

O GROTESCO E O RISO

William Rosa

Universidade Estadual Paulista – UNESP

Grotesco, circo-teatro, riso.

É bastante comum vermos os palhaços de circo fazerem gestos escatológicos, contar piadas esdrúxulas, caminhar de forma estranha, fazerem gestos com referências sexuais ou necessidades orgânicas. Todas essas características são denominadas como grotescas e remetem, segundo Bakhtin, ao baixo ventre, às necessidades puramente humanas e carnais. Ao presenciarmos essas cenas, consideradas inferiores socialmente, manifesta-se o riso, pois nos identificamos com as mesmas. Mas seria o grotesco uma base para a comicidade apenas do palhaço de circo, funcionando somente no espaço do picadeiro e com base na dramaturgia improvisada e ao circo propriamente dito? Ou temos neste conjunto de gestos ou falas escatológicas e obscenas ligadas às necessidades biológicas do corpo humano o mais constante e principal elemento do gênero cômico, que serve tanto a atores, palhaços de picadeiro, *clown's* psicologizados¹ ou comediantes *stand up's*?

A questão acima é derivada de uma análise acerca do uso do elemento grotesco na representação cênica, onde sustento a hipótese de que o grotesco está sempre presente nas manifestações cômicas, sejam estas realizadas no picadeiro, em praças públicas, em festas populares ou em teatros convencionais.

Se a afirmação parece equivocada, onde há então na atualidade uma obra cômica sem ao menos uma pitada de escatologia; uma leve tirada obscena; um singelo vestígio ou referência à gula e seus derivados como gases, ruídos estomacais e outros; uma leve ou grave deformação que faz mancar, entortar a face, tropeçar ou derrubar algo com partes avantajadas do corpo; ou mesmo uma ingênua expressão verbal, lançada como a maior idéia do mundo e recebida como idiotice pelos demais?

A comédia está no que sai e no que entra de todos os poros, orifícios e fissuras do corpo humano. A comédia é o corpo humano desnudo, com toda a sua carne, vísceras, líquidos, gases e

¹ Uso este termo com base na seguinte afirmação feita por Mario Fernando Bolognesi no IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (10, 11 e 12 de maio de 2006. UNIRIO – Rio de Janeiro): “na cena paulistana tem predominado uma vertente que procura uma psicologização do palhaço, que se reflete tanto na busca personalizada da descoberta do “ridículo” de cada ator, como também em uma cristalização da personagem e da cena”

pêlos. O palhaço não é senão o melhor exemplo e maior representante do cômico, pois faz uso, exageradamente, do grotesco.

Para a análise se tornar mais específica, vou tomar como exemplo um espetáculo teatral, realizado no palco, mas que tem como formato o conflito entre uma dupla de palhaços. A peça chama-se “Queluzminha”, realizada pela Cia Vagalum TumTum, dirigida por Ângelo Brandini e encenada pelo mesmo e por Cristiane Galvan. Compararemos este espetáculo com o palhaço do picadeiro, no que diz respeito ao emprego do grotesco em suas cenas.

A qualidade e natureza da manifestação e realização do grotesco entre o palhaço no picadeiro e no espetáculo “Queluzminha”, serão analisadas observando alguns aspectos pontuais que os diferenciam como, por exemplo, a dramaturgia. No primeiro caso, o palhaço do picadeiro se vale de um “simples apoio a uma dramaturgia sucinta, um simples roteiro de cena, e a liberdade da interpretação improvisada”². No segundo caso, o espetáculo “Queluzminha” faz uso de uma dramaturgia fixa, escrita a partir de processos de ensaio e construção coletiva de cenas. Neste caso o improviso não deixou de existir, esteve presente ao longo da construção da peça e mantém sua presença durante a realização do espetáculo, mas não com toda a liberdade, pois o texto já está escrito de forma mais detalhada, não permitindo grandes mudanças em cena.

Vou tomar como exemplo de um esquete circense a entrada denominada “Namoro dos Palhaços”³, em que consiste, basicamente, de dois palhaços fantasiados de pássaros onde simulam uma conquista amorosa. Há um roteiro básico para este esquete, predominantemente gestual, que esboça o começo, meio e fim do esquete, com algumas referências como o primeiro contato, com gestos fazendo referência ao ato sexual, o oferecimento de presentes, como dinheiro e par de alianças. O esquete termina com a “parceira” finalmente aceitando o convite para o namoro.

Neste esquete é mais relevante a forma como a cena é vivenciada do que a situação em si. E o grotesco é elemento indispensável para o riso, desde o primeiro contato visual com a vestimenta do palhaço, onde pode ser um palhaço homem no papel da mulher, passando pela variação de gestos sexuais. A fantasia de pássaros dá aos palhaços uma característica e uma liberdade maior em relação aos instintos sexuais da conquista, desprendendo completamente do caráter romântico,

² BOLOGNESI, M. Fernando. *O clown e a dramaturgia*, in Memória ABRACE X. Anais do IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas 10, 11 e 12 de maio de 2006 UNIRIO – Rio de Janeiro p 39.

³ Entrada registrada no livro “Palhaços” durante a pesquisa de Mario Fernando Bolognesi em circos de todo o Brasil (BOLOGNESI, Mario Fernando. Palhaços. São Paulo: Editora Unesp, 2003 p214)

individual e psicológico da personagem. O esquete ganha um caráter completamente universal, acima de qualquer questionamento moral tanto na troca de sexo do palhaço como na gesticulação atribuída.

A peça “Queluzminha” traz para cena a mesma temática da conquista amorosa. Originalmente chamava-se “Vagalum Tum Tum” e era composto por uma variação de esquetes improvisados, onde os dois palhaços, uma palhaça como moradora de rua e um palhaço como engraxate, se conflitavam pela conquista do espaço, que é uma praça, mas acabavam se apaixonando. A constante construção e elaboração desses esquetes resultaram em uma sequência programada e um texto fixo. As personagens da cena, uma moradora de rua e um engraxate, não estabelecem uma construção particularizada ou psicologizada, são tipos pertencentes ao universo marginalizado da sociedade. A relação com o grotesco já não é tão explícita às questões sexuais, mas variam para outras peculiaridades como a fome e a gula. Como exemplo, a palhaça moradora de rua convida o palhaço engraxate para um jantar, instantaneamente o palhaço faz o típico gesto, para a platéia, da mão massageando o estômago, como quem morre de fome. O contraste entre o romantismo da palhaça e a fome do palhaço causa um estranhamento na platéia, pois quebra uma convenção socialmente estabelecida, o que estabelece e retoma um princípio do realismo grotesco, “diferentemente da aproximação romântica, totalmente abstrata e espiritual”.⁴

⁴ BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. O Contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993, p 34.

Bibliografia

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. O Contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BOLOGNESI, Mario Fernando. **O clown e a dramaturgia**, in Memória ABRACE X - Anais do IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. 10, 11 e 12 de maio de 2006. UNIRIO – Rio de Janeiro.

BOLOGNESI, Mario Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora Unesp, 2003

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**, editora da Unicamp, Campinas, 2001.

SEIXAS, Victor de. **Clowns e palhaços**, in blog.mimicas.com/artigos-de-victor-de-seixas/clowns-e-palhacos - acesso em 19/06/2008.