

## O PALHAÇO E OS ESQUETES<sup>1</sup>

Mario Fernando Bolognesi<sup>2</sup>

### Aspectos da dramaturgia no circo: entradas, reprises e esquetes

Nos grandes circos de variedades predominam as entradas e reprises. Ambas podem ser comparadas a curtos esquetes, porém, com peculiaridades. Entradas são números cômicos em que um *clown* anuncia a realização de alguma façanha, mas é constantemente interrompido pelo seu parceiro, o Augusto, ou simplesmente palhaço. Por se constituírem em números fechados, sem previsibilidade para a improvisação, elas têm autonomia e duração próprias, independentemente dos números que as precedem ou as sucedem. Reprises, por sua vez, são dependentes das atrações apresentadas no picadeiro, pois se constituem em intervalos satíricos de números circenses. As reprises são atribuições do *Tony*, uma classificação funcional do palhaço no picadeiro, aquele que retorna ao espetáculo em várias situações e momentos. Tal presença não ocorre com os palhaços de entradas, que podem se apresentar apenas uma vez. Enquanto as reprises têm seus roteiros ligados às lides circenses, as entradas gozam de maior liberdade temática e abordam assuntos exteriores à vida circense<sup>3</sup>.

Os pequenos e médios circos, bem como as companhias de circo-teatro, dão considerável espaço aos esquetes mais longos. Os espetáculos das companhias de circo-teatro, por exemplo, têm uma duração de duas horas. Quando a peça encenada, comédia ou drama, não perfazem esse tempo, o espetáculo é finalizado com um esquete<sup>4</sup>. No circo, quase sempre os esquetes são ampliações dos mesmos roteiros que compõem as entradas e reprises. Neles, o palhaço é a personagem principal e a incidência do jogo improvisado é ainda maior que nas entradas e reprises.

<sup>1</sup>Pesquisa realizada com apoio da FAPESP, Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de São Paulo e CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

<sup>2</sup>Departamento de Artes Cênicas, Educação e Fundamentos da Comunicação do Instituto de Artes da UNESP – Universidade Estadual Paulista; Pesquisador do CNPq.

<sup>3</sup>Entrada, reprise, Tony, Augusto podem ser consultados no *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. (GUINSBURG, 2006).

<sup>4</sup>As companhias que se dedicam ao teatro sob a lona, quando apresentam um drama (ou melodrama, como quiserem), terminam o espetáculo com um esquete cômico. Assim, elas adotam a justaposição do "sério" com o cômico, uma prática conhecida desde os festivais trágicos gregos (quando um autor apresentava uma trilogia, seguida por um drama satírico) e que perdurou pelo menos até o Renascimento.

<sup>5</sup>Pela descrição pode-se subentender que, em termos funcionais, os esquetes estão mais próximos aos atributos do *Tony* dos grandes circos.

<sup>6</sup>A peça em questão foi documentada em Julho de 2005, na cidade de Campos Novos (SC).

<sup>7</sup>Tal característica aproxima os esquetes circenses da

*Commedia dell'Arte* antes de seu afrancesamento, particularmente ocorrido nos séculos XVII e XVIII, antes do sacrifício do jogo acrobático e do improviso em favor da psicologia da personagem e do diálogo (Vinti, 1989, p. 22-38).

Os esquetes, assim como as entradas e reprises, não têm um texto dramaturgicamente estabelecido (e isso os aproxima da *commedia dell'arte*). O roteiro é conhecido por todos os atores e comporta apenas alguns passos essenciais, que normalmente delineiam um problema (ou melhor, uma situação), apontam possíveis caminhos e encaminha uma solução. Diálogos e ações são de responsabilidade exclusiva dos atores. Diferentemente das entradas e reprises (em que atuam dois ou três palhaços), os esquetes trabalham com duas categorias de personagens: personagens do cotidiano e o palhaço mascarado. A oposição entre essas categorias é condição necessária à eficácia cômica<sup>5</sup>.

Os esquetes circenses são peças curtas, como um *canovaccio*, sobre o qual se improvisa. Os assuntos tratados remetem ao universo exterior ao circo. Portanto, eles operam em uma situação previsível de verossimilhança, medida necessária para que haja uma base comum de entendimento, por parte da platéia. Ocorre freqüentemente a junção de vários esquetes para compor um tempo maior de espetáculo, ou mesmo a inclusão deles em uma comédia. Uma das obras assistida e filmada no Teatro Biriba, *Biriba, o astro da Globo*<sup>6</sup>, por exemplo, é toda ela composta por junções de vários esquetes, que se alinham a um roteiro. No caso, Biriba, o palhaço, é o funcionário de uma agência de recrutamento de artistas para a televisão, que interfere nos testes de vários candidatos.

Nos esquetes, os atores interpretam maridos, esposas, comerciantes, guardas etc. O palhaço, mantendo suas características, sua maquiagem e roupa, interfere na intriga, sempre como palhaço, embora, às vezes, ele seja esposo, ou um matuto do sítio, empregado etc. Este jogo se apóia inteiramente nas características e nos atributos da personagem palhaço, independentemente de um texto dramaturgicamente fixo: o que se tem é um roteiro conhecido de memória, que serve apenas de guia, de pretexto para que o palhaço desenvolva suas improvisações e habilidades<sup>7</sup>.

Os esquetes são resultantes de um longo processo cultural, que se fundam na memória oral, transmitida e modificada entre gerações. Eles apresentam várias influências, especialmente as da *commedia dell'arte*. Ao longo do tempo, os atores e as companhias vão introduzindo assuntos contemporâneos em seus enredos, absorvidos das ruas, dos meios de comunicação, ou mesmo do meio artístico, especialmente da música, do cinema e do teatro. Contudo, não se perde o eixo central que os tornam eficazes. Este eixo é o palhaço como uma personagem estranha ao lugar, à situação, ao tempo presente. A comichidade é garantida por este estado de estranhamento.

## Um esquete

Um exemplo concreto pode esclarecer e elucidar algumas dúvidas. Eis o resumo do esquete *Meu marido*, *Meu marido* ou *Empatamos 1 x 1*, apresentado pelo Circo Teatro Biriba, em Campos Novos (SC), em julho de 2005. As personagens são compostas por dois casais: **Esposa**: bonita, geniosa, exigente, inteligente, amável; **Esposo**: galante, esperto, simpático; **Mulher do Biriba**: bonita, geniosa, exigente, inteligente, amável; **Marido (Biriba)**: galante, atrapalhado, engraçado, divertido. Participaram do esquete os seguintes atores: Leila Passos, César Urbanski, Ana Maria Coimbra e Geraldo Passos, o palhaço Biriba. A cena se desenrolou no proscênio, com as cortinas fechadas.

Leila e César são casados e discutem: ela quer uma geladeira nova. Biriba e Ana Maria fazem o mesmo: a mulher quer móveis de jacarandá para a casa.

César volta à praça e encontra Ana Maria, esposa de Biriba. Ambos mentem, dizendo que são solteiros, e marcam um encontro para as 2h da tarde. O mesmo ocorre com Biriba e Leila: ele se oferece para mostrar a cidade a ela. Leila e César são do Rio de Janeiro; Biriba e Ana Maria são da cidade local. Confusão à vista, dois encontros na mesma hora e no mesmo lugar.

César e Biriba chegam ao local na hora marcada e discutem. Cada um deles quer se livrar do outro, para não atrapalhar o colóquio extra-conjugal planejado. Contam um ao outro do encontro marcado com as mulheres, que se dizem solteiras. As duas chegam, eles reconhecem suas mulheres e tudo é descoberto.

## Recursos da comicidade

A análise do esquete evidencia os seguintes recursos cômicos:

### a) *Repetição*:

A teimosia das esposas induz à repetição da vontade, sem que haja solução para a demanda. A repetição também ocorre na insistência no local e, principalmente, na hora marcada para o encontro. O mesmo recurso será utilizado pelos dois casais, e pelos casais trocados.

As cenas se repetem. Em todas elas, trocam-se as personagens, mas mantêm-se os motivos da cena. Têm-se, inicialmente, duas cenas, com os dois casais, momento de apresentação de uma situação conflituosa: os desejos das mulheres não são atendidos pelos maridos. Em seguida, duas outras cenas, em que há a troca de casais e o agendamento de um possível encontro, no mesmo lugar, na mesma hora. O que as diferenciam? A expansão interpretativa do palhaço que evidencia uma tonalidade extra-cotidiana ao conflito, sem resolvê-lo. Tem-se, então, o segundo recurso cômico.

### *b) O exagero:*

O exagero do palhaço está presente em todo o esquete. Diante da repetição das cenas, o palhaço responde com suas *gags* exageradas, cujo efeito só se efetiva com o correspondente descompasso corporal, visível apenas na encenação e apenas sugerido pelas palavras.

Vladimir Propp (1992: 88-92) afirma que o exagero é cômico apenas quando revela um defeito, sendo possível demonstrá-lo por meio de caricaturas, hipérboles e do grotesco. O palhaço faz exatamente isso: toma uma particularidade da esposa (a insistência, a teimosia) e a apresenta de forma expandida.

A caricatura elege uma particularidade qualquer de uma pessoa, detalhando-a de forma exagerada, atraindo sua atenção para anular as demais, apresentando-a como única. Num sentido mais abrangente, recursos como a representação de uma pessoa através de um animal ou coisa e todos os tipos de paródia podem ser considerados caricaturas. A hipérbole é uma variedade da caricatura. Nela, ao invés de se exagerar um pormenor, exagera-se o todo, de modo a ressaltar as características negativas. O grotesco apresenta o grau mais elevado do exagero. Ele atinge dimensões monstruosas, excedendo os limites da realidade e adentrando no domínio do fantástico, no limite do terrível. É uma construção artificial e fantástica, que não é encontrada na natureza e na sociedade: é a forma suprema do exagero e da ênfase cômica e excede os limites do realmente possível. O grotesco é cômico quando revela os defeitos e encobre os princípios espirituais; ele torna-se terrível quando os princípios espirituais se anulam nos homens. O grotesco só é possível na arte.

No esquete acima, tomado como exemplo, não se trata propriamente da efetivação do grotesco, mas notam-se os procedimentos da caricatura e da hipérbole, a partir da particular insistência da esposa do palhaço. Não são apresentadas outras características da mulher do palhaço: ela é pura teimosia, persistência em um único desejo. O palhaço, então, através da interpretação corporal, eleva a persistência à hipérbole.

Recursos cômicos oriundos do próprio texto são encontrados. No entanto - é preciso enfatizar - eles se tornam risíveis na exata dimensão do desempenho do ator. Chega-se, então, ao terceiro recurso cômico encontrado no esquete.

*c) Instrumentos lingüísticos da comicidade:*

Segundo Propp (1992: 119-133), 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 calembur é um jogo de palavras semelhantes quanto ao som, mas diferentes no sentido, podendo ocorrer involuntariamente, ou ser criado propositadamente<sup>8</sup>.

Os paradoxos são sentenças em que o predicado contradiz o sujeito, parecendo desprovidas de sentido. Muitas vezes, 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.

A ironia expressa com palavras um conceito, mas subentende-se o contrário, revelando os defeitos de quem ou do que se zomba, realçando-o através da afirmação de uma qualidade que lhe é contrária. A comicidade ocorre quando se desvia a atenção do conteúdo do discurso para a sua forma, perdendo o significado. A pobreza de conteúdo está tanto na falta de palavras, quanto no excesso de uma eloquência vazia.

A resposta do palhaço atinge o paradoxo e a ironia, na medida em que desconstrói a seriedade do discurso da esposa, através de seu oposto.

*d) Mentira:*

Para conseguir um encontro extra-conjugal, todos escondem suas condições de casados.

Propp (1992: 115-118) afirma que há dois tipos de mentiras cômicas. O primeiro ocorre quando o impostor tenta enganar o interlocutor, no caso do teatro, o público. O segundo tipo se define pelo inverso, isto é, o impostor não quer enganar o ouvinte. A revelação da mentira pode ocorrer apenas com o ouvinte e não com o mentiroso, que acredita que seu plano funcionará. É o caso dos maridos, pelo menos até o desfecho do esquete. Mas, a seqüência evidencia o desmascaramento de todos, sem interferência de nenhum elemento externo. Aqui, prevalece o malogro da vontade.

<sup>8</sup>É o que ocorre, no esquete, quando Biriba associa os termos "jacarandá" e "jacaré".

### e) *Malogro da vontade:*

O desfecho do esquete traz a frustração de todas as personagens, em especial a dos dois maridos. A comicidade do malogro da vontade é apontada por Propp (1992: 93-98) quando as situações não apresentam grandes importâncias e são provocadas por situações banais. A comicidade, com uma parcela de alegria maldosa, ocorre quando o revés provocado por circunstâncias externas revela um caráter mesquinho, egoísta e medíocre, e se apresenta como uma punição merecida. Não parece ser o caso das personagens em questão.

O contratempo parece não ser culpa dos maridos e esposas: ele é provocado pela coincidência de intenção das personagens que, diante de um conflito aparentemente sem solução, procuram a realização do prazer e da felicidade em situações externas à vida conjugal, que não se efetiva. Mas é só aparência, pois falta às personagens a capacidade de se orientar na situação; faltam-lhes previsão e observação das circunstâncias: concentrando-se exclusivamente no encontro marcado com outra, os maridos não prestam a devida atenção e agem mecanicamente, o que culmina com a situação de desmascaramento, totalmente imprevista e indesejada pelas personagens.

### f) *Homem com aparência de animal:*

Outro recurso cômico que se nota neste esquete é a qualificação de pessoas e situações comparativamente a animais. Biriba enfatiza que, na época do namoro,

*“Tudo é beleza, tudo é a coisa mais linda do mundo. A gente vai pro cinema, teatro, ela pisa na poça d’água, ele tira o lençinho: - ‘Ai, molhou o pé meu bem. Meu bem-te-vi, meu passarinho, ai minha borboletinha’. Mas depois de casado, vai pro cinema, pro teatro, ela pisa na poça d’água: ‘Não enxerga demônio’. E aí os bichos já crescem: - Sua anta, sua mula!”*

O homem com aparência de animal também é tratado por Propp (1992: 66-72). Diz ele que a comicidade pode surgir não só do confronto entre qualidades inferiores do homem com as formas exteriores de sua manifestação, revelando assim seus defeitos, mas também da comparação entre o homem e objetos ou animais. Essas comparações podem ser afetuosas e permeadas de elogios, mas também podem ser depreciativas, quando enfatizam as qualidades negativas. Ambas estão presentes no trecho em questão.

g) *Fazer o outro de bobo:*

Quando marcam encontros no mesmo local, na mesma hora, eles querem se livrar um do outro. Esta coincidência é determinante para o malogro da vontade dos casais.

As personagens tornam-se vítimas, exclusivamente por conta de seus intentos. Não há causa externa a interferir na situação. Todos são feitos de bobos e isso é motivo de risibilidade. O engodo não recebe nem a aprovação, nem a rejeição do expectador: o esquete apresenta personagens tolas e medíocres e merecem ser enganadas. A revelação desta condição é obra do próprio palhaço.

h) *Alogismos:*

Propp aponta (1992: 107-114) os alogismos como recurso cômico. O fracasso se deu devida à falta de inteligência e à incapacidade de analisar corretamente os fatos e as situações, levando aos equívocos. No esquete em análise, os equívocos estão latentes até o momento anterior ao desfecho. O alogismo latente necessita de um desmascaramento, e o riso aparece nesse momento. Tal situação ocorre no momento final do esquete, quando se evidencia o malogro das vontades.

O alogismo pode surgir e ter efeito cômico quando usado como tentativa de justificar ações impróprias. Neste caso, o riso é suscitado pela incompatibilidade entre os meios usados e sua finalidade. O bobo distorce os fatos e tira conclusões erradas, mas suas motivações internas são as melhores possíveis (ao menos para ele).

i) *Paródia:*

No esquete objeto de análise, ocorre também a paródia, especialmente neste trecho:

*César: Eu vou te contar. Eu tava aqui, eu tava bravo, mas bravo mesmo, de repente apareceu aquele mulherão rapaz. Aí eu lancei a linha, ela pegou, aí eu falei assim: - Casada ou solteira? Ela escondeu a mão e disse que era solteira.*

*Biriba: Rapaz, a mesma coisa aconteceu comigo! Eu estava aqui prostituto da vida, Aí veio aquele 18x24, carroceria frouxa, já me deu uma friagem na engrenagem e eu fiquei louco pra fazer bobagem.*

A descrição realista de César é subvertida e associada, metaforicamente, a objetos. O “18 x 24” é referência a uma medida de prego grande; carroceria e engrenagem são associadas a caminhões. Ou seja, a mulher que Biriba encontrou é vista e absorvida por ele a partir de suas qualidades corporais externas. A sexualidade, na visão do palhaço, se manifesta em imagens grandiosas, hiperbólicas, ao contrário da outra personagem, próxima do natural, que se atém a uma descrição próxima do real.

### Considerações finais

Os recursos cômicos apontados só se efetivam na interpretação dos atores: comedida e próxima do natural, para as personagens não mascaradas, e hiperbólica, para o palhaço. A simples leitura do esquete não fornece elementos suficientes para o riso. Pode-se mesmo dizer que, lida, ele não tem graça alguma, exatamente porque não passa de um simples roteiro que depende da eficácia cênica. Os aspectos risíveis são ressaltados ou mesmo criados pela improvisação e pelo jogo cênico. A encenação e a interpretação dos atores acentuam a comicidade do jogo verbal através do jogo corporal, a partir das características do palhaço. Assim, ri-se do e com o palhaço, dependendo da situação, pois às vezes o público torna-se cúmplice em suas peripécias e, em outras, apenas observador de suas desventuras. Na maioria das vezes o cômico resvala em algo que, por pouco, poderia se tornar dramático e é nesse limite que a comicidade transita. O desfecho do esquete poderia, facilmente, derivar para o trágico, desde que os casais resolvessem levar adiante as regras do casamento e da fidelidade. Mas não é isso que está em questão. A infidelidade, que impulsiona o enredo, não é o motivo central do esquete. Ele se sustenta unicamente no aqui e agora da cena e, particularmente, nas facécias do palhaço em cada situação. Por outro lado, a quebra da fidelidade, que se associa à instituição casamento, e induz a um desvio de regra ou conduta moral, ao exagero ou exacerbação de algo ou de uma situação, não vem associada a uma intenção corretiva ou moralizante. E, por que isso não acontece? Porque o jogo cênico do palhaço não se fundamenta no princípio da verossimilhança, ele não se estende para além da casa de espetáculo. Ele se satisfaz em ser apenas jogo teatral, que estabelece e alimenta uma relação autônoma com o público, sem refletir sobre situações do cotidiano. Isso só é possível porque uma personagem mascarada, cômica, excêntrica e desajustada traz para si a responsabilidade do espetáculo. No entanto, sua eficácia só se efetiva no contraste com as personagens “serias”, isto é, que operam no registro verossímil do cotidiano. O espetáculo não é da literatura, não é do autor, do cenógrafo, ou do diretor: ele é de exclusiva responsabilidade do ator e seu jogo interpretativo corporal e verbal improvisados. Ele é do palhaço.

**Referências**

- ARÊAS, V. *Iniciação à Comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- AUGUET, R. *Histoire et légende du cirque*. Paris: Flammarion, 1974.
- BAKHTIN, M. M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC, 1996.
- BERGSON, H. *O Riso – ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.
- BOLOGNESI, M. F. *Palhaços*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- BOUISSAC, P. “Pour une sémiotique du cirque.” *Semiotica*. Journal of the International Association for Semiotic Studies, vol III, n° 2, 1971, p. 92-120.
- \_\_\_\_\_. “Les avatars du clown: transformations sémiotiques et parallélisme des systèmes.” *Semiotica*. Journal of the International Association for Semiotic Studies, vol V, n° 3, 1972, p. 290-296.
- CANOVA, M-C. *La comédie*. Paris: Hachette, 1993.
- GEPNER, C. *Comédie et comique*. Paris: Ellipses, 2001.
- GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. (orgs.) *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva; Sesc São Paulo, 2006.
- HOTIER, H. *Cirque, communication, culture*. Bourdeaux: Presses Universitaires de Bourdeaux, 1995.
- LEVY, P. R. *Les clowns et la tradition clownesque*. Sorvilier: Ed. La Gardine, 1991.
- PROPP, V. *Comicidade e Riso*. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- VOLTZ, P. *La Comédie*. New York; St.Louis; San Francisco: Librairie Armand Colin, 1964. Collection Lettres Françaises.