SILVA, Francisco Alexsandro da. **Reprilhadas –** em cena a dramaturgia circense. Natal: UFRN. PPGarc – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas; Mestrando; bolsista CAPES.

RESUMO:

O presente artigo analisa a dramaturgia do espetáculo “Reprilhadas e Entralhofas – um concerto para acabar com a tristeza”, da Cia. 2 em Cena de Teatro, Circo e Dança, coletivo sediado em Recife que desempenha ações de pesquisa e produção cultural tomando como eixo de seus trabalhos o estudo do Circo e do Palhaço brasileiro. Nessa montagem o referido coletiva busca no picadeiro a dramaturgia do Palhaço, alicerçando sua criação a partir do estudo de números tradicionais. O estudo, aqui apresentado, analisa a transposição desses números do picadeiro para o palco.

PALAVRAS-CHAVES: Dramaturgia. Circo. Palhaço brasileiro. Cia. 2 em Cena.

RESUMEN

El presente artículo analiza la dramaturgia del espectáculo " Reprilhadas e Entralhofas – um concerto para acabar com a tristeza ", de la Cia. 2 em Cena de Teatro, Circo y Danza, colectivo con sede en Recife que desempeña acciones de investigación y producción cultural tomando como eje de sus trabajos el estudio del Circo y del Payaso brasileño. En ese montaje el referido colectivo busca en el picadero la dramaturgia del Payaso, fundando su creación a partir del estudio de números tradicionales. El estudio, aquí presentado, analiza la transposición de esos números del picadero a la escena teatral.

PALABRAS-CLAVES: Dramaturgia. Circo. Payaso brasileño. Cia. 2 en Escena.

Fundada em 2007, a Cia. 2 em Cena é um núcleo de pesquisa e produção cultural que desempenha trabalhos nas áreas de Teatro, Circo e Dança, e vem se tornando a cada dia referência nacional no que concerne à pesquisa sobre o Circo e o Palhaço Tradicional Brasileiro e a produção de espetáculos voltados para o público infanto-juvenil. Sediada na capital pernambucana, a Companhia tem como missão promover o acesso à arte e à cultura através da criação de produtos e serviços culturais desenvolvidos com qualidade e ética que possam ser apresentados em espaços variados, buscando valorizar as culturas e tradições brasileiras, bem como desenvolver, a partir dos estudos delas, uma estética própria de trabalho.

Formada por nove integrantes, a Cia. 2 em Cena realiza, desde sua fundação, a Pesquisa “Laboratório de Palhaçaria” um estudo prático-teórico

que toma como análise a figura do Palhaço e o Circo Tradicional Brasileiro, buscando compreender suas especificidades e manter vivo o nosso “jeitinho” de *Palhacear*.

Reprilhadas e Entralhofas – um concerto para acabar com a tristeza estreou em março de 2010, e é o segundo espetáculo da Cia. 2 em Cena de Teatro, Circo e Dança criado a partir da Pesquisa Laboratório de Palhaçaria. Em cena, 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 Palhaçadas 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 uma base, um pretexto para apresentação dos números de Palhaços. 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, posteriormente definiremos os referidos termos e apresentaremos o seu contexto histórico, também disporemos as análises dos números apresentados no espetáculo. Ao final, o trio descobre que há muita tristeza para pouco Palhaço, mas não desistem e seguem 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, função de Carambola e Risadinha, as trapalhices dos dois impedem o sucesso do evento.

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. Até aquela data, a comicidade no picadeiro circense era conduzida pela dupla: 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).

O tipo apresentando por Albert Simon 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 a 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 tradicionais 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).

Carambola, personagem do *Reprilhadas e Entralhofas,* interpretada por Paula de Tássia, é uma típica Contra-Augusta. Ela traz 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. 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.

Carambola é uma dessas meninas que, para ser aceita entre os meninos, iguala-se a eles e é tão travessa quanto. A atriz e Palhaça Paula de Tássia afirma que era assim quando criança, adorava brincar e andar sem camisa, subir em árvores, jogar futebol com os meninos. Paula traz a sua persona-criança para Carambola, e ao lado de dois tipos característicos de Palhaços se afirma como mulher cômica e reivindica o seu espaço no picadeiro, trazendo um humor peculiar do universo feminino.

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.

Uma entrada circense é um esquete curto, levado à cena pelos palhaços, com duração aproximada de 15 a 20 minutos, podendo estender-se a partir da interação com a plateia em jogo improvisado (BOLOGNESI, 2003, p.103). 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 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 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 verem o espetáculo na integra. 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 fazerem 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 reforça essa afirmação ao dizer que:

> 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. No “*Reprilhadas e Entralhofas*” é apresentada apenas uma entrada: “O coração”. Descrevo abaixo como levamos a mesma à cena no referido espetáculo:

“Após esborrifar inseticida no rosto do Nobre Brasão, na tentativa de matar uma mosca que atrapalhava a execução de um número de dança, Carambola fica desesperada ao ver o patrão desacordado. Aos prantos chama o parceiro, Risadinha, que entra de súbito na cena:

Risadinha – O que se sucedeu? Porque esse chororô todo? *(vendo o patrão caído 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 que estava atrapalhando.

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

Carambola – É homicida, 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 – Eita! 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 redondinho...

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

Risadinha – Ele é redondinho e quando a gente aperta nele é bem fofinho.

(Carambola aperta a cabeça do Nobre Brasão).

Carambola – Perai, acho que não é aqui não. *(procura durante mais um tempinho)*. Meu Deus, coitado, nem coração ele tinha.

Risadinha – Calma, deixa de ser alvoroçada, procura do outro lado.

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

Carambola – Eita! Achei um negócio redondinho e fofinho!

Risadinha–Muito bom!! Mas peraí porque o coração é redondinho, fofinho e quando a gente colocar o ouvido perto dele, a gente escuta um barulhinho de pum, pum, pum *(imitar as batidas do coração)*.

Carambola – Como é mesmo o som?

Risadinha – Pum, pum, pum.

Carambola – Então é redondinho, fofinha e quando a gente escuta faz pum?

Risadinha – É isso mesmo!

Carambola – Eu acho que eu encontrei, Risadinha!

Risadinha – Então coloca as "*oiças*" e vê se o coração está batendo.

(No momento em que Carambola colocar o ouvido nas nádegas do Patrão, ele soltará 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 patrão. Nobre Brasão começa a se mexer, levanta aos poucos atordoado, zonzo, 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 do como a parceira 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)."

O coração é uma entrada predominantemente gestual, mas em nossa versão optamos por fazer o uso da palavra. O uso dos recursos linguísticos para 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 utilizadas 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 não coerência 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 esquete:

"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."

Outra *gag*[1] se estabelece no momento em que Risadinha propõe que Carambola veja se o coração do Patrão está batendo. O absurdo provocado

[1] Palavra inglesa que em português quer dizer "piadas", são as pequenas ações físicas ou vocais que o Palhaço faz em cena.

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 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."

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 as 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*[2] nessa entrada, caminha para o ápice do número ao dizer que:

"Risadinha – Muito bom!! Mas, peraí, porque o coração é redondinho, fofinho e quando a gente coloca o ouvido perto dele, a gente escuta um barulhinho de pum, pum, pum *(imitar as batidas do coração)*."

---

[2] - O termo refere-se ao Palhaço secundário que prepara a piada para o Augusto.

Isso faz imediatamente a Palhaça conferir 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 no ápice 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!”

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 retirada do Patrão de cena, a encenação recorre a uma *gag* da entrada, “*O caveirão*”, na qual um Palhaço expõe o medo do outro, mas ao ver-se diante da assombração sente tanto medo como o colega demonstrou. Essas correlações só são possíveis graças ao estudo empreendido na dramaturgia circense, ao contato direto com as entradas e reprises nos circos de médio e pequeno porte visitados na Região Metropolitana do Recife e ao experimento das mesmas nas salas de ensaio.

As reprises são números de Palhaços, em sua maioria 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).

Bolognesi relata ainda que essas intervenções podiam ser realizadas por um ou mais clowns que tomavam como referência uma exibição artística que os antecediam. 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 cômico deveria reprisar completamente, às vezes, o número circense. Nesse sentindo, 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 este 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 autor 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 sob o sentido cômico a ponto de obter o riso. Segundo Bolognesi, atualmente, a paródia do espetáculo circense ainda sobrevive no circo brasileiro.

Duas reprises integram a estrutura dramática do “*Reprilhadas e Entralhofas”*: *A Bailarina e a Mosca* e *a domadora de Leão.* A primeira faz uma paródia aos números de balé exibidos no circo. Nessa reprise Risadinha participa como o apresentador, que anuncia comicamente o número. Em seguida, entra o Nobre Brasão com uma sanfoninha, tocando uma típica modinha circense. Os ares majestosos do Patrão anunciam um número sério, poético, mas logo essa poesia é rompida pela entrada de Carambola que interpreta uma bailarina. Sem a menor aptidão para o número, e mesmo sem sapatos específicos, a Palhaça executa gestos e passos de balé de forma cômica, fazendo um contraponto à apresentação clássica do Patrão.

Tudo parece ir tranquilamente na execução do número, mas a aparição de uma mosca, da qual reconhecemos a presença apenas pelo som que é executado fora da cena, tira a concentração da Palhaça-bailarina. A partir

desse momento, a comicidade que estava centrada na deformação do corpo da bailarina executada pela cômica, volta-se para a intervenção da mosca no número de dança de Carambola. A Palhaça tenta assim dançar e perseguir a mosca, executa com os braços e pernas os movimentos de balé e segue a mosca com a cabeça, em um dado momento, num movimento abrupto, Carambola tenta capturar a mosca que acaba conseguindo se livrar.

Repreendida pelo Patrão, Carambola volta à execução da dança, concentra-se e imerge na canção tocada pelo Nobre Brasão. Um segundo de cômica poesia e, de repente, a mosca volta a intervir, Carambola disfarça e tenta capturá-la, mas, novamente, o inseto consegue fugir.

Uma segunda repreensão do Patrão, a Palhaça pede desculpa e volta a dançar, instantes depois volta a mosca, desta vez atrapalhando mais intensamente. A Palhaça desespera-se e tenta pegá-la, esquecendo-se da dança. O Patrão, que perde a concentração com aquela algazarra no picadeiro, acaba por expulsar Carambola do picadeiro.

Sozinho em cena, o Patrão segue o número tocando sua sanfoninha, tudo parece seguir na santa normalidade, até "a bendita" mosca voltar a interferir no número. O Patrão volta a cessar o número e tentar capturar a mosca, alterna-se entre tocar o instrumento e tentar pegar o inseto, mas as tentativas não têm sucesso algum. Nesse momento entra Carambola com um borrifador que contém água, passa a perseguir a mosca que pousa nos lugares mais inusitados como: na cabeça de alguém da plateia, na bolsa de uma senhora e, por fim, sem hesitar, a Palhaça esborrifa fortemente o suposto inseticida no rosto do Patrão que desmaia em câmera lenta.

Formado por uma sequência de gags a reprise *"A bailarina e a mosca*" foi desenvolvida a partir dos improvisos em sala de ensaio. O humor é estabelecido, a principio, a partir do contraponto entre a apresentação do Nobre Brasão e a dança grotesca de Carambola, que parodia o balé clássico. A aparição da mosca revela-se como o elemento inesperado. Como um simples inseto pode atrapalhar um número inteiro? Nesse caso, a comicidade não é apenas produzida pela intervenção da mosca, mas pela relação da Palhaça com o inseto e logo depois pela contracena do Patrão com o mesmo.

A segunda reprise que compõe o espetáculo é *"A domadora e o leão"*. Em cena estão Carambola, que interpreta a figura da domadora, e Risadinha, o

seu atrapalhado ajudante. A cena começa com a Palhaça anunciando a próxima atração, uma fera jamais vista no picadeiro, direto de Madagascar: Rufão, o leão selvagem. O público de cara já identifica que tudo não passa de uma palhaçada, a presença dos dois cômicos em cena assegura à plateia que tudo é uma farsa e que no final tudo terminará numa boa gargalhada.

Depois de anunciar duas vezes e nada da entrada do leão feroz, Carambola pede a Risadinha que vá até a jaula buscá-lo, o Palhaço hesita, a Palhaça o ameaça com o chicote, o cômico que tremia de medo cria, de súbito, coragem e sai de cena. Carambola faz novamente a apresentação do animal, entra, então, Risadinha puxando um dos músicos da bandinha do espetáculo com uma saia de tule rodeando o rosto e um nariz de palhaço pintado de preto, esse é Rufão, o leão feroz de Madgascar.

O leão, que nada tem de feroz, é preguiçoso e não obedece aos comandos da domadora, que vê na comida a única alternativa do mesmo cumprir suas ordens. Assim, Carambola pede que o leão suba numa escada e mostra-lhe um apetitoso frango assado. O leão sobe, mas, ao pisar no segundo degrau acaba por se enganchar, sobrando para o atrapalhado Risadinha a função de retirar a fera da escada. Da escada para o bambolê, Carambola anuncia à plateia que o leão fará um pulo e passará por dentro do objeto. Ordens dadas e não cumpridas, e basta mostrar o frango assado que o leão cria rapidamente coragem, mas ao tentar passar no bambolê, acaba por ficar preso ao mesmo. E quem é incumbido de resolver? O pobre do Palhaço. Por fim, a domadora anuncia que a fera vai pular sobre uma fogueira, o leão trêmulo de medo do fogo, mal sai do lugar. Ordens, chicotadas, gritos e nada do animal obedecer. Mostram-lhe o frango assado e o leão prepara-se, Carambola anuncia, ele pula, mas sem forças acaba caindo em cima da falsa fogueira. Gritaria geral no circo: - Fogo! Fogo! E Risadinha com esguichos de água entra em cena molhando toda a plateia.

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 por um dos músicos, 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 plateia, numa suspeita de incêndio no circo.

Vimos, claramente, nas reprises e entradas descritas, que, no primeiro tipo de número a temática extrapolava o universo da lona e trazia uma situação da vida cotidiana para o picadeiro. No segundo e no terceiro foram abordados o universo do circo, nele os números de balé e adestramento de animais foram parodiados, reprisados. 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 afirmar 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, em sua maioria, 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:

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

(b) não recorre a utilização de aparelhos e instrumentos;

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

(d) o descompasso entre o discurso corporal e linguístico.

O estudo da dramaturgia circense nos deu o conhecimento 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.

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. O circo e o Palhaço brasileiro 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 e a brincar suas brincadeiras: reprises e entradas. A máscara do Palhaço foi o guia para a nossa entrada na arte do circo. E Nobre Brasão, Risadinha e Carambola seguem, mundo a fora, apresentando o seu concerto para acabar com a tristeza.

Referências

AUGUET, R. **Histoire et legende Du cirque**. Paris: Flammarion,1974.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1982.

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: UNESP, 2003.

BOLOGNESI, Mário Fernando. Contra Augusto. **Revista Urdimento**, UDESC, Florianópolis, v.1, n. 20, set. 2013. Disponível em: http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/4034

BURNIER, Luís Otávio. **A arte do ator:** da técnica à representação. 2ª ed. Campinas, SP: Unicamp, 2009.

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

FERREIRA, M. F. N. **A metáfora de Bogatyr:** o corpo acrobata e a cena russa do início do século XX. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, São Paulo, 2011.

PANTANO, Andréia Aparecida. **A personagem palhaço**. São Paulo: UNESP, 2007.

PICON-VALLIN, Beatrice. **A cena em ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RÉMY, Tristan. **Entradas clownescas**: uma dramaturgia do clown. Tradução e pesquisa de Caco Matos e Carolina Gonzalez. São Paulo: Sesc, 2016.

RUIZ, R. **Hoje tem espetáculo?** As origens do circo no Brasil**.** Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

SIMON, A. **La planète des clowns**. Lyon: La Manufacture, 1988.