterra entre o século XVIII e o final do século XIX, a palavra “pantomima” designava um espetáculo influenciado pela *commedia dell'arte* no qual gesto, música, acrobacia e dança conjugavam-se em um enredo dividido em duas partes: uma primeira história de tom sério baseada em atualidades, contos de fadas ou temas mitológicos; e uma segunda parte chamada de *Arlequinada*, sequência cômica detonada pelas desventuras amorosas de Arlequim e Colombina, perseguidos pelo velho Pantaleão e por seu servo, o *Clown* (STOTT, 2009, p. XXIII).

A mímica vem de mimesis com significado próprio de "imitar". Faz-se a mímica de segurar um copo, de dormir, de andar no mesmo lugar, de uma parede, de olhar ao longe. A mímica é alfabeto, a Pantomima é texto. Pantomima é uma quantidade de movimentos mímicos que descrevem ou contam uma situação.<sup>58</sup>

Em consonância com a definição de Assad, para fins desta análise entende-se “mímica” como a expressão gestual estilizada e legível que cria a ilusão de objetos, personagens e ações e garante o entendimento da pantomima, enquanto narrativa espetacular primordialmente não verbal.

Ao ler a história de Laerte tendo em vista a realização da montagem, Alvaro produziu um roteiro preliminar com uma partitura de gestos e momentos cômicos. Este roteiro foi levado aos ensaios para ser transformado e recriado no jogo dos atores Fernando Sampaio, Domingos Montagner e Fábio Espósito. Alvaro compilava as ideias criadas na prática cênica e as introduzia, de forma lapidada, no roteiro, que pouco a pouco assumia sua forma final. A intenção era realizar um espetáculo fiel à história de Laerte e à sua comicidade, baseada, segundo o diretor, na “[...] tensão do silêncio agregada à força pulsativa e explosiva que os palhaços têm”<sup>59</sup>. Os desenhos de Laerte foram presença fundamental na elaboração do roteiro e das cenas: uma impressão da história em quadrinhos ficava pregada em um painel durante os ensaios, servindo de guia para a divisão da fábula em unidades cênicas e para o trabalho de montagem, cena a cena.<sup>60</sup>

Além de recriar as gags desenhadas por Laerte, Domingos e Fernando queriam introduzir no espetáculo algumas performances de magia cômica e música relacionadas ao universo do palhaço brasileiro<sup>61</sup>. Para tanto Alvaro criou um objeto cênico batizado de “palhaçômetro”: um despertador que, ao tocar, obriga um dos palhaços mudos (Domingos Montagner) a realizar uma gag. Os momentos escolhidos para o soar do palhaçômetro foram, propositalmente, os mais tensos para os palhaços: quando um deles (Fernando) está segurando uma bomba prestes a explodir, no momento em que os dois (Fernando e Domingos) estão se equilibrando num parapeito altíssimo e quando ambos, usando um

---

<sup>58</sup> Informação obtida por meio de entrevista com Alvaro Assad respondida por escrito em 10 de maio de 2013. Ver anexo B, p. 255.

<sup>59</sup> Informação obtida por meio de entrevista com Alvaro Assad respondida por escrito em 26 de julho de 2012. Ver anexo B, p. 251.

<sup>60</sup> Informação obtida por meio de entrevista concedida por Fernando Sampaio em 25 de junho de 2012 na cidade de São Paulo. Ver anexo A, p. 232.

<sup>61</sup> Informação obtida por meio de entrevista concedida por Fernando Sampaio em 25 de junho de 2012 na cidade de São Paulo. Ver anexo A, p. 232.

disfarce, estão rodeados por seus inimigos, aponta Assad.

O palhaçômetro e suas gags são apenas algumas das características que distinguem o roteiro do espetáculo da história original. Não obstante a fidelidade da montagem à obra de Laerte, a recriação cênica e a produção da comicidade naturalmente assumiram contornos próprios, dada a personalidade artística de seus criadores, a especificidade dos recursos cênicos em relação ao desenho e a vontade de realizar uma produção compacta, com cenografia reduzida. Conforme Alvaro Assad:

A HQ original do Laerte já é de uma comicidade genial e rica. Mas, claro que para transpor para o palco é necessário a criação de elementos teatrais e com signos de entendimento que não temos como transpor para o palco mesmo que fizéssemos projeção em vídeo. Essa opção não aconteceu. A utilização da mímica é elemento potencial para a comicidade.<sup>62</sup>

Uma síntese verbal da narrativa desenvolvida nos quadrinhos destacará algumas diferenças e semelhanças entre o roteiro do espetáculo e a história original. Uma análise mais minuciosa a respeito da adaptação dos quadrinhos de Laerte para o espetáculo da Cia. La Mínima foi realizada por Ivy Donato Bastos (BASTOS, I., 2012).

As personagens de Laerte são três palhaços e diversos homens vestidos de terno. Os quadrinhos têm início com o encontro de dois palhaços em um cenário urbano, durante a noite. Percebe-se que eles não querem ser vistos.

---

<sup>62</sup> Informação obtida por meio de entrevista com Alvaro Assad, respondida por escrito em 26 de julho de 2012. Ver anexo B, p. 253.

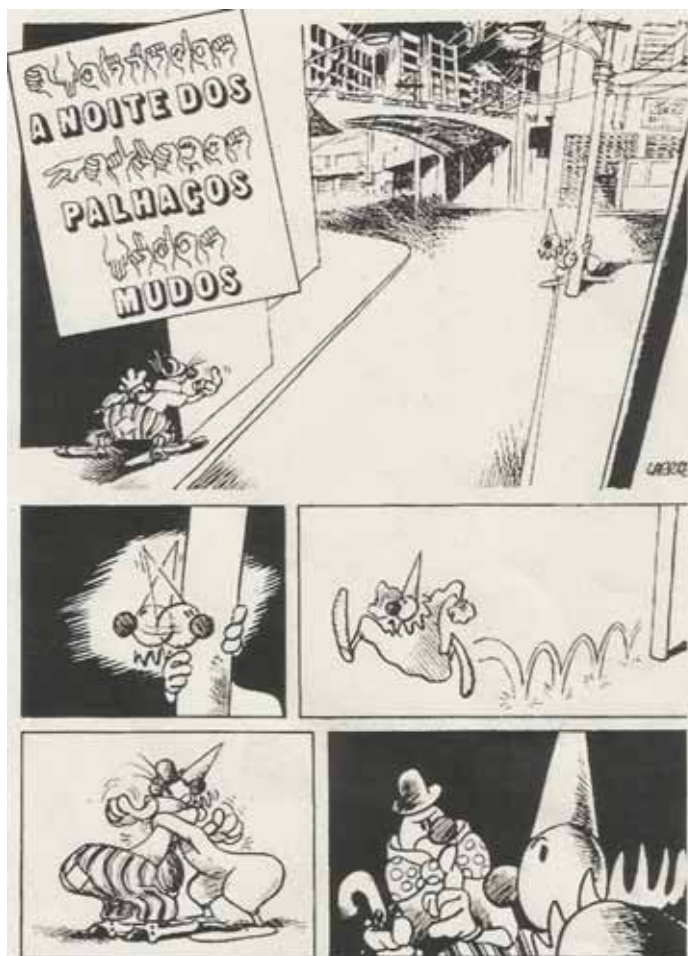


Imagem 35

Página inicial da história em quadrinhos *A Noite dos Palhaços Mudos*, de Laerte Coutinho (LAERTE, *A Noite dos Palhaços Mudos*).

Sob a liderança de um dos palhaços, a dupla caminha, pé ante pé, até os altos muros de um casarão imponente. Depois de trapalhadas para transpor o muro, os palhaços entram no casarão, sobem escadarias íngremes, chocam-se algumas vezes ao transpor uma porta e chegam a uma cozinha, onde começam uma procura por não se sabe o quê. Os dois entram na boca de um forno, sobem pela tubulação (ou chaminé), abrem um buraco no metal e observam um quarto abarrotado de cartazes nos quais se lê “Morte aos palhaços”, “Ameça” e “Ao Povo”. No esforço para sair de dentro da tubulação, um dos palhaços tem de ser puxado com força pelo companheiro; o tubo arrebenta e o palhaço que entalara fica com um pedaço do tubo ao redor de seu tronco.

Sons de passos no corredor contíguo ao quarto alertam os palhaços para a chegada de dois homens vestidos de terno. Na imagem, fica flagrante o contraste entre as formas não realistas do desenho dos palhaços e o estilo orgânico e detalhado com o qual Laerte desenha os homens. Percebemos com mais clareza que os palhaços não são seres humanos, mas

personagens fantásticas que coabitam no mundo urbano.



Imagem 36

Nos segundo quadrinho desta página, um dos palhaços está envolto na tubulação de metal. Este é um detalhe que será retomado por Laerte no desfecho da história. A primeira aparição dos homens vestidos de terno marca o contraste gráfico entre eles e os palhaços. As faces dos homens têm um aspecto realista dado pelas formas irregulares, pelos detalhes da fisionomia e pela individualização. A representação dos palhaços é muito mais sintética e fantástica, com predomínio de formas geométricas, exageros anatômicos (nariz, pés e mãos) e uma grande semelhança entre os dois palhaços. (LAERTE, A Noite dos Palhaços Mudos).

Subitamente, os palhaços nocauteiam e despem os homens, vestem seus ternos e dirigem-se confiantes a um lugar povoado por outros homens de terno. O disfarce não deixa de evidenciar ao leitor as feições típicas dos palhaços, mas a identidade da dupla passa despercebida, despertando apenas uma leve suspeita em um dos homens de terno. Neste momento da trama, Laerte introduz balões de fala na representação dos homens de terno. Eles conversam a respeito de uma execução iminente. Em um grande saguão, vê-se um terceiro palhaço preso por cordas e um homem de terno sobre um palanque fazendo o seguinte discurso:

Por anos e anos, uma praga infiltrou-se neste país! Os palhaços mudos [um outro homem de terno grita ‘Morte!’]... Estes seres ignóbeis, com sua obstinada e teimosa mudez ameaçam as bases da nossa sociedade, nossa religião e nossas famílias!! Nós, os próceres da sociedade, temos travado luta sem quartel pelo extermínio da praga dos palhaços mudos! E graças a Deus, pegamos um deles!! Todos hão de acabar assim, serrados como chouriço! (LAERTE, A Noite dos Palhaços Mudos).

Quando o terceiro palhaço está prestes a ser serrado, seus companheiros disfarçados tomam a serra das mãos do orador; um deles desenha um círculo no chão – espécie de picadeiro improvisado, separando palhaços e homens – e o outro inicia demonstrações com a serra: equilíbrio sobre o nariz, envergamento do metal... até que uma das pontas da serra escapa da mão do palhaço e fica fora de controle, emitindo um barulho ensurdecedor. O outro palhaço joga um balde d’água nos homens e, na confusão, os três palhaços fogem, mas são encurralados no alto da torre do casarão.

O palhaço recém-liberto salta pela janela da torre utilizando suas largas calças como paraquedas, o outro palhaço pula com o auxílio de um guarda-chuva, mas um deles, o que no início da trama ficara entalado na tubulação da chaminé, não escapa. Os dois palhaços aterrissam a salvo e conseguem sair do casarão. Ao ouvir as frases “... esse não nos escapa!” e “segura firme” seguidas do estampido de uma arma, os palhaços a salvo deduzem que seu companheiro foi assassinado. Uma horda de homens de terno irados, gritando “Morte aos palhaços mudos!!” e “Que sirva de exemplo”, despeja o corpo do palhaço do lado de fora do casarão. Depois da saída dos homens, seus companheiros aproximam-se do corpo e choram desesperadamente, até que o suposto morto oferece um lenço para eles assoarem o nariz. Ao devolverem o lenço encharcado ao “morto”, que já se encontra de pé, eles se dão conta de que o amigo, na verdade, está vivo!

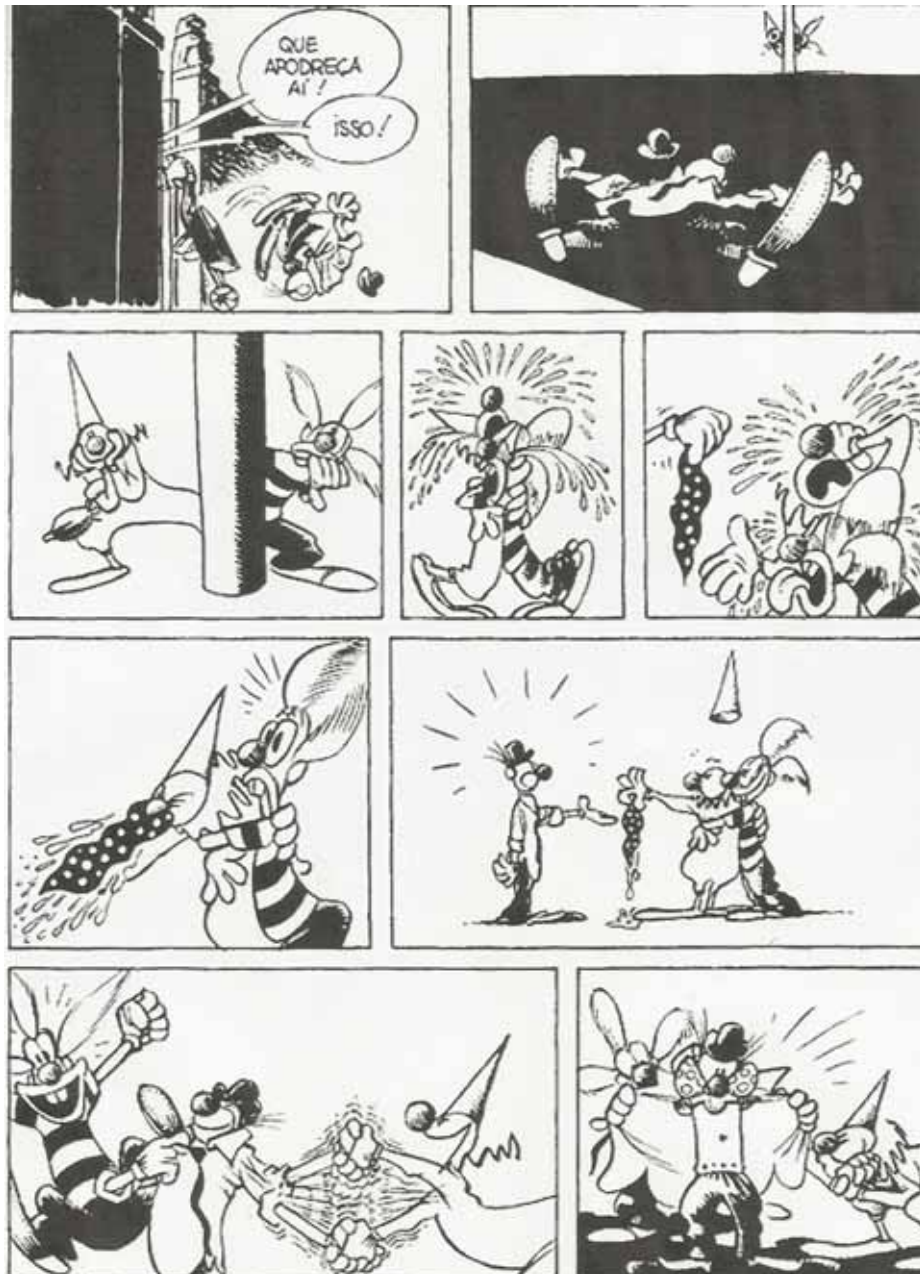


Imagem 37

Penúltima página da história em quadrinhos *A Noite dos Palhaços Mudos*. No último quadrinho da página, vê-se o artifício que permitiu ao palhaço sobreviver ao tiro desferido pelos homens de terno. (LAERTE, *A Noite dos Palhaços Mudos*).

O ex-defunto abre sua camisa e revela que o tubo da chaminé, acidentalmente preso ao seu corpo, impediu a entrada da bala. O trio está prestes a ir embora quando um dos palhaços propõe uma derradeira travessura: ele volta ao casarão, toca insistentemente a campainha e sai correndo, junto com seus companheiros. Os homens de terno, do lado de dentro dos portões, gritam: “Malditos palhaços! Vocês nos pagam!”, “Vem cá!! Vem cá”, “Aaaah!”, e a história chega ao fim.

A adaptação da história pela Cia. La Mínima e por Alvaro Assad reduziu a três as personagens da trama: Domingos Montagner <sup>63</sup> e Fernando Sampaio representam dois palhaços mudos e Fábio Espósito, Cláudio Carneiro, William Amaral ou Fernando Paz, conforme a apresentação, interpretam um homem de terno. Por meio dos gestos, de diferentes registros vocais e do uso de bonecos, o ator e a encenação constroem a convenção de que há vários homens de terno na trama, como na história de Laerte.

A representação dos homens de terno por meio de um único ator converge com a caracterização destas personagens nas cenas coletivas criadas por Laerte: ele os desenha com a mesma vestimenta e com as mesmas intenções, constrói semelhanças entre suas atitudes corporais e algumas vezes os distribui no espaço de maneira a misturar suas silhuetas.



Imagem 38

Esta página da história em quadrinhos *A Noite dos Palhaços Mudos* exemplifica algumas maneiras pelas quais

Laerte faz dos homens de terno uma massa ou um só corpo irado, que se insurge contra a diferença e a excentricidade representadas pelos palhaços. No terceiro quadrinho da página, as posturas corporais dos homens

<sup>63</sup> Domingos Montagner é eventualmente substituído pelos atores Marcelo Castro e Paulo Federal.

de terno são bem parecidas e os detalhes da face são minimizados. No quinto quadrinho, a proximidade dos corpos, a cor negra dos ternos e a identidade gestual fundem as silhuetas dos homens. Estes recursos são destacados no último quadrinho da página. (LAERTE, *A Noite dos Palhaços Mudos*).

A função dramática do terceiro palhaço na história de Laerte – ser raptado e detonar o confronto – é deslocada no espetáculo para um objeto: o nariz vermelho. Nas primeiras cenas da peça, o palhaço mudo representado por Fernando Sampaio tem seu nariz vermelho cortado pelo homem de terno. Desesperado com a mutilação, ele tenta o suicídio, mas é convencido por seu comparsa (Domingos Montagner) a empreender um resgate nasal no reduto inimigo.

Máscara típica dos palhaços ou do palhaço Augusto, o nariz vermelho pode ser compreendido, por relação metonímica, como um palhaço, a arte do palhaço ou o atributo que faz de alguém um palhaço. Segundo Fernando Sampaio, a ideia de substituir o terceiro cômico pelo nariz foi uma colaboração de Laerte à concepção do espetáculo.<sup>64</sup>

A encenação preserva o mote da fábula construída por Laerte – o confronto entre palhaços mudos e homens de terno –, e mantém pontos centrais de seu desenvolvimento, quais sejam: 1. O sequestro de um palhaço, ou de seu nariz, pelos homens de terno, leva os palhaços a empreenderem a missão de resgate 2. Os palhaços invadem a casa dos sequestradores, atacam dois homens e disfarçam-se com seus ternos. 3. O(s) palhaço(s) salva(m) seu companheiro da execução pelos homens de terno – no espetáculo, há um momento em que um dos palhaços (Domingos Montagner) é capturado e depois salvo por seu comparsa (Fernando Sampaio) 4. Os homens de terno perseguem os palhaços, encurralando-os em uma torre. 5. Um dos palhaços (na peça) ou dois deles (na história em quadrinhos) salvam-se saltando da torre, mas o outro leva um tiro e é dado como morto pelos homens de terno, que o despejam para fora da casa. 6. O palhaço que se supunha morto sobreviveu e os dois (no espetáculo) ou os três (nos quadrinhos) comemoram a façanha com uma travessura: tocar a campainha do casarão e sair correndo, para desespero dos caça-palhaços.

Os quadrinhos em que os palhaços são desenhados na cozinha, percorrendo e depois explodindo a chaminé do forno, não foram incluídos no roteiro do espetáculo devido à dificuldade de recriá-los sem grandes aparatos cenográficos<sup>65</sup>. Novas cenas, sustentadas pela mímica dos atores, demonstram a busca empreendida pelos palhaços dentro do reduto

<sup>64</sup> Informação obtida oralmente em entrevista com Fernando Sampaio realizada em 25 de junho de 2012 na cidade de São Paulo. Ver anexo A, p. 234.

<sup>65</sup> Informação obtida oralmente em entrevista com Fernando Sampaio realizada em 25 de junho de 2012 na cidade de São Paulo. Ver anexo A, p. 232

inimigo. Com a exclusão da cena da cozinha, o palhaçômetro, colocado sob o paletó do palhaço (Fernando Sampaio), assume a função de salvá-lo do tiro desferido pelos homens de terno.

Partindo de uma estrutura narrativa semelhante à história em quadrinhos, o roteiro do espetáculo acrescenta momentos cômicos originais por meio de números artísticos realizados pelos palhaços, de cenas propiciadas pelo sequestro do nariz, de trapalhadas dos palhaços dentro do casarão e de uma luta de inspiração cinematográfica entre palhaços e homem de terno.

Também é perceptível no espetáculo uma valorização da comicidade dos homens de terno em relação à obra original. Na história de Laerte a comicidade concentra-se, sobretudo, na figura e nas ações dos palhaços: são eles que se destacam por sua excentricidade e manifestam mais intensamente pequenos defeitos e bizarrices que inspiram o riso, tais como trombar um no outro e bater a cabeça ao atravessar o vão de uma porta, entrar na boca de um forno, fazer demonstrações circenses em meio ao antro inimigo etc. Segundo Vladímir Propp, a zombaria, também chamada de derrisão ou ridicularização, é um dos principais motivos de riso na vida e na arte (PROPP, 1992, p. 28-29). A aparência e as atitudes dos palhaços inspiram este tipo de riso ao explicitar fragilidades e anormalidades que os observadores/leitores julgam não ter. Conforme a teoria de Propp, a primeira condição para a comicidade e para o riso é a existência, no sujeito que ri, de um senso consciente ou inconsciente do que é certo do ponto de vista da moral, da inteligência ou da natureza humana sadia (Ibidem, p. 173).

Na história em quadrinhos, pode-se zombar e rir da incongruência entre a figura dos palhaços e o cenário urbano, da diferença entre as formas e vestes destes cômicos em relação aos padrões cotidianos, das semelhanças entre os três palhaços, da estupidez e do absurdo expresso por suas atitudes, dos pequenos fracassos como quedas, encontrões, tropeços etc. Na reviravolta da trama, a situação se inverte: os mesmos atributos excêntricos dos palhaços permitem que eles ridicularizem seus antagonistas e saiam vitoriosos da empreitada.

Os homens de terno desenhados por Laerte evidenciam alguns defeitos comuns aos palhaços dentro da tipologia do riso de zombaria construída por Vladímir Propp. A excessiva semelhança é um deles: todos se vestem, se comportam e falam de maneira similar. Segundo Propp, a semelhança entre duas pessoas pode ser percebida como um defeito porque contraria uma expectativa inconsciente de que os seres humanos não se dupliquem, de que todos sejam

individualidades únicas.

O caráter da personalidade se exprime no rosto, nos movimentos, em sua maneira de portar-se. Ao descobrirmos de repente que duas pessoas são absolutamente idênticas em seu aspecto físico, concluímos inconscientemente que elas são idênticas também em seu aspecto espiritual, isto é, não possuem diferenças individuais interiores. É justamente a descoberta deste defeito que nos leva a rir. (PROPP, 1992, p. 56).

Outro aspecto potencialmente risível que os homens de terno apresentam em comum com os palhaços é o “alogismo” – estupidez, irracionalidade, falta de lógica. “O riso surge no momento em que a ignorância oculta se manifesta repentinamente nas palavras ou nas ações do tolo, isto é, torna-se evidente para todos, encontrando sua expressão em formas perceptíveis sensorialmente”. (PROPP, 1992, p. 108). A perseguição dos homens de terno aos palhaços não repousa em bases lógicas. Por que, afinal, a mudez e os palhaços mudos são uma ameaça à sociedade, à família e à religião? As imagens e o texto propositadamente não explicam.

Há, porém, diferenças na maneira como Laerte retrata os defeitos dos palhaços e os defeitos dos homens de terno. Uma das condições para que o riso de zombaria possa surgir, segundo a teoria de Propp, é a existência de um senso de medida em relação ao exagero dos defeitos, para que eles não causem aversão ou desgosto. “Vícios e defeitos levados à dimensão de paixões funestas, ao contrário, não são objeto da comédia, mas da tragédia.”, afirma Propp (Ibidem, p. 135). Os limites desta passagem não são precisos, variando conforme a sensibilidade do artista e as características culturais e pessoais de quem ri ou não ri (Ibidem, p. 31-32).<sup>66</sup>

Os defeitos dos palhaços são retratados por Laerte de maneira ingênua, por meio de ações físicas com consequências menores, em geral sofridas pelos próprios palhaços. A instantânea recuperação destas fantásticas, alegres e intrépidas personagens tende a minimizar ou inibir um possível sentimento de piedade em relação aos machucados auto-infligidos. No caso dos homens de terno, a maneira como os defeitos são expressos pode suscitar repulsa

---

<sup>66</sup> Em *Comicidade e Riso*, Propp dedica a maior parte de suas reflexões ao riso de zombaria por considerá-lo o mais frequente na arte e na vida. Entretanto, nem todo o riso deriva da zombaria ou exclusivamente dela. Quando Propp analisa os gêneros de riso não derrisórios, ele ressalta que o comedimento nos procedimentos de exagero nem sempre foi um valor. Em outras circunstâncias históricas, os excessos desmedidos eram motivo de riso. “A presença de limites [...] dentro dos quais um fato pode ser percebido como cômico, enquanto o ir além interromperia o riso, é um ponto de chegada da cultura e da literatura mundiais” (PROPP, 1992, p. 166-167).

pela alusão a ideias e movimentos políticos conservadores e intolerantes. No momento do discurso contra os palhaços mudos, vê-se um saguão imponente, repleto de estandartes nos quais figuram um leão – possível alusão ao símbolo da Tradição, Família e Propriedade –, parte de uma flor de lis – relacionada à monarquia francesa – e um fragmento de uma águia, símbolo da Alemanha e da ditadura nazista.



Imagem 39

Nesta página da história, Laerte expressa a ira dos homens de terno contra os “ignóbeis” palhaços mudos. A figura ridícula e inofensiva do palhaço amarrado explicita a irracionalidade do ódio (LAERTE, A Noite dos Palhaços Mudos).

Na configuração criada por Laerte, a caça aos palhaços mudos pode ser apreendida como metáfora da intolerância e da perseguição a grupos sociais inadaptados às normas vigentes, aos valores da (alta) sociedade, da família e da religião. Diante de defeitos

percebidos como graves, o riso de zombaria voltado aos homens de terno pode se tornar mais tênue, amargo ou não acontecer.

Seguindo a formulação teórica de Propp, pode-se argumentar também que o alogismo dos palhaços transparece por meio de ações físicas imprevistas. São os encontrões, quedas e ações corporais estapafúrdias que nos levam a deduzir a falta de esperteza, lógica ou adequação dos palhaços. Para Propp, o riso pode surgir quando um defeito não repulsivo é descoberto de modo repentino e inesperado, como um desmascaramento que tem origem em uma manifestação exterior do objeto de riso, mas remete o sujeito que ri a uma inconsistência interior:

O riso é suscitado por certa dedução inconsciente que parte do visível para chegar ao que se esconde atrás desta aparência. Tal dedução pode mesmo chegar à conclusão de que atrás desta aparência não há *conteúdo nenhum*, que ela esconde o vazio. (PROPP, 1992, p. 175, destaques do autor).

No caso da linguagem, o riso pode surgir quando a forma de um texto desvia a atenção do leitor de seu conteúdo e revela uma insuficiência ou um vazio (Ibidem, p. 126). Não é o que acontece no discurso do homem de terno contra os palhaços mudos, cuja forma não manifesta incorreções, trocadilhos ou outros recursos linguísticos de produção da comicidade. O alogismo é sutilmente expresso por uma lacuna no conteúdo do discurso, que ataca os palhaços mas não explica em quais sentidos sua existência ameaça a família, a sociedade e a religião.

No espetáculo da Cia. La Mínima, o homem de terno é apresentado de forma muito mais ridícula e menos ofensiva do ponto de vista político. Corrobora para este ponto de vista a crítica de Jefferson Del Rios, que define o homem de terno do espetáculo como uma “figura malvado-divertida (tipo Coringa de Batman)” (DEL RIOS, *Estado de S. Paulo*, 2008). Esta discussão acerca da comicidade do homem de terno será retomada adiante, ao longo da descrição da obra.

*A Noite dos Palhaços Mudos* estreou em 01 de maio de 2008 no Espaço Parlapatões, cidade de São Paulo.<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> Para ficha técnica e outros dados do espetáculo consultar o anexo E desta dissertação à página 260.



Imagem 40

Face frontal do primeiro programa do espetáculo *A Noite dos Palhaços Mudos* (2008). Os desenhos são de Laerte e a arte gráfica de Luciana Lima. Fonte: nosso acervo.

## 2.2 O espetáculo e sua comicidade

O espetáculo *A Noite dos Palhaços Mudos* tem duração de 60 minutos e é destinado a espaços fechados de apresentação com palco italiano. Esse tipo de espaço cênico proporciona um enquadramento que dialoga com a linguagem das histórias em quadrinhos, nas quais o artista encapsula imagens em uma moldura chamada de requadro. “Num teatro fechado, o arco do proscênio e a profundidade do palco formam um único quadro, e a plateia, sentada numa posição fixa, vê a ação contida nele.” (EISNER, 1999, p. 40). A caixa cênica, o pano de fundo, o linóleo sobre o chão e as pernas<sup>68</sup> são dispostos na cor preta. A Cia. La Mínima pede que o palco tenha as seguintes dimensões mínimas: 7,5m de largura, 6,5m de profundidade e 4,0m de altura.

A ação cênica tem início com o palco vazio. Ao longo da peça, entram e saem objetos

<sup>68</sup> No jargão das artes cênicas, as “pernas” são armações de tecido dispostas verticalmente no palco para encobrir a visão da coxa e delimitar a área de representação. PERNA. In: **Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbeta=perna&stype=k>>. Acesso em: 26 jan. 2012.

que sugerem ao público diferentes lugares da fábula e funcionam como suporte para a atuação: o portão da casa dos homens de terno, persianas no interior da casa, o púlpito onde o nariz roubado é exibido etc. Segundo Patrice Pavis, objetos são elementos manipuláveis pelo ator (PAVIS, 2010, p. 174). A compreensão de Pavis inclui nesta categoria acessórios, cenário, telões e mesmo figurinos, considerando a mutabilidade de funções que um mesmo elemento pode ter ao longo de um espetáculo <sup>69</sup>. A encenação de Alvaro Assad é bem sintética no uso de objetos: eles ocupam uma pequena área do espaço cênico e estão sempre a serviço da atuação.



Imagem 41

Nesta cena, os palhaços mudos (Domingos Montagner e Fernando Sampaio) mimam a existência de um grande muro diante da casa dos homens de terno. O único objeto cênico disposto no palco é o pequeno portão ladeado por pedaços de muro, que complementa a ação mímica. Foto: Carlos Gueller, Espaço Parlapatões, São Paulo, abr. 2008 (LA MÍNIMA, 2012, p. 131).

Em quase toda a peça a área visível de representação fica circunscrita aos limites do palco, com apenas uma intervenção do homem de terno ao nível da plateia. Algumas intervenções sonoras sem correspondente visual ampliam a área de representação para as coxias, sugerindo ações e personagens invisíveis ao público: a explosão de uma bomba com a qual um dos palhaço (Fernando Sampaio) iria se suicidar, um cachorro latindo quando os

<sup>69</sup> O nariz vermelho, por exemplo, é o elemento central da máscara da personagem de Fernando Sampaio, mas desconectado de seu rosto e posto sobre o púlpito do inimigo funciona como parte da cenografia e, possivelmente, como signo do extermínio dos palhaços mudos.

palhaços tentam pular um portão, o ataque de um dos palhaços (Domingos Montagner) ao homem de terno, as ameaças verbais e o tiro desferido pelo homem de terno contra o palhaço (Sampaio).

A linguagem verbal está presente no espetáculo de maneira restrita, como atributo exclusivo do homem de terno. O gesto, compreendido como movimento corporal produzido pelo ator (PAVIS, 2008, p. 184), é o recurso fundamental de desenvolvimento da história. Os atores, sobretudo os que representam os palhaços mudos (Domingos Montagner e Fernando Sampaio), recorrem à mímica para tornar suas ações compreensíveis ao público. Segundo Patrice Pavis, o gestual mímico é depurado e organizado sequencialmente pelo artista de modo a conduzir o olhar do espectador por um percurso legível, sem grandes ambiguidades de significação (PAVIS, 2010, p. 115-17). Os gestos dos palhaços são, em sua maioria, representativos, ou seja, têm o propósito de imitar ações, estados e coisas. Isso não quer dizer, contudo, que o interesse e a comicidade do gestual se resumam a um processo de decodificação. Ao contrário, a materialidade das personagens e as configurações de sua presença e gestualidade exercem grande poder de atração e de mobilização do riso.

No conjunto do espetáculo são poucas as cenas em que palhaços e homem de terno dividem o palco. O desenvolvimento da história envolve especialmente o revezamento entre cenas dos palhaços e cenas do homem de terno, com entradas e saídas pelas laterais do palco, escurecimentos da iluminação geral nas transições e sonoridade musical distinta para os palhaços e para as entradas do homem de terno. Esta maneira de organizar as ações no espaço-tempo da cena infunde a impressão de que se veem quadros distintos, como na linguagem da história em quadrinhos.

Para descrever o espetáculo e discutir a comicidade, estes quadros cênicos serão agrupados em quatro unidades. A fim de dar ao leitor uma perspectiva da duração dos eventos cênicos descritos, indicar-se-á a cronometragem das ações compreendidas nas unidades de acordo com o vídeo-registro do espetáculo.

### 2.2.1 Unidade 1: da perseguição aos palhaços à ideia do resgate nasal (do início até 05min 52s)

A plateia está na penumbra diante da caixa cênica vazia e negra, banhada de maneira uniforme pela iluminação azulada. A projeção de uma meia-lua surge no fundo do palco, os alto-falantes emitem sons de grilos, uivos e uma música orquestral de sonoridade lenta e sombria. Estes efeitos configurados pela iluminação e pelo som compõem um espaço ficcional noturno, ermo e misterioso, capaz de promover no público a expectativa de que algo sinistro ou extraordinário está para acontecer. A rapidez e clareza com a qual estes significados e sensações são mobilizados sustenta-se pela estilização e semelhança dos signos com os referentes representados. O signo da lua, por exemplo, assemelha-se ao contorno de uma meia-lua real despida de detalhes e irregularidades. A rede de signos sonoros e visuais tipifica a heterogeneidade da noite e sugere de maneira caricatural um clima de suspense ou terror.

De uma das laterais do palco, dois palhaços (Domingos Montagner e Fernando Sampaio) surgem correndo. A figura igualmente excêntrica de ambos salta aos olhos e permite identificá-los claramente como “palhaços”: ambos estão mascarados com um grande nariz vermelho que se destaca por ostentar a cor mais quente e viva da cena. Os narizes postiços vermelhos e grandalhões, presos ao rosto dos atores por meio de um elástico, não são característicos dos palhaços Agenor (Domingos Montagner) e Padoca (Fernando Sampaio). Os figurinos criados por Inês Sacay para *A Noite dos Palhaços Mudos* deformam acentuadamente a silhueta dos atores, configurando o corpo grotesco historicamente relacionado ao palhaço e demarcando a distinção Branco (Domingos Montagner) e Augusto (Fernando Sampaio). A caracterização criada por Sacay remete explicitamente a dois dos palhaços desenhados por Laerte.



Imagem 42  
Detalhes das personagens criadas por Laerte em *A Noite dos Palhaços Mudos*. Desenho: LAERTE (BASTOS, I., 2012, p. 32 e 34).



Imagem 43  
Montagem fotográfica que destaca os figurinos de Fernando Sampaio (à esquerda) e de Domingos Montagner em *A Noite dos Palhaços Mudos*. Foto original: Carlos Gueller, São Paulo, Espaço Parlapatões, abr. 2008 (LA MÍNIMA, 2012, p. 131).

A personagem de Fernando Sampaio está vestida com peças em tamanho grande (gravata, calça e sapatos) que valorizam a desproporção entre o corpo e a roupa; uma barriga postiça e um chapéu arredondado sugerem uma figura ligeiramente roliça, achatada e disforme, que remete às imagens de palhaços Augustos. A personagem carrega um guarda-chuva, às vezes dependurado no bolso da calça. O figurino utilizado por Domingos Montagner indica vetores opostos, porém equivalentes no aspecto da deformação e da excentricidade. O macacão inteiriço e o chapéu cônico remetem às representações do palhaço Branco, acrescida do nariz vermelho – signo dos palhaços em geral ou do palhaço Augusto. A ausência de barriga e o encurtamento da calça, revelando parte da canela, encompradam a silhueta. Os pés também são alongados por sapatos enormes. Há em ambos os palhaços uma inadequação entre o corpo e a roupa, que parece curta demais para a personagem de Montagner e larga demais para o palhaço representado por Sampaio. Esses contrastes do figurino potencializam a diferença natural de altura entre os atores, também reforçada por meio de um rebaixamento da postura corporal de Fernando.

Dentre os espetáculos da Cia. La Mínima, *A Noite dos Palhaços Mudos* é o que caracteriza de maneira mais típica e evidente a aparência do palhaço e a distinção Branco/Augusto.

Nesta primeira aparição dos palhaços mudos no espetáculo identifica-se o entrelaçamento dos atributos da semelhança e da diferença como causa potencial do sorriso ou da pré-disposição para rir. Segundo Propp, um dos procedimentos cômicos utilizados em obras artísticas é a duplicação, ou seja, a criação de traços físicos, ações e comportamentos parecidos entre duas personagens, matizados por pequenas diferenças que contribuem para reforçar as semelhanças (1992, p. 56). Para o autor, a comicidade da semelhança completa-se com a percepção de que a similitude entre duas pessoas/personagens denota também uma diferença em relação aos outros. Toda transgressão das normas biológicas, estéticas, sociais ou políticas de uma coletividade pode ser percebida como um defeito cuja descoberta potencialmente suscita o riso (Ibidem, p. 60).

Os palhaços mudos são ao mesmo tempo diferentes entre si e semelhantes em sua excentricidade. As características antagônicas e convergentes, historicamente enraizadas na dualidade Branco/Augusto são vetorizadas pelo figurino, pela música e pela gestualidade dos atores. A aparição da dupla é amparada por uma transformação musical: de sombria e lenta

nos instantes iniciais da peça, a composição de Marcelo Pellegrini assume um tom mais alegre e ritmado; os uivos e os grilos cessam; o andamento acelerado da música rege a movimentação e o estado emocional dos palhaços. Esbaforidos com a corrida, as mãos trêmulas, os dois palhaços param no meio do palco e observam o espaço que os circunda, para ver se algo ou alguém está por perto. A música marca as pausas, a velocidade e a densidade dos gestos, executados com precisão e clareza. Por meio de torções e mudanças de plano corporal (alto e médio), temos uma imagem tridimensional e expandida dos corpos das personagens, inteiramente implicados nas ações. Há um sentido de conjunto na gestualidade dos palhaços: seus movimentos e posturas são iguais ou estão inter-relacionados como um só organismo: enquanto um palhaço inclina o corpo em plano alto numa determinada direção, para olhar ao redor de si, o outro inclina-se em plano baixo na direção oposta; nesta dinâmica, seus corpos transmitem a sensação de encaixe, funcionando em direções opostas mas complementares em sua conexão. Trata-se de uma movimentação sinuosa, que pode ser lida também como atrapalhada, medrosa e hesitante.

Esta descrição, que custa tantas palavras, alonga uma cena muito rápida, construída a partir de elementos não verbais percebidos de maneira sincrônica pelo espectador. Em poucos segundos, a cena desenha traços fundamentais das duas personagens e de sua situação, apoiando-se também na facilidade com a qual é possível reconhecer e antecipar os atributos do palhaço.

A entrada dos palhaços estabelece um parâmetro não realista e cômico de apreciação da obra que se mantém ao longo da encenação. A figura tradicionalmente reconhecida do palhaço, animada pela música de tom alegre e pela gestualidade expandida, extrapola de maneira radical a sensação cotidiana do mundo e predispõe ao riso, à alegria e ao pacto do espectador com um universo ficcional não mimético. Segundo Mario Fernando Bolognesi, a presença do palhaço na sensibilidade e na forma de percepção do mundo atual faz com que sua entrada em cena possa ser feita sem explicações. “Ele pode, a qualquer momento, adentrar em lugares e situações, subverter a ordem, mostrar sua tolice para, por intermédio dela, descortinar um pouco nossa própria tolice.” (BOLOGNESI, 2010, p. 75). Esta rápida aparição dos palhaços tem o potencial de predispor o público a uma grande brincadeira, a uma mentira cujo objetivo é divertir. Nesta promessa de riso, os aspectos que nos permitem zombar dos palhaços – a semelhança mútua, a excentricidade, a covardia e a gestualidade pouco funcional, por exemplo – atrelam-se ao riso festivo, alegre, descompromissado que sua simples presença pode suscitar.

Em *Comicidade e Riso*, Propp afirma que existem outras causas para o riso além da descoberta de defeitos ligados à vida interior humana. É impossível traçar fronteiras muito nítidas entre as manifestações do riso, mas de modo conceitual pode-se estudá-lo em dois grandes gêneros, segundo Propp: o riso de zombaria, baseado na derrisão, e os outros tipos de riso, ligados às forças vitais, à alegria de viver, à liberdade, à subversão da ordem etc. De sua longa trajetória histórica nos palcos, praças e picadeiros, o palhaço traz uma carga contagiante de alegria, loucura, festa, imperfeição e brincadeira. É possível rir do palhaço pelos seus defeitos, mas também se ri com o palhaço por sua exaltação da alegria, da liberdade, da imperfeição e do divertimento. Concorde-se com Propp quando ele amplia o potencial cômico do palhaço para além do desmascaramento de defeitos:

Os palhaços, que levam a rir cordial e alegremente uma multidão de milhares de pessoas de modo que elas saiam do circo divertidas e satisfeitas, cumprem uma função social bem definida e útil, que pode estar ou não ligada ao tema do desmascaramento. (PROPP, 1992, p. 189).

A alegria historicamente associada à figura do palhaço e recriada pela Cia. La Mínima compõe um traço fundamental da comicidade em *A Noite dos Palhaços Mudos*.

Uma nova transformação da trilha sonora anuncia a entrada da terceira personagem da trama: um homem vestido de terno. A agitação das notas musicais curtas e alegres que acompanhavam os palhaços dá lugar à sonoridade sombria e apoteótica que anuncia a nova personagem. A música não só compõe a atmosfera tensa, como caracteriza a personagem como um vilão. Nas apresentações assistidas durante esta pesquisa, o papel foi desempenhado por Fábio Espósito ou por Fernando Paz. Os dois atores têm características físicas que podem inspirar um sorriso por contrariar padrões conscientes ou inconscientes de harmonia física do corpo humano. O primeiro tem uma barriga avantajada e o segundo é bastante baixo. O figurino cotidiano e contemporâneo do vilão – terno e gravata – contrasta abruptamente com o aspecto fantástico de suas vítimas.



Imagem 44

O homem de terno (Fábio Espósito), em primeiro plano, e os palhaços mudos (Domingos Montagner e Fernando Sampaio) em foto de divulgação do espetáculo. A composição da imagem, a expressão dos atores e os figurinos expressam bem a eficaz tipificação das personagens pela encenação. A curvatura descendente da boca, os óculos escuros e o traje social contemporâneo compõem o aspecto mau encarado, sério e dominante do homem de terno, em destaque na imagem. Ao fundo, os palhaços reagem à presença do vilão. As sobrancelhas e o olhar espantados da personagem de Montagner revelam a percepção do perigo e o medo. A placidez do palhaço representado por Sampaio traduz a ingenuidade ou estupidez da personagem diante do perigo. Foto: Carlos Gueller, São Paulo, abr. 2008 (LA MÍNIMA, 2010, p. 68).

Os gestos circulares, agitados e dispendiosos dos palhaços opõem-se à movimentação lenta, linear, econômica e estável do homem de terno. De perfil para o público, ele caminha na direção dos palhaços sem pressa alguma, dominando a situação. Diante da presença de seu perseguidor, os palhaços inclinam todo o corpo para o lado oposto, como um pêndulo fincado no chão, suas mãos tremem e o restante do corpo paralisa de medo; o homem vai se aproximando até que, num espasmo retardado, os palhaços recobram os movimentos e fogem. A paralisia, o tremor das mãos e a demora em reagir expressam a vulnerabilidade, o medo e a estupidez dos palhaços, defeitos que podem suscitar um riso de zombaria. Todas estas emoções e traços de caráter estão impressos no corpo dos atores em marcas físicas amplas e claras em suas significações.

A perseguição prossegue, com entradas e saídas de cena feitas pela dupla e pelo homem de terno, até que um dos palhaços (Fernando Sampaio) aparece sozinho. Ele será descrito como Augusto (Fernando Sampaio), em relação ao palhaço Branco (Domingos Montagner), para facilitar a descrição. O Augusto olha para uma das laterais do palco, no sentido de uma das coxias, e gesticula, como quem enfrenta e repreende o inimigo ausente, mostrando bravura. Sua boca e toda sua face articulam um discurso enfático e veloz ... Mas não se ouve nada. O público vê apenas suas caretas exageradas, sem o conteúdo verbal que a articulação deveria revelar. Nas apresentações assistidas, este é um momento propício à gargalhada inaugural do público. A comicidade da cena pode ser interpretada segundo o princípio geral do riso de zombaria definido por Propp: um signo exterior – a articulação facial, no caso – revela, subitamente, um defeito ou ausência interior: a mudez e o vazio do discurso. A construção do signo pelo ator baseia-se no exagero da velocidade e da amplitude das articulações faciais, que desenham no rosto do palhaço uma série frenética de caretas. A expressividade facial é uma das características da atuação de Fernando Sampaio nos demais espetáculos da Cia. La Mínima.

A bravata do Augusto é interrompida pelo homem de terno, que aparece do lado oposto ao qual o palhaço dirigia seus impropérios silenciosos. Nas mãos do algoz, vê-se uma tesoura de jardinagem aberta apontando na direção do palhaço, cujas pernas começam a tremer. A uma primeira tesourada desferida no ar, o Augusto cai no chão e seu chapéu voa, como se tivesse sido cortado pela tesoura. A ação é feita sem contato físico entre os atores por meio de uma convenção explícita ao público: quando o homem de terno faz o movimento da tesourada, o Augusto cai sentado no chão. Empunhando a tesoura, o homem de terno aproxima-se do palhaço, que implora piedade com as mãos em prece. Colocando-se diante da vítima, de costas para o público, o homem dá mais uma tesourada, o nariz vermelho sai rolando pelo chão e o Augusto desfalece. Voltando-se de frente para o público e de costas para o palhaço, o homem de terno pega o nariz vermelho nas mãos e emite uma diabólica gargalhada de satisfação, acompanhada por notas apoteóticas da música. Neste ínterim, o palhaço recobra os sentidos e foge, engatinhando. O homem volta-se para o palhaço, tesoura aberta em punho, mas não o encontra. Este pequeno revés não o impede de sair de cena triunfante, emitindo sua gargalhada maléfica e segurando nas mãos o signo do seu triunfo: o nariz vermelho do palhaço.

Longe de inspirar apreensão ou repulsa nos espectadores, a risada cínica<sup>70</sup> do homem de terno costuma provocar o riso da plateia, talvez pelo aspecto exagerado, típico dos vilões da ficção, e pela teatralidade da cena, que não se relaciona com uma experiência real de mutilação com a qual poderíamos nos compadecer. A satisfação do homem de terno com a captura do nariz vermelho de um inofensivo palhaço também contribui para ridicularizar o vilão aos olhos do público.

A música é interrompida e uma luz branca varre o palco. O Augusto entra em cena, esbaforido, dirige-se ao centro do palco e deixa ver, no lugar da máscara vermelha, um curativo feito com duas tiras de esparadrapo branco, coladas em xis sobre seu nariz. A simples aparição do Augusto com o curativo é capaz de provocar um riso ou um sorriso no público. Contrariando uma possível expectativa de racionalidade, o curativo mostra que dentro do jogo cênico o nariz vermelho é parte do corpo do palhaço, e não um mero acessório. Entretanto, não há signos de dor ou sangue na face do palhaço. A mutilação é representada como uma convenção teatral, sem incentivar no público o sentimento de compaixão. O riso de zombaria torna-se impossível com a percepção de um sofrimento autêntico no outro, segundo Propp (1992, p. 36).

É espantoso, mas o próprio palhaço não sabe o que se passa com seu rosto. Ele contorce os músculos da face, pressentindo que algo está faltando; seus olhos convergem, estrábicos, para o local do curativo; com algumas caretas, ele se esforça para ver o próprio nariz, até perceber que a máscara vermelha não está lá. A constatação é consumada com um gesto indicativo de seu braço, apontando o lugar da falta.

Essa sequência de ações pode ser relacionada à comicidade do alogismo. Primeiramente porque o palhaço não se lembra ou não sabe que seu nariz vermelho foi cortado, embora o evento seja recente ou recentíssimo no tempo ficcional; o Augusto sente que algo está diferente em seu corpo, mas não distingue exatamente o quê. Em segundo lugar, o método de investigação do Augusto é dos mais tortuosos: ao invés de tocar a própria face com as mãos, ele luta contra a anatomia, forçando os olhos a vislumbrarem a ponta do nariz. O movimento produz ainda um outro motivo de riso: a deformação da face, ligada à

---

<sup>70</sup> Propp estabelece uma distinção entre o riso de zombaria e o riso cínico. Ambos envolvem uma satisfação com os reverses e defeitos vividos pelos outros, mas no riso cínico este matiz de maldade é acentuado e dirigido indiscriminadamente a todo tipo de sofrimento alheio, por maior que seja. Trata-se de uma distinção conceitual, pois para Propp “O limite entre as pequenas desgraças, que fazem rir quem as presencia, e as grandes, que já não provocam o riso, não pode ser estabelecido sobre bases lógicas.” (PROPP, 1992, p. 160).

comicidade da natureza física do ser humano.

Na concepção de Propp, o corpo humano e as funções corporais podem inspirar o riso de zombaria quando revelam defeitos de natureza espiritual. Quando apenas o aspecto corporal está em questão – uma pessoa gorda sendo examinada pelo médico, por exemplo –, o riso geralmente não surge. Da mesma forma, se a força espiritual de uma pessoa prevalece em relação à sua deformidade, também não se ri ou não se ri desbragadamente (PROPP, 1992, p. 45-46). Acontece também que defeitos de ordem puramente física sejam percebidos instintivamente como indício de defeitos interiores, suscitando o riso (Ibidem, p. 174). Nesta perspectiva, o riso detonado pelas caretas do Augusto (Fernando Sampaio) pode ser relacionado à estupidez, defeito espiritual que o conduz ao caminho mais difícil para resolver um problema simples. O alogismo e a deformidade da face coadunam-se para incitar o riso.

A cena prossegue com a reação emocional do palhaço à sua descoberta. Quando ele aponta o nariz despido, uma música triste começa a soar. Trata-se de um trecho do interlúdio sinfônico da ópera *Cavalleria Rusticana*, de Pietro Mascagni (1863-1945). Um descompasso diminuto entre o início da música e a reação do palhaço dá a impressão de que o som comanda, externamente, a emoção da personagem. O Augusto abre os braços, suas mãos crispam-se e as bochechas incham, numa expressão hiperbólica de tristeza. Ele estende a mão na direção de uma das coxias, fora do campo visual do espectador, e tira de lá um pedaço de corda enlaçado para o enforcamento. Em mais um ato patente de alogismo e previsível fracasso, o palhaço tenta se estrangular puxando a corda com as próprias mãos, na impossibilidade de prendê-la no teto.

O palhaço Branco aparece, surpreende-se com a tentativa de suicídio, mas compreende o amigo quando vê em seu rosto a ausência do nariz vermelho. Enraivecido, o Branco toma nas mãos a ponta da corda, ainda envolta no pescoço do Augusto, vira-se de costas para o suicida e põe-se a fazer gestos de luta e pose de bravura, sem perceber que assim está enforcando o amigo que seus gestos pretendiam vingar. A distração, a estupidez e a frágil representação de coragem do Branco tendem a despertar o riso. Quando ele finalmente percebe o equívoco, o Augusto mostra-se indignado com o parceiro, como se o suicídio não fosse seu objetivo. O Branco retira a corda do pescoço do Augusto, devolve-a para a coxia e, contrariando as expectativas da plateia, pega uma bomba acesa e entrega-a ao Augusto. A música triste volta a soar. A cena é tão inesperada, tão alógica em seu contraste com o propósito inicial do Branco, que a plateia tende a rir a plenos pulmões. A forma da bomba –

redonda, preta e com os dizeres “TNT”, sigla de uma substância explosiva – reforça a comicidade pela referência à representação de explosivos em desenhos animados. O Augusto segura a bomba com uma das mãos, enquanto faz “tchau” com a outra, despedindo-se da vida. Enquanto isso, o Branco tapa os ouvidos com o dedo, preparando-se para a explosão.



Imagem 45

O Augusto (Fernando Sampaio) à espera da explosão.

Foto: Carlos Gueller, São Paulo, Espaço Parlapatões, maio 2013 (LA MÍNIMA, *site*).

Na cena descrita acima, a comicidade do alogismo beneficia-se da expressão facial inocente do Branco ao pegar a bomba e entregá-la ao Augusto. A inocência sugere a ausência de uma motivação interior – maldade, raiva, loucura etc. – que justifique psicologicamente o disparate. Aparentada com a estupidez, a inocência também motiva o riso quando o Augusto não se defende da bomba que lhe é posta nas mãos; ele simplesmente a aceita, como se explodir fosse inevitável, como se o próprio corpo e a vontade não lhe pertencessem.

Na iminência da explosão, ouvimos o soar de um despertador. É o palhaçômetro, que o Branco ansiosa e alegremente retira do bolso de seu macacão. Saltitando e sorrindo a despeito da bomba prestes a explodir, o Branco retira o pavio da bomba, apaga-o com os dedos e faz uma mágica: amarra dois lenços e faz surgir deles... um sutiã!



Imagem 46

O aparvalhado Augusto (Fernando Sampaio) segura a bomba e o palhaçômetro enquanto o Branco (Domingos Montagner) faz um número de mágica com lenços. Foto: Carlos Gueller, São Paulo, Espaço Parlapatões, maio 2008. Acervo Cia. La Mínima.

O Augusto observa atônito. A espantosa inadequação e gratuidade do número artístico preparam a gargalhada do público, que explode com o aparecimento da peça íntima feminina. No momento em que o sutiã aparece, o Branco sorri, vibra e olha para a plateia, compartilhando seu feito com os espectadores. Durante o número de mágica, os corpos dos atores estão posicionados frontalmente em relação ao público.

Na iminência de uma explosão, é difícil imaginar uma ação mais absurda e, por isso mesmo, mais surpreendente e risível. A alegria da personagem ao realizar a mágica e regozijar-se com o seu desfecho corrobora para o riso da plateia. Mas o Augusto não se deixa contagiar. A música triste volta a soar e ele retoma a representação de sofrimento. Enfastiado com tanto drama, o Branco faz um gesto com o braço na direção da plateia, ordenando a interrupção da música pelo operador de som. Com o cessar da trilha sonora, o Augusto assusta-se ao perceber que sua dor foi bruscamente interrompida. O Branco, decidido, convida o Augusto a segui-lo para o lado direito do palco, toma a bomba das mãos do comparsa e a arremessa para o lado esquerdo da coxia, fora da visão do espectador. Alguns segundos depois que os palhaços saem de cena, ouvimos o estouro da bomba, cujo impacto sonoro inesperado geralmente faz o público pular da cadeira. Na sequência do estouro, os palhaços atravessam o palco correndo, o Augusto montado de cavaliinho nas costas do Branco. O

despreparo e a covardia dos palhaços em relação à bomba que eles mesmos detonaram costuma provocar o riso.

Em duas apresentações assistidas em fevereiro de 2013 no SESC Pompeia (São Paulo – SP) pareceu-nos que os atores (Domingos Montagner e Fernando Sampaio em uma, e Paulo Federal e Fernando Sampaio na outra apresentação) demoraram um pouco mais para entrar em cena após o estouro da bomba. Esta ligeira demora inibiu as risadas do público, talvez por retardar a conexão lógica entre o estouro da bomba e o susto dos palhaços. Provavelmente, características daqueles espectadores também contribuíram para que o riso não reverberasse, haja vista que não há uma relação infalível entre o objeto cômico e o riso (PROPP, 1992, p. 31). Entretanto, pode-se supor que a gestão do tempo cênico tenha interferido na eficácia cômica da cena nestas duas ocasiões.

Ao longo desta unidade do espetáculo, os sistemas cênicos mobilizados são: o espaço – revestido por uma cor uniforme e neutra, despido de objetos cenográficos materiais; o som emitido pelos alto-falantes – que combina efeitos representativos (grilos, uivos, estouro da bomba etc.) com a música instrumental não figurativa; a iluminação, os figurinos/maquiagem/máscara, os objetos (bomba, lenços, corda etc.), o gestual e a voz.

A neutralidade visual do espaço cênico valoriza a figura disforme e inverossímil dos palhaços e dá destaque à evolução das personagens em cena. A paleta cromática configurada pelo figurino, pelo espaço e pela iluminação tende às cores frias e às variações do preto e do branco. Esta visualidade aproxima-se da história em quadrinhos de Laerte, desenhada em preto e branco.

Em relação à comicidade, identifica-se um tom cômico geral em toda a unidade e alguns picos de comicidade, que podem ser atribuídos às seguintes gags: a revelação da nudez do Augusto quando ele esbraveja sem voz, a risada maligna do homem de terno, o enforcamento do Augusto pelo puxão acidental da corda pelo Branco, o surgimento da bomba pelas mãos do Branco, o desfecho da mágica do sutiã e a reação dos palhaços ao estouro da bomba. O gesto, a voz, os objetos cênicos, os figurinos/maquiagem/máscara e o som predominam como sistemas cênicos fundamentais à realização destas gags. Naturalmente, os outros sistemas mobilizados pela encenação, como o espaço e a luz, não deixam de participar da produção da comicidade, mas sua influência é menos decisiva nestes momentos específicos. Os motivos do riso de zombaria nesta primeira sequência do espetáculo

entrelaçam a comicidade da semelhança e da diferença, uma forte carga de alogismo, os fracassos – ou malogro da vontade, na terminologia de Propp – e o que o autor convencionou como “fazer alguém de bobo”, na atitude do homem de terno em relação aos palhaços. Este tipo de riso de zombaria deriva dos reveses que não são causados pela própria pessoa ou por sua aparência, mas por outrem, intencionalmente (PROPP, 1992, p. 99).

Como atributo cômico das atuações, percebe-se uma forte síntese e ampliação dos traços potencialmente risíveis. A estupidez, a ingenuidade, o medo, a maldade etc. materializam-se com muita clareza no gesto e na voz dos atores. Da mesma maneira, as peculiaridades de cada palhaço e do homem de terno são tipificadas com nitidez pelas atuações e por toda a encenação. Esta capacidade de tornar imediatamente reconhecível o caráter da personagem pela presença cênica e posteriormente pela ação integra o treinamento dos artistas para a realização de pantomimas (CAMARGO, 2006, p. 11-12). Segundo Robson Corrêa de Camargo,

Os artistas das formas de teatro de variedades, como os de mímica, com seus números rápidos, [...] ou mesmo, o palhaço, com suas rotinas rápidas, entre os números de trapézio e de animais, é obrigado a entrar e imediatamente conquistar a atenção da audiência (Ibidem, p. 12).

A exposição rápida e eficaz da personagem está imbuída de uma tipificação, procedimento importante para ressaltar os atributos potencialmente risíveis das personagens. Para Propp, a construção de personagens cômicas envolve sempre um certo exagero, uma caricatura que amplia as qualidades negativas até um ponto em que elas não causem objeção ou desgosto.

O número de mágica realizado pelo Branco ao toque do palhaçômetro explicita uma outra característica da atuação cômica no espetáculo: o estabelecimento de uma relação de cumplicidade com a plateia nos momentos de riso. Ao desvelar o sutiã, o Branco compartilha conosco sua alegria e satisfação, incitando-nos a rir junto com ele.

A configuração do ridículo por meio dos motivos de zombaria não se separa do riso alegre provocado pela presença dos palhaços e pelo aspecto teatralizado da encenação. Conforme Patrice Pavis, uma encenação teatralizada enfatiza o caráter de jogo, de ficção e convenção próprio à representação teatral (PAVIS, 2010, p. 197). A forte presença da música em *A Noite dos Palhaços Mudos* é decisiva para a teatralidade e comicidade do espetáculo. Ela funciona como um fio condutor, coreografando o ritmo das ações, caracterizando o

espaço, a atmosfera ficcional e as personagens. Integrada à gestualidade, a música incita a apreciação plástica e rítmica do movimento corporal pelo espectador.

Nesta primeira unidade do espetáculo, o palhaço representado por Domingos Montagner protagoniza um maior número de desfechos cômicos, ou seja, suas ações detonam mais frequentemente o riso do público. A presença do homem de terno como propulsor da ação cênica e referência de autoridade libera o palhaço Branco (Domingos Montagner) para um comportamento mais excêntrico e inconsequente. Ao final do trecho, ele assume uma postura de liderança, análoga ao que tradicionalmente se relaciona ao tipo Branco, mas suas ações anteriores comungam da tolice ingênua e da loucura que caracterizam a personagem de Fernando Sampaio. O homem de terno coloca-se discretamente como um detonador da gargalhada, mas de modo geral sua atuação na unidade dá suporte à comicidade dos palhaços.

2.2.2 Unidade 2: da entrada dos palhaços no reduto inimigo ao pedido de pizza (de 05min 53s a 18min 27s)

À saída dos palhaços de cena segue-se um escurecimento quase total da iluminação. Uma música tensa, entremeada de sirenes, começa a soar. A luz azulada volta a preencher o palco e um pequeno objeto puxado por fios invisíveis ao público desliza do lado esquerdo da coxia ao centro do espaço cênico: trata-se de um pequeno portão ladeado por pedaços de muro, com aproximadamente 40 cm de altura e 60 cm de largura. A forma do objeto referencia o portão e o muro desenhados por Laerte no casarão dos caça-palhaços. A cena tende a provocar um sorriso pela percepção de incongruência entre a atmosfera de perigo instaurada pela música e o tamanho nem um pouco amedrontador do objeto cênico, cujas proporções lembram um brinquedo infantil.

Percebe-se aí uma contradição entre o objeto de riso e as noções de correção, justiça ou conveniência do sujeito que ri (PROPP, 1992, p. 173). O sujeito, no caso o espectador, espera a entrada de algo imponente, grandioso, temível e se vê diante de um diminuto e inofensivo portãozinho. O efeito cômico é potencializado quando os palhaços entram em cena e a escala humana ressalta a pequenez do portão. O público vê a brincadeira e a incongruência, mas as personagens estão imbuídas da seriedade da situação.

Com a estabilização do pequeno portão no centro do palco, o tema musical é

interrompido, a iluminação assume uma tonalidade branca e os palhaços entram em cena. Sons representando o barulho de grilos compõem a paisagem sonora de uma noite silenciosa. Próximos à coxia de onde entraram, os palhaços lançam um primeiro olhar ao ambiente: o Augusto volta-se para o lado esquerdo e o Branco para o lado direito. Quando se viram um para o outro, ambos se assustam, como se tivessem sido descobertos pelo inimigo. Sob a liderança do Augusto, os palhaços caminham pé ante pé na direção do centro do palco; o caminhar acontece na boca de cena, à frente do portãozinho, envolvendo passos de amplitude exagerada, sobretudo no caso do Augusto, que também flexiona acentuadamente o tronco no sentido do chão. A imagem criada pelo andar das personagens é bem semelhante ao desenho de Laerte:



Imagem 47

No espetáculo, o gestual do Branco (Domingos Montagner) assemelha-se à postura do palhaço da esquerda, enquanto o Augusto (Fernando Sampaio) inspira-se no gestual do palhaço da direita.

Imagem: LAERTE. A Noite dos Palhaços Mudos (BASTOS, I., 2012, p. 58).

Em atitude investigativa, os palhaços viram-se para um lado e para outro, descrevendo o mesmo movimento, ritmo e atitude corporal. O recurso à gestualidade hiperbólica e à semelhança física entre os palhaços constrói o tom cômico da cena, calcada na comicidade da semelhança e da diferença.

Quando os palhaços assumem uma postura ereta e descontraída, convencidos de que estão seguros, ouvimos um latido agudo e histérico, típico da valentia insondável dos

cachorros de pequeno porte. Não por acaso, a inserção do efeito sonoro se dá quando os palhaços – e os espectadores – relaxam, de modo a acentuar o revés e potencializar a surpresa cômica. Segundo Propp, a descoberta *inesperada e repentina* dos motivos de riso é condição para o seu surgimento. Não costumamos rir de defeitos observados cotidianamente (PROPP, 1992, p. 175).

A sonoridade do latido segue o mesmo princípio cômico do pequeno portão: contrasta com a possível expectativa de um latido grave, apropriado a um cão de guarda. O latido sugere ao público a imagem de um cachorrinho e concretiza, para os palhaços, a presença do animal em cena, como uma personagem. Surpreendidos pela pequena fera, os palhaços expressam o susto em amplos movimentos dos braços e do corpo, mais acentuados no caso do Augusto. Aflitos com o alarde do cão, os dois deslocam-se a esmo, quase se trombam e acabam encostando seus corpos rente ao muro, para despistar o animal.

Da mesma maneira que a presença do cachorro é construída sem um correspondente material, um muro enorme é configurado na visão do espectador pela representatividade da mímica. Posicionados ao lado do pequeno muro cenográfico, em alinhamento horizontal com a base do objeto, os atores abrem os braços, flexionam os cotovelos e espalmam as mãos no ar, como se estivessem tocando a parede de um muro muito maior do que seus corpos. O Augusto está com as pernas abertas e os joelhos flexionados, o que acentua sua diferença de altura em relação ao Branco. Quando os palhaços encostam no muro, os latidos cessam. Cautelosamente, eles desmontam a mímica do muro, adiantam-se em relação à linha onde ele foi convencionado e, pela inclinação da cabeça e do olhar, contemplam a magnitude da barreira que precisam transpor.

Temendo um novo alarde do cão, os dois voltam a encostar o corpo no muro. Com um meneio da cabeça e um chiado emitido pela voz, o Branco manda o Augusto pular o muro. Frenéticos “nãos” feitos com a cabeça indicam a resposta do Augusto. O Branco insiste. Então o Augusto mede a altura da queda arremessando seu guarda-chuva por cima do muro. A amplitude do gesto de arremesso não se coaduna com o pequeno muro concreto, mas com a majestosa barreira configurada pela convenção teatral. Feita a avaliação, os dois iniciam uma série de trapalhadas para pular o muro. O início das confusões é anunciado pelo retorno da música, que conduz coreograficamente o gestual dos palhaços.

A primeira das trapalhadas recria a gag desenhada por Laerte neste momento da trama:

o Augusto entrelaça as próprias mãos para dar apoio ao pé do Branco e suspendê-lo ao topo do muro.



Imagem 48

Nesta imagem, é possível perceber como o olhar e o movimento de cabeça do Branco (Domingos Montagner) convencionam um muro muito maior do que a miniatura presente em cena. Enquanto isso, o Augusto (Fernando Sampaio) prepara-se para dar suporte ao Branco no intento de pular o muro. Foto extraída do vídeo-registro do espetáculo (BASTOS, I., 2012, p. 67).

O Branco ergue os braços para o alto, preparando-se para agarrar o topo do muro, mas o Augusto não aguenta o peso do parceiro e tomba os braços no chão; o Branco demora a perceber que o impulso fracassou e que seus pés estão esmagando as mãos do Augusto contra o solo.



Imagem 49

O Branco distraidamente esmaga as mãos do Augusto. Foto extraída do vídeo-registro do espetáculo (BASTOS, I., 2012, p. 67).

A comicidade da gag pode ser relacionada ao fracasso dos palhaços, à fraqueza do Augusto, à distração do Branco e à crença alógica de que o Augusto, baixinho e roliço, seria capaz de erguer o comprido palhaço Branco.

Perseverantes, os palhaços invertem a estratégia: o Branco dá suporte ao Augusto, que desajeitadamente logra apoiar a virilha e depois os pés nos ombros do Branco. A partir deste exercício acrobático, conhecido como equilíbrio sobre o ombro (SILVA, 2009, p. 175) ou equilíbrio em duas alturas <sup>71</sup>, Domingos Montagner e Fernando Sampaio criam variantes cômicas pela representação de medo e imperícia do Augusto, não isenta de uma certa satisfação em submeter o Branco a situações periclitantes, como ter os testículos pressionados pela botina do colega ou vagar com os olhos tapados porque o Augusto, com medo de cair, resolveu apoiar as mãos em seu rosto. A covardia, o medo, a imperícia e a travessura são expostas em marcas físicas como o desequilíbrio do eixo corporal, a movimentação desajeitada, a busca do Augusto por apoios, a necessidade de constantes ajustes na postura e o sorriso maroto do Augusto ao tirar proveito da situação do Branco. A recriação cômica do exercício de duas alturas é um elemento característico na prática artística da Cia. La Mínima,

<sup>71</sup> A expressão “equilíbrio em duas alturas” ou “duas alturas” foi utilizada por Fernando Sampaio nas oficinas *Palhaço e Comicidade Física* e *Comicidade Física* que realizei como aluna no Quintal de Criação (São Paulo – SP) em fevereiro e em julho de 2011, respectivamente.

como observa-se nos espetáculos *La Mínima Cia. de Ballet*, *À La Carte*, *Reprise* e *Mistero Buffo*.

De modo análogo à mágica dos lenços feita pelo Branco enquanto o Augusto segura a bomba, a satisfação do Augusto com as agruras do comparsa denota uma forma de proceder alheia à objetividade, ao bom senso e à bondade. Não importa quão perigosa a situação ficcional possa ser para os palhaços. Se há uma oportunidade de divertir e de se divertir, ela não será desperdiçada. O sorriso do Augusto durante os malogros acrobáticos é um dado sutil deste traço clownesco de caráter que também se evidencia na entrega da bomba e na mágica do sutiã. Nestes momentos, minimiza-se para o público a seriedade da missão dos palhaços dentro da fábula. Ela torna-se pretexto para o desenvolvimento da comicidade propiciada pelas personagens. Por meio desta estratégia dramatúrgica, a encenação favorece o distanciamento emocional do público em relação aos reveses enfrentados pelos palhaços. Vivenciando o espetáculo como brincadeira, ficamos mais relaxados para rir.

Com os olhos tapados pelo Augusto, que está empoleirado sobre seus ombros, o Branco passa suas pernas por cima do objeto cênico que representa o portão e, por força do acaso e do descontrole, atinge o objetivo almejado: transpor o muro e chegar ao lado de dentro da casa. O Augusto finalmente descobre os olhos do Branco e os dois se veem bem-sucedidos. Por pouco tempo: a pequena fera volta a latir. A solução dos palhaços é hilária: os dois fingem que são uma estátua e o cachorro, enganado, fecha a matraca.



## Imagem 49

Os palhaços mudos (Domingos Montagner, como portô, e Fernando Sampaio, como volante) fingem que são uma estátua para despistar o cão de guarda histórico. Foto extraída do vídeo-registro do espetáculo (BASTOS, I., 2012, p. 70).

No momento em que os palhaços imobilizam seus corpos, a música também é interrompida. Segundos depois, o cão (invisível) abocanha a perna do palhaço. O efeito é convencional pela gestualidade e pelo som vocal: o Branco puxa com as mãos o tecido da própria roupa, simulando a mordida, enquanto o terceiro ator, invisível ao público, emite rosnados. O Branco dá um tapa na própria perna – leia-se, no cachorro –, e o ator nas coxias emite os ganidos de dor do animal, que enfim deixa os palhaços em paz.

Mas o sucesso é logo golpeado pela estupidez: ao descer dos ombros do Branco, o Augusto pula para o lado de fora do portão. O riso da plateia, que aflora logo na aterrissagem do palhaço, é novamente atizado pela maneira como a dupla percebe o insucesso: eles olham-se, curvam-se para observar a posição do portão que os separa e fazem simultaneamente um gesto de quem mede a distância entre os próprios corpos, concluindo, inconformados, que algo misteriosamente deu errado. Na mesma cadência, os dois andam pelo palco, ensimesmados com a dificuldade e com a necessidade de resolvê-la intelectualmente. Porém, é o fluxo do caminhar – e não o raciocínio – que os leva a realizar cinco séries de deslocamentos no espaço, das quais três lhes conduzem ao mesmo lugar e nenhuma logra colocá-los simultaneamente do lado de dentro do portão. A cada nova posição assumida no espaço, os palhaços param, avaliam a distância entre seus corpos e constatam, inconformados, um novo insucesso.

A reincidência do erro e a repetição do mesmo gesto acentuam o fracasso derivado do espírito alógico dos palhaços. A repetição não desgasta o potencial cômico, pois uma variação surpreendente é introduzida na terceira série de deslocamentos: os palhaços, sem perceber, quebram a convenção cênica que eles mesmos criaram e atravessam o muro imaginário. No quarto deslocamento, há uma outra variação: eles encontram-se, cumprimentam-se com alegria, mas em seguida percebem com desgosto que estão, ambos, do lado de fora do portão. A música retorna, em tom alegre, e os palhaços fazem uma acrobacia para saltar o portão: os dois unem as mãos, o Augusto deita as costas no chão e ergue as pernas, como se fosse virar uma cambalhota para trás, e a partir do impulso e da força dos braços estendidos de ambos o Augusto é alçado acima do Branco e posto do outro lado do portão. O sucesso da acrobacia não soluciona o problema: novamente, os palhaços estão separados pelo portão, sem saber

como transpô-lo. Mas eis que o Branco tem uma ideia, expressa por sua transformação corporal: a cabeça baixa e o olhar ensimesmado voltam-se para a plateia em atitude vibrante, o corpo expande-se e volta-se para o pequenino portão. O Branco caminha até o portão, abre-o e atravessa andando para o outro lado, onde se encontra com o Augusto. A música pontua o desfecho da cena. A obviedade da solução encontrada pelo Branco contrasta de maneira risível com as complicadas investidas dos palhaços para abrir o portão destrancado.

A cena remete ao motivo cômico chamado por Propp de “uma coisa no lugar da outra” ou “muito barulho por nada”: frustra-se uma expectativa acerca de algo ou de alguém – uma personagem finge ser outra ou uma situação insignificante desencadeia uma grande confusão, por exemplo. Esperamos alguma coisa, mas na realidade não há nada. Desde que não leve a consequências sérias, este tipo de equívoco pode suscitar o riso, segundo Propp (1992, p. 144-145). Em *A Noite dos Palhaços Mudos*, uma suposta necessidade – pular o portão – engendra uma série de complicações que ao final revelam-se desnecessárias. Bastava abrir o portão e entrar.

Ao longo desta unidade, a música permanece um sistema significante de extrema importância para a encenação. Ao emoldurar as acrobacias, ela infunde um clima de número circense à performance dos palhaços e valoriza a apreciação dos movimentos no espaço. O encerramento do interlúdio acrobático é marcado por uma transformação musical, cujo aspecto sombrio anuncia a entrada do homem de terno em cena. A iluminação escurece e assume uma tonalidade azulada. Sabemos, pela articulação da música com a luz, que o vilão vai agir.

Ele entra sem ser percebido pelos palhaços e deixa no palco um suporte no qual se vê o desenho de uma mão apontando para o lado direito. Tem início um tema musical de atmosfera hipnótica. Os palhaços assumem um olhar ausente e movimentam o corpo no ritmo da música, como num transe. A música cessa, a luz azulada torna-se branca e os palhaços voltam a si. Sem suspeitar de uma possível emboscada, eles veem a seta e rumam correndo para a direção que ela aponta. A maneira como a encenação representa este deslocamento tende a provocar o riso da plateia: as personagens correm sem sair do lugar, com o corpo voltado para o lado direito, enquanto o objeto que representa o portão é puxado por fios invisíveis para o lado esquerdo. A combinação entre o movimento do objeto e a mímica dos palhaços brinca com a ideia de que eles estão se deslocando.

A comicidade da cena prossegue com a representação da defasagem entre o desempenho atlético dos palhaços: o Augusto começa a correr para trás e esboçar cansaço, enquanto o Branco mantém a liderança. Neste procedimento cênico, não há intenção de iludir o espectador, pois o efeito de mimese não se completa. A encenação explicita o truque, expõe a teatralidade, e o riso surge porque o público percebe a convenção teatral.

Sob o prisma do riso de zombaria teorizado por Propp, pode-se especular que a manifestação do truque desloca a atenção do espectador para a exterioridade da ação, que se revela desprovida de sentido. Vê-se a forma de uma corrida, sem a corrida em si, quer dizer, sem o deslocamento que motiva a ação. Do ponto de vista do riso não derrisório, a cena também predispõe ao riso pela criatividade e pelo espírito de faz de conta da convenção teatral.

Recorre-se à expressão “faz de conta” para fazer uma analogia entre os processos de significação no espetáculo e as brincadeiras infantis. O brinquedo de faz de conta é uma das primeiras manifestações da função simbólica nas crianças: um objeto – uma lata, por exemplo – é posto a representar algo que não está presente, como um carro (PUPO, 2001, p. 182). O envolvimento da criança na atividade e as soluções criativas que surgem no calor do jogo podem ser bem divertidas para quem observa: com pequenos objetos, realidades complexas ou fantásticas são criadas e vividas com veracidade. De forma análoga, a cena da corrida em *A Noite dos Palhaços Mudos* propõe ao espectador um jogo de faz de conta, uma brincadeira na qual a imaginação – dos atores e do público – completa o desenho da cena.

De forma análoga às crianças em suas brincadeiras, os atores do espetáculo expressam crença e concentração nos objetivos cênicos e nas ações realizadas. Esta verdade cênica contida nas atuações é essencial para que as imagens e sua comicidade possam surgir. Segundo Propp, a pessoa que busca suscitar o riso precisa manter ou simular a mais completa seriedade e imparcialidade em relação àquilo que está contando. Se quem conta uma piada ri antecipadamente, seus ouvintes não rirão mais. “[...] a risada surge inesperadamente, embora o inesperado possa ser preparado com arte.” (PROPP, 1992, p. 206).

Verdade cênica não implica, necessariamente, uma expressão realista ou comedida do ator. Como pontua Demien Reis, analisando outro espetáculo de palhaços, “[...] A verdade aqui está mais ligada à força da teatralidade desempenhada pelo ator. Uma verdade de cena

que não é mimética ou naturalista, mas carregada de uma eficácia cênica.” (REIS, 2010, p. 172).

Após a corrida dos palhaços, a iluminação projeta uma janela no fundo da caixa cênica. O homem de terno entra sem ser notado pelos palhaços e faz com que o suporte com o desenho da mão aponte para cima, no sentido da janela. Neste momento, o escurecimento da luz, o retorno da música hipnotizante e a atuação configuram o estado de transe dos palhaços, cuja repetição reitera sua suscetibilidade às vontades do homem de terno. Passado o estado hipnótico, os palhaços veem a seta apontando para a janela e prontamente se dispõem a segui-la. Diante do fundo do palco, eles fazem o gesto inicial de uma escalada. Vê-se que eles estão longe da parede e que não há cordas nem apoios visíveis para realização da escalada. A iluminação escurece toda a cena e uma música de tom alegre e atrapalhado volta a soar. Alguns segundos depois, vê-se uma outra perspectiva da mesma situação: a janela é projetada sobre o chão do palco, à direita, e os palhaços surgem do lado esquerdo arrastando-se no chão, como se estivessem escalando uma superfície vertical. Um fecho de luz estabelece a trilha dos palhaços em direção à janela. Risadas normalmente ecoam na plateia. Percebe-se nesta gag um procedimento cômico análogo ao episódio da corrida. A encenação surpreende o público e suscita o riso ao apresentar a forma da escalada, na ausência da escalada em si. Ao mesmo tempo, o episódio diverte pela astúcia e teatralidade do faz de conta.

Todo o desenvolvimento da escalada é pontuado por um encadeamento de episódios risíveis. O primeiro deles é o rapto do Augusto pelo cão de guarda, o mesmo que assustara os palhaços na cena da transposição do muro. O revés vivido pelo Augusto é preparado pela demonstração de fraqueza e parasitismo da personagem. Ao invés de escalar por seus próprios meios, ele engancha o cabo de seu guarda-chuva nos pés do Branco para se aproveitar do esforço do parceiro. As pernas do Augusto ainda estão fora da visão do público quando os latidos agudos ressurgem, como signo da volta do cachorro. A música é interrompida para dar destaque aos latidos. A simples enunciação do signo sonoro já desperta algum riso na plateia. O som e o movimento das pernas do ator indicam que o Augusto foi mordido, mas teve sucesso em se desvencilhar do animal. Esta vitória preliminar apenas torna mais inesperado e risível o malogro que há de vir. Alguns instantes depois, os latidos retornam, o Augusto esboça resistência, mas acaba sendo subitamente tragado para dentro da coxa com uma velocidade e uma força totalmente desproporcionais ao pequeno animal que o latido faz imaginar. O desaparecimento repentino do palhaço tende a provocar sonoras gargalhadas na plateia. Por fim, sons de golpes e ganidos indicam o triunfo do Augusto em relação ao animal.

O retorno do signo “cão” nesta nova sequência cênica evidencia para o público mais um uso cômico da repetição. Segundo Marcus Mota,

[...] por meio da repetição somos levados a observar não só o referente imediato da repetição, seu conteúdo, mas a própria repetição, o próprio arranjo dos atos, dispostos em sequências assemelhadas, mas intensamente diferenciadas. (MOTA In BIÃO et. al., 2012, p. 79).

A comicidade surge das variações introduzidas na nova cena, mas também da própria repetição do signo “cão” e do que ela faz deduzir acerca da vulnerabilidade e dos palhaços.

A música retorna e a atenção do público é conduzida ao palhaço Branco, que vive um momento de dificuldade na escalada por causa do voo de um pássaro. Assim como o cachorro, o pássaro é configurado pela articulação entre um signo sonoro – um grito de pássaro feito pela voz de um ator nos bastidores – e o gesto do Branco em cena, no intuito de afastar o animal.

Eis que uma corda é lançada da coxa esquerda para a coxa direita, passando por cima do palhaço Branco. A corda é retesada pela contrarregragem oculta ao público e pelo Augusto, que reaparece escalando com os pés no chão e as mãos apoiadas na corda.



Imagem 50

O Augusto (Fernando Sampaio) surpreende o público e o Branco (Domingos Montagner) com uma maneira mais eficaz de escalar a parede. Foto extraída do vídeo-registro do espetáculo (BASTOS, I., 2012, p. 71).

A aparição do Augusto com o novo método de escalada é risível, assim como a maneira convincente com a qual ele representa a força da gravidade e o manejo da corda. O

Augusto mostra superioridade: ele se dá ao luxo de dançar durante a escalada, pisa distraidamente na mão do Branco, o ultrapassa e sai de cena indiferente à sorte do parceiro. O egoísmo do Augusto e os reveses vividos pelo Branco atingem um ápice cômico quando o Augusto, instantes depois de sair de cena, lança a corda ao Branco. Cria-se a expectativa de um desfecho misericordioso e feliz. Porém, quando o Branco está prestes a agarrar a ponta da corda, o Augusto – oculto ao público – puxa-a rapidamente. A ação é inesperada, rápida e sintetiza num átimo o malogro do Branco e a trapaça do Augusto. Para coroar o fracasso, o pássaro de outrora – identificado pelo signo sonoro – faz cocô no olho do Branco – ação representada pelos gestos do ator e por um som vocal emitido nos bastidores. Com esforço, o Branco termina a escalada e desaparece da visão do público.

Como acontecera na cena da transposição do muro, o desenvolvimento da sequência da escalada revela a habilidade dramática em desdobrar uma situação simples em motivos cômicos distintos, que não deixam esmorecer o impulso do riso.

A iluminação escurece totalmente por alguns instantes. No reacender das luzes, revela-se uma terceira e última perspectiva da mesma cena: a imagem da janela aparece no canto esquerdo do palco, projetada no chão. Como observa Ivy Donato Bastos, agora a projeção não representa a própria janela, mas seu reflexo no interior da casa, possivelmente propiciado pela luz da lua (BASTOS, I., 2012, p. 41). O homem de terno surge, acompanhado pela melodia hipnótica, faz uma mímica de quem destranca a janela e sai de cena. Alguns instantes depois, a música retoma a sonoridade alegre e o Branco aparece na boca de cena, vindo do lado direito da coxia. Ele entra num pulo, com os braços abertos, as mãos espalmadas, o corpo buscando equilíbrio e o semblante tenso. A atuação comunica com clareza que o palhaço está com as costas rentes a uma parede e os pés sobre um estreito parapeito, localizado a uma altura vertiginosa do chão. Com um rápido movimento da cabeça para o lado esquerdo, ele manda o Augusto vir. Em contraste com a atitude do Branco, o Augusto entra em cena relaxado, como quem não corre risco algum. Então o Branco desmonta a própria postura de tensão, indica ao Augusto o abismo na boca de cena e, num átimo, os dois configuram a atitude tensa diante do parapeito, com seriedade insuspeita. Neste momento preciso, a plateia costuma rir.

A cena explora comicamente a quebra da convenção cênica pelos palhaços, como no momento em que eles atravessam o muro por eles estabelecido. A diferença, aqui, é que o Branco percebe que a convenção foi quebrada pelo Augusto e reconduz seu parceiro à

situação ficcional, enquanto que na travessia do muro as duas personagens rompem inconscientemente a convenção cênica. Contudo, a ruptura não é total: os atores mantêm suas personagens e o erro do Augusto incorpora-se ao jogo cômico, como signo risível do alogismo dos palhaços e da teatralidade da encenação.

A quebra da convenção cênica remete a algumas características que Johan Huizinga atribui à atividade lúdica: a existência de regras que estabelecem o mundo do jogo/brincadeira<sup>72</sup> e a consciência de que a violação destas regras abala a existência do mundo lúdico e impõe o retorno da vida “real” (HUIZINGA, 2005, p. 11-14). Em *A Noite dos Palhaços Mudos*, o estúpido e irreverente Augusto quebra temporariamente uma das regras do jogo teatral estabelecido pela encenação: configurar, por meio da mímica, a realidade cênica dos objetos e situações da trama.

O fazer e o desfazer do abismo à vista do público lembram a comicidade de desenhos animados nos quais uma personagem é empurrada de um penhasco, para em pleno ar e cai somente quando olha para baixo<sup>73</sup>. À personagem é dado o poder de manipular a realidade. O abismo existe ou deixa de existir se os palhaços assim quiserem e acreditarem, como no faz de conta. Somos convidados a celebrar, com o riso, a liberdade e o poder criador da brincadeira.

Com seriedade, os palhaços reconfiguram o local e a situação de perigo: a parede externa da casa, o parapeito sobre o qual eles se apoiam e o abismo a ameaçá-los. O desenvolvimento cômico da cena prossegue com os atos de covardia e excentricidade do Augusto. Os palhaços começam a se deslocar em direção à janela, cuja imagem se encontra do lado esquerdo do palco. A atitude corporal de ambos é muito semelhante: as pernas abertas, os joelhos flexionados, os braços abertos e arqueados um pouco atrás da linha do tronco, os cotovelos bem flexionados e as mãos espalmadas sobre a parede imaginária. Seus corpos movem-se lateralmente, como uma parilha de caranguejos. A comicidade da

---

<sup>72</sup> Na tradução brasileira da obra *Homo Ludens*, de Johan Huizinga (2005), a palavra “jogar” designa tanto jogar quanto brincar, conforme nota da tradução (HUIZINGA, 2005, p. 3). Em língua portuguesa, as palavras “brincadeira” e “jogo” podem ser entendidas como sinônimos, mas também podem sugerir sentidos diferentes, “brincadeira” estando mais associada aos divertimentos infantis e a palavra “jogo” estando ligada à diversão em geral ou a atividades competitivas, dentre outras acepções (HOUAISS, brincadeira, disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=brincadeira>>. Acesso em: 28 fev. 2013), (HOUAISS, jogo, disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=jogo>>. Acesso em: 28 fev. 2013). Optou-se por unir as duas palavras na expressão “jogo/brincadeira” para abarcar estas possíveis divergências de significado.

<sup>73</sup> Um exemplo deste procedimento pode ser visto no desenho animado *Fastest with the Mostest* (1960), da série Looney Tunes, da Warner Bros., com as personagens Coyote e Road Runner (conhecidos no Brasil como Coiote e Papa-Léguas). Direção Chuck Jones. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=KYcARiVEe1U>>. Acesso em: 29 abr. 2013.

semelhança acentua-se com as pequenas diferenças entre os palhaços: o contraste de estatura entre os atores é novamente ressaltado pela flexão mais acentuada das pernas de Fernando Sampaio, intérprete do Augusto; a movimentação do Branco é mais funcional e concisa, enquanto o Augusto desloca-se agitando rapidamente os antebraços de um lado para o outro, como um limpador de para-brisa humano. O gesto não tem sentido prático para o deslocamento do palhaço, nem contribui para configurar a parede imaginária. Sua função é suscitar o riso pela excentricidade e possível semelhança com o movimento de uma máquina. A técnica mímica é subvertida em prol da comicidade, como analisa Fernando Sampaio:

[...]. Na verdade, o que nós tentamos fazer de mímica virou piada, porque tecnicamente é uma coisa muito difícil e você não aprende a fazer rápido. E além disso a gente sempre rasga um pouquinho... “Rasgar” é uma expressão. Qualquer técnica que passam para a gente, a gente quer rasgar um pouquinho, levar para a comicidade.<sup>74</sup>

A maneira de utilizar a mímica no espetáculo foi um dos aspectos equacionados no diálogo artístico entre o diretor e preparador mímico Alvaro Assad e a Cia. La Mínima. No trabalho do Centro Teatral Etc. e Tal, grupo de Assad, a precisão gestual na criação de objetos inexistentes e de suas relações com o corpo dos intérpretes é elemento essencial para a criação da comicidade<sup>75</sup>. O gestual é estilizado dentro de convenções aprendidas e recriadas para desenhar da forma mais concreta possível o objeto ausente. Segundo o mímico francês Marcel Marceau, “Na mímica, esta tradição é passada adiante por meio de uma gramática que é ensinada. Um ator aprende como mimar a subida ou descida de uma escada, como nadar, como abrir portas.” (RANDY, 2011, p. 148)<sup>76</sup>. Em entrevista à SESC TV, Alvaro Assad compara o trabalho cômico do Etc. e Tal com a comicidade dos palhaços:

Há um mito de que mímicos e palhaços não se gostam. É verdade, um pouco... Não muito, mas é verdade. Porque o palhaço [...] busca o erro e com

<sup>74</sup> Informação obtida por meio de entrevista concedida oralmente por Fernando Sampaio em 25 de junho de 2012 na cidade de São Paulo. Ver anexo A, p. 230-231.

<sup>75</sup> Em *No Buraco*, por exemplo, uma das produções do Centro Teatral Etc. e Tal, o espaço cênico caracteriza-se por uma placa que esconde do público a parte inferior do corpo dos atores (Alvaro Assad e Márcio Moura) e da atriz (Melissa Teles-Lôbo). Por meio da mímica, sem nenhum objeto real, os mímicos criam situações como subir e despencar de uma escada, balançar numa corda que depois se arrebenta aos poucos, cavalgar e cavar um buraco. Até onde se pôde observar no videoclipe do espetáculo, os motivos de riso surgem, de um modo geral, dos insucessos vividos pelas personagens – que somem, caem e ressurgem do “buraco” –, das reações eufóricas no decorrer das ações, da analogia entre o corpo humano e objetos inanimados e das possibilidades imaginativas que o ocultamento de parte do corpo dos atores suscitam no público. O surgimento do riso tem como um de seus pilares uma representação mímica acurada, que permite ao público visualizar com clareza os objetos e ações mimadas e acompanhar o desenvolvimento cômico destas situações. O videoclipe pode ser visto em CENTRO Teatral Etc. e Tal. **No Buraco**, videoclipe. Disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=e1N9j5F7xgY> >. Acesso em: 24 fev. 2013.

<sup>76</sup> Tradução nossa para o texto: “In mime, that tradition is passed on through the grammar that is taught. An actor learns how to mime going upstairs or downstairs, how to swim, how to open doors.”

o erro o humor, a gargalhada. O mímico busca o acerto, o acerto de fazer um ponto fixo, de fazer um objeto que o público veja de forma perfeita [...]. O nosso trabalho é mesclado [...]. Quando você trabalha com a gestualidade precisa, é como se você fugisse um pouco da comicidade. No nosso caso, não. A gente utiliza essa precisão e utiliza a comicidade. (NOVOS TEMAS e Formas no Teatro para Crianças, 2012, de 07min 15s a 07min 55s).

Conquanto existam muitas convergências entre a mímica e a arte do palhaço<sup>77</sup> – *A Noite dos Palhaços Mudos* é um exemplo expressivo desta integração –, a declaração de Assad permite diferenciar as abordagens do gesto na prática artística da Cia. La Mínima e do Etc. e Tal. A intensa atuação gestual é uma das características marcantes da Cia. La Mínima, mas o uso do corpo tende para a busca do riso por meio da representação do erro, do disforme e do excêntrico. Na atuação de Fernando Sampaio em *A Noite dos Palhaços Mudos*, o movimento mímico é propositadamente deturpado para que o público ria do palhaço, de sua inépcia e excentricidade. A representação do erro também requer de Fernando Sampaio e Domingos Montagner muita técnica, precisão e expressividade corporal, mas não necessariamente no sentido da minúcia gestual que representa com perfeição um objeto ausente, como realiza o grupo de Assad. Quando Fernando Sampaio fala em “rasgar” as técnicas, entende-se que para a Cia. La Mínima é importante, como procedimento cômico, transitar entre a fidelidade à técnica aprendida – mímica, mágica, ballet etc. – e a subversão que ressalta o erro, o inusitado. Segundo Fernando, havia por parte de Alvaro Assad uma intenção inicial de que em *A Noite dos Palhaços Mudos* houvesse um apuro mímico na representação de objetos ausentes no espaço, como o parapeito da janela:

Nós chegamos a praticar um pouco de mímica, fizemos aula, aprendemos um pouco da técnica, que a mão tem que estar atrás do corpo, a abertura do dedo, o movimento "x" que teria que ser feito. Nós tentávamos fazer um pouco a sério, mas rasgávamos um pouquinho. Aí o Alvaro logo falou "Tá bom, rasga!". A pessoa uma hora desiste! Quando ele vê o espetáculo ele me enche, porque eu estou fazendo a cena do parapeito assim [movimenta os braços apressadamente]. Antes eu fazia um pouco mais próximo à técnica. Mas eu vou estragando e estragando...<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> Dentro do diversificado repertório que constitui a formação dos palhaços circenses, as habilidades mímicas estiveram e estão presentes como possibilidade expressiva. Erminia Silva enfatiza que no processo histórico de constituição do que se denominou espetáculo circense, no final do século XVIII, os artistas que compunham aquele conjunto eram herdeiros das permanências e transformações pelas quais passaram as várias formas do que significava ser artista. Os homens, mulheres e crianças que fizeram parte daquelas origens circenses já eram atores, mímicos, acrobatas, músicos, dançarinos, adestradores de animais etc. (SILVA, 2007, p. 37). Nas pantomimas inglesas dos séculos XVIII e XIX, espetáculos que contribuíram para a formação da personagem *clown* (palhaço) e para sua inserção no circo moderno (BOLOGNESI, 2003, p. 63-64), a ausência ou escassez de diálogos exigia dos atores perícia em mímica, dança, acrobacia, mágica etc.

<sup>78</sup> Informação obtida por meio de entrevista concedida oralmente por Fernando Sampaio em 25 de junho de 2012 na cidade de São Paulo. Ver anexo A, p. 235.

No decorrer do processo de montagem, estas diferenças foram resolvidas num processo harmônico, na avaliação de Fernando:

Os *Palhaços* tem muita junção nossa e do Alvaro, muita mistura, não chega a ser uma negociação. Houve uma harmonia muito forte entre nós, de um entender até que ponto vai o limite do outro na questão mímica, na questão do palhaço. Para nós o elemento principal era o palhaço. O Alvaro tem na mímica uma coisa muito forte, tecnicamente muito forte, então acho que houve um acordo muito gentil entre as duas partes. Não foi preciso estabelecer um acordo, o Alvaro percebia até que ponto tecnicamente eu poderia chegar com a mímica e tudo era feito em função do espetáculo, nada era em função do que eu achasse melhor, ou do que ele achasse melhor. Um exemplo muito bom disso talvez seja a cena do parapeito. Quando nós montamos o parapeito tinha essa coisa [Fernando levanta da cadeira e mima a caminhada sobre o parapeito da janela]. Nós chegamos a ensaiar os aspectos técnicos da mímica: a posição das mãos, do corpo, a relação entre a posição dos braços e o tronco, enfim, mas eu tenho um limite gestual que com 45 anos eu não iria superar. Nós praticamos mímica, mas ele percebeu que seria melhor para o espetáculo eu puxar mais para o palhaço, sem desprezar a mímica, ou até mesmo fazendo uma paródia da mímica.<sup>79</sup>

Alvaro Assad vê o espetáculo como resultado de uma mistura entre as práticas da Cia. La Mínima e do Centro Teatral Etc. e Tal:

[...] toda a característica das pantomimas, de rigor gestual e troca de planos é típica do Etc. e Tal. Toda a característica circense é típica da Cia. La Mínima, tais como segunda altura, claque, acrobacia, gags de palhaço. E finalmente, o encontro desses dois estilos de companhias irmãs em comichidade confluuiu no humor do espetáculo "A Noite dos Palhaços Mudos".<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> Informação obtida por meio de entrevista concedida oralmente por Fernando Sampaio em 06 de dezembro de 2012 na cidade do Rio de Janeiro. Ver anexo A, p. 244.

<sup>80</sup> Informação obtida por meio de entrevista com Alvaro Assad respondida por escrito em 10 de maio de 2013. Ver anexo B, p. 256.



Imagem 51

Os palhaços mudos (Fernando Sampaio e Domingos Montagner) mimam a travessia no parapeito da janela. No canto inferior esquerdo da imagem, vê-se a sombra da janela projetada no chão.  
Foto: Carlos Gueller, São Paulo, Espaço Parlapatões, maio 2008. Acervo La Mínima.

Na cena do parapeito, a dinâmica entre fidelidade e subversão da mímica objetiva <sup>81</sup> aparece com clareza na dualidade Branco (Domingos Montagner) e Augusto (Fernando Sampaio), o primeiro mais fiel à técnica ilusionista e o segundo deturpando-a para conquistar o riso por meio do espírito bizarro, torto e excêntrico do palhaço.

No meio do trajeto em direção à janela, os palhaços flexionam o pescoço e olham para baixo, no sentido do abismo. O Branco prossegue caminhando para o lado esquerdo, mas o Augusto imediatamente retrocede, deslocando-se para o lado direito, no sentido oposto à janela. O Branco vai resgatá-lo, faz com que ele passe por cima do seu corpo para conseguir avançar, mas o Augusto, medroso e esperto, dá a volta pelas costas do Branco e retorna ao mesmo lugar. O Branco novamente pega o Augusto, ajuda-o a passar por cima de si e logra colocá-lo na direção da janela, que se encontra a poucos centímetros. Inesperadamente, soa o palhaçômetro. O Augusto mostra aflição, o Branco regozija-se, entrega o palhaçômetro ao Augusto e inicia mais um número de mágica: tirar fileiras de papéis coloridos de dentro da própria boca.

<sup>81</sup> A “mímica objetiva” ou “indicativa”, na acepção do mímico francês Étienne Decroux (1898-1991), cria a ilusão de objetos no espaço, mostrados ao espectador. Ela pode ser um meio para o artista chegar à “mímica subjetiva”, que prioriza as reações mentais, emocionais e sensíveis do mímico a um determinado objeto físico (NYE, 2009, p. 33).

Pela segunda vez, a intervenção do palhaçômetro gera a possibilidade do riso por acontecer em um momento extremamente inapropriado do ponto de vista da situação ficcional e do que ela implica como objetivo lógico para as personagens. A comicidade do alogismo aumenta pelo aspecto absurdo e surpreendente da mágica. Os papéis coloridos vão saindo da boca do palhaço continuamente até se esgotarem. O próprio palhaço Branco, o Augusto e os espectadores supõem que a fonte dos papeizinhos secou, mais eis que uma nova leva surge. O Augusto mostra impaciência. Ao final da segunda leva, tem-se a sensação de que os papeizinhos chegaram ao fim, mas somos novamente surpreendidos pela terceira e última fileira. O Augusto vira-se para o Branco com os braços cruzados, em atitude de enfatiada espera. O Branco, no entanto, alegra-se e surpreende-se com o desenvolvimento profícuo da própria mágica, mostrando-se ingenuamente aberto a uma ação que parece independente da sua vontade. Para finalizar a performance, o Branco tira do bolso um punhado de confetes e joga sobre si mesmo, numa auto-comemoração que costuma despertar o riso da plateia. O desfecho da mágica é novamente compartilhado com a plateia pelo olhar e pelo corpo da personagem. O público ri da tolice do palhaço e ri com ele, celebrando o prazer da brincadeira.

O fim do número possibilita a retomada do fluxo narrativo da fábula. O Augusto representa com a mímica a abertura da janela, dá uma cambalhota e adentra no espaço interno da casa dos homens de terno. Ao término da cambalhota, uma sirene de alarme começa a soar e o Augusto, desesperado, corre para o lado esquerdo do palco, saindo de cena. O Branco guarda o palhaçômetro no bolso, dirige-se à janela, dá uma cambalhota e adentra na casa. A sonoridade do alarme torna-se mais intensa. Sozinho no palco, o Branco é iluminado por focos intermitentes de luz branca, que acendem e apagam em diferentes posições do palco. Ele desloca-se, tentando fugir dos imprevisíveis focos de luz. A sonoridade, a luz e a atuação sugerem a imagem de um fugitivo no pátio da penitenciária. Atônito, o Branco foge para a esquerda, saindo de cena.

A luz branca estabiliza-se e constatamos a presença de novos objetos cênicos: duas estruturas retangulares idênticas, com aproximadamente 2m de altura e 1,5 m de largura. Elas sustentam persianas pretas, emolduradas por tecidos e bandôs negros com franjas douradas. As estruturas estão paralelas uma à outra e ficam dispostas perto da parede da caixa cênica. O som do alarme perdura quando o homem de terno irrompe na cena, portando um microfone de cabeça (*headset*), perscrutando o espaço de maneira decidida e fazendo com a voz um som agudo, intenso e contínuo que complementa a tensão do alarme.

O alarme continua a soar nos alto-falantes do teatro. O ator (Fábio Espósito, Cláudio Carneiro, William Amaral *ou* Fernando Paz) desdobra-se em duas personagens, um chefe e um subalterno. A convenção é construída pela alternância de registros vocais, da reprodução de sons eletrônicos pela voz e do uso alternado do *headset* (chefe) e de um telefone celular (subalterno). Na atuação de Fábio Espósito, as falas do chefe têm como característica o registro vocal agudo, a sonoridade metálica e o fluxo verbal mais acelerado, enquanto a voz do subalterno tem registro grave, sonoridade aveludada e fluxo verbal mais lento. As frases do chefe são mais elaboradas e diversificadas do ponto de vista da comunicação verbal, enquanto as do subalterno resumem-se a entonações diferentes de “Sim, senhor”, entremeadas a um único “Não, senhor”. O diálogo acontece mais ou menos assim:

“Atenção, atenção, comando, vazamento de segurança no setor Sul. Repito, vazamento de segurança no setor Sul” [chefe], “Sim, Senhor. Sim, Senhor” [subalterno], “Atenção, Comando, desviar equipe tática”, “Sim Senhor. Sim, Senhor, sim, Senhor. Não, Senhor. Sim, Senhor”, “Atenção, comando, sem contato visual, reposicionamento de satélite, protocolo 16. Repito, sem contato visual, reposicionamento de satélite...”. [Inesperadamente, ouvimos:] “Sim, Senhor. Sim... Meia calabresa, meia atum. Refrigerante Tubaína dois litros, traz troco pra dez”. [A plateia ri. A voz do chefe completa:] “Atenção, comando, pizza chegou, tô levando canudinho” [em referência aos papeizinhos coloridos da mágica do palhaço. O homem de terno recolhe os papeizinhos coloridos e sai de cena]. (A NOITE dos Palhaços Mudos, 2008, de 17min 24s a 18min 23s).

Esta entrada do homem de terno é a cena cômica mais longa da personagem até então. Espera-se que o diálogo seja concluído de modo racional, mas o desfecho da pizza surpreende e revela o alogismo, motivo de zombaria que até então se mostrara somente no comportamento dos palhaços. O ridículo é construído pelo sentido do texto, pela enunciação e expressão sérias do homem de terno. Ele pede pizza como quem dá uma ordem vital à segurança do casarão.

Embora o surto de riso aconteça pela revelação inesperada do absurdo de uma frase pontual – “Meia calabresa, meia atum [...]” –, toda a cena veicula um alogismo sutil que instaura o clima cômico e prepara a gargalhada. Pela expressiva enunciação do texto, visualizamos um matiz de estupidez na personagem subalterna, incapaz de articular uma resposta diferente de “Sim, senhor”. O “Não, senhor” parece funcionar apenas como contraste que reitera a comicidade do alogismo e da semelhança. As diferentes entonações da frase “Sim, Senhor” deslocam a atenção do público do conteúdo para a forma do discurso. Com o pedido da pizza, o diálogo que dava pistas de ser pouco convincente confirma-se como completamente vazio de sentido.

Nesta segunda unidade do espetáculo, os sistemas significantes mobilizados pela encenação são os mesmos da primeira unidade: espaço, gestual, voz, figurinos/maquiagem/máscara, objetos, iluminação e trilha sonora. A comicidade permeia todas as cenas, com picos cômicos que se pode atribuir aos seguintes momentos: o primeiro latido do cachorro; o Branco pisando nas mãos do Augusto durante a primeira tentativa de pular o muro; o Augusto apoiando seu pé sobre os testículos do Branco; o Augusto medroso tapando os olhos do Branco; o Branco, sem enxergar, passando para o lado de dentro do muro com o Augusto sobre seus ombros; os palhaços fingindo que são estátuas para despistar o cachorro; o Augusto pulando dos ombros do Branco para o lado de fora do muro; os palhaços atravessando, sem perceber, o muro convencionado; a corrida dos palhaços, simulada pelo deslocamento do pequeno portão cênico; a primeira troca de perspectiva da cena da escalada e o aparecimento dos palhaços arrastando-se sobre o chão; o rapto do Augusto pelo cachorro; o retorno do Augusto escalando com o auxílio da corda; o Branco atrapalhado pelo pássaro; o Branco fracassando na tentativa de pegar a pontinha da corda lançada pelo Augusto; a quebra e o reestabelecimento da convenção do parapeito da janela; o Augusto, medroso, caminhando no sentido oposto à janela; a mágica do palhaçômetro; e o pedido de pizza pelo homem de terno.

Esta enumeração dos picos cômicos da unidade pode variar conforme a percepção do espectador e a apresentação realizada, mas dá uma dimensão da comicidade vertiginosa potencialmente propiciada pelo espetáculo. São muitos os episódios que podem suscitar uma gargalhada. Eles estão entremeados a momentos menos cômicos, propícios ao sorriso, mas sucedem-se em ritmo acelerado, sem deixar brecha para um esmorecimento da comicidade.

A atuação permanece central à produção das gags apontadas acima, apoiada pelos figurinos/maquiagem/máscara, pelo som, pelo espaço, pelos objetos e pela iluminação. No caso dos palhaços, é impossível dissociar a comicidade da atuação da comicidade propiciada pelos figurinos/maquiagem/máscara: a caracterização excêntrica e grotesca dos atores funciona como um vetor cômico permanente em todas as ações dos palhaços ao longo do espetáculo. As intervenções vocais que compõem a sonoridade do espetáculo permitem a criação do cachorro e do pássaro, personagens recorrentes nas gags desta unidade. A iluminação assume um papel decisivo nas mudanças de perspectiva realizadas desde a escalada à entrada dos palhaços no casarão inimigo. Os objetos são centrais à comicidade da transposição do muro, da corrida, da escalada e do palhaçômetro. A música novamente emoldura a mágica feita pelo Branco, realçando o espírito tolo, alegre e absurdo da

performance. O espaço, moldado pelo gesto dos atores, protagoniza as gags desde a transposição do muro à entrada dos palhaços na casa.

Do ponto de vista do riso de zombaria, os motivos cômicos predominantes na sequência são o alogismo, os fracassos, a manipulação dos palhaços pelo homem de terno – fazendo-os de bobos – e as falsas necessidades que engendram um grande esforço – definidas por Propp como “muito barulho por nada”. A comicidade da semelhança e da diferença, expressas na caracterização e no gestual dos palhaços, permanecem como um substrato cômico de todas as situações.

Pode-se observar nesta unidade o uso cômico da reincidência de alguns signos e ações. A cena da transposição do muro envolve cinco tentativas malogradas dos palhaços, o cachorro aparece três vezes na unidade, o pássaro faz duas aparições, a convenção cênica do espaço é rompida duas vezes e o palhaçômetro marca presença pela segunda vez desde o início do espetáculo. A maneira como estes elementos são reapresentados reforça os motivos de riso sem redundar em esquematismo. A encenação cuida para que o público seja de alguma forma surpreendido: as reincidências acontecem em momentos inesperados e sempre com algum desenvolvimento que as diferencia da aparição anterior. O signo do cachorro, por exemplo, assusta os palhaços – e o público – em sua primeira aparição. O cão ressurgue alguns minutos depois, mordendo a perna do palhaço Branco. Mais para frente, de modo inesperado, o animal protagoniza o espantoso rapto do Augusto. Talvez uma quarta aparição do cachorro resultasse previsível e aniquilasse a possível comicidade. Da maneira comedida e criativa com a qual as repetições acontecem nesta sequência do espetáculo, elas valorizam a vulnerabilidade risível dos palhaços. A encenação estabelece um vínculo estreito entre o caráter das personagens e a comicidade das situações que elas engendram.

No início desta unidade, a entrada do pequeno portão que simboliza a mansão dos homens de terno faz referência às brincadeiras dramáticas das crianças e ao universo lúdico. O tamanho diminuto do portão em contraste com os corpos dos atores lembra os brinquedos infantis. As relações de faz de conta traçadas a partir deste simples objeto – as tentativas de transposição do muro, a corrida – sugerem a capacidade infantil e humana de simbolizar, de criar formas e imagens que convençionem uma outra realidade. Segundo Johan Huizinga, este faz de conta e o divertimento desinteressado que dele emana são características do jogo/brincadeira (HUIZINGA, 2005, p. 5-12).

Naturalmente, o desempenho dos atores profissionais em *A Noite dos Palhaços Mudos* difere do jogo dramático infantil, que não está condicionado à presença de uma plateia e às escolhas expressivas da forma artística (JAPIASSU, 2001, p. 25). No entanto, *A Noite dos Palhaços Mudos* pode evocar as representações dramáticas infantis ao optar por objetos cênicos diminutos e por uma teatralidade explícita, análoga à habilidade das crianças em vivenciar as situações mais mirabolantes com o estímulo de um pequeno objeto (um pedaço de madeira, um tecido, um brinquedo etc.) ou apenas com os recursos corporais.

Para quem joga/brinca, o jogo/brincadeira pode ser e comumente é uma atividade muito séria, na qual o riso não tem lugar. As crianças brincam na mais perfeita seriedade, apesar de saberem que é uma brincadeira, assim como o esportista joga com fervoroso entusiasmo, mesmo sabendo que está jogando (HUIZINGA, 2005, p. 8-9). Para quem assiste, as brincadeiras infantis podem inspirar o riso, não só por um sentido de superioridade do olhar adulto, mas pelo compartilhar/rememorar da alegria criadora e divertida da brincadeira. Na sua obra *O Riso*, Henri Bergson afirma que o riso na idade adulta está ligado de alguma maneira aos divertimentos infantis. Para o autor, “[...] não pode haver ruptura entre o prazer de brincar, na criança, e o mesmo prazer, no adulto.” (BERGSON, 1987, p. 42). A comicidade em *A Noite dos Palhaços Mudos* é potencializada por esta evocação prazerosa do universo infantil e do sentido lúdico do teatro.

Outra característica do jogo/brincadeira, segundo Huizinga, é a tensão: o esforço perante uma atividade desafiadora cuja solução ou vitória é incerta (HUIZINGA, 2005, p. 13-14). A construção cênica de *A Noite dos Palhaços Mudos* zela para que a tensão e a seriedade sejam representadas pelos atores, mas não contagiem o público – do contrário, seria difícil rir dos fracassos e dificuldades enfrentadas pelos palhaços.

Em relação à primeira unidade do espetáculo, os desfechos cômicos desta segunda unidade estão menos centrados na atuação do Branco, embora ele continue sendo um provocador do riso. Quando ele se mostra um pouco mais lúcido, determinado ou corajoso, o Augusto detona o riso com sua covardia e estupidez. Em alguns momentos, a dupla suscita o riso em conjunto, pela força do alogismo que caracteriza a ambos. Ao final da unidade, a comicidade do homem de terno fica evidente por meio do pedido de pizza.

### 2.2.3 Unidade 3: dos desencontros dos palhaços no interior da casa ao disfarce dos palhaços com os ternos (de 18min 28s a 30min 45s)

Após a saída do homem de terno, o Augusto e o Branco entram em cena pelo lado direito da coxia. Ambos caminham na mesma cadência, com os braços meio estendidos no ar e as mãos abertas, como quem tateia o ambiente desconhecido ao redor de si. Uma faixa horizontal de luz branca ilumina parte do palco e as personagens. Com precisão e sincronia gestual, os palhaços interrompem o trajeto ao perceberem a presença de duas portas posicionadas de frente para o público. Elas não existem como objetos concretos, sendo configuradas pela mímica dos atores. Os dois giram as maçanetas (imaginárias), mas não conseguem abrir as portas. O Augusto agacha-se para olhar pela fresta debaixo da porta, o Branco fica em plano médio e aperta um dos olhos, tentando enxergar através do buraco da fechadura. Com um mesmo gesto dos braços, cada palhaço pede para ser seguido pelo outro, mas eles não se veem e seguem para lados distintos, saindo de cena.

A iluminação escurece e ressurge modificada, revelando uma nova perspectiva do espaço ficcional. Uma faixa difusa de luz branca aparece mais ao fundo do palco e sobre ela um estreito retângulo de luz atravessa verticalmente o chão, convencendo a fresta de uma porta imaginária. Os palhaços estão separados, cada um de um lado da porta. Ao mesmo tempo, os dois olham através da fechadura e conseguem se ver. Agacham-se, colocam as mãos sobre o retângulo de luz, tateando por debaixo da porta, até que suas mãos se tocam.



Imagem 52

A iluminação e o gestual convencionam a existência de uma barreira física que separa as personagens. A mímica feita na cena anterior permite identificar o faixa de luz como uma porta entre dois cômodos do casarão. Foto extraída do vídeo-registro do espetáculo (BASTOS, I., 2012, p. 62).

Assustados, como se o toque das mãos fosse imprevisível, os palhaços levantam e saem correndo, o Augusto para o lado esquerdo da coxia e o Branco para o lado direito. O encerramento do quadro cênico é sugerido por outro escurecimento da iluminação.

No reacender das luzes, os palhaços vem correndo de lados opostos e se encontram, sem nenhuma porta a separá-los. Acenam rapidamente um para o outro, pedem para ser seguidos, mas reincidem no erro: não se observam, correm em direções opostas e saem de cena separados. Risos geralmente ecoam na plateia.

Um novo apagar e acender da iluminação marca o quarto e último quadro cênico da sequência: o retângulo de luz que convencionam a porta está novamente sobre o chão, separando os palhaços. O Augusto agacha e coloca uma das mãos na fresta da porta, enquanto o Branco, num arroubo de inteligência, sai de cena pelo lado direito, cruza o proscênio, sai de cena novamente e reaparece ao lado do Augusto, que está encantado com o tamborilar dos próprios dedos no chão. O Branco tenta chamá-lo, mas ele está por completamente absorto na experiência. Então o Branco é obrigado a puxá-lo pelo braço e arrastá-lo para fora de cena. Durante este breve trajeto, o Augusto mantém o fascínio pela dança dos dedos, como um bebê descobrindo na própria mão um brinquedo externo a si. Esta saída de cena do Augusto tende a suscitar a risada do público.

A sequência de ações em torno das portas baseia sua comicidade num procedimento análogo ao utilizado no episódio do muro: o jogo cênico convencionam a existência de uma barreira a ser transposta pelos palhaços, cujo caráter ficcional está explícito ao público. Como nas cenas da corrida e da escalada, os palhaços estão seriamente engajados em um desafio que não existe concretamente, mas se configura num acordo lúdico entre encenação e plateia. Por força do alogismo e da distração, os palhaços separam-se em relação à barreira e procedem a tentativas malogradas de reencontro, guiadas pelo mesmo espírito alógico que os afastou.

Durante a maior parte das sequências do muro e das portas, os palhaços parecem corpos duplicados, cuja identidade gestual e rítmica reitera a comunhão de suas almas. Os figurinos, a gestualidade e o modo estapafúrdio de agir os diferenciam claramente do que poderíamos considerar um cidadão comum. Ao final de algumas tentativas frustradas de reencontro, o Branco é acometido por um impulso racional que o leva a solucionar o

problema: ele abre o portão na cena do muro e caminha em direção ao Augusto na sequência das portas. A comicidade entrelaça o alogismo, os fracassos, a semelhança e a diferença. O espírito lúdico prevalece como princípio de construção das cenas e de comportamento dos palhaços.

O lúdico, na acepção de Johan Huizinga, tem características que podem ser relacionadas a este momento do espetáculo. Além de ser uma atividade essencialmente ligada ao divertimento e à criação de uma outra realidade (faz de conta), o jogo/brincadeira tem como objetivo a luta por alguma coisa, a representação de alguma coisa, a representação de uma luta ou uma luta para melhor representar alguma coisa (HUIZINGA, 2005, p. 16-17). Na cena das portas, os atores representam uma luta para se reencontrar num labirinto de cômodos. A iluminação e a mímica conduzem um jogo/brincadeira que desafia a parca inteligência dos palhaços e traz à tona o alogismo risível das personagens. O espetáculo *A Noite dos Palhaços Mudos* é todo pontuado por desafios deste tipo, entremeados ao desafio mais amplo: a luta pela recuperação do nariz vermelho.

Estes desafios também podem ser encarados como números artísticos dos palhaços, desenvolvidos de maneira relativamente independente dentro do suporte ficcional da fábula: um problema apresenta-se aos palhaços – transpor um muro, escalar uma parede, driblar o labirinto de portas –, é desenvolvido e concluído de maneira a ressaltar a comicidade das personagens. Esta estrutura dramatúrgica remete a rotinas tradicionais dos palhaços circenses, constituídas muitas vezes de “cenas curtas, situações dramáticas rapidamente inteligíveis, cujo desenlace se dá, de modo geral, no decurso de no máximo dez minutos.” (REIS, 2010, p. 169).

Na sequência das portas, o jogo/brincadeira está também no fascínio do Augusto com os próprios dedos: o palhaço (Fernando Sampaio) esquece o objetivo de reencontrar seu companheiro e se deixa absorver por uma movimentação física inusitada. A atitude inspira a zombaria pela tolice manifesta em pleno reduto inimigo, mas incita também um riso de alegria, que se regozija com o movimento corporal sem significado, com a ação isenta de sentido prático e a total entrega a uma divertida descoberta que se dá no momento presente. O jogo/brincadeira, segundo Huizinga, é uma atividade voluntária ligada à necessidade de prazer e diversão. Quando o Augusto brinca com o próprio corpo ou quando o Branco interrompe seja lá o que for para realizar um número cômico, concretiza-se a primazia do lúdico e do divertimento em relação a um desenvolvimento previsível e linear da fábula.

Após a brincadeira das portas, os palhaços saem de cena. A iluminação escurece e uma música de atmosfera tensa começa a soar. O palco, novamente iluminado, mostra as duas estruturas com persianas formando uma parede contínua no centro do espaço. Elas vão se abrindo lentamente para as laterais do palco, sem que se veja a contrarregragem, e revelam duas figuras: um manequim e o homem de terno usando óculos escuros. Os dois estão estáticos, lado a lado. O manequim, apoiado em um tripé, representa o torso, o pescoço e a cabeça de um homem. O torso é revestido de cinza, adornado por um colarinho branco excessivamente grande e por uma gravata larga e comprida demais. Do pescoço pende um fio que sustenta uma buzina. A cabeça do boneco é calva, como a de Fábio Espósito – primeiro intérprete do vilão no espetáculo – e o nariz está pintado de vermelho.



Imagem 53

O manequim clownesco e o homem de terno (Fábio Espósito) em cena de *A Noite dos Palhaços Mudos*.  
Foto: Jorge Etecheber, São José do Rio Preto (SP), Janeiro Brasileiro da Comédia, 23 jan. 2009 (ETECHEBER, 23 jan. 2009).

Homem de terno travestido de palhaço, o manequim exerce um efeito de zombaria em relação ao vilão, ressaltando ao público a semelhança ou a fusão entre perseguidores e vítimas. O escárnio também se dá pelo rebaixamento do homem de terno à condição de

boneco quando os dois aparecem estáticos na abertura da cena.

Acompanhado pela música de atmosfera tensa, o homem de terno começa a caminhar de um lado para outro, rondando o manequim. Com passos lentos e o semblante sério, ele desaparece momentaneamente atrás das persianas e ressurgir à vista do público. Estas idas e vindas estendem-se por alguns instantes, sem que nada diferente aconteça. O clima de suspense aumenta. O homem de terno observa o manequim, aponta para si mesmo e dá a entender que o boneco está caçoando dele, possivelmente chamando-o de palhaço. Em sincronia com uma transformação musical, o homem de terno começa a agredir fisicamente o boneco. Afora um pescoço inaugural, os golpes não encostam no manequim ou tocam-no de maneira muito leve, mas a intensidade e velocidade do gesto convencionam um espancamento irado, cuja gestualidade remete ao caratê. O ator acompanha os golpes com gritos agudos que caricaturam a expressão vocal dos lutadores orientais. Por fim, ele torce o pescoço do boneco – “golpe mortal” amplificado pela sonoridade música – e desaparece atrás de uma das persianas. Um instante depois, ele aparece e espeta os olhos do boneco com seus dedos, com um grito de “ua-tá”. O ressurgimento inesperado, a rapidez da ação gestual/vocal e o estilo paródico do golpe despertam o riso da plateia.

O desfecho cômico com o “uá-tá” sintetiza numa única ação súbita e imprevista o procedimento paródico destilado ao longo de toda a sequência de golpes. Na conceituação de Propp, a paródia é a imitação das características exteriores de um fenômeno da vida (as maneiras de uma pessoa, os procedimentos artísticos etc.), de modo a ocultar ou negar o sentido interior do objeto de parodização (PROPP, 1992, p. 84-85). Na cena descrita, interpreta-se como possíveis objetos de parodização o caratê, os filmes que tematizam lutas orientais e/ou o ataque de uma pessoa ou grupo a um signo que lhe inspire ódio. A possível seriedade destes objetos começa a ser esvaziada antes dos ataques, quando a presença do manequim caça da respeitabilidade do vilão. Durante os golpes, vê-se que a intensidade da ação não gera nenhum resultado: o manequim permanece ileso, inabalável. A torção do pescoço, que seria mortal se aplicada em um ser humano, é nitidamente inofensiva e irracional num boneco, assim como o golpe surpresa de perfuração dos olhos. Percebe-se uma contradição entre o sentimento de verdade comunicado nas ações do ator e seu efeito inócuo. A paródia revela o alogismo da personagem, que luta com o boneco como se ele fosse um ser vivente.

Depois do golpe surpresa, o homem de terno desaparece atrás da persiana situada do

lado esquerdo do palco. O Branco surge detrás da outra persiana, passa à frente do boneco, olha-o de relance e pede para ser seguido, sem se dar conta de que o boneco não é o Augusto. A ação do Branco revela a mesma distração que pusera os palhaços em maus lençóis no episódio das portas. Instantes depois, o Branco interrompe sua caminhada, volta-se para o manequim e percebe o mal-entendido. O Augusto surge, vindo da persiana direita, olha para o manequim, aperta a buzina pendurada no pescoço do boneco e assusta-se com o som produzido, juntamente com o Branco. A gag revela o alogismo do Augusto, capaz de se surpreender com o efeito lógico de uma ação que ele mesmo causou.



Imagem 54

Os palhaços observam o manequim, o Augusto ainda assustado com o som da buzina que ele mesmo apertou. Nesta imagem, o manequim está vestido com um paletó que acentua sua semelhança com o homem de terno e, ao mesmo tempo, com o Augusto (Fernando Sampaio), em função da estampa quadriculada presente no figurino do palhaço. Foto: Carlos Gueller, São Paulo, Espaço Parlapatões, maio 2008 (LA MÍNIMA, *site*).

Os palhaços travam um reconhecimento gentil do boneco: endireitam sua cabeça, torcida pelo homem de terno, e alisam seus trajés. Enquanto isso, o homem de terno atravessa a cena, caminhando da persiana esquerda para a persiana direita, sem notar a presença dos palhaços. Eles apontam o vilão que acaba de passar, caçoam dele com risadas mudas e gestos displicentes, de quem não tem nada a temer. Instantes depois, os palhaços se dão conta do perigo e assumem uma postura estática, mimetizando-se com o manequim. Nesta sequência, as mudanças de estado dos palhaços são expressas numa cronologia gestual marcada por quatro momentos bem delimitados do ponto de vista das configurações corporais e do foco dos atores:

1. Os palhaços entreolham-se e caçoam do homem de terno, com gestualidade leve e efusiva;
2. juntos, os palhaços viram a cabeça e o olhar na direção da plateia e fazem uma breve pausa ao final do movimento, mostrando a expressão facial tensa, de quem se deu conta do perigo;
3. os dois viram o corpo todo no sentido da persiana direita, por onde o homem de terno saiu;
4. rapidamente, os palhaços voltam seus corpos para frente, no sentido da plateia, e congelam o movimento corporal, fingindo-se de manequins.

As transições entre um momento e outro são feitas de modo fluido, mas cada momento compõe um quadro gestual diferenciado em suas formas e significações, como numa fotografia ou história em quadrinhos. Um ritmo preciso governa as mudanças de configuração corporal dos palhaços, realizadas em conjunto. Com exceção do momento 1, os gestos dos palhaços são iguais em forma e em ritmo. O segundo momento da sequência, no qual os palhaços olham para a plateia com expressão facial de susto, estabelece uma comunicação entre atores e espectadores. O público torna-se explicitamente um interlocutor do jogo cênico por meio de um procedimento conhecido como triangulação. Os atores contracenam – compondo dois vértices de um triângulo – e compartilham abertamente suas ações e reações com a plateia – o vértice principal, a quem a representação se dirige (SOFFREDINI, 1980 apud BRITO, 2006, p. 80<sup>82</sup>). Neste episódio de *A Noite dos Palhaços Mudos*, a dinâmica da triangulação aparece nas mudanças de foco estabelecidas pelos atores – do palco para a plateia e da plateia para o palco – e na pequena pausa que consolida a entrega da reação dos palhaços ao público. A breve interrupção do fluxo de movimento, a orientação do olhar e das faces corporais são os vetores das mudanças de foco construídas pelos atores.

Alguns aspectos desta sequência podem ser vistos como características predominantes da composição gestual dos atores/palhaços no espetáculo: as atitudes corporais – entendidas como as configurações globais e segmentárias do corpo em relação ao ambiente (PAVIS, 2010, p. 59) – desenham no espaço formas depuradas, expandidas e legíveis em suas possíveis significações. A clareza com a qual as diferentes atitudes são configuradas pelos

---

<sup>82</sup> SOFFREDINI, Carlos Alberto. De um trabalhador sobre seu trabalho. **Revista Teatro**. São Paulo, n. 1, jun., 1980, p. 4.

atores sugere a composição por meio de cortes ou quadros gestuais, organizados sequencialmente no espaço e no tempo. Estes quadros aproximam-se do pictograma, desenho figurativo estilizado que representa objetos e processos em antigos sistemas de escrita. De maneira próxima ao pictograma, cada quadro gestual apresentado pelos atores figura de modo estilizado ações, estados, processos e objetos reconhecíveis na vida. No encadeamento linear dos quadros, os sentidos se constroem e compreendemos, pelo discurso das marcas físicas, os sentimentos, vontades, ideias e intenções dos palhaços.

No fundo da caixa cênica, entre as duas persianas, o Branco, o manequim e o Augusto estão estáticos. O homem de terno aparece por detrás da persiana direita, um pouco adiante dos palhaços, e olha no sentido da plateia, com expressão facial desconfiada. As personagens não trocam olhares entre si, mas sabemos que a suspeita do homem de terno dirige-se à dupla de palhaços e que o imobilismo dos palhaços pretende enganar o homem de terno. À plateia é atribuído o papel de fazer a ligação entre as personagens. Instaura-se aqui uma outra forma de triangulação, na qual os atores contracenam por meio do olhar conjuntivo da plateia.

A imagem que se forma no ato da aparição do homem de terno comumente desperta o riso:



Imagem 55

O Branco, o manequim, o Augusto e o homem de terno (Domingos Montagner, Fernando Sampaio e William Amaral) em *A Noite dos Palhaços Mudos*. Foto: Claudio Etges. Circuito Palco Giratório no teatro do SESC. Porto Alegre, maio 2009 (LA MÍNIMA, 2012, p. 135).

Diferentes motivos de riso cruzam-se no ato em que o quarteto se forma e a imagem

instaura-se na percepção do espectador. A comicidade da semelhança potencializa-se no perfilar destes tipos únicos, mas sutilmente parecidos. Os figurinos dos quatro – consideramos o boneco como personagem – estabelecem semelhanças por meio das cores, das estampas e da forma das roupas. Na parte superior do corpo das personagens reincidentem acessórios parecidos: o adorno no pescoço do Branco, o colarinho e a gravata gigantes do manequim, a gravata borboleta do Augusto, a gravata e o colarinho sóbrios do homem de terno. A máscara vermelha no nariz identifica o Branco e o boneco, o esparadrapo no nariz do Augusto remete à ausência da máscara vermelha, mas também o aproxima visualmente da nudez nasal do homem de terno. Quando William Amaral ou Fábio Espósito representam o vilão, a calvície identifica-os visualmente com o manequim careca. Até que o homem de terno se mova, a imobilidade partilhada pelas quatro personagens contribui para assemelhá-los. Esta maneira pouco óbvia de acumular signos de paridade permite que o motivo de zombaria – a semelhança – seja descoberto pelo público como uma surpresa.

Neste flash do espetáculo, a semelhança coaduna-se com a coisificação das personagens e com a humanização do manequim. A representação do ser humano como coisa pode inspirar o riso, segundo Propp, quando a coisa é intrinsecamente comparável ao ser humano em questão e expressa um defeito de seu. O mesmo efeito cômico pode ser produzido pela humanização das coisas, especialmente quando a coisa se assemelha com uma determinada pessoa (PROPP, 1992, p. 75-76). Em *A Noite dos Palhaços Mudos*, a coisificação das personagens e seu contraponto complementar, a humanização do manequim, podem inspirar o riso por manifestarem o alogismo das personagens e o princípio lúdico, inverossímil, que governa a cena.

O registro fotográfico acima flagra um outro motivo cômico: enquanto as expressões faciais do Branco, do boneco e do homem de terno tendem à seriedade ou à neutralidade, o Augusto compõe um semblante tolo e expressivo demais para quem quer passar despercebido. Este e outros signos da inverossimilhança do disfarce estão escancarados ao público: um tripé sustenta o corpo do boneco e a matéria viva dos atores diferencia-se do material inanimado do boneco.

A teatralidade do disfarce inspira o riso ou o sorriso ao longo de toda a sequência e dá suporte para que o riso de zombaria possa acontecer. No jogo estabelecido em cumplicidade com a plateia, o disfarce dos palhaços é capaz de instaurar a dúvida no homem de terno. A incerteza é expressa fisicamente pelo olhar apertado do homem de terno e pelo alisar do

próprio queixo com o arco formado pelo polegar e pelo dedo indicador. Estes gestos são feitos para a plateia, mas se referem aos palhaços. O homem de terno vira de costas para o público e encara as três figuras imóveis diante de si. Por meio de pequenos gestos, o ator comunica seu estado de inquietação: ele cruza as mãos nas costas e agita freneticamente alguns dedos da mão direita. Subitamente, ele dá um tabefe na cara do Augusto. O público ri. O Augusto consegue manter a imobilidade do corpo, mas sua boca se entreabre ligeiramente. Este detalhe, conjugado à surpresa do tapa, compõe a comicidade da gag. Um segundo tapa é aplicado no boneco, que balança, mas não cai. O terceiro a apanhar é o Branco, que se mantém impassível. A prova do tapa não resulta conclusiva, a julgar pela expressão de dúvida que novamente se instaura no rosto do homem de terno quando ele vira na direção da plateia.

Momentaneamente livres do olhar do homem de terno, os palhaços começam a gesticular, expressando o desconforto com o tapa e maldizendo o vilão. Enquanto isso, o homem de terno retira do bolso um soco-ínglês, instrumento de metal utilizado em volta dos dedos para agravar danos causados por socos. Ele coloca o instrumento em uma das mãos e faz um teste, dando socos leves em sua outra mão. Os palhaços percebem o significado do gestual e esboçam um movimento de fuga, mas acabam reassumindo a postura estática, como se estivessem impedidos de deixar o papel de manequins. O homem de terno vira-se na direção dos palhaços, ergue a mão equipada com o soco-ínglês e mantém esta atitude por alguns instantes. O suspense arrebatava os palhaços e o público. Não se sabe quem será o primeiro a ser golpeado.

O boneco é o escolhido. O homem de terno desfere socos violentos no manequim, enquanto o arregalar de olhos do Branco e o inchar das bochechas do Augusto, num desespero crescente, despertam gargalhadas na plateia. Em algumas apresentações, o Augusto protege a sexo com as mãos, como os jogadores de futebol nas cobranças de falta. Contrariando as expectativas, o homem de terno encerra sua série de golpes no boneco e sai de cena pela persiana esquerda, sem tocar nos palhaços. O Branco respira fundo, aliviado, e o Augusto apalpa o próprio corpo, para verificar se está tudo nos conformes. O público geralmente ri neste momento. O gesto do Augusto revela uma inconsciência de si, uma não diferenciação entre o corpo do outro – o boneco que sofreu os golpes – e o próprio corpo. Branco e Augusto voltam-se para o manequim e o abraçam, compadecidos. Uma nova gargalhada irrompe quando se percebe que o boneco é tratado como um palhaço vivo, como um irmão a ser consolado. Os palhaços prometem vingança à vítima e dirigem gestos desafiadores no sentido da persiana esquerda, aonde o homem de terno desapareceu. Mas as demonstrações de

valentia duram pouco. Um grito vindo da persiana esquerda começa a ecoar, os palhaços veem a ameaça e fogem atabalhoadamente no sentido da persiana direita, saindo de cena. O grito contínuo é seguido pelo corpo do ator: o homem de terno surge correndo, atropela o manequim e arrasta-o consigo para fora de cena. Escurecimento total da iluminação. Fim do quadro cênico.

Esta cena mostra como a encenação da Cia. La Mínima e de Alvaro Assad busca a eficácia cômica pela superposição e entrelaçamento de diversos signos potencialmente risíveis num único quadro cênico. Não parece possível explicar a comicidade da cena por um único motivo, mas por várias causas articuladas do riso de zombaria – o alogismo, a semelhança, a coisificação, os fracassos, o fazer alguém de bobo – e do riso de alegria. O olhar de um outro espectador ou o recurso a um referencial teórico distinto certamente trariam novas possibilidades interpretativas que esta análise não almeja esgotar.

À saída do homem de terno, arrastando o manequim, segue-se um escurecimento e um acender das luzes. Estamos diante do mesmo cenário: duas estruturas paralelas que sustentam persianas pretas.



Imagem 56

Nesta foto de divulgação do espetáculo, os palhaços (Domingos Montagner e Fernando Sampaio) aproveitam as persianas para revelar e esconder partes de seu corpo, como fazem no espetáculo. Na peça, cada ator fica sozinho atrás de uma persiana. Foto: Carlos Gueller, São Paulo, abr. 2008 (LA MÍNIMA, *site*).

Posicionados atrás das persianas, o Branco e o Augusto abrem e fecham as lâminas da cortina alternadamente, revelando ao público partes de seus corpos (o rosto, os pés) e breves palhaçadas: o Augusto cutuca o nariz com o dedo, o Branco, distraído, quase enfia o traseiro em um objeto pontiagudo, o Augusto cheira os dedos depois de coçar a bunda e sufoca o rosto ao abrir seu guarda-chuva. A comicidade destas pequenas cenas explora atitudes corporais licenciosas, o alogismo, a distração e os fracassos. Por meio do criativo recurso das persianas, a encenação direciona o olhar do espectador para estes pequenos quadros que se alternam dentro do quadro maior proporcionado pela caixa cênica. Este jogo de velar e revelar é realçado por um clima de suspense instaurado pela trilha sonora de Marcelo Pellegrini.

Na relação cômica estabelecida com as persianas, o próximo passo dos palhaços é abrir uma pequena fresta entre a cortina e o chão e tentar atravessá-la. O Branco abre a cortina corretamente. Já o Augusto puxa as cordas da persiana de modo que as lâminas subam de maneira desigual. Neste ínterim, o homem de terno cruza a cena carregando uma almofada sobre a qual se vê o nariz roubado do palhaço. Para passarem despercebidos ao vilão, os palhaços fecham as lâminas da persiana... Mas deixam à mostra suas espalhafatosas pernas e sapatos. Mais uma vez, o disfarce inverossímil dos palhaços estimula o riso pela ingenuidade, fragilidade do disfarce e pelo caráter lúdico do acordo cênico entre as personagens. É típico do jogo/brincadeira, segundo Huizinga, estabelecer uma esfera alheia à vida “real”, em que “[...] as leis e costumes da vida cotidiana perdem validade. Somos diferentes e fazemos coisas diferentes.” (HUIZINGA, 2005, p. 15). No contrato lúdico do espetáculo, é possível que os palhaços mudos não sejam descobertos na inconsistência de seu disfarce.

Após a saída do homem de terno, a música assume uma sonoridade mais alegre, marcando o início de uma nova sequência cômica. Os palhaços dedicam-se a avaliar a possibilidade de atravessar as pequenas frestas entre as persianas e o chão. A ação já evidencia um alogismo inerente ao pensamento dos palhaços, que optam pelo caminho mais tortuoso – e cômico – para realizar algo muito simples. Seria muito mais fácil – e menos risível – ampliar a fresta subindo ao máximo as persianas. O alogismo torna-se mais explícito quando, para otimizar a avaliação das frestas, os palhaços saem de trás das persianas para olhá-las de frente. Inconscientemente, as personagens quebram a necessidade cênica de passar debaixo das persianas. O público tende a rir quando constata que todo o sentido interior da

ação foi esvaziado, ficando apenas a forma, a brincadeira de atravessar um lugar estreito. “Por trás da manifestação de vida do corpo existe apenas o vazio.” (PROPP, 1992, p. 44). É a terceira vez no espetáculo que a quebra de uma convenção cênica motivada pelo alogismo dos palhaços perfaz uma tirada cômica. Na unidade 2, isso acontece na transposição do muro do casarão e na aparição relaxada do Augusto na cena do parapeito.

Depois que os palhaços atravessam as persianas, a música é interrompida. Branco e Augusto descobrem que a abertura de portas (imaginárias) revela um lugar iluminado onde se ouvem muitas vozes (efeito de som emitido pelos alto-falantes). A convenção é construída pelo gestual, pelo som e pela iluminação. Em pontos opostos do palco, próximos às coxias esquerda e direita, os palhaços mimam com o braço a abertura de portas. O gesto é seguido pelo surgimento de um feixe de luz e de ruídos de pessoas falando. O Branco percebe que a realização do gesto em um local diferente do espaço cênico também é capaz de acionar a abertura das portas e o surgimento dos ruídos. A cada vez que o Branco realiza o gesto de abrir as portas, o Augusto, de costas para o companheiro, assusta-se e expressa com todo o corpo a agitação dos ruídos, sem saber de onde eles vêm. O Branco dirige-se até o Augusto e mostra sua descoberta, hipnotizando o companheiro com o movimento das mãos. Subitamente, o Branco dá um tapa no Augusto. Fingindo ter visto algo assustador, o Augusto faz com que o Branco vire de costas e aplica-lhe um chute no traseiro. Neste trecho do espetáculo, a Cia. La Mínima recorre a uma habilidade cômica marcante em seu repertório: a zombaria propiciada pela representação cênica da agressão física.

Não é preciso ter piedade dos palhaços. Depois de um tapa e de um chute sem danos para nenhuma das partes, eles resolvem... dançar juntos. O Augusto propõe os primeiros passos, o Branco acompanha e uma música instrumental começa a soar nos alto-falantes do teatro. A coreografia criada por Sergio Rocha e a música de Marcelo Pellegrini dão vazão a sapateados, giros, expansão dos braços, chacoalhar das mãos, estalar de dedos etc., num gestual de aparência glamourosa. Os movimentos do Branco aproximam-se da elegância e sua expressão facial revela satisfação com a própria performance. Contudo, a seriedade e a beleza são abaladas pelo ridículo dos trajes utilizados pelo palhaço. O Augusto, em contraposição ao Branco, não se pretende elegante. Predomina em seu rosto uma expressão ingênua, limpa. Os movimentos do corpo, embora ágeis e coordenados, são mais grosseiros, impressão acentuada pela figura roliça composta pelo figurino. Ambos os palhaços podem inspirar o riso: o Branco, pela pretensão de elegância, e o Augusto pela evidente ausência de elegância. Uma dualidade cômica semelhante, calcada nos tipos Branco/Augusto, acontece por meio da dança

no espetáculo *La Mínima Cia. de Ballet*, em que Domingos Montagner representa a bailarina que se julga sublime e Fernando Sampaio acentua o desajeitamento e a deformidade.



Imagem 57

Nesta imagem da coreografia dos palhaços, vê-se o contraste entre a figura alta e delgada do Branco (Domingos Montagner) e a silhueta atarracada do Augusto (Fernando Sampaio). Foto: Lenise Pinheiro, São Paulo, Espaço Parlapatões, maio 2008 (PINHEIRO; SÁ).

Na dança realizada em *A Noite dos Palhaços Mudos*, um dos episódios de comicidade alta é o tapa que o Augusto acidentalmente (ou não...) dá no Branco ao abrir os braços. A coreografia segue seu curso até que uma inusitada mudança musical modifica o movimento dos palhaços. O ritmo lento e suave cede lugar a uma música frenética, inspirada em bandas de pífanos do nordeste brasileiro. Os dois palhaços mimam uma dança sobre um cavalo e saem de cena cavalgando. Nesta passagem do espetáculo, a trilha sonora conduz a piada, introduzindo uma transformação *nonsense* bastante apropriada ao espírito dos palhaços e da encenação.

O número de dança dos palhaços rompe o padrão gestual representativo que predomina no espetáculo. Com algumas exceções, os gestos da coreografia não têm a intenção de imitar ações ou contar uma história. Eles são apreciados em si mesmos, pelas formas do corpo no espaço, pelo ritmo, pelos contrastes de gestualidade e pelo aspecto paródico que resulta cômico. A dança realizada sob um viés cômico também está presente nos espetáculos *La Mínima Cia. de Ballet*, *À La Carte*, *Piratas do Tietê*, *o Filme*, *Rádio Variété*, *Athletis* e

*Mistero Buffo*. Segundo Fernando Sampaio, trata-se de uma marca artística da Cia. La Mínima.<sup>83</sup>

Após a saída dos palhaços, dois homens (o ator Fábio Espósito, Cláudio Carneiro, William Amaral ou Fernando Paz multiplicado pelas pernas de um boneco) surgem atrás de uma das persianas e começam a falar em *grammelot*, articulação de sons vocais sem significado intrínseco (FO, 1999, p. 97). As pernas do ator e do boneco, vestidas com calça e sapatos iguais, despontam na fresta da persiana esquerda. Os palhaços surgem da persiana direita. O intérprete do homem de terno sai de cena, deixando apenas o boneco. O Branco golpeia o homem-boneco com um chute entre as pernas, enquanto o ator (Espósito, Carneiro, Amaral ou Paz), nos bastidores, vocaliza os gritos de dor do boneco. O Augusto, posicionado entre as persianas, totalmente visível ao público, reage com o corpo à luta. O boneco sai de cena e o Branco, vitorioso, desponta da persiana carregando o paletó e a calça da vítima para o Augusto se disfarçar. Enquanto o Augusto se veste, um homem de terno (desta vez o próprio ator) surge assobiando atrás da persiana direita. O Branco dirige-se a ele, fecha a cortina completamente e inicia uma nova luta, representada por efeitos vocais e instrumentais produzidos nos bastidores. O Augusto reage fisicamente à luta. Instantes depois, o Branco aparece vestido de terno. O tempo inverossímil no qual o Branco troca de roupa e a astúcia do truque costumam despertar gargalhadas nos espectadores. O Branco deleita-se visivelmente com a admiração risonha da plateia, esboçando um sorriso maroto e um olhar dirigido diretamente ao público. Vestidos com as roupas do inimigo, os dois palhaços cumprimentam-se formalmente, num gesto que consolida o disfarce.

---

<sup>83</sup> Informação obtida oralmente em entrevista com Fernando Sampaio realizada em 06 de dezembro de 2013 na cidade do Rio de Janeiro (RJ). Anexo A, p. 246.



Imagem 58

O disfarce dos palhaços (Fernando Sampaio e Domingos Montagner) deixa à mostra signos de sua natureza clownesca: os sapatos, os chapéus, a gravata borboleta do Augusto e o colarinho no figurino do Branco. Foto: Carlos Gueller, São Paulo, Espaço Parlapatões, maio 2008. Acervo Cia. La Mínima.

Nesta unidade do espetáculo, pode-se elencar como momentos mais propícios ao riso alto e à gargalhada: o instante em que o Augusto e o Branco encontram-se num dos cômodos do casarão, pedem para ser seguidos pelo outro, mas novamente separam-se sem se dar conta; o divertimento do Augusto ao brincar com os movimentos do braço e da mão sobre o faixo de luz que representa a fresta da porta; o golpe surpresa do homem de terno no manequim, acompanhado pelo som vocal “uá-tá”; o momento em que o Branco confunde o Augusto com o manequim; os palhaços disfarçando-se de manequins; o tapa do homem de terno no Augusto para verificar se ele é um manequim ou um palhaço de verdade; as reações dos palhaços à iminência de uma surra com o soco-inglês; a solidariedade dos palhaços com o manequim espancado, como se ele fosse um ser vivente; o Branco, atrás da persiana, espetando o traseiro num objeto pontiagudo; o Augusto coçando a bunda e cheirando o dedo; as reações do Augusto à abertura de portas acionadas pelo gesto do Branco; o tapa levado pelo Branco durante a coreografia; os golpes do Branco no boneco que representa um homem de terno; e a espantosa troca de roupa do Branco.

Dentre os motivos predominantes do riso de zombaria, destacam-se a distração, o alogismo, os fracassos, as semelhanças e diferenças da natureza física, a coisificação do ser

humano/humanização das coisas, o “muito barulho por nada”, a covardia, o “fazer alguém de bobo”, a licenciosidade do corpo, a paródia de atividades humanas (dança, lutas orientais) e a realização de façanhas inverossímeis – no caso da troca de roupa pelo palhaço Branco.

Todos os sistemas cênicos envolvidos no espetáculo desempenham um papel importante nos momentos de comicidade alta elencados acima: o gestual, a voz, a iluminação, o espaço, a trilha sonora, os objetos cênicos e o figurino/maquiagem.

O gestual dos atores evidencia mais uma vez o uso da triangulação como recurso cômico. A comicidade das atuações também se apoia na dinâmica Branco/Augusto, desenvolvida sem privar o Branco de seus momentos de hilária estupidez.

A trilha sonora e a voz criam sons figurativos relevantes para a comicidade da luta entre o Branco e os homens de terno e para a gag das portas se abrindo com o gestual do palhaços. As variações da música instrumental delimitam as sequências cômicas do espetáculo e preparam o espírito do espectador para as trapalhadas vindouras.

O caráter lúdico da encenação sustenta a criação das situações cômicas, potencializa os atributos risíveis das personagens e minimiza ou bloqueia a compaixão do público com as pequenas dificuldades, fracassos e defeitos das personagens. A teatralidade dos sistemas cênicos e do conjunto da encenação deixam claro que as personagens e seu mundo não obedecem às regras cotidianas. Do ponto de vista do espectador, os tapas, bofetões e perigos vividos pelas personagens tendem a estar privados da sensação de realidade e seriedade, abrindo o caminho para o riso. A comicidade dos desencontros dos palhaços no casarão, da imitação do manequim e da abertura das portas, por exemplo, dependem diretamente da flexibilidade com a qual as convenções teatrais explícitas ao público criam e recriam o espaço, a natureza dos objetos e a percepção das personagens. Um dos trunfos cômicos do roteiro para evidenciar o espírito alógico dos palhaços é o jogo de estabelecimento, quebra e retomada das convenções teatrais, como acontece na cena das persianas e em outras passagens da unidade 2.

2.2.4 Unidade 4: do convívio social com os homens de terno à vitória dos palhaços (30min 46s a 50min 43s)

Os palhaços cumprimentam-se formalmente, vestidos com seus ternos. Uma música e

ruídos de pessoas falando começam a soar nos alto-falantes do teatro. Convenciona-se, pelo som e pelo gestual, que os palhaços adentraram num ambiente de convívio social. O Augusto acompanha a música com uma dança ridícula, enquanto o Branco balança elegantemente o corpo. O Branco acena para um conviva (invisível), enquanto o Augusto faz um uso exagerado de signos da comunicação não verbal cotidiana para cumprimentar outro (invisível) convidado.

O Branco dirige-se ao canto esquerdo do palco, faz a mímica de quem come uns petiscos e aperta vigorosamente uma mão que desponta da coxia. Em seguida o palhaço percebe, assustado, que se trata de uma mão postiça. O Augusto, prevendo a mesma situação, põe-se a chacoalhar enfaticamente outra mão que surge da coxia direita. Para sua surpresa – e para o divertimento da plateia –, a mão pertence a um homem de terno de verdade. Na atuação de Fabio Espósito, o homem de terno sai caminhando das coxias com uma expressão corporal excessivamente molenga e sorridente, que incita o riso.

Seguindo uma indicação do Augusto, o Branco envolve o homem de terno num abraço, aproveitando-se de sua altura avantajada em relação ao vilão. Quando o homem de terno é interpretado pelo ator Fernando Paz, o contraste de altura fica mais agudo e risível, pois o vilão dá com a cara no peito do Branco.

A uma leve desconfiança do homem de terno em relação à identidade dos palhaços travestidos, os dois viram-se para o lado oposto e, juntos, acenam para outro convidado (invisível).

O homem de terno sai de cena e o Branco faz menção de segui-lo. O Augusto segura o braço do companheiro e os dois estabelecem um impasse, um tentando puxar o corpo do outro. Eis que soa o palhaçômetro. A plateia tende a rir e o Augusto expressa sua insatisfação. O Branco, em êxtase, põe a mão no bolso para retirar o palhaçômetro, mas não o encontra. Esbaforido, ele sai correndo para procurar o relógio atrás das persianas. O Augusto, enfasiado, sai de cena.

De trás de uma das persianas, o Branco surge triunfante carregando uma mesinha sobre a qual estão o palhaçômetro e pequenos sinos coloridos. Com alguma cautela para não chamar atenção, ele dá um beijo no palhaçômetro e experimenta os sons de alguns sinos, afinados em diferentes notas musicais. Ele olha para os lados, para ver se não está sendo observado, e inicia suavemente a execução da música *Claire de Lune*, de Claude Debussy. A

música torna-se mais intensa e o Branco agita vigorosamente cada um dos sinos. Todos os movimentos da performance são compartilhados com o público por meio do olhar e da expressão corporal do ator. A empolgação e indiscrição do Branco em um momento tão inapropriado costumam despertar o riso ou o sorriso do público. Parece prevalecer, contudo, a admiração pela façanha do palhaço e pela beleza da peça musical. Frequentemente, o Branco é aplaudido em cena aberta ao encerrar o número. Mas o triunfo artístico tem seu preço: um alarme começa a soar e o palhaço, em pânico, é encarcerado entre as duas persianas, que se fecham à sua frente sem que se veja a contrarregragem. As persianas são retiradas de cena, deixando o palco vazio.

O homem de terno adentra no espaço cênico fazendo continuamente com a voz o som estridente do alarme. Ele retira de uma das coxias um púlpito sobre o qual está o nariz vermelho do Augusto, deixa-o no canto direito do espaço e dirige-se a um corredor ao lado da plateia. Uma tosse súbita acomete o vilão, interrompendo inesperadamente a representação vocal do alarme. O público geralmente ri deste pequeno revés. A iluminação sobre o público é acesa e o ator contracena com as reações dos espectadores, lançando olhares de repreensão às pessoas que riem demais, tossem, fazem barulhos etc. As luzes sobre o público apagam-se, um foco de luz é projetado sobre o homem de terno e uma música apoteótica, preenchida pelo som de ovações, acompanha o ator em seu retorno ao palco. O gestual, a iluminação, a trilha sonora e o figurino constroem a ideia de que um grande líder está caminhando em meio a uma multidão de seguidores.

A música é interrompida. Com o som vocal, os dois braços estendidos e os dedos abertos, o homem de terno mima as ovações do público. Elas começam mais esporádicas, uma mão atuando a cada vez, e vão se intensificando até que o ator as interrompe com um gesto de “basta” feito com uma das mãos e com a expressão facial. A convenção gestual e vocal indica que as mãos representam o público entusiasta, exterior ao homem de terno, para depois voltarem a ser uma parte de seu corpo. Risadas costumam ecoar na plateia.



Imagem 59

Diante do púlpito, o homem de terno (Fábio Espósito) mima com as mãos e com a voz uma ovação ao próprio discurso. O nariz vermelho jaz sobre a pequena almofada e a base do púlpito é feita com esculturas que representam cabeças de palhaço. Foto: Patrícia Barcelos, São Paulo, out. 2008 (LA MÍNIMA, 2012, p. 136).

O riso despertado pela mímica do homem de terno pode ser interpretado como um misto de alegria pela surpresa e criatividade da convenção, e de zombaria pela incongruência entre a pose respeitável da personagem e os recursos lúdicos que a desmoralizam. O púlpito sustentado por esculturas de palhaços contribui para abalar a respeitabilidade do vilão, lembrando os espectadores da total falta de lucidez da missão empreendida pelos homens de terno contra os inofensivos palhaços mudos. A segmentação de um só corpo em mais de uma personagem também é um fator propício ao riso de zombaria. Segundo a teoria de Propp, para rir nós precisamos ter uma avaliação – mesmo que inconsciente – do que é justo ou apropriado do ponto de vista da moral ou da natureza humana sadia. Algo no mundo contradiz esse senso de correção fazendo-nos perceber defeitos que podem suscitar o riso (PROPP, 1992, p. 173-174). A cisão de um ser humano em personagens ou personalidades distintas

contradiz a noção segundo a qual um corpo corresponde a uma personalidade minimamente coerente. O homem de terno expressa a cisão de seu corpo por meio de padrões gestuais claramente distintos. A expressão de um defeito por meios exteriores é um dos pilares da teoria de Propp: “[...] nós rimos quando em nossa consciência os princípios positivos do homem são obscurecidos pela descoberta repentina de defeitos ocultos, que se revelam por trás dos dados físicos, exteriores.” (Ibidem, p. 175).

Diante do púlpito que ostenta o nariz vermelho, o homem de terno realiza seu discurso, conforme o texto criado por Laerte. No desenho, todo o discurso desenrola-se em três quadrinhos, sem interrupções ou ações físicas que desviem a atenção do conteúdo da fala e do aspecto raivoso do orador. Na encenação de Alvaro Assad e da Cia. La Mínima, o discurso é antecedido e entremeado de ações físicas que infundem comicidade pela valorização das formas corporais e vocais do discurso em detrimento do significado da mensagem. Antes de iniciar sua fala, o homem de terno abre um pote de comprimidos e toma um punhado deles. Com a voz e com a mímica das mãos, ele representa uma tosse e logo em seguida lança um olhar repressor à pessoa (imaginária) que tossiu. O público geralmente ri. Ele pega o nariz do palhaço, observa-o, caminha com ele, emite uma risada maldosa e devolve o objeto ao púlpito. Retira os óculos do bolso do paletó, põe os óculos, limpa o suor da testa e apoia os braços estendidos sobre o púlpito. Respira, faz menção de falar. Todo este preâmbulo fomenta a expectativa do público e dá indícios – pela tomada dos comprimidos – de um possível desequilíbrio físico-emocional do orador. Ele inicia seu discurso:

Por anos e anos, uma praga infiltrou-se neste país. Os palhaços mudos! (A NOITE dos Palhaços Mudos, de 36min 32s a 36min 44s).

Com a mímica das mãos e a voz, o homem de terno mima vaias do público à menção da frase “palhaços mudos”. Ele mesmo reprime as vaias com o gesto de “basta” feito com as mãos e a expressão facial.

Estes seres ignóbeis, com sua obstinada e teimosa mudez (Ibidem, de 36min 51s a 37min 01s).

No momento em que diz “obstinada e teimosa mudez” o ator intensifica subitamente sua voz e expressão corporal num ataque histérico que resulta no enrijecimento de metade de seu corpo. Ele repete mecanicamente a palavra “mudez...” e chacoalha a própria mão até recobrar a flexibilidade.

A partir daí, a cada frase do texto original de Laerte a encenação acrescenta adendos

verbais que potencializam a comicidade da sátira política propiciada pelo discurso. Os adendos são acompanhados pela mímica das mãos falantes e pela mudança de tom vocal. Na citação abaixo, os adendos da encenação ao texto original estão assinalados em azul e a descrição da performance do ator está indicada entre colchetes:

Estes seres ignóbeis, com sua obstinada e teimosa mudez... **mudez...** ameaçam as bases da nossa sociedade. **Muito bem!** [em tom vocal agudo] de nossa religião. **Glória a Deus!** [retomando o tom vocal agudo. Neste momento, o homem de terno tira os óculos, assume uma expressão mais séria, faz uma pausa solene e, em tom vocal grave, profere:] e de nossas **amadas** famílias. [o homem de terno mima um choro estridente de criança, dirige-se a uma das coxias e acaricia a cabeça – imaginária – da criança]. (Ibidem, 37min 12s a 37min 35s, grifos nossos).

Estas intervenções da encenação no texto de Laerte contribuem para ridicularizar o homem de terno e sua fala acentuando os estereótipos da retórica e do comportamento de candidatos em campanha política. O discurso prossegue:

Nós, os próceres da sociedade temos travado uma luta sem quartel pelo extermínio dos palhaços mudos. [Com a mímica das mãos e a voz mais aguda, o ator representa as reações da audiência:] **Morte aos palhaços! Mata eles!** E graças a Deus, pegamos um deles. E todos hão de acabar assim, serrados como chouriço! (Ibidem, 37min 43s a 38min 15s, grifos nossos).

Ao som de uma música apoteótica, o homem de terno traz para o palco uma mesa sobre a qual o palhaço Branco está deitado. Em cima do peito do palhaço há um suporte para o encaixe de um serrote. Quem vem trazendo a arma é o Augusto, disfarçado de homem de terno. Os dois apoiam o serrote sobre o suporte e preparam-se para serrar o Branco, mas o Augusto interrompe a ação. Ele toma o serrote nas duas mãos, dobra o metal num arco e flexiona as pernas para – supostamente – verificar a flexibilidade da arma. Ele devolve uma das pontas do serrote ao homem de terno e os dois retomam a ação de serrar. Novamente, o Augusto interrompe o ato e toma o serrote para si. Ele apoia uma das pontas da arma no chão, num movimento sem sentido evidente, e sai de cena carregando-a. O homem de terno fica pasmo. Em seguida, para a surpresa da plateia e deleite do homem de terno, o Augusto retorna ao palco com um cortador elétrico e uma cenoura. À frente de todos, ele mostra a eficácia do aparato cortando rapidamente a cenoura em dois nacos.

O homem de terno pega o cortador elétrico das mãos do Augusto, apoia-o sobre o suporte e inicia o seccionamento do palhaço Branco. À medida que o cortador atravessa o suporte, o Branco deixa cair cada uma de suas pernas, como se estivessem sendo separadas de seu corpo.



Imagem 60

O homem de terno (Fábio Espósito) está prestes a “cortar” a perna esquerda do palhaço Branco (Domingos Montagner). O Augusto observa o procedimento degustando um pedaço de cenoura.  
Foto: Lenise Pinheiro, São Paulo, Espaço Parlapatões, 2008 (PINHEIRO; SÁ).

Findo o trabalho, o homem de terno está satisfeitíssimo e o Branco aparentemente morto. Mas tudo não passa de um truque clownesco. A um cutucão do Augusto, o Branco retira o suporte de seu peito, senta-se sobre a mesa e mima a evasão de suas vísceras pelo corte (imaginário) enquanto o homem de terno aponta a serra elétrica em sua direção. Convencido de que cumpriu sua missão, o homem de terno sai de cena feliz, carregando o cortador elétrico e o suporte.

Os palhaços voltam-se para o nariz roubado, que ficara sobre o púlpito. A música estabelece um clima de suspense. Antevendo a existência de um alarme protegendo o nariz, o Branco planeja substituí-lo rapidamente por um pedaço de cenoura. Ele come parte da cenoura, para que as dimensões do vegetal igualem-se às do nariz, e testa algumas vezes o movimento que será realizado. O Augusto enxuga o suor da testa do companheiro. A cena pode inspirar o riso pela paródia de filmes de ação ou suspense em que o herói ou heroína tem que desativar um alarme ou uma bomba-relógio. Aqui, a aparência excêntrica dos palhaços já anuncia o tom paródico. Uma prosaica cenoura, aparada pelos dentes do palhaço, ridiculariza um procedimento que deveria parecer sofisticado ou tecnológico. A manobra do Branco funciona e o Augusto recupera o nariz vermelho.



Imagem 61

Nesta sequência de imagens, vê-se a apreensão que antecede a realização do truque, a admiração do Augusto (Fernando Sampaio) quando o Branco (Domingos Montagner) logra substituir a cenoura pelo nariz sem detonar o alarme e a comemoração da dupla, com o Augusto paramentado com seu nariz vermelho.

Fotos: Claudio Etges, Porto Alegre, Circuito Palco Giratório no teatro do SESC, maio 2009 (LA MÍNIMA, 2012, p. 137).

A comemoração dos palhaços dura pouco. Na alegria da conquista, o Branco distraidamente come a cenoura colocada sobre o púlpito, acionando o alarme. Assustado, ele cospe a cenoura, bate na própria mão e empurra o púlpito para fora da cena. A estupidez, a distração e o fracasso do palhaço costumam incitar o riso do público.

Alertado pelo som do alarme, o homem de terno reaparece no fundo do palco, sob um foco de luz. Ele aponta para os palhaços e grita “ahá!”. Neste momento, a iluminação exerce mais uma vez um papel essencial na criação da comicidade. Os dois palhaços estão sob um foco de luz localizado no proscênio, do lado esquerdo do palco, numa diagonal em relação ao homem de terno. Para além dos focos de luz, todo o resto é escuridão. Assim que ouve o “ahá!” emitido pelo homem de terno, o Branco faz um gesto de quem apaga um abajur e os

focos de luz efetivamente são apagados. A plateia geralmente ri. Segundos depois, o homem de terno fala “clique” – onomatopeia do acender de um abajur – e os focos de luz reaparecem mostrando os palhaços no fundo do palco e o homem de terno próximo ao proscênio. O vilão prepara-se espalhafatosamente para correr na direção dos palhaços, as luzes se apagam e ouvimos apenas um som seco e um grito de dor, indicando o choque do homem de terno com a mesa que servira de suporte ao seccionamento do Branco. O fracasso da personagem também desperta o riso do público. Num terceiro reacender das iluminação, um único foco de luz surge na ponta direita do palco iluminando o homem de terno. Os palhaços chegam por trás e dão um susto no vilão, que reage com um gritinho e um gestual femininos. O comportamento pouco viril do homem de terno desperta gargalhadas na plateia.

As luzes apagam-se. Instantes depois, um novo foco de luz surge no centro do palco iluminando o homem de terno, a mesa e os dois palhaços. Desta vez, é o homem de terno quem surpreende os palhaços, que se apoiavam distraidamente sobre a mesa.

A comicidade desta sequência entrelaça o riso despertado pelo fracasso alheio, pelo arroubo de feminilidade do homem de terno e pela engenhosidade da solução cênica dos focos de luz.

Posicionados em lados opostos da mesa, o homem de terno e os palhaços iniciam uma perseguição.



## Imagem 62

O homem de terno (Fernando Paz) e os palhaços (Fernando Sampaio e Paulo Federal) perseguem-se ao redor da mesa. Foto: Eugênio Goulart (LIMA, 2013).

Para atrair a dupla para junto de si, o homem de terno permanece no mesmo lugar da mesa e emite comandos vocais, algo como “rãp!”<sup>84</sup>. A cada comando vocal, os palhaços deslocam-se até ficarem ao lado do homem de terno. A ingenuidade dos palhaços desperta o riso, mas logo o alvo da zombaria se inverte. O homem de terno agarra os palhaços pela roupa, eles tentam fugir para as laterais do palco, o homem de terno puxa-os, mas o rebote de seus corpos prensa o vilão, que cai, desaparecendo por baixo da mesa.

Quando o homem de terno levanta, os palhaços abaixam-se, escondendo-se atrás da mesa. O homem de terno se pergunta onde eles foram parar, aciona os serviços de uma equipe tática e sai de cena clamando pelo escalpo dos palhaços.

Sons de grilos e uma música instrumental começam a soar dos alto-falantes do teatro. Os palhaços ressurgem e apoiam dois dedos sobre o tampo da mesa. Em seus pulsos estão presas pequenas cabeças de bonecos que os representam. O homem de terno reaparece, coloca vários dedos sobre a mesa, representando um exército de homens de terno, e inicia uma perseguição aos palhaços. Desenrola-se aí uma das sequências mais engraçadas e criativas do espetáculo. Na história em quadrinhos de Laerte, a perseguição aos palhaços acontece em espaços e perspectivas distintas da mansão dos homens de terno, com a presença de uma horda de perseguidores. O próprio Laerte encantou-se com a solução cênica inspirada em brincadeiras infantis (informação verbal).<sup>85</sup>

As imagens a seguir facilitam a descrição da cena e de seus pontos cômicos principais.

---

<sup>84</sup> Este e outros sons análogos são usados em exercícios acrobáticos circenses como forma de comunicação entre portô e volante.

<sup>85</sup> Informação obtida oralmente em 21 fev. 2013 no SESC Pompeia (São Paulo – SP) durante bate-papo com autores que escreveram para a Cia. La Mínima. Além de Laerte, participaram do evento Paulo Rogério Lopes, Mario Viana e Hugo Possolo, como mediador.

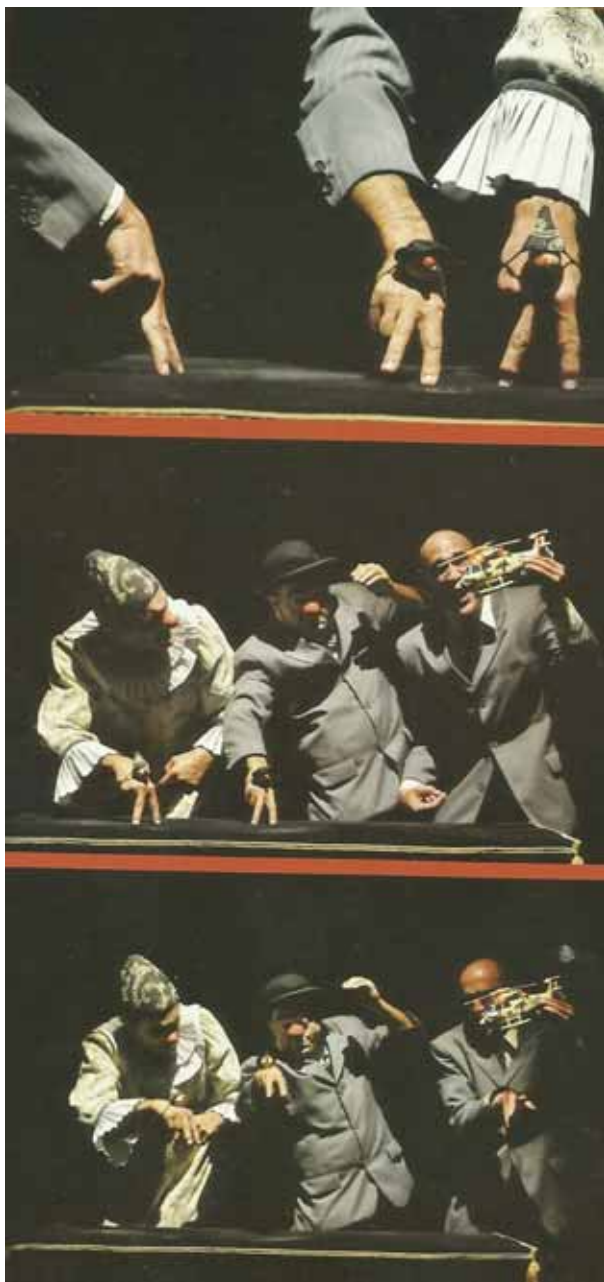


Imagem 63

O riso tende a surgir desde o momento em que se configura o embate representado pelos dedos dos atores.

Enquanto os palhaços (Domingos Montagner e Fernando Sampaio) utilizam dois dedos para simbolizar suas pernas, o homem de terno (William Amaral) recorre, conforme o caso, aos dedos das duas mãos para representar uma horda de perseguidores.

Alternando registros vocais, o homem de terno entabula um diálogo entre um chefe e um subalterno meio ineficiente.

Os homens de terno encurralam os palhaços no abismo (a extremidade da mesa). O Branco foge mimando com os dedos um incrível salto mortal para trás. O subalterno aplaude a proeza do palhaço, sendo logo repreendido pelo chefe. Este momento costuma suscitar o riso. O Augusto tenta reproduzir o salto do comparsa, mas estatela a cara no chão. Este fracasso também incita o riso do público. Para despistar o homem de terno, os palhaços – ou seja, os dedos – sobem nos ombros do vilão. Sem avistá-los, o homem de terno agacha atrás da mesa e volta de lá com um helicóptero de brinquedo.

Fotos: Claudio Etges, Porto Alegre, Circuito Palco Giratório no teatro do SESC, maio 2009 (LA MÍNIMA, 2012, p. 138).



Imagem 64

Como signos da ventania causada pelo helicóptero, o Branco franze o cenho e o Augusto envesga o olhar. O homem de terno (Fábio Espósito) representa a chegada de uma ave e expressa o desespero dos tripulantes do helicóptero. O helicóptero cai e o Augusto joga para o alto um punhado de penas. O público geralmente ri. A ave remete ao pássaro que atrapalhara o Branco na escalada da parede. Foto: Carlos Gueller, São Paulo, Espaço Parlapatões, maio 2008. Acervo Cia. La Mínima.



Imagem 65

Na primeira das fotografias acima, o Augusto representa o fracasso de seu salto mortal: ele bate com uma das mãos na mesa e leva-a até o nariz. Na segunda fotografia, o Branco manipula um carrinho branco e o homem de terno rodopia com um carrinho vermelho. Impasses cômicos acontecem quando o Branco coloca seu chapéu

sobre a mesa, bloqueando a visibilidade entre os carrinhos, quando ele esconde o veículo com seu chapéu – como mostra a última fotografia desta série – e quando ele tapa os olhos do homem de terno com as mãos, fazendo com que o carrinho vermelho fique desgovernado. Fotos: Claudio Etges, Porto Alegre, Circuito Palco Giratório no teatro do SESC, maio 2009 (LA MÍNIMA, 2012, p. 139).

O carrinho dos homens de terno precipita-se para o abismo (a extremidade da mesa), ficando com as rodas dianteiras suspensas no ar e as rodas traseiras apoiadas sobre o solo. O homem de terno manipula e sonoriza um movimento de vai e vem do carrinho, num inverossímil cai não cai que costuma despertar o riso da plateia. Aproveitando-se da situação periclitante do oponente, os palhaços assopram na direção do carrinho, o veículo despenca e o homem de terno desaparece debaixo da mesa.

Os palhaços aproximam-se do abismo e olham para baixo. Instantes depois, o homem de terno ressurgue inesperada e subitamente com o carrinho vermelho, mimando com a voz o ronco espalhafatoso do motor. O acontecimento improvável, que faz os palhaços de bobos e os assusta, também perfaz um momento de comicidade alta da cena.

Os carrinhos vermelho e branco estão posicionados frente a frente sobre a mesa, o primeiro manipulado pelo homem de terno e o segundo pelo palhaço Branco. Para representar o aquecimento dos pneus e a preparação para a largada, o homem de terno faz com a voz o ronco do motor e chacoalha o carrinho sobre a mesa. Os palhaços – mudos – não têm alternativa senão contar com o barulho emitido pelo próprio brinquedo e com um píffio assoprar dos lábios para responder ao duelo. Após a reação dos palhaços, o homem de terno novamente abusa de sua expressividade vocal, propondo uma sonoridade diferente e escandalosa para o ronco do motor. Os palhaços esboçam a mesma resposta humilde. A discrepância entre a habilidade vocal do homem de terno e a mudez dos palhaços costuma provocar o riso.

Os carrinhos partem um em direção ao outro. Antes do choque iminente, os palhaços fazem com o corpo a mímica de desatar cintos de segurança e saltar do carro. Os gestos são densos e lentos, como na câmera lenta do cinema. Com a mesma qualidade de movimento, o homem de terno pega o carrinho dos palhaços nas mãos e manipula o choque entre os veículos. Os carrinhos voam pelos ares – conduzidos pelas mãos do ator – e o palhaço Branco acende um pavio no carrinho vermelho para representar o fogo da explosão. O homem de terno e os palhaços desaparecem atrás da mesa.

Na construção cênica do embate sobre a mesa a expressão corporal conjuga o

movimento diminuto dos dedos e mãos com as manifestações mais amplas dos corpos dos atores (incluindo a face). No momento em que o homem de terno surge com o helicóptero, por exemplo, os palhaços indicam que os bonequinhos presos aos seus pulsos estão olhando para cima, no sentido do helicóptero, e expressam com os próprios rostos reações à ventania causada pelas hélices. Em nenhum momento os atores distanciam-se daquilo que estão representando com os dedos e com a manipulação dos brinquedos. O envolvimento global dos intérpretes com as situações ficcionais ajuda os espectadores a ver uma luta de inspiração Hollywoodiana... Representada por três atores diante de uma mesa. A seriedade das atuações lembra o comprometimento infantil durante as brincadeiras de faz de conta.

Esta batalha entre palhaços e homens de terno concentra alguns procedimentos cômicos característicos do espetáculo. O espírito lúdico manifesto na explicitação da teatralidade atinge seu ápice quando os brinquedos são inseridos como tais no jogo cênico e quando os atores miniaturizam-se como bonecos de uma brincadeira. A própria representação corrobora para o surgimento do riso em função da inventividade, da evocação da infância e da convicção das interpretações. A teatralidade da cena é também o procedimento pelo qual os motivos de zombaria afloram: o insucesso do Augusto em seu salto mortal, os momentos em que os palhaços engambelam o homem de terno, o helicóptero abatido por um pássaro, a nudez dos palhaços etc. Assim como em todo o espetáculo, os fracassos e o “fazer alguém de bobo” têm um papel fundamental na comicidade da cena. O alogismo, no sentido de estupidez das personagens, não é tão relevante aqui quanto no conjunto do espetáculo, mas a subversão da lógica é um traço essencial à própria cena. É dentro das regras extra-cotidianas do jogo/brincadeira que um carro pode, por exemplo, oscilar para baixo e para cima à beira de um precipício.

Após a explosão dos carrinhos, falas do homem de terno indicam que os palhaços conseguiram escapar ilesos e estão dirigindo-se a uma torre. Os palhaços sobem em cima da mesa, que agora significa a “torre”, e desenvolvem um diálogo mudo em paralelo às falas do homem de terno, posicionado atrás da mesa/torre observando as ações dos palhaços. Criando um diálogo por meio dos dois tipos de registro vocal já conhecidos do público, o homem de terno constata que os palhaços estão encurralados e só conseguiriam escapar se saltassem utilizando um paraquedas. Ao longo das falas, o Augusto oferece seu guarda-chuva ao Branco. Não sendo compreendido em sua intenção, o Augusto bate com o guarda-chuva na cabeça do companheiro, numa estratégia muito concreta – e clownesca – para abrir a cabeça do comparsa. À menção, pelo homem de terno, da palavra “paraquedas”, o Branco entende

que o Augusto está lhe oferecendo um meio de salvação. Antes de saltar com o guarda-chuva, o Branco tira do bolso seu palhaçômetro e o entrega ao Augusto, que guarda o objeto dentro do paletó, do lado esquerdo do peito.



Imagem 66

Os palhaços mudos (Domingos Montagner e Fernando Sampaio) sobre a mesa/torre nos instantes que antecedem o salto do Branco (Montagner). Foto: Jorge Etecheber, São José do Rio Preto (SP), Janeiro Brasileiro da Comédia, 23 jan. 2009 (ETECHEBER, 2009).

O ato generoso do Augusto e a retribuição do Branco, presenteando o amigo com o amado palhaçômetro, marcam o início de uma sequência cênica na qual a comicidade esmorece em prol de um apelo à compaixão da plateia.

O Branco desce da mesa/torre, abre o guarda-chuva e desloca-se para o canto esquerdo do palco. Um foco de luz branco-azulada incide sobre o ator, que expressa com o rosto e com o corpo a experiência de uma queda suave, acompanhada de música. Enquanto o Branco representa a queda, o Augusto, em pé sobre a mesa-torre, acena ao amigo com um lenço. O homem de terno empurra lentamente a mesa para fora da cena, desvelando a presença do

portãozinho da casa dos homens de terno.

A música cessa e o foco de luz apaga-se quando o Branco representa a aterrissagem com um leve solavanco. Dos bastidores, ouve-se a voz do homem de terno mimando um diálogo entre o chefe e o subalterno:

- Pegamos um deles, Senhor. [subalterno]

- Segura firme! Dá isso aqui, gordo. [chefe]

[pausa]

- Olha pra minha cara, palhaço [chefe fala seriamente em volume baixo].  
Olha pra minha cara, palhaço! [gritando]

[som de um tiro].

(A NOITE dos Palhaços Mudos, de 47min 41s a 48min 01s).

O Branco reage ao diálogo com poucos e expressivos movimentos. Em seguida ao tiro, ele olha para o guarda-chuva presenteado pelo Augusto e fecha-o lentamente.

A realização do diálogo sem um correspondente visual contribui para o suspense e para o impacto emotivo da cena. A entonação do chefe dos homens de terno comunica a força do ódio aos palhaços e a disposição para a violência. A palavra “palhaço”, pronunciada com raiva sem a presença do Augusto, ganha o sentido de um xingamento não necessariamente dirigido à personagem cômica, mas a todas as pessoas vilipendiadas por um comportamento, ponto de vista ou condição diferente do que as convenções dominantes admitem como correto, bom, digno ou normal. É possível que a imagem e a gestualidade ridículas do Augusto sendo açoitado pelo homem de terno infundissem um matiz cômico à cena. Na opção de Alvaro Assad, a seriedade afirma-se de maneira consistente. A imaterialidade dos signos sonoros permite ao espectador relacionar o diálogo a imagens de violência e intolerância da vida real.

Sons vindos dos bastidores sugerem a aproximação do homem de terno. O Branco sai de cena correndo. O homem de terno vem carregando o Augusto em um carrinho de construção, abre o portãozinho e despeja o corpo do palhaço do lado de fora da casa. A queda do Augusto no chão é feita por meio de uma “cascata”: Fernando Sampaio faz um rolamento para frente e em seguida estatela o corpo no chão.



Imagem 67

O Augusto (Fernando Sampaio) estatelado no chão depois de ser baleado pelos homens de terno. Foto: Lenise Pinheiro, São Paulo, Espaço Parlapatões, 2008 (PINHEIRO; SÁ).

Quando o homem de terno sai de cena, o Branco retorna e vê o corpo do amigo. Volta a soar nos alto-falantes do teatro o interlúdio sinfônico da ópera *Cavalleria Rusticana*, que acompanhara a frustrada tentativa de suicídio do Augusto no início do espetáculo. Desta vez, a música é interpretada somente ao piano. O Branco começa a chorar. Instantes depois, o suposto morto ergue um lenço para o companheiro assoar o nariz. A música triste cessa. O Branco agradece e retoma o choro, até que o Augusto ergue-se e mostra ao companheiro que o palhaçômetro funcionou como escudo, impedindo a entrada da bala de revólver. Esta revelação costuma suscitar o riso do público. O Augusto joga a bala para trás, chacoalha o palhaçômetro destruído e a música característica das palhaçadas feitas pelo Branco soa num ritmo irregular.

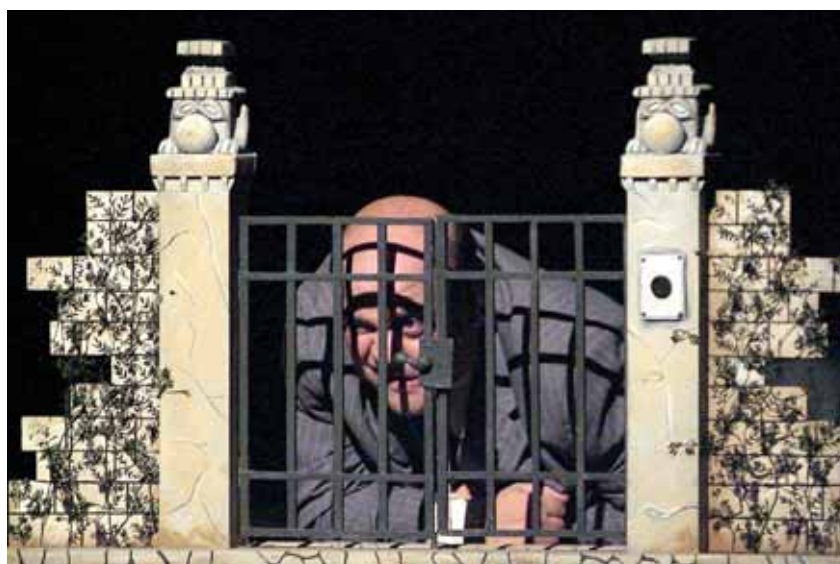


Imagem 68

O Augusto (Fernando Sampaio) levanta-se, surpreendendo seu companheiro que o imaginava morto. A fotografia permite vislumbrar um traço característico da expressão facial criada por Fernando Sampaio em *A Noite dos Palhaços Mudos* e em outras produções da Cia. La Mínima: o ator projeta o queixo para frente, criando uma deformidade que pode suscitar o riso.

Foto: Lenise Pinheiro, São Paulo, Espaço Parlapatões, 2008 (PINHEIRO; SÁ, 2008).

Antes de saírem de cena triunfantes, os palhaços não resistem a uma última travessura: o Branco toca insistentemente a campainha do casarão e os dois palhaços saem correndo. Este é também um momento propício ao riso. Instantes depois, o homem de terno aparece para atender à porta, pergunta “Quem é?” algumas vezes e deduz a autoria da traquinagem esbravejando “Malditos palhaços!”



## Imagem 69

O homem de terno (Fábio Espósito) vem atender à porta e não encontra ninguém. A comicidade da travessura feita pelos palhaços é acentuada pela incongruência entre o corpo do homem de terno e o portãozinho.

Foto: Jorge Etecheber, São José do Rio Preto, Janeiro Brasileiro da Comédia, 23 jan. 2009 (ETECHEBER, 2009).

Uma bomba desliza pelo espaço cênico e explode na cara do homem. A peça termina com o som da explosão e um *blackout*.

Nesta quarta e última unidade do espetáculo, pode-se elencar como momentos de comicidade alta: o terceiro soar do palhaçômetro, a tosse que interrompe a emissão vocal do vilão, o recurso das mãos falantes no discurso do homem de terno, o enrijecimento do corpo do homem de terno durante o discurso, a sátira dos costumes e jargões políticos, a paródia de cenas cinematográficas, o deslize do Branco ao comer a cenoura que substitui o nariz vermelho, a convenção dos focos de luz apagados e acionados pelo gesto dos atores, a trombada do homem de terno durante um momento de escuridão, o comportamento efeminado do homem de terno quando os palhaços o assustam, a miniaturização das personagens e dos objetos cênicos na perseguição aos palhaços, o fantástico salto mortal do (dedo do) Branco, o fracasso do salto feito pelo Augusto, o choque entre o helicóptero e a ave, as penas jogadas ao ar pelo Augusto, a camuflagem do carrinho dos palhaços com o chapéu do Branco, o vai e vem do carrinho dos homens de terno à beira do abismo, o ressurgimento inesperado do carrinho após a queda, o contraste entre a exuberância vocal do homem de terno e a mudez dos palhaços no aquecimento dos motores dos carrinhos, a revelação de que o palhaçômetro salvou a vida do Augusto e a travessura final dos palhaços – tocar a campainha e sair correndo.

Os motivos predominantes do riso de zombaria são o alogismo, a natureza física do ser humano (pela segmentação do corpo em personalidades distintas), os fracassos, o descontrole emocional, a feminilidade no homem, o “fazer alguém de bobo”, a travessura, a sátira dos costumes políticos (beijar criancinhas, louvar a Deus, defender a família) e a paródia de cenas cinematográficas. A teatralidade e as soluções cênicas criativas também corroboram para o riso. Assim como em todo o espetáculo, os possíveis motivos de riso identificados aqui estão articulados. Separá-los é apenas um recurso de abstração e análise. Na cena em que o Branco cobre o carrinho dos palhaços com seu chapéu, por exemplo, entrecruzam-se o “fazer alguém de bobo”, o fracasso das intenções do homem de terno e o espírito lúdico da encenação. A sobreposição de fatores risíveis contribui para a eficácia cômica das gags em *A Noite dos Palhaços Mudos*.

Os sistemas cênicos cruciais para os momentos de comicidade alta da unidade são o gestual, a voz, a iluminação, o espaço e os objetos cênicos. O figurino/maquiagem, indissociável da figura dos palhaços, também exerce um papel importante como recurso de parodização na cena da recuperação do nariz.

Do ponto de vista das atuações, a triangulação reaparece de maneira clara no número dos sinos feito pelo Branco. A apreciação da cena e de sua comicidade beneficiam-se da abertura silenciosa mas intensa das ações e emoções da personagem para a plateia. Percebe-se que a performance é feita para os espectadores e que o palhaço sente ou representa prazer em exibir sua proeza. O exibicionismo, que requer a presença de testemunhas, afirma-se como uma característica do palhaço Branco e como uma das fontes de comicidade da personagem no espetáculo. Durante a coreografia realizada pelos palhaços, é possível perceber o exibicionismo do Branco em contraste com a ingenuidade do Augusto. No último número detonado pelo palhaçômetro, a triangulação, aliada à beleza e à excentricidade da execução musical comumente tornam irresistível aplaudir o Branco em cena aberta.

O discurso do homem de terno também evidencia o recurso à triangulação. A ação de discursar tem uma clara função de influência em relação ao público. A encenação e o ator (Fábio Espósito, Cláudio Carneiro, William Amaral ou Fernando Paz) aproveitam-se disso para dirigir os gestos, os olhares e a voz para os espectadores, incluindo-os como personagens da situação ficcional. Isso fica ainda mais claro quando as luzes sobre o público se acendem e o homem de terno interage com as reações da plateia. Segundo Fernando Sampaio, o discurso do homem de terno é o único momento não coreografado do espetáculo<sup>86</sup>. O ator contracena com as manifestações variáveis da plateia – risos, tosse, olhares etc. – e administra com maior maleabilidade o tempo cênico para aproveitar as oportunidades de riso. O discurso é o grande solo cômico do vilão em *A Noite dos Palhaços Mudos*.

Nesta unidade, a dinâmica cômica entre os atores Fernando Sampaio e Domingos Montagner mantém de maneira flexível a dualidade dos tipos de palhaço Augusto (Sampaio) e Branco (Montagner). Ambos detonam o riso, mas predomina uma acentuação dos defeitos e consequentemente do potencial risível do Augusto: seus movimentos na dança são mais grosseiros, seus gestos no convívio social com os homens de terno são mais exagerados e seu salto mortal fracassa. O Branco tem boas ideias, espírito de liderança, é mais discreto e

---

<sup>86</sup> Informação obtida oralmente em entrevista com Fernando Sampaio realizada em 25 de junho de 2012 na cidade de São Paulo. Anexo A, p. 237.

elegante em seu gestual, mas às vezes suas qualidades são obliteradas pelo alogismo e pela vulnerabilidade que também o caracteriza.



Imagens 70 e 71

Domingos Montagner e Fernando Sampaio após a realização do espetáculo. Fotos: Lenise Pinheiro, São Paulo, Espaço Parlapatões, 2008. (PINHEIRO; SÁ).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os espetáculos da Cia. La Mínima são marcados pela influência de ideais circenses de constituição do artista e do palhaço. Este tipo cômico inverossímil, prodígio do erro, do disforme, da alegria, da irreverência e do absurdo, está presente em grande parte das obras. Quando a aparência das personagens interpretadas por Domingos e Fernando não remete explicitamente ao palhaço, traços correlatos ao tipo, à sua história e a seus recursos cômicos são evocados nas encenações. Para valorizar a comicidade das personagens, a dramaturgia dos espetáculos frequentemente desprende-se da verossimilhança e do encadeamento lógico dos eventos cênicos. A Cia. La Mínima busca, sobretudo, o riso desinteressado, alegre e fragoroso do público. A sátira ideológica, política ou social também se faz presente, mas não constitui a força motriz do trabalho.

Diferenças de personalidade e conformação corporal entre Fernando Sampaio e Domingos Montagner, trabalhadas artisticamente ao longo de anos, redundam numa dinâmica de complementaridade que caracteriza a dupla e sua eficácia cômica. Esta dualidade favorece a instauração de conflitos e imagens que acentuam os defeitos e subversões motivadoras do riso. Às vezes Domingos e Fernando relativizam ou invertem as funções cômicas habitualmente exercidas por cada um.

É característico da Cia. La Mínima uma intensa exploração dos recursos cênicos corporais – atrelados ou não à linguagem verbal – para a criação da comicidade, tais como as acrobacias, a dança, a mímica, a música e a mágica. O corpo dos artistas, treinado e mobilizado de modo não naturalista, busca o riso pela perícia em representar o erro, os defeitos, o disforme, o falso, a brincadeira e o absurdo. A ênfase no corpo também convida ao riso por trazer à matéria, à concretude, aquilo que é espiritual, elevado e abstrato.

Alguns motivos de riso são recorrentes nos espetáculos da Cia.: a zombaria pelo fracasso, pelo erro, pela estupidez e pelos defeitos em geral; a paródia das manifestações artísticas (o ballet, o tango, a mágica, a acrobacia, o cinema etc.) e esportivas; a subversão da racionalidade pelas inesperadas soluções criativas, absurdas e lúdicas dos palhaços; o travestimento ou a representação, pelos atores, de mulheres e de criaturas animais; a afronta às normas sociais; o rebaixamento do espiritual ao plano material/corporal; o conflito entre a ambição de seriedade/contenção/perfeição e a comicidade/ousadia/imperfeição.

O grupo empenha-se em diversificar e alternar as características de suas encenações,

transitando por espetáculos de rua e de sala, por diferentes suportes dramaturgicos, pelo respaldo de diretores(as) distintos(as), por atuações mais ou menos comunicativas em relação à plateia, pelo desenvolvimento de personagens únicas ao longo de uma peça e pela representação de personagens distintas numa mesma encenação.

O repertório da Cia. La Mínima pode ser dividido em dois conjuntos: espetáculos de fábula única, com pouca ou nenhuma comunicação verbal com a plateia, nos quais Domingos Montagner e Fernando Sampaio aprofundam-se na criação de um único tipo cômico; e espetáculos que reúnem números e histórias independentes entre si, com personagens que se comunicam verbalmente com o público. Nestes casos, Domingos e Fernando geralmente interpretam diferentes personagens. Nos dois conjuntos de espetáculos predomina a teatralidade das atuações e das encenações.

*A Noite dos Palhaços Mudos* integra o primeiro conjunto de espetáculos. A encenação utiliza habilidades e traços recorrentes na prática artística do grupo: a centralidade da personagem palhaço, a dinâmica de antagonismo e complementaridade entre as personagens de Fernando Sampaio e Domingos Montagner, as acrobacias cômicas, a dança, a mágica, a paródia de manifestações artísticas, a execução de música ao vivo (no número dos sinos), a valorização da comicidade física e a teatralidade.

Em relação aos demais espetáculos da Cia. La Mínima, *A Noite dos Palhaços Mudos* traz uma caracterização física bastante típica do signo “palhaço” e dos tipos Branco e Augusto. As personagens da peça estão imbuídas de traços da dupla clownesca Agenor (Domingos Montagner) e Padoca (Fernando Sampaio), conjugados ao apreço do diretor Alvaro Assad pela precisão gestual, pela ilusão mímica e pelo rigor rítmico das atuações. Quase todo o espetáculo é coreografado. A trilha sonora instrumental de Marcelo Pellegrini conduz a velocidade, as ênfases e a duração dos gestos dos atores. Nos momentos em que a música não está presente, o rigor rítmico e plástico do gestual se mantém, deixando pouco espaço para o improvisado.

O encontro artístico entre a Cia. La Mínima e Alvaro Assad resultou numa síntese entre a bagagem mímica de Assad e a subversão da mímica para ressaltar a imperfeição, a excentricidade e a irreverência do palhaço. A Cia. La Mínima tem como um de seus procedimentos cômicos o trânsito entre a fidelidade às técnicas aprendidas – mímica, mágica, ballet, tango etc. – e a paródia que ressalta o erro, o inusitado e o disforme. Em *A Noite dos Palhaços Mudos*, a tipificação dos palhaços em Branco (Domingos Montagner) e Augusto

(Fernando Sampaio) conciliou uma atitude mais rigorosa em relação às convenções mímicas – manifesta pelo Branco –, com as deturpações cômicas do Augusto.

Do ponto de vista das funções cômicas exercidas pelos dois tipos de palhaço no espetáculo, a dualidade Branco/Augusto está muito presente, mas não se articula de modo rígido. O Branco tem flagrantes momentos de ingenuidade e alogismo nos quais o Augusto revela maior bom senso. Há também os momentos em que os palhaços compõem juntos os atributos risíveis. Em matizes distintos, os palhaços mudos representam as peculiaridades cômicas do palhaço em contraposição ao homem de terno, com sua aparência de normalidade e seriedade. Ao promover os conflitos e servir de contraponto aos protagonistas, o homem de terno permite um relaxamento da autoridade e seriedade do palhaço Branco. Mas ele logo revela suas excentricidades e fraquezas, atuando como uma terceira personagem cômica da trama.

O roteiro do espetáculo *A Noite dos Palhaços Mudos* mantém pontos centrais da narrativa e da comicidade da história em quadrinhos de Laerte, mas amplia as possibilidades de riso pela criação de novas cenas, pela caracterização cômica do antagonista e pela introdução de números artísticos realizados pelos palhaços no decurso da trama. Embora a fábula tenha um desenvolvimento linear, o encadeamento lógico e causal entre as ações cênicas é frequentemente rompido em benefício da comicidade. As rupturas introduzidas pelos números de mágica, música e dança desbancam a seriedade da missão empreendida pelos palhaços mudos e abrem um espaço de descontração propício ao surgimento do riso.

A fábula construída por Alvaro Assad e pela Cia. La Mínima dá vazão à capacidade clownesca de potencializar ou criar problemas e buscar soluções complicadas, inusitadas, alógicas e criativas para solucioná-los. O princípio cômico “muito barulho por nada” manifesta-se intensamente na relação dos palhaços com as situações propiciadas pela trama. Cada situação pode ser vista como um pequeno esquete cômico dos palhaços, com início, desenvolvimento e desfecho.

A direção de Alvaro Assad opta por um uso econômico dos sistemas cênicos em uma encenação teatralizada, que expõe seus artifícios e os coloca à serviço da comicidade. O gestual, a voz, os figurinos/maquiagem, a trilha sonora, o espaço, os objetos e a iluminação conformam as personagens como tipos, construções da ficção humana que sintetizam, ampliam e fixam determinados atributos psíquicos e sociais. Esta tipificação é feita no sentido de exagerar ou caricaturar os traços potencialmente risíveis, pelo viés da zombaria e/ou da alegria.

A partir da perspectiva teórica proporcionada pela obra *Comicidade e Riso*, de Vladímir Propp, identifica-se a derrisão como um dos sustentáculos da comicidade em *A Noite dos Palhaços Mudos*. O público ri ao zombar das personagens, de sua aparência, de seus movimentos e de suas ações quando elas parecem grosseiras, inadequadas, estúpidas, excêntricas etc. Estes defeitos são apresentados de maneira repentina e inesperada por meio de traços exteriores articulados pelas atuações em conjunto com os demais sistemas cênicos.

Dentre os motivos mais frequentes do riso de zombaria no espetáculo destacam-se: os defeitos da natureza física das personagens (excentricidade, semelhança, deformidade, deficiência, coisificação do ser humano/humanização das coisas), os alogismos, os fracassos, o “fazer alguém de bobo”, o disfarce e as confusões inúteis sintetizadas no princípio cômico “uma coisa no lugar da outra/muito barulho por nada”. Uma mesma cena do espetáculo costuma entrelaçar vários motivos de zombaria, o que favorece a eficácia cômica da obra.

Um tom cômico predomina em toda a peça, com picos de comicidade instigando o riso e a gargalhada, e cenas de comicidade baixa, propícias ao sorriso. Os momentos de comicidade alta estão entremeados à comicidade baixa, mas sucedem-se em ritmo acelerado, sem deixar brecha para um esmorecimento da vontade de rir. Os picos cômicos são surpreendentes, mas sutilmente preparados pelas ações anteriores e justificados pelos traços das personagens-tipo. No final da peça, quando um tiro é desferido contra o Augusto e supõe-se que ele morreu, o tom cômico recua brevemente em prol do apelo emotivo e sério da cena.

O espetáculo recorre à repetição de certos signos e gags como procedimento cômico: o soar do palhaçômetro, o cão atormentando os palhaços, as idas e vindas para transpor o muro, os encontros e desencontros no labirinto de portas etc. Estas reincidências estimulam o riso ao reforçar os motivos de zombaria e colocar o público numa condição de superioridade em relação às personagens: sabe-se que aquela situação já aconteceu, mas os palhaços, ingênuos, novamente procedem do mesmo modo. A surpresa necessária ao riso é preservada pelas variantes na configuração cênica das repetições e por um senso de limite quanto à sua frequência no espetáculo.

Os motivos de zombaria articulam-se ao riso não derrisório propiciado pelo aspecto teatral da encenação e pelo vínculo histórico entre o palhaço e a alegria, a brincadeira, a bobagem e o riso descompromissado. A comicidade é potencializada por uma evocação prazerosa do universo infantil e do sentido lúdico do teatro.

Numa encenação que explicita a construção das imagens cênicas ao público, os palhaços e o homem de terno têm grande liberdade para configurar as formas e regras deste faz de conta, fazendo emergir situações mirabolantes a partir de poucos elementos cênicos. As convenções cênicas podem, inclusive, ser quebradas pelo alogismo dos palhaços, para depois se reconfigurarem diante dos espectadores. Por meio da triangulação e da explicitação dos artifícios cênicos, o público é convidado a participar indiretamente deste jogo/brincadeira.

A criatividade das convenções cênicas e a evocação da infância inspiram um riso de alegria, de surpresa e comunhão com o divertimento e com o poder criador do jogo/brincadeira. Em conjunto com uma intrincada rede de motivos de zombaria, esse riso não derrisório contribui para o sucesso cômico e cênico do espetáculo.

## REFERÊNCIAS <sup>87</sup>

### 1. Cia. La Mínima

#### 1.1 Publicações, documentos eletrônicos e impressos produzidos pela Cia. La Mínima

LA MÍNIMA. **La Mínima**: registro de um repertório. São Paulo: 2010. Inclui apresentação de Mario Fernando Bolognesi. Livro integrante do projeto Teatro Paulistano de Variedades contemplado pelo Programa de Fomento ao Teatro da Secretaria Municipal de Cultura do Município de São Paulo em setembro de 2009.

\_\_\_\_\_. **La Mínima em cena**: registro de repertório de 1997 a 2012. São Paulo: SESI-SP editora, 2012. Inclui reedição da apresentação de Mario Fernando Bolognesi e textos de Alvaro Assad, Chacovachi, Fernando Neves, Jairo Mattos, José Wilson de Moura Leite, Laerte, Neyde Veneziano, Paulo Rogério Lopes e Roger Avanzi.

LA MÍNIMA, *site*. Disponível em: <<http://www.laminima.com.br>>. Acesso em: 09 set. 2012.

\_\_\_\_\_. **A Noite dos Palhaços Mudos**. São Paulo: La Mínima, 2008. 1 postal.

\_\_\_\_\_. **Mistero Buffo**: em comemoração ao Momento Itália-Brasil 2012. São Paulo: SESI - SP, 2012. 1 programa.

SAMPAIO, Fernando. Dúvidas La Mínima [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <[lnemesbastos@gmail.com](mailto:lnemesbastos@gmail.com)> em 18 mar. 2013.

\_\_\_\_\_. Dissertação e novas dúvidas [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <[lnemesbastos@gmail.com](mailto:lnemesbastos@gmail.com)> em 02 abr. 2013.

\_\_\_\_\_. Trilha Bailarinas [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <[lnemesbastos@gmail.com](mailto:lnemesbastos@gmail.com)> em 05 abr. 2013.

\_\_\_\_\_. Sinos [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <[lnemesbastos@gmail.com](mailto:lnemesbastos@gmail.com)> em 08 abr. 2013.

\_\_\_\_\_. Vídeos La Mínima [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <[lnemesbastos@gmail.com](mailto:lnemesbastos@gmail.com)> em 12 abr. 2013.

#### 1.2 Entrevistas em vídeo com os artistas da Cia. La Mínima

<sup>87</sup> De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas. NBR 6023.

DOMINGOS Montagner chora ao ouvir depoimento de amigo circense. Produção: TV Globo. Programa Mais Você. Apresentação Ana Maria Braga. Rio de Janeiro: TV Globo, 18 abr. 2013. Disponível em: <<http://tv.globo.com/programas/mais-voce/O-programa/noticia/2013/04/domingos-montagner-chora-ao-ouvir-depoimento-de-amigo-dos-tempos-de-circo.html>>. Acesso em: 25 abr. 2013.

PAPO C com: Domingos Montagner. Produção TV RAC. Reportagem Delma Medeiros. Campinas, SP: TV RAC, [2011?]. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=QdEBD9Us9Hk>>. Acesso em: 25 abr. 2013.

### 1.3 Trabalhos acadêmicos

BASTOS, Ivy Donato. **Dos Quadrinhos para o Palco: A Noite dos Palhaços Mudos – O Espetáculo da Cia. La Mínima.** 2012. 87 f. Trabalho de conclusão do curso – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” UNESP, São Paulo, 2012.

BASTOS, Lilia Nemes. A Noite dos Palhaços Mudos: uma análise. **Rebento: Revista de Artes do Espetáculo**, São Paulo, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, nº 3, p. 155-169, mar. 2012.

\_\_\_\_\_. Estudos a respeito da pantomima a partir do espetáculo A Noite dos Palhaços Mudos. **Jornada de Pesquisa 2011**, São Paulo, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação. Disponível em: <<http://www.ia.unesp.br/#!/pos-graduacao/stricto---artes/publicacoes/>>. Acesso em: 30 mar. 2013.

BASTOS, Lilia Nemes; BOLOGNESI, Mario Fernando. O gesto em *A Noite dos Palhaços Mudos*, espetáculo da Cia. La Mínima. **Memória ABRACE Digital**. VII Congresso da ABRACE. Disponível em: <<http://portalabrace.org/memoria/viicongressoteorias.htm>>. Acesso em: 11 jun. 2013.

### 1.4 Notícias, fotos e críticas de imprensa a respeito da Cia. La Mínima

ALVES, Daniela. Arte das ruas ganha visão de palhaços em "Luna Parque". **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 17 maio 2002, Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u23993.shtml>>. Acesso em: 21 jan. 2013.

\_\_\_\_\_. Companhia "La Mínima" volta ao Ibirapuera sem passar o chapéu. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ilustrada, 17 maio 2002. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u23994.shtml>>. Acesso em: 21 jan. 2013.

ASSIS, Diego. Piratas do Tietê embarcam no palco em São Paulo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ilustrada, 09 abr. 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0904200312.htm>>. Acesso em: 06 fev. 2013.

CAPRIOLI, Heloísa. Coca-Cola FEMSA Brasil divulga os indicados para a 16ª edição do Prêmio FEMSA de Teatro Infantil e Jovem. **Quaero Imprensa**. Disponível em: <<http://imprensa.quaero.com.br/juvenil/coca-cola-femsa-brasil-divulga-os-indicados-para-a-16a-edicao-do-premio-femsa-de-teatro-infantil-e-jovem>>. Acesso em: 07 maio 2013.

CARNEIRO, Dib. A melhor piada de Deus. **Estado de S. Paulo**, São Paulo, 01 out. 2004, Guia/Caderno 2/Infantil, p. 13.

COSTA, Mônica Rodrigues da. Paródia circense diverte usando palhaço moderno. **Folha de S. Paulo**, 10 set. 2004, Guia da Folha, p. 41.

\_\_\_\_\_. Piadas de palhaços ironizam textos bíblicos em “Mistero Buffo”, sem negar a existência de Deus. **Mônica Rodrigues da Costa**, 30 mar. 2012. Disponível em: <<http://monicarodriguesdacosta.blogfolha.uol.com.br/2012/03/30/piadas-de-palhaços-ironizam-textos-biblicos-em-mistero-buffo-sem-negar-a-existencia-de-deus/>>. Acesso em: 21 jan. 2013.

COELHO, Sérgio Salvia. Montagem leva ao palco a fluidez dos quadrinhos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ilustrada, p. E1, 24 abr. 2003.

DEL RIOS, Jefferson. O misterioso silêncio dos palhaços. **Estadão.com.br**, São Paulo, 24 jul. 2008. Disponível em: <[http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20080724/not\\_imp211103,0.php](http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20080724/not_imp211103,0.php)>. Acesso em: 20 mar. 2011.

ETECHEBER, Jorge. A noite dos palhaços mudos – 23/01/2009. **Portal Rio Preto**, São José do Rio Preto (SP), 23 jan. 2009. Disponível em: <[http://www.riopreto.sp.gov.br/PortalGOV/do/subportais\\_Show?c=13250](http://www.riopreto.sp.gov.br/PortalGOV/do/subportais_Show?c=13250)>. Acesso em: 26 fev. 2013.

FIORATTI, Gustavo. Palhaços do La Mínima bancam heróis. **Folha de S. Paulo**, 13 ago. 2004, Guia da Folha, p. 46.

FOLHA DE S. PAULO. A Verdadeira História dos Super-Heróis (sinopse). **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Guia da Folha, 01 out. 2004, p. 47.

\_\_\_\_\_. Prêmio Shell de Teatro divulga indicados do 1º semestre em SP. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ilustrada, 27 jul. 2008, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u426878.shtml>>. Acesso em: 07 maio 2013.

GUZIK, Alberto. Qual o melhor espetáculo teatral de 2008? **Revista Bravo!** São Paulo, jan. 2009.

LIMA, Patrícia. BRAVO! Entrevista... Fernando Sampaio, da Cia La Mínima. **BRAVO! Online**. 2013. Disponível em: <<http://bravonline.abril.com.br/materia/bravo-entrevista-cia-la-minima>>. Acesso em: 09 maio 2013.

MENEZES, Maria Eugênia de. La Mínima estreia comédia adolescente. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Guia da Folha, 22 ago. 2008, p. 41.

PINHEIRO, Lenise; SÁ, Nelson de. A Noite dos Palhaços Mudos. **Cacilda**, blog de teatro da Lenise Pinheiro e do Nelson de Sá. Disponível em: <[http://cacilda.folha.blog.uol.com.br/arch2008-05-18\\_2008-05-24.html](http://cacilda.folha.blog.uol.com.br/arch2008-05-18_2008-05-24.html)>. Acesso em: 02 mar. 2013.

RAMOS, Luiz Fernando. La Mínima faz raízes do teatro clássico aparecerem cristalinas e insuperáveis. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ilustrada, 31 maio 2012, p. E4.

ROMEU, Gabriela. Cia. La Mínima seduz com histórias olímpicas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Guia da Folha, 24 jun. 2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/guia/cr2406201101.shtml>>. Acesso em: 31 jan. 2013.

### 1.5 Vídeos dos espetáculos

A NOITE dos Palhaços Mudos. Produção La Mínima. São Paulo: 2008. 1 DVD. Gravado no Espaço Parlapatões.

ATHLETIS. Produção La Mínima. São Paulo: Gasolina Filmes, 2011. 1 DVD. Gravado no Teatro Alfa.

CIA. DE BALLET (trapézio). Produção La Mínima. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=p-XlwHdPI90>>. Acesso em: 30 mar. 2013. Videoclipe.

CIA. DE BALLET (solo). Produção La Mínima. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=RQQgsq7dEGw>>. Acesso em: 30 mar. 2013. Videoclipe.

LUNA PARKE. Produção La Mínima. Direção Bettina Turner. Produção: Turner Imagem e Comunicação. São Paulo: 2002. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=8jcqmtKpYqw>>. Acesso em: 30 mar. 2013. Videoclipe.

MISTERO BUFFO. Produção SESI-SP Editora. São Paulo: 2012. 1 DVD. Gravado no Teatro do SESI – SP.

O MÉDICO E OS MONSTROS. Produção La Mínima. São Paulo: Gasolina Filmes, 2008. 1 DVD. Gravado no SESI – SP.

PIRATAS DO TIETÊ, o Filme. Produção La Mínima. São Paulo: 2003. 1 DVD. Gravado no Teatro do SESI – SP.

RÁDIO VARIÉTÉ. Produção La Mínima. São Paulo: Gasolina Filmes, 2010. 1 DVD. Gravado na Praça Antonio Prado.

RÁDIO VARIÉTÉ. La Mínima. São Paulo: 2010. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=jgA2fnEI834>>. Acesso em: 30 mar. 2013. Videoclipe.

REPRISE. Produção La Mínima. Filmagem e edição Teo Ponciano. São Paulo: 2007. 1 DVD. Gravado no Teatro Alfa.

## 2. Obras teóricas

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BERGSON, Henri. **O riso**. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. Tradução João Paulo Monteiro. São Paulo, Perspectiva, 2005. (Estudos/ dirigida por J. Guinsburg).

KOWZAN, Tadeusz. Os signos do teatro – introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, Jacó; COELHO, Jose Teixeira Coelho Netto; CARDOSO, Reni Chaves (organizadores). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 93-123.

MEHY, José Carlos Sebe; HOLANDA, Fabíola. **História oral**: como fazer, como pensar. São Paulo: Contexto, 2010.

PAVIS, Patrice. **A Análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de teatro**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PROPP, Vladímir I. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro épico**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

### **3. Circo, comicidade, mímica, pantomima, palhaços, teatro e tipos cômicos**

AVANZI, Roger e TAMAOKI, Verônica. **Circo Nerino**. São Paulo: Pindorama Circus, 2004.

BIEBER, Margareth. **American Journal of Archaeology**, Vol. 43, n. 4 (Oct. - Dec., 1939), p. 640-644, published by Archaeological Institute of America. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/498988>>. Acesso em: 29 jul. 2011.

BOLOGNESI, Mario Fernando. Dilemas para a atuação cômica. **Rebento**: Revista de Artes do Espetáculo, São Paulo, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, nº 1, p. 72-79, jul. 2010.

\_\_\_\_\_. **Palhaços**. São Paulo: Unesp, 2003.

BORTOLETO, Marco Antonio Coelho; CALÇA, Daniela Helena. O trapézio circense: estudo das diferentes modalidades. **Revista Digital Educación Física y Deportes**, Buenos Aires, año 12, n. 109, junio de 2007. Disponível em: <<http://www.efdeportes.com/efd109/o-trapezio-circense.htm>>. Acesso em: 13 ago. 2012.

BRITO, Rubens de Souza. O grupo de teatro Mambembe e o circo-teatro. **Revista Sala Preta**, São Paulo, Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas v. 6, nº 1, p. 79-85, 2006. Disponível em: <<http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/168>>. Acesso em: 27 set. 2012.

BROADBENT, R. J. **A History of Pantomime**. Liverpool: 1901.

CÂMARA, Rogério Sette e SILVA, Erminia. O ensino de arte circense no Brasil. Breve histórico e algumas reflexões. **Circonteúdo**, 2007. Disponível em <[http://www.circonteudo.com.br/v1/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1134:o-ensino-de-arte-circense-no-brasil-breve-historico-e-algumas-reflexoes&catid=147:artigos&Itemid=505](http://www.circonteudo.com.br/v1/index.php?option=com_content&view=article&id=1134:o-ensino-de-arte-circense-no-brasil-breve-historico-e-algumas-reflexoes&catid=147:artigos&Itemid=505)> Acesso em: 30 mar. 2013.

CAMARGO, Robson Corrêa de. A pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, Universidade Federal de Uberlândia, Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC) v. 3, p. 01-32, 2006. Disponível em: <[http://www.revistafenix.pro.br/PDF9/7.Dossie.Robson\\_Correa\\_%20de\\_Camargo.pdf](http://www.revistafenix.pro.br/PDF9/7.Dossie.Robson_Correa_%20de_Camargo.pdf)>. Acesso em: 26 set. 2012.

CHACRA, Sandra. **Natureza e sentido da improvisação teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CLOWN ou palhaço? As várias faces desta máscara. Entrevista com Roger Avanzi. Produção e idealização Eduardo Silva. Montagem e edição Tércio Emo Gomes. São Bernardo do Campo: Studio Sub Set Art, 2012. Obra selecionada pelo Programa para Valorização de Iniciativas Culturais – VAI de São Bernardo do Campo. 1 DVD.

DE RITIS, Rafaelle; JANDO, Dominique. The Rastellis. In: **Circopedia: the Free Encyclopedia of the International Circus**. Disponível em: <[http://www.circopedia.org/The\\_Rastellis](http://www.circopedia.org/The_Rastellis)>. Acesso em: 03 maio 2013.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ Cultural de Teatro. Ubu, Foliás Physicas, Pataphysicas e Musicaes. 25 out. 2004. Disponível em: <

[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=espeta culos\\_biografia&cd\\_verbete=206&lst\\_palavras=&cd\\_idioma=28555](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espeta culos_biografia&cd_verbete=206&lst_palavras=&cd_idioma=28555)>. Acesso em: 14 maio 2013.

FANTHAM, R. Elaine. Mime: the missing link in Roman literary history. **The Classical World**, vol. 82 n. 3 (jan. - feb., 1989), p. 153-163, published by Classical Association of the Atlantic States. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4350348> >. Acesso em: 29 jul. 2011.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. 2. ed. São Paulo: Editora SENAC, 1999.

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.

JAPIASSU, Ricardo Ottoni Vaz. **Metodologia do ensino de teatro**. Campinas, SP: Papyrus, 2001.

LEVY, Pierre Robert. **Les Fratellini**. Hommage de Michel Serrault, imaginé et réalisé par Gérard Gagnepain, avec la collaboration de Gino et Willy Fratellini. Paris: Actes Sud, 1997.

LUST, Annette. **From the greek mimes to Marcel Marceau and beyond**. Plymouth: Scarecrow Press, 2000.

MARQUES, Daniel. O tipo cômico: construção dramaturgica, atorial e cênica. **Repertório Teatro & Dança**. Salvador, Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, ano 8, n. 8, p. 28-33, 2005.

MEMÓRIAS DE COMEDIANTEs: encontro com Roger Avanzi, Fernando Sampaio e Tomás Stoppel Sampaio. Produção Doutores da Alegria. São Paulo: 2011. 1 DVD. Encontro realizado em 07 nov. 2011 no galpão dos Doutores da Alegria na cidade de São Paulo.

MOTA, Marcus. Dramaturgia e comicidade, notas de pesquisa. In BIÃO, Armindo Jorge; CARREIRA, André Luiz Antunes Netto; TORRES NETO, Walter Lima (organizadores). **Da Cena Contemporânea**. Porto Alegre, ABRACE – Associação Brasileira de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2012. p. 72-80.

NO BURACO. Produção Centro Teatral Etc. e Tal. Rio de Janeiro: 2009. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=e1N9j5F7xgY>>. Acesso em: 24 fev. 2013. Videoclipe.

NOVOS TEMAS e Formas no Teatro para Crianças. Produção SESC TV. Entrevista com o Centro Teatral Etc. e Tal. 2012. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=k3tVv2irKCo>>. Acesso em: 24 fev. 2013.

NYE, Edward. The Eighteenth-Century Ballet-Pantomime and Modern Mime. **New Theatre Quarterly**, Volume 25, Issue 01, p. 22-43, Cambridge, february 2009. Disponível em: <[http://journals.cambridge.org/abstract\\_S0266464X09000037](http://journals.cambridge.org/abstract_S0266464X09000037)>. Acesso em: 24 fev. 2013.

PANTANO, Andreia. **A Personagem palhaço**. São Paulo: UNESP, 2007.

PICADEIRO Circo Escola. Disponível em: <<http://picadeirocircoescola.com.br>>. Acesso em: 26 abr. 2013.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. O lúdico e a construção do sentido. **Revista Sala Preta**, São Paulo, Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, v. 1., nº1, 2001. Disponível em: <<http://revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/issue/view/3/showToc>>. Acesso em: 26 set. 2012.

RANDY, Gener. Moved to Silence. **American Theatre**, volume 28, issue 1, New York, january 2011, p. 58-60; 143-148. Disponível em: <<http://search.proquest.com/docview/845259508?accountid=8112>>. Acesso em: 24 fev. 2013.

REIS, Demien Moreira. A palhaçaria em O Sapato do Meu Tio. **Repertório: Teatro e Dança**. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Ano 13 nº 15, dezembro de 2010.2. Salvador: UFBA/PPGAC. p. 165-175.

RODRIGUES, Ricardo Alexandre Ribeiro Rodrigues. **Busca de princípios para uma atuação a partir de estudos sobre os griots africanos e os jograis medievais europeus**. 2011, 162 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2011.

SILVA, Erminia. **Circo-Teatro: Benjamim de Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil**. São Paulo: Altana, 2007.

\_\_\_\_\_. **Respeitável Público...** O Circo em Cena./ Erminia Silva e Luís Alberto de Abreu. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.

SOUZA, Cláudia Funchal Valente. **O corpo cômico em jogo:** um estudo acerca da improvisação do palhaço. 2011. 118 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, São Paulo, 2011.

STOTT, Andrew McConnell. **The pantomime life of Joseph Grimaldi.** Edinburgh: Canongate Books, 2009.

#### **4. História em quadrinhos**

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial.** 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LAERTE. **A Noite dos Palhaços Mudos.** Disponível em: <<http://laerte.com.br>>. Acesso em: 10 maio 2013.

APÊNDICE A: ficha descritiva do espetáculo *La Mínima Cia. de Ballet*

**Fontes da análise:** entrevista com Fernando Sampaio, vídeos-registros parciais do espetáculo, fotografias e textos (LA MÍNIMA, 2012, p. 22-31).

**Data de estreia:** 1997

**Local de estreia:** SESC Consolação (São Paulo – SP)

**Ficha técnica**

Concepção e roteiro: La Mínima

Elenco: Domingos Montagner e Fernando Sampaio

Cenário, figurinos e adereços: La Mínima

Coreografia de ballet: Juliana Neves

Trilha sonora: Domingos Montagner

Operação de som: Marcello Stolai, Magno Rodrigues

Produção executiva: Luciana Lima

**Prêmios:** I Festival Mundial de Circo do Brasil na categoria Aéreos (2001)

**1. O drama** (HELBO, 1987 apud PAVIS, 2010, p. 32<sup>88</sup>).

- “Que gênero?” (Ibidem).

Comédia.

- “Que fábula?” (Ibidem).

Dois artistas (Domingos Montagner e Fernando Sampaio) revezam-se nas diversas funções de uma companhia itinerante de ballet e circo. A dupla entra em cena sobre bicicletas e oferece ao público pipocas e doces. Em seguida, os dois tentam montar um suporte para trapézio fixo. Sem sucesso devido ao peso do aparelho, eles pedem ajuda de quatro pessoas do público para montá-lo. Em seguida, os dois aparecem com figurinos de bailarina e iniciam uma dança acrobática no solo que continua com um número no trapézio fixo.

**2. A encenação**

- Forma do espaço cênico e do espaço teatral.

O espetáculo adapta-se ao picadeiro do circo, à rua e a teatros que possam comportar um trapézio fixo. Em espaços menores, a Cia. costuma apresentar somente o número de dança acrobática no solo.

---

<sup>88</sup> HELBO, André et. al. **Théâtre. Modes d’approche**. Paris: Méridiens-Klincksieck, 1987.

- “Que tipo de referente escolhe (histórico, contemporâneo, fantástico...)?” (Ibidem).

Os referentes são o universo artístico, especificamente o ballet, o circo e as reprises circenses.

- “Como faz a divisão em unidades? Privilegia o contínuo ou o descontínuo?” (Ibidem).

Na versão mais longa do espetáculo, é possível dividi-lo em três unidades: a preparação para a performance, com a venda de alimentos e a montagem do trapézio; a dança acrobática no solo; e a dança no trapézio fixo.

- “O que sustenta os elementos do espetáculo (relações dos sistemas cênicos)?” (PAVIS, 2010, p. 33).

A paródia do ballet e a atuação da dupla são o cerne do espetáculo.

### **3. Atuação**

- Relação personagem-ator.

Os atores mantêm suas personagens e atuam com seriedade, como se fossem bailarinas executando uma sublime coreografia.

- Relação ator-personagem com o público.

Conforme relato de Fernando Sampaio, a primeira parte do espetáculo consiste em um diálogo com o público, que inclusive participa da montagem do trapézio. Em seguida, o número realiza-se sem falas e sem interação direta dos espectadores, mas a situação performática no solo e no trapézio envolve a comunicação não verbal com o público.

- Relação com o palhaço e com seu repertório dramaturgico e cênico.

Em alguns registros fotográficos do espetáculo a maquiagem dos artistas é uma máscara de palhaço, enquanto que em outras fotografias e nos vídeos assistidos ambos aparecem sem maquiagem. De qualquer forma, o espetáculo pode ser vinculado às paródias de atrações circenses realizadas pelos palhaços desde o início do circo moderno na Europa. Estes números cômicos, chamados de reprises, tematizam ou tem como ponto de partida as atrações sérias do circo, subvertidas pelas inabilidades, trucagens e excentricidades do palhaço (BOLOGNESI, 2003, p. 106-118). *La Mínima Cia. de Ballet* faz uma paródia da dança clássica e do trapézio.

### **4. O texto na encenação** (PAVIS, 2010, p. 33).

- “Que lugar a encenação atribui ao texto dramático?” (Ibidem).

Com exceção da primeira parte do espetáculo, em que os artistas anunciam alimentos, brincam e conversam com o público, não há texto nos números de solo e trapézio.

### **5. Comicidade**

- Quais temas e ações suscitam o riso no espetáculo?

Um dos principais motivos de riso é o travestimento dos homens em mulheres e a incongruência entre a graça e a feminilidade que se espera do balé e o desajeitamento, masculinidade excessiva ou comportamento grotesco expresso pelo corpo dos palhaços. Os palhaços exploram a comicidade de ações inapropriadas numa apresentação artística, como tirar a calcinha do meio da bunda, enfiar o dedo no nariz e bocejar em pleno trapézio.

- Como se dá a dinâmica de produção da comicidade entre as personagens de Domingos Montagner e de Fernando Sampaio? Que tipo de comicidade cada um produz? Quem geralmente detona o riso e quem faz a função de escada?

Os dois incitam o riso com seus corpos travestidos, gestual pouco delicado e atitudes insólitas. A bailarina feita por Fernando é um pouco mais desajeitada em seu gestual. Domingos tem uma postura corporal mais elegante e às vezes utiliza expressões faciais de deleite e delicadeza, que apesar de adequadas à dança podem se tornar risíveis por não estarem integradas a um corpo verdadeiramente gracioso.

## **6. Comparação entre o espetáculo analisado e *A Noite dos Palhaços Mudos* (ANPM)**

- Quais são as principais semelhanças entre as duas obras?

As habilidades acrobáticas e a dança estão presentes nas duas obras. Em *La Mínima Cia. de Ballet*, elas são o cerne do espetáculo, enquanto que em ANPM as acrobacias e a dança são utilizadas em alguns momentos. Ambos os espetáculos recorrem muito pouco ao texto, concentrando-se em formas não verbais de expressão.

- Quais são as principais diferenças entre as duas obras?

*La Mínima Cia. de Ballet* não apresenta uma fábula com um conflito central como ANPM. O espetáculo é uma apresentação artística que se desenrola diante do público, num tempo e num espaço compartilhados com os espectadores. Os olhares, configurações corporais e proezas são feitas explicitamente para serem observadas e eventualmente aplaudidas. Em ANPM, há momentos de espetáculo nos quais os palhaços fazem números de magia, dança e música, mas eles estão inseridos – mesmo que sem um encadeamento lógico – no fluxo da fábula. Em *La Mínima Cia. de Ballet*, a comunicação com o público está mais explícita em função dos diálogos na primeira parte do espetáculo e da interação física na montagem do trapézio.

APÊNDICE B: ficha descritiva do espetáculo *À La Carte*

**Fontes de análise:** apresentação ao vivo, vídeo-registro, fotos e textos a respeito do espetáculo (LA MÍNIMA, 2012, p. 40-49).

**Data de estreia:** julho de 2001

**Local de estreia:** Centro Cultural São Paulo – Sala Paulo Emílio (São Paulo – SP)

**Temporadas:** Centro Cultural São Paulo (2001) e Teatro Cleyde Yáconis (2010)

**Ficha técnica**

Direção: Leris Colombaioni

Elenco: Domingos Montagner e Fernando Sampaio

Direção de atores: Carla Candiottto

Roteiro: Paulo Rogério Lopes

Cenografia: La Mínima

Figurinos e adereços: Inês Sacay

Preparação musical: Rogério Costa

Trilha sonora: Domingos Montagner

Iluminação: Liu Koseki

Consultor de magia: Célio Armino

Ensaaiador de tango: Vitor Costa

Operação de luz: Liu Koseki, Fernanda Carvalho

Operação de som: Marcello Stolai

Produção executiva: Luciana Lima

Realização: La Mínima

**Prêmios:** Prêmio APCA 2001 de Melhor Espetáculo com Utilização de Técnicas Circenses.

**1. O drama** (HELBO, 1987 apud PAVIS, 2010, p. 32).

- “Que gênero?” (Ibidem).

Comédia.

- “Que fábula?” (Ibidem).

Dois sujeitos muito pobres (Domingos Montagner e Fernando Sampaio) vivem e envelhecem em um casebre à beira de uma estrada de ferro. As condições precárias de vida e a fome são o pano de fundo para os conflitos, excentricidades, trapalhadas e números artísticos realizados pela dupla. O espetáculo começa com os dois tentando dormir. Um deles (Domingos Montagner) rouba o cobertor do outro (Fernando Sampaio), que se vinga ligando o rádio

constantemente para acordar o companheiro. Acontece uma pane elétrica, um deles (Domingos) risca um fósforo e o apaga na boca. O outro (Fernando), como resposta, acende uma vela e a engole; instantes depois, uma chama aparece na sua bunda. Para trocar uma lâmpada queimada, os dois realizam acrobacias cômicas com o auxílio de uma escada.

Com vontade de ir ao banheiro, os dois debatem-se para passar, ao mesmo tempo, no vão da porta. A personagem de Fernando Sampaio consegue acessar o banheiro e deixa o outro morrendo de vontade de fazer xixi. Ele volta do banheiro e começa a ler um jornal enquanto o outro se alivia, finalmente. À medida que lê, a personagem vai rasgando o jornal e espalhando bolas de papel pelo chão. O outro retorna do banheiro, irrita-se com a sujeira no chão e começa a varrê-lo, mas a personagem de Fernando não tira o pé de uma das bolas de jornal. A personagem de Domingos suspende-o no ar, deixando-o perpendicular ao chão, sem apoio visível ao público. Ao som de uma música em estilo oriental, a personagem de Domingos faz uma mágica na qual enfia facas numa caixa dentro da qual está a cabeça de Fernando. Com fome e sem sombra de alimento dentro do casebre, a personagem de Fernando entra no forno e parte em busca de algo para comer. A personagem de Domingos dorme e sonha que uma grande galinha (Fernando) veio visitá-lo. Ele tenta comê-la, mas a galinha se esquiva. A personagem de Fernando volta com um só ovo para os dois. Com uma coreografia de tango, os dois disputam o ovo. A dança transforma-se num jogo de beisebol e eles perdem o ovo ao jogá-lo para cima. Na tentativa de recuperar o alimento, eles começam a fuçar no cano de um tanque. Tiram de lá calcinhas, sutiãs, uma grande mangueira, uma mão que cumprimenta sem parar e casacos que ambos vestem. A personagem de Fernando pega uma tuba, a personagem de Domingos pega um clarinete e os dois tocam a canção *A Banda*, de Chico Buarque. A música original soa nos alto-falantes do teatro, os dois deixam os instrumentos e colocam perucas com uma careca e cabelos brancos. Lentamente, os dois trocam alguns tapas e dirigem-se a suas precárias camas. Deitam e dormem, repetindo a cena do início da peça.

## **2. A encenação**

- Forma do espaço cênico e do espaço teatral?

Palco italiano em sala de teatro.

- “Que tipo de referente escolhe (histórico, contemporâneo, fantástico...)?” (Ibidem).

O referente é fantástico e ligado às atrações circenses.

- “Como faz a divisão em unidades? Privilegia o contínuo ou o descontínuo?” (Ibidem).

As unidades podem ser entendidas como os diferentes conflitos e situações vividas pelas personagens: a briga pelo cobertor, a briga do rádio, a mágica das facas etc. Estas situações

vão sendo encadeadas num fluxo contínuo, sem que haja necessariamente um encadeamento lógico entre elas.

- “O que sustenta os elementos do espetáculo (relações dos sistemas cênicos)?” (PAVIS, 2010, p. 33).

A situação ficcional de pobreza e o referente fantástico talvez sejam a força motriz da encenação. A pobreza impulsiona grande parte dos pequenos conflitos vividos pelas personagens e está referenciada nos objetos cênicos, nos figurinos e em aspectos da trilha sonora. O referente fantástico, calcado no universo do circo e dos palhaços, também é decisivo para a elaboração dos objetos cênicos, do figurino, da trilha sonora e, sobretudo, do pouco compromisso da dramaturgia e da ação cênica com a verossimilhança.

### **3. Atuação**

- Relação personagem-ator.

Os atores mantêm suas personagens ao longo de toda a peça.

- Relação ator-personagem com o público.

Não há comunicação verbal direta com o público. Os atores permanecem no palco o tempo todo e não interagem no espaço da plateia, mas compartilham de maneira não verbal suas ações, olhares e reações com o público.

- Relação com o palhaço e com seu repertório dramaturgic e cênico.

Há uma forte presença do palhaço em toda peça. Na maquiagem e no figurino de Fernando pode-se identificar uma caracterização de palhaço – o nariz e a boca pintados de vermelho, os olhos emoldurados pela maquiagem branca, as sobrancelhas destacadas em negro, a mistura incongruente de estampas do figurino, as calças largas. No camisolão usado por Domingos há referência às peças únicas utilizadas pelos palhaços Brancos. A polaridade Branco/Augusto transparece em episódios como a troca da lâmpada, quando a personagem de Fernando atrapalha os intentos da personagem de Domingos, e na cena em que a personagem de Fernando engole uma vela acesa para se contrapor à proeza executada pela personagem de Domingos. As múltiplas habilidades dos palhaços circenses são um recurso primordial em toda peça: os artistas realizam acrobacias cômicas, dança, performances musicais, mímica e números de magia. A exemplo das reprises circenses, os números de dança e de magia com as facas são realizado em espírito jocoso, numa paródia do que seria uma apresentação séria. A dramaturgia não se atém à verossimilhança ou a um encadeamento lógico entre os eventos, mas à dinâmica que se estabelece entre os palhaços e sua forma peculiar de pensar e agir. Estas são características que Mario Fernando Bolognesi identifica no repertório dos palhaços

brasileiros (BOLOGNESI, 2003, p. 104-121). No cenário que compõe a parede do casebre, há um painel com a palavra “clowns” e imagens de palhaços Branco e Augusto.

#### **4. O texto na encenação** (PAVIS, 2010, p. 33).

- “Que lugar a encenação atribui ao texto dramático?” (Ibidem).

Não há texto na encenação.

#### **5. Comicidade**

- Quais temas e ações suscitam o riso no espetáculo?

A partir dos pequenos conflitos criados pelos palhaços e por sua situação de pobreza, motivam o riso os insucessos da dupla, as pequenas maldades que uma personagem faz com a outra, os comportamentos, ações e raciocínios que violam a normalidade ou a boa conduta, a caracterização das personagens e a paródia de números artísticos.

- Como se dá a dinâmica de produção da comicidade entre as personagens de Domingos e de Fernando? Que tipo de comicidade cada um produz? Quem geralmente detona o riso e quem faz a função de escada?

Há em ambos os palhaços aspectos de egoísmo, privação e maldade que os impelem a um duelo de pequenas malvadezas. Em alguns momentos, a personagem de Fernando revela-se mais submissa, atrapalhada e/ou grotesca do que a personagem de Domingos, tornando-se um detonador das risadas. Em outros momentos, os insucessos risíveis são compartilhados e Domingos detona o riso por levar a pior. Não parece haver uma divisão muito rígida entre o cômico principal e o escada.

#### **6. Comparação entre o espetáculo analisado e *A Noite dos Palhaços Mudos* (ANPM)**

- Quais são as principais semelhanças entre as duas obras?

Ambos os espetáculos podem ser qualificados como pantomimas, pois enfatizam sobremaneira a expressão corporal em detrimento do texto falado e integram múltiplos recursos não verbais: mímica, música (mecânica e executada ao vivo), mágica, acrobacia e dança. O palhaço e seu universo artístico estão claramente presentes em ambas as obras. A dualidade complementar entre os tipos de palhaço Branco e Augusto está presente nos espetáculos, mas não se articula de maneira rígida. Não há comunicação verbal direta dos artistas com o público, que fica em atitude contemplativa em relação às duas obras.

- Quais são as principais diferenças entre as duas obras?

ANPM apresenta uma história com um conflito principal – o embate entre os palhaços e seus perseguidores – que se desenvolve rumo a um desfecho. Em *À La Carte*, os palhaços enfrentam uma sucessão de pequenos conflitos e situações sem necessário encadeamento temporal. Há um grande número de objetos cênicos em *À La Carte* em comparação com ANPM, no qual a mímica convencionava a existência de muitos objetos e personagens. A trilha sonora coreografa grande parte da atuação em ANPM, enquanto que em *À La Carte* as intervenções musicais são mais pontuais e nem sempre regem o movimento corporal.

APÊNDICE C: ficha descritiva do espetáculo *Luna Parke*

**Fontes da análise:** uma apresentação ao vivo, conversa com Fernando Sampaio, textos, fotos do espetáculo (LA MÍNIMA, 2012, p. 50-59) e videoclipe.

**Estreia:** maio de 2002.

**Local de estreia:** Parque do Ibirapuera (atração integrante do Festival Cultura Inglesa).

**Temporadas:** Parque do Ibirapuera (São Paulo – 2002) e Teatro Cacilda Becker (São Paulo – 2004).

### **Ficha técnica**

Concepção: La Mínima

Elenco: Domingos Montagner, Fernando Sampaio, Gilberto Caetano

Direção: Chacovachi

Roteiro: Laerte

Texto: Domingos Montagner, Chacovachi

Cenário: La Mínima, Luciana Bueno

Figurinos e adereços: Inês Sacay

Música original em “Branca de Neve”: Marcelo Zanettini

Trilha sonora: Domingos Montagner

Operação de som: Magno Rodrigues, Lucas Moreira

Produção executiva: Luciana Lima

Realização: La Mínima

**1. O drama** (HELBO, 1987 apud PAVIS, 2010, p. 32).

- “Que gênero?” (Ibidem).

Comédia.

- “Que fábula?” (Ibidem).

Um parque de diversões ambulante apresenta seus números ao público sob o patrocínio do milagroso elixir Luna Parke, “A vida num instante”. A abertura do show acontece com falas de recepção ao público feitas pelo apresentador (Gilberto Caetano), música e uma dança entre Mickey e Pateta (Domingos Montagner e Fernando Sampaio) que se transforma em pancadaria. Em seguida, o apresentador cria um clima de suspense para a aparição de Monga, a mulher-gorila. Ao abrir das cortinas, Monga (Fernando Sampaio) aparece dentro de uma jaula vestida de mulher, com uma peruca e um vestido angelicais. Ao som de uma música, ela vai despiando as roupas e revelando as feições e trajes de mulher gorila. Um domador

(Domingos Montagner), munido de um chicote, faz com que Monga dê cambalhotas atravessando um bambolê e realize parada de mão sobre uma percha<sup>89</sup>. Segue-se uma brincadeira em que membros da plateia são chamados para derrubar latas com bolas de meia. As latas nunca caem e o truque revela-se ao público: as latas estavam coladas num suporte. O próximo número é uma demonstração das propriedades miraculosas do elixir Luna Parke: ele expulsa a sogra de casa, faz os artistas engolirem giletes, deitarem sobre pregos, entortarem ferro e quebrarem pedras. O show continua com a performance de Johnny, o homem bala (Domingos Montagner). Ele é posto num canhão para ser projetado pelos ares, mas apenas sua cabeça – representada pela cabeça de um boneco – sai voando. Johnny sai do canhão sem a cabeça, escondida sob o figurino. Em seguida, apresentam-se Gian, o telepata cego (Fernando Sampaio) e Genésio, a luz dos seus olhos (Domingos Montagner). Genésio vai até a plateia, escolhe pessoas ou objetos e faz perguntas a Gian, que erra as respostas ou acerta mediante alguma artimanha ou dica muito óbvia. A última atração do show é uma peça de teatro, *Branca de Neve e os Sete Anões*. Pessoas da plateia são chamadas para representar os anões. Gilberto Caetano narra a história, Fernando Sampaio faz Branca de Neve, Domingos Montagner faz a bruxa, o caçador e Johnny, O Homem Bala, que volta à cena para dar o beijo da vida em Branca de Neve. Encerrada a peça, os artistas tocam instrumentos e despedem-se do público.

## 2. A encenação

- Forma do espaço cênico e do espaço teatral?

O espaço cênico é montado em semicírculo no chão, com uma lona delimitando a área de atuação. O espetáculo foi concebido para espaços públicos a céu aberto, mas adapta-se ao palco italiano.

- “Que tipo de referente escolhe (histórico, contemporâneo, fantástico...)?” (Ibidem).

A encenação opta por um referente histórico e contemporâneo – os parques de diversão –, mas predominantemente fantástico e cômico, pelo teor das atrações.

- “Como faz a divisão em unidades? Privilegia o contínuo ou o descontínuo?” (Ibidem).

As atrações (Monga, Johnny, Gian & Genésio etc.) são as unidades, independentes entre si, apresentadas no contexto do parque ambulante de diversões. Privilegia-se o descontínuo.

- “O que sustenta os elementos do espetáculo (relações dos sistemas cênicos)?” (PAVIS, 2010, p. 33).

---

<sup>89</sup> Vara de madeira sustentada verticalmente por um acrobata no topo da qual outro acrobata realiza demonstrações de equilíbrio e força (AVANZI; TAMAOKI, 2004, p. 344).

O referencial dos parques de diversão, com suas atrações bizarras, cômicas e fantásticas, sustenta os elementos cênicos do espetáculo.

### **3. Atuação**

- Relação personagem-ator.

Com exceção do apresentador (Gilberto Caetano), Domingos Montagner e Fernando Sampaio revezam-se em diversos papéis.

- Relação ator-personagem com o público.

Há grande interação com o público, que atua em *Branca de Neve e os Sete Anões* e participa diretamente na brincadeira das latas. Toda apresentação é explicitamente dirigida à plateia por meio das falas e da expressão corporal.

- Relação com o palhaço e com seu repertório dramático e cênico.

O tom paródico das atrações evoca a atuação do palhaço nas reprises circenses. O desempenho acrobático na cena da Monga também é um atributo dos palhaços de circo. O número de Gian & Genésio é uma recriação da reprise *Telepatia* (BOLOGNESI, 2003, p. 225-227), apresentada por palhaços em circos brasileiros. A dramaturgia do espetáculo, com números independentes e uma peça de teatro ao final, coincide com o formato adotado em espetáculos circenses brasileiros (Ibidem, p. 99).

### **4. O texto na encenação** (PAVIS, 2010, p. 33).

- “Que lugar a encenação atribui ao texto dramático?” (Ibidem).

O texto tem grande importância na condução do espetáculo, na interação com o público e na realização dos números. Mesmo quando a representação de um número é exclusivamente gestual, o apresentador intervém com a fala para exaltar as proezas dos artistas, narrar as ações e incitar a participação do público.

### **5. Comichidade**

- Quais temas e ações suscitam o riso no espetáculo?

Os desfechos imprevistos, despropositados e malogrados como a dança dos bichos de pelúcia que acaba em pancadaria e o homem bala que fica sem cabeça. A aparência de seriedade em atrações que se revelam explícita ou implicitamente trucadas ou manipuladas, como a brincadeira das latas, a telepatia de Gian & Genésio e os feitos propiciados pelo elixir Luna Parke. O travestimento de homens em mulheres e de homens em animais.

- Como se dá a dinâmica de produção da comicidade entre as personagens de Domingos Montagnes e de Fernando Sampaio? Que tipo de comicidade cada um produz? Quem geralmente detona o riso e quem faz a função de escada?

Domingos e Fernando revezam-se como detonadores do riso ou escada, com o suporte do apresentador. Fernando Sampaio é o centro da comicidade no número da Monga, Domingos protagoniza a comicidade do Homem-Bala e ambos provocam o riso juntos nos demais números e na peça de teatro.

#### **6. Comparação entre o espetáculo analisado e *A Noite dos Palhaços Mudos* (ANPM)**

- Quais são as principais semelhanças entre as duas obras?

O desempenho acrobático dos atores e a atuação mímica estão presentes nas duas obras. Embora em menor proporção do que em *Luna Parke*, os números realizados pelas personagens estão presentes na trama de ANPM. Ambas as peças exploram a comicidade do erro e da vontade malograda.

- Quais são as principais diferenças entre as duas obras?

*Luna Parke* tem uma estrutura dramatúrgica descontínua mediada por um narrador/apresentador, enquanto que em ANPM predominam a continuidade da história única e a ação entre as personagens, sem a intervenção de um narrador/apresentador. A interação com o público é intensa, verbal e física em *Luna Parke*, e sutil e não verbal em ANPM. A sexualidade está presente na comicidade de *Luna Parke*, o que não acontece em ANPM.

APÊNDICE D: ficha descritiva do espetáculo *Piratas do Tietê, o Filme*

**Fontes da análise:** vídeo-registro, fotos e textos a respeito do espetáculo (LA MÍNIMA, 2012, p. 66-75)

**Data de estreia:** 2003

**Local de estreia:** Teatro SESI - SP

**Temporadas:** Teatro SESI – SP (19 de abril a 17 de agosto de 2003)

**Prêmios:** APCA de Melhor Espetáculo Jovem 2003, Coca-Cola FEMSA de Melhor Espetáculo Jovem, Melhor Ator para Alexandre Roit e Melhor Cenografia para Luciana Bueno.

### **Ficha técnica**

Concepção: Domingos Montagner e Fernando Sampaio

Argumento original: Laerte

Autores: Laerte e Paulo Rogério Lopes

Direção: Beth Lopes

Elenco: Domingos Montagner, Fernando Sampaio, Alexandre Roit, Fábio Espósito, Fernanda D'Umbra, Gustavo Carvalho

Cenografia: Luciana Bueno

Assistência de cenografia: Silvia Mokreys, Emília Merhy

Figurinos: Inês Sacay

Iluminação: Wagner Freire

Música original: Marcelo Pellegrini

Adereços: Maria Cecília Meyer

Vídeo: ADH Cine Vídeo, Adherbal Bueno, Ciro Bueno, Daniel Buonavoglio

Elenco do filme de abertura do espetáculo: Carla Candioto, Claudinei Brandão, Elin Lutke, Felipe Matsumoto, Luiz Amorim, Pedro Garcia, Wilton Andrade, William Amaral

Cenotécnica: Nelson Silva, Quindó de Oliveira

Preparação para trampolim acrobático: Paulo Barbuto

Preparação para esgrima: Paula Lazzarini, Roberto Lazzarini

Operação de luz: Alexandre Pestana

Operação de som: Carlos Henrique

Maquinista: Nilson Santos, Ronaldo Chimanski

Contrarregra: Danilo Pinoti, Ricardo Santana

Camareiras: Consuelo de Cássia, Sônia Fávero

Diagramação: Luciana Lima

Direção de produção: Marlene Salgado, Ricardo Muniz Fernandes

Produção executiva: Veridiana Fernandes

Administração: Luciana Lima

Produção original: SESI-SP

Realização: La Mínima

### **1. O Drama** (HELBO, 1987 apud PAVIS, 2010, p. 32).

- “Que gênero?” (Ibidem).

Comédia.

- “Que fábula?” (Ibidem).

Um bando de piratas escapa de uma execução e volta ao seu navio, atracado no rio Tietê, cidade de São Paulo. O super-herói Silver Joe (Alexandre Roit), que capturara os piratas para a execução, é contratado por uma deputada (Fernanda D’Umbra) e por seu assessor (Fábio Espósito) para recapturá-los. Ela está organizando uma premiação municipal de cinema, o “Minhocão de Ouro”, e teme que a presença dos piratas afaste o público do evento. Silver Joe aceita a missão e encarrega sua sobrinha Rozi (Fernanda D’Umbra) de atrair os piratas para fora do navio, onde eles se tornariam mais vulneráveis, segundo Joe. Chegando ao navio dos piratas, Rozi finge ser uma atriz de Hollywood, Winona Roberts, e convence o capitão (Domingos Montagner) a realizar um filme de pirata para concorrer ao “Minhocão de Ouro”. Rozi-Winona propõe que as filmagens sejam fora no navio, mas o comandante não consente e decide filmar no próprio navio. Durante as filmagens, Rozi-Winona é amarrada com uma corda e vai ser jogada no rio Tietê quando seu celular toca. É Silver Joe. O capitão atende, reconhece a voz de seu velho inimigo e percebe que Rozi não é uma atriz de Hollywood, mas uma parceira de Joe no plano para recapturar os piratas. Temendo pela vida de Rozi, Silver Joe revela que a moça é, na verdade, filha do capitão com a advogada Dra. Silveira, que fora atirada ao rio, grávida, pelo próprio capitão. Ao ser lembrado pelo pirata Jack (Fernando Sampaio) de que Silver Joe é incapaz de mentir, o capitão poupa a vida da filha.

Sabendo que os piratas estão filmando com uma atriz de Hollywood, a deputada manda seu assessor demitir Silver Joe e passa a apoiar os piratas. Silver Joe tenta explicar ao assessor que a atriz de Hollywood é o disfarce de Rozi, mas ele não acredita. No evento de premiação do “Minhocão de Ouro”, Silver Joe se disfarça de deputada para poder entrar na festa e capturar o comandante. Todos os filmes concorrentes são estrelados pelos piratas, que recebem o “Minhocão de Ouro”. Silver Joe tira o disfarce e começa uma luta de espadas com

o capitão. Durante a luta, Joe revela ser a Dra. Silveira, amante do capitão e mãe de Rozi. Jack pede a mão de Rozi em casamento à Dra. Silveira, que consente. O casal sai de cena. A Dra. Silveira enfia a cabeça do capitão em um latão. Quando ele sai, sua cabeça está rodeada por dinamites que explodem todos os presentes: capitão, Dra. Silveira e o assessor.

## 2. A encenação

- Forma do espaço cênico e do espaço teatral?

A peça é realizada no palco italiano de uma sala de espetáculos. O espaço cênico tem as dimensões retangulares do palco, com uma intervenção dos atores no espaço da plateia.

- “Que tipo de referente escolhe (histórico, contemporâneo, fantástico...)” (Ibidem)?

Os referentes são fantásticos (os piratas no rio Tietê, o prêmio “Minhocão de Ouro”, o super-herói Silver Joe, a trama inverossímil) e ao mesmo tempo contemporâneos, com alusões à vida política brasileira e ao contexto urbano da cidade de São Paulo. Há referências ao universo dos adolescentes, público-alvo do espetáculo.

- “Como faz a divisão em unidades? Privilegia o contínuo ou o descontínuo?” (Ibidem).

O contínuo prevalece no desenvolvimento da encenação. Os momentos de exibição acrobática, música, dança e contato físico com o público estão conectados à fábula, com uma função representativa dentro dela. Pode-se dividir o espetáculo nas seguintes unidades, conforme o desenrolar da fábula: 1. Um filme mudo projetado no telão do teatro mostra a fuga dos piratas da cadeira elétrica que iria matá-los; 2. Os piratas voltam ao seu navio, atracado no Rio Tietê, e reencontram comparsas vivos e mortos; 3. Os piratas vão em busca de um tesouro, mas quando o encontram não há mais ouro dentro do baú; sob a liderança do capitão, os piratas partem para saquear a cidade. 4. Silver Joe é contratado pela deputada e por seu assessor para capturar os piratas; ele chama sua sobrinha Rozi para ajudá-lo no plano de captura, incumbindo-a de atrair os piratas para fora do navio, onde ficariam mais vulneráveis; 5. Rozi entra no navio disfarçada de atriz hollywoodiana, propõe que os piratas saiam do navio para gravar um filme, mas o capitão ordena que as filmagens sejam no próprio navio. 6. Durante as filmagens, Rozi e Silver Joe são desmascarados, Silver Joe revela que Rozi é filha do capitão com a Dra. Silveira. 7. A deputada demite Silver Joe pois decide apoiar os piratas em função das filmagens com a suposta atriz de Hollywood. 8. Na premiação do “Minhocão de Ouro”, prêmio do cinema municipal organizado pela deputada, Silver Joe disfarça-se de

deputada, luta com o capitão e revela ser a Dra. Silveira, mãe de Rozi e ex-amante do capitão.

9. Uma bomba explode a todos.

- O que sustenta os elementos do espetáculo (relações dos sistemas cênicos)?

A fábula é o fio condutor do espetáculo, que se desenrola em função do embate entre os piratas e Silver Joe/Dra. Silveira. A mistura de referentes fantásticos – piratas, super-heróis etc. – e realistas – a paisagem urbana de São Paulo, a “pirataria” enquanto comércio ilegal etc. – também pode ser vista como base das relações entre os sistemas cênicos. As habilidades circenses estão presentes de maneira marcante na encenação. O cenário do navio pirata oferece suporte para o desempenho acrobático dos atores, realizado por meio de cordas e de uma cama elástica invisível ao público. Há também um número de trampolim acrobático inserido como atração na abertura do prêmio “Minhocão de Ouro”.

### **3. Atuação**

- Relação personagem-ator.

Os atores não rompem o elo ator-personagem durante o espetáculo. A composição das atuações baseia-se na definição de traços vocais, gestuais e verbais típicos de cada caráter. As atuações estão marcadas pelas habilidades acrobáticas e por um uso expandido do corpo e da voz.

- Relação do ator-personagem com o espectador: há uma interação física entre atores e espectadores no início da peça, quando os piratas sentam no colo de alguém da plateia. Com exceção deste momento, a relação com a plateia acontece sobre o palco, sem contato físico, por meio do direcionamento do corpo, das falas e dos olhares na direção do público.

- Relação com o palhaço e com seu repertório dramaturgico e cênico.

Não há referência à máscara do palhaço na caracterização das personagens, mas as atuações exploram recursos comuns aos palhaços de circo, como as acrobacias, as cascatas e as claque. Há uma referência a uma estratégia dramaturgica típica de esquetes de palhaço quando Silver Joe/Dra. Silveira tenta ensinar o capitão a rezar: ele/ela diz “repita tudo o que eu disser” e o capitão, ao invés de esperar que Joe/Silveira comece a reza para então repetir, vai logo dizendo “repita tudo o que eu disser”.

### **4. O texto na encenação (PAVIS, 2010, p. 33).**

- Que lugar a encenação atribui ao texto dramático?

O texto falado tem papel fundamental na comunicação entre as personagens, no desenvolvimento da ação e na construção da comicidade. As referências da peça à cidade de São Paulo – e a comicidade daí derivada – estão calcadas no discurso, pois não há objetos cênicos que indiquem tão precisamente a localização ficcional da cena. Da mesma forma, as referências à vida passada do capitão e de Silver Joe são feitas por meio da fala.

## 5. Comicidade

- Quais temas e ações suscitam o riso no espetáculo?

A incongruência ou a mistura entre os referentes fantástico e realista é um dos temas de comicidade no espetáculo (exemplo: em busca do tesouro, o capitão pede que seus homens dirijam-se ao Norte. O marujo Jack indica o sentido de bairros da Zona Norte de São Paulo). Violência, sexo, televisão, a vida política no Brasil e o comportamento politicamente correto, representado por Silver Joe/Dra. Silveira, também são temas explorados comicamente no espetáculo. Há na gestualidade, nas falas e na caracterização dos piratas um perfil grotesco e politicamente incorreto que suscita o riso: eles são sujos, falam palavrão, bebem, saqueiam, matam, mastigam com a boca aberta, têm fome de sexo etc. As acrobacias, cascatas e claque possibilitam situações risíveis de insucesso das personagens. Há desenvolvimentos surpreendentes das ações físicas, construindo situações cômicas por sua inverossimilhança (exemplo: um pirata é jogado para trás do navio, seu corpo some da visão do espectador, mas volta logo em seguida, impulsionado por uma cama elástica invisível ao público). O texto explora um leque variado de imagens grotescas, de associações depreciativas entre o ser humano e o animal e ambiguidades no sentido das frases com posterior redução ao sentido mais concreto (o capitão diz ao personagem-boneco Morgan “dá o pé, loro”, o pirata então corta o pé de Morgan com uma espada e o entrega ao capitão). A ambiguidade de sentido também é construída por meio de ações físicas, como na cena em que o assistente da deputada está de costas para o público, aparentemente fazendo xixi ou masturbando-se, mas depois se percebe que ele está apenas lustrando o troféu “Minhocão de Ouro”. As atuações e a encenação referenciam comicamente certos tipos sociais contemporâneos (o âncora de um canal de TV com seu discurso sensacionalista, a deputada que quer aparecer, a mocinha adolescente, o assessor político puxa-saco, o bom cidadão que recicla lixo e não viola as leis etc.). O enredo apresenta reviravoltas risíveis por sua inverossimilhança.

- Como se dá a dinâmica de produção da comicidade entre as personagens de Domingos e de Fernando? Que tipo de comicidade cada um produz? Quem geralmente detona o riso e quem faz a função de escada?

Domingos, atuando como o capitão dos piratas, provoca o riso ao proferir seus bordões grotescos (“por mil potes de vômito de ressaca”), ao zombar ou agredir seus subalternos, ao falar e agir de modo malvado e, eventualmente, ao revelar sua covardia e fraqueza. Jack, personagem de Fernando, geralmente suscita o riso com a explicitação de seu desejo sexual por Rozi, com seu aspecto feio e comportamentos grosseiros, como comer uma coxinha de boca aberta antes de beijar Rozi. A presença das outras personagens diminui a intensidade do vínculo entre Domingos e Fernando na criação da comicidade.

## **6. Comparação entre o espetáculo analisado e *A Noite dos Palhaços Mudos* (ANPM)**

- Quais são as principais semelhanças entre as duas obras?

Ambas as peças são comédias, inspiradas em histórias de quadrinho de Laerte que unem elementos verossímeis (que parecem possíveis na experiência histórica e vivencial do público) a elementos inverossímeis ou fantásticos, como piratas navegando o rio Tietê e palhaços mudos vagando pelas ruas da cidade. A trama dos espetáculos polariza personagens tidos como socialmente indesejáveis, os piratas, ou simplesmente incomuns, os palhaços, com personagens supostamente adequados/respeitáveis (os caça-palhaços engravatados, em ANPM, e a deputada e o super-herói politicamente correto, em *Piratas do Tietê*). Contudo, os enredos e as atuações revelam as mazelas do lado supostamente “bom” e ironizam o discurso que defende a ordem social (ex: em *A Noite dos Palhaços Mudos*, um caça-palhaços – originalmente interpretado por Fábio Espósito – faz um discurso contra os palhaços em nome da moral, da família e da religião; em *Piratas do Tietê*, o âncora de um programa de televisão – também interpretado por Fábio Espósito – critica os piratas em nome do mal que eles fazem ao “cidadão respeitável”). As duas peças têm o contexto contemporâneo como espaço-tempo ficcional. As atuações e encenações valem-se de recursos acrobáticos, da dança e da expressão física não realista do elenco. As duas peças terminam com a explosão de uma bomba.

- Quais são as principais diferenças entre as duas obras?

A encenação adotada em *Piratas do Tietê – O Filme* valoriza a importância do texto falado para o desenvolvimento da ação e da comicidade, enquanto que *A Noite dos Palhaços Mudos* é uma pantomima na qual predominam o gestual e os demais sistemas cênicos não verbais (a música instrumental, os sons, a iluminação etc.). ANPM trabalha com personagens reconhecíveis como “palhaços”, enquanto que em *Piratas do Tietê* a caracterização física do palhaço não está presente. ANPM apresenta uma encenação mais econômica em seus elementos do que a encenação de *Piratas do Tietê*, cujo elenco é mais numeroso, o número de

personagens é maior e a cenografia é mais portentosa. Há um predomínio do preto, do branco e do cinza em ANPM, enquanto *Piratas do Tietê* apresenta uma paleta de cores mais quente e diversificada. A comicidade em *Piratas do Tietê* explora a sexualidade, os palavrões, a violência e as contravenções legais (assassinatos, contrabando, subornos etc.), enquanto que em ANPM não há referência à sexualidade, a violência é menos presente e também mais teatral e lúdica em sua representação. Os palhaços em ANPM não são mostrados como contraventores, como os piratas, mas como excêntricos, tolos e brincalhões. No final da peça, eles conseguem fugir de seus perseguidores, que acabam vítimas de uma explosão; em *Piratas do Tietê*, o comandante e Silver Joe/Dra. Silveira explodem no final da peça.

APÊNDICE E: ficha descritiva do espetáculo *Reprise*

**Fontes da análise:** vídeo-registro do espetáculo, quatro apresentações ao vivo – três com os atores Marcelo Castro ou Eugênio La Salvia substituindo Domingos Montagner e uma com o próprio Montagner –, textos e fotos do espetáculo (LA MÍNIMA, 2012, p. 109-117).

**Data de estreia:** 2007

**Local de estreia:** Teatro Alfa (São Paulo SP)

**Temporadas:** Teatro Alfa (de 03 de março a 29 de abril de 2007); Mostra SESI de Teatro Infantil/2008 (28 apresentações entre maio e agosto de 2008), SESC Pompeia (oito apresentações entre 05 de abril e 1 de maio de 2011).

**Ficha técnica**

Elenco: Domingos Montagner e Fernando Sampaio

Direção, concepção e cenografia: Domingos Montagner e Fernando Sampaio

Supervisão geral: Leris Colombaioni

Consultoria e pesquisa: Mario Fernando Bolognesi

Figurino: Inês Sacay

Iluminação: Wagner Freire

Música original: Marcelo Pellegrini

Operação de som: Paulo Roberto S. Gonçalves

Operação de luz: Rosely Martinely

Produção executiva e administração: Luciana Lima

Realização: La Mínima

**1. O drama** (HELBO, 1987 apud PAVIS, 2010, p. 32).

- “Que gênero?” (Ibidem).

Comédia. Em alguns espaços de apresentação a peça é qualificada como infantil.

- “Que fábula?” (Ibidem).

Os palhaços Agenor (Domingos Montagner) e Padoca (Fernando Sampaio) descobrem ter sido contratados para fazer um show na mesma hora e no mesmo local. Os dois disputam o trabalho por meio de apostas que vão sendo vencidas por Agenor, até que Padoca vence e propõe que o show seja feito em conjunto. A apresentação dos palhaços adquire a seguinte dinâmica: Agenor tenta realizar algo bem-feito ou sério, mas é atrapalhado pela estupidez, pelas incapacidades e irreverência de Padoca; Agenor vai realizar uma demonstração acrobática, mas é assustado por Padoca e cai no chão; Agenor retoma sua demonstração

acrobática, gabando-se da sua coragem, e é novamente interrompido por Padoca, que questiona a valentia do colega. No espetáculo registrado em vídeo, o tema da coragem dá ensejo à realização de uma entrada conhecida como *O Caveirão*, na qual Padoca conta uma proeza que pressupõe coragem enquanto Agenor o assusta com uma caveira. A entrada foi suprimida nas quatro apresentações assistidas ao longo desta pesquisa. Padoca gaba-se de ser um grande músico e começa a tocar uma música terrível na gaita, mas tem o instrumento confiscado por Agenor; então Padoca tira gaitas cada vez menores de seu corpo – inclusive de dentro da boca – e repetidamente retoma a performance, mas é sempre reprimido. Em sua última tentativa, com uma gaita diminuta, ele recebe um pontapé de Agenor e engole a gaita. Agenor tenta realizar sua demonstração acrobática, mas Padoca o assusta com uma buzina. Segue-se uma encenação da entrada circense conhecida como *A Natureza* (BOLOGNESI, 2003, p. 281-283), na qual um palhaço ou o apresentador do circo tenta contar ao palhaço Augusto a história da criação da natureza por Deus. Um dos pequenos conflitos vividos por Agenor consiste em fazer com que Padoca entenda que Adão e Eva são os pais de Caim e Abel. Embora o fato esteja explícito na história, Padoca não consegue chegar a esta conclusão. Agenor recorre a alguém da plateia que tenha filhos para criar uma analogia: “o Sr. Francisco é o pai de dois filhos, Bruno e Heloísa. Quem é o pai do Bruno e da Heloísa, Padoca?” Padoca responde, entre outros absurdos: “Caim e Abel!”. Agenor se dá por vencido e expulsa Padoca de cena a pontapés.

Agenor decide contar ao público um pouco da poesia do circo. Quando ele vai sentar numa cadeira para começar sua fala, Padoca aparece, tira a cadeira e Agenor cai no chão. Os dois alternam-se neste jogo: um dos palhaços diz que vai falar da poesia ou da literatura do circo e na sequência é trapaceado pelo outro, espatifando-se no chão. O esquete culmina em um duelo de cowboys no qual os palhaços mimam com as mãos malabarismos com revólveres até se reconciliarem. O espetáculo continua com um desafio no qual cada palhaço recita um verso ofensivo ao outro, em geral comparando os parentes do comparsa a animais. A plateia é dividida em duas torcidas, cada uma encarregada de aplaudir os versos de um dos palhaços. A disputa termina com um acordo entre os dois, selado com o seguinte verso:

Então vamos fazer as pazes  
 Como amigo e como irmão  
 Ao povo nós pede desculpa  
 Pela nossa comparação  
 O Agenor é meu amigo [Padoca canta sozinho]  
 O Padoca é meu companheiro [Agenor canta sozinho]  
 Fazemos esses versinhos  
 Pra ganhar nosso dinheiro (LA MÍNIMA, *Reprise*, 2007, 41min 04s a 41min 22s).

Em algumas apresentações do espetáculo, os artistas realizam ainda um número de acrobacia cômica e dança no qual Padoca é o responsável por provocar as trapalhadas.

## 2. A encenação

- Forma do espaço cênico e do espaço teatral?

No início do espetáculo, os dois palhaços entram em cena pelas corredores da sala ou pelo meio da plateia. Depois, o espaço cênico circunscreve-se aos limites de uma lona circular disposta no palco ou chão, diante do público, e a uma pequena área que margeia a lona. O espetáculo adapta-se a salas teatrais com palco italiano e a espaços abertos sem palco, ao ar livre ou não.

- “Que tipo de referente escolhe (histórico, contemporâneo, fantástico...)?” (Ibidem).

Os referentes principais são o próprio circo e o trabalho do palhaço.

- “Como faz a divisão em unidades? Privilegia o contínuo ou o descontínuo?” (Ibidem).

Pode-se dividir o espetáculo em duas ou três unidades: a primeira unidade abarca a descoberta dos palhaços e sua tentativa de realizar o espetáculo sozinhos; a segunda unidade envolve a integração dos palhaços no mesmo show e a terceira, que nem sempre é realizada pelos artistas, é a demonstração acrobática. O espetáculo tem um tema contínuo – a disputa entre os dois palhaços – dentro do qual as personagens costuram diversos números e entradas independentes entre si.

- “O que sustenta os elementos do espetáculo (relações dos sistemas cênicos)?” (PAVIS, 2010, p. 33).

A competição entre os dois palhaços e a dualidade antagônica e complementar entre eles estruturam a encenação. Agenor é o palhaço Branco ou o *clown*, que se afirma pela liderança, esperteza e bom comportamento. Padoca é o Augusto – estúpido, irreverente e licencioso. Agenor tenta contar uma história ou executar um número e é constantemente atrapalhado por Padoca. O cenário, os figurinos e a trilha sonora estão em função deste jogo estabelecido entre os palhaços.

## 3. Atuação

- Relação personagem-ator.

Não há ruptura na manutenção das personagens pelos atores. Quando eles representam a criação do ser humano por Deus, Domingos e Fernando acrescentam aos seus palhaços as características específicas das personagens da história.

- Relação ator-personagem com o público.

Os palhaços estabelecem uma comunicação bastante direta com o público, cumprimentam e caçoam de alguns espectadores, pedem aplausos e dirigem suas falas e expressão corporal ao público.

- Relação com o palhaço e com seu repertório dramático e cênico.

Conforme o intuito da Cia. La Mínima (2012, p. 109), o espetáculo homenageia o palhaço de circo e suas tradições. As personagens encaixam-se de maneira bem definida nos tipos Branco e Augusto, a dramaturgia costura entradas e reprises tradicionais circenses e as atuações envolvem cascatas, claque e acrobacias cômicas.

#### **4. O texto na encenação (PAVIS, 2010, p. 33).**

- “Que lugar a encenação atribui ao texto dramático?” (Ibidem).

O texto enunciado tem grande importância na encenação, calcada no diálogo entre as personagens.

#### **5. Comichidade**

- Quais temas e ações suscitam o riso no espetáculo?

A dinâmica entre Agenor, como Branco, e Padoca, como Augusto, é o centro da comichidade no espetáculo. São risíveis a estupidez sem precedentes de Padoca, as maneiras surpreendentes pelas quais ele frustra as expectativas de Agenor e os momentos em que Agenor caçoa da burrice de Padoca. A fala, a expressão corporal, as cascatas, claque e acrobacias são os veículos principais da comichidade.

- Como se dá a dinâmica de produção da comichidade entre as personagens de Domingos e de Fernando? Que tipo de comichidade cada um produz? Quem geralmente detona o riso e quem faz a função de escada?

Agenor (Domingos Montagner) geralmente faz o escada para o riso detonado pelas ações de Padoca (Fernando Sampaio). Padoca é geralmente risível por sua estupidez, desregramento, comportamento grotesco e capacidade de subverter a ordem. Em alguns momentos, Agenor detona o riso ao caçoar espirituosamente da estupidez e da covardia de Padoca ou ao acertá-lo com golpes físicos.

#### **6. Comparação entre o espetáculo analisado e *A Noite dos Palhaços Mudos* (ANPM)**

- Quais são as principais semelhanças entre as duas obras?

O palhaço é central às duas obras e configura-se na dualidade entre os tipos Branco e Augusto, representados por Domingos Montagner e Fernando Sampaio, respectivamente. Na composição de suas personagens em ANPM e em *Reprise*, Fernando mantém trejeitos corporais característicos de seu palhaço: o virtuosismo das caretas, os braços ligeiramente afastados do tronco e um andar aparvalhado, com as pernas mais abertas que o necessário e pouca fluidez nos passos. Domingos sustenta uma postura mais ereta, elegante e cotidiana. As atuações em ambos os espetáculos envolvem cascatas, claques e, quando o número acrobático finaliza o espetáculo *Reprise*, acrobacia e dança.

- Quais são as principais diferenças entre as duas obras?

Em ANPM, uma história única com começo, meio e fim configura um espaço-tempo ficcional contemplado pela plateia. Em *Reprise*, não há uma história, mas um conflito entre os dois palhaços que se desenrola no tempo e no espaço presente, com a participação da plateia. A comunicação dos artistas com o público é verbal em *Reprise* e não verbal em ANPM. Os espaços cênicos das duas peças coadunam-se com os perfis das encenações: em ANPM, o palco italiano e a iluminação isolam a cena da plateia, enquanto que em *Reprise* a iluminação mais clara na plateia e o espaço cênico ao nível do público aproximam os espectadores da cena. Em alguns casos, *Reprise* é apresentado em palco italiano, como ANPM, mas a comunicação direta dos artistas com o público e os momentos em que a luz da plateia se acende rompem um possível fechamento da cena. Apesar da economia de recursos cênicos em ANPM, *Reprise* permite um despojamento ainda maior, pois pode prescindir da iluminação elétrica e ter certos objetos cênicos substituídos por outros de função semelhante. Em ANPM, alguns objetos foram criados especificamente para o espetáculo, com atributos importantes para a comicidade; é o caso da bomba com a qual o palhaço mudo tenta se suicidar, por exemplo – uma referência aos desenhos animados – e das persianas negras que permitem um jogo de aparições e sumiços feito pelos palhaços mudos. Em *Reprise*, os objetos são menos personalizados: gaitas, buzinas, cadeiras etc. que podem ser substituídas por outras gaitas, buzinas e cadeiras semelhantes.

Em *Reprise* as atuações dos palhaços estão bastante calcadas no diálogo, enquanto em ANPM os palhaços se expressam somente por meio da mímica. Padoca (Fernando Sampaio), palhaço Augusto em *Reprise*, explora muito mais a sexualidade e a região do baixo ventre do que seu personagem em ANPM. Em *Reprise*, o conflito se dá entre os dois palhaços, enquanto que em ANPM o embate acontece entre os dois palhaços e seus perseguidores, encarnados num só ator. A relação Branco/Augusto é delineada com maior definição e constância nas atuações de Domingos e Fernando em *Reprise*. Nos figurinos e na maquiagem utilizados em

*Reprise*, a distinção Branco/Augusto se dá nos detalhes, pois os trajes são muito semelhantes. Em ANPM, os figurinos estabelecem muito claramente a distinção Branco e Augusto, mas em alguns momentos o palhaço representado por Domingos, com trajes de Branco, tem atitudes mais estúpidas e insensatas do que a personagem de Fernando, vestida de Augusto. A presença de uma terceira personagem na função de antagonista e contraponto “sério” aos palhaços parece aliviar do Branco (Domingos) a responsabilidade de se mostrar permanentemente superior ao Augusto (Fernando).

APÊNDICE F: ficha descritiva do espetáculo *O Médico e os Monstros*

**Fontes da análise:** vídeo-registro, fotos e textos acerca do espetáculo (LA MÍNIMA, 2012, p. 118-127).

**Data de estreia:** 2008

**Local de estreia:** Teatro do SESI – SP (São Paulo)

**Temporadas:** 18 de agosto à 14 de dezembro de 2008 no SESI – SP; 05 a 27 de agosto de 2010 no Teatro Cleyde Yáconis (São Paulo – SP).

### **Ficha técnica**

Texto: Mário Viana (baseado em original de Robert Louis Stevenson)

Direção: Fernando Neves

Assistente de direção: Kátia Daher

Elenco: Domingos Montagner, Fernando Sampaio, Carol Badra, Cláudio Carneiro, Fábio Espósito e Keila Bueno

Música original: Marcelo Pellegrini

Iluminação: Wagner Freire

Figurinos: Carol Badra

Caracterização: Leopoldo Pacheco

Coreografia: Keila Bueno

Cenografia: Domingos Montagner

Adereços e confecção de cenografia: Maria Cecília Meyer

Marcenaria: Roberto Meyer

Operação de luz: Alexandre Pestana

Operação de som: Roberto Coelho

Maquinista: Nilson Santos e Ronaldo Chimanski

Contrarregra: Marcello Girotti Callas e Ricardo Santana

Camareiras: Alaide Alves e Emilene Maria da Paz

Administração: Luciana Lima

Produtor original: SESI-SP

Produção Executiva: Mariana Goulart

Realização: La Mínima

**1. O drama** (HELBO, 1987 apud PAVIS, 2010, p. 32).

- “Que gênero?” (Ibidem).

Comédia.

- “Que fábula?” (Ibidem).

Na cidade de Londres, Inglaterra, o médico Dr. Jekyll (Domingos Montagner) estuda as facetas boa e má da personalidade humana. Numa experiência em seu laboratório, ele produz uma poção que lhe permite isolar seu lado mau, personificado no monstruoso Hyde (Fernando Sampaio). No início, Jekyll e Hyde transformam-se um no outro sem que possam conviver entre si. As alternâncias entre os dois, que Jekyll busca ocultar, e o comportamento grosseiro de Hyde assustam Emily (Keila Bueno), candidata a noiva de Jekyll, o tio de Emily, Lanyon (Fábio Espósito) e Utterson (Cláudio Carneiro), advogado e amigo de Jekyll. Charlotte (Carol Badra), prima de Emily, sente-se atraída por Hyde, que se apresenta a todos como um amigo íntimo de Jekyll. Modificando a poção, Jekyll consegue ver a imagem de Hyde contida num espelho, mas o monstro se liberta e começa a praticar grosserias e malvadezas pela cidade. Na tentativa de aniquilar sua criatura, Jekyll modifica novamente a fórmula da poção, mas obtém apenas uma mistura temporária entre as duas personalidades. Utterson, Charlotte, Emily e Lanyon invadem o laboratório de Jekyll para desvendar a natureza de suas experiências, que tanto o absorvem. Jekyll, que estivera lutando com Hyde, o esconde sob uma capa e busca disfarçar as impertinências do monstro. Lanyon chega ao laboratório de Jekyll para comunicar sua nomeação como médico da rainha. Para comemorar, Charlotte promove um brinde, mas ao invés de bebida ela serve a poção criada por Jekyll. Todos, com exceção de Lanyon, tomam a poção e despertam seu lado maléfico assassinando e despedaçando o corpo de Lanyon, sob a liderança de Hyde. Passado o efeito da poção, Emily, Utterson, Charlotte e Jekyll se dão conta do ocorrido. Para se isentarem do crime, eles aceitam uma ideia de Hyde: escondem os restos mortais e disfarçam o mordomo de Jekyll (Fábio Espósito) de Lanyon (Fábio Espósito), dada a semelhança física entre as personagens. Jekyll queima a fórmula da poção e Hyde desaparece. Jekyll pede Emily em casamento, o mordomo pede Charlotte em casamento e Utterson, sem par, vai ao bordel. Tudo parece bem, mas eis que Hyde reaparece bebendo uma garrafa de poção. Jekyll revela-se cúmplice de Hyde e os demais aparecem ensandecidos no bordel, bebendo loucamente a poção.

## **2. A encenação**

- Forma do espaço cênico e do espaço teatral?

Sala fechada de espetáculos com palco italiano. O espaço cênico ocupa a extensão do palco com uma intervenção das personagens Lanyon (Fábio Espósito) e Utterson (Cláudio Carneiro) na plateia.

- “Que tipo de referente escolhe (histórico, contemporâneo, fantástico...)?” (Ibidem).

A encenação mistura um referente histórico, a cidade de Londres no século XIX, com um referente fantástico.

- “Como faz a divisão em unidades? Privilegia o contínuo ou o descontínuo?” (Ibidem).

A encenação privilegia o contínuo, com uma fábula que evolui do presente para o futuro sem interrupções. Considera-se como unidades da representação: 1. o surgimento de Hyde quando Jekyll toma a poção pela primeira vez; 2. as alternâncias entre Jekyll e Hyde; 3. a coexistência entre Jekyll e Hyde; 4. a invasão do laboratório de Jekyll por Emily, Charlotte e Utterson e a posterior chegada de Lanyon; 5. o assassinato de Lanyon, sob o efeito da poção; 6. a queima da fórmula da poção por Jekyll e o (provisório) desaparecimento de Hyde; 7. A revelação da cumplicidade entre Jekyll e Hyde.

- “O que sustenta os elementos do espetáculo (relações dos sistemas cênicos)?” (PAVIS, 2010, p. 33).

Podem ser vistos como elementos norteadores do espetáculo: a fábula, a definição de personagens-tipo distintas e bem definidas, o jogo de polaridades belo/bom X feio/mau personificado em Jekyll e Hyde e o elemento de exagero nas caracterizações e na atuação.

### **3. Atuação**

- Relação personagem-ator.

Os atores não rompem a ilusão de serem as personagens que representam durante o espetáculo. Dr. Jekyll (Domingos Montagner) destaca-se por uma produção vocal e gestual mais cotidiana e nuançada em comparação com as outras personagens, que sintetizam e amplificam certas características morais (devassidão, ingenuidade, mau-humor etc.), gestuais e vocais.

- Relação ator-personagem com o público.

Não há diálogo direto com o público nem interferência dos espectadores na história. Em um momento da peça, Lanyon e Utterson passeiam pela plateia como se estivessem caminhando por Londres com o pretexto de jogar pipoca no público e suscitar o riso.

- Relação com o palhaço e com o repertório (dramatúrgico e cênico) dos palhaços.

O palhaço não está explicitamente presente nas caracterizações das personagens ou nas atuações. O espetáculo recorre a recursos utilizados pelos palhaços como as clagues e cascatas

e a atributos comuns ao palhaço, como o aspecto grotesco e irreverente presente em Mr. Hyde (Fernando Sampaio).

#### **4. O texto na encenação** (PAVIS, 2010, p. 33).

- “Que lugar a encenação atribui ao texto dramático?” (Ibidem).

O texto falado é fundamental ao desenvolvimento da fábula e da comicidade, ao lado do gestual e dos demais sistemas cênicos.

#### **5. Comicidade**

- Quais temas e ações suscitam o riso no espetáculo?

O riso é comumente despertado pelo mote central da trama: as confusões geradas por uma personagem duplicada em facetas de comportamento e aspecto antagônicos. É frequente também a exploração cômica do sexo/desejo sexual, do comportamento desregrado e do aspecto monstruoso de Hyde, da gestualidade e das vozes excêntricas construídas pelas personagens, da agressão física ou zombaria verbal de uma personagem em relação à outra. A dramaturgia, as atuações e a direção constroem uma galeria de personagens-tipo distintas entre si e bem delineadas: o galã Jekyll e seu avesso Hyde, Emily, moça ingênua que quer se casar, Utterson, o advogado mulherengo e fanfarrão, Lanyon, velho ranzinza, e Charlotte, irreverente e doida por sexo. Nestas oposições, são estabelecidas muitas situações cômicas. Os figurinos corroboram para a tipificação das personagens e para o aspecto excêntrico que muitas vezes motiva o riso.

- Como se dá a dinâmica de produção da comicidade entre as personagens de Domingos Montagner e de Fernando Sampaio? Que tipo de comicidade cada um produz? Quem geralmente detona o riso e quem faz a função de escada?

Há uma relação de oposição e complementaridade entre Domingos, no papel de Jekyll, e Fernando, no papel de Hyde. Em geral Domingos/Jekyll faz o escada, representando a beleza, a boa conduta e o bom senso atacados por Hyde/Fernando, que detona o riso com sua feiura e com seu comportamento subversivo, mau, desmedido e grotesco.

#### **6. Comparação entre o espetáculo analisado e *A Noite dos Palhaços Mudos* (ANPM)**

- Quais são as principais semelhanças entre as duas obras?

*A Noite dos Palhaços Mudos* (ANPM) e *O Médico e os Monstros* são comédias com uma fábula única destinadas a espaços fechados de apresentação. A dramaturgia e as atuações

constroem personagens-tipo bem delineados. Fernando Sampaio e Domingos Montagner valem-se de claque, cascata e de um uso excêntrico e ampliado do corpo e da voz. As duas obras estrearam em 2008 tendo Fábio Espósito como ator.

- Quais são as principais diferenças entre as duas obras?

O texto falado e a voz têm relevância muito maior em *O Médico e os Monstros* do que em ANPM. O palhaço protagoniza ANPM, mas não aparece em *O Médico e os Monstros*. A comicidade de *O Médico e os Monstros* explora as necessidades sexuais humanas e os palavrões, elementos ausentes em ANPM. A oposição entre as personagens de Domingos e Fernando é mais radical em *O Médico e os Monstros* do que em ANPM.

APÊNDICE G: ficha descritiva do espetáculo *Rádio Variété*

**Fontes da análise:** uma apresentação ao vivo, registro em vídeo, fotos e textos acerca do espetáculo (LA MÍNIMA, 2012, p. 140-149).

**Data de estreia:** setembro de 2010.

**Local de estreia:** Praça Antonio Prado (São Paulo – SP).

### **Ficha técnica**

Supervisão geral: Antonio Nóbrega

Concepção, roteiro e direção: Domingos Montagner e Fernando Sampaio

Colaboradores: Mário Viana e Luiz Henrique Romagnoli

Elenco: Domingos Montagner, Fernando Sampaio e Filipe Bregantim

Cenografia: Domingos Montagner

Figurino: Inês Sacay

Adereços: Maria Cecília Meyer e Roberto Meyer

Bonecos: Augusto Bonequeiro e Inês Sacay

Música original e direção musical: Marcelo Pellegrini

Preparação corporal: Rosane Almeida

Preparação de pandeiro: Chico Valle

Confecção do piano de garrafas: Biribinha Jr.

Diretora de produção e administração: Luciana Lima

Produção executiva: Mariana Goulart e Cátia Pires

Operação de som: Marcello Stolai

Contrarregra: Rico Santos

Secretária: Gisele Pereira

Realização: La Mínima

### **1. O Drama** (HELBO, 1987 apud PAVIS, 2010, p. 32).

- Que gênero?

Comédia.

- Que fábula?

Em um estúdio de rádio, os locutores-atores Agenor (Domingos Montagner), Padoca (Fernando Sampaio) e Aderaldo (Filipe Bregantim) realizam ao vivo os esquetes da programação, os intervalos comerciais, parte da música e os efeitos sonoros ouvidos e vistos pela plateia presente e pelos supostos ouvintes desta rádio de variedades, a Rádio Variété. A precariedade técnica da rádio transparece de maneira cômica logo no início da apresentação, quando uma antena velha atrasa o top de cinco segundos que daria início ao programa. Com um pouco de bombril ao redor da antena, o problema é resolvido e o programa começa com música, dança e brincadeiras cantadas feitas com a plateia. No vídeo-registro, Agenor e Padoca se aquecem corporalmente, Padoca cumprimenta o público, Aderaldo afina os instrumentos e Agenor e Padoca fazem uma demonstração acrobática atrapalhada pela inabilidade e resistência de Padoca. Agenor faz uma mágica: esconde um ursinho de brinquedo dentro de um balde e faz com que ele apareça no balde ao lado; Padoca revela à plateia o truque utilizado por Agenor: a existência de um ursinho em cada balde. Padoca faz sumir uma garrafa colocada dentro de uma sacola de papelão; o truque é feito de maneira muito evidente para o público, mas Padoca insiste em afirmar a credibilidade de sua mágica, sendo expulso de cena pelos outros dois. Aderaldo faz surgir uma pomba de brinquedo a partir de um lenço. Agenor faz a pomba desaparecer numa caixa de madeira e Padoca atea fogo à caixa. Aderaldo faz com que um lenço liso estampe a palavra “variété”. Inicia-se a programação da rádio com música, dança e locução. Segue-se um serviço de recados e prestação de serviços no qual fatos corriqueiros revelam um desfecho insólito ou degradante (exemplo: Agenor diz – Fulano abriu lojas nos Jardins e no Shopping Cidade Jardim; Padoca replica – Então fulano está rico! Agenor responde – Não, está preso, abriu para roubar). O

momento jornalístico aborda um apagão telefônico na cidade, mas os locutores não conseguem contato – por telefone – com nenhum dos repórteres. O telefone toca novamente e dessa vez a ligação se completa. Padoca atende, ouve uma voz feminina e fica animado. Sua expectativa de paquerar a ouvinte frustra-se quando a voz revela o motivo da ligação: a cobrança de cinco contas atrasadas da Rádio Variété. Para evitar o pagamento, os locutores (Montagner e Sampaio) tentam seduzir a moça. Em vão. A voz anuncia que a conta terá que ser paga dali a 48 horas. Como última tentativa de sedução, Agenor oferece para a moça uma música cantada pela dupla sertaneja do litoral Anchieta e Imigrantes. Agenor, Padoca e Aderaldo cantam uma paródia da música Eva, sucesso de Ivete Sangalo. A letra da paródia fala da escassez de animais na fazenda da dupla e o refrão “Eva” é substituído pelos gritos de “Égua” feitos por Padoca vestido com um boneco de cavalo. Segue-se a previsão do tempo. Agenor anuncia a previsão de chuva enquanto Padoca desfila no meio do público com um guarda-chuva que solta água. Em seguida, Agenor e Aderaldo também espirram água no público com pistolas de brinquedo. O sol volta a reinar, anuncia Agenor, e Padoca pega sua mala e vai à praia. A volta para casa é narrada por Agenor em tom de partida de futebol, enquanto Padoca e Aderaldo executam as ações narradas por meio de mímica e de alguns objetos. As dificuldades e surpresas do trânsito tornam o retorno uma verdadeira aventura, com atropelamentos, ultrapassagens, insultos e assaltos. No próximo quadro Agenor lê mensagens de ouvintes que querem trocar e vender pequenos objetos. A programação segue com o horóscopo do astrólogo Paxá Latão, um boneco cuja voz e os gestos são feitos por Agenor, que o entrevista. A charlatanice sugerida no nome manifesta-se nas previsões repetitivas, na incapacidade de adivinhar o signo das pessoas e nas intenções mulherengas do astrólogo. Um anúncio comercial de laxante interrompe a programação; o comercial estabelece um contraste entre as expressões da alma feminina, que passam despercebidas aos outros, e o impacto de um único e singelo pum. Aderaldo representa o texto do comercial, narrado por Agenor. A Rádio Variété continua sua programação com duas performances de dança oferecidas pela escola Aderaldo Danças. A primeira é feita por um casal de bonecos manipulados por Padoca, oculto sob as vestes das personagens; a dança termina numa alusão ao ato sexual, sendo brevemente interrompida pelos outros dois locutores-atores. Em seguida um concurso de dança é realizado tendo como concorrentes Agenor, dançando com uma boneca presa ao seu corpo, e Padoca com uma moça escolhida na plateia. Tudo o que o primeiro casal faz, o outro repete, até que o locutor-ator (Montagner) põe a mão na bunda da boneca e a moça, antevendo seu destino, foge para a plateia, para decepção de Padoca. Chega o momento da rádio-novela, mas Padoca esqueceu o texto e eles vão ter que improvisar.

Agenor sugere a representação de *Romeu e Julieta* ou *A Bela e a Fera*, sendo que ele faria Romeu ou a Fera e Padoca ficaria com as personagens femininas. Padoca não quer representar mulheres, mas é convencido por Agenor a fazer o papel de mãe em *O Filho Pródigo*, história do reencontro entre um filho arrependido e sua mãe. Agenor tem a pretensão de realizar uma cena dramática, mas a estupidez e excentricidade do outro comprometem repetidamente seu intento. Eles invertem os papéis, Padoca torna-se o filho e Agenor a mãe, mas o intento dramático frustra-se novamente. A programação da Rádio termina com números musicais nos quais os locutores-atores tocam instrumentos convencionais (saxofone, pandeiro, violão) e um piano feito de garrafas e canecas.

## 2. A encenação

- Forma do espaço cênico e do espaço teatral?

O espaço cênico é semicircular, podendo ser montado sobre um tablado ou ao nível da plateia. O espetáculo destina-se preferencialmente a espaços públicos ao ar livre.

- “Que tipo de referente escolhe (histórico, contemporâneo, fantástico...)?” (Ibidem).

Os referentes principais são a programação radiofônica no Brasil, os espetáculos de variedades e a comicidade do palhaço.

- “Como faz a divisão em unidades? Privilegia o contínuo ou o descontínuo?” (Ibidem).

Os programas e anúncios comerciais podem ser entendidos como as unidades do espetáculo. Há um privilégio do descontínuo, com a sucessão de números independentes entre si.

- O que sustenta os elementos do espetáculo (relações dos sistemas cênicos)? (PAVIS, 2010, p. 33).

O contexto ficcional de um estúdio de rádio e a execução paródica de um programa radiofônico organizam os elementos do espetáculo. Os erros, as gafes, os problemas técnicos e o visual antigo de certos elementos da cenografia constroem a atmosfera de uma rádio precária e obsoleta, cuja programação supostamente séria é subvertida para finalidades cômicas.

## 3. Atuação

- Relação personagem-ator: os atores representam dois tipos de personagens: os locutores-atores Agenor, Padoca e Aderaldo e as diversas personagens dos programas e comerciais.

- Relação ator-personagem com o público.

Há bastante interação dos artistas com o público. Todas as falas são dirigidas explicitamente à plateia, os artistas cumprimentam, brincam e dançam com os espectadores.

- Relação com o palhaço e com seu repertório dramaturgico e cênico.

A caracterização do palhaço é sugerida pelo colorido e pelas estampas incongruentes dos figurinos, mas evidencia-se com maior clareza nas atuações e na dramaturgia. O princípio paródico que rege o espetáculo ressalta as inabilidades, a charlatanice, a irreverência, a degradação e o despudor das personagens, frequentes no palhaço. O repertório do espetáculo integra atrações realizadas por palhaços, como a satirização de números de mágica, as acrobacias cômicas, as paródias de canções populares e a performance musical com instrumentos convencionais e excêntricos. A mágica do macaco de pelúcia nos baldes referencia a reprise *Magia com Patos*, na qual um palhaço mágico faz um pato passar de uma lata a outra, tendo seu truque revelado por um outro palhaço (BOLOGNESI, 2003, p. 213-214). *O Filho Pródigo*, apresentado como novela da Rádio Variété, é uma entrada realizada por palhaços no circo brasileiro (Ibidem, p. 283-286). Há em Padoca características do palhaço Augusto – estupidez, submissão, irreverência, indecência etc. – que têm seu contraponto em Agenor (Domingos Montagner), tipo mais elegante, eloquente e bem-comportado.

#### **4. O texto na encenação (PAVIS, 2010, p. 33).**

- “Que lugar a encenação atribui ao texto dramático?” (Ibidem).

O texto é elemento imprescindível nesta encenação, que se apoia muito nas narrações e na comunicação verbal com o público.

#### **5. Comicidade**

- Quais temas e ações suscitam o riso no espetáculo?

A degradação de algo que deveria ser bom, superior, eficiente ou desejável é um dos motivos recorrentes de riso: a antena da rádio precisa de um reforço de palha de aço para funcionar, o astrólogo é um farsante, a voz feminina que encanta os locutores vem cobrar prestações atrasadas, as mágicas têm seus truques revelados, a dupla sertaneja vem do litoral, a novela que devia ser dramática torna-se cômica, “Eva” vira “Égua” etc. Padoca frequentemente motiva o riso por sua inadequação e estupidez.

- Como se dá a dinâmica de produção da comicidade entre as personagens de Domingos Montagner e Fernando Sampaio? Que tipo de comicidade cada um produz? Quem geralmente detona o riso e quem faz a função de escada?

Domingos, como Agenor, é o principal apresentador da Rádio e um tipo mais inteligente, elegante e eloquente que, em geral, faz o escada para as excentricidades de Fernando, como Padoca.

#### **6. Comparação entre o espetáculo analisado e *A Noite dos Palhaços Mudos* (ANPM)**

- Quais são as principais semelhanças entre as duas obras?

Ambas as obras referenciam o repertório dos palhaços de picadeiro com acrobacias, mágicas e números musicais. As funções cômicas de Domingos Montagner e Fernando Sampaio remetem à dinâmica Branco (Montagner) e Augusto (Sampaio).

- Quais são as principais diferenças entre as duas obras?

A oralidade é recurso expressivo dominante em *Rádio Variété*, enquanto o gestual predomina em ANPM. *Rádio Variété* não possui uma história que evolui para um desfecho, como ANPM. A interação com o público é marcante em *Rádio* e acontece de maneira mais sutil em ANPM.

APÊNDICE H: ficha descritiva do espetáculo *Athletis*

**Fontes da análise:** uma apresentação ao vivo, vídeo-registro, fotos e textos acerca do espetáculo (LA MÍNIMA, 2012, p. 150-159).

**Data de estreia:** maio de 2011

**Local de estreia:** Teatro Alfa.

**Temporadas:** Teatro Alfa (São Paulo - SP) de maio a julho de 2011; SESC Santana (São Paulo - SP) de 05 a 26 de fevereiro de 2012.

**Ficha técnica**

Argumento: Fernando Sampaio, Domingos Montagner

Roteiro: Paulo Rogério Lopes, Fernando Sampaio, Domingos Montagner

Elenco: Fernando Sampaio

Texto e direção: Paulo Rogério Lopes

Assistente de direção: Suzana Rebelo

Cenários: Domingos Montagner

Figurinos: Carol Badra

Adereços: Maria Cecília Meyer

Produção de vídeo: Ciro Bueno, Daniel Buonavoglia, Realização ADH Cine Vídeo

Desenhos do Barão: Laerte

Iluminação: Fernanda Carvalho

Trilha sonora: Beto Villares

Colaborações musicais: Antonio Pinto, Gui Amabis, Fil Pinheiro, Samuel Ferrari, Siba e Fuloresta

Engenheiros de som: Thácio Palanca, Thiago Perlmann

Preparação corporal de mímica: Newton Yamassaki

Contrarregragem: Marcello Stolai

Ilustrações: Gisele Silva

Maquiagem: JRO Santos

Perucas e bigode Barão: Maracujá Laboratório de Arte (Sidnei Caria, Silas Caria, Tetê Ribeiro)

Direção de produção e administração: Luciana Lima

Produção executiva: Cátia Pires

**1. O drama** (HELBO, 1987 apud PAVIS, 2010, p. 32).

- “Que gênero?” (Ibidem).

Comédia infantil.

- “Que fábula?” (Ibidem).

O Barão de Coubertin (Fernando Sampaio), idealizador das Olimpíadas modernas, realiza uma palestra a respeito dos esportes. Os tópicos da palestra são expostos pelo próprio Barão, por locuções em *off* e por curtos vídeos projetados no palco. Os vídeos incluem falas e cenas do Barão, charadas que exaltam as capacidades humanas e dicas para as crianças. A cada tópico, seguem-se cenas em que Fernando Sampaio interage com os vídeos projetados no palco. A presença do esporte nos tempos pré-históricos é criada pela luta entre um homem das cavernas e suas presas. A relação entre a guerra e o esporte dá ensejo a uma luta de boxe. A capacidade de saltar é abordada com um atleta medroso fazendo salto com varas. A velocidade humana é o tema de uma competição entre um menino argentino e um jogo eletrônico de tênis de mesa. A força dos seres humanos é tematizada por um levantador de peso que deixa escapar um pum e é atormentado por moscas. A ausência das mulheres nas antigas Olimpíadas e sua inclusão nas competições modernas enseja um vídeo em que o Barão proclama que “lugar de mulher é na cozinha”, mas aparece fazendo tarefas domésticas sob ordens de sua mulher. Ele admite, porém, que a entrada das mulheres nos jogos acrescentou mais graça e beleza ao esporte. O tema é desenvolvido com a apresentação artística de uma patinadora atrapalhada. A luta entre homens e animais é abordada pela interação entre a imagem de um urso panda capturado e o Barão. Ele atira no urso, mas de seu rifle saem flores que cobrem toda a tela do vídeo. A aliança entre homens e animais nos esportes é mostrada pela cena de um cavaleiro com seu animal em uma prova de hipismo. Segue-se um vídeo e uma cena de maratona na qual um dos competidores ajuda um outro a completar a prova. O Barão entrega um prêmio ao maratonista e sai de cena. Um vídeo de esportistas e crianças praticando esportes celebra o espírito esportivo do ser humano e proclama o lema do espetáculo: o importante não é vencer, nem mesmo competir. O importante é divertir!

## **2. A encenação**

- Forma do espaço cênico e do espaço teatral?

Palco italiano com uma tela de vídeo no fundo do palco. A tela é formada por tiras de tecido que podem ser atravessadas por Fernando Sampaio. No meio do espetáculo, o espaço cênico estende-se para a plateia, quando um jóquei e seu cavalo trotam ao redor das cadeiras. O espetáculo é apresentado em salas fechadas com estrutura de luz, som e vídeo.

- “Que tipo de referente escolhe (histórico, contemporâneo, fantástico...)?” (Ibidem).

Há referentes históricos – o Barão, as informações acerca das Olimpíadas e dos esportes – trabalhados de modo ficcional e lúdico.

- “Como faz a divisão em unidades? Privilegia o contínuo ou o descontínuo?” (Ibidem).

Os tópicos da palestra podem ser considerados as unidades do espetáculo, que privilegia esquetes independentes entre si dentro da temática geral, a atividade esportiva.

- “O que sustenta os elementos do espetáculo (relações dos sistemas cênicos)?” (PAVIS, 2010, p. 33).

O princípio narrativo da encenação, concebida em forma de palestra, estrutura a dramaturgia. A opção por realizar a peça com um único ator reflete-se no uso do vídeo, das locuções e na estrutura dramática. A busca pela comicidade orienta a produção dos figurinos, dos objetos cênicos, dos vídeos e da atuação.

### **3. Atuação**

- Relação personagem-ator.

Fernando alterna-se entre o papel de Barão de Coubertin e as diversas personagens do espetáculo. Em todos os momentos o ator mantém suas personagens, sem distanciar-se delas. Com exceção da cena final, todas as aparições do Barão acontecem em um balcão emoldurado por cortinas, com a abertura a aproximadamente 1m do chão do palco. Fernando usa uma peruca e um bigode e veste pequenos bonecos de espuma que compõem o corpo do Barão, manipulado pelo artista.

- Relação ator-personagem com o público.

O Barão cumprimenta o público no início do espetáculo e as cenas seguem sem interação direta até o momento em que um jóquei e seu cavalo (representado por um arreio e uma rédea seguras pelo artista) descem do palco e passeiam ao redor da plateia. O cavaleiro estimula os espectadores a fazerem carinho no cavalo e faz brincadeiras verbais com alguns espectadores.

- Relação com o palhaço e com seu repertório dramático e cênico.

Não há referências explícitas ao palhaço neste espetáculo. No entanto, o perfil atrapalhado, falível e/ou grotesco das personagens coincide com atributos dos palhaços.

### **4. O texto na encenação (PAVIS, 2010, p. 33).**

- “Que lugar a encenação atribui ao texto dramático?” (Ibidem).

O texto – gravado ou falado – é bastante importante para o desenvolvimento do espetáculo, para o encadeamento das cenas e para propiciar intervalos para as diversas trocas de figurino realizadas pelo artista.

## 5. Comicidade

- Quais temas e ações suscitam o riso no espetáculo?

A figura grotesca do Barão é um dos motivos de riso: ele é um anão, com a cara em proporções adultas e um pequeno corpo composto por bonecos. A peruca e os bigodes feitos de materiais rígidos e a expressão facial superlativa de Fernando reforçam o estranhamento e o aspecto ridículo da personagem. O riso também pode surgir da falta de modéstia do Barão e de seus insucessos, como cortar a mão com uma espada ou golpear os próprios testículos quando tenta demonstrar habilidades. Nas cenas entre Fernando e o vídeo, a comicidade pode surgir da composição das personagens, bastante tipificadas e em alguns casos grotescas, dos defeitos e dos insucessos dos atletas – a patinadora atrapalhada, o saltador com medo de altura, o halterofilista rodeado de moscas etc.

## 6. Comparação entre o espetáculo analisado e *A Noite dos Palhaços Mudos* (ANPM)

- Quais são as principais semelhanças entre as duas obras?

As duas peças destinam-se a salas de apresentação fechadas com palco italiano. A interação com o público é restrita, mas inclui uma intervenção no espaço da plateia. A comicidade explora os insucessos e o comportamento atrapalhado ou medroso das personagens. A atuação explora intensamente as expressões corporais (incluindo a face).

- Quais são as principais diferenças entre as duas obras?

*Athletis* baseia-se na atuação de um único ator que representa diversos personagens, enquanto em ANPM a Cia. La Mínima mantém personagens únicos, os palhaços mudos, e o intérprete dos caça-palhaços multiplica-se em outros caça-palhaços. A dramaturgia de *Athletis* utiliza recursos narrativos – a palestra do Barão, as locuções em off – enquanto em ANPM a fábula se desenvolve predominantemente por meio da interação entre as personagens. ANPM apresenta uma história única, enquanto *Athletis* compõe-se de cenas independentes entre si. A oralidade é fundamental em *Athletis* e menos relevante em ANPM.

**APÊNDICE I:** ficha descritiva do espetáculo *Mistero Buffo*

**Fontes da análise:** quatro apresentações ao vivo do espetáculo, vídeo-registro (fotos e textos acerca do espetáculo)

**Estreia:** março de 2012

**Local de estreia:** Teatro do SESI – SP

**Temporadas:** Teatro do SESI – SP (de 22 de março a 03 de junho de 2012) e Teatro Eva Herz (09 de março a 28 de abril de 2013)

**Ficha técnica**

Autor: Dario Fo

Concepção: La Mínima e Neyde Veneziano

Direção: Neyde Veneziano

Assistência de direção: André Carrico e Ioneis Lima

Tradução: Neyde Veneziano e André Carrico

Elenco: Domingos Montagner, Fernando Sampaio e Fernando Paz; Edgar Bustamante (substituto de Domingos Montagner na temporada do Teatro Eva Herz)

Direção musical e música original: Marcelo Pellegrini

Iluminação: Wagner Freire

Direção mímica: Alvaro Assad

Cenografia: Domingos Montagner

Confecção de cenografia e arte: Maria Cecília Meyer

Figurino: Inês Sacay

Costureiras: Benedita Calixtro e Anna Cristina Driscoll

Operação de som: Marcello Stolai (temporada Teatro Eva Herz)

Operação de luz: João Batista (temporada Teatro Eva Herz)

Contrarregra: Luana Alves (temporada Teatro Eva Herz)

Música *O Romance das Caveiras*: Alvarenga, Ranchinho e Chiquinho Sales

Poema musicado *Ave Maria das Eleições*: Leandro Gomes de Barros

Programação visual: Sato – Casa da Lapa

Direção de produção e administração: Luciana Lima

Produção executiva: Fabiana Espósito (temporada Teatro SESI - SP) e Cristiani Zonzini (temporada Teatro Eva Herz)

Secretária: Gisele Silva

Ilustrações do programa: Dario Fo

Fotos: Carlos Gueller

Produção: La Mínima

Produção original: SESI – SP

### **1. O Drama** (HELBO, 1987 apud PAVIS, 2010, p. 32).

- “Que gênero?” (Ibidem).

Comédia.

- “Que fábula?” (Ibidem).

O espetáculo apresenta quatro histórias alinhavadas pela narração de um dos atores. O narrador (Domingos Montagner) introduz a temática comum às histórias: o contexto da Idade Média e as versões cômicas – ou bufas –, dos mistérios, peças religiosas medievais. A primeira história apresentada trata do acontecimento social provocado pelo milagre da ressurreição de Lázaro feito por Jesus. Os atores (Domingos Montagner e Fernando Paz) representam diversos tipos sociais aglomerando-se entre os túmulos do cemitério para assistir ao milagre ou para trabalhar em funções geradas pelo evento. As diferentes personagens entabulam conversas e ações descontínuas a respeito da ressuscitação de mortos, de Jesus, do melhor local para se assistir ao evento e da expectativa de realização milagre. Vendedores ambulantes de alimentos e bebidas (Domingos Montagner, Fernando Sampaio e Fernando Paz) circulam pelo cemitério. Jesus chega ao cemitério com os apóstolos e realiza a ressurreição de Lázaro. Durante o milagre, uma personagem (Sampaio) rouba a carteira de outra (Montagner), que encerra a história correndo atrás do assaltante e gritando alternadamente “ladrão” e “aleluia”.

Há um entreato no qual os atores cantam e tocam a música *O Romance das Caveiras*, de Alvarenga, Ranchinho e Chiquinho Sales. No meio da canção, os atores pedem a alguém do público que imite o piado da coruja mencionado na letra da canção.

A segunda história trata do encontro de dois pedintes, um cego e um paralítico. Sem que um perceba a presença do outro, o cego reclama da fuga do cão que o guiava e o paralítico lamenta a quebra do carrinho que permitia seu deslocamento. Os dois encontram-se e decidem formar uma dupla para seguir na mendicância: o cego atuando como as pernas do paralítico, e este funcionando como os olhos do cego. Os dois empreendem atrapalhadas tentativas de formar um só corpo, com muitas quedas e tropeções, e realizam uma coreografia de dança para incrementar o potencial da mendicância. Eis que Jesus aproxima-se e os dois tentam fugir, com medo de serem curados pelo santo e serem obrigados a trabalhar. A cura acontece,

para deslumbre do cego e desespero do paralítico. No fim da história, o ex-cego comemora a visão e louva Jesus, enquanto o paralítico amaldiçoa o filho de Deus e seu milagre.

Segue-se outro interlúdio musical no qual um dos atores (Fernando Paz) toca rabeca. Em seguida, os três atores interpretam o poema musicado *Ave Maria das eleições*, que dá terminologia religiosa ao tema da compra e venda de votos.

A terceira e a quarta história são protagonizadas por um louco (Domingos Montagner). Ele e outro homem (Fernando Sampaio) estão jogando cartas ao lado do local onde se realiza a última ceia de Jesus Cristo. O homem aproveita-se da dispersão do louco para roubar no jogo e vencer sempre. Numa das últimas partidas com este homem, o louco perde por ter tirado a carta da morte. Eis que surge a própria morte, em pessoa (Fernando Sampaio), e o louco a seduz. Os dois dançam juntos e a morte sai de cena para buscar Jesus, que deve morrer em breve. O louco engaja-se em mais uma jogatina, agora diante de Jesus crucificado. Aborrecido com sua incapacidade de ganhar no jogo, ele vai até a cruz e pede a Jesus que o faça ganhar ao menos uma vez. Jesus atende ao pedido e, por meio da mímica facial e corporal, vai orientando as jogadas do louco. Ele ganha várias partidas e seus adversários ficam sem dinheiro para apostar. O louco então empresta dinheiro a eles e, em contrapartida, pede a libertação de Jesus para levá-lo consigo como companheiro de jogo. Seus interlocutores – provavelmente guardas romanos – concedem e o louco dirige-se a Jesus para retirá-lo da cruz. Jesus recusa, pois vê a morte como um sacrifício para libertar os homens do pecado. Jesus morre e o louco se vê sozinho. Ele ironiza o filho de Deus evidenciando as maneiras pelas quais seu sacrifício foi utilizado para fins escusos, critica o preceito cristão de oferecer a outra face a quem nos ataca e exalta o episódio em que Jesus destruiu com um porrete as bancas de pessoas que negociavam dinheiro em frente ao seu templo. Empunhando um porrete (imaginário), o louco golpeia o ar e grita “porrada na ganância”. Os três atores engajam-se em uma pantomima de violência física feita com truques comumente usados em apresentações de palhaços, tais como: deixar um homem de cuecas tirando subitamente suas roupas, que vão sendo desenroladas pelo puxar de um fio; usar um canhão para explodir um piano; fazer com que a bala do canhão pareça atravessar uma pessoa<sup>90</sup>.

## 2. A encenação

- Forma do espaço cênico e teatral?

---

<sup>90</sup> Alguns dos truques utilizados podem ser vistos numa performance filmada dos palhaços Rastellis. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=RxybEZigbu4>>. Acesso em: 02 junho 2012.

Nas duas temporadas presenciadas, o espetáculo foi apresentado em palco italiano com intervenções pontuais dos atores nos corredores da plateia durante os momentos iniciais da peça. No Teatro do SESI – SP havia também duas arquibancadas para espectadores sobre o palco, uma do lado esquerdo e outra do lado direito do tablado. Contudo, a grande maioria do público concentrava-se nas cadeiras dispostas diante do palco, na plateia oficial do teatro. A movimentação dos atores tendia a privilegiar a plateia frontal.

- “Que tipo de referente escolhe (histórico, contemporâneo, fantástico...)?” (Ibidem).

A encenação mistura referentes históricos – ligados à Idade Média, à religião cristã, à história das artes cênicas e de seus artistas –, a referentes atuais – relacionados à política brasileira, à cultura das celebridades, às músicas e hábitos da moda, ao uso informal da língua portuguesa no Brasil etc. Na pantomima realizada no final do espetáculo, o referente fantástico surge em ações inverossímeis de representação da violência física.

- “Como faz a divisão em unidades? Privilegia o contínuo ou o descontínuo?” (Ibidem).

O espetáculo pode ser dividido em: 1. Abertura: da conversa dos atores com o público ao início da primeira história. 2. Cena da ressurreição de Lázaro. 3. Entreato com a música *Romance das Caveiras*. 4. Cena do cego e do paraplégico. 5. Entreato com a música *Ave Maria das Eleições*. 6. Cena do louco. 7. Pantomima final. A encenação opta pela descontinuidade dentro de uma linha temática comum.

- O que sustenta os elementos do espetáculo (relações dos sistemas cênicos)? (PAVIS, 2010, p. 33).

Pode-se localizar a sustentação dos elementos cênicos na estrutura épica<sup>91</sup> (ou narrativa) construída pela encenação. Há um narrador (Montagner) que apresenta ao público o contexto do espetáculo – a Idade Média e seus mistérios bufos –, introduz as cenas e intervém no curso das representações para comentar ou antecipar ao público as ações das personagens. Os atores da peça têm uma dupla caracterização: são os artistas realizando uma apresentação e são as personagens das histórias representadas. Esta duplicidade permite à encenação afirmar-se como um elogio aos artistas cômicos populares: à sua presença através dos tempos, à sua habilidade de contar histórias, de se desdobrar em diversas personagens e de entreter o público por meio da conjugação de múltiplas habilidades (acrobáticas, musicais, gestuais, vocais etc.).

---

<sup>91</sup> Segundo Anatol Rosenfeld, o conceito de gênero épico (ou narrativo) abrange as obras literárias de maior extensão nas quais um narrador apresenta personagens envolvidos em situações e eventos (ROSENFELD, 2010, p. 17). As obras de gênero dramático apresentam personagens que agem por si, em geral sem a mediação de um narrador. Para o autor, toda obra de certo gênero (épico, lírico ou dramático) possui traços estilísticos de outros gêneros (Ibidem, p. 18). Com base neste raciocínio, pode-se dizer que a encenação de *Mistero Buffo* feita por Neyde Veneziano tem traços épicos, não obstante sua classificação como obra de gênero dramático.

Outro fator relevante na estrutura do espetáculo é a adaptação do texto e das situações criadas por Dario Fo ao contexto contemporâneo brasileiro. A linguagem, as personagens-tipo e muitas tiradas cômicas da peça aproximam-se dos possíveis universos culturais dos espectadores. Por meio deste recurso, o espetáculo faz da Idade Média um pano de fundo para o desenvolvimento da comicidade e para a expressão de questões atuais.

### **3. Atuação**

#### **- Relação personagem-ator**

Os atores representam dois tipos de personagens: os artistas e as diversas personagens das histórias por eles apresentadas. O ator que assume a função de artista-narrador do espetáculo (Montagner) às vezes interrompe a própria atuação numa história para fazer algum comentário a respeito de sua personagem. Neste momento, ele evidencia um distanciamento entre o artista-narrador e a personagem da história.

#### **- Relação do ator-personagem com público**

A encenação alterna momentos de relação direta dos atores com a plateia com momentos de aparente fechamento dos atores no contexto das histórias representadas. Os momentos de interação direta são ensaiados, embora deem margem à improvisação; a plateia é colocada como interlocutora do espetáculo, mas seu poder de participação fica restrito aos limites configurados pelos atores.

#### **- Relação com o palhaço e com seu repertório dramaturgico e cênico**

Os palhaços são evocados verbalmente como herdeiros dos artistas medievais e, de maneira pantomímica, estão presentes na última cena do espetáculo, nas gags e artefatos cômicos utilizados em referência aos palhaços Rastelli. O repertório de habilidades dos palhaços circenses também está presente nas acrobacias cômicas, nas performances musicais e na dança.

### **4. O texto na encenação**

#### **- Lugar do texto dramático na encenação**

O texto tem papel fundamental no esclarecimento das fábulas, no desenvolvimento da ação, na construção da comicidade e na relação dos atores com o público. Em conjunto com demais recursos expressivos articulados pela encenação (gestualidade, figurinos, objetos cênicos etc.), o texto impostado pelos atores indica personagens e situações ausentes numa determinada cena (Jesus realizando o milagre da ressurreição de Lázaro, por exemplo), expressa as vivências das personagens (o ex-paralítico amaldiçoando o milagre feito por Jesus), influencia

a ação das personagens (o cego convence o paraplégico a formar uma dupla consigo) e estabelece uma relação de influência e comunicação com o público (o narrador explica ao público a ligação do espetáculo com a Idade Média, por exemplo).

### **5. Comichidade**

- Quais temas e ações suscitam o riso no espetáculo?

Os duplos sentidos presentes no texto (por exemplo: uma personagem diz que o espetáculo trata da Idade Média e o outro explica, aludindo às faixas etárias da plateia: 30, 40, sessentinha...); os elementos grotescos no texto e na gestualidade (por exemplo: sem perceber, o cego coloca o paraplégico de ponta-cabeça e, posicionado entre as pernas do paraplégico, reclama de seu mau-hálito; percebido o equívoco, o cego comenta que, a julgar pelo cheiro e pela constipação do colega, carregá-lo equivale a levantar um saco de merda); as quedas, encontros e tropeços das personagens; a representação tipificada de comportamentos e características humanas (por exemplo: uma das personagens – Fernando Paz – tem um chique e depois comporta-se como uma criança mimada pedindo atenção); a tipificação de maneiras de falar e comportamentos contemporâneos em um contexto inadequado ou anacrônico (por exemplo: na expectativa da ressurreição de Lázaro, as personagens engajam-se no grito de “êô, êô, Jesus Cristo é um terror!”); a representação tipificada de mulheres pelos atores homens (por exemplo: o ator Fernando Sampaio representando a morte); os comportamentos ou pensamentos excêntricos das personagens (por exemplo: comentando a formação de uma dupla com o paraplégico, o cego exclama algo como: “vamos formar uma figura muito louca!”).

- Como se dá a dinâmica de produção da comichidade entre as personagens de Domingos Montagner e de Fernando Sampaio? Que tipo de comichidade cada um produz? Quem geralmente detona o riso e quem faz a função de escada?

Domingos, como narrador do espetáculo, centraliza muitas piadas no início do espetáculo e é apoiado por Fernando Sampaio e Fernando Paz. Na história da ressurreição de Lázaro, predominam também os desfechos cômicos mobilizados por Domingos, em meio a intervenções cômicas de Fernando Sampaio e Fernando Paz. A comichidade explorada por Domingos envolve a representação de tipos e sotaques contemporâneos – o paulistano da Mooca, o defensor do espírito colaborativo, o pai que acompanha a filha no show de rock, a fã escandalosa etc. –, a gozação dos defeitos alheios, a exploração de imagens nojentas – Lázaro chacoalhando o corpo e espalhando vermes – e o rebaixamento da religião e da espiritualidade ao corpo e à materialidade. Na história do cego e do paraplégico, Domingos faz a figura mais atrapalhada, ingênua e cômica, enquanto Fernando encarna um tipo mais bravo, autoritário e

amargo que em geral apoia a comicidade detonada por Domingos. Na história do louco, Domingos e Fernando alternam a realização dos desfechos cômicos, com certo predomínio de Domingos.

#### **6. Comparação entre o espetáculo analisado e *A Noite dos Palhaços Mudos* (ANPM)**

Ambas as peças possuem três atores no elenco, os dois integrantes da Cia. La Mínima e Fernando Paz, que desde 2011 atua em *A Noite dos Palhaços Mudos*. Os dois espetáculos podem ser caracterizados como comédias, com um momento possivelmente dramático: em *Mistero Buffo*, quando o louco (Domingos Montagner) se vê sozinho e ironiza o sacrifício de Jesus (Fernando Sampaio), e quando o palhaço (Montagner) supõe que seu companheiro (Sampaio) foi assassinado, em ANPM. As duas encenações apostam na representação como um jogo ficcional que se revela ao público e que se constrói, em grande medida, pelo poder de sugestão e de representação dos atores. O desenvolvimento da história principal em ANPM e das histórias representadas em *Mistero Buffo* é permeado por números artísticos, tais como as performances musicais presentes em ambas as peças. A mímica e as acrobacias são recursos bastante utilizados pelos atores nos espetáculos. As personagens são construídas de maneira tipificada. De maneiras diferentes, a figura do palhaço está presente em ambas as peças. Em ANPM, eles são os protagonistas. Em *Mistero Buffo*, o narrador (Montagner) fala da linhagem que une os jograis da Idade Média aos palhaços de hoje; na pantomima que encerra *Mistero Buffo*, é possível perceber uma referência aos truques e cenas de apresentações de palhaços.

#### **9. Diferenças em relação ao espetáculo *A Noite dos Palhaços Mudos***

*A Noite dos Palhaços Mudos* apresenta uma única história construída pela ação autônoma das personagens, enquanto *Mistero Buffo* articula três histórias curtas alinhavadas pela presença de um ator-narrador e pela realização de entreatos. O texto falado tem papel fundamental em *Mistero Buffo*, enquanto que em ANPM as linguagens não verbais têm importância proporcionalmente maior. Em *Mistero Buffo*, os atores dividem-se entre o papel de artistas e os diversos papéis das histórias representadas. Em ANPM, cada ator representa um único personagem e não se distancia dele. Os palhaços mudos não são mostrados na fábula como artistas que representam palhaços – ou jograis, como em *Mistero Buffo* –, mas seres com existência própria, que convivem com os demais seres humanos.

ANEXO A: Entrevista com Fernando Sampaio concedida em 25 de junho de 2012 na cidade de São Paulo (SP) a Ivy Donato Bastos, Lília Nemes Bastos e Rogério Bastos.

- Lília: Por que vocês decidiram montar o espetáculo baseado na história em quadrinhos do Laerte?

Antes de nos conhecermos, eu e o Domingos já tínhamos lido *A Noite dos Palhaços Mudos*. Eu li logo que o Laerte escreveu, em meados dos anos 1980.

Eu conheci o Laerte quando eu dava aula de circo para crianças na Nau de Ícaros, no antigo Galpão do Circo. A Laila, filha dele, tinha aula comigo e ele a levava. Eu era fã do cara, então conversava, puxava assunto, falava com ele das histórias que eu tinha lido...

Já com o Domingos, nosso primeiro contato com o Laerte foi quando o chamamos para fazer o roteiro do *Luna Parke*, em 2002. Ele fez o roteiro do *Luna*, deu algumas ideias de números.

Em 2003 nós o chamamos para fazer *Piratas do Tietê, o Filme* no SESI da Avenida Paulista e ele escreveu uma história nova para o espetáculo. Neste mesmo ano, nós encomendamos *A Noite dos Palhaços Mudos* para ele, dizendo que seria nosso próximo espetáculo, e ele falou "tudo bem, eu guardo a história para vocês". Ele conta inclusive que o procuraram nesse intervalo, entre 2003 e 2008, para encenar *A Noite dos Palhaços Mudos* e ele falou: "não posso porque já falei que a história era do La Mínima."

Não lembro exatamente em que ano foi, mas nós decidimos fazer *A Noite dos Palhaços Mudos*. Porque eu e o Domingos sempre pensamos juntos no que vamos montar, tentando imaginar o que gostaríamos, o que achamos legal, se um espetáculo adulto ou se um infantil... Nós queríamos que *A Noite dos Palhaços Mudos* fosse uma produção pequena. Não queríamos fazer no SESI, como o *Piratas*, porque lá as produções normalmente são maiores. Achávamos que os *Palhaços* seria uma produção pequena, como de fato foi.

Eu me lembro que fiquei louco quando li *A Noite dos Palhaços Mudos*. Eu não era nem palhaço, nem passava perto do circo.

Minha história com o circo começa no final dos anos 1980, quando eu estava começando a frequentar teatro. Eu comecei a fazer teatro em 1986, 1987. Em 1986 eu fui assistir *Ubu, Folias Physicas, Pataphysicas e Musicaes*, uma das primeiras montagens do Cacá Rosset. Adorei. Tinha muito circo, na verdade era o próprio circo/teatro. Eu tive a falsa sensação de

que todo espetáculo de teatro era aquilo, tinha essa mistura com o circo, a comédia... Eu não ia ao teatro, eu nunca tinha ido ao teatro na vida. Minha mãe diz que me levava ao circo, eu acho que é mentira, porque eu não lembro de nada! E ela fala “eu te levava, sim!”... ah, ela está mentindo... “Não mente, não!” [risos]. Depois de ver *Ubu* em 1986 eu quis fazer um curso de teatro. Fiz na Escola Recriarte, na Rua Fradique Coutinho. Enquanto eu fazia a Recriarte, eu vi em algum anúncio, não sei se na Gazeta de Pinheiros, que ia ter uma oficina de palhaço no SESC Pompeia. Fui fazer esta oficina por conta de uma experiência vivida na Recriarte. Em frente à escola tem a feira da Vila Madalena, que existe até hoje, e a escola estimulava os alunos a sair durante a feira para divulgar o trabalho. Havia alguns figurinos à nossa disposição e na hora em que eu fui escolher com qual eu sairia sobrou para mim o figurino de palhaço. Foi assim. O cara que ia sair comigo já tinha saído de palhaço, palhaço Empadinha. E eu saí como o Coxinha...

Só que nessa época eu já usava uma expressão entre os amigos do grupo de teatro que era “vamos à padoca?”, quer dizer, “vamos à padaria?”. “Padoca” era um termo super usado, não sei se ainda é comum hoje. Quando fui fazer a oficina no SESC Pompeia tínhamos que registrar um nome de palhaço, então um outro amigo meu sugeriu “padoca”. Cortei o Coxinha, porque esta mesma pessoa também me falou que deveria haver muitos palhaços “Coxinha”...

Essa oficina de palhaço no SESC foi orientada pela Val de Carvalho. Ela já tinha feito aula com o Roger Avanzi, trabalha com os Doutores da Alegria até hoje, é super amiga minha e tudo mais. Ela e o ex-marido dela, o Edson de Mello, davam essa oficina de dois dias, seis horas aula – três horas no sábado, três horas no domingo. No sábado você aprendia uma entrada de palhaço e no domingo fazia a apresentação aberta ao público. Eu gostei, adorei fazer. A Val dava essa oficina eventualmente, então sugeriu que eu procurasse o Circo Escola Picadeiro e falasse com o seu Roger, o Palhaço Piccolino. No outro dia eu fui lá, falei com o seu Roger e comecei a fazer aula com ele.

Lília – E você parou a Recriarte?

Não, eu fiquei. Da Recriarte, eu quis fazer o curso profissionalizante de teatro na escola Macunaíma. Mas eu me senti super maltratado. Fiz uns seis meses de curso, fiz um exame mas o professor foi muito escroto. Mas tudo bem, foi até um pretexto grande para eu não fazer mais teatro e ficar só no circo. Entrei no Circo Escola Picadeiro para fazer o curso regular de circo. Comecei a fazer todas as modalidades. Frequentava o circo nos intervalos de um emprego como corretor de imóveis.

Sou formado em administração de empresas e fui estagiário de uma indústria, a Gilbarco do Brasil, que fazia componentes para postos de gasolina, Shell, Esso... Foi nesse período que comecei a fazer circo, mas era esporádico eu ir no circo, só ia aos sábados. Eu precisava de um pretexto para largar esse emprego fixo e arrumar alguma coisa como autônomo. Então inventei uma história para mim que eu queria trabalhar com meu pai. Meu pai já era corretor de imóveis, profissional autônomo, entrava e saía do trabalho na hora que quisesse. Por isso inventei essa história de que eu queria trabalhar com ele. Saí da Gilbarco, fui trabalhar com meu pai e então era possível sair no meio da tarde e correr para o circo, fazer uma aula e voltar para o escritório. Eu falava que ia visitar algum apartamento ... e voltava suado... Eu ficava neste trâmite: saía do escritório, ia para o circo, fazia aula, voltava para o escritório. Fiquei assim um tempo, um ano, um ano e meio. Até que roubaram o meu carro e para continuar sendo corretor tinha que ter carro. Esse já foi outro pretexto para eu sair da corretagem de imóveis. Pensei "Ah, vou fazer só circo... Por quê?" "Ah, sei lá.. meu carro, sabe, eu era muito apegado ao meu carro...". E ficava inventando história para justificar a mudança.

Eu era, ou melhor, eu sou de uma família de classe média, média baixa, e tinha que ganhar dinheiro, não tinha como me sustentar. Ou eu ganhava uma grana, ou estaria na roubada.

Logo que parei de fazer corretagem eu comecei a trabalhar como palhaço. Fiz muita porta de loja, festinha de criança, muita rua por chapéu. Eu já conhecia o Domingos, nós fazíamos roda nos finais de semana, parques, passávamos o chapéu.... E assim fui ganhando uma graninha, de alguma maneira, sozinho ou em dupla. Na época já tínhamos formado a Nau de Ícaros, mas no começo não tínhamos muito trabalho. Domingos era do Pia Fraus e me levava para fazer alguma coisa com eles, assim como eu o levava para trabalhar com a Nau de Ícaros. Num espetáculo da Nau, o Marco Vettore machucou o joelho e ficou faltando um portô, então eu levei o Domingos para substituí-lo. E assim foi, começo dos anos 1990...

Eu saí da Nau de Ícaros em 1995. Já tinha oficializado a dupla com Domingos, já tínhamos feito muita rua. Trabalhei muito com o Pia Fraus, eles começaram a me encaixar muito nos espetáculos *Gigantes de Ar*, *Farsas Quixotescas*, *Navegadores*....

Em 1997 eu e o Domingos fizemos *As Bailarinas*, ou *La Mínima Cia de Ballet*, que mais tarde oficializamos como nosso primeiro espetáculo. *As Bailarinas* teve uma repercussão super legal, tanto é que em 2001 ganhamos o Festival Mundial de Circo, o primeiro festival competitivo do Brasil. Neste mesmo ano, 2001, fizemos o *À La Carte*, primeiro espetáculo de

sala.....e daí em diante fizemos diversas produções, produzimos cerca de 10 espetáculos entre 2001 e 2012.

- Lilia: Por que a Cia. tem o nome de “La Mínima”?

O nome “La Mínima” é uma sugestão do Naum Alves de Souza. Em 1999 ou em 2000 o Naum nos chamou para fazer um evento de uma empresa. Ele precisava de alguns números de circo e convidou *As Bailarinas*. Ele tinha que dar nome a esses números, então ele nos sugeriu *La Mínima Companhia de Ballet*. Nós concordamos, afinal, era uma ideia do Naum, que admirávamos muito. Logo fomos chamados para fazer o Festival de Teatro de Curitiba e também precisávamos criar um nome para o número *As Bailarinas*. Por uma questão de mercado, nós éramos obrigados a transformar o número, que tinha 11 minutos, num espetáculo maior. Não dava para ir ao Festival de Curitiba com um espetáculo tão curto. Então tivemos que aumentar, inventar alguma história e dar um novo nome. O que acontecia, na verdade, é que nós enrolávamos a plateia no mínimo meia hora para fazer o número das bailarinas. Nós chegávamos meio à paisana, numa bicicleta, como pessoas que vendiam pipoca e doce, “Olha a pipoca, doce, pipoca, pipoca, pipoca!!!” Fazíamos cinco minutos de venda e pedíamos a ajuda do público para erguer uma trave de circo, uma estrutura parecida com um poste. Primeiro tentávamos e dávamos a entender que realmente necessitaríamos de uma ajuda porque a trave era muito pesada. Então chamávamos quatro pessoas do público. E íamos enrolando... chama uma pessoa, pergunta o nome... gags.... Com isso o número deu aproximadamente 42 minutos e já era possível vender como espetáculo. Isso foi no Festival de Curitiba, em 1999 ou 2000.

Após o *À La Carte*, em 2002 fizemos o *Luna Parke*, com o Laerte. Ele fez o roteiro e deu umas ideias.

- Lilia: Todas as ideias eram possíveis de ser encenadas?

Eram ideias geniais, como ele é ... mas algumas ideias difíceis de realizar, na verdade! Como um trem fantasma, a partir de um carrinho de supermercado..... A Monga já era uma entrada que nós queríamos fazer.

- Lilia: E *A Noite dos Palhaços Mudos*?

*A Noite dos Palhaços Mudos* estreou em 2008. Nós convidamos o Alvaro Assad para dirigir. Não tínhamos muita proximidade com ele na época, mas decidimos chamá-lo porque seria um espetáculo de muito pouco texto, a mímica talvez fosse um elemento importante e conhecíamos o trabalho do Etc. e Tal. Na verdade, o que nós tentamos fazer de mímica no

espetáculo virou piada, porque tecnicamente é muito difícil e você não aprende a fazer rápido. E nós sempre rasgamos um pouquinho... “rasgar” é uma expressão. Qualquer técnica que nos passam, queremos rasgar um pouquinho, transformá-la em comicidade. Porque eu não iria fazer mímica corretamente, eu sempre tive muita dificuldade com técnica, não sou um cara ligado à técnica. Eu gosto de aprender e gosto de estragar um pouco a técnica. Quando eu comecei a fazer circo, na Nau de Ícaros, a formação inicial do grupo eram seis mulheres e três homens, eu, o Marcão (Marco Vettore) e o Alex (Marinho). Eu era o pior de todos na questão técnica, como acrobata, malabarista, em manipulação, equilíbrio... qualquer modalidade ou técnica de circo eu era o mais fraco, tinha menos técnica ...

- Lilia: Menos para ser palhaço!

É... me tornar o palhaço da companhia foi um processo natural. Não teve nada de “meu sonho é ser palhaço”, nada disso! Tanto é que eu nem me lembrava de ter ido ao circo, como já falei, de ter uma paixão por palhaço... nada. Me tornar palhaço veio do além.

Voltando ao Alvaro, nós o conhecemos num festival de palhaço, o Anjos de Picadeiro de 1998, em São José do Rio Preto, quando também conhecemos o Leris Colombaioni. Eu me lembro de ter visto um número do Alvaro com o parceiro dele, o Márcio [Moura], um número de mímica que eles chamam de pantomima literária. Era hilário! Foi neste momento que ficamos com essa imagem de que para a mímica e para o humor o Alvaro seria um nome muito forte. Nesse intervalo nós conhecemos outros espetáculos dele e resolvemos chamá-lo para dirigir os *Palhaços Mudos*... e foi um acerto chamá-lo. Acho que o Alvaro viu o *À La Carte* em um festival de teatro em Blumenau e nós vimos dois espetáculos dele, um era o *Branca de Neve*, que é mais recente, e um outro espetáculo mais antigo.

Nós tínhamos ganho uma verba do Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz para fazer os *Palhaços Mudos*, mas como o Alvaro é do Rio de Janeiro tínhamos uma dificuldade, porque é muito caro trazer uma pessoa de outro Estado. Por sorte nós o convidamos bem na época em que ele estava fazendo o Viagens Teatrais, projeto do SESI ligado ao Estado de São Paulo. Ele ficava bastante em São Paulo nos finais de semana e poderia permanecer na capital de segunda à sexta. Deu muito certo...

Nós ensaiamos praticamente dois meses com o Alvaro, de segunda a sexta-feira, acho que quatro, cinco horas por dia de ensaio, em média. O único espetáculo que nós ensaiamos um pouco mais foi o *Mistero Buffo*, que nós levamos uma carga horária de seis horas de ensaio. Normalmente são quatro horas de ensaio.

- Lilia: Em dois meses vocês montam um espetáculo, em geral?

Sim, com o roteiro meio elaborado. Mas com os *Palhaços Mudos* foi diferente. Nós imprimimos toda a história do Laerte e fizemos uma espécie de *storyboard* com todos os desenhos num painel, davam 14 folhas. Então nós dividíamos por cena: a cena 1 são os palhaços na rua; cena 2 eles entrando no portão; cena 3 na escada... Nós dividimos em aproximadamente 10 cenas, não me lembro exatamente, e tentávamos montar por cena. Eu lembro que a cena mais difícil da peça foi a cena da cozinha, que por coincidência é a única cena que no filme <sup>92</sup> foi feita numa linguagem de cinema chamada *chroma key*, em que os atores simulam no estúdio que estão fazendo uma ação e o cenário é aplicado depois no filme. Na cena da cozinha, o palhaço abre a porta do armário, entra nos tubos do forno e sai numa privada. Essa cena não daria para fazer no espetáculo, pois queríamos um cenário pequeno, não queríamos fazer uma produção grande, até porque nós tínhamos a experiência com o *À La Carte*, o *Luna Parke*, que eram espetáculos muito pesados, com 200 quilos de carga, o que dificulta muito girar com eles. Tanto é que *Os Palhaços* tem uma carga de 80 quilos no máximo, muito menor do que o *Luna Parke* e do que *À La Carte*.

A partir dos *storyboards* nós íamos fazendo as cenas. Algumas cenas e técnicas eu e o Domingos já queríamos incluir no espetáculo. Já faz parte da história do La Mínima fazer um número musical, uma magia cômica, paródia de alguma técnica de dança... trazer o universo dos palhaços de circo do Brasil. Para justificar os curtos números de mágica ao longo do espetáculo, o Alvaro inventou o palhaçômetro. No primeiro toque do palhaçômetro fazemos a mágica do lencinho e do sutiã, que é tradicional. No segundo toque fazemos a mágica dos canudos e no terceiro toque o palhaço [Domingos Montagner] perde o palhaçômetro, sai correndo para encontrá-lo e faz o número dos sinos... coisa que não tem nada a ver com a história. Esta é uma licença que nós nos permitimos para colocar as coisas ligadas ao palhaço no roteiro do espetáculo.

- Lilia: Então o roteiro foi sendo criado durante os ensaios...

Foi. Nós olhávamos o *storyboard*, escolhíamos montar uma determinada cena e o Alvaro botava a cabeça para funcionar. O Alvaro é genial e um grande amigo, super presente até hoje. Tanto é que ele sempre tenta ver os ensaios quando há substituições e procura acompanhar as apresentações dos *Palhaços Mudos*. Ele assiste e fala “ó, tá relaxando nessa cena!”. Ele é um pit bull, no melhor dos sentidos, claro. Nós vamos para o Rio na quarta-feira

---

<sup>92</sup> Fernando Sampaio, Domingos Montagner, Fábio Espósito e William Amaral integraram o elenco do filme de curta-metragem *A Noite dos Palhaços Mudos* (2012), de Juliano Luccas.

com a montagem dos *Palhaços*, ficaremos 20 dias e o Alvaro vai ajudar a montar a caixa preta. O Domingos não vai fazer essas apresentações, pois estará na Turquia. O Marcelo Castro vai substituí-lo no Rio de Janeiro e o Paulo Federal vai fazer no Nordeste, pois do Rio nós seguimos direto para o Nordeste num outro projeto.

- Ivy: Você acha que a ideia do Branco e do Augusto é bem definida nos quadrinhos do Laerte?

Nos quadrinhos do Laerte a ideia de um palhaço Branco e um Augusto fica bem clara. Não sei se foi sorte, intuição ou se o Laerte já tinha essa visão. Pela estrutura das roupas ele sugere isso e no espetáculo fomos fiéis aos desenhos. O Branco tem uma roupa única. No espetáculo nós tentamos realçar, forçamos um pouquinho: deixamos o Domingos ainda mais alto e tentamos me deixar um pouco mais baixo e mais gordo... O Domingos faz os números de magia cômica. A divisão na dupla foi natural... o Domingos tem muita alma de Branco e eu de Augusto, mas nos *Palhaços Mudos* talvez haja mais troca de funções do que em outros espetáculos. O *Reprise* é focado no Branco e no Augusto, nas entradas clássicas, então fomos mais fiéis a esta divisão, mas nos *Palhaços Mudos* fazemos mais inversões, priorizando o roteiro.

[Ivy mostra trechos da história em quadrinhos de Laerte a Fernando e pergunta se ele percebe uma transposição de atitudes típicas do Branco para o palhaço com figurino de Augusto]

Eu não reparei, nós podemos olhar [Ivy mostra um quadrinho da segunda página da história, quando o palhaço vestido de Augusto faz com o dedo um sinal para que o Branco o siga]. No espetáculo nós alteramos isso aqui: eu estou montado nas costas do Domingos, desço, nós fazemos uma voltinha, nos assustamos um com o outro e eu faço "shhh, vem atrás de mim"; damos dois passos, mudamos o sentido e é a vez dele fazer "shh, vem atrás de mim". Que louco, eu não vejo o quadrinho há bastante tempo. Fomos super fiéis a esse passo [referência à caminhada dos palhaços no segundo quadrinho da página 2].

Eu não lembrava se no quadrinho esse personagem que o Domingos faz é mais Augusto.

[Ivy mostra o primeiro quadrinho da terceira página da história, no qual o palhaço com vestes de Branco se desculpa por ter pisado na mão do palhaço vestido como Augusto].

Esse gesto de "desculpa, não fui eu" é bem clássico, está com muita cara de Augusto.

- Ivy: Já na peça não. Você parece mais Augusto quando reage à pisada do Domingos nas suas mãos.

Claro.

- Lilia: Como surgiu a ideia de eliminar o terceiro palhaço do espetáculo?

Foi do Laerte a ideia de substituir o terceiro palhaço pelo roubo do nariz. Estava previsto que o Laerte e o Paulo Rogério Lopes fariam a adaptação dos quadrinhos para o palco. Nós chamamos o Paulinho, que eu conheço há muitos anos, desde a Nau de Ícaros, para ajudar o Laerte pela prática dele com roteiros para teatro. A aproximação deles se deu nos *Piratas*, produção de 2003 do SESI. Antes de começarmos a ensaiar, o Laerte fez essa adaptação inicial, mas depois ele precisou se ausentar do projeto, então eu, o Domingos e o Alvaro passamos a fazer o roteiro na própria sala de ensaio, conforme levantávamos as cenas.

- Lilia: E a ideia de colocar um só vilão no espetáculo?

Foi uma necessidade do elenco, que já estava definido desde que mandamos o projeto para a seleção do Prêmio Myriam Muniz. O elenco seria eu, o Domingos e o Xepa [Fábio Espósito]. Tem uma história engraçada com o Xepa, ele já tinha pensado em montar *A Noite dos Palhaços Mudos!* Quando o chamamos para fazer os *Palhaços* – ele estava voltando do Cirque du Soleil –, ele contou que já tinha comentado com um palhaço holandês, amigo dele, que queria montar os *Palhaços Mudos*.

É... a história é um tiro! *A Noite dos Palhaços Mudos* é um tiro, o Laerte acertou em cheio.

- Lilia: O espetáculo e a história em quadrinhos são obras diferentes, com características próprias, mas eu tenho a impressão de que o espetáculo é mais cômico do que a história original... O que você acha?

Acho que a história em quadrinhos e o espetáculo são linguagens diferentes. A versão do Laerte tem um aspecto mais político. Afinal, eram outros tempos... os anos 1980. O foco principal do *La Mínima* é o palhaço. O foco do Laerte é *cartoon*, sempre com humor, mas tem essa questão da crítica política muito presente no trabalho dele. Nós queríamos ser fiéis aos quadrinhos, mas a crítica política não era uma questão para nós. Mesmo o *Mistero Buffo*, que é um espetáculo mais crítico, não tem como foco principal a crítica. O foco principal do *La Mínima* é o palhaço. Se injetamos crítica é legal, mas não é o nosso objetivo central. Em *A Noite dos Palhaços Mudos* nossa intenção era fazer um espetáculo de palhaços, com comicidade alta, que é o que nós gostamos de fazer.

- Lilia: o que é comicidade alta?

Comicidade baixa talvez seja um humor mais ligado ao lirismo, ao poético. Nós chamamos de comicidade alta o que é mais rasgado, uma comicidade mais rasgada, mais próxima da

gargalhada do que do simples sorriso. Nós elegemos os momentos do espetáculo que deveriam ter uma comicidade mais alta e os momentos de comicidade mais baixa, inclusive para fixar a comicidade alta, para apoiá-la. Você não pode fazer um espetáculo com 50 minutos de comicidade alta porque o público talvez enjoie... Nos *Palhaços Mudos* nós ficávamos elegendo os momentos de comicidade baixa, como o número musical dos sinos, por exemplo. A comicidade alta aparece no palhaçômetro, nos chutes, nos carrinhos...

- Lilia: Como surgiu a ideia dos carrinhos [referência ao embate entre o homem de terno e os palhaços mudos, encenado com veículos de brinquedo manipulados sobre uma mesa]?

A ideia de fazer a cena com os carrinhos surgiu no meio dos ensaios. Não sei se foi ideia do Domingos ou do Alvaro, não foi minha, não! Porque quando eles falaram disso, eu pensei "puta que pariu, olha o que esses caras estão inventando! Eles estão loucos da cabeça!" Mas eu me equivoquei, pois foi genial... o helicóptero que atropela o pássaro que já tinha emitido o som no momento da corda... o choque entre os carros...

- Lilia: Por que vocês decidiram fazer o espetáculo como uma pantomima?

As ideias de pantomima são na maioria do Alvaro... as ideias das portas, da cena do parapeito... Esta cena, em que nós atravessamos o parapeito da janela, eu passo por cima do Domingos, abrimos a janela, invadimos a casa e o alarme soa, talvez seja o momento mais mímico do espetáculo. Nós chegamos a praticar um pouco de mímica, fizemos aula, aprendemos um pouco da técnica, que a mão tem que estar atrás do corpo, a abertura do dedo, o movimento "x" que teria que ser feito. Nós tentávamos fazer um pouco a sério, mas rasgávamos um pouquinho. Aí o Alvaro logo falou "Tá bom, rasga!!". A pessoa uma hora desiste! Quando ele vê o espetáculo ele me enche, porque eu estou fazendo a cena do parapeito assim [movimenta os braços apressadamente]. Antes eu fazia um pouco mais próximo à técnica. Mas eu vou estragando e estragando...

- Lilia: Como você avalia o espetáculo na trajetória da Cia. La Mínima?

*A Noite dos Palhaços Mudos* dá uma grande virada na história do La Mínima. Se é o nosso melhor espetáculo, se na época foi ou seria o nosso melhor espetáculo, nós não sabemos. Foi um espetáculo que a classe teatral gostou muito. Ganhamos muitos prêmios, esse reconhecimento de crítica é favorável. O *À La Carte* foi um espetáculo de crítica boa, mas é um momento em que a história do La Mínima ainda era muito curta. Eu sempre gostei muito do *À La Carte*. Em algum sentido eu acho o *À La Carte* mais rico que os *Palhaços Mudos*... na verdade são parecidos, é um espetáculo maior, com mais volume, mas tem tudo, tem

musical, tem magia cômica, alguma paródia de dança, tem palhaçaria clássica e a direção é do Leris Colombaioni, outra pessoa muito importante na nossa trajetória. Mas os *Palhaços Mudos* nos colocou nesse mercado teatral que dá um pouco de crédito ao grupo e à dupla. A dupla já tinha ganho um pouco de espaço com o surgimento do Circo Zanni, que nos colocou no mercado de circo. Os *Palhaços Mudos* coloca o La Mínima no mercado do teatro, nos dá um ponto a mais no meio teatral. Dá mais espaço na mídia, possibilidade de se apresentar melhor, mais convites para os festivais de teatro... Tanto é que com os *Palhaços* fomos chamados para fazer praticamente todos os festivais de teatro no Brasil. Então nós vamos sacando isso, é uma coisa que vai acontecendo.

- Lilia: logo depois dos *Palhaços Mudos* vocês fizeram *O Médico e os Monstros*...

Nós estreamos os *Palhaços Mudos* em primeiro de maio de 2008 e *O Médico e os Monstros* em agosto do mesmo ano. Quando estreamos os *Palhaços*, começamos a ensaiar *O Médico e os Monstros*.

Sem dúvida *A Noite dos Palhaços Mudos* é um espetáculo que nos dá orgulho de fazer, assim como os outros espetáculos. Não sei como funciona isso com todas as profissões ou com todos os grupos de teatro, mas nós temos orgulho em atuar por esse grupo ou pela dupla. Temos orgulho de estarmos juntos em cena, de fazer esse espetáculo, atuar!

- Lilia: Vocês se divertem bastante fazendo *A Noite dos Palhaços Mudos*?

Nos divertimos mais depois de fazer o espetáculo. Fazendo eu nunca tive essa sensação... tem uma coisa da classe.... de se divertir em cena... mas eu não tenho essa sensação. Quando estou em cena, para mim é importante que eu divirta a plateia... esse será o meu prazer depois.... pois somos uma dupla focada no humor, no palhaço. Para nós é muito importante ter o retorno de plateia, ficamos atentos mesmo a isso. Durante o espetáculo, eu e o Domingos ficamos atentos para perceber quando a piada entra, quando a piada não entra e se o espetáculo foi legal ou não.

Com os *Palhaços* o retorno da plateia varia menos. Com o *Rádio Variété*, por exemplo, as variações são mais frequentes. Neste final de semana nós fizemos o *Rádio Variété* no sábado e no domingo. No sábado, em um determinado município, o retorno de plateia foi muito baixo. No domingo, em outra cidade, o retorno de plateia foi muito alto. Mas eu não tenho a sensação de que fazemos o espetáculo de maneiras tão diferentes. Eu e o Domingos somos super caxias, o Fernandinho [Fernando Paz] que trabalha conosco também é super caxias. Nós não abrimos muito, não improvisamos, não são espetáculos de improviso... exceto num

momento em que chamamos uma pessoa da plateia para dançar, no *Rádio Variété*, a possibilidade de variar o espetáculo é muito pequena. Os *Palhaços Mudos* é um espetáculo ainda mais preciso porque é feito numa caixa preta e as ações são muito marcadas na música, ele é 95% coreografado. O único momento não coreografado é quando o Fernandinho, que faz o “Presidente”, vai à plateia e faz o discurso dele. Então o Fernandinho altera um pouco a volta, brinca se uma pessoa riu mais alto, olha para ela, mas é uma porcentagem muito pequena dentro do espetáculo. Normalmente, ficamos muito atentos ao retorno da plateia. Saímos com a alma lavada de termos feito um bom espetáculo. Quando a plateia ri, nós temos a sensação de que o espetáculo foi bom e quando a plateia não retorna muito, ficamos meio cabreiros... será que estávamos com a energia baixa? Será que nós não atacamos forte... estávamos muito bundões nesse dia? Vai saber!

- Lilia: E nos *Palhaços* vocês ainda fazem uma contrarregragem difícil...

A contrarregragem quando estreia é muito corrida, mas depois você relaxa porque sabe que o tempo é suficiente para fazer. Quando estreia parece que você não para um minuto. Depois, você sabe exatamente quando você bebe água, quando troca a roupa com mais calma, quando assiste à cena do outro. Há espetáculos piores neste sentido. O *À La Carte* era pior, tinha menos folga. Para mim era um pouquinho mais calmo, porque eu saía de cena três vezes, mas o Domingos só saía uma vez. Nos *Palhaços Mudos* nós saímos de cena três ou quatro vezes, pois têm os solos que o Fernandinho, o Xepa [Fábio Espósito] ou o William [Amaral] fazem. As trocas de roupa do Domingos, quando ele faz o *quick fast* [referência ao momento em que o palhaço representado por Domingos sai de cena e, instantes depois, aparece vestido de terno], são preparadas fora de cena. O Domingos usa duas roupas, a roupa básica de palhaço, com zíper, e a roupa do truque. A roupa do truque ele muda no meio do espetáculo. Olha só, eu falando os truques para vocês! Quando nós fazíamos essa troca de figurino do Domingos para colocar a roupa do truque era uma loucura! Agora fazemos a troca e ainda tomamos água, ficamos assistindo à cena do Fernandinho... sabemos que dá tempo de trocar. Também você pega a manha... passa a roupa... um fecha aqui enquanto o outro fecha ali... agora, muitas vezes nós temos uma pessoa de fora que ajuda na contrarregragem, o Ricardo ou a Luana... Estamos mais chiques agora, com contrarregra! Quando dá, colocamos alguém para ajudar, para não sofrermos tanto e ficarmos mais tranquilos em cena.

Trabalhar com o circo é a profissão do prazer, se não tiver prazer, o que é que eu estou fazendo ali? Não é o sonho de um pai... [risos] “Eu trabalho com palhaço porque é o sonho do

meu pai”... nenhum pai sonha com isso... Essa profissão é assim, se não tiver prazer em fazer, eu vou embora e vou fazer outra coisa.

- Lilia: você já fez administração de empresas, que é o sonho de todo pai...

É, meu pai ficou bastante orgulhoso quando eu fui fazer administração de empresas. Tanto é que eu tive que usar esse truque na minha vida para não desapontar o meu pai num tiro só, para que ele não enfartasse ao ouvir “pai, eu quero fazer circo, não vou mais trabalhar.” Eu tive que enrolar um pouquinho, como expliquei, com as minhas histórias inventadas. Com o Domingos foi igual. O Domingos foi professor de educação física por muitos anos... Não éramos hippies “ah, vamos fazer circo, fazer teatro! Paz e amor...” Não. Nós tínhamos que ganhar uma grana porque a vida para quem não tem dinheiro é muito mais difícil.... Nós sabíamos que tínhamos que ter os dois pés no chão. Tudo bem, vou fazer circo, mas também vou ser obrigado a fazer porta de loja, festinha, caso necessário... teve um momento em que eu tive que fazer pesquisa, dessas que vão de casa em casa. Um horror! ... era a coisa mais chata, eu tinha vergonha de fazer, ter que parar alguém na rua e perguntar “ô minha senhora, quantos fornos têm na sua casa? Quantas geladeiras, quantos banheiros têm na sua casa?” Você pega o perfil da pessoa. Eu tinha vergonha. Eu sempre fui uma pessoa muito tímida... abordar alguém na rua para fazer pesquisa... ainda me considero um cara bastante tímido... [Lilia faz cara de quem não acredita] É sério!

-----

Entrevista com Fernando Sampaio concedida a Lilia Nemes Bastos em 06 de dezembro de 2012 no Rio de Janeiro (RJ), durante o 11º Encontro Internacional de Palhaços Anjos do Picadeiro.

Lilia: Quais palhaços são referência para você? Nas oficinas que você ministrou no Quintal de Criação em 2012 você mostrou um vídeo com alguns deles...

Fernando: *Hommage à Charlie Rivel* [Homenagem a Charlie Rivel] é um DVD que registra um encontro no Cirque D’Hiver Bouglione em homenagem ao Charlie Rivel, um desses grandes palhaços. Ali para nós há referências muito fortes de bons palhaços. Eu posso te emprestar o DVD. O palhaço Fumagalli para nós é referência, assim como o Tortell Poltrona que vimos ontem. Eu gosto de ver bons palhaços, me estimula muito a trabalhar. Gosto de ver espetáculos, como hoje de assistir ao Circo Dux. Eu gosto de ir ao circo, assistir circos pequenos, médios... eu gosto de ver.

Lilia: Você não vai a circos de grande porte?

Fernando: Vou sim. Vou ver o Tihany agora em São Paulo. Eu gosto muito de ir ao circo, é uma fonte de estudo também. Eu sou um pouco técnico: gosto de ver, estudar... observar o que se escuta e o que não se escuta na apresentação de um palhaço, ver se ele olha bem, se abre bem a cena para a plateia... Sempre aprendo observando outros palhaços.

Lilia: A sua formação como palhaço foi feita com o Roger Avanzi, o palhaço Picolino?

Fernando: Na verdade os meus primeiros encontros com o Picolino foram aulas de monociclismo. Quando eu fiz aquela oficina de palhaço com a Val de Carvalho em 1988 ela sugeriu que eu fosse ao Circo Escola Picadeiro fazer aula com o Roger Avanzi. Mas o Circo Escola Picadeiro não estava num momento muito bom, tinha muito poucos alunos. O Roger dava aula, acho que às terças e quintas-feiras, mas ele quase não tinha alunos. Então ele faltava muito, por qualquer motivo, pois não tinha muito estímulo. Mas eu sempre ia, toda terça e quinta-feira eu estava lá. Às vezes ele aparecia, às vezes não. Para ele era muito esquisito dar aula de palhaço, porque ele havia montado uma turma que não tinha vingado pelo número insuficiente de alunos. A escola inteira não tinha muitos alunos. Muitas vezes, quando eu percebia que talvez não fosse um bom dia para ele dar aula de palhaço ou me ensinar um esquete novo, eu treinava monociclismo... Eram uma aula longa, com duas horas de duração. Então ele me ensinava um esquete num dia, me falava sobre *Abelha*, *Abelinha*, sobre alguma entrada... Isso só eu e ele. Ele dizia “hoje eu vou te falar sobre um esquete”. Ele falava, eu escutava e depois, durante uma hora e meia, eu pegava o monociclo e ficava andando com ele. Fiz monociclo, bicicleta, monociclo alto, monociclo de dois metros, de quatro metros... Na verdade, para mim era importante estar perto dele. Eu tinha, ou melhor, tenho uma admiração muito grande pelo Roger.

Lilia: Você já o conhecia antes de começar a fazer aula?

Fernando: Não, conheci ele no Circo Escola Picadeiro e não deu outra: senti muita admiração, me identifiquei muito com ele. Eu estava muito encantado com a oficina de palhaço, estava muito sensibilizado com aquilo. Depois eu devo ter saído da escola por um tempo e voltado para as aulas de bicicleta. A Erica [Stoppel, artista circense casada com Fernando] já estava frequentando o Circo Escola, então eu a levei para fazer aula de bicicleta. Eu era aquele

sujeito que todo dia ia na aula do Roger, eu me esforçava para ir. Queria agradá-lo, tinha que agradá-lo de alguma forma. Eu tinha que estar perto dele, mostrar interesse... só assim eu iria conquistá-lo. Eu queria conquistar o Roger. Eu queria ser o Roger.

Lilia: E você foi assisti-lo atuando como Picolino?

Fernando: Uma vez eu o vi e fiquei impressionado. Era ele e o Pinguim [José Pereira dos Santos], a dupla dele naquele momento. O Pinguim era um anãozinho. Um gênio também, um ótimo palhaço! Quando eu os vi juntos foi sensacional. Eles faziam um número acrobático numa escada. O Roger subia numa dessas escadas de duas pernas de apoio, o Pinguim subia também, eles desciam para pegar uma lata e subiam novamente, o Roger de um lado, o Pinguim do outro. Eles simulavam uma briga em cima da escada e o Pinguim entrava dentro da camisa do Roger – o Roger usava umas camisas muito largas –, ficava meio preso na calça, o Roger descia da escada e o Pinguim saía pela barra da calça do Roger. Antes de sair, eles tiravam uma foto. Imagine a cena: o rosto do Pinguim aparecia na barra da calça do Roger! O Pinguim tinha uma cara muito boa, era engraçado. Tinha um trejeito no corpo, os braços pequenininhos, como toquinhos. Era sensacional.



Imagem 72

Os palhaços Picolino (Roger Avanzi) e Pinguim (José Pereira dos Santos) compõem a imagem descrita acima por Fernando Sampaio.

Foto: Luiz Alfredo/Acervo do Centro de Memória do Circo (São Paulo SP). (AVANZI; TAMAOKI, 2004, p. 318).

Lilia (06min 56s): Como palhaço, você tem influência do Roger?

Fernando: Eu acho que não, eu não puxei coisas dele. Eu não imagino nada que eu faça que tenha algum trejeito do Roger. Sinceramente não lembro. Eu comecei do zero – não que eu

seja alguma coisa hoje –, mas no momento em que eu conheci o Roger, eu não era palhaço. Eu estava começando a querer ser palhaço, então eu não tinha nenhum tipo de má intenção em copiá-lo. Não passava na minha cabeça imitá-lo, como eu já vi pessoas reproduzindo os mesmos trejeitos de outro palhaço... Você pode fazer a mesma entrada, mas algumas pessoas usam as mesmas piadas, fazem os mesmos trejeitos. Eu ainda não era palhaço. O Roger para mim era fonte de inspiração, eu queria ficar com ele, nem que eu só fizesse aula de monociclo. Quando ele não dava aula de palhaço, só de bicicleta, para mim não tinha problema nenhum. Eu queria estar ao lado dele. Era paixão, eu era muito apaixonado pelo Roger.

Lilia: O Domingos chegou a fazer aula junto com vocês?

Fernando: Chegou. O Domingos fazia aula de circo na turma da manhã, com os Fratelli, mas eu fazia aula com o Roger à tarde. A história com o Domingos é um pouco depois, eu acho. Essas primeiras aulas com o Roger foram em 1988, 1989. Quando o Domingos começou a frequentar o circo, os Fratelli já eram professores do Circo Escola Picadeiro. A escola não era tão estável, os professores ganhavam uma porcentagem por aluno e o Zé [José Wilson de Moura Leite, diretor do Circo Escola Picadeiro] arriscou essa de convidar os Fratelli para dar aula. Não sei se foi ideia dele ou se aconteceu porque ele estava muito próximo dos Fratelli no *Ubu* e no *Sonho de uma Noite de Verão*, espetáculos do Cacá Rosset que eles faziam juntos. A presença dos Fratelli como professores do Circo Escola Picadeiro foi importante porque eles trouxeram muita gente consigo, amigos de universidade... e investiram a própria carreira no Circo Escola Picadeiro. Acho que era uma coisa boa para a escola e para os Fratelli.

Lilia: O Roger ficou no Circo Escola depois da chegada dos Fratelli?

Fernando: Não, logo o Roger parou de dar aula.

Lilia: E vocês tiveram aula de palhaço com outra pessoa?

Fernando: Não. Não lembro de ter feito aula de palhaço com mais ninguém. Logo começamos a fazer apresentações na rua, em 1991, 1992. Fizemos uma oficina de palhaço com o Leris Colombaioni, mas isso foi em 1997 ou 1998. Eu e o Domingos começamos a praticar circo. Eu montei a Nau de Ícaros, grupo no qual eu era o palhaço, e o Domingos trabalhava com o

Pia Fraus. Eu trazia o Domingos para trabalhar com a Nau de Ícaros e ele me levava para trabalhar com o Pia Fraus. Nas folgas, nós íamos ao parque abrir roda. Fazíamos números de palhaço, de acrobacia e trapézio. Eu acho que eu fazia monociclismo também.

Lília: nos espetáculos do La Mínima vocês não fazem monociclismo...

Fernando: A única coisa que eu fiz sobre rodas com o La Mínima foi a bicicletinha [referência ao número da Monga que integra o espetáculo *Luna Parke*], mas não é monociclo. Nem no *À La Carte* entrou monociclo. Mas eu fazia monociclo de dois metros na rua. No Circo Zanni já houve número de monociclo, mas com os meninos do Circo Amarillo [Marcelo Lujan e Pablo Nordio], não comigo.

Lília: Então a formação de vocês como palhaços aconteceu muito por meio da prática?

Fernando: Muito na prática. Mas nós ficamos durante muito tempo no Circo Escola, mesmo na época dos Fratelli nós frequentamos muito o circo. Depois os Fratelli saíram e nós ficamos. Até que o Domingos passou a dar aula de trapézio de voo, talvez em 1995, 1996. Eu já morava no trailer. Já tinha saído e voltado para o Circo.

Lília: Você morou num trailer?

Fernando: Eu morei lá, no Circo Escola. Comprei um trailer e botei lá no circo... Eu não queria sair de lá. Não lembro em que ano foi, mas entre 1990 e 1996 aconteceu tudo. Fizemos muita rua, muito trabalho com o Pia Fraus, com a Nau de Ícaros... Eu saí da Nau de Ícaros e fiquei muito com o Pia Fraus... 1996, 1997... Em 1997 eu e o Domingos fizemos *As Bailarinas*. Em 1999, 2000 nós fizemos duas produções grandes com o Pia Fraus: o *Farsas Quixotescas*, em 1999, e o *Navegadores*, no ano 2000. O *Farsas* foi no SESI e o *Navegadores* foi na piscina do SESC Consolação. Eu tenho estes dois vídeos, mas não são produções do La Mínima. Eu e o Domingos trabalhávamos em dupla, mas eram produções do Pia Fraus.

Lília: No repertório do La Mínima há algum espetáculo que vocês não gostaram ou não fariam mais?

Fernando: *A Verdadeira História dos Super-Heróis* [2004] foi o espetáculo que menos deu certo. Acho que ficou num meio de caminho. Nós chamamos o Mário Bortolotto para fazer um infantil, mas ele é um escritor do teatro adulto. O texto acabou pouco infantil, com coisas muito adolescentes, e não deu certo. Estreamos no SESC Belenzinho, saímos do SESC e ficamos em cartaz durante dois meses. As críticas foram razoáveis, tivemos três estrelas... Não houve nada muito ruim, mas o espetáculo não batia bem, nós sabíamos. Então nós cortamos o texto. Arrumamos o espetáculo e de fato melhorou muito quando nós começamos a viajar. Mas logo apareceu o Circo Zanni muito forte, então nós desistimos do espetáculo.

Lília: Vocês ainda apresentam todos os outros espetáculos da Cia. La Mínima?

Fernando: Não. Já fizemos muito todos os outros espetáculos do repertório. O *Médico e os Monstros* não fazemos mais agora por uma questão de elenco e o *Piratas* nós não fazemos também por uma questão de cenário, que era muito pesado. O Guga [Gustavo Carvalho, ator em *Piratas do Tietê, o Filme*] logo foi para a Europa, o Alê Roit [Alexandre Roit] foi fazer um espetáculo solo, o Xepa [Fábio Espósito] foi trabalhar com outras pessoas, a Fernanda D'Umbra era muito difícil de agenda... Na época o La Mínima não tinha uma sede para guardar os cenários e figurinos. Agora a nossa sede é no município de Cotia. Por esses motivos nós logo paramos com os *Piratas*, mas deu muito certo. Todos os outros espetáculos deram muito certo. O *Reprise* nós fazemos até hoje. *Feia* também teve um processo mais curto porque era muito vinculada ao elenco do Circo Zanni, que no geral não tinha tanta vontade de fazer circo-teatro quanto eu e o Domingos, que já éramos acostumados a fazer espetáculo, a falar. Para eles interessava mais focar no número técnico de circo do que no teatro. Por isso foi mais difícil com a *Feia*. Mas todos os outros espetáculos nós fizemos muito: *O Médico e os Monstros*, *Reprise*, *Rádio...* o *À La Carte* nós fizemos muito durante muitos anos. O *Luna Parke* fizemos centenas de vezes.

Lília: Qual espetáculo vocês mais apresentaram?

Fernando: Não sei qual nós apresentamos mais vezes. O *Reprise* muito, o *À La Carte* muito, *Palhaços Mudos* muito... Talvez fique entre o *Reprise*, o *Luna* e o *À La Carte*. Os *Palhaços* também, agora. O *Rádio*, menos. Eu acho que o *À La Carte* é o espetáculo que nós mais apresentamos, porque fizemos projetos muito grandes com ele, destinados a professores, à rede de ensino... então vendíamos 50 apresentações de uma vez para fazer em um mês. Houve

vários projetos desse com o *À La Carte*, como uma série de apresentações nos CEUs [Centros Educacionais Unificados da prefeitura de São Paulo].

Lilia: A comicidade dos *Palhaços Mudos* sempre funciona ou depende do tipo de público?

Fernando: Não, sempre funciona. Funcionou menos quando fizemos para escola. No Viagens Teatrais do SESI em 2011 nós tínhamos que fazer os *Palhaços Mudos* no horário diurno para escola e às vezes aparecia criança pequena. Tínhamos a sensação nítida de que não era a mesma coisa do que apresentar para adultos. Não é um espetáculo infantil. Para adultos sempre funciona.

Lilia: Você acha que *A Noite dos Palhaços Mudos* funciona menos com um público de perfil mais popular?

Fernando: Funciona bastante com público popular. A primeira viagem que nós fizemos com os *Palhaços* foi para Recife, no festival de teatro da cidade. Na apresentação feita numa sexta-feira a plateia era formada por pessoas de uma escola pobre da periferia de Recife. Foi arrebatador. Não tem esse lance não. Com o *À La Carte* era muito parecido, quando nós fazíamos à tarde também não era a mesma coisa. Nós fizemos uma turnê com o *À La Carte* nas periferias de Madri e às vezes apresentávamos à tarde para escolas. Assim como os *Palhaços Mudos*, o espetáculo não entrava tão bem, não funcionava na íntegra, muito menos do que sabemos que funciona. Não é um espetáculo de entendimento infantil, nós não concebemos para crianças. É um caso muito parecido com os *Palhaços Mudos*.

Lilia: Em relação à direção do Alvaro, houve uma negociação, no sentido artístico, entre a gestualidade própria de vocês, o jeito como vocês fazem os palhaços, e o gestual da mímica, mais rigoroso e preciso?

Fernando: Os *Palhaços* tem muita junção nossa e do Alvaro, muita mistura, não chega a ser uma negociação. Houve uma harmonia muito forte entre nós, de um entender até que ponto vai o limite do outro na questão mímica, na questão do palhaço. Para nós o elemento principal era o palhaço. O Alvaro tem na mímica uma coisa muito forte, tecnicamente muito forte, então acho que houve um acordo muito gentil entre as duas partes. Não foi preciso estabelecer um acordo, o Alvaro percebia até que ponto tecnicamente eu poderia chegar com a mímica e

tudo era feito em função do espetáculo, nada era em função do que eu achasse melhor, ou do que ele achasse melhor. Um exemplo muito bom disso talvez seja a cena do parapeito. Quando nós montamos o parapeito tinha essa coisa [Fernando levanta da cadeira e mima a caminhada sobre o parapeito da janela]. Nós chegamos a ensaiar os aspectos técnicos da mímica: a posição das mãos, do corpo, a relação entre a posição dos braços e o tronco, enfim, mas eu tenho um limite gestual que com 45 anos eu não iria superar. Nós praticamos mímica, mas ele percebeu que seria melhor para o espetáculo eu puxar mais para o palhaço, sem desprezar a mímica, ou até mesmo fazendo uma paródia da mímica. Houve cenas criadas pelo Alvaro que nós demoramos mais para entender. A cena das portas, por exemplo: os palhaços mudos se deparam com as portas imaginárias, veem as frestas da porta, olham através da fresta... Nós acreditávamos no Alvaro, no *insight* dele em relação à cena que ele havia criado. Houve uma mistura muito harmoniosa entre o La Mínima e o Alvaro. Ele é uma pessoa muito legal.

Lília: você acha que o palhaço brasileiro está representado em *A Noite dos Palhaços Mudos*?

Fernando: Eu acho que está porque é feito por mim e pelo Domingos. Nós não somos palhaços europeus. Por mais que talvez os figurinos tenham uma linha europeia, porque o Domingos usa aquele traje único, de Branco, eu acho que os *Palhaços Mudos* representa o palhaço brasileiro. Não tanto quanto o *Rádio Variété*, que é fruto de uma pesquisa a respeito do palhaço popular brasileiro. *A Noite dos Palhaços Mudos* é a adaptação de uma HQ, então o foco principal não é o resgate do palhaço popular brasileiro. Mas, sendo feito por mim e pelo Domingos, eu acho que tem a nossa cara ali. Estilo europeu nós não temos. Talvez os figurinos passem esta imagem, porque o resto... Eu não sei, na verdade. Talvez os outros espetáculos do La Mínima sejam mais representativos do palhaço brasileiro. É o caso do *Reprise*, que é um espetáculo muito falado... do *Luna Parke*... O *À La Carte* é meio próximo dos *Palhaços Mudos*. Por coincidência, o Domingos também usa uma peça única de roupa, um vestido cuja inspiração a Inês [Sacay] também tirou dos figurinos dos Brancos. Talvez o *À La Carte* seja mais europeu. Não sei se é uma coincidência, mas o *À La Carte* e os *Palhaços Mudos* são espetáculos menos verborrágicos, então talvez isso tire um pouco dessa característica de palhaço popular brasileiro presente no *Rádio*, no *Reprise* e no *Luna Parke*.

Lília: Você acha que os *Palhaços Mudos* é menos grotesco do que outros espetáculos?

Fernando: É menos grotesco, assim como o *À La Carte* é pouco ou nada grotesco. O *Rádio* é grotesco, o *Reprise* tem piadas e um gestual mais grotescos, ou melhor, mais ligados ao palhaço de circo, ao palhaço... Mais grotesco, mais bufão é o *Luna Parke*, que é inspirado nas aberrações de parques de diversão, nas atrações bizarras, então desde a concepção o *Luna* já estava ligado ao grotesco. O *À La Carte* é bem pouco grotesco, tem pouca piada grossa. Por mais que tenha a vela na bunda, é super sutil, assim como os *Palhaços Mudos*.

Lília: Vocês são palhaços mais sutis?

Fernando: *Os Lutadores da Paz* não é nada sutil. É o encontro de um coroinha e de um padre para celebrar uma missa. Um bate na cara do outro, um joga a Bíblia na cara do outro e o número acaba em pancadaria geral, feita com a técnica das brigas cênicas. Não é nada sutil. A *Monga* não é nada sutil, a *Branca de Neve* não é nada sutil [referência a dois números que integram o espetáculo *Luna Parke*]. Mas talvez seja uma característica nossa essa vontade da diversidade, de variar. Alternar a rua com a caixa preta, o mais grotesco com o menos grotesco, o mais verborrágico com o menos verborrágico. Nós pensamos nisso. Na hora em que vamos conceber o próximo espetáculo, nós olhamos para trás e vemos qual foi o último que nós fizemos. Nós pensamos um pouco... por incrível que pareça, nós pensamos! [risos].

Lília: Vocês se referem muito à comicidade física. O que é isso para vocês?

Fernando: Eu acho que esse aspecto menos verborrágico nosso acabou virando essa comicidade física. Nós trabalhamos muito com as paródias de dança, que estão presentes em vários espetáculos: no *À La Carte*, nas *Bailarinas*, no *Rádio*, nos *Palhaços Mudos*, no *Reprise* – de alguma maneira –, no *Piratas do Tietê*. Já são no mínimo seis espetáculos, então as paródias de dança são uma marca do La Mínima. A acrobacia também sempre foi uma técnica que nós praticamos muito.

Lília: com o Mestre Maranhão?

Fernando: com o Maranhão, sozinhos, com DVDs... Com o Maranhão praticamos um pouco de acrobacia cômica. Ele faleceu no sábado passado, eu soube ontem pelo Cláudio [Carneiro]. O Leris Colombaioni foi um grande estimulador de comicidade física para nós. Foi trabalhando com o Leris que nós adotamos esta expressão “comicidade física” e percebemos

mais o que ela significa no nosso trabalho, mesmo já tendo feito *As Bailarinas*, que é um espetáculo pouco verborrágico e com paródia de dança. A noção de comicidade física veio muito com o Leris... a noção de máscara, de andar, de tempo. O *À La Carte* é muito físico: tem as quedas de escada, a brincadeira com lustre, a dança.... Nós fizemos uma oficina com o Leris em 1998 na cidade de São José do Rio Preto (SP). Ele não chamava de “comicidade física”, mas era uma oficina muito física, com prática de cascatas, e eu e o Domingos nos saímos muito bem. Nós éramos os melhores da classe! O que eu nunca fui na escola, eu fui naquele dia com o Leris [risos]. Quando ele queria dar um exemplo de duas alturas, de possibilidade de desequilíbrio no movimento acrobático, para mim e para o Domingos era tranquilo, era fácil fazer. Só para nós dois era fácil, no fundo, pois nós já praticávamos. A oficina foi em 1998, eu já tinha dez anos de escola de circo. Muita gente que faz palhaço não pratica escola de circo. Hoje [referência à apresentação do Circo Dux no 11º Encontro Internacional de Palhaços Anjos do Picadeiro] você viu o Luquinhas [Lucas Moreira, integrante do Circo Dux], que fez Escola Nacional de Circo aqui no Rio de Janeiro. Os meninos do Dux são acrobatas, são acrobaticamente muito parecidos comigo e com o Domingos. Há uma turma muito grande que vai fazer oficina de palhaço e não tem trabalho de corpo, no máximo fez dança, mas trabalho corporal acrobático não. Então o trabalho de cascata para mim e para o Domingos não era tão difícil, nós tínhamos corpo para isso, tínhamos preparação e o mínimo de musculatura que o trabalho exige. Para fazer cascata eu tenho que estar forte, se eu estiver fraco eu me machuco. É lei, é básico. Nós começamos a entender comicidade física como um trabalho principalmente focado nas cascatas e também nas claques. As cascatas vindo das claques. Cascatas são as quedas e as claques são os tapas. A expressão “claque” vem do barulho. No desenho animado, no desenho do Batman, por exemplo, quando uma personagem bate na outra você vê “Pow! Pum! Pá! Claque!”. Eu não sei qual é a origem da palavra “claque”, mas para nós vem do barulho, do som de bater, de cair... Há uma técnica para bater, dar o tapa na cara, o chute na bunda, o soco, enforçar... Claque para nós é o som. Existe a claque da cascata, a claque do tapa. O termo comicidade física abrange uma diversidade maior: as cascatas, as brincadeiras acrobáticas de duo, de duas alturas com desequilíbrio, a cambalhota de dois, o cheira-cheira, a dança, as paródias de dança... É uma disponibilidade cômica e acrobática ao mesmo tempo, é ter essa disponibilidade para fazer comicidade com acrobacia.

Lília: Estes são termos que se usa no circo?

Fernando: Claque sim, muito. Cascata também. Comicidade física não, já é mais nobre, não? [risos]. Tanto é que as pessoas até brincam “Ahn?! Comicidade física, ahn?”. “Claque” e “cascata” são termos bem próprios do picadeiro, qualquer um sabe, “comicidade física” não. É uma expressão que nós adotamos, mas já existia. Foi uma maneira que nós encontramos de classificar um tipo de oficina. “Comicidade física” e “palhaçaria clássica” são as nossas oficinas. Palhaçaria clássica são as entradas tradicionais dos palhaços.

Lilia: Nas oficinas que eu fiz você enfatizava menos a palhaçaria clássica...

Fernando: Qual oficina você fez?

Lilia: Eu fiz duas no Quintal de Criação [São Paulo SP], uma em fevereiro e outra em julho de 2012.

Fernando: Não foi boa, a última não foi nada boa. Havia aqueles moleques muito novinhos na turma. Tinha um gordinho de 14 anos fazendo e eu morria de medo de ele se machucar. Eu estava vendo o dia em que ele ia se machucar e o advogado do pai dele ia me ligar. Ele não podia fazer uma oficina de cascata, não tinha corpo para isso. Tanto é que eu tenho evitado dar aula. Quando eu entendo o perfil do grupo eu tenho outros recursos na manga, às vezes eu invisto mais nas entradas clássicas, em leitura, enfatizo outras coisas ao invés das cambalhotas, pois a cambalhota de trás, principalmente, castiga um pouco o não acrobata... a pessoa que estiver fisicamente fraca, no outro dia vai ficar dolorida. Tenho um pouco de receio de dar muita oficina. Mas como eu sou morto de fome... fazer o que, não? Dei uma oficina em Limeira (SP) agora.

Lilia: Você não tem mais intenção de dar aula em escola de circo?

Fernando: Fixo, não, eu não tenho agenda para isso. Eventualmente, se um grupo me chamar para dar aula durante muito tempo, até posso, mas abrir um curso para ficar o ano inteiro, toda segunda e quarta, não. Porque eu não tenho vontade. Tenho um pouco de receio das pessoas com as quais eu provavelmente vou me deparar. Talvez eu me depare com pessoas que não querem aprender tanto assim e a mim não interessa dar aula para quem não quer muito aprender. Interessa ensinar quem quer aprender e praticar. Dar aula mais ou menos não me

interessa. Se a pessoa tem um pouco de interesse, para mim não basta. Para eu dar aula eu tenho que saber que a pessoa tem interesse em aprender mesmo.

Lilia: As oficinas são um retrato de como você e o Domingos treinam?

Fernando: Nós tentamos. Quando a turma é fisicamente muito fraca eu não consigo chegar no mesmo ponto, mas eu tento estimular. Eu tenho focado muito nisso, em estimular a pessoa a treinar. Em Limeira eu mostrei um DVD que é o *La Mínima em Cena*, com uma sequência de fotos, um videoclipe de todos os espetáculos, com exceção de *A Verdadeira História dos Super-Heróis*. Tenho mostrado muito esse DVD. Eu costumo mostrar o palhaço Fumagalli, um trio acrobático de comicidade física... Eu adoro mostrar os Rastelli, eu gosto de mostrar bons palhaços.

Lilia: A cena final do *Mistero Buffo* é inspirada nos Rastelli?

Fernando: Sim, usamos três truques deles: a tirada de roupa, o piano e a cadeira que eu sento. Eu acho que são esses três.

ANEXO B: Entrevista com Alvaro Assad concedida por mensagem eletrônica em 26 de julho de 2012. Roteiro de entrevista elaborado por Ivy Donato Bastos e Lilia Nemes Bastos.

## 1. Formação artística e perfil do Centro Teatral Etc. e Tal

### a) Qual é a sua formação artística?

Cursei uma escola de formação técnica de ator no Rio de Janeiro de nome CAL – Casa das Artes de Laranjeiras. E a formação mímica é de trabalhar com o saudoso mestre mímico Luís de Lima no início da década de 1990. Participei da preparação de seu último espetáculo mimodrama, "O Pierrô que vem de Longe". Neste espetáculo compartilhei técnica com um mímico curitibano chamado Jiddu Saldanha e com ele conheci outras vertentes gestuais, visto que ele era discípulo de um mímico de linguagem peruana chamado Jorge Acuña. Vale ressaltar que trabalhar com Luís de Lima foi fundamental para a estruturação e entendimento da pantomima clássica. Pois ele foi *partner* durante anos do mestre da pantomima europeia Marcel Marceau, tendo integrado sua companhia até 1952. Neste mesmo ano Luís de Lima veio para o Brasil para trabalhar como professor, ator, tradutor, diretor e nos trouxe o primeiro mimodrama solo por ele mesmo protagonizado - O ESCRITURÁRIO.

### b) Como surgiu o Centro Teatral Etc. e Tal e qual é a proposta artística do grupo?

O **Centro Teatral e Etc. e Tal** é uma companhia criada no Rio de Janeiro em 1993 já com a força da gestualidade desde o início de seus espetáculos. Hoje prestes a completar duas décadas mantém seu núcleo de criadores atuadores, Alvaro Assad, Marcio Moura e Melissa Teles-Lôbo. Tem em seu repertório os espetáculos "Fulano&Sicrano"; "No Buraco", "Victor James"; "Branca de Neve?"; "Draguinho"; "O Maior Menor Espetáculo da Terra"; "O Macaco e a Boneca de Piche" e apresenta-se por todo o território nacional e internacional (Alemanha, Dinamarca, França, Portugal, Argentina, Paraguai).

A proposta artística da companhia é aliar a pesquisa gestual com forte rigor estético sem perder o poder da comicidade popular.

## 2. O convite para assumir a direção de “A Noite dos Palhaços Mudos”

a) Quando você foi convidado a dirigir “A Noite dos Palhaços Mudos”, quais eram as suas expectativas e as da Cia. La Mínima em relação à direção do espetáculo?

Domingos e Fernando são "companheiros de estrada". Tanto o La Mínima quanto o Etc. e Tal já haviam se encontrado em diversos festivais de teatro e comicidade no percurso nacional. Esses encontros e troca de experiência de assistir uns aos outros criou essa afinidade e desejo de parceria. Quando o La Mínima me fez o convite a resposta foi SIM antes de saber do que se tratava o projeto. Eles riem dizendo que não sabiam que eu ia aceitar tão rápido. Mas, a verdade é que nunca havia dirigido nenhum outro espetáculo fora do Etc. e Tal e sentia que era o momento do intercâmbio e principalmente o desejo latente de levar o rigor gestual e a técnica de histórias em quadrinhos e linguagem de comicidade do Etc. e Tal para um espetáculo com palhaços. Claro que ao saber que o espetáculo seria baseado na HQ original do Laerte A NOITE DOS PALHAÇOS MUDOS vi ali um solo fértil para o meu desejo.

### 3. A criação do roteiro

a) Quando você leu a história em quadrinhos de Laerte com vistas a dirigir o espetáculo, que tipo de comicidade você enxergou na história?

O primeiro desejo foi realizar o espetáculo buscando a fidelidade da HQ do Laerte. E a comicidade era clara no sentido de explorar a tensão do silêncio agregada à força pulsativa e explosiva que os palhaços têm. Esse foi o desafio e a busca. Fazer a cena pulsar sem palavra alguma. Na HQ do Laerte as gags estão expostas em críticas e movimentos clássicos de palhaçaria, perseguição, cópia de movimento, absurdo no usar de objetos, etc.

b) Como se deu a criação do roteiro do espetáculo? Ela foi anterior à criação das cenas ou os processos foram concomitantes?

Na verdade de ambas as formas. Assim que li a HQ com olhar de montagem para um roteiro teatral, fui transpondo para o papel um roteiro gestual e de gags (a primeira delas foi imaginar os três planos de deslocamento da corrida dentro da casa, da escalada na parede vertical com plano invertido para o espectador e da andada no proscênio como se estivessem no parapeito do prédio). Essas e outras ideias foram colocadas no papel como "primeiro tratamento de roteiro". Após isso tivemos o processo de levar à cena as ideias propostas e meu trabalho era compilar essas ideias em roteiro no papel e retornar no outro dia com uma proposta lapidada e enriquecida ao roteiro. Durante todo o processo de meses de ensaio tínhamos em mãos as

ideias coletadas e a HQ do Laerte impressa e colada em um quadro ampliado onde podíamos ir até ele para nos enriquecer de imagens originais.

c) Em duplas de palhaço, geralmente um é o tipo Augusto, mais atrapalhado, e o outro é o tipo Branco, mais autoritário. Na sua opinião, os tipos de palhaços Branco e Augusto estão claramente definidos no quadrinho? Você realizou alguma mudança na adaptação destes tipos para o espetáculo? Por quê?

O La Mínima tem na sua conjuntura cênica essa definição mais que enraizada. Domingos é o Branco e dá suporte para Fernando que é o Augusto. O primeiro mais autoritário e acredita piamente que está correto em sua ação. O outro ignora o perigo e parte cegamente para as ações. Na HQ do Laerte temos também essa definição/distinção da dupla. Então poder jogar com isso foi trunfo. Porém vale ressaltar que em alguns momentos as atitudes podem se inverter e um realizar a gag final e ser o Augusto naquele momento.

Essa situação fica clara na utilização e nas cenas provocadas pelo Palhaçômetro (aparelho/despertador que o Branco carrega durante o espetáculo e que ao tocar impele o Branco a fazer uma gag, dança, mágica, virtuose musical).

d) Que desafios surgiram na adaptação da história em quadrinhos para a linguagem do palco?

Criar as situações que provoquem entendimento de forma pantomímica (cenas sem palavras) é o maior dos desafios em um espetáculo/roteiro sem palavras. A NOITE DOS PALHAÇOS MUDOS tem em seu cerne o palco nu. Nada está ali, e isso para um ponto de vista mímico significa que TUDO está ali. Ou seja, tudo terá que ser criado somente com o movimento cênico em concordância com a iluminação, trilha do espetáculo e objetos/adereços que selecionamos.

Diversas linguagens teatrais são utilizadas, dentre elas as trocas de planos, a segmentação de partes do corpo (quando o palestrante usa os movimentos de suas mãos para sugerir multidão gritando ou pessoas tossindo ou mesmo gritando palavras de ordem), manipulação de objetos como na mesa que se transforma em um espaço cinematográfico em que o público visualiza os macro(atores) e os micro(dedos, carrinhos de brinquedo, penas, helicóptero à pilha, chapéus) servindo para contar uma sequência da história. A utilização da mesa que vai de uma mesa para um pátio de viaturas para o alto de uma torre só é possível com a forma que o

elenco trata o objeto e o quanto o público se dispõe a embarcar nesse jogo cênico. E quando o jogo cênico é cativante ele cumpre o seu objetivo.

e) Por que vocês decidiram eliminar o terceiro palhaço do roteiro e substituí-lo pelo nariz sequestrado?

Essa opção ficou determinante pela escolha do La Mínima ser uma dupla de palhaços e seu jogo de cena ser forte o suficiente para que um terceiro viesse. A ideia do nariz é um viés que serve ao objetivo de invadir a casa para o resgate.

f) O espetáculo mantém a estrutura geral da história de Laerte, mas apresenta muitas cenas originais. Que tipo de comicidade você quis acrescentar ao roteiro?

A HQ original do Laerte já é de uma comicidade genial e rica. Mas, claro que para transpor para o palco é necessário a criação de elementos teatrais e com signos de entendimento que não temos como transpor para o palco mesmo que fizéssemos projeção em vídeo. Essa opção não aconteceu. A utilização da mímica é elemento potencial para a comicidade. Vale ressaltar que a ideia do nariz mutilado gerou cenas a mesclar com a HQ original. As cenas de tentativa de morte do Augusto por perda de seu nariz e o mesmo motivo que o salva ao final do espetáculo. La Mínima havia me passado o interesse de ter em sua partitura cênica alguns momentos de magia, virtuose musical e outros. Pensando nisso tive a ideia do Palhaçômetro, uma espécie de despertador de piadas que obriga o palhaço a fazer uma gag no momento em que ele tocar. Isso possibilitou fazermos qualquer gag em qualquer momento do espetáculo, pois se adequava perfeitamente à linguagem da palhaçaria. E os momentos escolhidos foram os limítrofes: durante o queimar do pavio da bomba, do alto de um parapeito de 10 metros de altura e no meio de uma festa, cercado de inimigos, aonde estavam até então disfarçados.

#### 4. A construção da encenação

a) De que maneira você organizou o processo de montagem do espetáculo? Quais foram os primeiros aspectos a serem trabalhados e em que momento cada elemento cênico (figurinos, cenografia, trilha sonora e iluminação) foi incorporado aos ensaios?

O roteiro e a preparação mímica foram partes primárias e primordiais do processo. Paralelamente ao processo de construção do roteiro os elementos cênicos foram estimulando a

criação de gags (música original), se adequando às necessidades (figurino) ou trabalhando para atingir a necessidade de efeito como a iluminação.

b) Por que você optou pela linguagem da pantomima? Havia outras opções de linguagem, ou a pantomima foi a primeira ideia?

Pantomima é a linguagem do espetáculo. Pantomima é uma história contada sem palavras. E ousou dizer que A Noite dos Palhaços Mudos é quase um sinônimo para pantomima. Essa foi a ideia primordial e antes da minha ao ver o roteiro. E sim do La Mínima ao pensar um pantomimo para dirigir e roteirizar com eles o espetáculo.

c) A opção por uma encenação em palco italiano foi imediata ou você buscou outras formas de organizar o espaço cênico? Por quê?

O palco italiano possibilita potencializar a troca de plano e cenas de fuga com coxias. Essa opção sempre foi primária.

d) Além da história em quadrinhos de Laerte, que outras referências artísticas você buscou para construir a encenação?

Na verdade a experiência com o mundo da palhaçaria que tenho como cômico e a linguagem de desenho animado que a mímica possibilita.

## 5. Preparação mímica e atuação

a) Em relação à preparação mímica dos atores, quais eram seus objetivos e que tipo de prática você conduziu?

A preparação mímica vem acoplada com o estilo de cada ator para que possamos chegar ao melhor para a cena. Trabalhar o adaptar de movimentos com o rigor físico foi a busca cotidiana. Mas, sempre lembrando que o La Mínima tem uma potente linguagem circense que nunca foi deixada de lado.

## 6. Impacto do espetáculo na carreira

a) A realização de *A Noite dos Palhaços Mudos* influenciou de alguma maneira a sua carreira e os trabalhos que você desenvolveu posteriormente com a sua companhia, o Centro Teatral Etc e Tal? Em que sentido?

"A Noite dos Palhaços Mudos" teve a significância de dirigir outra companhia diferente do Etc. e Tal e conseguir transpor com sucesso de público e crítica a linguagem cênica e a comicidade que são minha busca artística. O Centro Teatral e Etc. e Tal continua a passos largos e após o encontro com o La Mínima fizemos o inverso e convidamos o Domingos Montagner para criar o cenário de nosso espetáculo "O Maior Menor Espetáculo da Terra" um verdadeiro circo de pulgas. Ele concebeu e criou um circo em miniatura como cenário de nosso espetáculo. Esse é o caminho artístico de troca entre companhias teatrais irmãs. Esse é o suceder dos encontros.

-----

Entrevista com Alvaro Assad concedida por mensagem eletrônica em 10 de maio de 2013.

### 1. Mímica e pantomima

Na prática do Etc. e Tal você vê necessidade de diferenciar "mímica" de "pantomima"? Se essa diferenciação for relevante, como você entende cada uma?

A mímica vem de *mimesis* com significado próprio de "imitar". Faz-se a mímica de segurar um copo, de dormir, de andar no mesmo lugar, de uma parede, de olhar ao longe. A mímica é alfabeto, a pantomima é texto. Pantomima é uma quantidade de movimentos mímicos que descrevem ou contam uma situação. No espetáculo A NOITE DOS PALHAÇOS MUDOS, os Palhaços seguram no espaço com a mão fechada na altura da cintura um objeto invisível e giram, é a mímica da maçaneta de uma porta. A sequência a seguir traz um roteiro de mímicas que nos leva à pantomima de dois seres que não se encontram pois estão cada qual de um lado do quarto segurando a mesma maçaneta, olhando pela fechadura e por baixo na fresta da porta. Acreditam que exista uma terceira pessoa que não são eles. Essa proposta de leitura para o público, esse roteiro de cena é uma PANTOMIMA.

### 2. Música e gesto em *A Noite dos Palhaços Mudos*

Como foi feita a sincronização dos gestos com a trilha sonora? A trilha foi composta antes, durante ou depois da criação do gestual?

A trilha foi composta durante a criação gestual. Principalmente para ter entendimento da relação de tempo e espaço que os atores criariam de partitura cênica. Em determinado momento, quando o ritmo da cena já existia, a música original se fecha e com ela a necessidade do elenco seguir a partir daquele momento o que está musicado para sempre.

### 3. A produção da comicidade pelo Etc. e Tal e pela Cia. La Mínima

a) No processo de criação e no resultado do espetáculo *A Noite dos Palhaços Mudos*, você identifica aspectos de produção da comicidade mais ligados ao estilo do Etc. e Tal e outros aspectos próprios da Cia. La Mínima? Quais?

Temos três diferentes abordagens e cores nessa "pantone de estilo". Uma de estilo da Cia La Mínima, a segunda do estilo do "Etc. e Tal" e a terceira uma mescla de linguagens que surgiu com esse encontro. Citando de forma prática, toda a característica das pantomimas, de rigor gestual e troca de planos é típica do "Etc. e Tal". Toda a característica circense é típica da Cia La Mínima, tais como segunda altura, claque, acrobacia, gags de palhaço. E finalmente, o encontro desses dois estilos de companhias irmãs em comicidade confluíram no humor do espetáculo "A Noite dos Palhaços Mudos".

b) Que afinidades artísticas você percebe entre a Cia. La Mínima e o Etc. e Tal?

Humor, rigor de linguagem e fidelidade das características cênicas e mescla de desafios artísticos com autossustentabilidade.

ANEXO C: Entrevista com Laerte Coutinho concedida por mensagem eletrônica em 18 de julho de 2012. Roteiro de entrevista elaborado por Ivy Donato Bastos e Lilia Nemes Bastos.

## 1. A criação da história em quadrinhos

a. Como surgiu a ideia de criar a história em quadrinhos “A Noite dos Palhaços Mudos”? Quais temas ou situações – pessoais e/ou coletivas – foram inspiradoras para a criação da história?

A história é fruto de um “modus operandi” que já me propiciou outras criações: a combinação de personagens de fantasia - ou estereótipos - com cenários e contextos realistas. Assim vieram os Piratas do Tietê, Deus, Fadas e Bruxas etc.

b. Por que você elegeu os palhaços como os heróis da história?

Não sei dizer. Acho que, no jogo das combinações, me pareceu satisfatório. Gostei de imaginar uma espécie de tribo urbana constituída de palhaços. Assistir ao filme “I Clown”, de Fellini, foi decisivo.

c. Os Palhaços retornam em “A Volta dos Palhaços Mudos e a Ameaça Atômica”. Como foi esse seguimento? Existe a chance de estes personagens ressurgirem em outra história?

Foi uma tentativa frustrante. Prefiro não retomá-los, embora tenha usado a matriz gráfica de dois deles como tios da personagem Suriá, que aparecia na Folhinha de São Paulo.

## 2. Opções artísticas da história em quadrinhos

a. Que tipo de comicidade você quis construir em “A Noite dos Palhaços Mudos”?

Achei que era óbvio o fato de estar me referindo a humor de picadeiro...

b. Por que você quis demarcar a separação entre mudez e fala na concepção dos personagens e do conflito instaurado entre eles?

Não sei dizer. Essa pergunta parece se auto-responder, aliás.

c. No desenho, cada um dos três palhaços tem uma caracterização bem particular. Você inspirou-se em outras imagens e/ou em palhaços específicos para desenhá-los? Quais foram as suas referências?

Existe uma classificação na arte de palhaço - o “branco” e o “augusto”, se não me engano. Melhor perguntar pra quem sabe. De minha parte, quis construir um tipo que se arvora a “esperto”, enquanto o outro é mais intuitivo.

e. Em duplas de palhaço, geralmente um é o tipo Augusto, mais atrapalhado, e o outro é o tipo Branco, mais autoritário. Na dupla de palhaços que vai para a missão de salvamento em “A Noite dos Palhaços Mudos”, qual tipo você atribui a cada um?

Era disso que eu queria falar. Você sabe mais que eu.

### 3. A transformação da história em espetáculo

a. O resultado alcançado pela Cia. La Mínima com a encenação de *A Noite dos Palhaços Mudos* foi convergente com as suas intenções ao criar a história em quadrinhos? Em que sentido?

O Fernando e o Domingos fizeram um trabalho absolutamente autônomo, a partir da minha história.

a. Na sua opinião, em que sentidos o espetáculo se diferencia da história original?

O espetáculo é uma transcrição ótima para a linguagem teatral.

### 4. A relação com a Cia. La Mínima

a. Quando e como se deu o seu primeiro contato profissional com a Cia. La Mínima?

O primeiro contato foi com a peça “Luna Parke”, esqueci em que ano.

b. A que você atribui esta proximidade entre o seu trabalho e o trabalho da Cia. La Mínima?

Na época eu era casado com uma pessoa que fazia escola de circo - aí nasceu o contato e a amizade.

ANEXO D: dados do espetáculo *A Verdadeira História dos Super-Heróis*

**Estreia:** agosto de 2004

**Local de estreia:** SESC Belenzinho

**Temporadas:** SESC Belenzinho (14 agosto a 03 de outubro de 2004)

**Ficha técnica**

Texto original: Mário Bortolotto

Direção: Jairo Mattos

Elenco: Domingos Montagner e Fernando Sampaio

Figurinos e adereços: Inês Sacay

Iluminação: Wagner Freire

Trilha sonora: Domingos Montagner

Operação de som: Magno Rodrigues

Operação de luz: Paulo Souza

Produção executiva/administração: Luciana Lima

Realização: La Mínima

ANEXO E: dados do espetáculo *A Noite dos Palhaços Mudos*

**Estreia:** 01 de maio de 2008

**Local de estreia:** Espaço Parlapatões (São Paulo – SP)

**Temporadas:** de 01 a 29 de maio no Espaço Parlapatões; de 04 a 26 de junho, de 02 a 24 de julho e de 17 de setembro a 11 de dezembro de 2008 no Espaço Parlapatões. Em 2009, o espetáculo ficou em cartaz entre 11 de julho e 30 de agosto no Teatro Eva Herz (São Paulo – SP). Em 2010, uma mostra do repertório da Cia. La Mínima no Teatro Cleyde Yáconis (São Paulo – SP) incluiu apresentações da peça entre 03 de julho e 29 de agosto. O espetáculo retornou ao Espaço Parlapatões em 2012, ficando em cartaz entre 22 e 30 de maio. Em 2013, a mostra *La Mínima ao Máximo* incluiu apresentações do espetáculo entre 19 e 27 de fevereiro no SESC Pompeia (São Paulo – SP).

### **Ficha técnica**

História original: Laerte

Adaptação e roteiro: La Mínima e Alvaro Assad

Direção e preparação mímica: Alvaro Assad

Elenco: Domingos Montagner, Fernando Sampaio e Fábio Espósito. Cláudio Carneiro e Fernando Paz (substituem Fábio Espósito). Paulo Federal e Marcelo Castro (substituem Domingos Montagner).

Figurino: Inês Sacay

Adereços: Maria Cecília Meyer

Música original: Marcelo Pellegrini

Iluminação: Wagner Freire

Assessoria técnica de magia: Volkane

Coreografia: Sergio Rocha

Colaboração: Fábio Espósito e Paulo Rogério Lopes

Administração e programação visual: Mariana Goulart

**Prêmios:** Shell de Teatro SP/2008 de Melhor Ator para Domingos Montagner e Fernando Sampaio, Prêmio Cooperativa Paulista de Teatro nas categorias Melhor Espetáculo de Sala Convencional e Melhor Elenco (2008), Melhor Espetáculo de 2008 pela Revista Bravo e 3º Melhor Espetáculo de 2008 pela crítica do Guia da Folha.

**Indicações a prêmios:** indicado ao Prêmio Shell de Teatro SP/2008 nas categorias Direção (Alvaro Assad) e Trilha Sonora Original (Marcelo Pellegrini); seis indicações ao Prêmio Coca-Cola FEMSA de Teatro 2008: Melhor Texto Adaptado (Alvaro Assad, Domingos Montagner e Fernando Sampaio), Direção (Alvaro Assad), Cenografia (Domingos Montagner), Iluminação (Wagner Freire), Música Original (Marcelo Pellegrini) e Melhor Espetáculo Jovem.