

O riso no circo: a paródia acrobática*

Mário Fernando Bolognesi**

Em 30 de Janeiro de 1999, o Circo di Roma estava instalado em Palmeira das Missões, no interior do Estado do Rio Grande do Sul. O espetáculo noturno teve a seguinte formação: Primeira parte: *Apresentação inicial*, com o proprietário Roberto Robattini; Trapézio voador, com a participação do palhaço Chevrolé; *Reprise cômica, O salto mortal na escada, com a lata na mão*, com os palhaços Chevrolé e Parafuso; *Laços e chicotes; Reprise, O namoro dos palhaços*, com os mesmos palhaços; Bambolê; Malabares. Segunda parte: Double trapézio; *Cavalo amestrado; Reprise, A magia*, com gansos, com a dupla cômica que participou das demais reprises; *Pôneis amestrados; Trapézio em balanço; Corda indiana; Elefantes*.

Após o trapézio voador (número que abriu o espetáculo) foram anunciados os palhaços Chevrolé e Parafuso. Chevrolé, momentos antes, havia participado do trapézio. A trupe de vãos é composta por três artistas: o aparador, um volante e o palhaço. Na primeira iniciativa, Chevrolé preparou uma passagem para as mãos do aparador, o que não aconteceu. Na segunda vez, ele vacilou e o aparador arrancou-lhe as calças. Envergonhado, ele caiu na rede de proteção, procurando esconder suas “partes íntimas”.

Os palhaços Chevrolé e Parafuso, com roupas bastante folgadas e coloridas, entraram no picadeiro e encenaram o Salto mortal na escada com a lata na mão¹. A participação deles se deu em meio à movimentação dos garçons de pista na desmontagem da rede de proteção do trapézio. Chevrolé trazia uma escada, enquanto seu amigo Parafuso carregava uma lata. Chevrolé lançou o desafio de executar um salto mortal de cima da escada, com uma lata na mão, prometendo que cairia sentado em uma cadeira da platéia (no trapézio voador, o trapezista-volante executou um salto mortal, sem lata alguma, com rede de proteção). É claro que o salto não ocorreu: a dupla era

* Estudo decorrente da pesquisa Clowns: dramaturgia, interpretação e encenação, financiada pela Fapesp – Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de São Paulo

**Mário Fernando Bolognesi, Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, Campus de São Paulo (SP). Pesquisador do CNPq.

demasiadamente atrapalhada para tal empreitada. O salto anunciado terminou deslocado no enredo, que passou a explorar tópicos secundários, como as nádegas do Parafuso, no momento em que segura a escada, ou mesmo o encaixar dos pés de Chevrolé no vão das pernas de seu companheiro, ou ainda, o esquecimento da lata, quando o palhaço saltador (Chevrolé) está no alto da escada. A paródia da acrobacia foi apenas um motivo inicial para o despertar do riso. A comicidade, nesse caso, deixou de lado o enredo e seus aspectos dramáticos e foi se instalar na inabilidade dos palhaços.



Chevrolé (no alto) e Parafuso em O salto mortal na escada com a lata na mão. Circo di Roma. Palmeira das Missões/RS, 30/01/99.

As duas performances acima descritas são suficientes para se alcançar o núcleo central do espetáculo circense, que oscila drasticamente entre o corpo sublime do artista acrobata e o corpo grotesco do palhaço, entre a superação dos limites biológicos, sob controle do artista, e a inferioridade biofísica trazida à cena pela perturbação não controlada da performance dos cômicos. Certamente, a exibição acrobática serve de referência ao interlúdio cômico². O contexto sócio-cultural no qual se funda a reprise cômica foi dado anteriormente, de modo a propiciar um recrudescimento da necessidade de exposição da situação contextual, o que se traduz na economia dramática, típica das reprises que parodiam o espetáculo circense. Nesse aspecto, o contraponto necessário ao desempenho dos palhaços foi dado pelo número antecessor, cumprindo um dos requisitos básicos da comicidade clownesca,

qual seja, o de se efetivar em torno de duplicidades. Nesse caso, o trapézio voador serviu como um interlocutor necessário à comicidade. O outro elemento a evidenciar o duplo necessário à eficácia cômica circense é o próprio palhaço ajudante que se contrapõe às “qualidades” de seu parceiro saltador³.

Os espetáculos circenses de variedades, que predominam nos picadeiros brasileiros⁴, não se fundam em recursos metafóricos ou simbólicos. Os artistas, especialmente os acrobatas, não interpretam papéis, tal como nos espetáculos teatrais. A exibição acrobática atinge um grau mínimo de representação e o desempenho corporal do artista é sua maior ferramenta cênica. Quaisquer possíveis significações são oriundas do corpo sublime que se expõe ao risco e estão localizadas na performance em si mesma, no exclusivo tempo e momento de sua duração. Esse é o limite e ao mesmo tempo a grandeza do espetáculo acrobático circense, cujo aprendizado se dá predominantemente a partir da experiência acumulada pelos mais velhos. O desempenho do artista, nesse caso, não remete a nenhuma realidade exterior. Em outros termos, não há qualquer espécie de configuração de significados que ultrapasse o universo específico do picadeiro. O acrobata circense não representa: ele se apresenta e vive seu próprio tempo, com seu ritmo próprio⁵. Mas, há subliminarmente um nível mínimo de representação, porque o artista e sua performance estão inseridos em um espetáculo. O número recebe uma certa composição visual, com figurino apropriado, e, nesse caso, a vestimenta remete o espectador a um determinado contexto cultural. Ele se efetiva com base em um determinado acompanhamento musical, que pode servir apenas como ilustração das peripécias apresentadas, como também pode ser o elemento central de condução do tempo dramático próprio do número, com introdução, desenvolvimento e clímax. Contudo, é uma representação distinta daquela própria da cena teatral porque, em princípio, é uma apresentação de si mesmo, pois o artista demonstra e vivencia, em público, as suas qualidades e proezas. Representação e vida fundem-se em um mesmo ato. No circo, o corpo sublime dos acrobatas não simboliza, não é figurativo, não é presença na ausência. Os níveis mínimos de inserção em um complexo de significação são dados pela totalidade dos elementos visuais, sonoros e de iluminação. Acresce-se a esses elementos a inserção do número na seqüência do espetáculo, além da própria apresentação e narração do número, que é dada pelo Mestre de Pista, ou por um outro narrador, no picadeiro ou fora dele⁶.

O olhar do público sobre os acrobatas, em um primeiro momento, é marcado por uma relação harmoniosa, especialmente no momento da entrada ao picadeiro e da introdução do número. Mas, assim que se iniciam as demonstrações de risco, na evolução do número, essa relação habitual se rompe e um certo estranhamento toma conta do público: está aberta a via para a

surpresa e o assombro. O número arriscado denuncia a incapacidade do público em alcançar a proporção dada ao corpo pelo acrobata. A performance do acrobata evidencia a sua superioridade biológica. Espectador e exibição artística estão em estado de ruptura e assim permanecem até o desfecho final. Após o clímax e a esperada eficiência acrobática, no entanto, a ruptura anterior é superada e a platéia, então, retoma o equilíbrio, manifestando a admiração e o regozijo perante o risco apresentado pelo artista e vivenciado pelo público. Sem o recurso da metáfora, o corpo constrói e revela sentidos até então desconhecidos, porque repõe ao público as potencialidades que o corpo não vivencia no cotidiano. Retém-se na memória da platéia a exposição de um corpo que supera os limites do dia-a-dia.

À experiência do sublime o espetáculo circense acresce a exposição do grotesco. Esta serve de antídoto para sedimentar a experiência do assombro. O relaxamento provocado pelo riso não é somente contraponto à tensão que o sublime explora. Mas, também aqui, o corpo tem a primazia. No sentido inverso ao do sublime, os palhaços exploram o seu lado obscuro, uma dimensão igualmente rejeitada no dia-a-dia.

O palhaço é o ponto de ligação entre o circo e o teatro e traz de volta a representação simbólica, sob a égide da performance⁷. Se a performance acrobática, como se viu, está desprovida de um valor simbólico ou metafórico, a do palhaço, por outro lado, retoma minimamente os requisitos da representação. Os palhaços são, a um só tempo, atores e autores de suas entradas e reprises. Pode-se dizer que há uma “dramaturgia” anterior à encenação e nesse aspecto sua representação se aproxima da idéia da re-presentar, isto é, de tornar novamente presente algo que existe anteriormente e que, no caso em questão, é dado pela tradição clownesca. Contudo, não se trata de um texto previamente concebido para ser encenado⁸. A representação cômica circense, no exemplo aqui tratado, funda-se sobre a idéia da paródia, que necessita de algo que a antecede, no registro do sério, que possa ser objeto de zombaria.

Basicamente, são duas as formas da comicidade clownesca atual: em um primeiro registro, a paródia e a sátira; depois, as farsas clownescas. As paródias têm seu olhar dirigido sobre o próprio circo e suas várias habilidades (é o caso específico da encenação de *O Salto Mortal*, por Chevrolé e Parafuso). Mas elas também se estendem a outros universos, como o teatro, a ópera, o cinema, os esportes, as profissões, etc. A sátira está presente no picadeiro enfatizando as imperícias e defeitos humanos, ou então se volta à própria sociedade, tendo como objeto de derrisão autoridades, hierarquias etc. As farsas clownescas, por sua vez, dirigem-se exclusivamente ao universo exterior ao circo e suas lides e com muita freqüência se efetivam em

maquinários construídos em tamanho desproporcional, como uma espécie de conversão improvisada e exagerada dos mais variados assuntos⁹.

O Salto mortal na escada com a lata na mão, apresentado por Chevrolé e Parafuso, se inscreve no âmbito da paródia das lides circenses. De acordo com Propp,

“A paródia consiste na imitação das características exteriores de um fenômeno qualquer de vida (das maneiras de uma pessoa, dos procedimentos artísticos etc.), de modo a ocultar ou negar o sentido interior daquilo que é submetido à parodização. É possível, a rigor, parodiar tudo: os movimentos e as ações de uma pessoa, seus gestos, o andar, a mímica, a fala, os hábitos de sua profissão e o jargão profissional; é possível parodiar não só uma pessoa, mas também o que é criado por ela no campo do mundo material. A paródia tende a demonstrar que por trás das formas exteriores de uma manifestação espiritual não há nada, que por trás delas existe o vazio. (...) Desse modo, a paródia representa um meio de desvendamento da inconsistência interior do que é parodiado.” (Propp, 1992, p. 84-85)

Ou seja, a paródia se caracteriza pelo esvaziamento dos sentidos espirituais, a partir da ênfase exagerada das aparências exteriores.

Ocorre, todavia, como se viu anteriormente, que a performance acrobática não é apresentação de sentidos espirituais. Ela é pura corporalidade que se expõe em espetáculo, sem se referir a nada que a extrapole. Ou seja, ela não tem nenhuma outra significação, a não ser aquela dada em si mesma. Portanto, não pode haver o “desvendamento da inconsistência interior” da performance acrobática. Assim, a paródia do palhaço tem algo de peculiar e é o mesmo Propp quem completa: “A paródia do palhaço, no entanto, revela não o vazio do que é parodiado, mas a ausência nele das características positivas que imita.” (1992, p. 84-85) Não há na paródia circense a ênfase no esvaziamento dos sentidos interiores e maiores. O salto mortal parodiado foi apenas motivo inicial da performance cômica. Rapidamente, ele foi abandonado e a comicidade se voltou exclusivamente para a inabilidade dos palhaços. Em última instância, a personagem que pretende parodiar termina sendo o objeto último do risível e a comicidade, então, abandona qualquer espaço e contexto exterior e se volta para o próprio palhaço. A razão última da comicidade retorna à própria personagem e sua imperícia, característica, aliás, que faz do riso circense algo particular: em realidade, nas entradas parodísticas dos palhaços ri-se menos das inferências ao mundo externo e mais dos desajustes da personagem no seio do espetáculo circense (razão

última que acompanha esse tipo cômico desde seu nascedouro).

Por ser recurso básico de todo o aprendizado circense, o salto mortal é freqüentemente abordado nas entradas e reprises dos palhaços¹⁰. Como a ótica cômica do palhaço dá-se sob a forma do ridículo, a educação corporal do artista de circo aparece ao público como algo ao mesmo tempo trivial e de extrema dificuldade. A trivialidade se caracteriza através da imanência do salto que permeia o aprendizado, a ponto de se cristalizar na memória corporal dos artistas como uma espécie de alfabeto básico da arte circense. No entanto, e ao mesmo tempo, esse passo inicial do aprendizado corporal, colocado sob o viés do grotesco, evidencia a extrema dificuldade de sua realização, dentre outras coisas porque nas entradas clownescas ele raramente se efetiva. Com isso, o palhaço apresenta ao público sua própria inadequação às lides acrobáticas, ainda que o exercício de sua profissão exija o domínio (ao menos mental) dos movimentos básicos de um salto mortal.

O palhaço faz do objeto ou situação parodiados motivos para expressar a carência de sentidos espirituais em si mesmo. Falta-lhe a inteligência necessária para organizar um salto mortal, fazendo uso de uma escada e carregando uma lata na mão. Essa operação é por demais complicada para a sua frágil articulação entre um objetivo (o salto mortal) e os meios propostos para sua execução (escada e lata). Ele não tem coordenação mental (e também motora) suficiente para associar e encadear esses movimentos e seus respectivos objetos. Essa disritmia torna-se evidente em sua performance no picadeiro. A dramaturgia, nesse caso, tem papel subsidiário. A ênfase da comicidade está depositada em seu corpo desajeitado e inábil para a tarefa proposta.

O riso provocado pelos palhaços quando parodiam os números de variedades circenses, não advém, necessariamente, do escárnio de algo externo. Ocorre a zombaria, mas ela se dá em uma relação direta entre o público e a própria personagem. Ri-se de suas trapalhadas em função das características próprias da personagem. Não há indícios miméticos de situações exteriores. O picadeiro e a inaptidão do palhaço são os requisitos básicos desse tipo de comicidade. As situações cômicas provocadas pelo palhaço, quando parodia o acrobata, não são “manifestações exteriores de vida espiritual, que escondem interiormente uma substância que lhes é inadequada.” (Propp, 1992, p. 154) Esse tipo de comicidade reporta-se exclusivamente à personagem palhaço e às suas características e sentidos históricos que enfatizam a rudeza, a imprudência, a imperícia e a ignorância. Nessa personagem tudo é exterior e o riso que daí advém enfatiza justamente a força viva dessa exterioridade que não esconde sua força interna, ao contrário, reforça-a e enfatiza-a¹¹. Não há ruptura e desacordo entre as substâncias exteriores

e as interiores. Ambas são enfatizadas pela via da exterioridade da interpretação, que se funda na peculiaridade da personagem palhaço. Se fosse possível algum tipo de abstração, nesse caso, poder-se-ia afirmar que, em última instância, o riso parodístico no circo tem uma única fonte: o palhaço, uma personagem carregada de uma simbologia própria, que estabelece um grau de cumplicidade cômica com a platéia. A simples entrada no picadeiro já é indicativo para o realçar do espírito cômico, uma espécie de acordo tácito entre o artista e o público. A entrada do palhaço convida a platéia a entrar no mundo do riso, quando os objetos risíveis não são exteriores à própria personagem. Na atuação do palhaço não ocorre o assombro e a ruptura que caracterizam a performance acrobática. Ela parece ser um convite ao jogo improvisado da descontração, quando a personagem termina sendo, concomitantemente, objeto e veículo do riso. O palhaço instaura uma espécie de jogo pactual do cômico, isto é, um certo sentimento comum da necessidade e exercício do riso, sem necessariamente pautar-se pela zombaria a algo exterior. Uma conclusão dessa natureza é válida apenas para as paródias dos números circenses. O mesmo não se pode dizer quando o palhaço direciona seu enfoque cômico para a hierarquia social ou as autoridades, por exemplo.

Notas

¹ O salto mortal na escada com a lata na mão está reproduzido em meu livro *Palhaços* (São Paulo: Edunesp, 2003), p. 211-212.

² Para uma leitura semiótica do espetáculo circense, consultar Bouissac, 1971, em que aparece a distinção entre a superioridade biológica controlada do acrobata e a inferioridade descontrolada dos clowns (p. 105).

³ "...le clown qui se produit seul en pist est très rare; cela arrive dans les 'reprises', mais alors il parodie l'acrobate ou le dresseur qui vient d'achever son numéro et qui constitue donc le deuxième élément du couple; ou encore, un clown très célèbre peut faire l'ECONOMIE d'un partenaire em utilisant le régisseur de piste (Monsieur Loyal) comme interlocuteur. Em règle générale, dans la synchronie qui nous concerne ici, il y a toujours deux acteurs, souvent trois, parfois um plus grand nombre, chacun ayant une fonction déterminée dans le système littéraire que l 'numéro' met em oeuvre." Bouissac, 1972, p.292.

⁴ Há outras modalidades de espetáculo circense no Brasil, como o circo-teatro, que apresenta exclusivamente melodramas e comédias, ou os espetáculos mistos, com números de variedades na primeira parte e teatro na segunda, ou ainda os espetáculos com variedades e show musical.

⁵ "These circus performances depend on a totality of presence and on its complete visibility. And these circus bodies neither analogize, metaphorize, nor allegorize absence or nostalgia, grief or longing, etc. These bodies in

performance are exactly what they show themselves to be – they are reality, and neither fantasy nor ideology.” Handelman, 1991, p. 213.

⁶ Ver Bouissac, 1971.

⁷ “A ‘performance’ teatral envolve ao mesmo tempo o palco (e tudo o que, antes, prepara o espetáculo) e, depois, a platéia (com toda a receptividade de que ela é capaz).” Pavis, 1999, p. 339.

⁸ Ver o primeiro dos três sentidos da representação teatral, tal como proposto por Pavis, 1999, p. 338.

⁹ Ver a respeito Levy, 1991, particularmente o capítulo VI, “Le répertoire des clowns”, p. 45-51.

¹⁰ No capítulo 4 “O repertório clownesco”, de meu livro *Palhaços*, eu abordo a presença do salto mortal em diversas entradas e reprises. Bolognesi, 2003, p. 103-142.

¹¹ Ver Propp, 1992, o capítulo “O riso bom”, p. 151-158.

Bibliografia

BOLOGNESI, M. F. (2003) *Palhaços*. São Paulo: Edunesp.

BOUISSAC, P. (1971) “Pour une sémiotique du cirque.” *Semiotica. Journal of the International Association for Semiotic Studies*, vol III, nº 2, p. 92-120.

_____. (1972) “Les avatars du clown: transformations sémiotiques et parallélisme des systèmes.” *Semiotica. Journal of the International Association for Semiotic Studies*, vol V, nº 3, p. 290-296.

HANDELMAN, D. (1991) “Symbolic types, the body and the circus.” *Semiotica. Journal of the International Association for Semiotic Studies*, vol 85, n. 3/4, p. 205-225.

LEVY, P. R. (1991) *Les clowns et la tradition clownesque*. Sorvilier: Ed. La Gardine.

PAVIS, P. (1999) *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva.

PROPP, V. (1992) *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática.