

FRANCISCO ALEXSANDRO DA SILVA

Do palco ao picadeiro:

Circo e palhaçaria
tradicional no trabalho
da Cia. 2 em Cena



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS, HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

DO PALCO AO PICADEIRO

**CIRCO E PALHAÇARIA TRADICIONAL NO TRABALHO DA CIA. 2
EM CENA.**

FRANCISCO ALEXSANDRO DA SILVA

NATAL

2020

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS, HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

DO PALCO AO PICADEIRO
CIRCO E PALHAÇARIA TRADICIONAL NO TRABALHO DA CIA. 2
EM CENA.

FRANCISCO ALEXSANDRO DA SILVA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração: INTERFACES DA CENA: POLÍTICAS, PERFORMANCES, CULTURA E ESPAÇO.

Orientador: Prof.º Dr. André Carrico.

NATAL
2020

Universidade Federal do Rio Grande do Norte -
UFRN Sistema de Bibliotecas - SISBI

Catálogo de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Departamento de
Artes - DEART

Silva, Francisco Alexsandro da.

Do palco ao picadeiro : circo e palhaçaria tradicional no trabalho da Cia. 2 em Cena / Francisco Alexsandro da Silva. - 2020.

146 f.: il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Natal, 2020.

Orientador: Prof^o. Dr. André Carrico.

1. Circo brasileiro. 2. Palhaçaria. 3. Comicidade feminina.
I. Carrico, André. II. Título.

RN/UF/BS-DEART

CDU 791.83

AGRADECIMENTOS

Aos meus amigos-irmãos integrantes da Cia. 2 em Cena: Arnaldo Rodrigues, André Ramos, Beto Trindade, Cindy Fragoso, Davison Wesley, Flávio Santana, Jerlâne Silva, Paula de Tássia e Thaís Silva. Parceiros de lutas e sonhos, que juntos escrevemos essa história na cena pernambucana, sem vocês esses escritos não teriam forma.

À minha “mana”, Thaís Silva, mãe e pai em algumas horas, meu presente divino, que sempre me apoiou, que gestou comigo o sonho do mestrado e partilhou das suas doçuras e amarguras.

Ao meu orientador André Carrico, pela condução, por me apresentar caminhos e conduzir-me nessa jornada. Pela confiança, pelo apoio, pelas cobranças, pelas indicações de leituras e pelos pesquisadores aos quais me pôs em contato. Gratidão por me fazer enxergar novos horizontes dentro do universo da Palhaçaria.

À minha tia-mãe, Marclene Bento, pelo apoio, muitas vezes financeiro mesmo, pelo entusiasmo em que abraçou a ideia do mestrado e por sonhar comigo em todos os momentos.

À minha mãe, que mesmo distante geograficamente, celebra comigo cada conquista e que me ensinou a gostar de ler e aprender, qualidades fundamentais de um pesquisador.

Ao amigo-irmão, Willamms Sant’Ana, que revisou o meu projeto de pesquisa e colaborou muito no processo de seleção para entrada no PPGarc/UFRN.

Aos professores do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFRN, que nos mostraram os caminhos a serem seguidos nessa árdua jornada, em especial a Prof. Dr^a Karerine de Oliveira Porpino que conduziu brilhantemente a disciplina de Metodologia da Pesquisa em Artes Cênicas.

À minha banca de qualificação formadas pelas Professoras Doutoras: Daniele Pimenta da UFU e Melissa Lopes da UFRN e pelo Prof^o. Dr. André Carrico. Suas contribuições foram de muita valia para o fechamento da minha pesquisa.

Aos amigos portugueses: Franco Fonseca (meu maninho amado) e Pablo Vieira.

A Felipe Barbosa, por dividir comigo os momentos de angústias e alegrias ao longo da finalização da dissertação.

A CAPES pela bolsa de pesquisa, aporte financeiro que possibilitou a minha estadia em terras potiguares e a minha dedicação necessária à pesquisa.

Aos Deuses e ao universo por me presentear com o dom da arte e pela possibilidade de mostrar outras formas de ver e ouvir o mundo.

RESUMO

O presente trabalho investiga o processo de apropriação da arte do Palhaço Tradicional Circense realizado pela Cia. 2 em Cena no período de 2007 a 2017, tomando como objeto de estudo três espetáculos do referido coletivo. Através de um Estudo de Caso, são analisados os elementos *palhacescos/clownescos* presentes nos espetáculos: *Palhaçadas – História de um circo sem lona*, *Reprilhadas e Entralhofas – Um concerto para acabar com a tristeza* e *Do Vestido ao Nariz*. Entre os elementos analisados encontram-se: a exploração do antagonismo da dupla cômica tradicional, a apropriação da dramaturgia circense clássica, a musicalidade circense e o papel da mulher Palhaça no circo contemporâneo. A Cia. 2 em Cena de Teatro, Circo e Dança é um núcleo de pesquisa e produção cultural, sediado em Recife/PE, formado por Palhaços, músicos, atores e bailarinos que desempenham estudos acerca do Circo e do Palhaço Tradicional Circense, bem como sobre o teatro para crianças.

PALAVRAS-CHAVES: Circo Brasileiro. Palhaçaria. Comicidade Feminina. Cia.2 em Cena.

RESUMEN

El presente trabajo investiga el proceso de apropiación del arte del payaso de circo tradicional realizado por la Cia.2 em Cena de 2007 a 2017, tomando como objeto de estudio tres espectáculos del referido colectivo. A través de un estudio de caso, se analizan los elementos clownescos presentes en los espectáculos: Palhaçadas - Historia de um Circo sem Lona, Reprilhadas e Entralhofas – Um concerto para Acabar com a tristeza y Do Vestido ao Nariz. Entre los elementos analizados se encuentran: la exploración del antagonismo del dúo cómico tradicional, la apropiación de la dramaturgia del circo clásico, la musicalidad del circo y el papel de la mujer payasa en el circo contemporáneo. La Cia. 2 em Cena de Teatro, Circo y Dança es un centro de investigación y producción cultural, con sede en Recife / PE, formado por payasos, músicos, actores y bailarines que realizan estudios sobre circo y payaso de circo tradicional, así como sobre el teatro para niños.

PALABRAS –CLAVES: Circo Brasileño. Payaso. Comicidad femenina.Cia.2 em Cena.

PROGRAMA

ENTRADA	10
1. CHÃO COLORIDO, LONA ESTRELADA OU DO MEU ENCANTO/ENCONTRO COM O CIRCO.	10
2. O PICADEIRO DA CIA. 2 EM CENA OU HISTÓRICO DE UM CIRCO SEM LONA	11
3. O LABORATÓRIO DE PALHAÇARIA OU QUANDO IMERGIMOS NA LONA ESTRELADA.	16
4. VOCABULHAÇO OU SOBRE OS CONCEITOS E TERMOS EMPREGADOS. ...	20
5. PEQUENO ITINERÁRIO DE PESQUISA OU ROTEIRO DE UMA PESQUISAÇARIA.	24
1ª PARTE - PALHAÇADAS OU A DUPLA CÔMICA CIRCENSE EM CENA	28
1.1. PALHAÇO DE CIRCO E PALHAÇO DE TEATRO?	28
1. 2. A DUPLA CÔMICA CIRCENSE NA CENA	34
1.3. O JOGO BRANCO-AUGUSTO NA COMPOSIÇÃO DRAMÁTURGICA DO ESPETÁCULO	41
1.4. O PICADEIRO NO PALCO: A RECONSTRUÇÃO DA ESPACIALIDADE E CARACTERIZAÇÃO CIRCENSE NO ESPETÁCULO.	58
1.5. A MUSICALIDADE CIRCENSE NO ESPETÁCULO.	61
2ª PARTE- REPRILHADAS – EM CENA A DRAMATURGIA CIRCENSE	66
2.1. UM, DOIS, TRÊS NO PICADEIRO – A FIGURA DO CONTRA- AUGUSTO NA CENA.....	66
2.2. GAGS, REPRISES E ENTRADAS – BRINCADEIRAS DE PALHAÇO.	70
2.3. DENTRO E FORA DA LONA – PARA ALÉM DAS ESPACIALIDADES DO CIRCO.....	91
2.4. A CARACTERIZAÇÃO, A CENA E A MÚSICA NO ESPETÁCULO.	92
3ª PARTE – DO VESTIDO AO NARIZ OU CADE A PALHAÇA NO PICADEIRO? ...	95
3.1. E A PALHAÇA O QUE É?	95
3. 2. DE QUANDO ELAS OCUPARAM O PICADEIRO.....	97
3.3. A DESCONSTRUÇÃO DOS PARADIGMAS MACHISTAS NA DRAMATURGIA DO ESPETÁCULO	101
3.4. O VESTIDO E SEUS BABADOS: A CENA, A MUSICALIDADE E A DIREÇÃO DE ARTE.	123
4. SAIDEIRA	126
4.1. APROPRIAÇÃO E RESIGNIFICAÇÃO DOS ELEMENTOS CIRCENSES NO TRABALHO DA 2 EM CENA.....	126
4.2. DESARMANDO A LONA.....	131

REFERÊNCIAS	132
ANEXOS	135

LISTA DE IMAGENS

1. Imagem 1. Foto de Risadinha.....	10
2. Imagem 2. Integrantes da Cia. 2 em Cena.....	16
3. Imagem 3. Flyer de divulgação da culminância do projeto.....	18
4. Imagem 4. Foto da Performance MORRÉU.....	20
5. Imagem 5. Personagem Risada.....	36
6. Imagem 6. Palhaço Risadinha.....	40
7. Imagem 7. Foto de Palhaçadas.....	54
8. Imagem 8. Foto de Palhaçadas.....	56
9. Imagem 9. Foto de Palhaçadas.....	59
10. Imagem 10. Foto de Reprilhadas.....	67
11. Imagem 11. Foto de Reprilhadas.....	87
12. Imagem 12. Foto do espetáculo Do Vestido ao Nariz.....	107
13. Imagem 13. Foto do espetáculo Do Vestido ao Nariz.....	112
14. Imagem 14. Foto do espetáculo Do Vestido ao Nariz.....	122

LISTA DE TABELAS

1. Tabela 1 – Elementos circenses nos espetáculos da Cia. 2 em Cena.....	130
--	-----

ENTRADA

1. CHÃO COLORIDO, LONA ESTRELADA OU DO MEU ENCANTO/ENCONTRO COM O CIRCO.



Imagem 1 – Palhaço Risadinha. Foto de Douglas Fagner.

Não lembro de ir ao circo quando criança, a lona estrelada e o picadeiro colorido me foram ausentes na infância, no entanto, não faltava a figura do Palhaço em minhas brincadeiras de moleque. O Circo me chegou quando eu era adolescente, onze ou doze anos, morava em uma serra chamada Serra da Torre, localizada na Chapada do Araripe, sertão pernambucano. Não era bem o Circo, na verdade, era um Palhaço chamado Macarrão, que perambulava pelas cidades apresentando suas palhaçadas. Perto da minha casa havia uma escola e foi nela que o Palhaço Macarrão colocou o seu picadeiro e fez a festa da criançada.

Na época, meu primo e eu, havíamos inventado de sermos cantores e tínhamos uma dupla, Júnior (que era o nome artístico do meu primo) e Juquinha (o meu codinome). A família comprou a ideia e se divertia conosco tentando aprender a cantar e tocar algum instrumento. O Palhaço viu o nosso empenho e nos convidou para cantarmos no seu show. Mais que isso, o Palhaço me convidou para atuar em um número do seu espetáculo. Caracterizado de Palhaço representei uma espécie de vidente que desvendava

alguns enigmas bem bobos, do tipo: - Diga-me, ô grandioso vidente! Qual a cor da camisa preta desse rapaz? E eu respondia: - A cor da camisa preta desse rapaz é... Preta!

Esse é um número clássico da dramaturgia do Palhaço, tem como título “Telepatia” e nele dois Palhaços satirizam os videntes charlatões que dizem adivinhar o presente, passado e futuro das pessoas (BOLOGNESI, 2003, p.225-226). A comicidade reside na construção dos enunciados feita pelo Palhaço *Escada*¹ que, ao solicitar a adivinhação do vidente, o Palhaço Bobo, já exprime o resultado. Claro que eu só tive essa noção do número apresentado anos depois, quando me tornei pesquisador circense.

Essa foi a minha primeira apresentação no picadeiro, mal podia imaginar que o universo do Circo me tomaria a alma futuramente. Cantamos, fiz o número com o Palhaço, fomos aplaudidos. Terminado o show, o cômico seguiu para outra praça e o Circo se foi com ele. Fiquei com a música, o tempo passou, fiz aulas de teatro, virei ator, deixei o sertão e fui morar na capital pernambucana. Reencontro o circo quando juntos, eu e outro ator, resolvemos fazer um espetáculo sobre o Palhaço Tradicional Circense e, para tal, empreendemos uma pesquisa nos circos de médio e pequeno porte da periferia recifense. Nascia o Palhaço Risadinha, minha figura *Palhacesca*, excêntrico por excelência, bobo, um adulto criança que ama a brincadeira e que transforma tudo em festa. E foi desta imersão no Circo Tradicional que surgiu a Cia. 2 em Cena e conseqüentemente a Pesquisa Laboratório de Palhaçaria.

2. O PICADEIRO DA CIA. 2 EM CENA OU HISTÓRICO DE UM CIRCO SEM LONA

- Como um grupo formado por nove integrantes chama-se “2 em Cena”? Sempre nos perguntam.

Dois motivos justificam a escolha do nome da companhia: o primeiro é que na fundação do coletivo havia apenas dois integrantes, o Arnaldo Rodrigues e eu, Alexsandro Silva. O segundo é que tínhamos a ideia de

¹ Palhaço que exerce a função de *partner*, ou Palhaço secundário, é aquele que prepara a piada para o Palhaço bobo. No meio circense o Palhaço *Escada* também é chamado de *crom* (BOLOGNESI, 2003, p.64).

priorizar a montagem de espetáculos com poucos atores, no máximo dois. Isso por conta da inviabilidade de manter uma companhia com muitos integrantes e de circular com espetáculos com um grande elenco. Essa escolha resultou em um fracasso porque, ironicamente, somente dez anos depois conseguimos ter no elenco apenas dois atores. Como nossos espetáculos envolvem sempre música ao vivo, temos na soma do elenco, com os músicos, quase sempre quatro, cinco, seis ou mesmo oito em cena. Assim, em dez anos de existência, apenas em um espetáculo conseguimos o objetivo traçado na fundação da companhia. Fracasso? Nada, aprendemos a lidar com isso quando trabalhamos com o Palhaço, e como tivemos nossa formação em grupos cênicos, o processo de agregar novas pessoas aconteceu de forma espontânea e nunca foi doloroso.

Mas porque esses dois se juntaram? Talvez isso seja importante relatar. Histórias parecidas, formações diferentes e um desejo: *palhacear*.

Arnaldo Rodrigues é natural de Buíque, agreste de Pernambuco, mas quando era muito pequeno sua família mudou-se para Petrolina. O menino branquelo e de longos braços cresceu numa ilha chamada Massangano, à beira do Rio São Francisco. Só na adolescência é que Arnaldo passou a morar na zona urbana petrolinense. Em 2001, começou a fazer aulas de teatro com o diretor Sebastião Simão Filho². Arnaldo estreou na cena dançando numa montagem cênica do poema *Máscaras* de Menotti Dell Picchia, sem jamais imaginar o que o destino lhe reservaria. Entre os anos de 2001 e 2003, Arnaldo integrou o elenco da Cia. Máscaras de Teatro, grupo teatral sediado em Petrolina/PE. Sua segunda atuação cênica foi com o personagem Gaspar, um cachorro na peça *O Rapto das Cebolinhas*, texto clássico do teatro infantil de autoria de Maria Clara Machado. Entre latidos e raptos a Cia. Máscaras mudou-se para a capital pernambucana, abriram um espaço, ofereceram nele oficinas e uma programação de espetáculos montados pelo grupo.

Em solo recifense Arnaldo começou a fazer aulas de danças e mudou o passo, do teatro passou a dedicar-se a dança, tendo integrado durante os anos de 2003 a 2007 a Compassos Cia. de Danças. E dançou nos espetáculos: *Corda de Caranguejos*, *Contrastes*, *Em Anexo*, *Eu sinto a terra*

² - Diretor de teatro e fundador da Cia. Máscaras de Teatro. Desenvolve pesquisas acerca da antropologia teatral, tendo como aporte os estudos de Grotowski e Eugênio Barba.

mover-se sobre os meus pés e Desencaminhado. Entre um passo e outro continuou sua formação como ator, fazendo aulas de interpretação, teatro de animação e Palhaço. E foi na Palhaçaria que o Arnaldo Rodrigues e eu nos encontramos.

Pernambucano, natural de Araripina, passei minha infância mudando de cidade em cidade do sertão do Araripe. Aos oito anos fui morar em Moreno, cidade da Região Metropolitana do Recife. Um desentendimento com o meu padrasto fez com que minha mãe me enviasse para morar com meus avós maternos em um sítio na zona rural araripinense. Foi junto às minhas tias, nos grupos de igreja, que conheci o teatro. Um fato, em específico, fez-me definir minha futura profissão: nas celebrações religiosas do Natal de 1995, os meninos da vila e eu compúnhamos um coro de anjinhos que entravam, em uma parte da novena, para presentear o menino Jesus. Como nunca tive nada de “anjinho”, uma de minhas tias, responsável pela organização da encenação, resolveu me punir, por uma traquinagem que eu tinha feito, com a minha retirada da peça. Revoltado, retruquei que não queria mesmo fazer aquele “teatrinho” amador, porque seria um ator profissional. Três anos depois minha Tia Marizete, chamada carinhosamente de Tia Beta, me levou para integrar o elenco mirim do Grupo Teatral Procêni“us”³, do qual ela fazia parte. Liderado pela atriz e diretora de teatro Bebel de Oliveira⁴, o grupo, que foi formado a partir de um curso ministrado pelo diretor Sebastião Simão Filho, atuou na cidade de Araripina/PE entre os anos de 1998 e 1999.

Vi na escola um espaço de experimentação e crescimento artístico, assim, de 2000 a 2002, desempenhei trabalhos em escolas e grupos amadores da minha cidade. Em 2003, mudei-me para a Região Metropolitana do Recife, passando a morar em Camaragibe. Nessa cidade, integrei o *Grupo Teatral Caras e Bocas*, coletivo formado por atores camaragibenses e, paralelamente, criei a *Trupe Cênica Express’art*, grupo composto por artistas em formação. De 2004 a 2006, integrei o elenco de espetáculos de Camaragibe e Recife e viajei pelo Estado em festivais de artes cênicas. Concomitantemente às andanças,

³ - Coletivo cênico de teatro amador formado por Salomé Teixeira Paulino que atuou no município de Araripina/PE entre os anos 1998 e 2000.

⁴ - Salomé Teixeira Paulino é professora de língua portuguesa no município de Araripina e durante os anos de 1996 a 2000 dirigiu o Grupo de Teatro Proceni “us”.

continuei aperfeiçoando minha formação artística fazendo cursos de interpretação, dança popular, teatro de rua, máscaras e Palhaçaria.

Foi atuando como Palhaço que encontrei o Arnaldo Rodrigues e juntos gestamos o sonho de realizarmos um espetáculo do gênero. Nascia, assim, a ideia da montagem do *Palhaçadas – história de um circo sem lona*. E se levaríamos à cena um espetáculo precisávamos de um nome que identificasse aquela parceria, deste modo, formulamos a lógica “nada óbvia” de 2 em cena.

Em julho de 2007 nasceu a Cia. 2 em Cena, quando estreamos no Canal das Artes o espetáculo supracitado. Surgem nesse período novos parceiros: Jerlâne Silva assume a assistência de produção e Cindy Fragoso e Flávio Santana dão o suporte técnico necessário. Em 2008, Paula de Tássia passa a compor o elenco da Companhia, mas é somente em 2010, que a mesma estreia como a Palhaça Carambola, no espetáculo *Reprilhadas e Entralhofas – um concerto para acabar com a tristeza*.

Em 2011 estreiam como Palhaços: Flávio Santana, Palhaço Sem Nome; Cindy Fragoso, Palhaça Fujona; Jerlâne Silva, Palhaça Bilac; Janaina Amorim, Palhaça Azeitona e Arnaldo Rodrigues, com o seu excêntrico Joe, no espetáculo *A Céu Aberto Circo Pano de Roda, Lona Estrelada Boca Calada* com encenação assinada pelo diretor e gestor cultural José Manoel Sobrinho. Nessa época compunha o repertório cênico da Cia. os espetáculos: *Palhaçadas, Reprilhadas e Lona estrelada*. Com a saída da atriz e Palhaça Janaina Amorim da Companhia o referido espetáculo passou a não compor mais o repertório do coletivo.

Compreendendo o rico acervo musical do Circo montamos em 2012 o *pocket show Canções, Cançonetas e Caçarola* que leva à cena um repertório de canções de Palhaços-cantores. Foi nesse espetáculo que o Palhaço Dunga, do intérprete Davison Wesley, estreou. 2013 também foi um ano de estreia e da entrada de novos integrantes na Companhia, passam a integrar o coletivo os atores: André Ramos, Palhaço Capricha e Douglas Duan, Palhaço Ternura que estrearam no espetáculo *Salada Mista*.

De 2013 a 2016 a companhia dedica-se as pesquisas e circulações dos seus espetáculos de repertório, foi nesse período que o artista e musicista Douglas Duan deixou o coletivo. Retornamos as criações em 2017 com as estreias de *DORalice* e *Do Vestido ao Nariz*, espetáculos marcados pela

abordagem de temas tabus para crianças. No primeiro, abordamos a questão da violência sexual infantil num espetáculo lúdico e poético que tem como público alvo crianças e adolescente, no segundo, reivindicamos o espaço da Palhaça no picadeiro tradicional e temos a estreia da Palhaça Pixuruca em nosso picadeiro, criada pela atriz e Palhaça Thaís Silva, que também passa a compor o coletivo. Foi nesses trabalhos que o iluminador Beto Trindade passou a integrar a Companhia assumindo o design de luz dos espetáculos.

Em 2018 exploramos outras linguagens dentro dos nossos campos de pesquisa. No universo do teatro infantil montamos o musical *História de uma Viagem Para se Encantar* e na Palhaçaria o espetáculo *O Circo de Beco dos Bufões*.

Composto por artistas oriundos da música, do teatro, da dança, somos um coletivo formado por amantes da arte do Palhaço, tanto que mergulhamos numa profunda pesquisa que chamamos de *Laboratório de Palhaçaria*. Realizada, desde a fundação da Companhia, a pesquisa caracteriza-se um estudo prático/teórico que toma como análise a figura do Palhaço Circense, buscando compreender suas especificidades e manter vivo o nosso “jeitinho” de *palhacear*. Seus estudos e práticas resultam em: espetáculos, intervenções e saídas de Palhaços, textos de dramaturgia, textos científicos e um acervo de catalogação de materiais sobre o Circo e o Palhaço tradicional⁵.

Para além dos espetáculos, em doze anos desenvolvemos diversas ações de formação e capacitação, promovemos eventos culturais e circulamos por cidades do nordeste, sul e sudeste do país, onde integramos a programação de importantes eventos de artes cênicas.

Definimo-nos como um núcleo de pesquisa e produção cultural, vislumbrados pelo teatro para a infância e pelo Circo e o Palhaço Tradicional, nossos sujeitos/objetos de contínuos estudos.

Sediada na capital pernambucana a companhia é formada atualmente por: Ana Thaís Luzia da Silva, Palhaça Pixuruca; André Luiz Ramos de Oliveira, Palhaço Capricha; Alberto Affonso Ferreira Marques da Trindade, iluminador; Cynthia Fragoso Tavares, Palhaça Fujona; Davison Wesckley Silva de Melo, Palhaço Dunga; Francisco Alexsandro da Silva, Palhaço Risadinha; Flávio Barros de Santana Coutinho, Palhaço Sem Nome; João Arnaldo

⁵ Disponível em: palhacarialaboratorio.blogspot.com.br.

Rodrigues da Silva, Palhaço Joe; Josefa Jerlâne da Silva, Palhaça Bilac; e Paula de Tassia Costa, Palhaça Carambola.



Imagem 2 – Integrantes da Cia. 2 em Cena. Foto de Silvio Barreto.

O desejo de pesquisarmos a arte da Palhaçaria circense surgiu nos laboratórios realizados para a construção do nosso primeiro espetáculo. Foi nas andanças entre um circo e outro que alguém nos disse: - Isso pode virar uma pesquisa continuada! Topamos. Pé na estrada e lá fomos nós aprender a ser Palhaço.

3. O LABORATÓRIO DE PALHAÇARIA OU QUANDO IMERGIMOS NA LONA ESTRELADA.

Tudo começou quando decidimos levar à cena aquelas “brincadeiras de Palhaços” que víamos nos circos. No princípio, nem sabíamos que essas “brincadeiras” tinham como nomes “reprises e entradas”, números do repertório dramático de Palhaços que são apresentados no picadeiro. As nomenclaturas, aqui utilizadas para esses números cômicos, têm como referência os estudos engendrados pelo pesquisador Mário Fernando Bolognesi. Foi no intuito de aprofundarmos os nossos conhecimentos sobre esse vasto e mágico terreno, que é o circo, que surgiu a ideia de irmos a campo, ver os números, entender como o Palhaço os realizavam e, mais que isso, respirar e apropriar-se desse universo para recriá-lo no palco. Surgiu o *Laboratório de Palhaçaria*, um espaço de pesquisa, manutenção e recriação da

arte do Palhaço, que toma como estudo o cômico circense brasileiro, defendendo nossas características e peculiaridades na construção e expressão do riso. No começo, no comecinho, não havia esse nome pomposo, a ideia era fazer laboratórios para a criação do espetáculo *Palhaçadas*.

E lá fomos nós aos circos, pipoca, maçã do amor, algodão doce e muita risada. O ano era 2007 e o intuito era analisar a atuação dos Palhaços de Circo, compreender sua performance cênica, bem como catalogar os números por eles apresentados no picadeiro. No início, a pesquisa teve um cunho prático, mapeamos, uma média, de dez circos que estavam instalados em Recife e Região Metropolitana. Assim, foram visitados os seguintes circos: Empyre Circus, Circo Itinerante Alves, Circo Nawelligton, Circo Maluquinho, Circo Disney, Circo Kaoma, Circo Milênio, Real Circo, Circo dos 7 anões e Circo do Mágico Alakazan.

- Mas o que faz essa gente do teatro aqui no circo de lona furada?, Alguém indagou.

- Queremos ser Palhaços, dissemos.

Portas abertas, portas fechadas, chão colorido, lona estrelada. Não foi fácil ir de circo em circo e tentar aprender os números de palhaços. Nas primeiras visitas encontramos o ciúme, o medo de nos revelar os segredos da tradição, depois eles entenderam que nós estávamos ali, naquele espaço, não para tomar o lugar dos cômicos, mas para colaborar com a difusão e manutenção dessa arte.

Nessas ânsias e andanças, chegamos ao Circo Alves. E foi ali, naquela pequena lona, que encontramos abrigo e parceria para realização das nossas pesquisas. O Circo Alves é um circo-família formado por cerca de 13 (treze) artistas, que desempenham várias funções no picadeiro, e circula, geralmente, pela Região Metropolitana do Recife, Zona da Mata e Agreste de Pernambuco. Tita Alves⁶ é a proprietária do Circo, mas também desempenha a função de diretora dos espetáculos. Heleno Holando de Melo é o Palhaço Jipinho, casado com Tita, tiveram quatro filhos que, durante o espetáculo, alternam-se entre as diversas funções, inclusive as palhaçadas.

⁶ Ira Gerdênia Vasconcelos Alves nasceu em 10/10/1969, é Mestra de cerimônia, diretora circense e proprietária do Circo Itinerante Alves.

O circo Itinerante Alves representa um legado, no que diz respeito a tradição circense em Pernambuco, arte que vem sendo passada de geração a geração da família, buscando manter viva uma tradição que perpassou o tempo e suas transformações e que precisa ser entendida como arte e expressão do nosso povo.

Foi nas constantes visitas ao Circo Alves que pudemos realmente compreender o dia-a-dia do circo, seus processos de criação e formação. Sobretudo, entender a lógica de produzir arte debaixo da lona. Isso por que, muitas vezes, olhávamos o Circo com olhos “teatrais” e isso não nos fazia ver sua verdadeira essência. Quando nos desnudamos dos nossos olhares “teatreiros” passamos a entrar, verdadeiramente, no universo da lona colorida.



Imagem 3 – Flye de divulgação da culminância do Projeto. Designer: Arnaldo Rodrigues

Realizada por etapas, em doze anos, a Pesquisa já investigou diversos temas relacionados ao Palhaço e ao Circo brasileiro: a primeira etapa da pesquisa, intitulada *O Palhaço circense tradicional*, foi realizada de 2007 a 2010, investigou a figura do cômico de picadeiro, analisando as suas especificidades como atuação, dramaturgias, processos de criação e formação. São resultantes dessa etapa os espetáculos: *Palhaçadas - história de um circo sem lona* e *Reprilhadas e Entralhofas - um concerto para acabar com a tristeza*.

A segunda etapa da pesquisa teve como título *Laboratório de Palhaçaria - uma pesquisa sobre os palhaços brasileiros*, e buscou elencar as especificidades do nosso cômico de picadeiro, valorizando o jeito brasileiro de *palhacear*. Realizada de 2011 a 2012, essa etapa contou com o incentivo do FUNCULTURA⁷ 2010/2011 e possibilitou à Cia. a criação de um acervo através da catalogação de dados sobre Palhaços e circos brasileiros, além de promover o aprofundamento teórico sobre o tema estudado. É resultante dessa etapa os espetáculos: *A céu aberto circo pano de roda, lona estrelada boca calada e Canções, cançonetas e caçarola*.

Intitulada *Do terreiro ao picadeiro - uma análise do cômico popular de Pernambuco*⁸, a terceira etapa da pesquisa foi incentivada pelo FUNCULTURA 2011/2012 e buscou elencar as similaridades entre os cômicos de terreiro e picadeiro, analisando a influência do cômico popular pernambucano no Palhaço tradicional local.

A quarta etapa desse estudo, intitulada *Uma pesquisa sobre a dramaturgia circense pernambucana*, foi realizada nos anos de 2013 e 2014, contou com o incentivo do FUNCULTURA 2012/2013 e teve como objetivo analisar e refletir sobre a dramaturgia do Circo pernambucano, entendendo o circo, não apenas como as organizações tradicionais que apresentam os seus espetáculos em lonas, mas também, as companhias, trupes e grupos circenses. Fruto dessa etapa montamos o espetáculo *Salada Mista* e elaboramos o artigo *Dramaturgia Circense Pernambucana: panorama histórico, contemporaneidade e perspectivas*⁹.

Realizada de 2016 a 2017, a quinta etapa da Pesquisa, teve como título *O Ator- circense em busca de um método de treinamento* e investigou e buscou elaborar uma metodologia de treino que atendesse as necessidades dos artistas circenses de trupes, grupos e companhias. Essa etapa contou com o incentivo do FUNCULTURA 2014/2015 e teve como resultado os espetáculos *DORalice* e *Do Vestido ao Nariz*.

⁷ - O Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (FUNCULTURA/PE) é o principal mecanismo de fomento e difusão da produção cultural do Estado, e está inserido no Sistema de Incentivo à Cultura (SIC-PE). Por meio de editais de seleção pública, lançados anualmente, o FUNCULTURA possibilita que produtores e artistas recebam recursos diretamente do Governo do Estado para realizar projetos nas mais diversas linguagens artísticas e áreas culturais.

⁸ - Resultante dessa etapa escrevemos o artigo "Do terreiro ao picadeiro: similaridades entre os cômicos de terreiro e picadeiro de Pernambuco" disponível em: https://docs.google.com/document/d/1NbMz5jjl9BWXDPUkm-r_3wWjKmeVbkdRC_fv-zBExMY/edit

⁹ - Artigo disponível: <https://docs.google.com/document/d/1SdDnrPOMoC-m37R6Fmu-5J4QVgilyfncfB0sN8YEOZk/edit>

Em 2017, com o incentivo do FUNCULTURA 2015/2016, realizamos a sexta etapa da Pesquisa, desta vez com o título *Picadeiro à Céu Aberto*. Nesta etapa investigamos a relação do Palhaço com os mais variados espaços abertos através da realização de sete performances em ruas, praças, praias, creches, asilos e ocupações habitacionais.



Imagem 4. Performance MORRÉU. Foto: André Ramos.

Foi a partir do contato com o Circo tradicional que iniciamos o processo de apropriação da Palhaçaria, procedimento que já no nosso primeiro espetáculo reverberava em cena, confluindo elementos do Circo e do Teatro, fazendo nascer uma cena híbrida, uma maneira nossa de recriar o que aprendíamos.

4. VOCABULHAÇO OU SOBRE OS CONCEITOS E TERMOS EMPREGADOS.

Antes de seguirmos para próxima praça, termo que no jargão circense tem o sentido de localidade onde o circo, geralmente, fica armado, daremos uma pequena e necessária pausa para esclarecermos os termos e conceitos aqui usados e em que sentido os utilizo em meus escritos.

Por Palhaço Tradicional, refiro-me aos cômicos circenses que desempenham seu trabalho em circos itinerantes. Cômicos que, em sua maioria, são de famílias de Circo, que aprenderam o seu ofício na transmissão de saberes, de uma geração para outra. Ao definirem o tradicional no Circo, Silva e Abreu (2009) afirmam que ser tradicional, para o circense, não significava e não significa apenas representação do passado em relação ao presente:

[...] Ser tradicional significa pertencer a uma forma particular de fazer circo, significa ter passado pelo ritual de aprendizagem total do circo, não apenas de seu número, mas de todos os aspectos que envolvem a sua manutenção. Ser tradicional é, portanto, ter recebido e ter transmitido, através das gerações, os valores, conhecimentos e práticas dos saberes circenses de seus antepassados. Não apenas lembranças, mas uma memória das relações sociais e de trabalho, sendo a família o mastro central que sustenta toda esta estrutura (SILVA e ABREU, 2009, P.82).

Nesse sentido, o termo “tradicional” é empregado para os circenses que vivem e atuam nos circos itinerantes ou fixos, que tiveram sua formação dentro da lona, num processo de aprendizagem passado de geração para geração.

Para “Palhaçaria Clássica” utilizo a definição de Reis (2013) que conceitua o termo como uma tradição dramatúrgica composta por gags, quadros, esquetes, números, reprises e entradas. Reis (2013) afirma que a maioria das rotinas da Palhaçaria Clássica é composta de cenas e situações dramáticas, de fácil entendimento, com desfecho que se dá, geralmente, no decurso de dez a vinte minutos. “Essa característica favorece a construção de cenas cujo dinamismo se desenvolve num período breve. Esse modo de raciocínio aprimora uma estratégia dramatúrgica de criar cenas que gozam de lógica cômica autônoma” (REIS, 2013, p.186-187).

O uso do termo “Palhaçaria” tem gerado opiniões controversas entre os pesquisadores circenses. Bolognesi (2006) afirma que o termo tem sua origem na palavra “clown”, anglo-saxão de origem, também adotado pelos franceses. Historicamente, os clowns ingleses dominaram os picadeiros e palcos parisienses no século XIX, consolidando um modo de comicidade. Com isso, o termo perdurou. Os franceses denominam a arte dos clowns de “clownerie”, assim, segundo o autor, “Palhaçaria” vem a ser a transposição do francês para

o português. Bolognesi defende o uso do termo “Palhaçada” em contraposição a “Palhaçaria”, encontrando sua raiz nas palavras “*payaso*” e “*pagliasio*”.

Para Reis (2013) a relação do sufixo “ria” como lugar, atelier e oficina não seria um impasse para o uso do termo “Palhaçaria” como definição do conjunto de técnicas do palhaço. Segundo o autor, o lugar onde consumimos o produto Palhaçaria é o corpo do Palhaço, de modo que aonde ele vá, ruas, circos, teatros, hospitais estaria com sua “mercadoria”. Reis reforça que o trabalho do palhaço reside no investimento da construção de um corpo risível, “um corpo que constantemente se coloca como objeto do riso dos outros” (REIS, 2013, p.23).

Não busco, nestes escritos, estabelecer distinções entre o que é ser *clown* ou Palhaço, visto que, historicamente, os dois termos foram utilizados, quer seja no circo, quer seja fora dele. Além disso, essa é uma discussão que possivelmente já tenha sido superada na arte do palhaço no Brasil. O termo Palhaço aqui é empregado referindo-se ao cômico de picadeiro, lugar onde a Cia. 2 em Cena alicerçou sua pesquisa de estética e na qual originou os seus espetáculos de repertório. Enfatizo que todo o olhar sobre a arte do Palhaço se dá através da tradição circense, lugar onde o clownear/palhacear tem o mesmo objetivo: promover o riso.

Para o termo *apropriação* adoto o conceito defendido por Batista (2018) que afirma que:

A apropriação é um processo no qual o sujeito “torna seu” um objeto do mundo, ajustando-o, moldando-o a si, atuando afirmativamente nos processos de negociação com os signos, com a cultura. Nesse processo, o objeto, material ou não, sofre um deslocamento espaço-temporal promovido pelo sujeito, que pode alterar ou confirmar o sentido dado pelo seu ambiente de origem, ou seja, pode ressignificar o mundo que lhe chega, a partir de suas percepções, suas expectativas e seus interesses das e pelas atividades. Assim, na apropriação está implicada uma relação dialética, segundo a qual o sujeito, face ao objeto, desenvolve habilidades para construir suas representações do mundo, e por meio dessas construções simbólicas, o objeto adquire significados que expressam e produzem a subjetividade do sujeito. Dizendo de outro modo: ocorre um processo de construção de subjetividade na relação com o objeto e também uma produção de objetos a partir da subjetividade do sujeito. Apropriação seria, assim, “produção”, “construção”, negociação entre sujeito e objeto, sujeito e mundo (BATISTA, 2018, p.229).

Partindo desse princípio tornamos nossos os elementos tradicionais da Palhaçaria e do Circo, onde trabalhamos num processo de reconstrução no qual são imbricados nossos saberes (da música, do teatro, da dança) e os

saberes centenários da lona na produção de uma estética cênica resultante dessa junção.

Por “dupla cômica” refiro-me aos Palhaços Clown Branco e Augusto, dois tipos cômicos que em sua relação estabelecem o alicerce dramático da Palhaçaria Clássica. Bolognesi (2003) afirma que se trata de uma díade jocosa que explora a oposição de tipos distintos no embate de forças antagônicas. Para o autor, a dupla Clown Branco e Augusto solidifica as máscaras cômicas da sociedade de classes. “[...] o Branco seria a voz da ordem e o Augusto, o marginal, aquele que não se encaixa no progresso, na máquina e no macacão do operário industrial” (BOLOGNESI, 2003, p.78).

O termo “Cirquização” do teatro é empregado a partir da definição da pesquisadora Béatrice Picon-Vallin¹⁰ que afirma em seu livro *A cena em ensaios* que a palavra *cirkizacija*, “cirquização”, foi inventada na Rússia no início do século XX, tendo sido proclamada por toda a escola meyrholdiana, com o intuito de exaltar, prioritariamente, a alegria do circo que devolveria para o palco vigor e contentamento. O termo é também usado para definir a apropriação, feita pelo teatro, de elementos do circo.

No entanto as relações de aproximação e apropriação entre as artes do Circo e do Teatro estabeleceram-se desde a antiguidade, vale lembrar a utilização de elementos circenses que compunham o Teatro de Feira na Idade Medieval ou mesmo a presença dos *clowns* na história do teatro.

Para o termo “teatralidade circense” utilizo a definição dada por Silva (2007), Para a autora, o termo engloba as mais diversificadas formas de expressão artísticas que compõem o espetáculo de circo, e expressa qualquer apresentação dentro do universo circense: acrobática, de palhaçaria, de malabares, representações teatrais no picadeiro, etc.

Emprego o termo “musicalidade circense” ao referir-me as canções e cançonetes que compõem o repertório clownesco, músicas que foram eternizadas nas vozes dos Palhaços-instrumentistas-cantores.

¹⁰ Béatrice Picon-Vallin é diretora de pesquisa do ARIAS (Ateliê de Pesquisas sobre a intermedialidade e as Artes do Espetáculo), que pertence ao CNRS, o prestigioso centro francês de pesquisa científica. Especialista de Teatro Russo e de História e Teoria da encenação, dirige a coleção *Mettre en Scène* da editora francesa Actes Sud - Papiers.

5. PEQUENO ITINERÁRIO DE PESQUISA OU ROTEIRO DE UMA PESQUISAÇARIA.

É circo! Não, é teatro! É teatro de rua! Inúmeras discussões entre os fazedores de teatro e circo foram empreendidas. E nós, no meio dessa “trincheira”, seguíamos de praça em praça, um festival de teatro aqui, uma mostra de Circo acolá, um encontro de Palhaços lá, uma mostra de teatro cá. Íamos levando, nunca paramos para pensar na mescla que propomos em cena.

Certo dia, relendo o livro *Palhaços* do pesquisador circense Mário Fernando Bolognesi, deparo-me com o termo “Cirquização” do teatro. Bolognesi (2003) busca elucidar-nos sobre as relações de apropriações dadas entre o Circo e o Teatro, ao dizer que, nas últimas décadas do século XX no Brasil, os encenadores e grupos teatrais voltaram os olhos para as artes circenses. O Circo, concomitantemente, também se aproximou do Teatro e da Dança. Nesse sentido, o picadeiro veio a contribuir para a renovação do palco, bem como o Teatro e a Dança trouxeram novos ares às atrações circenses. Para o autor, assistimos a um processo duplo: a “cirquização” do Teatro e a teatralização do Circo (BOLOGNESI, 2003, p.185).

Percebi, assim, que ao se apropriar dos elementos circenses, a Cia. 2 em Cena empreendia um processo de “cirquização” do seu teatro, da sua cena, que tinha como resultado a busca de uma estética própria. Observei que a cada etapa a Pesquisa *Laboratório de Palhaçaria* a Cia. tomou como foco um ou mais elementos do Circo e da Palhaçaria, seguindo um processo de apropriação contínua e de recriação desses elementos em cena. Desse modo, quando resolvi imergir na pesquisa acadêmica e ingressar no mestrado em Artes Cênicas tomei como objeto de pesquisa as relações de apropriações culturais e suas ressignificações nas artes cênicas.

Os escritos, aqui expostos, objetivam analisar o processo de apropriação dos elementos circenses, realizado pela Cia. 2 em Cena, tomando como base para análise três espetáculos do seu repertório, nos quais são identificados estes elementos e como os mesmos foram postos em cena.

A pesquisa aqui apresentada configura-se como um estudo de caso. Goldenberg (1997) não considera o Estudo de caso como uma técnica

específica de pesquisa, mas sim “uma análise holística, a mais completa possível, que considera a unidade social estudada como um todo, seja um indivíduo, uma família ou uma comunidade, com o objetivo de compreendê-lo em seus próprios termos” (GOLDENBERG, p.33). Yin (2005) conceitua o estudo de caso como uma investigação empírica que busca analisar um fenômeno contemporâneo dentro de seu contexto da vida real.

Patton (2002) enfatiza que o propósito de um estudo de caso é reunir informações detalhadas e sistemáticas sobre um fenômeno, buscando a compreensão do mesmo no seu contexto real. Yin (2005) reforça a ideia da definição das unidades de análise, que podem ser constituídas, segundo o autor, de uma pessoa, de um grupo, de uma cultura, de uma organização ou mesmo de uma forma de comportamento. Em outras palavras trata-se de definir as unidades que serão analisadas para compreensão do fenômeno. Tomo como fenômeno o processo de apropriação dos elementos circenses e sua reconstrução na cena, utilizando como unidade de análise os espetáculos: *Palhaçadas – história de um circo sem lona, Reprilhadas e Entralhofas – um concerto para acabar com a tristeza e Do Vestido ao Nariz*.

Yin (2005) afirma que as principais questões em torno de uma investigação que utiliza a estratégia de pesquisa do Estudo de Caso são o *como* e o *porque*, buscando a compreensão “sobre um conjunto contemporâneo de acontecimentos, sobre o qual o pesquisador tem pouco ou nenhum controle” (p.28). O estudo aqui empreendido busca responder a seguinte questão: Como se deu o processo de apropriação dos elementos circenses e como estes corroboraram na construção e/ou busca de uma estética no trabalho da Cia. 2 em Cena?

Para responder a referida questão perfaço as etapas necessárias à realização de um estudo de caso, segundo Yin (2005) o pesquisador que escolhe essa estratégia de pesquisa deve ficar atento as etapas descritas:

1º etapa – Identificação do problema de pesquisa e formulação das hipóteses: nessa etapa identifiquei que nas últimas décadas, a partir da difusão dos saberes do Circo, diversos grupos, trupes e companhias cênicas se apropriaram de elementos circenses, ressignificando-os na cena. Formulei, desse modo, a hipótese de que o contato desses coletivos com esses saberes

corroborou para a criação de estéticas próprias de trabalho, oriundas da relação dialética de apropriação e ressignificação.

2ª etapa – Delimitação do contexto: para melhor aprofundamento delimito o meu campo de pesquisa, a Cia. 2 em Cena, imergindo em seus processos criativos e seus criadores na busca da compreensão dos mesmos.

3ª etapa – Delimitação do número de caso: a pesquisa empreendida toma como estudo três espetáculos, os quais denomino de casos, analisando os referidos processos no trabalho da Cia. 2 em Cena.

4ª etapa – Elaboração do protocolo de pesquisa: através da elaboração de um roteiro defino os itens elencados: a) questão principal da pesquisa; (b) objetivo principal; (c) temas da sustentação teórica; (d) definição da unidade de análise; (e) potenciais entrevistados e múltiplas fontes de evidência; (f) período de realização; (g) local da coleta de evidências; (h) obtenção de validade interna, por meio de múltiplas fontes de evidências; (i) síntese do roteiro de entrevista¹¹.

5ª etapa – A coleta de dados: Para além dos espetáculos, também utilizo como dados: entrevistas com os criadores e intérpretes, anotações em diários de bordo, matérias de jornais, sites, blogs e depoimentos de artistas externos ao coletivo que acompanharam a trajetória do mesmo.

6ª etapa – Análise dos dados: Busca-se na análise dos dados a compreensão de como se deram o/os processos de apropriações dos elementos circenses, estruturando o mesmo a partir dos estudos dos espetáculos citados, da realização de entrevistas com seus agentes criadores, bem como da análise de matérias de jornais, sites, blogs etc.

7ª etapa – Elaboração do relatório: aqui transpus para o papel os resultados obtidos a partir de um profundo mergulho nas obras as quais analisei. Refaço o trajeto de formação da Companhia estudada e da criação dos espetáculos analisados, estruturando os escritos expostos em três capítulos, assim descritos: no primeiro capítulo intitulado *Palhaçadas – a dupla cômica circense em cena* descrevo o processo de criação do espetáculo *Palhaçadas – história de um circo sem lona* e como se deu a apropriação das figuras antagônicas do Palhaço: o Clown Branco e o Augusto. Analiso a ressignificação dos elementos

¹¹ Adaptamos o referido protocolo de acordo com as necessidades da pesquisa empreendida.

circenses nesse espetáculo, estudando os deslocamentos estéticos e os seus desdobramentos.

No segundo capítulo intitulado *Reprilhadas e Entralhofas – em cena a dramaturgia do Palhaço* debruço-me sobre a criação e montagem do espetáculo *Reprilhadas e Entralhofas – um concerto para acabar com a tristeza* no qual analiso o processo de apropriação da dramaturgia *palhacesca*, bem como da figura do Palhaço Contra-Augusto.

No terceiro e último capítulo intitulado *Do Vestido ao Nariz ou cadê a Palhaça no picadeiro?* Tomo como estudo o espetáculo *Do Vestido ao Nariz*, que perpassa o processo de apropriação de técnicas de acrobacia de solo e sua associação às técnicas de Palhaçaria. Ressalto a ausência da figura da Palhaça no Circo Tradicional, temática abordada pelo espetáculo em questão, problematizando a questão da figura feminina na função de palhaço na contemporaneidade.

Por fim, elenco os elementos circenses presentes em cada espetáculo e sua ressignificação nos mesmos. Como aporte teórico, para conceituação e análise dos elementos do circo, utilizo as pesquisas de Bolognesi (2003) que toma como estudo o Palhaço e a comicidade circense brasileira, buscando compreender as especificidades do nosso cômico de circo. Agrego aos estudos de Bolognesi, as pesquisas de Reis (2013) que faz uma análise histórica da palhaçaria de grandes nomes desse universo como Joey Grimaldi, Benjamim de Oliveira e de Palhaços contemporâneos como Chacovachi e Os Colombaionni. Os escritos de Rémy (2016) alicerçam os estudos sobre a dramaturgia do palhaço, teorizando e apresentando os números clássicos desses cômicos na Europa.

Castro (2005) em *O elogio da bobagem - Palhaços no Brasil e no mundo* apresenta um panorama histórico da arte da palhaçaria desde as primeiras civilizações ao fenômeno dos Palhaços-doutores. Suas pesquisas alicerçam as definições de Palhaçaria brasileira e do Palhaço-instrumentista-cantor.

Praça feita, lona armada, cara pintada. Senhores e senhores o espetáculo vai começar! E com vocês a Primeira parte dessa jornada...

1ª PARTE - PALHAÇADAS OU A DUPLA CÔMICA CIRCENSE EM CENA

1.1. PALHAÇO DE CIRCO E PALHAÇO DE TEATRO?

Abri o baú, debrucei-me sobre os arquivos do espetáculo *Palhaçadas*: Materiais de jornais, CDs com fotos, DVDs, quantos DVDs que registram as inúmeras versões do espetáculo, figurinos, adereços. Ah! A flor do Circo. Abrir aquela caixa foi como foi voltar no tempo, em meados de 2006, o Arnaldo e eu esboçávamos a criação de um trabalho cênico, algo para crianças. Percebemos o quanto a arte do Palhaço atravessava as nossas trajetórias, vivíamos em cursos e oficinas de *clowns* e porque não realizamos um trabalho nessa linha. Se já tínhamos as nossas figuras clownescas? Nada, tudo o que havíamos vivido eram experiências em oficinas de, no máximo, uma semana, que abordavam o estado, o jogo, a relação entre os Palhaços. Nunca havíamos sido batizados, nomeados, mas, mesmo assim, decidimos mergulhar nesse universo: - Vamos fazer um espetáculo de *clowns*! Dissemos.

Depois de algumas pesquisas bibliográficas, demos de cara, ou melhor, de nariz com o livro *Palhaços* do pesquisador Mário Fernando Bolognesi. Nessa obra, o autor e pesquisador mergulha no universo dos cômicos circenses mostrando sua formação, transformações e atualidade. Um panorama dessa figura oriunda de uma pesquisa intensa e inédita no que diz respeito ao registro e catalogação dos Palhaços e Circos do Brasil. Um retrato do Palhaço circense na contemporaneidade que elenca suas especificidades e registra as dramaturgias que os mesmos apresentam no picadeiro.

Foi a leitura de *Palhaços* que norteou e deu vida ao nosso primeiro trabalho cênico. Do livro, nasceu a ideia de irmos aos Circos, ver os Palhaços, rir com suas brincadeiras, observar as maquiagens, figurinos... e fomos! Quanto aprendizado:

- Aquele Palhaço tem um bordão assim!
- E os corpos? Reparou suas composições?
- Percebeu a maquiagem? Tudo faz sentido.

Perguntas e indagações assim iam se formulando e, entre uma visita e outra aos Circos, íamos para a sala de ensaios. Experimentávamos corpos, vozes, brincávamos, jogávamos até encontrarmos a nossa comicidade. Aos poucos, rascunhávamos as nossas figuras *palhacescas* e a relação entre elas.

Arnaldo, meu parceiro de cena, seria o esperto da dupla, aquele que conduzia o jogo, a voz da razão; eu, o bobo, aquele que mesmo querendo acertar, erra tudo e não consegue fazer a mais simples das ações sem uma *trapalhice*. Aqueles Palhaços de roupas coloridas e muita maquiagem haviam nos fascinados, o picadeiro havia nos seduzido.

- Mas e os *Clowns*? Pensamos. E, imediatamente, alguém falou:

- Vamos *palhacear* eles! Risos tomaram a sala de ensaios.

Clown ou Palhaço? Palhaço ou *clown*? Quando iniciamos as nossas pesquisas no universo da Palhaçaria nos deparamos com essa discussão que permeava o mundo teatral. Reis (2013) esclarece que o embate *clown*/Palhaço teve sua origem no início da década de 1980, quando foram implantadas, no Brasil, as novas formas de abordagem da Palhaçaria, criadas em ambientes teatrais e voltadas, principalmente, para os palcos de teatro, disseminadas por escolas como a do pedagogo Jacques Lecoq e, posteriormente, aperfeiçoada por Philip Gaulier. O autor afirma que, na busca de se autodefinir como um movimento de inovação da arte do Palhaço, os pedagogos passaram a empregar e divulgar, a partir da década de 1980, o termo *clown* para diferenciar e definir a sua abordagem de Palhaço, termo que permaneceu associado à tradição do Circo, criando, assim, uma diferença de status entre as duas nomenclaturas que ainda hoje guarda sequelas.

Apesar de não ser o intuito dos praticantes dessas novas abordagens, de certa forma esse modo de apropriação violentou o termo palhaço subjugando-o ao termo *clown*, que ganhou um status de superioridade, mais rico, atual e fundamentado em pesquisas teatrais. No intercâmbio semântico prevalece certo clima de que ao termo em português ficou reservado o sentido negativo, cristalizado, pejorativo, velho, tradicional e ultrapassado. Ao termo inglês *clown* ficou o positivo, arte fundamentada em pesquisa, contemporânea e voltada para os palcos. Triste fim levou o termo português palhaço, que os novos aprendizes resistem em usar ao se referirem a essa arte (REIS, 2013, p. 47).

Assim, segundo o autor, o uso do termo *clown* no Brasil foi utilizado para descrever ou identificar as novas tendências da arte do Palhaço e visava fugir do estigma, da conotação pejorativa impregnada na imagem cristalizada ou canonizada do Palhaço de circo. Nessa perspectiva, essa imagem

dominava o imaginário das pessoas e, muitas vezes, empobrecia e reduzia esse artista a meros estereótipos.

Para Reis (2013), quando falamos em Palhaço na atualidade, estamos tratando tanto do saber artístico transmitido predominantemente pelos palhaços da tradição dos circos, como das técnicas *clownescas* desenvolvidas no universo teatral, cuja formação se dá em sala e com artistas que misturam as duas perspectivas. Encontramos a primeira experiência dispersa pelos diversos circos itinerantes existentes pelo Brasil afora, onde o processo de ensino e aprendizagem ainda se dá através da transmissão dos saberes, principalmente no âmbito familiar. A segunda chegou ao Brasil trazida por diferentes pesquisadores, entre os quais, Luis Otávio Burnier e Francesco Zigrino¹² (BOLOGNESI, 2006, p. 09), sendo essas experiências disseminadas através de oficinas e orientações pessoais.

Compreender as diferenças estéticas e pedagógicas dessas duas vertentes da Palhaçaria foi de suma importância para a construção da identidade do nosso trabalho, bem como para entender suas similaridades e dissimilaridades. Segundo Castro (2005), *Clown* é uma palavra inglesa derivada de *colonus* e *clod*. De origem latina, os referidos termos eram usados para designar aqueles que cultivavam a terra, neles também encontramos a origem da palavra *colono*. Assim, segundo a autora, o termo *Clown* era utilizado, a princípio, para assinalar o camponês rústico, um roceiro simplório, mas ela ganha depois conotação pejorativa e passa a identificar um camponês estúpido e bronco. Bolognesi (2003), ao definir a gênese da etimologia *Clown*, também relata sua origem latina e seu sentido de rústico, mas acrescenta que “*Clod*, ou *clown*, tinha também o sentido de *lout*, homem desajeitado, grosseiro, e de *boor*, camponês, rústico” (BOLOGNESI, 2003, p.62). Na pantomima inglesa, o termo *clown* designava o cômico principal que tinha as funções de um servo.

Para Ruiz (1987) a palavra Palhaço vem de *Pagliaccio*, que tem origem no termo italiano *paglia* (palha), material usado antigamente no revestimento de colchões. Os *pagliacci* eram cômicos e foram assim chamados porque suas

12- Luís Otávio Sartori Burnier Pessôa de Mello (São Paulo /SP 1956 - Campinas/SP 1995). Diretor e ator. Intérprete e performer de largos recursos, ligado à antropologia teatral, um dos fundadores e líder do grupo LUME Teatro – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais ligado à Universidade Estadual de Campinas. Francesco Zigrino é ator e diretor de teatro, de origem italiana é pedagogo teatral tendo como objeto de estudo a utilização na máscara na cena.

roupas primitivas eram feitas do mesmo pano dos colchões: um tecido grosso e listrado, afofada nas partes dos órgãos sexuais, que faziam parecer um verdadeiro “colchão” ambulante aos que a usassem. Sua função era protegê-los das constantes quedas que levavam.

Etimologicamente, os termos Palhaço e *clown* apresentam-se como correlatos. Ao analisarmos o contexto rural do qual os mesmos se originam, percebemos a referência do rústico, do simplório, do camponês, presente tanto no termo “*clod*”, do qual se origina a palavra *clown*, e “*paglia*”, gênese da palavra *pagliaccio*. Isso quando levamos em conta que, se os *pagliacci* usavam vestimentas de colchões e tinham suas partes afofadas por palhas, certamente sua origem era simples e havia alguma ligação com o campo e a terra. É importante frisarmos que, na história da Palhaçaria, uma infinidade de termos foram utilizados para conceituar os mesmo tipos de cômicos. Castro (2005) nos mostra como essa tentativa de *nomenclaturar* tipos, sempre foi um trabalho em vão....

Todas essas tentativas de determinar um nome para cada tipo e de fixar cada um dos tipos com seu devido nome são sempre vãs. Para começar temos a questão da tradução. Em francês, o bobo da corte é fou (louco), em inglês fool (louco), mas muitas vezes o termo usado é jester, que seria melhor traduzido para o português como jogral. Em português temos o termo bobo designando o bobo do rei, mas este também era chamado de bufão, louco ou gracioso. Só que muitas vezes bufão era o termo usado para o louco da aldeia e, louco, apenas um padre que gostava da pândega nas festas da Quaresma, ou um goliardo, que andava pelas tavernas cantando e contando histórias cômicas carregadas de sensualidade e erotismo. Jogral e menestrel viraram na nossa língua atual figuras líricas que recitam versos para as amadas e tangem um alaúde, mas, como vimos, podiam ser também os nomes dados a saltimbancos, graciosos e rústicos de feiras (CASTRO, 2005, P.31).

Percebemos, assim, que as correlações terminológicas perpassam a historicidade do Palhaço desde os mais remotos tempos. Entendidas essas similaridades, podemos elencar algumas diferenciações espaciais que corroboram para a especificação estética da atuação do Palhaço de circo. Historicamente, a figura dos *clowns* está associada ao teatro. Castro (2005), ao fazer um panorama histórico da origem desse cômico, afirma...

As primeiras referências ao clown são do século XVI quando, na Inglaterra, os espetáculos de Mistérios e Moralidades, que baseavam-

se na vida dos Santos e em histórias livremente adaptadas da Bíblia, incorporam um terceiro personagem cômico: o rústico. Até mais ou menos 1550, a comicidade desse tipo de espetáculo estava a cargo do Diabo e do Vice, personagem recorrente que representava todas as fraquezas humanas. Ao longo dos anos, o personagem do rústico vai se desenvolvendo e se transformando num elemento risível, motivo de chacota de todos os personagens. Por volta de 1580 o termo clown, para o rústico, já aparece na cena elizabetana. E, entre 1580 e 1590, a qualificação do personagem passa de um clown para o clown. Agora ele é um tipo de características bem definidas. O clown elizabetano adquire um novo status: continua um grosseirão, mas ganha esperteza e passa a ocupar uma posição social mais elevada. (CASTRO, 2005, p.51)

Castro nos mostra a evolução dessa figura que passa da representação de um homem rústico a um personagem que ganha status na cena teatral e nos contextos históricos.

O Palhaço é uma invenção do circo moderno. Em 1768, o sargento inglês Philip Astley (1742-1814) construiu um anfiteatro a céu aberto e concebeu a ideia da realização de um espetáculo que mesclaria exercícios equestres com a proeza dos artistas de feira num picadeiro de 13 metros de diâmetro

Os 13 metros são a medida ideal para que a força centrífuga ajude o cavaleiro a manter-se em pé sobre o cavalo e essa descoberta, que alguns atribuem à Astley, fez com que o espetáculo se passasse num círculo, o que proporcionou uma dinâmica toda especial para as cenas e trouxe de volta a milenar arena dos gregos e a tradicional roda das praças públicas (CASTRO, 2005, p.53).

A questão da espacialidade define, assim, especificidades inerentes à atuação do Palhaço de circo e do Palhaço/clown de teatro. Pantano (2007) reforça essas diferenças espaciais entre Circo e Teatro e como o espaço influencia na estética de atuação.

A diferença começa pelo próprio espaço cênico, longe de grandes salas tradicionais. O circo apresenta-se em qualquer terreno que dê para armar a sua lona, na maioria das vezes, na periferia. Aliás, ali está seu público (estamos aqui nos referindo aos circos-pequenos) barulhento e participativo, um público marginal. Diferentemente do teatro, a arena circular do circo, além de exigir uma atuação mais exagerada, permite certa descontração do ator, o que não acontece no teatro, pois a própria disposição do público diante do ator, a espera passiva e o desencadeamento da ação acabam por reter muitas das atitudes e expressões que poderiam ocorrer de uma forma mais livre (PANTANO, 2007, p. 30,31).

Para Carrico (2004), essa liberdade de expressão encontrada no público circense assemelha-se ao comportamento da plateia das manifestações dramáticas populares. O jogo cena-plateia é uma característica específica desses espetáculos que, para tal, trabalham com uma dramaturgia aberta ao constante diálogo com o público. O improviso na atuação desse cômico configura-se como um elemento dramatúrgico que sustenta essa relação, garantindo a continuidade da cena.

Outra peculiaridade na atuação do Palhaço de circo está na relação estabelecida entre a dupla cômica que compõe a Palhaçaria clássica.

Existem dois tipos clássicos de clowns: O Branco e o Augusto. O Clown Branco é a encarnação do patrão, o intelectual, a pessoa cerebral. Tradicionalmente, tem rosto branco, vestimentas de lantejoulas (herdada do Arlequin da *commedia dell'arte*), chapéu cônico e está sempre pronto a ludibriar o seu parceiro em cena. Mas modernamente, ele se apresenta de smoking e gravatinha borboleta e é chamado de *cabaretier*. No Brasil é conhecido por escada. O Augusto (no Brasil, Tony ou Tony - excêntrico) é o bobo, o eterno perdedor, o ingênuo de boa-fé, o emocional. Ele está sempre sujeito ao domínio do branco, mas, geralmente, supera-o, fazendo triunfar a pureza sobre a malícia, o bem sobre o mal (BURNIER, 2009,p.206).

Na comicidade circense brasileira, a relação hierárquica entre o Clown Branco e o Augusto foi desconstruída. O primeiro findou por transfigurar-se na figura do Mestre de Pista, aquele que é incumbido de conduzir o espetáculo. Segundo Bolognesi (2003), suas funções foram absorvidas pelo apresentador ou por um segundo Palhaço, que também está vestido de *Augusto* e é chamado de *escada* ou *crom*. Assim, os Palhaços brasileiros na atualidade, segundo o autor, não têm mais as características externas dos *clowns* europeus, embora tenham absorvido muito de suas proezas, eles as desenvolveram em prol de sua realidade. Castro (2005) enfatiza que uma característica peculiar do Palhaço brasileiro é ter sua comicidade calcada na música e na palavra, herança do contato dos *clowns* europeus com as danças e folguedos brasileiros.

Para Carrico (2004), o Palhaço é veículo de uma cena aberta, improvisada, caráter inerente à Cultura Popular, arte não oficializada, em constante estado de transformação, que carrega em si a ambiguidade da própria vida. Para o autor, essa figura é totalmente diferente do “Pierrot de

prateleira de barraca-de-quermesse que se vê no *Cirque du Soleil*, cujo poder de provocação e derrisão foi tolhido e o diálogo com a plateia talvez tenha sido silenciado (...) O *clown* canadense, em meio a um espetáculo escuro e tecnológico, enquadrado pelo foco do refletor, já não assusta. Sabe-se o tempo todo que aquilo é ilusão (CARRICO, 2004, p.37).

Quase duas décadas depois, a discussão ainda permeia o universo desses cômicos; alguns afirmam que são *clowns*, outros defendem a figura do Palhaço. Sem a pretensão de dar finitude ao debate, chamamos a atenção para a reafirmação de uma figura cômica brasileira, nascida do contato com as nossas culturas e tradições populares. Respeitando, assim, a diversidade de uma linguagem, sem ostentar a superioridade de um ou de outro. Existem Palhaços e existem clowns, cabe a cada intérprete definir que linha cômica lhe atravessa, e que riso quer provocar.

Com as nossas idas aos Circos compreendemos que o Palhaço que queríamos vivenciar era o cômico circense, aquele que fala pelos cotovelos e embala canções e cançonetas bobas. E encontramos no picadeiro um riquíssimo tesouro que alicerça nossas criações: a Palhaçaria Tradicional.

1. 2. A DUPLA CÔMICA CIRCENSE NA CENA

Laboratórios findados havia chegado a hora de alicerçamos uma dramaturgia, um mote para nossa brincadeira. Durante os treinamentos, fomos desenvolvendo o jogo a partir da relação básica estabelecida entre a dupla cômica circense: aquele que manda e aquele que obedece. Fo (1998) explica as relações de poder nesse universo...

No mundo dos clowns só existem duas alternativas: ser dominado, resultando no eterno submisso, a vítima, como acontece na *Commedia dell'Arte*; ou dominar, assim surge a figura do patrão, o *clown* branco (o Louis), que já conhecemos. É ele que conduz o jogo, que dá as ordens, insulta, manda e desmanda. E os Toni, os *Pagliacci*, os *Auguste* lutam para sobreviver, rebelando-se algumas vezes... mas normalmente se viram. (FO, 1998, p. 305).

Arnaldo foi ao poucos desenvolvendo uma figura racional, autoritária, de gestos precisos e bem definidos, uma imagem do arquétipo do patrão, do dono do Circo que conduzia o espetáculo numa função outrora chamada de

Mestre de Pista. Em uma entrevista, o artista revela seu processo de criação e suas referências para a composição do *Risada*...

A composição das personagens do Palhaçadas se deu através de pesquisas em circos de pequenos e meio porte, através de visitas a esses circos para ver os espetáculos e sobretudo como aqueles Palhaços exerciam sua função...antes havíamos mergulhado em pesquisas teóricas e de audiovisual onde vimos filmes que abordavam a arte da Palhaçaria, mas a fonte principal e mais importante foi a pesquisa de campo nos circos. (RODRIGUES, 2019).

Arnaldo traz à cena uma típica figura circense, volta no tempo e busca referências dos mestres de pista do Circo Moderno, mas coloca-as na atualidade do seu personagem e dialoga com o contexto no qual está inserido. *Risada* é o patrão, o dono do circo, aquele que dá as ordens. Se pensarmos na dupla cômica clássica, ele ocuparia o lugar do Clown Branco, aqui no Brasil transfigurado na figura do Mestre de Pista e ou de outro Palhaço que tem a função de preparar a piada para o Palhaço principal. Segundo Bolognesi...

O Clown Branco tem como característica a boa educação, refletida na fineza dos gestos e a elegância nos trajes e movimentos. Ele mantém o rosto coberto por uma maquiagem branca, com poucos traços negros, geralmente evidenciando sobrancelhas, e os lábios totalmente vermelhos. A cabeça é coberta por uma boina em forma de cone. A roupa traz muito brilho. O tipo, assim, recupera, no registro cômico, a elegância da tradição aristocrática, presente na formação do circo contemporâneo (BOLOGNESI, 2003, p.72).

Na atualidade, no Circo, a figura do Clown Branco é representada pelo apresentador do espetáculo, o Mestre de Pista, ou pelo segundo Palhaço que é chamado de *escada* ou *crom*. Essas similitudes apareceram para o Arnaldo no processo de pesquisa e composição da personagem...

E aí durante esse processo teve essa questão de sempre se indagar se era Palhaço, se era personagem, se era um Palhaço, se era personagem. E que hoje, através de estudos, através de ver referências de Mário Fernando Bolognesi e seu livro *Palhaços*, de Ermínia Silva, de tantos outros teóricos que tem da palhaçaria, do universo circense. Hoje eu sei que ele é um personagem, o mestre de pista, aquele que conduz o espetáculo e traz racionalidade ao números do Palhaço, funcionando como o seu contra ponto.(RODRIGUES, 2019).

Segundo Bolognesi (2003), o Mestre de Pista cumpria inicialmente a função de domador e diretor dos números equestres, mas, depois, devido ao predomínio do cavalo no espetáculo, ele ganha também a função de mestre de cerimônia, conhecida, na atualidade, como apresentador. “O Mestre de Pista também participava das entradas circenses, quase sempre trazendo a lucidez à cena, característica ausente no Palhaço” (BOLOGNESI, 2003, p.68). O autor afirma que, antes mesmo da fixação da dupla cômica, essa figura circense já ocupava o lugar de soberania sobre o clown, e segue relatando que:

A sua origem induziu o uso de uma indumentária marcada pelo uniforme dos militares. Widicomb teve importância destacada nessa função. Vestido sobre inspiração militar, ele impôs um estilo majestoso que propiciava o total domínio e direção sobre tudo o que ocorria na pista. Nesse controle, Widicomb desenvolveu a habilidade pelo jogo clownesco, dessa feita valorizando a personagem cômica. Assim, aos poucos, delineava-se um contraponto ao *clown*, pólo de oposição fundamental para a futura dupla de palhaços que viria a se firmar por definitivo. Essa polaridade ganhou novos contornos, ainda no Anfiteatro de Astley, com a incentivada rivalidade entre Tom Barry e William F. Walter (1808-1892) (BOLOGNESI, 2003, p. 68).

Risada traz à cena a personificação dessa figura que mescla as personas do cavaleiro militar e do dono do circo. Sua função é trazer a dramaturgia à racionalidade, à lucidez, contrapondo o Augusto que excentricamente transforma tudo em comicidade.



Imagem 5. Personagem Risada. Foto de Ana Clara Berno.

Em sua composição corpórea Arnaldo Rodrigues traz elementos da dança, arte que integrou a sua formação cênica. A corporeidade do balé, a colocação do corpo, a métrica dos gestos, a terminação das partituras de movimento, a presença cênica trazem a vivência do universo da dança para a personagem. A inserção de uma meia máscara expressiva, elemento sugerido pela encenação, reforça a necessidade de uma gestualidade métrica e conscientemente colocada. A utilização da máscara dialoga com figuras cômicas que remontam aos cômicos da Idade Média e a *Commedia dell' arte*, elementos que contribuíram para a formação da dupla clássica circense. Nesse sentido, a composição da personagem Risada perpassa os atravessamentos artísticos vividos pelo intérprete em sua formação que tem no teatro, na dança e no circo seus alicerces.

Nesse contraponto, encontramos o *Risadinha*, figura *palhacesca* criada por mim fruto de vivências no teatro popular, no teatro de máscaras e depois do meu contato com o Circo. Para a sua composição, utilizo múltiplas referências que vão desde o imaginário sobre a figura do Palhaço, ao acesso às técnicas do cômico circense.

Divido a composição do meu Palhaço em dois momentos: no primeiro, recorro ao imaginário popular dessa figura, percorro os circos da minha infância, guardados cuidadosamente na memória. Busco os Palhaços clássicos brasileiros, Palhaços icônicos que ganharam reconhecimento nacional em filmes, na TV. Nesse primeiro momento, a construção se dá de uma forma extremamente teatral, resultado da minha bagagem como ator de Teatro Popular. No segundo momento, fomos aos circos, deixamos que aquelas figuras nos afetassem, afetamo-nos daquele espaço. Nessa etapa descobrimos as especificidades daquele cômico: a composição corpórea, vocal, o jogo, o *timing*. Consigo, assim, somar tudo o que eram imagens, lembranças, referências e dar vida, através de uma corporeidade, a minha figura *palhacesca*.

Risadinha é o empregado, aliás, o único funcionário do Circo, o faz-tudo. Figura excêntrica criada por mim, incapaz de viver só, depende completamente da figura do patrão e vive para servi-lo. Ele é um típico augusto, um ser bobo, meio infantil, que vê a vida com olhos de criança e

transforma tudo em brincadeira. Bolognesi explica a origem desse tipo cômico ao dizer que ...

O termo *augusto* tem sua raiz na língua alemã e foi utilizado pela primeira vez em 1869, em Berlim, quando Tom Belling, um cavaleiro, teve uma apresentação desastrosa no picadeiro. O público, então, gritou: "August!". *August*, em dialeto berlinense, designava as pessoas que se encontravam em situação ridícula, ou ainda aquelas que se faziam de ridículas. O Augusto é um tipo de palhaço que tem como marca característica o nariz vermelho. Ele não cobre totalmente a face com a maquiagem, mas ressalta o branco nos olhos e na boca. Sua característica básica é a estupidez e se apresenta frequentemente de modo desajeitado, rude e indelicado. No Brasil, encontra-se no termo *palhaço* o equivalente mais apropriado do Augusto, ainda que ele englobe outros tipos e possa, com isso, fundir-se ao *clown* (BOLOGNESI, 2003, p.73,74).

Segundo o autor, a partir de 1880, o Augusto se impôs como estilização da miséria em meio a um ambiente social que prometia sua erradicação. Numa sociedade industrial onde o progresso caminhava a passos largos, não havia lugar para um ser marginalizado. Esse processo, no entanto, que parecia existir apenas no plano ideal, não conseguiu superar a massa de desempregados, a fome e as guerras fazendo com que milhares de pessoas deixassem o Velho Mundo. É oriundo desse cenário que chegam ao Brasil as companhias circenses estrangeiras e, com elas, a dupla de palhaços que solidificaram as máscaras cômicas da sociedade de classes. Nesse sentido, o Branco seria a voz da ordem, da autoridade, e o Augusto, o marginal, aquele que não se encaixa no progresso, no mundo das máquinas e seus operários (BOLOGNESI, 2003).

A história da origem do Augusto é repleta de versões levando a divergências entre os historiadores de Circo. Augustet (*apud* BOLOGNESI, 2003) relata que esse tipo de Palhaço nasce de um cômico incidente. Tom Belling, um exímio cavaleiro do Circo Renz, teria ingerido uma dose excessiva de gim e isso o fez cometer algumas gafes em sua apresentação. A embriaguez levou Belling a montar em seu cavalo de frente para o rabo, ao invés da cabeça. Não demorou muito para o que o cavaleiro caísse e batesse com o nariz na pista, motivo pelo qual se acredita que o nariz do Palhaço seja vermelho.

Outra versão relatada por Augustet diz que um funcionário do Circo de nome Augusto, que tinha a função de colocar em cena os aparatos para o

espetáculo, conhecida como garçom de pista, era tão estapafúrdio que não conseguia executar nenhuma de suas tarefas sem trapalhadas, tendo provocado muitas risadas no público. Tristan Rémy apresenta uma terceira versão para a origem do Augusto:

A paródia do diretor de picadeiro nasceu inopinadamente, segundo dizem, graças a um jovem cavaleiro que, numa noite de gala, apareceu bêbado com um figurino de cerimônia muito grande para ele. Ele se chamava Augusto. O nome prevaleceu (RÉMY, 2016, p.25).

Rémy (2016) afirma que, em suas primeiras apresentações, o Augusto contracena apenas com o diretor de picadeiro, sendo o responsável por todos os desastres do espetáculo. Depois o Augusto aparece ao lado do clown que teria abandonado sua caracterização inglesa e passa a trazer traços do Pierrô das arlequinadas. O Augusto se submete ao aprendizado da comicidade do picadeiro, assim como fez os clowns, mas este busca no passado referências para sua atuação. Rémy (2016) afirma que:

Nessa época, a técnica do clown já está desenvolvida, um repertório de números está constituído, e os clowns, cada vez em maior número, o interpretam. Em pouco tempo, o Augusto não tem mais nada para aprender com o clown, com quem divide as farsas, as alegrias da criação, os contratos, os sucessos e os fracassos. Ele se impõe tão fortemente que o clown, deixado para trás pelo Augusto, deve ceder-lhe o lugar de bufão e tomar a posição daquele que comanda o jogo; daí em diante, sua única função é valorizar o Augusto, como antes o diretor de picadeiro fazia com o clown (RÉMY, 2016, p.25).

Castro afirma que a figura do criado idiota é milenar. “O tipo bobo que tropeça ao entrar em cena e é o alvo preferencial para todo tipo de pancadas está presente em todos os grupos cômicos que conhecemos em diferentes culturas e momentos históricos” (CASTRO, 2005, p.70). Para a autora, Albert Fratellini seria o responsável pela criação da face do Augusto como o conhecemos hoje. Em 1910, no momento em que os três irmãos se viram obrigados, pelo destino, a criar um trio de palhaços...

De início, os irmãos Fratellini formavam duas duplas de clowns e Augusto, mas com a morte, em 1909, em Varsóvia, do mais velho deles, Louis, os irmãos Paul, François e Albert resolvem trabalhar juntos num trio e criar um grupo formado por um clown e dois Augustos. Paul não mudou nada no seu clown, o mesmo fez François

com seu Augusto. Coube a Albert inovar, criando um tipo de Augusto mais idiota que todos os idiotas, um super imbecil com um visual tão hiper-super-extra-incrível e exagerado, que mudou a face dos palhaços dali por diante (CASTRO, 2005, p.71)

Busquei essas referências para a criação do *Risadinha*, partindo da descoberta do que era “risível” em minha personalidade/corporeidade e depois maximizando esses elementos até encontrar a minha figura *palhacesca*. É inevitável refletir sobre esse processo e não lembrar da primeira vez em que “botei” Palhaço, lembrança guardada à sete chaves. Ainda aprendendo os caminhos do picadeiro, deixando-me levar pela graciosidade da máscara. Imbuído de uma mágica ancestralidade, dos tantos mestres que apontaram caminhos, o medo de errar, errando, o medo de esquecer-se das tantas dicas dadas, a fragilidade de um aprendiz exposta. Estar com o público, a melhor escola. Aprender fazendo, errando e acertando, jogando com o erro. A partir daí, de uma plateia afetosamente amiga, nascia um Palhaço: *Risadinha*. Em um dado momento da apresentação, um erro me fez expressar uma manifestação de desconcerto que tomou o espaço com um “RARAIIII”, surgia o bordão do Palhaço. Desse dia em diante, a alegria, a tristeza, a ironia, tudo se corporificava num som de “RARAIIII”.



Imagem 6. Palhaço Risadinha. Foto de Ana Clara Berno.

1.3. O JOGO BRANCO-AUGUSTO NA COMPOSIÇÃO DRAMATÚRGICA DO ESPETÁCULO

Palhaçadas celebra a tradicional dupla cômica circense e tem como alicerce de sua dramaturgia a relação clássica entre aquele que manda e aquele que é mandado. Ao mergulharmos na Palhaçaria de matriz circense, entendemos que todo o jogo *palhacesco* se arquitetava sobre a relação de díade ou tríade entre os Palhaços. Desse modo, quanto estruturamos o nosso treinamento, elaboramos a seguinte sequência pedagógica:

1. Composição das figuras *palhacescas*.
2. Jogos de relação entre o Palhaço Branco e o Palhaço Augusto.
3. Jogo de relação entre o trio clownesco: Branco, Contra Augusto, Augusto.
4. Estudo e montagem das gags clássicas.
5. Estudo e montagem das entradas clássicas.
6. Estudo e montagem das reprises.
7. Estudo do Palhaço nos dramas e comédias circenses

A apropriação desse repertório circense fundamentou as nossas práticas norteando, posteriormente, as ações de formação e capacitação de outros Palhaços, eixo de trabalho que a Cia. passou a desenvolver somente a partir de 2014.

Palhaçadas – História de um Circo sem Lona estreou em julho de 2007 e realizou sua primeira temporada no *Canal das Artes*, um atelier de artes visuais localizado no Recife Antigo. Em cena, eu, o Alexsandro Silva, *Palhaço Risadinha* e o Arnaldo Rodrigues, Mestre de Pista, *Risada*. A história? Um enredo simples, um pretexto para apresentar as reprises e entradas aprendidas nas visitas aos circos. *Risada* e *Risadinha* trabalham no Circo Brasil, um Circo pequeno de lona furada, daqueles “tomara que não chova”. Quase falido e sem público, tudo piora quando o circo pega fogo, restando apenas o velho picadeiro. Sem terem onde morar e trabalhar, os Palhaços resolvem juntar o que sobrou e vão para as ruas apresentar suas palhaçadas na tentativa de

reerguer o Circo. Além dos dois cômicos, a montagem conta com dois músicos em cena, Flávio Santana e Davison Wesley¹³, que pontuam o enredo com efeitos sonoros e canções do universo popular.

Composta por *gags* e entradas circenses, a dramaturgia do espetáculo tem como estrutura um roteiro que narra a condição em que se encontram os Palhaços e o Circo onde eles vivem, apresentando as situações da vida particular dos cômicos, bem como o dia-a-dia do circo e das apresentações que os mesmos realizam nas praças. Nos entremeios desse enredo, são apresentadas as reprises e entradas. Nesse sentido, a dramaturgia funciona como mote para a apresentação dos números de Palhaço.

Bolognesi (2003) dá o nome de *entrada* aos números de Palhaçaria que abordam temas ligados à vida exterior ao picadeiro. Esse gênero dramático caracteriza-se como pequenas comédias, com situações cômicas, geralmente calcadas no humor, que tem a fala como seu elemento central, e acontecem no decurso de 15 a 20 minutos, podendo se estender de acordo com a improvisação dos Palhaços. No espetáculo a estrutura dramática é alicerçada da seguinte maneira:

1. ABERTURA

- 1.1. Gag dos músicos.
- 1.2. Entrada dos Palhaços /caracterização
- 1.3. Gag do alongamento
- 1.4. Gag do guarda chuva
- 1.5. Cadê a plateia?
- 1.6. Gag do lençol
- 1.7. Gag do circo pegando fogo
- 1.8. A flor do Circo
- 1.9. A ida para ruas e praças

2. CENA1 – O CIRCO NA PRAÇA

- 2.1. Gag de apresentação do espetáculo.

¹³ Flávio Santana é ator, Palhaço e músico, tendo toda sua formação cênica e musical dentro da Cia. 2 em Cena. Davison Wesley é Palhaço, músico e diretor musical também formado dentro do processo de pesquisa da referida Cia.

- 2.2. Gag dos malabares.
- 2.3. A flor do Circo
3. ENTRADA 1 – O FANTASMA.
4. ENTRADA 2 – O APITO.
5. ENCERRAMENTO
- 5.1. Gag da passagem do chapéu.
- 5.2. Ida para outras praças

Para a realização da análise dos elementos da Palhaçaria tradicional na dramaturgia do referido espetáculo, descrevo as gags e cenas e disponho, em seguida, um estudo sobre as mesmas. E a seguinte gag que inicia o espetáculo...

Palco em penumbra, dois focos de luzes mostram, em lados opostos da cena: um cirquinho, feito de papel em cores azul, amarelo e verde, e uma flor – A flor do circo. Um letreiro é acessado e podemos ler a seguinte frase “Circo Brasil”. Em seguida entra dois Palhaços-músicos, Dunga e Sem Nome. Caminham até o centro do picadeiro, cumprimentam a plateia com um gesto de venha. Dunga, o excêntrico, coloca-se de costas para o público. Ação vista por Sem Nome só após o ato de se abaixar. Sem Nome tentando disfarçar a trapalhice do parceiro, toca em suas nádegas, ele olha para o amigo, que sem palavras indica que a plateia está para frente. Dunga levanta-se e repete o gesto de venha, desta vez se virando para a coxa do teatro. Sem Nome ri desconcertado para plateia e faz gestos com as mãos para o colega se virar. Dunga levanta-se e reverencia o público, no entanto não volta a ficar de pé. Sem Nome impaciente levanta o parceiro. Os dois riem para o público. Ouve-se o som de um apito, algo que busca estabelecer a ordem, os Palhaços-músicos saem apressados e posicionam-se em seus lugares. Dunga senta-se de um lado, tomando para si um violão e Sem Nome do outro lado, onde se vê uma bateria. Está formada a bandinha do Circo Brasil (DA SILVA, 2007. Palhaçadas – História de um Circo sem Lona).

Nessa gag, estabelece-se um jogo entre a dupla cômica clássica. Dunga, o Augusto, figura *palhacesca* do intérprete Davison Wescley, é incapaz de realizar corretamente um cumprimento ao público, errando toda a sequência dos movimentos, trocando os lados e não percebendo que a plateia se encontra à sua frente. Cabe ao Palhaço Escada, vivido por Flávio Santana, orientá-lo conduzindo ao movimento certo. A comicidade dá-se pela incapacidade do Augusto de executar as mais simples das ações e, para tal, necessita da condução do seu parceiro. O corpo é o elemento principal dessa gag, visto que os obstáculos que residem sobre a mesma, operam sobre uma

lógica simples, dispensando o uso da palavra. Na sequência da gag apresentada temos a entrada dos Palhaços...

Uma luz ao fundo ilumina uma cortinha, onde vemos surgir os rostos dos Palhaços. De um lado surge Risada, o patrão, e do outro lado Risadinha, o funcionário. Risada rompe a cortinha e entra em cena, posiciona-se frente a uma mala, onde vemos um par de luvas e um chapéu dispostos sobre a mesma, na frente um par de sapatos. Ao chegar à frente da mala Risada vê que o parceiro permanece na cortinha, ordena então que o mesmo avance na cena. Desconcertado Risadinha vai até a sua mala, nela vemos um par de luvas e na frente um sapato de Palhaço. Ao comando do patrão os dois colocam as luvas, em seguida sentam-se sobre a mala e colocam os sapatos. Risada executa a ação com gestos leves e delicados e Risadinha com gestos bruscos e grotescos. Por fim levantam-se. O patrão pega sua mala e sai, o Palhaço tenta fazer o mesmo, mas atrapalha-se ao levantar a mala dando um impulso demasiado e não conseguindo pará-la. Depois de girar comicamente Risadinha consegue deter o impulso, saindo de cena em seguida (DA SILVA, 2007. Palhaçadas – História de um Circo sem Lona).

A gag descrita propõe um jogo em que é desvendada a caracterização dos Palhaços, ou ao menos parte dela. O jogo Branco – Augusto é construído a cada partitura de movimento revelando a relação entre os dois Palhaços: toda a ação do *Risadinha* é fruto do comando de *Risada*. A gestualidade, sua forma de execução e tempo rítmico revelam a contradição entre as figuras: *Risadinha* explora uma movimentação grotesca que busca a comicidade e *Risada* opõe-se executando gestos leves e delicados. Desse modo, da entrada no picadeiro à retirada das malas de cena, podemos perceber que os Palhaços realizam as mesmas partituras de movimento, no entanto, exploram-nas a partir da sua tipologia cômica, reforçando as diferenças entre os tipos. O espetáculo segue...

O Patrão volta à cena, Risadinha faz o mesmo, posiciona-se no centro do picadeiro. Ao comando do Patrão, o Palhaço inicia um movimento de alongamento, executando o mesmo de forma cômica. Um segundo comando do Patrão e Risadinha troca o movimento. A ação do comando repete-se e o Palhaço executa um terceiro movimento de alongamento, sempre de forma cômica. Terminada a ação Risada ordena, através de gestos, que o Palhaço vá até a cortinha e veja se há público para o espetáculo. Risadinha cumpre o comando dado, olha pela cortinha e virando-se triste para o Patrão, acena com a cabeça que não.

Risada – Então vamos continuar ensaiando e aquecendo.

Risadinha – *(fala enquanto pega no canto da cena um guarda chuva)*

Isso mesmo Patrãozinho, vamos continuar ensaiando e aquecendo!

(Volta eufórico até o centro da cena).

(DA SILVA, 2007. Palhaçadas – História de um Circo sem Lona).

O espetáculo antes do espetáculo... a dramaturgia vai revelando o cotidiano dos Palhaços. Na gag acima, a comicidade é construída a partir da paródia do aquecimento/alongamento realizado pelos artistas cênicos antes de entrarem em cena. Sob o comando do Patrão, o Palhaço executa uma sequência de movimentos de alongamento. O cômico aparece na execução desses movimentos, elementos como tempo e forma do movimento também são desconstruídos, dando uma dimensão que foge da lógica real dos gestos. A gag culmina com uma partitura gestual que mostra-nos a condição do circo, a evasão do público e a perseverança dos Palhaços em manter viva sua arte. Na sequência...

O Patrão inicia um aquecimento vocal, o Palhaço o acompanha com movimento de marcha militar, seguido de um giro de 360° com o guarda chuva nos ombros. Sempre que o Palhaço gira, Risada abaixa-se num movimento de sincronia. O Palhaço repete esse movimento por duas vezes seguidas, mas ao executar na terceira vez acaba por acertar o Patrão com o guarda chuva. Risada faz um rolamento em uma cambalhota até a frente do picadeiro. Ao vê o Patrão o Palhaço indaga:

Risadinha – Patrão o senhor está fazendo o que aí no chão? Vem simhora se aquecer, o público já está chegando.

Risada – Você me deu uma guarda chuvada, seu Palhaço atrapalhado! *(Fala o texto enquanto levantar e chuta as nádegas do Palhaço, que cai em cambalhota).*

Risadinha – Eu? Eu nem vi!

Risada – Vamos continuar ensaiando e aquecendo.

Risadinha – Ensaizando e aquecendo, né, Patrãozinho?

(Risadinha abre o guarda chuva, que simboliza a lona do circo. O Patrão ordena que o Palhaço vá até a cortinha vê se a plateia chegou. O Palhaço cumpre as ordens e volta).

Risadinha - Não Patrãozinho não chegou ninguém, será que novamente a gente não vai fazer ES-PE-TÁ-CU-LOOOOO!!

(Os Palhaços executam uma partitura de tristeza, onde um se apoia no ombro do outro. Risadinha desmonta partitura).

Risadinha – Eu vou dormir!!

Risada – E eu também!!!

(Risadinha vai até a cortinha pega o lençol. O patrão retira o chapéu. O Palhaço sacode o lençol que solta uma imensa poeira pela cena, efeito conseguido através do uso de talco. O Patrão irrita-se e dá ordens a Risadinha para ir dormir).

(DA SILVA, 2007. Palhaçadas – História de um Circo sem Lona).

Os Palhaços continuam o aquecimento com um exercício de marcha parada, referência às relações entre o universo militar e o Circo. A marcha desengonçada executada pelo Palhaço provoca comicidade. No entanto o elemento risível nessa gag é o jogo de giro com o guarda chuva e a possibilidade do mesmo acertar o Patrão. Algo que acaba acontecendo e

culminando em uma queda cômica chamada no universo da Palhaçaria de *cascata*. Oriundas do universo circense, as *cascatas* podem ser configuradas como quedas falsas, nas quais são utilizadas técnicas de acrobacias. Nessa gag, por exemplo, para realização das quedas os Palhaços utilizam-se de cambalhotas, recurso muito comum no Circo. Elementos melodramáticos também compõem essa cena reforçando a tristeza dos Palhaços ao se certificarem da ausência do público. A mescla do cômico e do trágico simultaneamente referenciam os dramas circenses, um gênero da teatralidade de circo que continua presente na cena seguinte...

Risadinha – Boa noite, Patrãozinho!

Risada – Boa noite, Risadinha!

Risada e Risadinha – Boa noite, Flor do Circo!

(Deitam-se no picadeiro, dividem um pequeno lençol que mal cobre as nádegas dos Palhaços. Som de roncos. Já dormindo Risadinha puxa o lençol do Patrão todo para o seu lado, o Patrão revida e faz o mesmo. Repetem o jogo por mais duas vezes, até que Risada acorda).

Risada – Esse lençol é meuuuu!

(Voltam a dormir, segundos depois Risadinha desperta sendo levado por algum cheiro, executa um movimento que é conduzido a partir do nariz, levanta, sentar-se e depois volta a deitar. Risadinha executa o mesmo movimento. A ação se repete, desta vez os Palhaços levantam-se ao mesmo tempo e param sentados).

Risada e Risadinha – Que cheirinho de circo queimado! O circo está pegando fogo? O circo está pegando fogo!

(Vê-se o cirquinho de papel pegando fogo num canto da cena).

Risadinha – Corre! Corre! Água!!! Chama os bombeiros!

(Saem às pressas).

(DA SILVA, 2007. Palhaçadas – História de um Circo sem Lona).

Aqui se estabelece outra gag, a do lençol, um pequeno tecido é usado para cobrir os dois Palhaços, algo impossível e que gera o conflito de quem ficará com o pequeno cobertor. O elemento cômico se estabelece porque os Palhaços realizam a disputa enquanto dormem. Não há nesse jogo a relação Patrão – empregado / Branco – Augusto, os Palhaços são mostrados na sua extrema humanidade, situações que os unem. A cena culmina com o incêndio, mote central da dramaturgia...

(Voltam com quatro frascos de desodorante dos quais esguicham água).

Risada – Vamos apagar o fogo do circo!!!

Risadinha – Vamos apagar o fogo do circo!

(Risadinha esguicha água no Patrão).

Risada – Risadinha! Você está me molhando.

Risadinha – Eu não, Patrãozinho! Eu estou apagando o fogo do circo.

(Voltam a apagar o incêndio. Risadinha molha novamente o Patrão).

Risada – Você está me molhando, Risadinha!
 Risadinha – Eu, Patrãozinho? Eu estou apagando o picadeiro do circo.
(Seguem tentando apagar o incêndio. O cirquinho a essa altura já está todo queimado, os Palhaços cessam os movimentos, ficam estáticos).
 Risadinha – O circo queimou!!!!
(No outro lado da cena a Flor do Circo murcha num movimento singelo, acompanhado de uma sonoridade melancólica. Os Palhaços veem a ação).
 Risada – A Flor do Circo murchou?
 Risadinha – Mas olha, Patrãozinho, ela ainda está viva. Isso quer dizer que ainda há alguma esperança.
 Risada – Que esperança, Risadinha? O circo queimou-se todo.
 Risadinha – Patrãozinho o senhor está desistindo?
 Risada - Estou Risadinha. Sem o circo não temos casa, não temos trabalho.
 Risadinha – Mas Patrãozinho a gente não pode desistir. A gente não pode desistir nunca!
(Risada que estava cabisbaixo tem, de súbito, uma ideia).
 Risada – Risadinha, eu tive uma ideia!
 Risadinha – Tu teve uma ideia e qual foi, Patrãozinho?
 Risada – Juntamos o que sobrou do circo e vamos para praças. Apresentamos os números e depois passamos o chapéu.
 Risadinha – Táí, Patrãozinho! Gostei dessa ideia!
(Vê-se no canto da cena a flor desabrochar. Os Palhaços olham e enchem-se de esperança).
 Risada – Então vamos lá, Risadinha, porque o show...
 Risada e Risadinha – NÃO PODE PARAR!
 (DA SILVA, 2007. Palhaçadas – História de um Circo sem Lona).

Dividida em duas partes a cena se utiliza de uma gag para tratar de um momento de extrema delicadeza na peça: o incêndio do Circo. A brincadeira de molhar o Patrão e até mesmo a plateia, realizada pelo Palhaço, dá leveza e comicidade à cena. O incêndio, que acontece de forma real e extremamente controlada, é um elemento surpresa no espetáculo que segue seu curso com a Flor murchando, uma metáfora das dificuldades que a arte circense enfrenta historicamente, mas que seguiu e segue perseverante. Elementos melodramáticos são novamente utilizados e vemos a dramaturgia recorrer aos dramas circenses com diálogos emotivos e até uma mensagem de autoajuda. O espetáculo segue e é uma canção do repertório popular que faz a transição espacial do picadeiro às praças.

Uma canção irrompe a cena, convida o público a imergir na brincadeira do Palhaço, do brincante. Durante a introdução da música, Risada ordena que Risadinha pegue as malas, o Palhaço obedece o Patrão, coloca uma mala na frente da outra em direção à coxia. Em seguida Risadinha pega o guarda chuva, os dois sentam-se, cada um em uma mala. Risadinha abre o guarda chuva e utiliza-o

como o volante de um carro. Cena de partida, o circo segue para ruas e praças.

Canção I – Vinde! Vinde! Moços e Velhos

Vinde, vinde
moços e velhos
vinde todos, apreciar.
como isso é bom,
como isso é belo.
como isso é bom,
é bom demais.

olhai, olhai,
admirai
como isso é bom,
é bom demais.
olhai, olhai,
admirai
como isso é bom,
é bom demais.
(NÓBREGA, 1998).

(Ao final da canção os Palhaços saem com as malas).
(DA SILVA, 2007. Palhaçadas – História de um Circo sem Lona).

A cena constrói, de forma simples e poética, a partida dos cômicos do picadeiro para as praças. A mala, elemento essencial do Palhaço, é o adereço chave que a encenação utiliza, ressignificando-o de acordo com a necessidade. Na cena citada, as malas e o guarda chuva são utilizados na construção do automóvel que transporta os Palhaços até uma praça qualquer. Embalados por uma música de cortejo que faz um convite ao público a apreciar a arte e a cultura popular, a cena culmina numa sequência dramatúrgica ao mesmo tempo em que inicia uma segunda: a abertura da apresentação do espetáculo na rua. Uma típica sonoridade circense culmina essa sequência transitória e anuncia o início da brincadeira na praça...

(Rufar de tambores, os Palhaços estão em uma praça pública qualquer. Risada entra numa postura enloquente).

Risada – (Cumprimenta a plateia). Boa tarde crianças, criancelas e criancolas!!! Sejam todos bem vindos ao grandioso Circo Brasil, que hoje trará suas melhores atrações!!! Atrações como a minha belíssima: BAILARINA!

Risadinha *(de fora da cena)* – Patrão a bailarina não veio.

Risada – *(desconcertado)* Verdade a bailarina não veio!! Mas o espetáculo não deixará de ser magnífico porque teremos a presença do extraordinário MÁGICO!

Risadinha – *(de fora da cena)* Patrão! O mágico também não veio.

Risada – *(envergonhado)* O mágico não veio. No entanto teremos ele, capaz de malabar oito bolas, o incrível MALABARISTA!

Risadinha – Patrão, não temos malabarista. Só eu mesmo!!

Risada – *(desapontado)* Então...desejamos a todos um excelente espetáculo!!!!

Risadinha – Patrãozinho e eu? O senhor esqueceu de me representar!

Risada – É verdade no calor das emoções esqueci-me de apresentar uma grande atração, mas me corrigindo. Com vocês o Palhaço mais divertido...

(Risadinha entra de bruscamente).

Risada – Risadinha não é agora?

Risadinha – Não?

Risada – Não! É só quando eu falar o seu nome.

Risadinha – Ah! É mesmo, é só quando você falar o meu nome. E agora o quer que eu faço?

Risada – Agora você sai sorrindo e acenando discretamente.

Risadinha – Tá certo. Sorrindo e acenando discretamente.

(O Palhaço sai dando uma risadinha).

Risadinha – Raraiiii! Raraiiii!

Risadinha – É agora com vocês o mais Palhaço divertido, o mais engraçado...

(Risadinha entra novamente).

Risada – Risadinha não era agora!

Risadinha – Eu errei de você?

Risada – Errou! É só quando eu falar....Risadinha!!!

Risadinha – Ah! Tá. Saio sorrindo e acenando indiscretamente?

Risadinha – Isso! Vai sai logo!

(O Palhaço sai dando uma risadinha).

Risadinha – Raraiiii! Raraiiii!

Risada – E agora com vocês o Palhaço mais divertido, o Palhaço mais engraçado, mais sensacional... o Palhaço Risadinha!!!!

(Risadinha não entra).

Risada – O Palhaço Risadinha!!!

(O Palhaço não entra).

Risada – RI-SA-DI-NHA!!!!

(O Palhaço não entra, o Patrão sai a sua procura. Risadinha entra, e procura o Patrão. Risada volta, Risadinha está no chão procurando o Patrão nos lugares mais improváveis, encontra o pé do Risada).

Risadinha – Olha aqui encontrei um pé! Que tem chulé. Que pé chulezento da gota. De quem será esse pé tão chulezento?

Risada – Onde você estava Risadinha?

Risadinha – Patrãozinho é o senhor? Eu estava aqui, onde o senhor estava?

Risada – Eu estava aqui, agora você...

Risadinha – Patrãozinho não é melhor a gente começar não? O público já chegou...

Risada – Ah!!! O público já chegou! Então vamos começar.

Risadinha – Isso mesmo Patrãozinho!! E a gente vai começar como?

(DA SILVA, 2007. Palhaçadas – História de um Circo sem Lona).

A cena pode ser configurada como um esquete formado por duas gags que se interligam. Na primeira, *Risada* faz uma típica apresentação do espetáculo, assume a postura do apresentador, fala eloquente, voz empostada, abertura de um espetáculo de Circo tradicional. Vimos muitas cenas dessa nas visitas aos circos e o interessante foi constatar que a vocalidade circense, neste caso, estrutura-se a partir de dois pontos: a voz sublime, que encontra no apresentador a sua personificação e a voz grotesca característica imanente ao

Palhaço. A construção cômica nessa gag se dá pela interferência de *Risadinha* nas atrações anunciadas por *Risada*, ressaltando a ausência das mesmas e deixando o Patrão desconcertado. A segunda gag é construída sobre um mote, aliás, um mote clássico do Circo: o apresentador anuncia o Palhaço que entra antecipadamente errando a cena. A comicidade reside na incapacidade do cômico de fazer algo que, aparentemente, o mesmo domina. A gag é concluída com um gancho, uma ligação dramática, para próxima cena...

Risada – Risadinha vamos começar malabando bolas!!!!
Risadinha – Vamos começar malabando bolas? Pois tem um problema, Patrão.
Risada – Qual problema, Risadinha?
Risadinha – E que eu não sei malabar bolas.
Risada – Mas isso não é problema, eu ensino você a malabar bolas.
Risadinha – Tu me ensina, Patrãozinho? Se tu me ensinar, eu *aprendo*, eu *aprendo* tudo!!
Risada – Então vamos lá Risadinha, vamos começar a aula!
Risadinha – Mas já Patrãozinho?
Risada – Claro que sim. Vamos começar malabando uma bolinha.
Risadinha – Ave Maria já vai começar malando uma bolinha.
Risada – Preste atenção, Risadinha. Para malabar uma bolinha é muito fácil, basta passar a mesma de uma mão para outra, assim ó.
(*Risada executa a ação de passar a bolinha de uma mão para outra*).
Risadinha – Puxa que coisa difícil!!!
Risada – Agora vamos para duas bolinhas. Com duas é o seguinte você joga as duas bolinhas, ao mesmo tempo de uma mão para outra, pensando que está fazendo um X ou um oito.
Risadinha – mas eu sou *anãofabeto*.
Risada – Desenha! Preste atenção como se faz. (*Risada executa a ação explicada*).
Risadinha – Puxa, Patrãozinho, é muito difícil.
Risada – Pronto agora é sua vez!
Risadinha – Eu vou ter que malabar as bolinhas?
Risada – Por enquanto apenas pegue-as.
Risadinha – Ah!! Pega as bolinhas todo mundo pega, é a coisa mais fácil do mundo.
(*Risadinha vai até um saco com bolas que está no canto da cena, pega-as, mas o saco está furado e as bolas acabam ficando no mesmo lugar*).
Risadinha – Bolinha, chegando!
Risada – Risadinha as bolas continuam lá.
Risadinha (vendo as bolas no mesmo lugar) Eita! É mesmo, Patrãozinho. Já estou indo buscar.
(*Risadinha volta, coloca todas as bolas dentro do saco, mas como o saco está furado elas acabam ficando no mesmo lugar. Segue com o saco vazio*).
Risadinha – Bolinha, chegando!
Risada – Risadinha as bolas continuam lá!
Risadinha – Patrãozinho essa praça é mal assombrada. Eu pego bolas e nasce bolas, eu pego bolas e nasce bolas.
(Risada Pega a mão de Risadinha e coloca dentro do saco furado. O Palhaço vê sua mão).
Risadinha – Patrãozinho nasceu uma mão! E se parece com a minha!!! Eu disse que essa praça é mal assombrada.

Risada – Não tem nada de assombração sua anta, o saco está furado!
Risadinha – Eita é mesmo, Patrãozinho!
Risada – Chega! Você é muito bobo.
Risadinha – Patrãozinho, o senhor está desistindo?
Risada – Estou Risadinha, você é muito bobo.
Risadinha – Eu sou muito bobo.
(*A flor do Circo murcha, os dois observam a mesma*).
Risadinha – Olha Patrão a flor do Circo murchou.
Risada – Não, não podemos deixar a Flor do Circo morrer.
(*A Flor desabrocha novamente*).
(DA SILVA, 2007. *Palhaçadas – História de um Circo sem Lona*).

A cena toma como mote o fato do cômico não saber “malabar” bolas, estabelece-se um conflito que seria facilmente sanado não fosse uma cena de um espetáculo de Palhaçaria. Aprendi com meus mestres que o fracasso é o lugar do Palhaço. E é nesse lugar do fracasso que a peça toda se instaura: um Circo falido, onde o público pouco aparecia, um incêndio que destrói toda a lona e o único funcionário que é um ser extremamente atrapalhado – Ufa! É muito fracasso. Esse enredo poderia transformar-se num drama denso e trágico, mas tudo no *Palhaçadas* é risível e construído nessa perspectiva de tornar-se risível. Corroborava para a construção do riso a desconstrução lógica da ação que constantemente elimina as leituras emotivas e psicológicas, possivelmente, feitas pelo público. Podemos perceber isso na cena em que o Circo pega fogo e na brincadeira de molhar o Patrão e o público, realizada pelo Palhaço, que retira o foco do incêndio e centra-se no jogo.

Nesse curto período em que desenvolvo dramaturgia para Palhaços, compreendi que o conflito que reside na ação *clownesca* não opera como o conflito teatral. A dramaturgia do Palhaço é minimalista, repousa sobre temas simples, singelos, cotidianos, os mais bobos possíveis. O conflito que produz a ação dramática na cena do Palhaço é tão simplório que podemos chama-lo simplesmente de *obstáculo*.

Pallotini (2005) conceitua os obstáculos como as ...

[...] dificuldades, entraves de todo o tipo que o actante encontra: outros personagens e suas vontades, impossibilidades materiais, morais, de costumes, óbices naturais, relativos à natureza das coisas e do mundo, Deus, a fatalidade, o preconceito ou qualquer outra abstração (2005, p.17).

O que vemos no desenrolar da cena é um obstáculo gerado pela falta de percepção do Palhaço, depois das lições de malabares o Patrão pede que o Palhaço pegue as bolas que estão em um saco, num canto da cena. Uma gag se estabelece, o cômico é incapaz de perceber que o saco está furado e que, ao pegá-lo, as bolas acabam por ficar no mesmo lugar. A ação se repete até Risada mostrar para Risadinha o estado do saco. Na dramaturgia *clownesca* esses obstáculos podem ser físicos ou verbais. No esquete a seguir temos os dois tipos citados construindo a ação dramática a partir da narrativa do Patrão e da partitura física do Palhaço-músico...

Risada – Mas você é muito bobo, Risadinha.

Risadinha – Eu sou muito bobo?

Risada – É, você precisa ser esperto e corajoso como eu?

Risadinha – Você é o quê, Patrãozinho?

Risada – Esperto e CORAJOSO, Risadinha.

Risadinha – Patrãozinho pois não é isso que as pessoas estão falando do Senhor não, viu. Tá todo mundo dizendo que o Senhor é um grande medroso.

Risada – Eu? Isso é uma calúnia!

Risadinha – Olha Patrão se é calunga eu não sei, mas que estão falando, estão!

Risada – Pois para provar como eu sou corajoso, vou contar o que eu fiz ontem à noite.

Risadinha – Patrãozinho o que foi que tu fez?

Risada – Eu vou contar. *(pega a mala põe no centro da cena)*. Sente-se aqui.

Risadinha – Patrão tu num vai contar uma história de assombração não, né?

Risada – Não é de assombração, é uma história mística.

Risadinha – Que bom!!! Não é que eu tenha medo, só tenho um pouco de receio. E eu também sofro do coração no joelho, uma coisa horrível!!!

Risada – Entendo. Mas como eu lhe dizia ontem eu fui provar a minha coragem. E para provar a minha coragem eu fiz o quê?

Risadinha – Dormiu com a luz apagada!

Risada – Que dormiu com a luz apagada, Risadinha! Eu fui a um cemitério a meia noite.

Risadinha – Patrãozinho do céu, você foi num cemitério à meia noite? Fazer o quê?

(Vendo que o Patrão está se gabando para o Palhaço, os músicos resolvem pregar uma peça no mesmo. Um deles sai de cena e coloca uma roupa de fantasma).

Risada – Fui provar a minha coragem, Risadinha. Então eu fui a cemitério a meia noite e logo que eu cheguei, o portão do cemitério abriu-se sozinho...

(Vê-se o músico vestido de fantasma abrindo a cortinha).

Risadinha – Meu Deus, Patrãozinho!!!

Risada – E fazia um barulho mais ou menos assim cre –uuuuuuuu, crê- uuuuuu, cre-uu.

Risadinha – Ai minha nossa senhora dos Palhaços frouxos! E aí tu voltou correndo, Patrãozinho?

Risada – Claro que não, né Risadinha. Eu fui provar a minha coragem. Depois Risadinha, eu entrei no cemitério e de repente ouço

uns passos, passos que eram mais ou menos assim. *(faz barulhos de passos com os pés. Enquanto Risada faz as pisadas o músico anda até o centro do picadeiro e fica atrás do Patrão).*

Risadinha – Meu Deus Patrãozinho eu já tinha corrido.

Risada – Você, mas eu sou corajoso. E depois, Risadinha, eu percebo que algo caminha em minha direção e coloca a mão em cima do meu ombro.

(O músico coloca a mão no ombro de Risada).

Risada – Risadinha tire a mão do meu ombro!

Risadinha – Patrãozinho não estou com a mão em teu ombro, não! Olha aqui a minha mão. Continua a história...

Risada – *(Continuando a história)* Depois, Risadinha, o vulto colocou a mão no meu outro ombro.

(O músico coloca a mão no outro ombro de Risada).

Risada – Risadinha eu já falei pra você parar com essa brincadeira boba! Tire a mão de cima do meu ombro!

Risadinha – Patrãozinho eu não estou com a mão em cima do seu ombro, olha aqui a minha mão, olha aqui a minha outra mão! Conta a história!

Risada – Então de repente Risadinha o vulto colocou a mão em cima da minha cabeça.

(O músico executa o movimento narrado).

Risada – Risadinha! Eu já mandei você parar com essa brincadeira! Tire a mão de cima da minha cabeça!

Risadinha – Patrãozinho tu já tá ficando com medo, eu não estou com a mão em cima da tua cabeça, não! Olha aqui minhas mãos!

Risada – *(com medo)* Se você não está com a mão em minha cabeça, então... *(levanta vagarosamente e vê o músico vestido de fantasma).*

Risada – Um...um...um... UM FANTASMA!!!

(Risada corre desesperado, o músico fica atrás de Risadinha).

Risadinha – *(gargalhando)* Patrãozinho mas o senhor não falou que era corajoso? Que foi provar sua corajez? Esse negócio de fantasma não existe é coisa que as mães inventaram para os filhos ficarem quietos.

(O músico coloca a mão na cabeça de Risadinha).

Risadinha – *(Cessando o riso)* E funciona, funciona muito!!!

(O Palhaço pergunta ao público se há algum fantasma atrás dele, o público diz que sim. O Palhaço diz que não acredita e que vai lá conferir. Anda de lado, pé ante pé, o músico senta-se na mala, Risadinha não vê nada e aliviado senta na mala, na verdade no colo do músico. Percebe que não está sentado na mala e vira-se devagar, até se vira completamente, sai desesperado. O músico tira a fantasia de fantasma e volta ao seu lugar gargalhando).

(DA SILVA, 2007. Palhaçadas – História de um Circo sem Lona).



Imagem 7. Palhaçadas – História de um circo sem lona. Foto de André Ramos

O fantasma, como é chamado o esquete no espetáculo, é uma releitura da entrada circense “O caveirão”. Nela, o cômico instaura-se na contradição da história de proeza contada pelo Branco, dizendo o quanto é corajoso e pela presença do fantasma que faz com que, imediatamente, a façanha do Patrão seja desmentida. No segundo momento, a comicidade fica a cargo do Palhaço, que ri do Patrão, mas, ao ver o fantasma, repete a mesma ação realizada por ele (BOLOGNESI, 2003, p.215). O mote de construção da entrada é a ação de provar que ele é corajoso, motivo pelo qual o Patrão contará a sua experiência no cemitério. O elemento inusitado constrói-se com a quebra da lógica que surge com a ideia do Palhaço-músico de pregar uma peça no Patrão.

Na cena seguinte, trazemos ao palco *O apito*, uma entrada circense clássica. Nela, encontramos como mote a proibição do Palhaço de tocar apitos feita pelo Patrão/apresentador. No espetáculo, representamos o referido número como descrito abaixo....

Rufla de tambores. Ouve-se a voz do Patrão de dentro de cena.
Risada – E agora com vocês, Risadinha e sua banda!!!!
Risadinha – Patrãozinho eu não vou entrar não, tem um fantasma no palco.
Risada – Era só um número sua anta!
Risadinha – Mas eu tenho medo, Patrãozinho!!
Risada – Entra logo, Risadinha!
(*Todo esse diálogo é realizado fora de cena. Risadinha entra de súbito no picadeiro.*)

Risadinha – Senhoras e senhores, faremos agora um número musical. Eu e a minha banda, que na verdade é apenas a metade, faremos um número musical extremamente musicado. Vamos lá músicos e é 1, e é 2 e é 3!!

(A bandinha e o Palhaço tocam algo bem descompassado, fazendo a maior barulheira. De súbito entra o Patrão vestido em um roupão de dormir do século XVIII).

Risada – Mas que barulheira é essa?

Risadinha – É a minha banda, Patrãozinho! É música de arte.

Risada – Música? Isso é barulho! E saibam de uma coisa, vocês não podem fazer barulho aqui.

Risadinha – A gente não pode tocar aqui?

Risada – Não! Vocês não podem tocar aqui.

Risadinha – Mas porque Patrãozinho?

Risada – Porque eu estou com dor de cabeça!

Risadinha – Tá certo. Então não pode tocar aqui, né?

Risada – Não.

(Risada sai. Risadinha olha para os músicos e diz que não podem tocar ali. Cabisbaixo anda pela cena até o outro lado do palco, encontra um lugar e indica com gestos para os músicos que podem tocar. A barulheira recomeçar. Risada entra novamente).

Risada – Eu já não disse que vocês não podem fazer barulho aqui!

Risadinha – Patrãozinho o senhor falou do outro lado, daqui o senhor não falou nada.

Risada – Mas ali e aqui são muito próximo. Vocês não podem tocar aqui e se voltarem a tocar eu tomo esse apito.

Risadinha – Tá certo, Patrãozinho. Aqui não pode tocar, né?

Risada – Não, aqui não pode!

(Risada sai, a mesma ação anterior repete-se. O Palhaço anda até o meio da cena até outro lugar, dá comandos aos músicos que ali eles podem tocar. Iniciam a barulheira. Risada volta enfurecido e toma o apito do Palhaço).

Risadinha – Hei devolva o meu apito!

Risada – Não! *(Sai bruscamente).*

Risadinha – Mas eu tenho outro.

(Retira um apito do bolso e volta a apitar. Risada volta e toma o apito).

Risadinha – Hei devolva o meu apito!

Risadinha – NÃO! *(sai).*

Risadinha – *(para a plateia).* E agora? Eu só tenho um apito.

(A plateia dá várias sugestões ao Palhaço até que o mesmo tem a ideia de apitar e com a indicação do público esconder o apito. O Palhaço executa a ação. Risada volta, procura o apito não encontra e vai embora. O Palhaço volta a apitar, o Patrão volta, procura o apito, não encontra e resolve fica escondido. Desatento Risadinha volta a apitar, esconde o apito na boca, mas desta vez o Patrão vê tudo e toma o instrumento do Palhaço).

Risadinha – Hei devolva o meu apito!

Risada – Não!

(Risadinha fica triste, mas ao executar um movimento de revolta percebe que nos seus bolsos tem mais apitos, alias muitos apitos. Retira-os e distribui com a plateia. No comando do Palhaço a plateia apita, Risada volta vê a plateia apitando e sai enfurecido. Risadinha tira um apito do bolso e faz barulho junto a plateia. O Patrão volta com um grande saco, ensaca o Palhaço e o retira de cena).

(DA SILVA, 2007. Palhaçadas – História de um Circo sem Lona).



Imagem 8. Palhaçadas – História de um circo sem lona. Foto de Natália Souza.

No *Palhaçadas*, o número é redimensionado para além do apito, o Palhaço junta-se aos músicos e formam uma banda completamente descompassada. A comicidade é produzida através do jogo de espacialidade realizado pelo Augusto: o outro lugar onde o Palhaço pode fazer barulho indicado pelo Branco é concretizado pelo Augusto no mesmo espaço. A noção de perto/longe é assim desconstruída, provocando o riso. Há, também, nesse esquete, o jogo de sempre ter um apito, algo que nunca finda, levando o Branco a solucionar o conflito tirando o Palhaço de cena.

Na sequência, apresentamos uma cena que toma como mote a passagem do chapéu, ritual típico do teatro e artistas de rua, onde a plateia é convidada a fazer doações financeiras que serão revertidas para o grupo ou para o artista que se apresentou...

Risada volta, retoma os ares de apresentador.

Risada – Bem pessoal, esse é o nosso espetáculo “Palhaçadas – História de um circo sem lona” que trouxemos às ruas. Não temos nenhum patrocínio público ou privado e é por isso que pedimos a sua contribuição. Vamos contribuir, vamos contribuir com esses humildes palhaços. Por que o show?

Risada e Risadinha – Não pode parar!

(Ouve-se o instrumental da música “Quem disse”. Os Palhaços cantam enquanto executam uma coreografia bem singela).

Música II – Quem Disse.

Quem disse que Palhaço não tem fome?
Quem disse que Palhaço não tem sede?
Quem disse que Palhaço...
Não se apaixonar?
Quem disse que Palhaço,
Que Palhaço não ama?

Quem disse que Palhaço não se casa?
Quem disse que Palhaço não tem casa?
Quem disse que Palhaço...
Não se apaixonar?
Quem disse que Palhaço,
Que Palhaço não ama?

REFRÃO:

De traz daquela máscara existe um grande homem.
De traz daquela máscara existe um grande sonho (BIS).

(Os músicos repetem a canção, os Palhaços vão até a plateia e pedem contribuições para reerguerem o Circo. Os cômicos incentivam a plateia a dá coisas inusitadas como sapatos que estão usando, acessórios etc. No final da canção eles voltam à cena).

Risadinha – Patrãozinho pense num povo dado!!! A mulher queria me dá até o bebezinho dela, mas eu não quis não. Menino só dá prejuízo.

(Essa cena é construída a partir da improvisação com os objetos recolhidos da plateia. O Palhaço constrói uma série de piadas brincando com o material recebido).

Risadinha - Mas e aí Patrãozinho você apurou o quê?

(Risada mostra o chapéu, Risadinha fica entusiasmado).

Risadinha – Patrãozinho e essas coisas todas já dá pra gente reconstruir o Circo Brasil?

Risada – Ainda não né, Risadinha. Teremos que ir a muitas outras praças em muitos outros lugares.

Risadinha – Poxa Patrãozinho e a gente vai morar onde?

(Risada e os músicos respondem com uma canção).

Música III - Alta noite, lua quieta

Alta noite, lua quieta
muros frios, praia rasa
andar, andar que o Palhaço
não precisa de casa. (bis).

Acaba-se a última porta,
resta o chão do abandono,
o Palhaço na noite morta
não necessita de sono. (bis)

Andar, andar
enquanto Deus permite
que a noite seja andada.
Pois o Palhaço indiferente
vive por viver somente,
não necessita de nada. (bis)

(Enquanto cantam Risadinha constroem novamente o carro com as malas e o guarda chuva, alusão à partida).

(CIA. 2 EM CENA, 2007. Palhaçadas – História de um circo sem lonas).

No espetáculo, os Palhaços brincam com o ritual da passagem do chapéu e pedem as contribuições mais esdrúxulas à plateia como: sapatos, bolsas, copos descartáveis e até comida. Esse esquete explora a comicidade da doação das coisas mais improváveis, fugindo da lógica da contribuição financeira. A cena configura-se como uma célula dramática cujo texto surge dos elementos doados e da construção das gags e piadas na própria cena, um exercício de criação que, ao longo dos 12 anos de existência do espetáculo, foi aperfeiçoando-se. E, depois de juntar tantos objetos cedidos pela plateia, *Risadinha* pergunta...

PALHAÇO – Patrãozinho e com esse montão de coisas já dá pra gente reconstruir o Circo?

PATRÃO – Claro que não, né, *Risadinha*, vamos ter que apresentar o espetáculo em muitas outras praças.

PALHAÇO – Poxa, Patrão e a gente vai morar onde?

(CIA. 2 EM CENA, 2007. Palhaçadas – História de um circo sem lonas)

A pergunta é respondida com uma canção, um poema de Cecília Meireles adaptado para o espetáculo, que mostra a função social do Palhaço, a representação do cômico como o poeta do Circo, aquele que foi encarregado de trazer o riso, a festa, o bobo que vive em prol da sátira, da farsa, da desconstrução da dura realidade. Assim, para além do riso, o espetáculo nos faz refletir sobre o lugar do Circo tradicional na sociedade contemporânea, tomando como eixo central a figura do Palhaço.

1.4. O PICADEIRO NO PALCO: A RECONSTRUÇÃO DA ESPACIALIDADE E CARACTERIZAÇÃO CIRCENSE NO ESPETÁCULO.

O encontro com os Palhaços, as entrevistas, a transcrição das brincadeiras, a criação da maquiagem, a composição do figurino, o espaço de trabalho, a compreensão e apropriação desses elementos só foi possível graças às visitas aos Circos. Passado esse momento, era hora de voltar à sala de ensaios, de corporificar tantos saberes construídos. E então trechos de entrevistas viraram falas do espetáculo, números compunham o roteiro da

peça, sonoridades coloriram as gags. Quase tudo pronto, mas e os FIGURINOS, e o CENÁRIO? Como personificar tantos signos que compõem o Circo e sua figura cômica?



Imagem 9. Palhaçadas – História de um circo sem lona. Foto de Natália Souza.

Para a cenografia, tomamos como ponto de partida os elementos macros que compõem a estrutura física do Circo: lona, ferragem, picadeiro, arquibancada, pano de roda. Elencamos esses elementos e, como na peça é apresentada uma estrutura circense em decadência, optamos por simbolizá-la com dois elementos: o picadeiro e a cortininha. Clássicos e óbvios, no entanto, precisávamos de algo que comunicasse a espacialidade instantaneamente, e os elementos citados cumpriam essa missão. O que traríamos de peculiar a esse espaço? Que especificidade teria o picadeiro do Circo Brasil? Optamos pela utilização de cores em tons pastéis, um picadeiro monocromático, apenas um amarelo envelhecido, desgastado, cortininhas em tons de marrons e adereços na cor laranja, tudo meio sem vida, sem cores vivas, resistindo.

As malas são utilizadas como adereço central, representam a itinerância do Circo, a vida mambembe, a gente que vive com a casa nas costas, como dizia minha avó. São delas que saem grande parte dos adereços cênicos, bem como são delas que partem muitas das cenas do espetáculo num jogo constante de resignificação que transforma as malas em automóvel, palco,

bancos de assentos para os músicos e para os próprios Palhaços e até em cama.

Completam a lista de adereços do espetáculo o cirquinho e a Flor do Circo. O primeiro é formado por uma estrutura de ferro em formato de Circo e coberto por papel crepom, servindo como acabamento. O adereço citado é utilizado na cena do incêndio do Circo, constituindo um dos momentos de ápice da encenação. O segundo é composto por uma Flor artificial posta em um vaso de planta. Construída exclusivamente para o espetáculo, seu caule é manipulável dando a ideia de que a flor murcha quando manuseada por um dos Palhaços-músicos. A Flor, no espetáculo, simboliza a resistência do Circo tradicional frente às tantas transformações na sociedade contemporânea, a ausência de espaços para armar a lona nas grandes cidades, a falta de políticas públicas que ajudem na manutenção dessa arte e, até mesmo, a escassez de escolas que formem e capacitem circenses no país.

Na elaboração do figurino, dialogamos com a cenografia, tons pastéis, cores descoloridas, peças monocromáticas e pouca utilização de estampas. Para a caracterização do Patrão: uma cartola em tons escuros, um blazer vermelho, com aspecto de desgastado, com detalhes construídos com gravatas de cor laranja, uma calça verde musgo, uma camisa de listas em tons alaranjados, uma espécie de cinto em tons marrons e uma bota, estilo militar, de cores preta e cinza. A caracterização desse personagem toma como referência as personas do cavaleiro e do Mestre de pista, figuras icônicas na história circense e ligadas diretamente ao Circo moderno. Botas, calça e blazer remetem a figura do cavaleiro e a camisa e a cartola a figura do mestre de pista. Uma meia máscara completa a caracterização do Patrão, personifica o elo Circo e Teatro, expressa o próprio arquétipo dessas figuras circenses, pondo em diálogo dois diferentes tipos de máscaras: a teatral, utilizada pelo Patrão, e a circense, usada pelo Palhaço.

Na caracterização de Risadinha, tomamos como referência a figura do Augusto, compõem o figurino: um macacão laranja, uma camisa de estampa de corações e um sapato de Palhaço. O desajuste é a característica principal na composição do figurino dessa personagem, sapatos grandes que indicam que o mesmo foi doado por alguém, um macacão que faz lembrar a figura do operário da revolução industrial, bem como o desajuste do camponês ao tentar

usá-lo. A camisa reforça a personalidade infantil do *Risadinha*, externa sua forma de ver o mundo e colocar-se nele. Completa a caracterização do Palhaço um penteado, tipo coqueirinho, habitualmente utilizado no universo feminino, mas que perde a lógica de gênero ao ser utilizado na figura do Palhaço.

Para os Palhaços-músicos, pensamos em figurinos bases, comuns aos dois: *shorts* e camisetas de estampas amarronzadas e sapatos de operários customizados com tecidos.

Composta pelas cores branca, preta e vermelha, usadas na tradição circense, a maquiagem do espetáculo é dividida em dois tipos: a do Palhaço e a dos músicos. Uma preparação base serve a ambas: olhos esfumados de *pancake* branco que ajudam a tornar mais visíveis o olhar, bem como o uso do branco na região da boca para maximizá-la ou realçá-la. Traços e contornos individualizam as maquiagens no Palhaço: a construção de sobancelhas com lápis de olho e o contorno da boca que alarga a mesma. Nos músicos, sobancelhas realçadas, bocas alargadas com *pancake* branco e contornadas com lápis preto. O *pancake* vermelho é usado para colorir a maçã do rosto, bem como para enrubescer os lábios, intensificar essas partes da face, construindo um triângulo formado por pontos de realces que tem na sua ponta a boca, nos lados as bochechas, na base os olhos e no centro a máscara do Palhaço. Na imagem do rosto, um triângulo de cabeça para baixo, que estabelece a composição básica da maquiagem do Palhaço.

1.5. A MUSICALIDADE CIRCENSE NO ESPETÁCULO.

O Circo brasileiro é tão musical que nossos Palhaços são Palhaços-cantores. Da junção dos cômicos circenses europeus com os nossos cômicos das festas e folguedos populares é que, pouco a pouco, foi se formando um jeito brasileiro de ser Palhaço. Castro (2005) afirma que, diferente dos Palhaços europeus que foram impedidos por quase duzentos anos de usarem livremente a palavra e tinham a mímica como sua principal expressão, o Palhaço Brasileiro tinha a música e a palavra como recursos primordiais para construção do riso. Segundo a autora...

a tradição do humor apoiada na palavra e na música vem das festas populares, seguindo a longa linhagem que atravessa os tempos e se espalharam por todos os povos e regiões do planeta. Os Palhaços dos folguedos - Mateus, Bastiões, Biricos, Velhos, entre outros – cantam e falam besteiras e safadezas o tempo todo. A habilidade para o improviso foi sendo desenvolvido no Brasil ao longo dos séculos e em todas as regiões do país temos uma riquíssima poesia regional, seja nas toadas de galpões do sul ou nos cordéis e desafios do nordeste (CASTRO, 2005, p.104).

Essas características sedutoras e tipicamente brasileiras dos Palhaços de folguedos afirmam-se com a figura do Palhaço-instrumentista-cantor. Figura que não sabemos ao certo em que momento surge no picadeiro, mas, segundo os registros historiográficos, acredita-se que o velho Palhaço do Brasil Colônia, mascarado, mais próximo ao bufão medieval, foi sendo substituído pouco a pouco por uma mistura de Palhaços dos circos europeus com os Palhaços das festas e folguedos populares. A figura do Palhaço-instrumentista-cantor é uma característica peculiar do nosso Circo, reverberação das nossas culturas e tradições populares no picadeiro.

A música típica dos palhaços é a chula, cançoneta de melodia simples, com perguntas e respostas, cantada pelo palhaço nos desfiles de propaganda (Castro, 2005, p.104). Um exemplo clássico e de conhecimento de todos é a chula “Ô raio, ô sol, suspende a lua, olha o Palhaço no meio da rua”. Usadas tanto nos espetáculos como em cortejos de divulgação do Circo, as chulas compõem um repertório musical que se somam às cançonetas, paródias, sátiras e até canções românticas e melodramáticas. O tema da desilusão amorosa é frequentemente abordado pelos cômicos circenses, a música *Paixão de Pierrô*, de Eduardo das Neves, Palhaço Dudu, exemplifica bem essa afirmativa...

Há quanto tempo saudoso
Procuro em vão Colombina
Sumiu-se a (Deixou-me) trega ladina
Deixou-me em trevas choroso
Procuro-a sim como um louco
Nos becos, nas avenidas
As esperanças perdidas
Tendo-as vou (Vão se indo)
já pouco a pouco.
(NEVES; ALMEIDA, 1916).

No *Palhaçadas*, a sonoplastia é composta de músicas e efeitos sonoros que ora conduzem, ora são conduzidos pela cena. A referência para a criação da musicalidade parte do vasto repertório musical circense, acessado tanto pela pesquisa de campo quanto pelas pesquisas fonográficas. Realizada ao vivo e executada por dois Palhaços-músicos, Sem Nome e Dunga, a sonoplastia é composta por um violão, kazoo, apitos e bateria percussiva. A bandinha lembra as charangas, termo que o glossário do Circo conceitua como “Banda ou pequena orquestra desafinada formada por instrumentos de sopro ou percussão” (CIRCODATA, 2017).

Três músicas compõem a trilha sonora, uma do cancionista popular e duas criadas exclusivamente para o espetáculo. *Vinde, vinde, moços e velhos*, é uma canção de domínio público, interpretada pelo multiartista Antônio Nóbrega e pode ser encontrada no álbum “Pernambuco Falando Para o Mundo” lançado em 1998 com produção independente do próprio artista. Davison Wesley, diretor musical da peça, recria um arranjo musical que busca no pastoril profano as referências matrizes.

A segunda canção, intitulada *Quem disse*, criada exclusivamente para o espetáculo, por mim e pelo Davison, introduz o ritual da passagem do chapéu, traz uma mensagem que aborda a humanidade do Palhaço, desmitificando a figura cômica, revelando suas necessidades afetivas, fisiológicas, sociais. Para Dario Fo...

Os clowns, assim como os jograis e os cômicos dell'arte, sempre tratam do mesmo problema, qual seja, da fome: a fome de comida, a fome de sexo, mas também fome de dignidade, de identidade, de poder. (FO, 1998, p. 305).

Em meio ao macro conflito que expõe o Circo Brasil e suas condições estruturais e financeiras, a dramaturgia afunila o discurso e, nesse momento, centra-se no Palhaço, desmistifica-o, expõe suas fomes. É essa exposição que introduz a cena da passagem do chapéu e culmina com a terceira música do espetáculo...

Música III - Alta noite, lua quieta

Alta noite, lua quieta
muros frios, praia rasa
andar, andar que o Palhaço
não precisa de casa. (bis).

Acaba-se a última porta,
resta o chão do abandono,
o Palhaço na noite morta
não necessita de sono. (bis)

Andar, andar
enquanto Deus permite
que a noite seja andada.
Pois o Palhaço indiferente
vive por viver somente,
não necessita de nada. (bis)
(DA SILVA, 2007. *Palhaçadas – História de um circo sem lona*).

Retomada a figura mítica do Palhaço, a mensagem parece contradizer a canção anterior, no entanto, o intuito é reforçar a capacidade de transgressão desse cômico que perpassou o tempo e suas transformações, sobreviveu às proibições e recenseamento da Idade Média, pisou nos palcos e adequou-se a circunferência do Circo Moderno, depois reencontrou o teatro e ocupou outros espaços, voltou a praça, lugar de origem e reconquistou a autonomia de sua linguagem. Palhaçaria é Circo, mas é também teatro. É picadeiro, mas é também praça, rua, palco, hospital, e até igreja... descobri outro dia um grupo de Palhaços que trabalham sobre a filosofia cristã e levam mensagens de Cristo em suas esquetes. A canção reforça um lugar não definido da arte da Palhaçaria, o Palhaço não tem casa porque o mundo é o seu picadeiro. Não tem sono porque o riso é a nossa companhia em todas as horas do dia, e o Palhaço habita o nosso inconsciente. Não precisa de nada porque, em sua excentricidade, ele constrói e tem tudo, reinventa outra lógica, outra forma de ver e vivenciar o mundo.

Em 12 anos de existência, *Palhaçadas – História de um Circo Sem Lona*¹⁴, fez cerca de 500 apresentações, em mais de 10 temporadas, aprovou inúmeros projetos de temporada e circulações por cidades da Região Sul, Sudeste e Nordeste do País, tendo passado por cidades como Petrolina/ PE, Campina Grande/PB, Feira de Santana/BA, Jaicós/ PI, Araripe/CE, Blumenau/ SC e Iracemópolis/SP. Participou de diversos festivais estaduais, regionais e nacionais. O espetáculo integrou a programação de várias mostras competitivas e conquistou oito prêmios¹⁵ e mais de 20 indicações¹⁶.

¹⁴ Link do espetáculo no youtube: https://m.youtube.com/watch?v=TFw8oP_N124

¹⁵ Dentre os prêmios recebidos destacamos Melhor Maquiagem, Melhor Ator (Alexandro Silva), Melhor Ator Coadjuvante (Arnaldo Rodrigues) no 19º Janeiro de Grandes Espetáculos em 2013.

E sem deixar a arte do circo morrer, a dupla Risada e Risadinha continua pelas ruas e praças apresentando suas palhaçadas na tentativa de reerguer o Circo Brasil, porque como diz o bordão circense:

- O espetáculo não pode parar!

¹⁶ Destacamos as indicações de Melhor Espetáculo, Melhor Ator, Melhor Ator Coadjuvante, Melhor Figurino, Melhor Cenário, Melhor Música Original, Melhor Iluminação e Melhor Maquiagem no 19º Janeiro de Grandes Espetáculos em 2013.

2ª PARTE- REPRILHADAS – EM CENA A DRAMATURGIA CIRCENSE

2.1. UM, DOIS, TRÊS NO PICADEIRO – A FIGURA DO CONTRA- AUGUSTO NA CENA.

*Reprilhadas e Entralhofas – um concerto para acabar com a tristeza*¹⁷ estreou em março de 2010, na semana de comemoração ao Dia Internacional do Circo e do Teatro. É o segundo espetáculo da Cia. 2 em Cena criado a partir da pesquisa *Laboratório de Palhaçaria*. No palco, Alexsandro Silva, o *Palhaço Risadinha*, Arnaldo Rodrigues, o *Nobre Brasão* e Paula de Tássia, a *Palhaça Carambola*.

O enredo do espetáculo narra a saga de um trio de Palhaços, que ao descobrirem quanta tristeza há no mundo resolvem fazer um concerto, um espetáculo de Palhaçaria para amenizar as amarguras da vida. Missão impossível para nós, meros humanos, mas não para um trio de bobos e atrapalhados. A estrutura dramática do espetáculo serve como um pretexto para a apresentação dos números desenvolvidos para o espetáculo ou compilados do repertório clássico clownesco.

O espetáculo é dividido em duas partes: a primeira mostra o cotidiano do trio, as relações entre si e a descoberta da tristeza do mundo, bem como a ideia de criação do “concerto”; A segunda parte apresenta as reprises e entradas, os números cômicos apresentados pelos palhaços no picadeiro. Ao final, o trio descobre que há muita tristeza para pouco Palhaço, mas não desiste e segue mundo afora apresentando o seu concerto. Ao decidir espantar a tristeza, o Nobre Brasão acredita que a junção humor e música é a fórmula ideal, trazendo à cena a relação histórica entre os clowns/palhaços e a musicalidade. Tudo pode até ter sido bem planejado, mas na hora da execução dos números, função que fica a cargo de Carambola e Risadinha, tudo finda em muita palhaçada.

Em *Reprilhadas e Entralhofas*, a Companhia desenvolve uma dramaturgia a partir do trio cômico: O Clown Branco, o Contra-Augusto e o Augusto. Segundo Simon (1988), a criação de um terceiro tipo entre os cômicos circenses é atribuída, na história europeia dos clowns, aos Irmãos Fratellini, em 1909.

¹⁷ - Link de cena do espetáculo: <https://m.youtube.com/watch?v=xWyBshUJLVA>.



Imagem 10. Reprilhadas e Entralhofas. Foto de André Ramos.

Até aquela data, a comicidade no picadeiro circense era conduzida pelo binário: o Augusto e o Clown Branco, estabelecendo, claramente, a relação entre o dominado e o dominador. Foram os irmãos Fratellini que criaram o trio cômico formado pelos irmãos Paolo (Paul) que fazia um tipo Contra-Augusto, Valentino-Alberto (Albert) que fazia o Augusto e François, que personificava um Clown Branco.

Bolognesi afirma que “o Contra-Augusto se posta entre os dois extremos: a sublimidade, a delicadeza, a inteligência e o autoritarismo do Branco e o grotesco, a rudeza, a tolice, a ingenuidade e a subordinação do Augusto” (BOLOGNESI, 2013, p.89).

Carambola, Palhaça criada pela atriz Paula de Tássia, é uma típica Contra-Augusta. Ela apresenta a subversão do Augusto e a esperteza do Branco, dialoga tanto com o *Risadinha*, seu parceiro e bode expiatório em muitas trapalhadas, como com o Nobre Brasão, a quem ela adora ludibriar. Ela gosta do jogo, de estar na brincadeira, seja com o patrão ou com o outro empregado. Quando indagada sobre a tipologia da sua cômica, a atriz afirma...

Contra-Augusto. Embora, para mim o que encaixa o palhaço nessas denominações é a predominância de alguns aspectos de personalidades que atendem as especificidades de cada tipologia,

mas o palhaço sempre estarão para o jogo e dependendo deste essas características aumentam ou diminuem muito (TASSIA, 2019).

Carambola é uma dessas meninas que, para ser aceita entre os meninos, igualava-se a eles e é tão travessa quanto. Afinal, independente do gênero, criança é criança e foge à regra dos padrões sociais pré-estabelecidos de como homens e mulheres devem ser comportar. A atriz afirma, em entrevista, que era assim quando criança, adorava brincar e andar sem camisa, subir em árvores, jogar futebol com os meninos. Paula interpreta a sua persona-criança na Carambola, e ao lado de dois tipos fortes de Palhaços afirma-se como uma mulher cômica e reivindica o seu espaço no picadeiro, trazendo um humor peculiar do universo feminino. Sobre a composição de sua Palhaça, a cômica afirma que toma como referência...

A criança que fui, e algumas palhaças e personagens que faziam parte de mim como mulher e artista, entre elas: Catirina (personagem da dupla Mateus e Catirina) e uma palhaça do teatro de Anônimos que não lembro o nome dela, mas ela representava também o meu desejo de não se encaixar nos padrões normativos de gênero e eu até ouvia alguns comentários de amigos sobre Carambola, que ela era feia, maloqueira, quase um menino etc. e quando eu ouvia isso pensava: estou no caminho certo. Eu não queria parecer uma palhaça que representassem uma criança ideal, mas uma palhaça que representasse uma criança real, pelo menos a criança que fui e tenho em mim, pois somos ela quando saímos dos padrões sociais de comportamentos esperados para um adulto e principalmente para uma mulher adulta (TASSIA,2019).

Sem paciência para muito embelezamento, Carambola anda meio desajeitada, duas flores no cabelo para esconder a falta de tempo e cuidados com as madeixas, uma blusa florida e uma saia de chita que usa abaixo dos seios, fugindo da lógica, usa um sapato masculino que revela o lado “menino travesso” da Palhaça. Mas porque o nome CARAMBOLA? Indaguei.

Eu queria um nome que não fosse muito esperado para uma palhaça, que este nome tivesse a ver com minha personalidade, pois essa palhaça tem muito a ver com a criança que fui e que tenho em mim e a mulher que sou hoje, e quando escuto essa palavra me vem na cabeça travessura, brincadeira de moleque, menina fora dos padrões normativos de gênero etc. Então em casa fui escrevendo e dizendo em voz alta e com os olhos fechados várias palavras que poderiam me suscitar esses sentimentos e CARAMBOLA foi a palavra que mais me tocou (TASSIA,2019).

O tipo desenvolvido pela atriz e cômica Paula de Tássia e apresentado por Albert Simon (1988) dialoga diretamente com o homem comum, o cidadão das grandes cidades. Se o Augusto representa a inocência e a incapacidade de adequação do homem camponês na vida urbana e o Branco personifica a aristocracia e sua relação de poder, o Contra-Augusto é o entremeio. Ele é matreiro, sabe lidar com as relações de poder e não se mostra totalmente submisso ao Branco, ao contrário, tenta ludibriá-lo, às vezes, e quase sempre, consegue. O Contra-Augusto herda do Augusto o gosto pela brincadeira, pela farra, pelo jogo e traz em si à esperteza do Branco, a capacidade de comandar, a ponto de, em sua ausência, ele tomar o Augusto como seu servo.

No Brasil, os Palhaços abandonaram as características dos clowns europeus e vemos prevalecer o tipo Contra-Augusto. É o pesquisador Mário Fernando Bolognesi que faz tal afirmação ao dizer que:

O caso brasileiro é exemplo dessa necessidade de relativização. Desde a passagem do século XIX ao XX, os palhaços escaparam da fixação tipológica e oscilaram com frequência entre os opostos apontados como definidores dos tipos originais da comicidade circense (BOLOGNESI, 2013, p.90).

Paula traz em sua persona cômica a mescla que origina o nosso cômico circense, as experiências do teatro popular, da personagem Catirina dos folguedos e características do Palhaço de picadeiro adquiridas pela atriz na pesquisa empreendida pela Cia.

Carambola foi acionada, gerada e parida nos nossos processos de ensaios, experimentos e desenvolvimento da pesquisa, e nossa pesquisa representava o que eu acredito enquanto Palhaça. Nossa pesquisa tem o Palhaço brasileiro como centro, nossas identidades culturais, nossas referências regionais no que concerne o brinquedo cultural singular e social (TASSIA, 2019).

A aquisição dessa figura *clownesca* é o mote principal para a montagem do *Reprilhadas*. Compreender, experimentar e vivenciar na cena o jogo em trio deu-nos outras possibilidades de interação entre os Palhaços, a descoberta de novos tempos, ritmos, da própria divisão da gag. Entendemos que o jogo em trio requer maturidade na cena, generosidade e um estado de prontidão diferente do jogo em dupla.

Imagine um jogo de bolinha com dois jogadores, o tempo do mesmo é mais ágil, a triangulação entre o jogador um e dois estabelece-se muito mais rápido, a sintonia acontece com maior agilidade. Agora pensemos no mesmo jogo a três, e essa triangulação é duplicada exigindo outro tempo rítmico e mais sintonia entre os jogadores. A metáfora utilizada para diferenciar o jogo díade e tríade parte do jargão circense “um bom Palhaço não pode deixar a bolinha cair”, ouvi muito essa frase nas minhas andanças de picadeiro. Manter a bolinha é manter o ritmo da cena, do jogo, é estar de prontidão, estar inteiro, estar com o parceiro.

2.2. GAGS, REPRISAS E ENTRADAS – BRINCADEIRAS DE PALHAÇO.

Reprilhadas? Entralhofas? E de onde vem esse título? *Reprilhadas* vem da junção dos termos REPRIses + gargaLHADAS = REPRILHADAS e *Entralhofas* da união dos termos ENTRAdas + gaLHOFAS = ENTRALHOFAS. A ideia de brincar com os termos reprises e entradas veio a partir da segunda etapa da Pesquisa *Laboratório de Palhaçaria* na qual nos dedicamos ao estudo e análise da dramaturgia do circo.

As entradas comparam-se às pantomimas dialogadas, são esquetes cômicos onde os diálogos são reduzidos ao essencial. Elas abordam os mais variados temas, explorando situações do próprio universo do circo, como exterior a ele. Bolognesi (2003) afirma que, quando as entradas abordam temas da vida cotidiana, elas são exploradas a partir da perspectiva do Palhaço. Assim, mesmo dentro de um roteiro pré-determinado com começo, meio e fim, vemos aparecer a personalidade, o temperamento e a sensibilidade de cada cômico na realização do número.

...cada entrada é interpretada de modo diferente por cada palhaço ou dupla. Ela depende, também, da natureza das relações entre o Clown Branco e o Augusto. A dupla pode ser mais ou menos amigável e, nesse caso, o recurso cômico depende das trapalhadas do Augusto. A dupla, no entanto, pode apresentar um Clown autoritário e um Augusto atordoado, vítima das ordens de seu opressor. Nesse exemplo, poderá ocorrer a superação do estado de idiotice do Augusto, como uma espécie de virada de cena, e a personagem atrapalhada terminará sobrepondo-se ao seu oponente (BOLOGNESI, 2003, p.104,105).

Segundo o autor, a origem do termo “entrada” pode se referir às pequenas apresentações que os antigos circos franceses realizavam na entrada do recinto, divulgando suas atrações e convencendo o público a entrar para ver o espetáculo na íntegra. Ao fazer um panorama histórico desse tipo de número, Bolognesi afirma que:

Na história do circo ocidental a entrada dos palhaços tomou plena forma a partir da segunda metade do século XIX.... dois fatores influenciaram sua solidificação: (a) a exploração do jogo dialogado nas entradas, a partir da liberação do monopólio dos teatros e do diálogo para todos os palcos da França; e (b) a sedimentação da necessária oposição entre o elegante Clown Branco e o desajeitado Augusto (BOLOGNESI, 2003, p.103).

1864! Um ano de destaque na história do circo e, sobretudo, na evolução da dramaturgia circense. Durante muitos anos os cômicos circenses foram impedidos de fazer o uso da fala em suas apresentações. Decretos imperiais restritivos de 1806 e 1807 regulamentavam as condições de organização e exploração das cenas dramáticas e dos chamados espetáculos de curiosidade, estabelecendo o privilégio de gêneros, o uso da fala era uma prerrogativa do teatro. Somente no ano de 1864, na França, foi dada a liberdade do uso da palavra aos cômicos circenses e assim foram criadas as entradas dialogadas que expunham os conflitos entre o Clown Branco e o Augusto. Rémy (2016) reforça essa afirmação:

Em 1864, a lei que rege a liberdade dos espetáculos permite que o circo utilize sem restrições o diálogo em suas cenas cômicas. Domínio do clown inglês nos circos franceses, a linguagem confusa, o sotaque, não mais necessário para criar um cômico de linguagem; o cômico de situação pode se juntar ao cômico de gestos e de atitudes, a perseguição acrobática pode ceder lugar à comédia dialogada sem que se tenha medo de uma reprimenda de autoridades (RÉMY, 2016, p.17).

Assim, vemos surgir um repertório de entradas que perpassaram o tempo e continuam sendo apresentadas até hoje nos circos daqui e do mundo. As reprises são números de Palhaços, predominantemente mudas, que abordam o universo do circo. O termo reprise nasce da ideia de reprisar, às avessas, os números circenses. Bolognesi afirma que a paródia do espetáculo circense teve origem no circo moderno...

Antes mesmo da clássica dupla cênica se firmar, o espetáculo circense apresentava as paródias dos números equestres ou acrobáticos sem que houvesse necessariamente aquela tensão cômica entre personagens distintas. Essa foi à primeira das expressões clownescas do circo moderno (BOLOGNESI,2003, p.103).

O autor relata ainda que essas intervenções podiam ser realizadas por um ou mais clowns que tomavam como referência uma exibição artística que os antecedia. A princípio, as reprises foram criadas para romper a monotonia do espetáculo equestre, o clown deveria dominar a montaria a tal ponto de torná-la cômica. No picadeiro, o Palhaço deveria reprisar completamente, às vezes, o número circense. Nesse sentido, era muito comum que esses cômicos montassem o cavalo ao inverso e realizassem as mesmas proezas acrobáticas dos cavaleiros. Com a introdução dos saltimbancos no espetáculo do Circo Moderno, que trouxeram a estes os números de acrobacias, equilíbrios, malabarismos e pirofagia, a paródia dos números estendeu-se a esses novos componentes da cena. “Com isso ampliou-se o leque de possibilidades para os clowns e muitos artistas se especializaram na paródia dos números circenses” (BOLOGNESI, 2003, p.107).

O pesquisador enfatiza que essa primeira forma de manifestação do cômico de picadeiro ressalta a incapacidade de um artista que não consegue realizar seriamente o seu número. Dessa maneira, para realizar o número comicamente, o clown deveria ter o pleno domínio dos números parodiados, bem como desenvolvê-los sobre o sentido cômico a ponto de obter o riso. Segundo Bolognesi, atualmente, a paródia do espetáculo circense ainda sobrevive no circo brasileiro.

No “*Reprilhadas e Entralhofas*” a dramaturgia é composta por cenas teatrais e números de Palhaços, numa estrutura que mescla Circo e Teatro, assim disposta:

1. Boas-vindas ao concerto
2. Contando a história
3. Pondo a máscara
4. Cotidianas coisas de todos os dias

5. Descobrimo a tristeza do mundo
6. Anunciando o concerto
7. Gag de abertura do concerto
8. A bailarina e a mosca
9. O coração
10. A domadora e o leão
11. Medindo a tristeza do mundo

Na abertura do espetáculo o público é recepcionado pelos atores ainda sem a caracterização das personagens, são dadas boas-vindas ao concerto que na dramaturgia será realizado posteriormente.

Entrada da plateia. Em cena estão os atores e o músico, recepcionam o público. Vestem macacões de malhas de cores cinza e preto, a atriz um vestido e uma legue nas mesmas cores. No espaço cênico vemos, no chão, uma lona com um mapa-múndi desenhado que serve de picadeiro aos artistas, uma carroça que disposta em pé serve como camarim aos artistas, três baús, um para cada Palhaço, uma pequena bateria formada por instrumentos percussivos onde está o músico e atrás do mesmo uma tela branca que exhibe imagens, ao vivo, da cena. O texto abaixo serve como base aos três atores, que recitam o mesmo individualmente enquanto recepcionam o público.

TEXTO DE RECEPÇÃO - Boa tarde! Seja bem-vindo ao concerto para acabar com a tristeza.

(Após a entrada da plateia, o Ator II vai ao centro da cena).

ATOR II – Boa tarde!! Sejam todos bem vindos ao concerto para acabar com a tristeza. Hoje nós temos uma “pequena” missão que é acabar com a tristeza do mundo e queríamos contar com vocês, pode ser? Gratidão pela presença e tenham todos....

ELENCO – Um bom espetáculo!!!

(DA SILVA, 2010. Reprilhadas e Entralhofas).

A metalinguagem é o elemento estético que norteia o espetáculo, presente desde a dramaturgia e ampliado na encenação que desvenda o processo de caracterização do Palhaço, a construção do concerto e a própria cena, constantemente construída e desconstruída frente à plateia. Elementos do teatro brechtiano como o ator-narrador e o efeito de distanciamento são utilizados para tal. É o que vemos na cena abaixo...

(Terminada a recepção o Ator I retira de seu baú um globo terrestre. Narra a história enquanto manipula poeticamente o mesmo).

ATOR I – Esta é a história de Carambola, Risadinha e Nobre Brasão, três Palhaços que..

(Ao final da fala o Ator I joga o globo para Atriz I).

ATRIZ I – Três Palhaços que cansados de ouvirem tantas notícias tristes resolveram...

(Passa o globo para o Ator II).

ATOR II – Resolveram que iam fazer um...?

(O ator II entrega a bola a alguma criança da plateia e junto ao elenco propõem um jogo de mímica fazendo com que a criança complete a frase com a palavra CONCERTO. O jogo segue e o Ator II passa à bola a outra criança).

ATOR II – Um concerto para...?

(Brinca de mímica com a criança fazendo a mesma adivinhar os gestos feitos pelo elenco que fisicalizam a palavra ACABAR. Quando a criança desvenda a palavra o intérprete pega o globo e segue o jogo).

ATOR II – Um concerto para acabar com a...?

(Fazem mímica de tristeza ajudando a criança a desvendar a palavra).

ATOR II – Um concerto para acabar com a tristeza!

(O Ator II joga o globo para o Ator I).

ATOR I – E a história começa assim....

(Cantam a música I, enquanto colocam os figurinos de Palhaços).

MÚSICA I – Para acabar com a tristeza

Eram três Palhaços

Carambola, Risadinha e Seu Brasão.

que cansados de tanta tristeza
resolveram fazer um concerto...

de Palhaçadas,

para acabar com a tristeza,
acabar com a tristeza. (bis).

Porém os três Palhaços,

Carambola, Risadinha e Seu Brasão.

descobriram como é grande a tristeza,
como é grande a tristeza.

existente nesse mundo

nesse imenso mundão. (bis).

(DA SILVA, 2010. Reprilhadas e Entralhofas).

Os atores contam a história e um jogo de mímica estabelece uma interação Palhaço-Plateia que se perpetua ao longo do espetáculo. O globo é o fio condutor da história que os Palhaços passam ao público convocando-os a contarem juntos aquele enredo. Apresentados os Palhaços os atores cantam enquanto vestem peças do figurino. Pouco a pouco, peça a peça, vamos conhecendo a personalidade de cada figura cômica que ganharão vida na cena que se segue...

(Concluída a colocação dos figurinos. O Ator I retira novamente o globo do seu baú e brinca, junto ao elenco, até o término da canção. Uma música poética irrompe a cena, os Palhaços param a brincadeira e vão até os seus baús, de onde retiram elementos de maquiagem: pancakes coloridos, pincéis, etc. Maquiam-se, uma exibição de vídeo, ao vivo, mostra os rostos dos Palhaços e a transformação dos mesmos. Terminada a maquiagem, devolvem os elementos da mesma ao baú, pegam seus narizes de Palhaços e

colocam-nos. O Ator I vira o Palhaço Nobre Brasão, o Ator II o Palhaço Risadinha e a Atriz I a Palhaça Carambola).
(DA SILVA, 2010. Reprilhadas e Entralhofas).

Uma vídeo-projeção ao vivo desvela o processo de maquiagem dos Palhaços. Através da tela exposta atrás do músico vemos os rostos dos atores ganharem cores, formas, contornos. O audiovisual é um recurso utilizado pela encenação para maximizar os efeitos de distanciamento no espetáculo, além de vestir-se em cena, o elenco se maquia e podemos ver detalhes desse processo através das projeções. Esse é um momento mágico do espetáculo que as crianças acompanham atentas, comentam a composição da maquiagem e os detalhes acrescentados aos rostos de cada artista. A ideia era desvendar esse processo que é muito íntimo e quase sempre fica resguardado ao camarim do cômico. Queríamos construir tudo em cena, pôr o figurino, a maquiagem e até a máscara, revelando o que acontece antes de cada figura entrar no picadeiro.

Esse processo que desmitifica a caracterização do Palhaço culmina com a colocação da máscara e assim o elenco assume um novo estado, vozes e corpos cômicos, outra forma de ocupar e dá vida aquele espaço que agora ganha animação com a chegada das figuras. E elas já chegam fazendo aquilo que tanto sabem fazer: trapalhices e palhaçadas.

(Andam até o meio de cena de costas, batem despercebidamente um no outro, ficam com medo e viram-se devagar, percebem um ao outro e relaxam).

NOBRE BRASÃO – *(percebendo o mal entendido)* Ah! Esses Palhaços!!

(Risadinha e Carambola discutem em ¹⁸blablação).

NOBRE BRASÃO – *(encerrando a discussão)* Ordem!!

CARAMBOLA – É tudo culpa do Seu Nobre Bundão!

NOBRE BRASÃO – O que foi que você disse Carambola?

CARAMBOLA – *(disfarçando)* Nada Patrão.... eu disse que Risadinha tem cara de bolachão..

RISADINHA – Eu?

NOBRE BRASÃO – Ah! Eu pensei que estive ouvido errado!!

CARAMBOLA – Brasão, bundão, tudo termina com ão.

NOBRE BRASÃO – *(indo novamente até a Palhaça)* O que você falou Carambola?

CARAMBOLA – Eu...eu.. eu falei que está um dia lindão.

RISADINHA – É Patrão hoje está um dia lindão.

NOBRE BRASÃO – Ah! Se é assim vamos começar!

CARAMBOLA e RISADINHA – lupi! Vamos começar!!!

¹⁸ Conversa apenas com sons sem uma articulação de um discurso entendível na fala, porém compreensível na intenção dada pelos sons.

(Os Palhaços dirigem-se aos seus baús. Carambola pega um imenso pente, Risadinha um pincel de maquiagem e Nobre Brasão um apito. Eufóricos voltam aos seus lugares, dão um longo bocejo e dormem. Uma música clássica invade a cena, o Patrão inicia uma contagem).

NOBRE BRASÃO – e...1, eu disse 2, e...3, eu disse 4, e 5, eu disse 6, e... 7, eu disse 8.

(Enquanto o Patrão conta o tempo musical, os Palhaços executam uma coreografia que mostra o seu dia a dia no Circo. Acordam, escovam os dentes, tomam café, treinam, almoçam, treinam, jantam, apresentam o espetáculo e dormem).

(DA SILVA, 2010. Reprilhadas e Entralhofas).

A cena dividi-se em dois momentos, duas gags. A primeira tem como mote uma ação impulsiva da Palhaça que brinca com a pronúncia das palavras *Brasão* e *Bundão*. A confusão comprovada por *Carambola* deixa o Patrão irritado e acaba sobrando para o *Risadinha*, seu bode expiatório. No desfecho da gag a Palhaça consegue, espertamente, livrar o parceiro da ira do Nobre Brasão, jogando desta vez com a sonoridade de *Bundão* e *Lindão*. Na segunda vemos uma cena mímica composta por partituras físicas que mostram o dia a dia do circense: acordar, tomar banho, tomar café, treinar, almoçar, treinar, jantar, apresentar-se e dormir. Todos esses gestos são demonstrados numa coreografia conduzida pelo Patrão que determina o ritmo numa contagem de tempo de balé clássico. A cena se finda com os Palhaços adormecendo e sendo acordados pelo Patrão que, comicamente, fisicaliza um galo.

(Nobre Brasão tira do casaco um apito em forma de galo e toca-o, os Palhaços vão despertando).

CARAMBOLA – Ai, ai! Vai começar tudo de novo!

RISADINHA – Vai começar tudo de novo!

(Reclamam da mesmice dos dias enquanto pegam jornais em seus baús, Nobre Brasão também pega um jornal. Abrem os periódicos e assustam-se com as notícias. Andam até o centro da cena, enquanto leem as notícias tristes do jornal).

NOBRE BRASÃO – Oh! Quanta tristeza!

CARAMBOLA – É! Quanta tristeza!

RISADINHA – Quanta tristeza!

NOBRE BRASÃO – Precisamos fazer alguma coisa?

CARAMBOLA – Mas o quê?

RISADINHA – É o quê, Patrãozinho?

NOBRE BRASÃO – *(tendo uma ideia)* Faremos um....É isso faremos um concerto!!!!

RISADINHA – Mas Patrãozinho a gente não quebrou nada! A gente vai consertar o quê?

CARAMBOLA – Cala boca, Risadinha!

NOBRE BRASÃO – Explique a ele, Carambola.

CARAMBOLA – Eu vou trazer um martelo para ajudar no concerto.

RISADINHA – Eu trago uma chave de renda.

CARAMBOLA – Não é renda é fenda, seu bobo.

NOBRE BRASÃO – É um concerto sim seus Palhaços, mas não é um concerto de consertar. É um concerto, mas é um concerto de Palhaçadas.

RISADINHA e CARAMBOLA – lupi!!! Um concerto de Palhaçadas!

CARAMBOLA – Se é um concerto tem música, e se tem música eu quero cantar!!!

(canta algo desafinadamente).

RISADINHA – Patrão se a Carambola for cantar vai ser um concerto de Palhaçadas, mesmo!

CARAMBOLA – Ah, é? *(Vai até Risadinha e dá um chute em seu bumbum. Risadinha cai numa cambalhota).*

RISADINHA – Carambola você me deu um chute?

CARAMBOLA – Dei e foi de propósito.

RISADINHA – Ah é, pois você vai ver, isso não vai ficar assim.

(Vai até o baú e pega um imenso martelo e bate, teatralmente, na Palhaça. Carambola levanta meio tonta, vai até o seu baú e pega um martelo ainda maior. Corre atrás de Risadinha na cena, já prestes a acertar o Palhaço o Patrão toca seu apito e a cena congela).

NOBRE BRASÃO – Então é assim que vocês querem acabar com a tristeza do mundo, brigando como cachorros?

(O Patrão troca o martelo de Risadinha por uma flor. Apita novamente a cena descongela).

CARAMBOLA – Ai Risadinha, que lindo essa flor, é pra mim?

RISADINHA – É pra você sim Carambola, desculpa viu.

CARAMBOLA – Eu desculpo, mas não bata mais em mim. Em uma mulher não se bate nem com uma flor.

(O Patrão apita novamente, os Palhaços colocam-se a postos).

NOBRE BRASÃO – Então Palhaços, faremos um concerto para acabar com a tristeza, não é isso?

RISADINHA – Isso!

CARAMBOLA – Sim, Patrão!

NOBRE BRASÃO – Mas acabar com a tristeza não será uma tarefa muito fácil precisaremos montar as nossas estratégias. Vamos lá estratégia número um...

RISADINHA – Número um!

NOBRE BRASÃO – Precisaremos transformar-nos em soldados, soldados palhaços.

RISADINHA – Soldados palhaços!

CARAMBOLA – Palhaços soldados!

RISADINHA – Soldados palhaços!

CARAMBOLA – Palhaços soldados!

(Os Palhaços discutem enquanto Risadinha veste uma jaquetazinha de soldado e Carambola uma saia feita de tecido de estampa de militar. O Patrão apita e mostra sua peça de roupa, os Palhaços colocam-na em Nobre Brasão).

NOBRE BRASÃO – Estratégias número dois!

RISADINHA – Número dois!

NOBRE BRASÃO – Precisaremos montar o nosso batalhão de Palhaços!

CARAMBOLA – Recruta Carambola se apresentando, senhor!

RISADINHA – Recruta Risadinha se apresentando, senhor!

NOBRE BRASÃO – E terceira estratégia! Precisaremos usar a nossa grande arma: a palhaçada! Percorremos os mais variados lugares onde estiver a tristeza lá estará o nosso batalhão. Atenção recrutas: aos seus lugares, descansar! *(Para plateia)* E vocês Palhaços se forem corajosos, ponham os seus narizes e venham conosco espantar a tristeza do mundo.

(Nobre Brasão volta à cena e vê que os Palhaços estão dormindo, acorda-os ao som do apito).

NOBRE BRASÃO – Atenção recrutas, marchem!!!

(Risadinha e Carambola formam, rapidamente, uma fila e marcham seguindo o comando do Patrão que canta).

NOBRE BRASÃO – Eu sou nobre

Eu sou Brasão

Eu sou o capitão!

OS PALHAÇOS – Ele é nobre

Ele é bundão

Ele é o capitão!

NOBRE BRASÃO – *(Vira-se e repreende o Palhaço).*

Recruta! Recruta! Preste a atenção!

Recruta! Recruta! Preste atenção!

OS PALHAÇOS – Ele é nobre

Ele é bundão

Ele é o capitão!

NOBRE BRASÃO – Atenção recrutas, parem! Recruta Risadinha pegue o Binóculo e faça uma vistoria pelo espaço.

RISADINHA – Pegar o binóculo e fazer uma vistoria pelo espaço! Pegar o binóculo e fazer uma vistoria pelo espaço! Já estou indo patrãozinho! *(Pega jornais da cena anterior que ainda estão no chão, enrola-os e faz um binóculo).*

RISADINHA – Pronto, estou pronto, Patrão!! *(Olha em direção ao Nobre Brasão e a Carambola).*

NOBRE BRASÃO – Muito bem me diga o que você está vendo?

RISADINHA – Patrãozinho do céu, estou vendo duas criaturas?

CARAMBOLA – Ai meu Deus do céu, Risadinha!!!!

NOBRE BRASÃO – E como são essas criaturas, Recruta?

RISADINHA – *(Vendo, pelo binóculo, Nobre Brasão e Carambola)*

Patrão são duas criaturas muito, muito feias!!!

NOBRE BRASÃO – E como são essas criaturas, Risadinha? São perigosas?

RISADINHA – É um branquelo alto, das pernas finas que usa um cabelo estilo o de Ana Maria Braga. Tem também uma baixinha, com uma roupa tipo bumba meu boi, que tem uma testa enorme.

(Nobre Brasão e Carambola que estavam de costas para o Palhaço, viram-se).

CARAMBOLA – Patrão ele está falando da gente!

(Enraivado Nobre Brasão vai até Risadinha e retira-lhe o binóculo).

NOBRE BRASÃO – E agora, Recruta Risadinha, o que você está vendo?

RISADINHA – Patrão era o senhor e a Carambola? Meu Deus esse binóculo realmente mostra as pessoas como elas são!!

CARAMBOLA – O que você disse, Risadinha!!!

NOBRE BRASÃO – Já para o seu posto recruta, Risadinha.

RISADINHA – Estou indo Patrãozinho, já estou indo!!!

NOBRE BRASÃO – Atenção recrutas, preparem a carroça! Vamos anunciar o concerto!

(DA SILVA, 2010. Reprilhadas e Entralhofas).

Da descoberta da tristeza do mundo à anunciação do concerto para eliminar a mesma, tudo é permeado por muitas trapalhadas. Quatro gags compõem a cena, na primeira a confusão entre *concerto* musical e *conserto* como ato de consertar algo servem como o mote. Segundo Propp (1992,119-133, *apud* BOLOGNESI, 2007, p, 91), a língua, por si, não é cômica. Mas, por refletir a vida espiritual do orador e a imperfeição de seu raciocínio, constitui um

arsenal de comicidade e zombaria, entre os quais, os trocadilhos (calembures), paradoxos e tiradas de todo o tipo. O jogo linguístico utilizado nesta gag chama-se calembur e segundo Bolognesi (2007) é um jogo de palavras semelhantes quanto ao som, mas diferentes no seu sentido, podendo ocorrer involuntariamente, ou ser criado propositadamente.

Na segunda, uma divertida briga entre *Risadinha* e *Carambola* garante o riso da criançada e do público em geral. Chutes no bumbum e martelos em tamanhos desproporcionais constroem a comicidade dessa gag que culmina com a intervenção do Patrão lembrando aos cômicos que assim eles não conseguiram sanar a tristeza do mundo. A terceira gag é desenvolvida a partir da composição do batalhão, os Palhaços são convocados a virarem recrutas-palhaços e enquanto cantam uma canção, *Carambola* brinca novamente com a pronúncia de *Brasão* e *Bundão*, trapalhice que acaba sobrando para o pobre do *Risadinha*. Na quarta e última gag o Patrão dá ordens ao Recruta *Risadinha* para fazer uma vistoria pelo espaço a fim de reconhecer os inimigos que eles terão que enfrentar, atrapalhado o Palhaço acaba por confundir os colegas como possíveis ameaças e assim constrói-se a comicidade, características pessoais cômicas do *Nobre Brasão* e de *Carambola* são exploradas e até comparações com celebridades da TV são realizadas, recursos recorrentes na dramaturgia *clownesca* que aproximam a plateia e o picadeiro. Na cena seguinte inicia-se o segundo ato do espetáculo, vai começar a brincadeira, ou melhor, o concerto.

(Risadinha e Carambola preparam a carroça. Nobre Brasão pega um cone e utiliza-o como megafone. O Palhaço conduz a carroça, Nobre Brasão e Carambola estão em cima da mesma. Fazem um cortejo pela cena, cantando a seguinte canção).

MÚSICA II – Hoje tem espetáculo

NOBRE BRASÃO – Hoje tem espetáculo?
CARAMBOLA E RISADINHA – Tem sim, senhor! Tem sim, senhor!
NOBRE BRASÃO – É às oito da noite?
CARAMBOLA E RISADINHA – É sim, senhor!!! É sim, senhor!!!
NOBRE BRASÃO – Hoje tem goibada?
CARAMBOLA E RISADINHA – Tem sim, senhor!!! Tem sim senhor!!
NOBRE BRASÃO – Hoje tem marmelada?
CARAMBOLA E RISADINHA – Tem sim, senhor!!! Tem sim senhor!!
NOBRE BRASÃO – É de noite ou é de dia?
CARAMBOLA E RISADINHA – É na casa da tua tia!!!
NOBRE BRASÃO – Aproveita, moçada!!!
CARAMBOLA E RISADINHA – Dez tostões não é nada!! (bis).

(No fim da música param a carroça, transformam-na na cortininha do Circo. Vemos surgir uma empanada onde tem escrito "Circo Nobre Brasão". Entram na cortininha, põem, cada um, uma peça de roupa: o Nobre Brasão põe uma capa, Carambola um grande laço e Risadinha uma gravata. Estão prontos para o concerto).
(DA SILVA, 2010. Reprilhadas e Entralhofas).

A cena descrita opera como um momento de transição do primeiro para o segundo ato. A carroça utilizada a princípio como um ambiente de bastidores do circo é usada agora como meio de transporte numa ação que anuncia o concerto. Uma canção contribui para tal função, cançoneta de perguntas e respostas, típica música circense onde o Palhaço interroga e a plateia responde. Circulam pelo picadeiro com o cortejo de anúncio até voltarem ao centro, colocam a carroça no chão e transformam-na na cortininha. Entram e caracterizam-se para o concerto acrescentando ao figurino uma peça de gala. Nessa cena a música, a indumentária, a cenografia, tudo indica o início de um novo momento do espetáculo...

(Uma música festiva irrompe o picadeiro. Os Palhaços entram em cena em fila indiana, na frente o Nobre Brasão, no meio a Carambola e no por último o Risadinha. Circulam pela cena e posicionam-se defronte aos seus baús).

NOBRE BRASÃO – Boa tarde, senhoras e senhores!!! Crianças, criancelas e criançolas!!!

CARAMBOLA – Panelas e caçarolas!!!!

(O Patrão apita reprimindo Carambola, a Palhaça aponta dizendo que foi o Risadinha. Nobre Brasão vai até o Risadinha).

RISADINHA – (fugindo do Patrão) Não foi eu não, Patrãozinho. Foi Carambola!

NOBRE BRASÃO – *(lembrando-se da apresentação do concerto)* Sejam todos bem-vindos a esse Grande Circo Nobre Brasão, que é internacionalmente...

CARAMBOLA – Desconhecido!!!! Ninguém nunca ouviu falar.

(Novamente o Patrão apita reprimindo a Palhaça que acusa o Risadinha. Nobre Brasão corre até o Palhaço, que foge).

RISADINHA – Não foi eu não, Patrão.

NOBRE BRASÃO – *(lembrando-se do concerto)* Hoje vocês assistirão a função "Reprilhadas e Entralhofas – um concerto para acabar com a tristeza" do seu coração...

CARAMBOLA – *(interrompendo a fala do Patrão)* E também do seu bundão!!!

(O Patrão vai até Risadinha e dá um chute no seu bumbum, este sai de cena em uma cambalhota. Vai até a Palhaça que foge antes que o mesmo alcance-a, os dois desaparecem pela cortina. Por fim volta todo desconfiado e finalizar a apresentação do concerto).

(DA SILVA, 2010. Reprilhadas e Entralhofas).

Nessa cena, a comicidade é basicamente desenvolvida a partir de jogos linguísticos cômicos como o calembur e paradoxos. Segundo Bolognesi (2007, p.91) os paradoxos são sentenças em que o predicado contradiz o sujeito, parecendo desprovidas de sentido. Eles encerram pensamentos muito sutis, sarcásticos, de escárnio ou alogismo implícito. Os paradoxos intencionais incitam o riso quando a contraposição é inesperada, constituindo um dos tipos de pilhéria. Encontramos um exemplo de calembur no Jogo de palavras “crianças e crianças/panelas e caçarolas” e “coração/bundão”. Nesse recurso linguístico a comicidade é explorada através da semelhança sonora em palavras com sentidos completamente opostos. Os paradoxos podem ser exemplificados na seguinte fala...

NOBRE BRASÃO – *(lembrando-se da apresentação do concerto)*
Sejam todos bem-vindos a esse Grande Circo Nobre Brasão, que é internacionalmente....
CARAMBOLA – Desconhecido!!!!
(DA SILVA, 2010. Reprilhadas e Entralhadas).

A contradição inesperada encontrada em “internacionalmente desconhecido” provoca a ausência de sentido entre o sujeito e o predicado da oração, gerando comicidade. Culminando a cena chutes, cambalhotas e correrias, ações clássicas dos Palhaços de picadeiro. Uma reprise, intitulada *A bailarina e a mosca* dá sequência ao espetáculo...

(Música alegre e circense, entra Risadinha, passeia pelo picadeiro, pega o seu baú e põe no centro da cena. Sobe e anuncia).
RISADINHA – E agora senhoras e senhores, começando o concerto que está começado. Teremos uma atração musical extremamente musicada, com vocês Nobre Brasão e a sua bailarina Carambola!!!
(O Patrão aparece atrás do Palhaço, que não o percebe).
RISADINHA – (anunciando quase que aos gritos) NOBRE BRASÃO e sua bailarina Carambola.
NOBRE BRASÃO – (reprimindo o Palhaço) Sai da frente, Risadinha!

(Risadinha sai apressado. O Patrão que traz uma sanfoninha senta-se no baú posto anteriormente pelo Palhaço. Toca no instrumento uma música suave e poética. Entra Carambola que dançará a canção tocada pelo Nobre Brasão. A Palhaça executa movimentos de balé clássico de forma grosseira e cômica, baila pela cena. De repente ouve-se um som de mosca, a Palhaça cessa o movimento numa postura de balé e segue os movimentos da mosca com a cabeça. A mosca para em algum lugar no ar e Carambola avança bruscamente para pegá-la. O Patrão, que tocava desapercivelmente, vê a ação, reprime a Palhaça e ordena, em gestos, que ela volte à apresentação do número. Nobre Brasão segue tocando a canção, a Palhaça confirma se realmente conseguiu capturar a mosca, abre as mãos,

mas não há nenhum inseto na mesma. Carambola segue dançando, o barulho de mosca volta à cena, a Palhaça para, persegue a mosca com cabeça e tenta capturá-la. O Patrão vê, reprime a Palhaça, que em um canto confirma a captura, mas nada do inseto. Nobre Brasão acelera o ritmo da canção, a Palhaça tenta dançar no ritmo da mesma. Volta o som da mosca, a Palhaça a persegue pela cena. O inseto pousa nas costas do Patrão. Carambola corre até o seu baú e pega um imenso martelo de brinquedo, conta até três e tenta acertar a mosca, mas a mesma voa e ela acerta o Nobre Brasão.

Enraivado o Patrão expulsa a Palhaça de cena. Senta-se no baú e segue tocando, o som da mosca volta a cena, o Patrão toca enquanto persegue a mosca com a cabeça. Em um dado momento ele levanta-se e tenta capturá-la, sem obter sucesso percebe que está no meio de uma apresentação, tenta disfarçar e volta à mesma. Volta a tocar, o som do inseto surge novamente na cena, o Patrão tenta pegá-lo, percebe a plateia e volta à apresentação. O som da mosca volta à cena, dessa vez mais intenso, o Patrão cessa a canção e passa a perseguir o inseto. Entra Carambola com esborrifador com inseticida, persegue a mosca. O inseto para no nariz do Nobre Brasão, momento de tensão, a Palhaça esborrifa o produto no rosto do Patrão que acaba por desmaiar. Carambola procura a mosca mas não a encontra, ouve-se o som do inseto desaparecer pela cena como se estivesse indo embora).

(DA SILVA, 2010. Reprilhadas e Entralhofas).

Uma cena que é composta de três gags, uma de apresentação do número, uma de desenvolvimento e outra de fechamento do mesmo. As reprises tomam como mote para a criação dramatúrgica o próprio universo do circo, reprisando comicamente os números do espetáculo. Na cena em questão são parodiados os números de dança e música apresentados nos espetáculos circenses. A gag que abre o número é desenvolvida pelo *Palhaço Risadinha* que entra para anunciar o mesmo, tudo parece ir bem, o cômico convoca a cena o *Nobre Brasão* e sua bailarina *Carambola*. O Patrão entra no momento que é chamado, no entanto o Palhaço não o vê e volta a apresentá-los. *Nobre Brasão*, que está atrás do Palhaço, reprime-o mandando que ele se retire de cena. A comicidade se constrói a partir da falta de percepção do Palhaço que realiza uma segunda chamada do Patrão sem notar a sua presença.

Na segunda gag temos a construção do riso desenvolvida a partir da contradição entre a música que é executada pelo Patrão e a dança realizada pela Palhaça. A cômica reproduz passos de balé de forma grosseira, ampliando os movimentos e dançando fora do tempo rítmico. Até então a comicidade está centrada no corpo disforme de *Carambola* que parodia a dança, com o surgimento do inseto estabelece-se outro elemento cômico. O foco da ação volta-se para o intuito da Palhaça de capturar o inseto ao mesmo

tempo em que dança. Essa sequência tem o seu desfecho quando a mosca pousa nas costas do Patrão e vemos a Palhaça tentar acertá-la com um martelo de brinquedo. O inseto voa e a martelada acaba atingindo o *Nobre Brasão*.

É importante compreender que uma boa gag tem a tensão dramática de forma crescente, agrupando um conjunto de ações que culminam em uma macroação cômica. Quando explico isso aos meus alunos, aprendizes de Palhaçaria, sempre enfatizo que um número de Palhaços é formado por uma sequência, geralmente três ou quatro gags, e estas são formadas por partituras de movimento que conduzem ao ápice do número, ao clímax. Dominar a arte do movimento é imprescindível aos aspirantes do ato de *palhacear*, entendendo sua composição e seus mecanismos risíveis.

Na terceira gag encontramos na cena apenas o *Nobre Brasão* que após expulsar do picadeiro a Palhaça tenta finalizar sua apresentação. No entanto a volta do inseto o perturba e assim assistimos a uma série de ações em que o Patrão tenta, ora apresentar o número, ora capturar o inseto. A comicidade estabelece-se na ação imprevista do *Nobre Brasão*, aquele que é a razão do Circo, deixar-se levar pela intervenção de uma mosca enquanto executa sua apresentação. O número se finda com a volta de *Carambola* que traz um esborrifador de inseticida e vendo o inseto pousar no nariz do Patrão resolve dar um fim definitivo ao mesmo. A Palhaça esborrifa o produto no rosto do Dono do Circo que desmaia em seguida. Ouvimos nesse momento o som da mosca que, espertamente, triunfa na cena. *Carambola* chora e temos assim o gancho para a ligação entre um número e outro...

(A Palhaça percebe o patrão desmaiado. Tenta acordá-lo e sem ter sucesso começa a chorar. Aos prantos, chama o parceiro, Risadinha, que entra de súbito na cena).

RISADINHA – O que se sucedeu? Porque esse chororô todo? *(vendo o patrão caindo no chão)* Meu Deus é o patrão, o que aconteceu com ele?

(Carambola chora e reproduz com mímica o acontecido).

RISADINHA - Você morreu o patrão, Carambola?

CARAMBOLA – Foi sem querer, eu só queria matar a mosca.

RISADINHA – Meu Deus você é uma *homemcida*, Carambola.

CARAMBOLA – É ho-mi-ci-da, abestalhado.

(Carambola volta a chorar).

CARAMBOLA – Ai meu Deus Risadinha eu vou ser presa, condenada. Vou pegar uns 15 anos de prisão.

RISADINHA – Ah para com isso, 15 anos não, né.

CARAMBOLA – uns 10?

RISADINHA – Uns 30, você morreu um patrão isso é coisa muita séria.

CARAMBOLA – Ai meu jesusinho!! Eu nunca mais verei o sol nascer redondo.

RISADINHA – Calma você nem sabe se ele morreu mesmo.

CARAMBOLA – Mas ele está todo estatelado no chão, nem se mexe.

RISADINHA – Temos que vê se o coração dele está funcionando.

CARAMBOLA – É mesmo, Risadinha! Como eu não pensei nisso.

RISADINHA – Então, vai lá! Vê se o coração dele está batendo.

(Carambola vai até o Nobre Brasão, pega o pé dele coloca-o no seu ouvido)

RISADINHA – Carambola!

CARAMBOLA – Cala boca, eu estou ouvindo o coração dele!

RISADINHA – Carambola, mas isso não é o coração do homem, isso é o chulezão do homem. *(chamando Carambola à parte)* Ô! Carambola, vem cá!

CARAMBOLA – O que é?

RISADINHA – Você sabe o que é um coração?

CARAMBOLA – Claro que sei. Quer dizer mais ou menos....Tá bom eu não sei o que é um coração.

RISADINHA – Que coisa feia, isso é o que dá faltar às aulas de geografia.

CARAMBOLA – Não é geografia, bobo, coração é coisa da biologia.

RISADINHA – Ah tá. Vamos fazer o seguinte eu digo o que é um coração e você vai procurando até encontrar, certo?

CARAMBOLA – Tá bom, fala daí que eu procuro daqui.

RISADINHA – Presta a atenção! O coração é um órgão redondo...

CARAMBOLA – Redondo? Perai. *(procura pelo corpo e encontra a cabeça)* Eita! Acho que eu achei.

RISADINHA – O coração é um órgão fofinho. O coração tem um rachado no meio e quanto o coração bate ele faz tum, tum, tum.

(Carambola aperta a cabeça do Nobre Brasão).

CARAMBOLA – Meu Deus! Coitado, nem coração tinha.

RISADINHA – Impossível todo mundo tem coração, continua procurando.

(Carambola vira o Nobre Brasão de barriga para baixo, procura um pouco e encontrar as nádegas do patrão).

RISADINHA – O coração é um órgão redondo. O coração é um órgão fofinho. O coração tem um rachado no meio e quando bate ele faz tum,tum, tum.

CARAMBOLA – Eu acho que eu encontrei, Risadinha!

RISADINHA – Perai! Melhor a gente conferir: o coração é um órgão redondo, o coração é um órgão fofinho, o coração tem rachado no meio e quando bate faz tum, tum, tum.

CARAMBOLA – Confere, Risadinha. Confere.

(Carambola colocar o ouvido nas nádegas do Patrão, ele solta um pum, o efeito é realizado através de um aparelhinho que esborrifa talco. Carambola ofegante, sem ar com o mau cheiro, cai em prantos).

RISADINHA – O que foi? Ele está morrido?

CARAMBOLA – Ai meu Deus Risadinha, o homem morreu mesmo.

RISADINHA – Mas como você sabe?

CARAMBOLA – O coração.

RISADINHA – O que tem o coração?

CARAMBOLA – Já está PODRE!

(Carambola e Risadinha choram).

RISADINHA – Meu Deus, tadinho, morreu feito barata com inseticida na cara. Eu vou pegar um lençol para cobrir o pobrezinho.

(Risadinha pega um lençol branco e cobre o Patrão, depois senta ao lado de Carambola num canto da cena, os dois choram e lamentam a morte do mesmo. Nobre Brasão começa a se mexer, levanta aos poucos atordoado, zozzo, não consegue tirar o lençol do rosto e assim vai até os Palhaços. Toca no ombro de Carambola que ao ver o Patrão envolto no lençol sai em disparada. Risadinha ri da parceira e diz o quanto ela é medrosa, gaba-se ao falar que “alma não existe”, que “o patrão morreu e agora está no céu dos patrões”. Nobre Brasão toca no ombro de Risadinha que ao vê-lo entra em estado de choque, fica paralisado um tempo e depois sai de cena muito rápido. O Patrão sai cambaleando do picadeiro).

(DA SILVA, 2010. Reprilhadas e Entralhofas).

O coração é uma entrada predominantemente gestual, mas, em nossa versão, optamos por fazer o uso da palavra. A utilização dos recursos linguísticos para a composição da comicidade serve para reforçar uma característica do Palhaço brasileiro: o humor calcado na palavra e na música. A ideia era contrapor as duas reprises apresentadas no espetáculo que foram desenvolvidas apenas com gestos. Em *O coração* optamos por desenvolver *gags* com recursos linguísticos, choros cômicos, trocadilhos como “*homemcida*” por “*homicida*” e até recursos de incoerência no discurso do Palhaço *Risadinha*, como quando ele parece que vai consolar *Carambola*, mas na verdade piora o estado de tensão da parceira, é o que vemos no seguinte trecho do número:

CARAMBOLA – Ai meu Deus Risadinha eu vou ser presa, condenada. Vou pegar uns 15 anos de prisão.

RISADINHA – Ah para com isso, 15 anos não, né?

CARAMBOLA – Uns 10?

RISADINHA – Uns 30, você morreu um patrão isso é coisa muita séria.

CARAMBOLA – Ai meu Jesusinho!! Eu nunca mais verei o sol nascer redondo.

(DA SILVA, 2010. Reprilhadas e Entralhofas).

Outra *gag* se estabelece no momento em que *Risadinha* propõe que *Carambola* veja se o coração do Patrão está batendo. O absurdo provocado pelo desconhecimento do que seria o órgão vital gera, de imediato, a comicidade. *Carambola* acha que o coração está no pé, motivo pelo qual *Risadinha* reprimiu-a por suas ausências nas aulas de geografia. *Carambola*, que se colocava como um tipo Augusto nessa entrada, retoma o seu lugar de Contra-Augusto e tem um lapso de racionalidade ao corrigir o parceiro. É o que vemos no trecho abaixo:

RISADINHA – Então, vai lá! Vê se o coração dele está batendo.
(*Carambola vai até o Nobre Brasão, pega o pé dele coloca-o no seu ouvido*)

RISADINHA – Carambola!

CARAMBOLA – Cala boca, eu estou ouvindo o coração dele.

RISADINHA – Carambola, mas isso não é o coração do homem, isso é o chulezão do homem. (*chamando Carambola à parte*) Ô! Carambola, vem cá!

CARAMBOLA – O que é?

RISADINHA – Você sabe o que é um coração?

CARAMBOLA – Claro que sei. Quer dizer mais ou menos....Tá bom, eu não sei o que é um coração.

RISADINHA – Que coisa feia, isso é que dá faltar às aulas de geografia.

CARAMBOLA – Não é geografia, bobo, coração é coisa da biologia.
(DA SILVA, 2010.Reprilhadas e Entralhofas).

Diante do desconhecimento da Palhaça do que seria e onde estaria o coração, nasce o mote para a construção da comicidade dessa entrada. *Risadinha* segue descrevendo para a parceira as características do referido órgão e ela o busca no corpo do Patrão. Assim, quando *Risadinha* descreve que o coração é redondinho, a Palhaça o liga rapidamente à cabeça, mas é só o Palhaço descrever o órgão como fofinho que *Carambola* procura algo característico e acaba por encontrar as nádegas. *Risadinha*, que faz a função do *escada* nessa entrada, caminha para o ápice do número ao dizer que:

RISADINHA – Perai! Melhor a gente conferir: o coração é um órgão redondo, o coração é um órgão fofinho, o coração tem rachado no meio e quando bate faz tum, tum, tum.

(DA SILVA, 2010.Reprilhadas e Entralhofas – um concerto para acabar com a tristeza).

Isso faz com que a Palhaça confira imediatamente se as nádegas fazem esse barulho e, coincidentemente, o Patrão solta um “Pum” no momento em que *Carambola* encosta o ouvido no seu bumbum. O mau cheiro faz a Palhaça concluir que realmente o Patrão tenha falecido. E a confusão chega ao auge no seguinte trecho da entrada:

CARAMBOLA – Ai, meu Deus, *Risadinha*, o homem morreu mesmo.

RISADINHA – Mas como você sabe?

CARAMBOLA – O coração.

RISADINHA – O que tem o coração?

CARAMBOLA – Já está PODRE!

(DA SILVA, 2010.Reprilhadas e Entralhofas – um concerto para acabar com a tristeza).



Imagem 11. Reprilhadas e Entralhofas. Foto de Pedro Luna.

A entrada dura uma média de 08 a 10 minutos, tudo depende do nível de improviso entre os Palhaços e da relação com a plateia. Gags físicas e vocais surgem na relação de desespero da Palhaça e da lucidez do Palhaço que faz um contraponto gerando a comicidade da cena. No final, para a retirada do Patrão de cena, a encenação recorre a uma *gag* da entrada “O caveirão” (BOLOGNESI, 2003, p.215). Essas correlações só são possíveis graças ao estudo empreendido na dramaturgia circense, ao contato direto com as entradas e reprises nos circos e ao experimento das mesmas nas salas de ensaio. Desenvolvida ao longo do processo de criação do espetáculo, a reprise *A domadora e o Leão* culmina o concerto trazendo à cena o músico num número que parodia a arte do adestramento de animais.

(Música circense. Entra Risadinha e reorganiza a cena, em seguida entra Carambola vestida de domadora, chapéu e chicote a caráter).

CARAMBOLA – Senhoras e senhores e agora o Grande Circo Nobre Brasão traz ao picadeiro uma perigosa fera selvagem, direto de Madagascar: Rufão, a fera em forma de Leão!

(Entra um dos músicos vestido de Leão, anda pela cena vagorosamente e não aparenta nada de feroz).

CARAMBOLA – Mas eu, aquela que doma até o mais feroz dos animais, adestrei essa impiedosa fera e lhes mostrarei nos próximos instantes. Para a minha demonstração contarei com o meu magnífico ajudante. Risadinha traga-me os acessórios.

(Risadinha sai de cena e volta com uma escada, um bambolê e uma fogueira artificial. Distribui os adereços pela cena).

CARAMBOLA – E para começar farei essa fera indomável subir três degraus dessa escada. Prepare-se Rufão!

(Carambola estalar o chicote, o Leão corre e se esconde atrás do Palhaço).

CARAMBOLA – Eu disse prepare-se, Rufão!!

(O leão continua parado atrás de Risadinha. Carambola cochicha no ouvido do Palhaço, que sai apressado e volta com um frango assado, mostra-o para a fera que rapidamente se posiciona próximo a escada. A domadora estala o chicote e o leão sobe desengonçado na escada, mas no terceiro degrau acaba ficando preso. Carambola estala o chicote dando ordem para o Palhaço ajudar o animal. O Palhaço tenta, atrapalhadamente, retirar o Leão da escada, mas como não consegue a domadora lhe ajuda. A Palhaça estala novamente o chicote e o Leão corre para plateia, a domadora dá ordens para que Risadinha mostre o frango assado. O Palhaço obedece, o Leão vê o petisco e corre para o bambolê, que está nas mãos do Palhaço. Carambola estala o chicote, o animal tenta saltar e passar por dentro do adereço, mas acaba ficando preso. A domadora dá ordens para o Palhaço ajudar o Leão. Risadinha obedece. Sem sucesso na empreitada a Palhaça dá ordem para alguém da plateia ajudá-lo. Por fim o Palhaço e dois ou três ajudantes conseguem retirar a fera do bambolê. A Palhaça estala o chicote, Risadinha retira os ajudantes de cena. Volta e coloca no centro do picadeiro a fogueira artificial).

CARAMBOLA – E a agora senhoras e senhores para finalizar a nossa apresentação essa indomável fera vai pular essa fogueira ao meu comando.

(Estalar de chicote. O Leão deita vagarosamente. A Palhaça estala novamente sem nenhum sucesso. Risadinha mostra o frango assado ao Leão e ele tenta pular a fogueira, mas acaba por cair em cima da mesma. Desesperado Risadinha vai até um canto da cena e pega um baldinho com água, volta e joga em Carambola. O Leão foge. A Palhaça pega um balde maior e corre atrás do Palhaço que vai em direção à plateia, esconde atrás de alguém. Carambola joga o conteúdo que está no balde no Palhaço e vemos que dentro tem confete ao invés de água. Ouve-se um som de apito, é o comando do Nobre Brasão, os palhaços correm desesperados).

(DA SILVA, 2010.Reprilhadas e Entralhofas).

Nessa reprise, a comicidade já é instaurada logo no início quando dois cômicos assumem a função de domador e ajudante. O humor se dá pela caricatura dessas figuras, o elemento surpreendente aparece junto à fera que é interpretada pelo músico, o animal anunciado como feroz é, na verdade, manso e preguiçoso, cumprindo as ordens da Palhaça apenas com a motivação da comida: um delicioso frango assado. Ao fim do número, o Palhaço atrapalhado acaba por jogar água em toda a plateia, numa suspeita de incêndio no circo.

Quatro gags compõem o número: a primeira se dá com a apresentação do Leão, que é representado pelo músico e nada tem de feroz e selvagem. A segunda instaura-se quando a Domadora dá ordens ao Leão para subir na escada. Na tentativa de passagem da “fera” pelo bambolê encontramos a

terceira gag e a quarta quando Carambola ordena que Rufão pule a fogueira. O clímax da cena dá-se quando o animal cai no fogo e corre aos gritos, *Risadinha* querendo ajudar acaba por molhar Carambola e o músico. Por fim, o Palhaço volta com um balde e joga na plateia, mas ao invés de água vemos confetes serem lançados no público. Poesia, canção e uma mensagem sobre a ética do riso encerram o espetáculo...

(Música suave e poética, Nobre Brasão volta à cena, durante a fala do Patrão voltam, também, Risadinha e Carambola).

NOBRE BRASÃO – E é assim com o coração cheio de alegria que encerramos aqui a função Reprilhadas e Entralhofas, certos de que, pelo menos, por alguns instantes conseguimos estacar a tristeza do vosso coração. Recruta Risadinha!

RISADINHA – Inha!

NOBRE BRASÃO – Traga-me o tristêsômetro.

RISADINHA – Pegar o tristêsômetro! Já estou indo Patrãozinho.

(Sai de cena e volta com um cone. Carambola e Nobre Brasão organizam-se em fila indiana, Risadinha posiciona-se em primeiro).

NOBRE BRASÃO – Risadinha, vamos medir a tristeza do mundo!

(O Palhaço circula pela cena olhando através do tristêsômetro).

RISADINHA – Nossa Patrão é muita tristeza!

CARAMBOLA – Deixa eu ver, Risadinha.

(O Palhaço passa o adereço para Carambola, que também circula pela cena).

CARAMBOLA – Nossa Patrão é muita tristeza para pouco Palhaço.

NOBRE BRASÃO – Realmente Carambola é muita tristeza no mundo, mas também há muita gente lutando para acabar com a tristeza, olhe!

CARAMBOLA – Olha o pessoal do Viva Rachid!!!

RISADINHA – Deixa eu vê, Carambola! *(a Palhaça passa o cone para Risadinha)*. Olha a Escola Nacional de Circo, a Escola Pernambucana de Circo, os Doutores da Alegria. Nossa é muita gente, Patrão!

NOBRE BRASÃO – Estão vendo grande é a tristeza do mundo, mas também grande é o batalhão para acabar com a tristeza do mundo. Palhaços do mundo uni-vós vamos no batalhão da alegria cultivando o riso...

NOBRE BRASÃO – *(retirando o nariz)* - Cultivemos o riso contra as armas que destroem a vida. O riso que resistir o ódio, a fome e as injustiças do mundo.

CARAMBOLA – *(também tirando a máscara)* – Cultivemos o riso, mas não o riso que descrimine o outro pela sua cor, raça, gostos e costumes.

RISADINHA – *(tirando a máscara)* Cultivemos o riso para celebrar as nossas diferenças. Um riso que seja como a própria vida, múltiplo, diverso e generoso. Pois enquanto rimos estaremos em paz.

NOBRE BRASÃO – *(pega do seu baú a bola)* E Carambola, Risadinha e Nobre Brasão saíram pelo mundo afora apresentando o seu...

TODOS – Concerto para acabar com a tristeza!

(Cantam a canção enquanto retiram os figurinos, ficando apenas com a roupa base que iniciaram o espetáculo).

MÚSICA III – Haverá sempre um bobo

Palhaços não transformam o mundo
palhaços não transformam nem a si mesmos
mas Palhaços produzem o riso,
e o riso vira a alegria
e alegria espanta a tristeza
e a tristeza não tem mais valia.

Palhaços são anjos bobos
palhaços são operários do riso
construtores de alegria
nessa imensa fábrica da vida.
Haverá sempre um palhaço
mesmo sem um vermelho nariz.

Haverá sempre um bobo
Que fará alguém feliz (bis).
(DA SILVA, 2010. Reprilhadas e Entralhofas).

Essencialmente teatral a cena compõe-se de três momentos que se ligam entre si: o ato de medir a tristeza, a descoberta de agentes que atuam para sanar a mesma e a convocação aos Palhaços do mundo para darem as mãos e trabalharem juntos espantando as amarguras. O elemento que norteia a criação desse fragmento do espetáculo é a poesia e a ludicidade, um cone transforma-se em *tristesômetro*, um instrumento capaz de medir a tristeza do mundo e os agentes que trabalham em prol de amenizá-la.

Ao abordar a ética do riso a dramaturgia utiliza trechos da Carta da Paraíba - Declaração do Riso da Terra, documento elaborado no Festival Mundial de Circo, realizado no ano de 2001 em João Pessoa. O evento reuniu Palhaços e Palhaças de várias partes do planeta e foi idealizado, produzido e dirigido pelo PALHAÇO XUXU - o ator e diretor de teatro Luiz Carlos Vasconcellos.

A declaração convoca os Palhaços a repensarem o riso, retomando sua essência histórica, de estancar a violência, a tristeza, as guerras. Um riso que seja como a própria vida, múltiplo, diverso e generoso, que celebre as nossas diferenças. Uma canção encerra o espetáculo e nela enfatizamos a função do Palhaço, o cômico posto como operário da alegria e a certeza de que “haverá sempre um bobo que fará alguém feliz”.

2.3. DENTRO E FORA DA LONA – PARA ALÉM DAS ESPACIALIDADES DO CIRCO.

Ao analisarmos os números do espetáculo podemos notar que nas reprises *A bailarina e a mosca* e *A domadora e o Leão* o universo do circo é tomado como mote para a composição dramaturgica, reprisando e parodiando os números circenses. Na entrada *O coração* o tema abordado extrapola a espacialidade circense, trazendo ao picadeiro situações cotidianas. Por vezes, ao distinguir as entradas e reprises ouvi de mestres e pesquisadores que as primeiras, geralmente, tomam como elemento norteador situações fora da lona colorida. Já as segundas têm no circo e suas atrações o seus elementos de criação.

Para Bolognesi (2003), a distinção entre um tipo de número e outro vai além da espacialidade dentro e fora do universo circense. Superando essa lógica, o autor afirma que as reprises:

(a) são mais concisas e utilizam, em sua encenação, recursos cômicos calcados em aparelhos e mecanismos diversos que contribuem para maximizar a produção da comicidade;

(b) são majoritariamente mudas;

(c) nelas, a contradição da dupla cômica circense não é evidenciada;

(d) o humor está calcado na ridicularização das proezas, encenado de forma grotesca, algo que anteriormente foi realizado de forma sublime no espetáculo.

Já as entradas, segundo o autor, geralmente:

(a) têm o diálogo como material principal para criação da comicidade;

(b) não recorrem à utilização de aparelhos e instrumentos;

(c) tem na distinção entre o Clown Branco e o Augusto o cerne da construção cômica;

(d) são calcadas no descompasso entre o discurso corporal e linguístico.

O estudo da dramaturgia circense nos chamou a atenção para a importância do jogo cênico estabelecido entre a dupla e o trio cômico do circo. Quando adentramos nesse universo passamos a entender que a dramaturgia do circo seguia outra lógica, que mais se aproximava dos *canovacci* da *commedia dell' arte*, trazendo os roteiros resumidos das intrigas e situações a serem exploradas e maximizadas a partir da relação entre os cômicos, bem como do jogo com a plateia. Para além de vivenciamos o jogo em tríade do Palhaço, no *Reprilhadas e Entralhofas* experimentamos a composição de números desenvolvidos para a referida obra. O espetáculo tem o seu cerne na pesquisa continuada da Companhia e configura-se como resultado da segunda etapa onde tomamos como objeto de estudo a dramaturgia *clownesca*.

2.4. A CARACTERIZAÇÃO, A CENA E A MÚSICA NO ESPETÁCULO.

Do figurino a maquiagem, *Reprilhadas e entralhofas* ressignifica os elementos circenses levados à cena. Compõem a cenografia: uma carroça que simboliza a vida errante do circense; uma lona onde vemos estampado o mapa-múndi, utilizado no espetáculo como picadeiro representando os tantos lugares onde os Palhaços atuam; caixas antigas que guardam os adereços dos números de Palhaços; uma bateria percussiva com instrumentos utilizados pelos músicos; atrás da mesma uma tela branca usada para projeção de vídeo. Usada de três formas distintas, a carroça sugere no primeiro ato o fundo de um circo, espaço entre o picadeiro e o camarim, saída do palco. A cenografia, nesse momento, materializa a vida privada dos circenses, desnuda o cotidiano fora do picadeiro proposto, dramaturgicamente, nessa parte do espetáculo. Sob a carroça um pano velho e manchado, utilizado como cortina, nenhuma cor, aliás, as cores vão chegando aos poucos na cena.

Na transição entre o primeiro e o segundo ato os Palhaços desconstroem o fundo do circo e utilizam a carroça como tal, circulam pela cena divulgando o concerto a ser apresentado. Nesse momento, o meio de transporte citado é utilizado em sua função habitual. Na sequência, no segundo ato, os Palhaços transformam a carroça na cortina do picadeiro, tecidos

estampados e coloridos, uma empanada traz a frase “Circo Nobre Brasão”. O picadeiro e as caixas desempenham a mesma função no primeiro e segundo ato. As malas guardam e desvelam os tesouros da palhaçaria clássica e são, também, usadas como tablados onde os Palhaços sobem e fazem suas pilhérias.

O figurino dialoga com a proposta de encenação e desnuda a caracterização do Palhaço, fragmenta-a. No início vemos os atores vestindo apenas uma roupa base. Os atores I e II estão caracterizados de macacão e legues nas cores pretas e cinza, a atriz usa as mesmas cores numa composição de um vestido e uma legue. Risadinha e Carambola usam sapatos de Palhaços e Nobre Brasão uma sapatilha de balé. A brincadeira e o desajuste estão expressos nos calçados dos excêntricos e a ordem e a disciplina do balé exposta nos pés do Patrão. Iniciada a peça os atores vestem-se com peças de figurinos que revelam suas personas. Nobre Brasão usa um short, tipo balão, e um blazer; Carambola veste uma saia de tule, por cima desta uma saia de chita e um bustier; Risadinha caracteriza-se com um short, uma camisa e um fraque. Assinado por Marcondes Lima o figurino traz cores vivas que resgatam a caracterização clássica do Palhaço.

Musicalmente o espetáculo tem trilha original assinada pelo diretor musical Henrique Macedo. Sonoridades do repertório circense e da cultura e tradição pernambucana compõem os arranjos das canções criadas exclusivamente para a obra cênica. Além de um arsenal de sonoridades executadas ao vivo pelo músico e Palhaço Flávio Santana, o espetáculo traz quatro canções originais: *Para acabar com a tristeza*; *Eu sou Nobre, eu sou Brasão*; *Hoje tem espetáculo* e *Haverá sempre um bobo*. A primeira canção tem no arranjo uma sonoridade de rap, brinca com a ideia de improviso, de cantar e contar a história dos três Palhaços; a segunda é uma marchinha que resgata a relação do Circo com o universo militar; a terceira, uma típica cançoneta circense e a quarta, uma loa, que proclama a função social do Palhaço, embalada ao som do maracatu.

Brecht? Efeito de distanciamento? Dá pra utilizar esses elementos estéticos num espetáculo para criança? Sim, claro que sim. A ideia de usar esses recursos estilísticos surgiu do medo que algumas crianças sentiam de nossas figuras *clownescas*.

- Vamos mostrar pra elas que somos pessoas usando máscaras!
Sugeri um artista do elenco.

- Legal isso! Podemos nos pintar, nos vestir e até colocarmos a máscara em cena. Sugeri. Alguém franziu a testa achando estranho.

Assim surgiu a ideia da concepção do espetáculo, da dramaturgia à cena tudo seria desvelado no palco, construindo e desconstruindo, armando e desarmando, como no circo. Refletir sobre a cena na cena, dessacraliza o processo criativo, compartilha-o com o público. A concepção de metalinguagem reafirma aquilo que tínhamos como intuito ao montar o *Reprilhadas*. É a literatura quem nos esclarece que o texto predominantemente metalinguístico é “aquele que se pergunta sobre si mesmo e nesse questionamento constrói-se contemplando ativamente sua construção, numa tentativa de conhecimento do seu ser [...] uma dessacralização do mito da criação” (CHALHUB, 1998, p. 42 - 43).

A arte do Palhaço é por si mesma a arte do distanciamento, a máscara do Palhaço é a representação dos arquétipos sociais: o que manda e o que é mandado. A música executada em cena, a vídeo projeção ao vivo, o videasta passeando pelo espaço cênico, brincar com a construção do roteiro com a plateia, improvisar. Levamos à cena um jogo de revelar, de desnudar a brincadeira do Palhaço, tendo como pano de fundo a mensagem de sanar a tristeza do mundo porque como a própria canção diz...

Palhaços não transformam o mundo
palhaços não transformam nem a si mesmos
mas Palhaços produzem o riso,
e o riso vira a alegria
e alegria espantar a tristeza
e a tristeza não tem mais valia.
(DA SILVA, 2010. *Reprilhadas e Entralhofas*).

3ª PARTE – DO VESTIDO AO NARIZ OU CADÊ A PALHAÇA NO PICADEIRO?

3.1. E A PALHAÇA O QUE É?

Diziam os tradicionais que mulher não podia ser Palhaço. E falavam assim mesmo, no masculino, tão forte era a associação do personagem com o gênero (CASTRO, 2005, p. 221). E se alguma cômica assumisse essa função no picadeiro, isso deveria ser mantido a sete chaves, isso porque era muito comum as moças se apaixonarem pelo Palhaço e não podiam saber que por baixo da maquiagem e da peruca estava uma mulher.

Se na sociedade a mulher foi relegada a um espaço bem pequeno e discreto, isso não seria diferente no universo artístico que, muitas vezes, reforçava a ideologia machista e patriarcal. Qualquer mulher que rompesse o seu limitado espaço, logo era tida como prostituta. É o caso das artistas de teatro que até algumas décadas atrás eram assim consideradas. Mulheres cômicas sempre tivemos, a história é que pouco as retratavam...

...vamos encontrar mulheres cômicas recitando poesias na Grécia antiga, dançando na Índia e mandando ver no Circo Romano. Em Bizâncio, a história celebra Teodora, circense de talento ou prostituta leviana, ou talvez uma mulher inteligente que não se curvou aos preconceitos da época? Na idade média a figura feminina do menestrel era chamada de *spilwin*, mas pouco se escreveu sobre ela. As atrizes da Commedia Dell 'Arte eram fabulosas cômicas. E sabiam saltar, dançar e cantar muito bem. Mas pouco se fala delas. A história da mulher cômica é cheia de silêncios e falhas. (CASTRO, 2005, p.220).

Essas falhas e silêncios ficam explícitas ao mergulharmos na história da Palhaçaria e comicidade circense, desde a sua formação a arte do Palhaço/a é vista, unicamente, pela ótica masculina. Se pararmos para citar os grandes nomes da Palhaçaria, temos Joey Grimaldi, os irmãos Fratellini, Foottit e Chocolat e no Brasil Benjamin de Oliveira, Chicharrão, Piolin, Arrelia, Carequinha, Picolino, Dedé Santana, Renato Aragão. E as Palhaças? Bem, muito pouco sabemos delas.

Castro (2005) afirma que Passarola, cômica que fez história numa apresentação, em 21 de abril de 1792 em comemoração à morte de Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, foi provavelmente a primeira Palhaça no Brasil. Segundo a autora, na história pouco se ouvia falar dessas cômicas, ou

elas estavam escondidas e assumiam a personalidade de Palhaço, ou eram relegadas a um papel secundário e atendiam pelo delicado e nada cômico nome de *clownettes*.

A palhaça é um tipo cômico novo. Algo próprio do final do século XX e que parece ter um brilhante futuro no século XXI. No Brasil, essa linha começa a se desenvolver com Ana Luísa Cardoso e sua Margarita. Em 1988, depois de um curso com Guillermo Angelelli, em Buenos Aires, Ana retorna ao Brasil querendo desenvolver-se como palhaça. Traz Guillermo para uma oficina no Rio de Janeiro e, a partir daí, forma um grupo de mulheres palhaças: As Marias da Graça. Em 1992, elas estreiam seu primeiro espetáculo, que virou um marco na palhaçaria brasileira e inspirou muita palhaça boa que hoje está por aí: Tem Areia no Maiô. No elenco, além de Ana Luísa, estavam Isabel Gomide, Marta Jourdan, Daniela Bercovitch, Geni Viegas, Karla Conká e Vera Ribeiro. (CASTRO, 2005, p.223).

Criado em 1991, a partir de uma oficina de clown, o grupo tinha em sua formação inicial sete palhaças. Da formação original ficaram Geni Viegas, Karla Conká e Vera Ribeiro. O grupo define-se como mulheres que trabalham o riso e escolheram a arte da/o palhaça/o para expressar o cotidiano feminino, interferindo, assim, na visão tradicional deste universo artístico. Em 2003, com a entrada de Samantha Anciães o grupo se institucionalizou e fundou As Marias da Graça - Associação de Mulheres Palhaças que tem como missão valorizar a arte da mulher Palhaça dentro da visão do feminino. A partir dessa data o grupo passa a realizar uma série de atividades buscando atender esse objetivo.

No Brasil, a arte e valorização da figura da Palhaça ganha fortalecimento com os festivais e encontros de comicidade feminina. Foram As *Marias da Graça* as pioneiras com esse tipo de evento no país quando organizaram, em 2005, no Rio de Janeiro, o *1º Festival Internacional de Comicidade Feminina, Esse monte de mulher Palhaça*. Depois da capital carioca outras cidades e grupos de Palhaças começaram a organizar festivais de comicidade feminina, cito, como exemplo, o *I Encontro Internacional de Mulheres Palhaças / SP* realizado pelo Teatro Mafalda em 2014.

Em Pernambuco, a criação da Cia. Animée é um marco na história da Palhaçaria feminina no Estado. Formada por Enne Marx (palhaça Mary En) e Nara Menezes (palhaça Aurhelia) a companhia existe desde 2007, fruto do interesse comum em aprofundar e aperfeiçoar a linguagem cômica e realizar produções teatrais e musicais. A Cia. tem como peculiaridade o hibridismo entre as linguagens da Música, Circo e do Teatro e tem como objetivo fomentar a formação e pesquisa através de oficinas, palestras, intervenções artísticas, festivais e criação de números e espetáculos cômicos.

A Cia. Animée criou, em 2010, a primeira Banda de Palhaças do Brasil, *As Levianas*, que conta com a participação de mais duas artistas: Juliana de Almeida (palhaça Baju) e Tamara Floriano (palhaça Tan Tan). Reconhecida por ter sua formação apenas por mulheres, a Animée tem em seu repertório quatro espetáculos, sendo três com a Banda *As Levianas: As Levianas em Cabaré Vaudeville*, *As Levianas em Pocket Show*, *As Levianinhas em pocket show para crianças* e *Trueque*.

Em 2012, a Companhia realizou a primeira edição do “PalhaçAria – I Festival de Palhaças do Recife”. O festival foi uma importante ação de formação e difusão da arte da Palhaçaria feminina em Pernambuco. Artistas locais puderam aprender e trocar experiências dividindo à cena com grandes artistas do gênero. O evento obteve mais duas edições, em 2014 e 2017, e fomentou a cena local trazendo à capital pernambucana Palhaças como: Hilary Chaplain (FRA), Lilly Curcio (BRA/ARG), Andrea Macera (BR) e Marta Carbayo (ESP/DEN).

Atualmente a Palhaça é uma figura cômica consolidada que ocupa os mais diferentes espaços, dando-nos o ar da sua graça. Somam-se aos nomes já citados a Palhaça Rubra, da intérprete Lu Lopes, e Palhaça Margarida, da atriz e diretora Adelvane Neia.

3. 2. DE QUANDO ELAS OCUPARAM O PICADEIRO.

Tínhamos a presença feminina desde a fundação da Companhia *2 Em Cena*. Paula de Tássia e Jerlâne Silva foram parceiras que dividiram momentos bem dolorosos, aqueles perrengues que passamos no início da jornada. Conosco não foi diferente: dividimos apartamento, ensaiávamos na sala de

casa, pedíamos dinheiro emprestado para montar os nossos trabalhos, essas coisas...

E nessa labuta diária as “meninas” estavam lá. Em cena, no nosso primeiro espetáculo, o *Palhaçadas*, éramos apenas o Arnaldo e eu, mas elas sempre estiveram nos bastidores como produtoras e em tantas outras funções que punham o espetáculo na cena, mãos que faziam as coisas acontecerem. Como partimos do circo tradicional e não encontramos no mesmo a presença feminina na cena, analisamos, por um tempo, a melhor forma de inserir essa figura em nosso picadeiro. Contudo, no palco ou no picadeiro, só tivemos a presença da Palhaça no nosso segundo trabalho cênico, o *Reprilhadas. Carambola*, figura cômica de Paula de Tássia, trouxe a graça feminina para os nossos trabalhos e fez isso com muita maestria, trazendo à cena outro discurso cênico numa figura que mistura características arquetípicas do Branco e do Excêntrico.

As outras Palhaças foram surgindo aos poucos nas formações internas, nas saídas de palhaços/as que durante muito tempo realizamos como parte do nosso treinamento. São frutos dessas capacitações internas: *Azeitona*, figura cômica criada pela atriz Janaína Amorim; *Fujona*, figura da atriz e iluminadora Cindy Fragoso; *Bilac*, Palhaça criada pela atriz Jerlâne Silva, que narra como foi o processo de descoberta da sua figura:

Bilac nasceu durante a pesquisa prática/teórica, realizada desde 2007, pela Cia 2 em Cena, sobre a palhaçaria brasileira, intitulada Laboratório de Palhaçaria. E ao decorrer, das práticas, da pesquisa, foi ganhando maturidade. Sabemos que o caminho ainda é longo, mas durante a criação do espetáculo *Do Vestido ao Nariz* e a aproximação com Bóris Trindade (Palhaço Tapioca), Bilac foi ganhando forma e sua personalidade foi ficando mais definida (SILVA,2020).

E como se deu a escolha desse nome? Pergunto.

Sempre gostei de literatura e de poesias. Bilac é uma homenagem a Olavo Bilac. Foi também, um nome usado no primeiro espetáculo que fiz de palhaça, quando nem pensava que mergulharia nesse universo. (SILVA, 2020).

As Palhaças citadas ganharam forma no espetáculo *Á Céu Aberto Circo Pano de Roda, Lona Estrelada Boca Calada*, um experimento de circo-teatro montando pela Cia. em 2012, no qual assinei a dramaturgia e o diretor José Manoel Sobrinho¹⁹ a encenação. A Palhaça *Azeitona* deixou-nos em 2013, seguindo para *palhacear* em outros picadeiros.

Depois, muito depois, nosso picadeiro foi florido por outra Palhaça de presença marcante: *Pixuruca*. Desenvolvida pela atriz e Palhaça Thaís Silva.

Pixuruca nasceu para o espetáculo “A Fuzarca- Uma Brincadeira de Rua” do Grupo Teatral Risadinha, e desde então não parou mais, vieram oficinas, cursos, saídas, espetáculos e dentro desse contexto fomos crescendo juntas. Quanto ao nome? Na verdade era pra ser Pixilinga, que significa coisa muito pequena ou um bichinho muito pequeno, assim como eu, mas com algumas adaptações acabou ficando Pixuruca (SILVA, 2020).

Estava formado o quarteto “fantástico” e lá foram elas *palhacear*, primeiro em trio. A estreia das Palhaças da Cia. 2 em Cena se deu na apresentação de um número cômico na primeira edição do *Palhaçaria – Festival Internacional de Palhaças do Recife*²⁰ com duas ações: a apresentação de um número no Cabaré *Pílulas de Palhaças* e uma intervenção pública realizada em parceria com o Grupo Trampulim (MG) intitulada *Riso Passageiro – Invasão de Palhaças*. Participaram dessa primeira edição as Palhaças Bilac, Carambola e Fujona.

Carambola e Bilac também deram o ar da graça na segunda edição do festival, desta vez apresentando uma versão do número “*As lavadeiras*”. Bolognesi (2003) relata que o número em questão enfatiza o desajuste do Palhaço/a para o trabalho cotidiano.

Na nossa versão do número, duas lavadeiras caracterizadas de forma bem caricata, com seios e nádegas enormes, irrompem à cena. A primeira, representada pela Palhaça Carambola, interpretada pela atriz Paula de Tássia, é a lavadeira pobre: cabelos despenteados, roupa surrada, touca com buracos que deixam sair os cabelos, que por sinal são bem maltratados, traz uma bacia de plástico, bem simplória, e dentro da mesma sua roupa íntima: calçolas velhas e até furadas.

¹⁹ - É encenador, gestor cultural, coordenador de Cultura do SESC Pernambuco. Uma das referências em encenações de teatro para crianças nos anos 1980 e 90 do século XX no Brasil.

²⁰ - Realizado pela Cia. Animée o festival aconteceu de 14 a 23 de setembro de 2012, nos teatros Apolo, Hermilo Borba Filho e Espaço Caixa Cultural em Recife/PE.

Bilac, Palhaça da atriz Jerlâne Silva é a segunda lavadeira, de condições sociais melhores, ela entra, usa salto alto, um vestido bem justo ao corpo, uma peruca loira e tem seios e bumbuns bem fartos, traz uma bacia de porcelana e dentro sua finíssima roupa íntima. A fineza da segunda Palhaça logo chama a atenção da primeira, que ao vê-la trata, imediatamente, de colocar duas bexigas nos seus seios, deixando-os mais volumosos, o mesmo faz com as nádegas.

Bundas e peitos iguais, a segunda lavadeira, percebendo a presença da primeira, resolve mostrar sua roupa íntima no intuito de fazer inveja. Retira então uma calcinha bem pequena com detalhes de renda. Vendo a calcinha, a primeira lavadeira mostra uma calçola, tamanho GG, toda furada, ao ver os furos, ela esconde rapidamente a peça. A segunda lavadeira mostra mais uma roupa íntima e o mesmo jogo se repete. Por fim, a lavadeira “fina” mostra um *babydoll* bem sexual e a outra lavadeira mostra uma camisa de campanha política.

O obstáculo seguinte do número acontece quando a segunda lavadeira tira da sua bacia o seu frasco de sabão *Vanish*, deixando a primeira lavadeira espantada e fazendo-nos perceber que aquele é o sabão dos seus sonhos. A segunda lavadeira coloca o frasco de sabão entre as duas e numa divertida pantomima a primeira lavadeira pega o produto, põe em suas roupas, depois em suas axilas e por fim nas partes íntimas. Derrama, descuidadamente, o produto pelo corpo e só depois percebe que usou todo o sabão, desconfiada, devolve o frasco ao seu local de origem.

A segunda lavadeira pega o frasco e ao percebê-lo vazio olha para outra lavadeira, com raiva ela levanta, vai até a primeira lavadeira e tira sua toca. A primeira lavadeira revida e tira a peruca da segunda. Ouve-se uma música clássica de duelo, a segunda lavadeira tira do salto uma agulha e espeta as bexigas que estão nos peitos da primeira lavadeira, esta revida tirando uma agulha do vestido e estourando os seios da rival. O jogo segue com as lavadeiras estourando as nádegas uma da outra. No desenlace, a segunda lavadeira tira o vestido da primeira que fica apenas de calcinha. Vê-se, então, enormes pelos pubianos saindo da roupa íntima.

O número *As lavadeiras* é, geralmente, apresentado no circo por Palhaços caracterizados de mulheres. Na nossa versão assumimos o

protagonismo da Palhaça, trazendo à cena duas figuras de classes sociais distintas num jogo construído a partir da relação Branco e Augusto. Questões de padrões de beleza e a própria rivalidade entre as mulheres são maximizadas tornando risíveis situações extremamente cotidianas. O riso, nesse sentido, é provocado, a princípio, pela disparidade entre as duas: uma é grotesca e a outra sublime.

Observamos que na arte do/a Palhaço/a quando trabalhamos com os extremos opostos, reforçamos as diferenças e provocamos o riso pelo incomum, pela quebra da lógica. Quando a segunda lavadeira mostra suas peças íntimas finas não esperamos que a primeira lavadeira demonstre as suas fragilidades ao expor suas calçolas surradas e rasgadas, rimos do improvável, da quebra do racional. Na gag do sabão percebemos a disparidade social entre as mesmas a partir de um simples produto, sonho de consumo da lavadeira pobre.

É no duelo, que tem como arma um alfinete, que encontramos o clímax do número. Uma simples alfinetada revela a farsa dos volumosos peitos e bundas, uma peruca retirada revela a cor real do cabelo da segunda lavadeira. E no auge desse ato de despir-se vemos a primeira lavadeira exposta ao máximo do seu “ridículo”: vestida numa velha calçola ela mostra os pelos pubianos que sobressaem da roupa íntima.

A adaptação desse número clássico foi o alicerce para montagem de um trabalho no qual apenas as Palhaças estivessem em cena. Nesse número as cômicas sentiram-se encorajadas à criação de um espetáculo com a cara e a graça delas.

3.3. A DESCONSTRUÇÃO DOS PARADIGMAS MACHISTAS NA DRAMATURGIA DO ESPETÁCULO.

*Do Vestido ao Nariz*²¹ surgiu do desejo das intérpretes Paula de Tássia e Jerlâne Silva de trazer a cena questões feministas, questões que sempre apareceram ao longo da pesquisa no que tange a comicidade feminina. Um dado que impulsionou esse desejo se deu com a percepção da ausência da figura da Palhaça no picadeiro tradicional. Em nenhum dos circos que visitamos, no decorrer da pesquisa, encontramos cômicas na cena. Assim,

²¹ -<https://m.youtube.com/watch?v=hXOwA32xVao>

para as intérpretes, era de extrema importância discutir a ocupação da mulher nesse universo...

A partir de nossa pesquisa de campo sobre Palhaçaria brasileira percebemos, pelos relatos, que não existia o exercício da Palhaçaria feito por mulheres. Aquelas que entravam no picadeiro, com essa personagem, tinham que assumir o gênero masculino e entrar em cena como um palhaço, pois para muitos, Palhaça não tinha graça. Como estava latente em mim e em Jêrlane a vontade de montar um espetáculo sobre o universo feminino, a partir desta experiência na pesquisa achamos que aquele era o momento, mas já tínhamos experienciado cenas curtas, células dessa ideia com uma ex-integrante da Cia. a Janaina Amorim. Nós três montamos alguns experimentos cômicos com as poesias de Cecília Meireles, do seu livro: *Ou Isto ou Aquilo*, exercitando a nossa comichade nesse universo tão fértil e louco que é a mulher, seu corpo, seu ser e tudo que o permeia socialmente, emocionalmente, culturalmente e político (TÁSSIA, 2020).

Para a montagem, o quarteto se transformou em um trio e a Palhaça *Fujona*, interpretada pela cômica Cindy Fragoso, “fugiu” da cena para colaborar na produção do espetáculo. Trio posto e composto, lá estavam três figuras bem distintas que certamente garantiriam o riso em qualquer picadeiro.

A princípio, o trabalho teria como mote os poemas da obra “Ou isto ou aquilo” de Cecília Meireles. Foi da referência ao título do poema “O Vestido de Laura”, que compõe a referida coletânea poética, que surgiu o nome do espetáculo “Do Vestido ao Nariz”. A atriz Paula de Tássia explica essa relação com a obra de Meireles...

“O título da peça surgiu, por exemplo, a partir da leitura de um poema de Cecília Meireles. Começamos a ler o livro **Ou isto ou aquilo** e me deparei com o poema ‘**O vestido de Laura**’. Foi quando eu vi que aquilo tinha muito a ver com o que estávamos sentindo. Estudamos alguns materiais e começamos a querer provocar a ideia de que a mulher pode seduzir pelo grotesco, pela graça e não só pela sensualidade tão explorada. Que podemos ser o que quisermos. Que não precisamos seguir padrões pré-estabelecidos numa sociedade patriarcal e machista”. (TÁSSIA, Cultura PE, 2017).

Da referência da obra ficou apenas o nome do espetáculo. Oriundo de um processo de criação coletiva, o espetáculo traz à cena questões inerentes ao universo feminino, em particular das próprias cômicas...

O processo de criação foi muito nosso, acho que conseguimos trazer para o espetáculo um pouco das nossas verdades como mulheres.

Nós não precisamos casar para ser felizes, nós não precisamos ser sempre as princesinhas educadas, nós também podemos ser vilãs, também podemos enfrentar qualquer perigo, acho que cada esquete do espetáculo traz um pouco disso. E isso foi algo muito nosso, acho que nesse processo a dramaturgia foi bem coletiva e isso meio que tornou também o processo de direção mais leve, tanto pra gente, quanto pro diretor “eu acho” porque ele veio mais para amarrar e dar unidade a tudo aquilo que a gente sentia necessidade de colocar em cena. E isso foi incrível, porque até no picadeiro a gente conseguia construir coisas incríveis, pois havia liberdade para isso (SILVA.T, 2020).

Do Vestido ao Nariz conta a história de Bilac, Carambola e Pixuruca, três palhaças que, ao encontrarem um circo abandonado, resolvem ocupá-lo, apresentando ali seus números. Mas logo que decidem ficar naquele espaço, as Palhaças começam a receber mensagens da Ordem Mundial dos Palhaços, pedindo que as mesmas deixem o picadeiro, alegando que aquele espaço é inapropriado para mulheres cômicas. Mesmo sem permissão, as Palhaças resolvem ficar e lutar pelo direito de estarem ali.

A OMC (Ordem Mundial dos Palhaços) fisicaliza o paradigma do machismo que, impregnado em nossa sociedade, atinge as mais diferentes camadas e áreas da sociedade. Drumont (1980) ao defini-lo, afirma que o mesmo é

...um sistema de representações-dominação que utiliza o argumento do sexo, mistificando assim as relações entre os homens e as mulheres, reduzindo-os a sexos hierarquizados, divididos em polo dominante e polo dominado que se confirmam mutuamente numa situação de objetos (DRUMONT, 1980, p.82)

O picadeiro, nesse sentido, é utilizado como uma metáfora para falar dos inúmeros lugares que eram proibidos às mulheres. Basta lembrarmos que há menos de um século a mulher não tinha direito ao voto. Durante anos e anos o lugar reservado à mulher era o lar, lar amargo lar, contradizendo o dito popular. Castro (2005) reforça essa afirmativa ao dizer que

Ao longo da história da humanidade a mulher foi relegada a um espaço bem pequeno e discreto, de onde de tempos em tempos algumas conseguiam sair e projetar-se. Logo eram reprimidas e colocadas no seu devido lugar: um espaço bem pequeno, que ia da cozinha até a cama, com um berço no meio. A Mulher, assim como a Criança, não existia; era um Homem a quem faltava algo de fundamental. A Mulher era vista como um Homem incompleto e muito perigoso. Como uma figura dessas podia ter o poder de provocar o riso? Era possível rir da mulher, mas não com a mulher. Afinal, rir junto, rir com, é coisa que só se permite aos iguais, o

que homens e mulheres não eram e não podiam ser (CASTRO, 2005, p.220).

Bilac, *Carambola* e *Pixuruca* reivindicam o seu espaço, brigam pelo direito de estarem ali, tal como os Palhaços. É a partir desse mote central que a peça estrutura-se, encaixando ao mesmo tempo números de Palhaços, alguns clássicos como *A flor maravilhosa* e *Morrer para ganhar marido*, bem como outros desenvolvidos para o trabalho como *Cinderela Moderna* e *Supergirl*. Disponho abaixo o roteiro do espetáculo e como as cenas foram estruturas dramaturgicamente

Do Vestido ao Nariz

Peça em um ato e oito cenas

1. Chegança
 2. Picadeiro proibido
 3. Cinderela moderna I
 4. A flor maravilhosa.
 5. Morrer para ganhar marido
 6. Supergirl
 7. Cinderela Moderna II
 8. Do duelo com o Mister Clown
- (CIA. 2 EM CENA, 2017. Do Vestido ao Nariz).

O espetáculo revisita a dramaturgia tradicional circense, apresenta-o sobre outra ótica, um olhar feminino, discutindo e expondo questões de e sobre a mulher, e desconstruindo paradigmas machistas que permeiam esse universo.

Uma chegada abre o espetáculo. O termo faz referência a um auto popular do Nordeste do Brasil baseado em antigas tradições ibéricas, de nome homônimo. Na chegada mesclam-se romances de inspiração marítima e danças que representam combates entre cristãos e mouros. O termo teve origem, possivelmente, nas palavras náuticas como “chegar”, que significa dobrar as velas à chegada do navio, ou “chegada”, no sentido de abordagem.

Segundo Oliveira (2011) a encenação da Chegança começou a se popularizar no Brasil no início do século XIX e, normalmente, é apresentada no período natalino. No entanto, em algumas cidades ribeirinhas, o folguedo foi incorporado aos festejos de Bom Jesus dos Navegantes, estendendo seu período de apresentação até fevereiro. Trajados como marujos da Marinha, os

figurantes da Chegança atuam como se fossem tripulantes de uma embarcação em viagem, se apresentando de acordo com suas patentes e postos.

Na cultura e tradição popular, a Chegança também se refere a convite, convidar o povo para o festejo, para a brincadeira. A abertura do espetáculo resgata uma antiga tradição do circo, o cortejo que anuncia a chegada dos artistas na cidade.

Ouve-se ao longe uma tradicional canção circense, aos poucos vemos as Palhaças, Bilac, Pixuruca, Carambola. Estão em pernas de pau e tocam instrumentos como pandeiro, pratos e agogô enquanto cantam...

Hoje tem espetáculo?

- Tem, sim sinhô!

É às 8 da noite?

- É sim sinhô!

Hoje tem marmelada?

- Tem, sim sinhô!

Hoje tem goiabada?

- Tem, sim sinhô!

É de noite, é de dia?

- É na casa da tia?

- Dez tostões não “é” nada

Sentadinho na bancada

- Pra ver a namorada

Criança que chora

- É que quer mamar

E a mulher que namora

- É que quer casar

E o palhaço o que é?

- É ladrão de mulher!

E o palhaço o que é?

- É ladrão de mulher!

E o palhaço o que foi?

- Foi ladrão de boi!

Papai, mamãe venham ver titia

- Tomando banho de água fria!

Papai, mamãe venham ver vovó

- Tomando banho com água só!

Papai, mamãe venham ver Loló

- Tomando vinho com pão-de-ló!

Hoje tem forrobodó?

- Tem, sim sinhô!

E é na casa da avó?

- É na sua, é na sua!

Hoje tem arrelia?

- Tem, sim sinhô!

E é na casa da tia?

- É sim sinhô!

E é de perna-de-pau?

- É de blau, blau, blau ...

Ó raia o sol, suspende a lua

- Olha o palhaço no meio da rua

Ó raia o sol, suspende a lua

- Olha o palhaço no meio da rua
E a palhaça o que é?
- É o que ela quiser!
(CASTRO, 2005,p. 106,107)

É com essa chula do repertório clássico circense que as Palhaças abordam a plateia num convite a entrar no picadeiro tradicional. Uma abordagem comum aos espetáculos de rua e mesmo de circo. Três Palhaças revisitando o universo clássico circense? Ledo engano! Elas vão, na verdade, *revirar* esse universo de cabeça para baixo e apresentar releituras de números clássicos e até mesmo visitar os contos de fadas, bem à sua maneira, é claro. Assim, feito o convite para embarcar com Elas nessa ocupação, adentramos no mote que norteia toda a dramaturgia do espetáculo...

CENA 2 – PICADEIRO PROIBIDO

Entram no circo, retiram as pernas de pau e colocam-nas em um canto da cena. Ouve-se três toques, algo como um alarme, as Palhaças correm adentrando mais no recinto. Chegam ao picadeiro e ficam encantadas...

PIXURICA – Que esplendido!!!

BILAC – Ai! Que lindo!

CARAMBOLA – Que massa, doído!!

BILAC – É aqui mesmo o lugar?

CARAMBOLA – É.

PIXURUCA – Então é aqui que vamos ficar?

CARAMBOLA – Uhum! Agora, vamos, mãos a obra que temos muito o quê fazer.

(retiram os panos que cobrem algumas placas espalhadas pelo cenário, nelas estão escritas “Proibido Palhaças”, “Neste lugar é proibido à presença de Palhaças”.)

BILAC – Acho melhor a gente ir embora!

PIXURUCA E CARAMBOLA – Por quê?

BILAC – *(mostrando as placas)* Ó!

CARAMBOLA – Nada disso, nos vamos ficar aqui!!!!

(o telefone toca, é a Organização Mundial dos Palhaços).

OMP – Alô é a senhorita Carambola?

CARAMBOLA – Sim, e ela mesma. Por quê?

OMP – Senhorita Carambola, aqui quem fala é o Senhor Mister Clown, presidente da Ordem Mundial dos Palhaços.

CARAMBOLA – Sei...

OMP – O motivo dessa ligação é para solicitar a sua saída e das suas amigas, Pixuruca e Bilac, desse recinto urgentemente. O não cumprimento dessa solicitação acarretará em medidas drásticas.

CARAMBOLA – Desculpa seu moço, mas nós não vamos sair daqui! Nos vamos ficar aqui!

OMP – Mas vocês não podem ficar aí!

CARAMBOLA – Mas nós vamos ficar aqui é pronto. Câmbio, desligo!
(CIA. 2 EM CENA, 2017. Do Vestido ao Nariz).

Do encantamento do picadeiro, lugar desconhecido das Palhaças, ao conhecimento da proibição de ocupação daquele lugar. Em um diálogo rápido e coeso, vemos o conflito se estabelecer. Primeiro, em formas gráficas e visuais, placas explicitam a proibição das cômicas naquele lugar, depois na ligação telefônica da autoridade máxima da Organização Mundial dos Palhaços – o Mister Clown. E mesmo diante do aviso e ameaças, as Palhaças decidem continuar no picadeiro...

A cena segue com uma louca faxina na qual as Palhaças utilizam técnicas de acrobacias de solo: cambalhotas, acrobacias de Palhaço e uma primeira altura que compõem as partituras físicas dessa gag. Bilac surge na cena com um aspirador de pó, ineficaz para tal atividade, a Palhaça acaba aspirando, sem querer, o cabelo de Carambola. Com a ajuda de Pixuruca, que puxa o cabelo de Carambola do aspirador, a cena é resolvida. Essa sequência tem seu desenlace com Bilac aspirando algum lugar indevido e vemos uma pequena explosão que apaga as luzes do circo. De fora de cena, ouvimos os gritos das outras Palhaças:

Pixuruca e Carambola - Bilac !

(CIA. 2 EM CENA, 2017. Do Vestido ao Nariz).



Imagem 12. Espetáculo do Vestido ao Nariz. Foto de Arnaldo Sete.

A faxina é a primeira gag do espetáculo, nela, as Palhaças exploram uma ação cotidiana e trazem-na à cena com um olhar extremamente circense, movimentos acrobáticos dão outra lógica à ação. Cambalhotas, pirâmides e acrobacias *clownescas* dão um tom surreal à cena. As Palhaças utilizam o

movimento acrobático como mais um elemento na construção da comicidade. Tudo parece ir na santa normalidade, mas eis que surge *Bilac* com um aspirador de pó e começa a confusão. A Palhaça aspira sem querer o cabelo de *Carambola* que enfurecida pede ajuda a *Pixuruca*. Depois de muito esforço *Pixuruca* consegue libertar a colega do eletrodoméstico, saindo de cena numa acrobacia cômica. *Bilac* continua com a faxina e ao aspirar um determinado local do picadeiro vemos uma explosão que finda causando um apagão no circo. Nessa gag a comicidade reside na incapacidade da Palhaça de manusear o aspirador de pó, causando inúmeras confusões com o mesmo.

Na cena seguinte as Palhaças recriam um clássico dos contos de fadas, adaptando-o para a contemporaneidade.

CENA 3 – CINDERELA MODERNA I

Ao som de *theme song*, trilha sonora do filme *Missão Impossível*, entram *Bilac* e *Pixuruca*, trazem binóculos e usam capacetes de soldados de guerra – são guerreiras. Observam a plateia com seus binóculos, buscam algo, encontram. Vemos, nesse momento, as Palhaças irem até o público trazerem à cena um homem.

Em seguida *Pixuruca* toca uma corneta. No entanto, ao invés do som do instrumento militar, ouvimos o bramido de um elefante. Estranhando, a Palhaça sopra novamente a corneta e como a mesma não emite nenhum som, a cômica resolve ver o que há de errado. Ao analisar o instrumento *Pixuruca* acaba por encontrar um rato e desesperadamente joga-o fora de cena. Por fim a Palhaça toca a corneta conseguindo, finalmente, emitir o som desejado.

Ao som do instrumento, entra *Carambola*, vestida de princesa, tem uma longa capa. *Bilac* pega, em um canto, um imenso sapato, apenas um pé do par do mesmo. O rapaz é convidado a sentar-se e as Palhaças experimentam o sapato no pé do mesmo, que por ser muito grande acaba não lhe servindo. A Princesa *Carambola*, decepcionada, sai aos prantos. *Pixuruca* sai em seguida tentando consolar a amiga. *Bilac* acompanha o moço de volta ao seu lugar.

(CIA. 2 EM CENA, 2017. Do Vestido ao Nariz).

Encontramos nessa cena a desconstrução lógica do conto de fadas *Cinderela*. Na história original, é o príncipe quem sai em busca da moça que, na fuga, deixa o sapatinho de cristal cair. Na versão das Palhaças, é a Cinderela quem busca, loucamente, o seu príncipe, através do sapato. E para tal conta com a ajuda das duas “guerreiras”.

Essa inversão da lógica denuncia o fato de que, na contemporaneidade, as mulheres não querem ser o alvo da caça. Por que não, também, se colocarem como caçadoras? O número ironiza, de certa forma, a

necessidade de a mulher ter a felicidade calcada (e calçada) no casamento. A mulher só pode ser feliz se tiver um homem ao seu lado? O uso da canção, trilha do filme *Missão Impossível* brinca com a dificuldade de encontrar um parceiro interessado em algo realmente sério, relatado pelas intérpretes. Nesse número, os signos sonoros, visuais e ideológicos se interpõem e expressam a independência e múltipla identidade da mulher contemporânea. Elas podem ser guerreiras e princesas, longe da visão “mocinha” ou “bruxa” explorada pelos contos de fadas.

Na cena quatro, as Palhaças revisitam um número da dramaturgia clássica “*A flor maravilhosa*”. Bolognesi (2003) relata o enredo original do número

...O clown (ou um partner) anuncia ao palhaço principal que comprou uma flor mágica: toda mulher que dela se aproximar e cheirá-la, imediatamente é tomada pela flecha e pelo encanto do Cupido. O palhaço duvida e ambos resolvem testar a eficácia da flor. Entra uma moça e o partner, delicadamente, solicita-lhe que sinta o perfume da flor. A moça atende ao pedido e se declara apaixonada. O palhaço, então, toma a flor emprestada, para que possa, também ele, encontrar uma namorada. Entra uma segunda moça e o palhaço, sem a menor educação, força-a a aspirar o odor que exala da planta. A moça protesta. O palhaço insiste, de forma bruta. A moça se nega a cheirar e vai chamar seu irmão para tirar satisfações com o palhaço. O irmão, forte e bravo, entra disposto a defender a irmã das garras do conquistador. No entanto, o palhaço, trêmulo de medo, explica-lhe o seu intento. Enquanto vai desenvolvendo os seus argumentos, o irmão vai gradativamente deixando sua bravura de lado, até transforma-se completamente: a flor fizera o efeito anunciado e o irmão, agora afeminado, sai correndo atrás do palhaço. (BOLOGNESI, 2003, p.129).

Da versão original, as Palhaças utilizam apenas o mote do número: uma flor maravilhosa, que, ao ser inalada, torna o indivíduo completamente apaixonado pela pessoa que a presenteou. Abaixo, descrevo como as intérpretes recriaram o referido número.

CENA 4 - A FLOR MARAVILHOSA

(Som de aeroporto. Entra Bilac, espera ansiosamente Pixuruca. Entra Pixuruca com uma mala).

BILAC – Amiga!

PIXURUCA – Oi querida!

BILAC – E como foi a viagem? Muita coisa bonita, né amiga?

PIXURUCA – Ah, sim, muitas!!! Os Emirados Árabes são maravilhosos!

BILAC – Deve ser mesmo.

PIXURUCA – Ah!!! Você não sabe o que eu te trouxe de presente.

BILAC – Um presente pra mim?

PIXURUCA – Sim, pra você. Você ainda está solteira?
BILAC – Estou.
PIXURUCA – Encalhada?
BILAC – Estou.
PIXURUCA – Desiludida de arranjar um boy?
BILAC – Estou.
PIXURUCA - Eu trouxe um presente que vai resolver esse problema.
BILAC – E o que è? É de comer?
PIXURUCA – Não.
BILAC – É de colocar no cabelo?
PIXURUCA – Não.
BILAC – É de tomar banho?
PIXURUCA – Não. É uma flor.
BILAC – Uma flor?
PIXURUCA – É Bilac, uma flor. Mas é uma flor mágica, é só você escolher o rapaz que você quer, dá essa flor para ele cheira e ele vai ficar gamadinho por você!
BILAC – Meu Deus! Que flor maravilhosa!!!!
PIXURUCA – Então vai, escolhe um boy da plateia.
BILAC – Já escolhi. E agora?
PIXURUCA – Manda ele cheirar a flor!
BILAC – Moço o senhor podia, por favor, dá uma cheiradinha nessa flor!
(o rapaz vai cheirando. Entra, de súbito, Carambola. Caracterizada de toca na cabeça, vestido e chinelo, representa a esposa do rapaz).
CARAMBOLA – Mas eu não acredito não Arualdo que tu tá é aqui. Tu num dissesse que ia fazer um bico, peste. Agora eu em casa, cuidando de cinco meninos e tu de bobeira no circo. *(vendo a flor)*. E que história é essa de dá flor para os maridos dos outros cheirar, hem? Me dá essa flor aqui, Arualdo! *(cheira a flor)*. Menino, que flor cheirosa, ai que tá me dando um negócio! Ah que Palhaça bunitinha, olha que coisinha linda, vem cá vem Palhaçinha. VEM CÁ AMOR DA MINHA VIDA!!!
(Carambola sai correndo atrás de Bilac).
PIXURUCA – Acho que só restamos nós. Eu e você, você e eu. Eu não tô fazendo nada, você também. Você pode cheira essa flor, por favor.
(o rapaz cheira a flor, sai Pixuruca e o rapaz de braços dados).
(CIA. 2 EM CENA, 2017. Do Vestido ao Nariz).

Na versão do número apresentada no espetáculo, as Palhaças apropriam-se de uma estrutura dramaturgicla clássica para discutir e refletir sobre questões femininas, construindo um humor que tem como matéria prima o seu universo. O esquete está estruturado em duas gags: a entrega do presente juntamente com a explicação de como o mesmo funciona e a inesperada chegada da esposa do moço escolhido.

Na primeira, *Pixuruca* trouxe de sua viagem aos Emirados Árabes uma flor maravilhosa e presenteou a amiga Bilac. Antes da entrega do presente, Pixuruca expõe a solteirice da amiga. O que parece apenas uma exposição da intimidade da Palhaça configura-se, posteriormente, na motivação para a ação fantástica que torna a flor maravilhosa: ao ser exalado, o seu perfume deixa a

pessoa apaixonada. Dado o presente à Palhaça *Bilac*, *Pixuruca* pede que a cômica escolha um rapaz da plateia. O moço é escolhido e *Bilac* pede que o mesmo cheire a flor. No entanto, no momento em que o rapaz vai executar a ação, *Carambola*, caracterizada de dona de casa, irrompe à cena. A segunda gag do esquete tem início com a entrada de *Carambola*, representando a esposa do moço da plateia, que expõe, em uma cena hilária, a relação dos dois...

CARAMBOLA – Mas eu não acredito não Arualdo que tu tá é aqui. Tu num dissesse que ia fazer um bico, peste. Agora eu em casa, cuidando de cinco meninos e tu de bobeira no circo. (*vendo a flor*). E que história é essa de dá flor para os maridos dos outros cheirar, hem? Me dá essa flor aqui, Arualdo! (*cheira a flor*). Menino que flor cheirosa, ai que tá me dando um negócio! Ah que Palhaça bunitinha, olha que coisinha linda, vem cá vem Palhaçinha, vem cá, amor da minha vida!
(CIA. 2 EM CENA, 2017. Do Vestido ao Nariz).

O improvável desfecho se dá com a esposa do rapaz cheirando a flor e ficando, completamente, apaixonada por *Bilac*. De forma sutil, o esquete aborda o tema da homoafetividade, mostrando à criança a possibilidade de outro amor para além das relações heteroafetivas. No final, restam em cena apenas *Pixuruca* e o moço, e a Palhaça resolve aproveitar a magia do presente.

Nessa versão, o humor está calcado em quatro ações que asseguram o riso do começo ao fim do número. A princípio, encontramos a comicidade na exposição do estado de solteirice da Palhaça *Bilac*. Em seguida, sabemos da flor mágica que pode resolver o problema da mesma. O humor também aparece, intensamente, na chegada da figura grotesca da esposa do rapaz, bem como, na exposição dos problemas matrimoniais do casal. No entanto, é no desenlace que encontramos o clímax do número quando a esposa cheira a flor e se apaixona pela Palhaça *Bilac*.



Imagem 13. Espetáculo do Vestido ao Nariz. Foto de Arnaldo Sete.

Na quinta cena do espetáculo encontramos a recriação do número *Morrer para ganhar dinheiro* que na versão das Palhaças ganha o título *Morrer para ganhar marido*. Como o esquete anterior as Palhaças utilizam apenas o mote do número original, nesse caso: a necessidade de alguém ter que fingir-se de morto para conseguir algo. A entrada narra a saga de dois Palhaços excêntricos que após serem demitidos do circo, resolvem armar uma trapaça: um deles se fingirá de morto e o outro pedirá, aos transeuntes, dinheiro para ajudar no sepultamento do amigo. Mas numa empreitada tendo à frente dois bobos, é claro que nada vai dar certo, findando com os dois sendo descobertos. Segundo Bolognesi, nessa entrada...

A comicidade dá-se a partir do jogo linguístico, que antes de mais nada é improvisado. Este, todavia, só ganha maior expressividade quando acompanhado de uma interpretação que possa dotar de sentido cômico as expressões verbais. O texto em si mesmo (ou melhor, o roteiro) não apresenta nenhum encadeamento temporal das situações cômicas, nem aos menos realça, na escrita dramatúrgica, um diálogo que expressa uma evolução do conflito. Essa cena farsesca (assim como as demais entradas ou comédias clownescas) apresenta, de forma sintética, uma necessidade geradora de um pequeno conflito (BOLOGNESI, 2003, p. 121).

A versão apresentada no espetáculo mescla elementos do teatro melodramático e da Palhaçaria clássica. Ambientado no século XIX, o número toma como conflito o drama de uma jovem que, desesperada por não encontrar o amor da sua vida, resolve tomar uma poção mágica, que a manterá dormindo e só poderá ser despertada pelo grande amor da sua vida...

CENA 5 – MORRER PARA GANHAR MARIDO

(Entra Pixuruca, triste, desiludida, traz consigo papel e caneta)

PIXURUCA - *(fala enquanto escreve)* Recife, 25 de agosto de 1875...

VOZ EM OFF – Queridos amigos e familiares, peço-lhes perdão por este terrível ato, mas sem mais razão nenhuma para viver, hoje ponho um fim a esse tão grandioso sofrimento que é a minha vida. Tenho, por todos os dias da minha existência, procurado o grande amor da minha vida, mas a minha procura não teve nenhum êxito e hoje triste e desiludida, despeço-me da minha vida, esperançosa que na terra misteriosa da morte, lá no além-túmulo, no além-vida, possa essa graciosa amante encontrar o verdadeiro amor. Para pôr um fim a minha triste existência tomarei essa poção mágica, que fará silenciar o meu coração e essa imensa dor que sinto. No entanto aviso-lhes que todo o efeito desse antídoto pode ser quebrado com um beijo de amor verdadeiro. Só um beijo de amor verdadeiro me trará de volta a vida. Assinado, a triste amante da Aurora, Pixuruca.

(Pixuruca toma a poção e cai sobre a mesa. Entra Carambola).

CARAMBOLA – Amiga!!!! Tu não sabes o que acabo de receber? Os convites para o baile do Senhor Valdez. Ai, amiga, pensei que não seria convidada. Amiga? Amiga? (Vê o vidrinho da poção) Meu Deus! Meu Deus! Meu Deus! Bilac!

BILAC *(entra com uma pá)* – O que foi?

CARAMBOLA – Pra quê essa pá?

BILAC – Pra enterrar o corpo.

CARAMBOLA - Como você soube?

BILAC – Vi no whatsapp. Não falam em outra coisa!!!

CARAMBOLA – Temos que fazer alguma coisa.

BILAC – Enterrar o corpo, senão daqui a pouco começa a feder.

CARAMBOLA – Não, nada disso. Vamos chamar um médico. Vai depressa chama o doutor.

(Bilac se esconde atrás da mesa e manipula os bonecos dos personagens que entraram para tentar salvar a vida de Pixuruca).

DOUTOR – Foi daqui que chamaram um médico?

CARAMBOLA – Foi sim, Doutor. Por favor, salva a vida da minha amiga.

DOUTOR – Calma moça, vou ver o que posso fazer.

(o médico examina Pixuruca).

DOUTOR – Não há nada que eu possa fazer, o antídoto já se espalhou por todo o corpo!

CARAMBOLA – Não, Doutor! O senhor precisa fazer alguma coisa! Por favor, Doutor!

DOUTOR – Oh minha filha, porque você não chama um Padre, quem sabe ele possa fazer alguma coisa.

CARAMBOLA – Eita é mesmo doutor! Vou chamar um agora mesmo. *(Pega o celular e liga, em seguida aparece o Padre).*

CARAMBOLA – Seu Padre, por favor, salva a vida da minha amiga.

PADRE – Farei tudo que estiver ao meu alcance minha filha. *(rezando)* Em nome do pai do filho e do espírito santo.

CARAMBOLA – E ai seu Padre?

PADRE – Ô! Minha filha, não posso fazer mais nada, agora só resta rezar para nobre alma dessa moça.

CARAMBOLA – Não seu Padre, por favor, faz alguma coisa. O senhor é a nossa única salvação.

PADRE – Eu já não posso fazer mais nada, mas quem sabe o meu amigo o Cacique Ubirajara possa fazer algo. Eu vou chamá-lo!

CARAMBOLA – Muito obrigada Seu Padre.

(Carambola chora, em seguida entra o Cacique).

CACIQUE – Padre falou que chamarô Cacique Ubirajara aqui.

CARAMBOLA – Foi eu Seu Cacique. É que a minha amiga estava tão desesperada que tomou esse antídoto. *(mostra o vidro do antídoto).*

CACIQUE – Feitiço forte, Cacique vai tentar desfazer feitiço, mas feitiço muito forte!

CARAMBOLA – Mas tenta Seu Cacique, por favor!!!!

CACIQUE – (cantando) Irê, Irê, Irê, laiá, Mãe d'água lava feitiço do corpo da moça triste! Irê, Irê, laiá! Feitiço tomou corpo todo da moça, espírito já voou pra longe. Reza de Cacique não serve mais.

CARAMBOLA – Ai meu Deus! Muito obrigada, Seu Cacique! Tadinha de Pixuruca.

(Bilac volta)

BILAC – E ai Carambola?

CARAMBOLA – Não há mais nada fazer, só resta enterrar o corpo!

BILAC – Meu Deus!!!!

(Bilac e Carambola retiram o corpo da mesa, gags são feitas com Pixuruca que ora levanta involuntariamente o braço ou a perna e as Palhaças tentam abaixar. Nessas trapalhadas, Carambola encontra a carta).

CARAMBOLA – Olha só, uma carta! Toma você lê.

BILAC – *(lendo a carta de cabeça para baixo)* Eu acho que está escrito em língua de estrangeiro.

CARAMBOLA – Tá de cabeça para baixo. sua anta!

(Bilac faz uma parada de mão e tenta ler a carta).

CARAMBOLA – Ai Bilac! Como você é burra! Me dá isso aqui eu leio.

(lendo a carta) Só um beijo de amor verdadeiro me trará de volta a vida. Você ouviu isso? Tem que dá um beijo nela e ela voltará a viver.

BILAC – Melhor você dá porque você conhece ela há mais tempo.

CARAMBOLA – Nada disso você que conhece ela há mais tempo. E ela é a sua melhor amiga.

BILAC – Tá bom eu dou o beijo!

(Bilac vai beijando, Pixuruca levanta e fala)

PIXURUCA – É um beijo de um rapaz!!!

CARAMBOLA – Ah! Não é um beijo seu Bilac. É um beijo de um rapaz! Mas menino, tá difícil para os vivos que dirá para os mortos!

BILAC – Então vamos arranjar um rapaz para dá um beijo de amor verdadeiro na Pixuruca.

(Encontram um rapaz na plateia. O rapaz beija Pixuruca, que vai aos poucos se levantando, referências à cena em que Chicó ressuscita na peça “O Auto da Compadecida”, Bilac e Carambola preparam rapidamente o altar para o casamento. Carambola representa o Padre e Bilac a criancinha que traz as alianças. Marcha nupcial. Entrada dos noivos e da daminha de honra.)

PADRE – Estamos aqui reunidos....

PIXURUCA – adianta seu Padre!

PADRE – Pixuruca Pixilinga da Silva...

PIXURUCA – Aceito! Vai Padre!

PADRE – Fulano Beltrano da Silva...

PIXURUCA – Vai logo Seu Padre!!

PADRE - Eu vos declaro marido e mulher.

(Pixuruca vai beijando o rapaz da plateia, mas de súbito começa a brigar).

PIXURUCA – Nada de beijo, seu mocinho, tu tais merecendo tanto! A pia tá cheia de louça pra lavar, e o banheiro tá imundo. Eu já te falei pra tu fechar a tampa do creme dental quando tu escovar os dentes, que homem desmantelado!

(Pixuruca sai com o rapaz)

PADRE – E eles foram felizes para sempre!!

(CIA. 2 EM CENA, 2017. Do Vestido ao Nariz).

Neste esquete, que como já dissemos mescla, em sua estrutura, elementos teatrais e circenses, a dramaturgia divide-se em cinco momentos. No primeiro conhecemos o conflito, mote central da cena: uma jovem desiludida por não ter encontrado o amor da sua vida, resolve tomar uma poção mágica que a fará dormir até ser acordada por um beijo de amor verdadeiro.

A cena dá-se em um clima melodramático, trazendo elementos físicos, sonoros e vocais desse gênero cênico. A entrada de *Carambola* anuncia o segundo momento da cena, quando eufórica a cômica vem contar à amiga que recebeu o tão esperado convite para a festa do Senhor Váldez, mas é surpreendida com a imagem da amiga desfalecida. A chegada de *Bilac* quebra o tom dramático, trazendo à cena elementos cômicos, a exemplo do jogo de atemporalidade quando a Palhaça diz que soube do incidente através de uma rede social. O terceiro momento faz a referência ao brinquedo popular *Bumba-meu-boi*. Ao procurar ajuda *Bilac* e *Carambola* recorrem a um médico, um padre e um curandeiro, ação empreendida pelos personagens Mateus e Catirina na tentativa de ressuscitar o boi predileto do Patrão no folguedo citado.

Dado o veredito da morte da amiga, as Palhaças resolvem enterrá-la, gags garantem à cena momentos hilários no quarto momento do esquete. As Palhaças descobrem a carta da amiga, e como poderão despertá-la. Um jovem da plateia é convidado, e numa cena repleta de comicidade *Pixuruca* é despertada.

No desfecho assistimos ao casamento, as Palhaças que antes atuavam como amigas, interpretam, no quinto momento, o Padre, personagem que a *Carambola* assume e a Daminha de Honra, vivida pela *Bilac*. Uma cena farsesca é construída, como se dá em todo o esquete, a noiva desesperada apressa toda a cerimônia. No fim, o beijo, o sonhado beijo que cela o laço matrimonial. Nesse momento, a dramaturgia prega-nos uma deliciosa peça: *Pixuruca* não aceita o beijo e reclama com o marido de algumas ações rotineiras da vida de um casal. Nesse desfecho, as Palhaças ironizam o *felizes para sempre* dos contos de fadas, dando uma reviravolta na história e quebrando a lógica de raciocínio.

A comicidade, neste esquete, estrutura-se através dos recursos melodramáticos, o exagero sentimental eleva aquilo que seria trágico ao lugar

do cômico. A dramaturgia, o texto, a música e a gestualidade das cômicas expressam esse exagero e decodificam que tudo não passa de “teatro”. As quebras bruscas de clima dramático, também dão o tom cômico ao esquete, como percebemos no segundo momento da cena. A comicidade também está contida na tentativa de solução do conflito, personagens são representados por bonecos numa cena que até então era de teatro humano. As gags e a construção textual reforçam os elementos cômicos e rendem a cena calorosos aplausos ao final.

De um drama do século XIX à contemporaneidade dos heróis. Em *Supergirl as Palhaças* apresentam uma mulher heroína, distante do minúsculo espaço doméstico que envolve os cuidados dos filhos e os afazeres de casa, *Supergirl* foge à regra, deixando o lar para salvar vidas. A trama do esquete gira em torno de uma dona de casa que teve o filho sequestrado pelo malvado vilão Capitão Trapaça. Desesperada, a Dona de Casa convoca o auxílio da heroína que segue os rastros do Vilão até o seu esconderijo. Ao encontrar o malvado, *Supergirl* e o Capitão Trapaça travam um hilário combate. A heroína acaba recuperando a criança e devolvendo a mesma para sua mãe. O texto abaixo apresenta a dramaturgia deste esquete...

CENA 6 – SUPERGIRL

(Entra Pixuruca vestida de Dona de Casa, está desesperada).

PIXURUCA – Ai meu Deus, meu bebezinho!!!! Meu bebezinho!!! E agora quem poderá me defender?

BILAC – EU!!! A SUPERGIRL!!!

PIXURUCA – Ai que bom que você veio Supergirl. O malvado do Capitão Trapaça raptou o meu bebê, o meu pequenino.

BILAC – Aquele malvado não descansa, não dá uma trégua. Mas porque será que ele raptou o seu filho? Ele deve ter algum plano diabólico que precisamos descobrir o mais rápido possível. Vamos! Não podemos perder tempo.

(Bilac e Pixuruca saem, entra o Capitão Trapaça com um carrinho de bebê).

CARAMBOLA – *(o bebê chora)* Não precisa chorar bebezinho, logo, logo a Supergirl virá lhe salvar das garras do malvado Capitão Trapaça e ai o meu plano maléfico (ri) se realizará. É hoje que o mundo se despedirá da bondade da Supergirl, porque o meu plano vai mandar a Superchata para o mundo da lua!!! *(ri maldosamente)*. *(Vai saindo e deixa cair brinquedos do bebê pelo caminho. Sai e em seguida entra Bilac e Pixuruca).*

BILAC – Veja isso!! O malvado do Capitão Trapaça passou por aqui. Vamos rápido, não sabemos o que esse trapaceiro está aprontando.

PIXURUCA – Pobrezinho do meu bebê tão pequenininho e passando por tudo isso.

BILAC – Não se preocupe vai dá tudo certo. Agora vamos, sem mais delongas.

(Bilac e Pixuruca saem, entra o Capitão Trapaça com a criança.)

CARAMBOLA – Pronto! Agora é só esperar a super chata.

(ri maldosamente).

(Entra Bilac e Pixuruca).

PIXURUCA – Olha! Ali está o malvado e com o meu bebezinho!!

BILAC – Então você está aqui Capitão Trapaça? Devolva a criança ou...

CARAMBOLA – Ou o quê Supergirl, você não está em condição alguma de exigir nada. Alias você caiu como um patinho na minha armadilha, aqui no meu super esconderijo seus superpoderes não funcionam e eu vou poder acabar com você com um estalar de dedos.

BILAC – Você não vai conseguir assim facilmente! Vamos devolva a criança.

(Bilac avança, mas o Capitão Trapaça aciona um controle remoto e Bilac não consegue sair do lugar).

PIXURUCA – O que está acontecendo, Supergirl?

CARAMBOLA – O meu supercontrole remoto paralisou os músculos da Supergirl, bastou eu apertar a tecla pause.

PIXURUCA – E agora Supergirl?

BILAC – Eu não posso usar os meus superpoderes, mas posso usar a minha força humana!

(Bilac se esforça e pega uma arma)

CARAMBOLA – Como assim? você não pode se mexer!

BILAC – Isso é o que você pensa Seu Trapaceiro, vamos entregue a criança ou eu...

CARAMBOLA – Ou você o quê? Você acha que tenho medo da sua arma?

BILAC – Eu não estou brincando!!

CARAMBOLA – E você acha que estou?

(Bilac atira, Pixuruca leva a bala em câmera lenta, ao chegar próximo o Capitão Trapaça desvia e pega a bala com a mão).

CARAMBOLA – Olha o que eu faço com isso! *(Joga a bala em Bilac).*

PIXURUCA – Cuidado Supergirl!!!!

(A Supergirl desvia-se)

BILAC – Vamos resolver isso na força humana, Seu Malvado!!!

CARAMBOLA – Será um prazer acabar com você com as minhas próprias mãos Supergirl.

(A Supergirl e o Capitão Trapaça duelam. Acrobacias de solo, cambalhotas, cambotinhas, etc. Capitão Trapaça perde.)

BILAC – Você perdeu Capitão Trapaça é melhor você me entregar esse bebê e sumir desse planeta!!

CARAMBOLA – Você venceu... *(Capitão Trapaça pega a arma no chão) a batalha, mas não a guerra!!! Adeus Supergirl!!!*

PIXURUCA – Supergirl rápido pegue o controle!!!

(Pixuruca joga o controle para Bilac).

BILAC – Quem vai para o mundo da lua é você seu malvado!!!!

(Bilac aperta no controle remoto e Carambola sai dando cambalhotas)

CARAMBOLA – Nãoooooooooo!!

PIXURUCA – Meu bebê!!!

BILAC – Está tudo bem?

PIXURUCA – Está sim Supergirl, muito obrigado!!!!

(Ouve-se o som de aparelhinho chamando)

BILAC – Preciso ir, alguém precisa de ajuda!!

PIXURUCA – Tchau!!! Muito obrigado Supergirl

(CIA. 2 EM CENA, 2017. Do Vestido ao Nariz).

Na cena descrita, bem como no esquete analisado anteriormente, podemos perceber a estética de escrita e formulação cênica que constroem o jogo dramático da Cia. 2 em Cena. Na *Supergirl* esse jogo apoia-se na breve construção de um obstáculo: o rapto de um bebê e a mãe que, para salvá-lo, convoca uma heroína. O clássico mote dá o alicerce para a construção de um enredo simples, porém de extrema funcionalidade quando se trata de dramaturgia para Palhaço. Convocada a heroína, é hora de entrar em ação, e aí que os elementos circenses entram em cena. A gag do duelo entre a heroína e o vilão constrói-se a partir de partituras físicas tradicionais como a bala em câmera lenta, bem como a briga que é desenvolvida com acrobacias cômicas.

O esquete analisado traz duas representações, bem distintas, da figura feminina: a da mulher dócil e frágil, representada pela dona de casa e a da mulher independente e indelével exposta na heroína. O duelo travado, no entanto, não se dá entre a tradição e a modernidade, característicos dessas representações, mas sim com a figura grotesca do machismo representada na figura do Capitão Trapaça. Assim, a mulher tradicional e a mulher moderna, expressas em estereótipos, encontram algo em comum e unem-se para dar um fim ao vilão que historicamente relegou à figura feminina o direito a igualdade de gênero: o machismo.

Na cena sete, assistimos a mais uma entrada da Cinderela Moderna. O esquete volta ao espetáculo para a realização do seu desfecho. O desenrolar da ação se dá como na cena três...

CENA 7

Entram as Palhaças-guerreiras ao som da trilha do filme *Missão Impossível*. Encontram, na plateia, um rapaz e trazem-no à cena, anunciam a entrada da princesa, que entra pomposamente. Bilac pega o sapato, e coloca-o no pé do rapaz. O elemento inovador nesse segundo momento da cena é que o sapato encaixa-se perfeitamente. Ouve-se a música clássica *Hallelujah Chorus* enquanto Pixuruca e Bilac preparam Carambola, a princesa, para o casório. Adornam a Palhaça com véu, grinalda e buquê de flores. Tudo pronto para o casório, quando então Carambola olha para um lado e para outro e fala:

CARAMBOLA – Chega! Eu não quero mais.

BILAC – (*abismada*) Como assim não quer mais?

PIXURUCA – Mas era o sonho de sua vida?

CARAMBOLA – Era, mas não é mais.

PIXURUCA – Mas Carambola...

BILAC – Deixa ela fazer o que ela quiser, Pixuruca.

(*Carambola dispensa o moço, toca uma música alegre e as Palhaças saem numa centopeia humana*).

(Cia. 2 EM CENA, 2017. Do Vestido ao Nariz).

No desfecho dessa cena, que é compartilhada em dois momentos do espetáculo, assistimos, mais uma vez, à quebra da lógica do casamento como parte fundamental da felicidade feminina, nada de “felizes para sempre”. A vida não é um conto de fadas, o machismo é real, tão real que se agridem e matam-se milhares e milhares de mulheres todos os anos no Brasil. A frase “Deixa ela fazer o que ela quiser, Pixuruca” expressa o direito de liberdade e igualdade dos gêneros, algo no qual ainda temos muito a conquistar. O espetáculo, que provoca o riso a cada cena, promove também, através da comicidade, a reflexão sobre o papel da mulher na sociedade contemporânea e como esses paradigmas veem sendo desconstruídos.

Encontramos na oitava e última cena do espetáculo o desfecho do mote central do espetáculo. É nela que assistimos ao grande duelo entre as Palhaças e o machismo. Abaixo, descrevo como as Palhaças colocam em cena esse duelo...

Cena 08

(Ouve-se de súbito uma voz que invade a cena).

OMC - Atenção Palhaças, aqui quem fala é o Mister Clown. Vocês estão cercadas. Peguem os seus pertences e evacuem esse espaço.

BILAC – Ai! Eles vieram tirar a gente daqui!

PIXURUCA – É melhor a gente ir embora, Carambola!

CARAMBOLA – Nada disso, meninas! Precisamos reagir, esse espaço também é nosso. Nos não vamos sair!

OMC – É, eu já imaginava que vocês não desistiriam assim facilmente, por isso preparei uma surpresinha. É só apertar esse controle remoto e...

(ouve-se músicas de cultura de massa que banalizam o gênero feminino).

BILAC – Ai!!! O que está acontecendo?

PIXURUCA – Meus ouvidos vão estourar!!

OMC – Isso é uma onda de força sonora! Algo que vai tornar a permanência de vocês nesse espaço um pouquinho desagradável.

CARAMBOLA - Tapem rápido os ouvidos ou perderam a audição!

BILAC – Ai!!! É melhor a gente ir embora!

PIXURUCA – Eu estou ficando tonta!

CARAMBOLA – Tapem os ouvidos!!!

OMC – Acabou a diversão, vocês já passaram do limite! Deixem esse espaço!

(Aumenta mais a música)

BILAC – Carambola, não vamos conseguir ficar aqui por muito tempo!

CARAMBOLA – Bilac não podemos desistir, já chegamos até aqui!

PIXURUCA – É Bilac, vamos resistir! Mas precisamos pensar em algo Carambola.

CARAMBOLA – Já sei, precisamos de ajuda!

(começa a recita os seguintes versos)

Todas juntas somos fortes
somos flecha e somos arco
Todos nós no mesmo barco
não há nada pra temer.

BILAC – O que ela está fazendo?

PIXURUCA - Não sei, mas vamos repetir.

TODAS - Todas juntas somos fortes
somos flecha e somos arco
Todos nós no mesmo barco
não há nada pra temer.

(A medida que as Palhaças vão recitando o verso, surge um áudio com vozes femininas que pouco a pouco vai crescendo. Na cortina também surge placas com o verso escrito, incentivando a plateia a recitar junto com as Palhaças. Forma-se um grande coro. Ao passo que as vozes aumentam a música do Mister Clown vai diminuindo. No auge do coro, ouve-se um grande barulho).

OMC – Calem a boca!!!!!!

(Ouve-se um som de botão sendo desligado. As vozes cessam, as Palhaças articulam a boca, mas não saem às vozes. Elas gesticulam, se olham, entendem que perderam a voz. Carambola tem uma ideia, pega uma placa, em seguida as outras pegam placas, a cena vira uma espécie de “Teatro de quadrinhos”).

Quadrinho de BILAC - O que aconteceu?

Quadrinho de PIXURUCA – Eu não escuto nada!

Quadrinho de CARAMBOLA – Ele apertou a tecla MUTE do controle.

Quadrinho de BILAC – E agora?

Quadrinho de PIXURUCA – Deve haver algum jeito.

Quadrinho de Carambola - O controle!

(As palhaças correm de um lado para o outro procurando o controle remoto. Encontram e Carambola aperta a tecla MUTE.)

BILAC – Funciona?

PIXURUCA – Funciona!!! Mas como? Esse não é o controle remoto do esquete que fizemos?

CARAMBOLA – Às vezes é preciso usar a imaginação. Isso quer dizer Senhor Mister Clown que agora nos também estamos no controle! E que se eu apertar a tecla off o senhor e a Ordem Mundial dos Palhaços serão apenas uma lembrança nessa história!

OMC – Não faça isso nos podemos conversar! Eu autorizo que vocês fiquem nesse espaço!

CARAMBOLA – Hum, estou gostando dessa conversa! Mas temos algumas exigências.

OMC – Tá certo, o que vocês querem?

BILAC – Primeiro a gente quer ficar no picadeiro.

PIXURUCA – Segundo queremos fazer parte da Ordem Mundial dos Palhaços.

CARAMBOLA – E terceiro que a ordem passe a se chamar “Ordem Mundial dos Palhaços e das Palhaças”.

BILAC – Que ao invés de ficar proibido as coisas ela lute pela liberdade do riso e da graça!

PIXURUCA – E que juntos Palhaços e Palhaças possam levar a alegria ao maior número de lugares.

OMC – Tá certo, vamos conversar!

CARAMBOLA – Mas por garantia é melhor a gente apertar na tecla reprogramar, e assim garantir que os nossos pedidos serão realizados.

OMC – Não, espera, calma... vamos conversar.

(ouve-se a seguinte frase “O sistema será reprogramado, isso poderá levar algum tempo. Mantenha o seu aparelho ligado”)

BILAC – Conseguimos!!!

PIXURUCA – Agora nos vamos ficar aqui pra sempre!

CARAMBOLA – Calma, pra sempre é um tempo muito grande! E ainda há muito o que conquistar! Mas o importante é que conseguimos o direito de estar aqui, assim, de vestidas de graça, de alegria...

TODAS – De PALHAÇA!

(Cia. 2 EM CENA, 2017. Do Vestido ao Nariz).

Representado unicamente por uma voz, o Mister Clown personifica o machismo que atravessa os mais diversos *lôcus* da sociedade até chegar ao campo das artes, ao picadeiro: a comicidade circense é masculina, é do Palhaço, afirma a tradição do circo.

Na cena descrita encontramos o clímax e o desfecho do mote central do espetáculo. Diante da aparição do Mister para a retirada das Palhaças do picadeiro, *Bilac* e *Pixuruca* tentam convencer *Carambola* a ir embora, mas ela, decidida, induz as colegas a ficarem e garantirem o seu espaço. Já preparado para as Palhaças não saírem simplesmente apenas com o diálogo, Mister Clown utiliza-se de um poderoso artifício: um controle remoto que libera uma onda sonora tornando a estadia em qualquer lugar inviável.

Em meio à onda sonora e à quase desistência das amigas, *Carambola* tem a ideia de convocar outras vozes para se somarem às delas. Recita um trecho de uma canção do clássico *Os Saltimbancos* de Chico Buarque, Bardotti e Bacalov. *Pixuruca* e *Bilac* mesmo sem entender do que se trata entram e ajudam na récita. Aos poucos, outras vozes femininas somam-se às vozes das Palhaças.

Irritado, Mister Clown resolve dar um basta naquela ação apertando a tecla *mute* do controle remoto. No mesmo instante as Palhaças perdem a voz e a encenação encontra uma divertida solução cênica que recebeu, no processo, o nome de “teatro de quadrinhos”. Placas, que lembram os balões de histórias em quadrinhos, contendo o texto de uma sequência de cenas, são mostradas pelas Palhaças e assim podemos acompanhar a solução *brechtiana* para resolver a perda das vozes das cômicas...



Imagem 14, Espetáculo Do Vestido ao Nariz. Foto de Paulo André Teixeira.

O controle usado na cena da *Supergirl* serve como elemento de resolução da trama principal do espetáculo. Agora também com o “controle” da situação *Carambola* tem em mãos o destino do Vilão e da Organização Mundial dos Palhaços. O equipamento, nesse sentido, é utilizado como metáfora do sistema patriarcal e machista, no qual alguém sempre está no centro do poder, sobre o comando do mesmo. Para o duelo com o vilão, *Carambola* vê-se obrigada a entrar no seu jogo e também ter o controle, mas, ao invés de dar continuidade ao ciclo do sistema, resolve reprogramá-lo. Nada de reiniciá-lo, ciclos precisam ser quebrados, é tempo de reprogramação, de novos agentes ocuparem velhos espaços, garantindo a igualdade para todos. Uma canção encerra o espetáculo, retomando a mensagem passada ao longo do mesmo

Música final: Picadeiro de toda gente

Ô! Abre a roda
Vai passar a minha banda
Que nessa dança
Eu também quero dançar.

O picadeiro
É lugar de alegria
Eu trago o canto
Trago a minha cantoria.

Refrão: Eu a trago festa
A fantasia
Vim pra somar
Com a alegria.

Ô! Abre a roda
Vem chegando
Um novo tempo
E nesse tempo
É proibido proibir

O picadeiro
É lugar de toda gente
É de direito
Que a gente
Esteja aqui.

Refrão: Eu a trago festa
A fantasia
Vim pra somar
Com a alegria.

Calçar a máscara, pôr o vestido, o enorme sapato de Palhaça e *palhacear* no picadeiro proibido, esse era o intuito das cômicas com o espetáculo “*Do Vestido ao Nariz*”. Intuito que já na estreia foi concretizado, o espetáculo cumpriu temporada no Circo Itinerante Alves de 06 a 10 de abril de 2017 no município de Vitória de Santo Antão, levando ao picadeiro do referido Circo a presença da Palhaça pela primeira vez. No mesmo ano, o espetáculo integrou a programação do Festival de Inverno de Garanhuns/PE, tendo também cumprido temporada no Teatro Arraial Ariano Suassuna em Recife/PE. A peça recebeu no Prêmio **APACEPE** (Associação dos Produtores de Artes Cênicas de Pernambuco), na edição de 2018, os seguintes prêmios: Melhor Atriz (Paula de Tássia), Melhor Atriz Coadjuvante (Jerlâne Silva), Melhor Atriz Revelação (Thaís Silva) e Melhor Maquiagem. Tendo também sido indicada à Melhor Direção (Alexsandro Silva), Melhor Trilha Sonora Original (Davison Wescley) e Melhor Cenário (André Ramos).

3.4. O VESTIDO E SEUS BABADOS: A CENA, A MUSICALIDADE E A DIREÇÃO DE ARTE.

Quantos babados deram forma ao vestido? Quais cores? Texturas? Propus-me a analisar o croqui e desvendá-los. *Do Vestido ao Nariz* é uma colcha de retalhos onde música, teatro e circo foram costurados. A encenação toma como concepção cênica o teatro de picadeiro e o desenvolve através de um roteiro que mescla Circo e Teatro. Uma dramaturgia de variedades cômicas

que passa pelas entradas, comedinhas e até o melodrama, retalhos de uma tradição *clownesca* que juntos remendamos e rerepresentamos ao público.

Em cena, o corpo circense dá vida às muitas histórias recontadas por *Pixuruca*, *Bilac* e *Carambola*. O movimento do espetáculo estrutura-se em partituras físicas desenvolvidas a partir da apropriação e estudo de movimentos acrobáticos. A metalinguagem, um recurso estilístico recorrente na comicidade do Circo, é utilizada como elemento norteador da encenação. As Palhaças dão vida às múltiplas personagens dos esquetes que compõem a dramaturgia, num jogo teatral que revela a própria cena.

Composta por uma mescla de canções tradicionais circenses e trilhas de filmes clássicos a música coloca-se como um elemento de extrema importância na composição da cena, assumindo, por vezes, o papel do próprio texto. Para sua composição, Davison Wescley, diretor musical, relata que

Pesquisei o máximo possível de músicas tradicionais de circo que são mais conhecidas como marchas circenses. Tentei seguir essa mesma métrica usada nas orquestras que os circos de grande porte usavam, também os de médio e pequeno porte, onde se é usado músicas populares brasileiras. (WESCLEY, 2020).

Davison busca as múltiplas sonoridades circenses, desde a musicalidade dos circos de grande porte equiparados com uma orquestra que pontuava o espetáculo com números musicais, às bandinhas que animam os circos “tomara que não chova”. As trilhas de filmes clássicos agregam as sonoridades do espetáculo, retomando a tradição circense de incluir na cena aquilo que está na boca do povo, afinal, o Circo sempre foi uma arte do entretenimento.

A cenografia, assinada por André Ramos, é composta por um antigo circo. Uma velha ribalta circula a cena, no meio da mesma, um picadeiro surrado pelo tempo, ao fundo, uma cortininha gasta, todos em tons pastéis. A cenografia busca ilustrar a situação em que se mantêm os circos de pequeno e médio porte em nosso país. O aspecto de velho também fisicaliza o enrijecimento de alguns padrões sociais que o circo Itinerante insiste em resguardar. É o caso, por exemplo, de alguns paradigmas machistas que permeiam a própria dramaturgia *clownesca*.

Os figurinos corroboram com a metalinguagem proposta pela encenação. Como figurino base as Palhaças utilizam um macacão de cores preta e cinza, que ao longo do espetáculo recebe outras peças para dar vida aos muitos personagens interpretados pelas cômicas. Os tons de vermelho e preto norteiam a composição do figurino e da maquiagem, que toma como referência a palhaçaria clássica. A iluminação composta apenas por cores branca e âmbar dá à cenografia os tons de envelhecido necessário, bem como ambienta um lugar, por vezes, nostálgico: o circo.

4. SAIDEIRA

4.1. APROPRIAÇÃO E RESIGNIFICAÇÃO DOS ELEMENTOS CIRCENSES NO TRABALHO DA 2 EM CENA.

Tornar seu, ajustá-lo, moldá-lo, em um processo de relação dialética onde se devolve algo ao objeto apropriado. O conceito de apropriação de Batista (2018) explica bem a relação de adequação dos elementos circenses na construção da cena da Cia. 2 em Cena. Durante alguns anos tomei o conceito de apropriar-se como algo negativo, talvez por sempre ligá-lo ao ato de apossar-se de alguma coisa que não é sua originalmente. Por vezes, tive receio em ter a palavra estampada no título da minha dissertação, medo superado a partir do aprofundamento da pesquisa e do encontro com os múltiplos conceitos dados ao termo. Caiu-nos como uma luva a relação dialética que toma a apropriação como adaptação, pertinência, acomodação. Nesse sentido, os elementos circenses recolhidos a partir da imersão na pesquisa continuada da Cia. são moldados e levados à cena à nossa maneira.

Perfazendo a trajetória, o processo citado nasce dos laboratórios para a montagem do espetáculo *Palhaçadas – História de um Circo sem Lona*. Queríamos pôr no palco aquele Palhaço falastrão que tem como casa aqueles cirquinhos de lona furada e público barulhento. Entendemos que não nos bastava apenas as pesquisas bibliográficas e iconográficas, era necessário ir a campo e ver como esse cômico realizava sua performance. O intuito era compreender a atuação, a dramaturgia e a composição visual dos Palhaços de picadeiro. As visitas aos circos corroboraram para a composição das nossas figuras *palhacescas*, para a construção do roteiro dramático, bem como para a composição visual do espetáculo.

O universo do picadeiro encantou-nos tanto que, concluída a criação do espetáculo, resolvemos criar um grupo de estudos sobre a Palhaçaria circense. Seguimos então com as visitas aos circos, com as leituras, com os treinamentos e a sistematização dos conhecimentos.

- E o Laboratório de Palhaçaria?

O Laboratório surgiu quando resolvemos captar recursos para a manutenção da pesquisa. Assim, o que era um grupo de estudos passou por um processo de estruturação e configurou-se em formato bem maior. Agora o

intuito não era somente analisar o Palhaço Circense, mas também compreender, analisar e elencar as especificidades de um cômico circense genuinamente brasileiro. Para tal, foi preciso, a princípio, definir as características dos *clowns* europeus e entender a sua dialética com os nossos Palhaços de folguedos. Percebemos que o Palhaço brasileiro nasce de um processo de apropriação: os *clowns* que aqui chegaram, com o intuito de se aproximarem do nosso público, tomaram de empréstimo características dos brincantes da tradição popular. Da mesma forma, os brincantes apropriam-se de elementos *clownescos*, num jogo de troca que é quase impossível saber quem contribuiu com o quê.

Entendido o processo de formação do Palhaço brasileiro, focamos os nossos estudos nos cômicos de folguedos. O intuito era elencar suas aproximações com a Palhaçaria circense. Ficamos pasmos com as aproximações, passagens inteiras da dramaturgia do mamulengo, canções do Velho do Pastoril, corporeidades dos personagens do Cavalo Marinho, tantas coisas estavam interligadas. Ao final, a constatação:

- Tem terreiro no picadeiro e picadeiro no terreiro!!!

Posteriormente, estudamos as dramaturgias circenses, que já apareciam desde o princípio da pesquisa, mas precisávamos sistematizar e expandir os nossos estudos acerca do tema. As reprises e entradas já nos haviam chegado desde os primeiros espetáculos, só depois lidamos com as comedinhas e os dramas e comédias circenses. Percebemos, nesse período, as múltiplas teatralidades do Circo e as vastas possibilidades de atuação do Palhaço no Picadeiro.

Ousamos, em seguida, pensar uma metodologia de formação que atendesse às especificidades do ator-circense. Pensou-se, nessa etapa da pesquisa, em elaborar um treinamento que agregasse técnicas circenses, teatrais e também da dança, buscando uma formação mais ampla que contemplasse as necessidades dos artistas do denominado Novo Circo. Assim, o olhar, nesse período, tomava como objeto de estudo o Circo Contemporâneo e suas interseções.

O trajeto feito perpassa os dez anos ao qual limito a minha pesquisa, refaço o referido percurso para elencar os elementos circenses que foram apropriados e suas inserções nos espetáculos aos quais analiso. Como

podemos perceber cada etapa do *Laboratório de Palhaçaria* a Cia. traz para sua cena um ou mais componentes do Circo.

No *Palhaçadas* centramos a nossa pesquisa na apropriação da dupla cômica circense: o Clown Branco e o Augusto. As relações de dominação, do jogo dominador versus dominado, permeiam toda a dramaturgia desse espetáculo. A apropriação se deu, a princípio, pelo estudo teórico, depois buscamos, nos laboratórios de visitas aos circos, observar e aprender os modos como se dava essa relação no picadeiro.

Durante a pesquisa de campo pudemos comprovar que, na atualidade, não encontramos a figura do Clown Branco nos circos, tendo suas funções sido repassadas ao Mestre de Pista ou a um segundo Palhaço, denominado de *Escada*. Mantivemos nesse primeiro trabalho as características clássicas da dupla, trabalhando suas oposições e desenvolvendo, a partir disso, o jogo de cena. Deixamos que a máscara do Palhaço se impusesse e assim vimos nascer outra maneira de ver o público, de se ver na cena, de comentar cada ação. Descobrimos a corporeidade do Palhaço e como o mesmo precisa dominar o corpo e suas possibilidades de comicidade. Compreendemos que a máscara do Palhaço pede outra ação cênica, com uma temporalidade muito singular, com pausas e fluxos de movimentos que mudam abruptamente do rápido para o lento. Entendemos como esses cômicos empregam maravilhosamente a técnica dos ressonadores de Grotowski, e como sua utilização torna risível a fala. Nessa primeira montagem, deslindamos as figuras cômicas do Circo e como elas se portam na cena, como ganham vida através da corporeidade, vocalidade, sua lógica da ação cênica e formas de interação.

Tais componentes ganharam uma organização dramatúrgica pautada na cena teatral, de alguma forma esses elementos que operam na circularidade e dimensão do picadeiro tiveram que ser ajustados para o palco. E é aí que entram os deslocamentos estéticos, o que estava posto na lona estrelada agora ganha uma nova forma para ser apresentado no palco de menor proporção. Assim, o gesto amplo e dilatado é ajustado a outro padrão, a vocalidade e a própria caracterização visual são moldados para ocuparem outro espaço. Permanece nesse sentido a essência estética, no entanto, justapõe-se a ela elementos próprios de cada intérprete, como é o caso da

utilização da corporeidade da dança usada pelo intérprete Arnaldo Rodrigues na composição do *Risada*.

No espetáculo *Reprilhadas e Entralhofas* nos atemos ao estudo e apropriação da dramaturgia do Palhaço, tendo como foco as reprises e entradas. Também introduzimos a figura de um terceiro Palhaço no jogo: o Contra-Augusto. Dois elementos circenses “engrossam o caldo da nossa pesquisa” a partir de então: o aprofundamento no jogo dramático e a relação do jogo em trio. Estabelece-se assim outra lógica de atuação no que se refere à relação Clown Branco/ Contra-Augusto/Augusto, explorando as relações de dominação, mais calcado num elo com a figura cômica do Circo brasileiro na atualidade. Também experimentamos, a partir da apropriação da estrutura dramática *clownesca*, a criação de números próprios. Assim, na montagem desse espetáculo, mesclam-se números tradicionais e contemporâneos desenvolvidos a partir da pesquisa. Os desdobramentos desses deslocamentos estéticos aparecem tanto na dramaturgia que serve de estrutura para a criação de entradas e reprises próprias, como na apropriação da figura do Contra-Augusto. As especificidades do Palhaço brasileiro são postas na cena através de uma cena extremamente teatral, que envolve a metalinguagem e o desvendamento da composição da figura *palhacesca*.

Do Vestido ao Nariz encena a desconstrução lógica de números tradicionais que perpetuam a filosofia machista no universo circense, agregando às cenas outras artes do circo, como as acrobacias de solo. Assim, a construção da ação cênica, nesse espetáculo, toma como base movimentos da acrobacia de solo e de próprio cômico como cambalhotas, cambotinhas, pirâmides e centopeia humana etc. O corpo cômico do Palhaço é associado ao corpo acrobático, reforçando o discurso das Palhaças que resistem na ocupação do picadeiro – lugar, histórico e tradicionalmente, do Palhaço.

O apelo às acrobacias, para a elaboração da partitura cênica, dá ao espetáculo um tom mais circense se comparado aos trabalhos anteriores. É nesse trabalho que vemos mais fortemente a presença da *cirquização* do teatro na estética do coletivo estudado, que certamente resulta do amadurecimento de 10 anos de pesquisa.

No espetáculo em questão os deslocamentos estéticos se dão através dos ajustes que foram realizados na temática das entradas e reprises

escolhidas. Aqui, de fato, as Palhaças apropriam-se do picadeiro, reivindicando seu lugar no mesmo. O corpo acrobático e as acrobacias são usadas na construção de uma dramaturgia do corpo que intensifica o mote central do espetáculo. Nesse trabalho pudemos, de fato, devolver ao picadeiro um pouco do que ele nos alimentou, contribuindo, de alguma forma, para sua manutenção: a primeira temporada do *Vestido ao Nariz* aconteceu no tradicional picadeiro do Circo Itinerante Alves onde jamais havia pisado uma Palhaça. Foi lindo ver o encanto da plateia, mas nada se comparava as devolutivas que recebíamos dos circenses.

- Oxi!! E eu que achava que Palhaça não tinha graça! Disse uma circense ao final do espetáculo.

Em síntese, elenco os elementos circenses utilizados em cada espetáculo.

Espetáculos	Elementos circenses presentes
Palhaçadas – História de um circo sem lonas	Apropriação das figuras cômicas do circo: o Clown Branco e o Augusto.
	Apropriação do jogo entre a dupla cômica
	Apropriação da corporeidade e vocalidade do Palhaço
	Apropriação da dramaturgia clássica do Palhaço: gags e entradas.
Reprilhadas e Entralhofas – Um concerto para acabar com a tristeza	Apropriação da dramaturgia clássica do Palhaço: reprises.
	Apropriação da figura do Contra-Augusto
	Apropriação do jogo entre o trio cômico
	Desenvolvimento de reprises e entradas próprias.
Do Vestido ao Nariz	Desconstrução da lógica dramatúrgica numa adaptação para comicidade feminina.
	Apropriação da técnica da acrobacia de solo
	Desenvolvimento de partituras cênicas com base nas acrobacias de solo

Tabela 1 – Elementos circenses nos espetáculos da Cia. 2 em Cena.

4.2. DESARMANDO A LONA

Mergulhar num universo e permitir-se ser atravessado pela forma diferente de aprendizagem, por outra forma de estar no palco que é, na verdade, picadeiro, por outra espacialidade, outros corpos, outras vocalidades, outras máscaras... esse tem sido o processo da *Cia 2 Em Cena*. O circo e o seu Palhaço nos chegaram como uma possibilidade de um trajeto a ser seguido. Seguimos, tomamos o destino dos circos itinerantes, da gente que vive na estrada, que se muda de lugar em lugar a cada quinze dias, chegadas e partidas, montar e desmontar, a arte do circo é tão mutável como o próprio espaço onde o mesmo é montado. Aprendemos a mudar, adaptar, improvisar, a ouvir o outro cômico e, sobretudo, o público. Aprendemos a ser Brancos, Contra-Augustos e Augustos, a ser PalhaçAs, e a brincar suas brincadeiras: gags, reprises, entradas, comedinhas. A máscara do Palhaço/a foi o guia para o processo de apropriação das artes do Circo. Atores pesquisando Circo? Atores-Palhaços? Tantas indagações!

E, já na estreia do *Palhaçadas*, disseram-nos:

- Vocês são uma trupe, uma trupe de Palhaços! Isso é circo, meninos!

REFERÊNCIAS

AS MARIAS DA GRAÇA. **Como tudo começou**. Disponível em: <http://www.asmariasdagraca.com.br/historia.html>. Acesso em 09/02/2020.

ALMEIDA, Oscar de; NEVES, Eduardo. **Paixão de Pierrô**. Rio de Janeiro: 1916. Disponível em: <https://www.letras.com.br/eduardo-das-neves/paixao-de-pierro#top=eduardo-das-neves>. Acesso em: 09/02/2020.

BATISTA, C. L. **Os conceitos de apropriação**: contribuições à ciência da informação. Em *Questão*, v.24, n.2, p.210-234, maio/ago. 2018. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/view/74317>. Acesso em: 20/11/2019.

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: UNESP, 2003.

_____. **Contra Augusto**. Revista *Urdimento*, UDESC, Florianópolis, v.1, nº 20, set. 2013. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/> Acesso em 07/06/2019.

_____. **O Palhaço e os Esquetes**. Revista *Urdimento*, Florianópolis, v.1. Nº 09, dez. 2007. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article>. Acesso em 07/06/2019.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte do ator**: da técnica à representação. 2ª ed. Campinas, SP: Unicamp, 2009.

CHALHUB, S. **A metalinguagem**. 4 ed. São Paulo: Ática, 1998. (Série Princípios, 44).

CASTRO, Alice Viveiro de Castro. **O elogio da bobagem** – palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.

CARRICO, André. **Os trapalhões no Reino da Academia**: Revista, Rádio e Circo na Poética trapalhônica.– tese (doutorado) Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: 2013

CARRICO, André. **Por conta do Abreu**: comédia popular na obra de Luis Alberto de Abreu–Dissertação (mestrado) Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: 2004.

CIA. 2 EM CENA. **Do Vestido ao Nariz**. Cia. 2 em Cena: Recife, 2017.

CIA. 2 EM CENA. **Dramaturgia Circense Pernambucana: panorama histórico, contemporaneidade e perspectivas**. Laboratório de Palhaçaria – uma pesquisa sobre os Palhaços brasileiros. Recife: 2015. Disponível em: <https://docs.google.com/document/d/1SdDnrPOMoC-m37R6Fmu-5J4QVgilyfnfB0sN8YEOZk/edit>

CIA. 2 EM CENA. **Do terreiro ao picadeiro Similaridades entre os cômicos de terreiro e picadeiro de Pernambuco.** Laboratório de Palhaçaria – uma pesquisa sobre os Palhaços brasileiros. Recife: 2013. Disponível em: https://docs.google.com/document/d/1NbMz5jjl9BWXDPUkm-r_3wWjKmeVbkdRC_fv-zBExMY/edit

CIRCODATA. Glossário. Disponível em: <http://circodata.com.br/index.php?c=glossario&l=c&>. Acesso em 10/12/2019.

CULTURA PE, Portal. **“Do Vestido ao Nariz” discute protagonismo da mulher no circo.** Portal Cultura PE, 2017. Disponível em: <http://www.cultura.pe.gov.br/canal/funcultura/do-vestido-ao-nariz-discute-o-protagonismo-da-mulher-no-circo/>. Acesso em 07/06/2019.

DA SILVA, Francisco Aleksandro da Silva. **Palhaçadas – História de um circo sem Iona.** Cia. 2 em Cena: Recife, 2007.

DA SILVA, Francisco Aleksandro da Silva. **Reprilhadas e Entralhofas – Um concerto para acabar com a tristeza.** Cia. 2 em Cena: Recife, 2010.

DRUMONT, M.P. **Elementos para uma análise do machismo.** São Paulo: Perspectiva, 3:81-85,1980.

FO, Dario; RAME, Franca (Org.). (1987) **Manual Mínimo do Ator.** Tradução de Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1998.

GIL, A. C. **Métodos e Técnicas de pesquisa social.** 5 ed. São Paulo: Atlas, 2007.

GOLDENBERG, M. **A arte de pesquisar.** Rio de Janeiro: Record, 1997.

MARTINS, G. A. Estudo de caso: uma reflexão sobre a aplicabilidade em pesquisas no Brasil. **Revista de Contabilidade e Organizações**, v. 2, n. 2, p. 9-18, jan./abr., 2008.

MEIRELES, Cecília. **Ou isto ou aquilo.** Ilustrações de Maria Bonomi. São Paulo: Giroflé, 1964.

NÓBREGA, Antônio. **Vinde, vinde, moços e velhos.** Disponível em: www.letras.mus.br/antonio-nobrega/68949/. Acessado no dia 07/06/2019, às 21:32.

OLIVEIRA, Albino. **Chegança.** Fundação Joaquim Nabuco, 2011. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>. Acessado no dia 07/06/2019, às 22:43.

PANTANO, Andréia Aparecida. **A personagem palhaço.** São Paulo: UNESP, 2007.

- PALLOTTINI, Renata. **O que é dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- PICON-VALLIN, Beatrice. **A cena em ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PIMENTA, Daniele. **A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformações**. Tese (doutorado em Artes). Campinas: IA/UNICAMP, 2009.
- REIS, Demian Moreira. **Caçadores de risos: o maravilhoso mundo da palhaçaria**. Salvador: EDUFBA, 2013.
- RÉMY, Tristan. **Entradas clownescas: uma dramaturgia do clown**. Tradução e pesquisa de Caco Matos e Carolina Gonzalez. São Paulo: Sesc, 2016.
- RODRIGUES, Arnaldo. Entrevista concedida a Francisco Alexsandro da Silva. Recife, 21 de outubro de 2019.
- RUIZ, R. **Hoje tem espetáculo? As origens do circo no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.
- SILVA, Ermínia. ABREU, Luis Alberto de. **Respeitável público... o circo em cena**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.
- _____. **Circo-Teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil / Erminia Silva**. – São Paulo: Altana, 2007.
- _____. **As múltiplas linguagens na teatralidade circense**. Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no final do século XIX e início do XX. Campinas: Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp. Tese de Doutorado, 2003.
- SILVA, Thaís. Entrevista concedida a Francisco Alexsandro da Silva. Recife, 26 de janeiro de 2020. [A entrevista encontra-se disponível nos anexos desta dissertação].
- SILVA, Jerlâne. Entrevista concedida a Francisco Alexsandro da Silva. Recife, 28 de janeiro de 2020. [A entrevista encontra-se disponível nos anexos desta dissertação].
- SIMON, A. **La planète des clowns**. Lião: La Manufacture, 1988.
- YIN, R.K. **Estudo de Caso: planejamento e método**. 3 ed. Porto Alegre: Bookmam, 2005.
- TÁSSIA, Paula de. Entrevista concedida a Francisco Alexsandro da Silva. Recife, 05 de dezembro de 2019. [A entrevista encontra-se disponível nos anexos desta dissertação].
- TÁSSIA, Paula de. Entrevista concedida a Francisco Alexsandro da Silva. Recife, 23 de janeiro de 2020. [A entrevista encontra-se disponível nos anexos desta dissertação].

ANEXOS



DISSERTAÇÃO DE MESTRADO: DO PALCO AO PICADEIRO - PALHAÇARIA E CIRCO TRADICIONAL NO TRABALHO DA CIA. 2 EM CENA.

TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA DE ARNALDO RODRIGUES

SOBRE A COMPOSIÇÃO DA PERSONAGEM

E que para construir esse personagem, esse dono desse circo, para poder ter essas referências de fato, e ser crível, tive que fazer essas pesquisas durante um bom tempo, na verdade por anos até chegar à composição exata que ele está, mas que ele vive em constante mutação, se assim necessário for e se eu achar necessário, é para poder manter vivo, manter a alma dele. Que esse é um grande segredo desse espetáculo, do *Palhaçadas*, é trazer sempre novas referências para os personagens, para o meu que é o Risada, é... para poder estar sempre vivo em cena. É muito difícil fazer um espetáculo durante mais de doze anos e manter viva essa chama, e esse gozo de estar em cena e isso só se dá através de pesquisa, através de injeções de estímulos de motivação, todas as vezes que se vai entrar em cena com esse personagem no espetáculo.

Ainda sobre a construção da personagem do espetáculo *Palhaçadas*, o personagem *Risada*. É como esse personagem, né? Ele foi escrito pelo Alexandro, que fez a escrita do texto *Palhaçadas*. E como a gente vinha do teatro quando Alexandro fez, escreveu esse espetáculo, esse texto, ele escreveu o texto, como ele vinha do teatro, né? Não tinha experiência ainda com circo, logo no início em 2007, ele escreveu com as experiências dele de teatro. Com isso as informações que vinham tanto na fala escrita quando as informações que o Alexandro dava, enquanto criador do perfil do personagem, texto né? Era informações de teatro e desde início sempre veio essa coisa do teatro no personagem, tanto no texto quanto na descrição da personagem. Depois chamamos o diretor Sebastião Simão Filho para poder dirigir o espetáculo. E aí eu acho que também foi onde a gente pecou, mas também fez parte do processo e foi válido quanto aprendizado, porque ao chamá-lo, a gente queria fazer um espetáculo de circo-teatro, espetáculo de Palhaço. Mas aí a gente tinha esse problema porque a gente chamou o Sebastião Simão que é de teatro, aí um texto de teatro, um diretor de teatro para dirigir um espetáculo de CIRCO-TEATRO. E uma pessoa...e um diretor que não tinha experiência de dirigir espetáculos de circo-teatro, nem de circo, a experiência dele é dirigir espetáculos de teatro. Por mais que ele tenha visto Palhaços, mas

ele não tinha feito pesquisa na área circense, na área cênica do circo. Então a direção dele, era uma direção totalmente teatral e a gente quando viu o resultado da montagem, a gente percebeu que o espetáculo estava engessado nos moldes do teatro. Que não era o que a gente tinha idealizado no começo. E com isso é... eu, Arnaldo, sofria porque se... eu pensava em fazer um personagem mais circense, eu não me incomodava em fazer um personagem que tivesse referências teatrais, né? Lógico que não. Mas que tivesse ao menos essa hibridicidade que hoje tem. Um personagem que é um personagem híbrido. É de teatro, tem um tempo teatral, mas tem peculiaridades do circo, que só o circo tem, que só os mestres de pistas, que só você vendo, você conhecendo, você mergulhando nesse universo você consegue esse tempo de poder deixar a generosidade dele.... do personagem, de deixar o Palhaço agir, saber a hora de montar a piada para poder o Palhaço crescer em cima da piada, para poder explodir a piada e... no teatro não tem essa referência, tem essa referência de trocar, de trocar, né? na cena. Mas essa experiência de você ser o suporte, ser o portô de piada, né? Para o volante, que é o Palhaço, poder voar e explodir a piada. Essa experiência eu não tinha porque a minha referência era mais teatral e a referência do dramaturgo era uma referência mais teatral, por no começo ser de teatro também e o diretor ser teatral.

E aí com o tempo a gente percebe isso e chega para o diretor diz que, agradece, mas que vai seguir outros caminhos e que o Alexandro ia assumir a direção do espetáculo, pra assim a gente poder dá uma cara realmente do que a gente pensou na concepção do espetáculo. E pra isso a gente continuou experimentando, lógico, fazendo apresentações, pequenas apresentações em pequenos eventos e com isso a gente mergulhou no universo da pesquisa, realmente de fato, indo aos circos de pequeno e médio porte e ter essa referência. E aí durante esse processo teve essa questão de sempre se indagar se era Palhaço, se era personagem, se era um Palhaço, se era personagem. E que hoje é, através de estudos, através de ver referências diversas sabemos que ele não é um Palhaço e sim um personagem apresentador.



DISSERTAÇÃO DE MESTRADO: DO PALCO AO PICADEIRO - PALHAÇARIA E CIRCO TRADICIONAL NO TRABALHO DA CIA. 2 EM CENA.

ROTEIRO DE ENTREVISTA

PALHAÇA: BILAC

INTÉRPRETE: JERLÂNE SILVA

1. COMO VOCÊ DEFINE SUA PALHAÇA (personalidade; tipologia: Branco, Augusto, Contra Augusto; caracterização).

R. Bilac é graciosa, busca uma comicidade poética e tenta não partir para o sensual. Sei que somos reflexo de uma sociedade machista, que vê a mulher como objeto de desejo, mas a graça feminina, também pode estar no grotesco. Bilac busca seduzir com o poético, com o “grotesco”. Podemos dizer que Bilac é um Augusto, entretanto, aprendemos a estar para o jogo e algumas vezes ela jogou como Contra Augusto. Ainda não experimentamos jogar como Branco – Fico me perguntando se funcionaria.

2. COMO SE DEU O PROCESSO DE CRIAÇÃO DA MESMA?

R. Bilac nasceu durante a pesquisa prática/teórica, realizada desde 2007, pela Cia 2 em Cena, sobre a palhaçaria brasileira, intitulada Laboratório de Palhaçaria. E no decorrer, das práticas, da pesquisa, foi ganhando maturidade.

Sabemos que o caminho ainda é longo, mas durante a criação do espetáculo *Do Vestido ao Nariz* e a aproximação com Bóris Trindade (Palhaço Tapioca), Bilac foi ganhando forma e sua personalidade foi ficando mais definida.

3. QUAL/QUAIS PROCESSOS FORAM UTILIZADOS NA COMPOSIÇÃO FÍSICA E VOCAL?

R. Como falei anteriormente, faço parte de uma Companhia (a Cia 2 em Cena) que pesquisa o palhaço brasileiro, e todo nosso processo sempre foi de pesquisa e experimentos.

As dinâmicas, os exercícios, os laboratórios e as interações diretas com o público foi indispensável na busca de um corpo cômico, ativo e orgânico. As descobertas coletivas, apesar de também ser bastante individual, sempre contribuiu na construção do estado risível.

4. QUE REFERÊNCIAS FORAM UTILIZADAS NA CONSTRUÇÃO DA PALHAÇA?

R. A palhaçaria brasileira sempre foi nossa referência, apesar de muito cedo percebermos a ausência de mulheres palhaças no picadeiro ou o registro de mulheres no picadeiro, mas elas sempre assumindo o papel de palhaço.

5. COMO A PESQUISA DA CIA. CONTRIBUIU PARA CRIAÇÃO E MANUTENÇÃO DA SUA PERSONA CÔMICA?

R. Contribuiu significativamente. Foi na pesquisa que iniciei a jornada. (Foi em uma oficina da pesquisa, que Bilac ganhou vida). E a cada encontro, saída, intervenção, fomos instigados e provocados a refletir sobre nossa prática, assim como, a explorar possibilidades de desenvolver o estado risível.

6. QUE TRANSFORMAÇÕES OCORRERAM DESDE A SUA ESTREIA COMO PALHAÇA ATÉ A PRESENTE DATA E QUAIS CONTRIBUIÇÕES OS ESPETÁCULOS E DEMAIS ATIVIDADES DERAM PARA O AMADURECIMENTO DA MESMA?

R. As mudanças são indiscutíveis, acredito que Palhaço/a é prática. No início era difícil manter o estado risível e saber dosar o jogo, tanto com os colegas de cena como com o público. Sem contar que a euforia, do início, nem sempre joga a favor do Palhaço/a e do riso. Acreditamos que Palhaço/a é “você ao quadrado”, mas essa verdade, é confusa, no início, quando não sabemos realmente quem somos. Não há uma atividade ou espetáculo que tenha trazido mais ou menos amadurecimento, na verdade, cada vivência, cada leitura e cada reflexão contribuiu, e ainda contribui, na jornada para a descoberta e crescimento de Bilac. Mas como falei anteriormente, o espetáculo *Do Vestido ao Nariz*, talvez por ter despendido mais tempo, trouxe bastantes provocações, reflexões e descobertas.

7. SOBRE O ESPETÁCULO DO VESTIDO AO NARIZ, COMO SURTIU A IDEIA DE CRIAÇÃO DO MESMO?

R. Diante da realidade descrita acima sobre o “Não Lugar” da mulher palhaça no picadeiro, resolvemos discutir e montar um espetáculo que trouxesse uma reflexão sobre a comicidade feminina. Então montamos *Do Vestido ao Nariz*, que estreou em 2017, e traz à cena três mulheres palhaças: Bilac, Carambola e Pixuruca. Sua dramaturgia traz uma discussão sobre o espaço da comicidade feminina no picadeiro tradicional. Todo o processo foi coletivo, a escolha do tema, a escolha do nome do espetáculo, a construção do projeto, até a criação da dramaturgia.

8. COMO SE DEU O PROCESSO DE CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA? QUAIS AS CONTRIBUIÇÕES DA SUA PERSONA CÔMICA PARA ELABORAÇÃO DA DRAMATURGIA?

R. Todo o processo dramaturgo foi coletivo. A dramaturgia foi criada partir de improvisações e discussões com a equipe, mas desde o princípio, tínhamos um ponto de partida, que era refletir sobre a comicidade feminina.

Apesar de termos 02 pessoas (Paula de Tássia e Alexsandro Silva) responsáveis por sistematizar todo “material” de criação, todos contribuíram na elaboração da dramaturgia.

9. O ESPETÁCULO DESCONSTRÓI PARADGIMAS MACHISTAS RECORRENTES NA DRAMATURGIA CIRCENSE, COMO A PRESENÇA DA COMICIDADE FEMININA PODE ALICERÇA UMA NOVA DRAMATURGIA QUE INSIRA AS PALHAÇAS E VALORIZEM SUAS QUESTÕES NA CENA?

R. Na Verdade, como a presença, da comicidade feminina é algo novo dentro da estrutura dramatúrgica do circo, o primeiro e principal desafio seria afirmar essa comicidade. Refletir sobre o riso feminino e construir, mesmo dentro dessa “estrutura machista”, o lugar / a identidade da mulher/Palhaça. Há sim, uma “comicidade feminina”, a prática de um riso que não é o mesmo que a do Palhaço e isso precisa ser alimentado.



DISSERTAÇÃO DE MESTRADO: DO PALCO AO PICADEIRO - PALHAÇARIA E CIRCO TRADICIONAL NO TRABALHO DA CIA. 2 EM CENA.

ROTEIRO DE ENTREVISTA

PALHAÇA: CARAMBOLA
INTÉRPRETE: PAULA DE TASSIA

1.SOBRE O ESPETÁCULO DO VESTIDO AO NARIZ, COMO SURTIU A IDEIA DE CRIAÇÃO DO MESMO?

R- A partir de nossa pesquisa de campo sobre palhaçaria brasileira percebemos, pelos relatos, que não existia o exercício da palhaçaria feito por mulheres. Aquelas que entravam no picadeiro, com essa personagem, tinham que assumir o gênero masculino e entrar em cena como um palhaço, pois para muitos palhaça não tinha graça. Como estava latente em mim e em Jerlane a vontade de montar um espetáculo sobre o universo feminino, a partir desta experiência na pesquisa achamos que aquele era o momento, mas já tínhamos experienciado cenas curtas, células dessa idéia com uma integrante da cia. 2 em cena a Janaina Amorim. Nós três montamos alguns experimentos cômicos com as poesias de Cecília Meireles do seu livro *Ou isto ou Aquilo*, exercitando a nossa comichidade nesse universo tão fértil e louco que é a mulher, seu corpo, seu ser e tudo que o permeia socialmente, emocionalmente, culturalmente e político.

2.COMO SE DEU O PROCESSO DE CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA? QUAIS AS CONTRIBUIÇÕES DA SUA PERSONA CÔMICA PARA ELABORAÇÃO DA DRAMATURGIA?

R- cada palhaça tem sua verdade, sua forma de ver o mundo e comunicar-se com ele. Foi a partir dos jogos que eram propostos que fomos (palhaças e direção) dando forma ao que queríamos gritar sobre nossa comichidade. Mostrando que mulher pode ser engraçada, que o grotesco pode ser belo, pode encantar. Queríamos quebrar os padrões do uso do corpo feminino no picadeiro. O que valia para nós é que o feio é belo, que a dicotomia entre feio e belo aqui não existia. Esse processo da criação da dramaturgia foi coletivo e acolhedor.

3.O ESPETÁCULO DESCONSTRÓI PARADIGMAS MACHISTAS RECORRENTES NA DRAMATURGIA CIRCENSE, COMO A PRESENÇA DA COMICHIDADE FEMININA PODE ALICERÇA UMA NOVA DRAMATURGIA QUE INSIRA AS PALHAÇAS E VALORIZEM SUAS QUESTÕES NA CENA?

R- Sim. Isso já está por aí tomando conta dos lugares nas escolas de palhaçaria, na Companhia, grupos e coletivos. Esperamos que nos aproximemos o máximo dos circos itinerantes e que essa dramaturgia seja também por eles construídas, já que todos nós bebemos de lá. Quando fizemos nossa primeira temporada embaixo da lona do circo Alves, vimos o quanto é importante a mulher ser protagonista da comicidade no picadeiro e que as crianças de lá vivenciem isso. Ouvimos durante a temporada inteira que muitas mulheres que cresceram no circo nunca tinham visto palhaças no picadeiro, ouvimos meninas dizendo que gostariam de entrar no picadeiro como palhaças. A possibilidade de mostrar novas formas possíveis de estar e rir é importante.



DISSERTAÇÃO DE MESTRADO: DO PALCO AO PICADEIRO - PALHAÇARIA E CIRCO TRADICIONAL NO TRABALHO DA CIA. 2 EM CENA.

ROTEIRO DE ENTREVISTA

PALHAÇA: PIXURUCA
INTÉRPRETE: THAÍS SILVA

1.COMO VOCÊ DEFINE SUA PALHAÇA (personalidade; tipologia: Branco, Augusto, Contra Augusto; caracterização).

Depende do jogo proposto, normalmente me defino como Contra Augusto, mas também gosto das trocas como Branca.

2.COMO SE DEU O PROCESSO DE CRIAÇÃO DA MESMA

Pixuruca nasceu para o espetáculo *A Fuzarca - uma brincadeira de rua*, e desde então não parou mais, vieram oficinas, cursos, saídas, espetáculos e dentro desse contexto fomos crescendo juntas.

3.PORQUE A ESCOLHA DO NOME?

Na verdade era pra ser pixilinga, que significa coisa muito pequena ou bichinho muito pequeno assim como eu, mais com algumas adaptações acabou ficando Pixuruca.

5.QUE REFERÊNCIAS FORAM UTILIZADAS NA CONSTRUÇÃO DA PALHAÇA?

Minhas referências iniciais foram as pessoas que estavam mais próximas a mim e que já tinham bastante experiência na área, em especial Carambola e Bilac que são duas palhaças de personalidades bem diferentes e fortes e que me deram um norte para caminhar, pois meu primeiro trabalho foi ao lado de três palhaços e ter elas como referenciais foi muito importante. Acho que hoje Pixuruca tem um pouco de cada uma delas no seu jeito de ser.

6.COMO A PESQUISA DA CIA. CONTRIBUIU PARA CRIAÇÃO E MANUTENÇÃO DA SUA PERSONA CÔMICA?

A pesquisa foi de extrema importância pra mim, pois foi através dela que Pixuruca começou de fato a criar sua própria identidade, as saídas, por

exemplo, era um momento de grandes revelações, pois no início a gente sempre que ser o palhaço mais fofinho, aquele que faz graça, porém quando somos levados a interagir com o público sem roteiros acabamos nos mostrando verdadeiramente e sem perceber o palhaço vai se dilatando e como os escritores dizem acabamos sendo “nós ao quadrado”. A pesquisa também nos ajuda a valorizar essa arte milenar que é o circo, estudar, desvendar o palhaço em suas diferentes formas e contextos nos faz ver o quão resistente é essa figura cômica tanto no passado como no presente e o quanto é preciso preservá-la da maneira mais pura para as gerações futuras.

7. QUE TRANSFORMAÇÕES OCORRERAM DESDE A SUA ESTREIA COMO PALHAÇA ATÉ A PRESENTE DATA E QUAIS CONTRIBUIÇÕES OS ESPETÁCULOS E DEMAIS ATIVIDADES DERAM PARA O AMADURECIMENTO DA MESMA?

Bom! Pixuruca nasceu para um espetáculo, e ela por estar nesse contexto poderia ser algo engessada, ou que talvez funcionasse para o palco e para os demais lugares não, porém posso dizer que nestes processos eu fui de fato premiada, pois as metodologias de direção sempre nos dava uma certa liberdade para criarmos em cenas, claro, sempre seguindo algumas regras que era preciso para que a cena se estabelecesse, porém sem perder a essência dos nossos palhaços. Nos processos que participei a cena ia se construindo ao longo das nossas respostas ao jogo, e isso identificou de cara que de boba (Augusto) eu não tinha nada. Acho que nesses seis ou sete anos de caminhada, Pixuruca evoluiu muito, principalmente dentro do espetáculo *Do Vestido ao Nariz*, acho que a maturidade cômica chega com o tempo como tantas outras coisas na vida, as técnicas começa a aparecer de uma forma mais sutil, tão natural que quando vemos estamos dando foco até no nosso dia-a-dia, rsrsrs!!! A euforia diminui, e entrar em cena se torna mais leve, mais prazeroso.

8. SOBRE O ESPETÁCULO DO VESTIDO AO NARIZ, COMO SURTIU A IDEIA DE CRIAÇÃO DO MESMO?

A ideia de se criar um espetáculo que questiona o lugar da mulher palhaça dentro do picadeiro veio das observações feitas por Paula De Tassia (Carambola) e Jerlâne Silva (Bilac) no decorrer da pesquisa. As meninas já tinham esse projeto a um bom tempo, e com a entrada de recursos para a montagem do mesmo eu fui convidada, para minha alegria, a compor o elenco e a contracenar com duas palhaças simplesmente incríveis.

9. COMO SE DEU O PROCESSO DE CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA? QUAIS AS CONTRIBUIÇÕES DA SUA PERSONA CÔMICA PARA ELABORAÇÃO DA DRAMATURGIA?

O processo de criação foi muito nosso, acho que conseguimos trazer para o espetáculo um pouco das nossas verdades como mulheres. Nós não precisamos casar para ser felizes, nós não precisamos ser sempre as princesinhas educadas, nós também podemos ser vilãs, também podemos

enfrentar qualquer perigo, acho que cada esquete do espetáculo trás um pouco disso. E isso foi muito algo nosso, acho que nesse processo a dramaturgia foi bem coletiva e isso meio que tornou também o processo de direção mais leve, tanto pra gente, quanto para o diretor “eu acho” por que ele veio mais para amarrar e da unidade a tudo aquilo que a gente sentia necessidade de colocar em cena, e isso foi incrível, porque até no picadeiro a gente conseguia construir coisas incríveis, pois havia liberdade para isso.

10. O ESPETÁCULO DESCONSTRÓI PARADGIMAS MACHISTAS RECORRENTES NA DRAMATURGIA CIRCENSE, COMO A PRESENÇA DA COMICIDADE FEMININA PODE ALICERÇA UMA NOVA DRAMATURGIA QUE INSIRA AS PALHAÇAS E VALORIZEM SUAS QUESTÕES NA CENA?

Eu creio que a palhaçaria feminina tem muito a contribuir para a dramaturgia do circo tanto hoje como futuramente, pois a presença do feminino nesse espaço não trás só o riso pelo riso, mais também questionamentos importantíssimos para nossa sociedade.



DISSERTAÇÃO DE MESTRADO: DO PALCO AO PICADEIRO - PALHAÇARIA E CIRCO TRADICIONAL NO TRABALHO DA CIA. 2 EM CENA.

ROTEIRO DE ENTREVISTA

DIRETOR MUSICAL: DAVISON WESCLEY

1.COMO SE DEU O PROCESSO DE COMPOSIÇÃO MUSICAL PARA O ESPETÁCULO DO VESTIDO AO NARIZ?

R – Pesquisei o máximo possível de músicas tradicionais de circo que são mais conhecidas como marchas circenses. Tentei seguir essa mesma métrica usada nas orquestras que os circos de grande porte usavam e também os circos de médio e pequeno brasileiros, onde se é usado músicas populares brasileiras.

2.QUAIS REFERÊNCIAS FORAM UTILIZADAS?

R - Algumas marchas muito conhecidas como a entrada de gladiadores de Julius Fucik e algumas valsas que eram usadas. Com uma influencia dos circos pequenos que levam para o publico muito do que faz parte da cultura do bairro ou município que estão situados.

3.COMO SE DEU O PROCESSO DE PREPARAÇÃO DE CANTO COM AS PALHAÇAS?

Usei o processo de ressonância para elas intensificarem e projetarem suas vozes de palhaças e também alguns vocalizes.

4.HÁ DIFERENÇA ENTRE PREPARAR ATORES E PALHAÇOS? SE SIM, QUAIS?

Sim. O palhaço, em muitos circos de pequeno e médio porto, alguns que conheço, e na própria Cia. os palhaços passeiam pelos ressonadores livremente sem nenhum problema. No caso do ator, geralmente é usado um único para todo um espetáculo. Claro, alguns utilizam a técnica para mudar e tentar dar mais volume em sua voz.

5. UMA CARACTERÍSTICA DO PALHAÇO BRASILEIRO É A MUSICALIDADE UTILIZADA COMO ELEMENTO CÔMICO. HÁ NA PALHAÇARIA FEMININA BRASILEIRA A PRESENÇA DESSA ESPECIFICIDADE?

Sim. Vejo algumas palhaças que cantam, tocam e se aventuram nessa musicalidade. Um dos exemplos são as palhaças da Cia. Animé, Palhaça Rubra, entre outras.