

Esquete circense e o conceito de processo colaborativo

William Gerson da Rosa
Secretaria do estado da educação de são paulo, diretoria regional de taboão da serra (e.e. Prof.
Adenilson dos Santos Franco)
Graduado
UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” Campus São Paulo
Ator, professor

Resumo: Este trabalho analisa a criação de esquetes circenses, desenvolvidos e apresentados por uma dupla de palhaços. O objetivo é investigar as fontes e formas de pesquisa que levam a criação de uma cena inédita ou ao desenvolvimento de um esquete já conhecido. Analisa também os procedimentos técnicos empregados no desencadear da criação do trabalho, apontando a forma de expressão do palhaço e as características desta linguagem. Como exemplo, abordo o processo de criação de esquetes realizados pelos atores Angelo Brandini e Cristiane Galvan, em seus palhaços Zorinho e Crica Canaleta. A dupla, que forma a Cia *Vagalum Tum Tum*, desenvolve o que chamam de “Fábrica de Esquetes”, que são cenas trabalhadas e retrabalhadas constantemente, tendo como matéria prima principal a observação do cotidiano. Seus esquetes podem ser apresentados isoladamente, em trabalhos como o *Midnight Clowns*, espetáculo de palhaços que reúne pequenos esquetes, gags e cenas de diversos gêneros, produzido pelos *Doutores da Alegria*. Ou compor, ligados por uma construção dramática, espetáculos maiores, como as peças *Vagalum Tum Tum* e *Queluzminha*, ambas com direção e dramaturgia assinadas por Angelo Brandini, tendo a última apoio dramático de Marici salomão. Considerações sobre os esquetes circenses e seu paralelo com as teorias de desenvolvimento teatral calcadas no conceito de processo coletivo ou colaborativo serão aqui apontadas, levando em consideração características que as permeiam.

Palavras-Chave: pesquisa, circo, comédia, dramaturgia.

A dupla de palhaços Zorinho e Crica Canaleta, respectivamente Angelo Brandini e Cristiane Galvan, criaram o espetáculo *Queluzminha*, desenvolvido a partir de uma variação de esquetes costurados por uma situação em comum. Um encontro em uma praça entre uma moradora de rua e um engraxate marca a situação e o cenário da peça, que se desenvolve da disputa pelo espaço até a descoberta de que estão apaixonados.

Esquetes com referência no repertório da dupla e em clássicos circenses são organizados para contar a história. Como exemplo, temos a entrada denominada *O namoro dos palhaços (ou pássaros)*, em que dois palhaços, vestidos de pássaros, fazem um jogo de conquista com uso da gestualidade. No espetáculo, esta entrada é adaptada pela dupla, porém não estão vestidos de pássaros, mas caracterizados como engraxate e moradora de rua. As etapas da conquista se estendem na medida em que novos elementos são trazidos pela dupla: o encontro inicial, marcado por uma afronta pela disputa de território; a tentativa de Zorinho em

tomar o controle da situação; a caçada de vagalumes em troca de um beijo da palhaça; a guerra de comida invisível e, finalmente, um jantar de luzes.

Ângelo Brandini e Christiane Galvam tiveram sua formação como palhaços com os *Doutores da Alegria*. A participação deles nos trabalhos do grupo e também no espetáculo *Midnight Clowns*¹ permitiu o desenvolvimento de muitos esquetes pela dupla. Com um número razoável de esquetes em seu repertório, resolveram agrupá-los, criando uma apresentação com formato de espetáculo. Para isso, precisariam eleger uma situação principal, uma espécie de fio condutor que pudesse tecer dramaturgicamente os demais esquetes. Contando com Cristiane Galvan (palhaça), Ângelo Brandini (palhaço e diretor), Marici Salomão (assessoria dramaturgica), Sueli Matsuzaki (iluminação), Aline Meyer (responsável pela trilha sonora), Sylvia Moreira (cenário e figurino) e Petrônio Nascimento (adereços), a situação escolhida foi encontrada em uma brincadeira do próprio palhaço, quando caçava vagalumes em sua infância. A brincadeira deu o mote para o trabalho da dupla.

No espetáculo está presente uma série de recursos que são específicos da comédia circense, como a dupla de palhaços, os esquetes circenses e a manipulação de objetos. Está presente também, como proposta de criação, uma metodologia que será aqui comparada ao processo colaborativo, em que o grupo busca desenvolver um trabalho em conjunto a partir de uma narrativa própria, unido à técnica do palhaço.

A produção artística do palhaço é muito vasta e compreende, em seu repertório, uma quantidade enorme de comédias, melodramas, circo-teatro, “reprises” cômicas dos números circenses e “entradas”. As chamadas “entradas” compõem um tipo de esquete curto, pautadas principalmente do diálogo entre dois ou três palhaços, “com duração aproximada de 15 ou 20 minutos, podendo estender-se a partir da interação com a platéia, em um jogo improvisado” (BOLOGNESI 2003:103). As “reprises” são predominantemente mudas e mais curtas que as entradas; são realizadas de forma a parodiar uma atração circense e, por isso, apresentadas na sequência desta.

Os esquetes cênicos possuem algumas características próprias que, de certa forma, determinam sua criação e desenvolvimento. Os elementos que codificam a criação do esquete circense serão aqui observados e comparados aos procedimentos oriundos do chamado processo colaborativo e da criação coletiva de trabalho teatral, respeitando as devidas características que distinguem as companhias de palhaços dos grupos teatrais. A criação

¹ Espetáculo desenvolvido em forma de paródia de programas de auditório. Um mestre de cerimônias (Wellington Nogueira) apresenta uma variedade de artistas com suas gags, esquetes, solos e bobagens diversas que são avaliados por uma jurada (Beth Dorgan).

coletiva “é uma proposta de construção do espetáculo teatral que ganhou destaque nos anos 70, do século 20, e que se caracterizava por uma participação ampla de todos os integrantes do grupo na criação do espetáculo” (FREITAS, 2004). O processo colaborativo (termo usado a partir da década de 90) mantém uma base parecida com a criação coletiva: ele busca a horizontalidade nas relações entre os criadores do espetáculo teatral e prescinde de qualquer hierarquia pré-estabelecida. Ele traz como diferencial a presença do “dramaturgo dentro do processo de trabalho” (CARREIRA e OLIVETTO, 2004).

Quanto aos palhaços, há características que os distinguem quanto às linhas de trabalho, formação técnica e modos de aprendizado. Palhaços que aprendem a função em cursos e workshops têm no desenvolvimento dos esquetes uma estrutura de ensaio que contempla a prática da comicidade, aliada a um treinamento que se assemelha, de certa forma, aos ensaios de teatro. O repertório muitas vezes é original, criado pelo próprio palhaço ou pela dupla, podendo ou não contar com a presença de um diretor ou um dramaturgo para a cena. O lugar da improvisação como recurso de construção da cena no ato da ação pode se tornar reduzido de acordo com as opções escolhidas, como a marcação pontuada por uma trilha sonora específica e a sequência de ações ou diálogos previamente marcados, sem interação com a plateia.

Os palhaços advindos de famílias tradicionais ou que têm seu aprendizado realizado no próprio circo, ao lado de outros palhaços mais experientes, têm seu repertório formado por um conjunto de entradas passadas de geração a geração. Nesse caso a originalidade não está na construção do roteiro dramatúrgico do esquete, mas sim na forma como este roteiro é apresentado ao público. O palhaço apresenta “sua própria personalidade e reage, em cada uma das entradas, de acordo com o seu temperamento e sensibilidade. Por isso, cada entrada é interpretada de modo diferente por cada palhaço ou dupla.” (BOLOGNESI, 2003:104). O improviso aqui não é encarado somente como um meio de desviar os contratempos ou de se livrar de situações não planejadas: ele é muitas vezes o principal condutor dos esquetes, que tem por base apenas um pequeno roteiro de situações. A forma como essas situações serão realizadas fica por conta do palhaço na hora da encenação.

Andreia Pantano indica a participação do público no ato de improvisar, mas não o submete como única referência para o palhaço na hora do improviso, “o acaso pode ocorrer a qualquer momento nas cenas. Nem sempre há ensaios (estamos nos referindo aqui às entradas representadas pelos palhaços). Portanto, o acaso se faz presente” (PANTANO, 2008).

Há diferenças no procedimento criativo entre os palhaços oriundos de escolas de formação técnica e dos palhaços que se desenvolvem no próprio circo. Neste segundo caso, os palhaços já conhecem, por transmissão oral ou por vivência, a maioria do repertório. O

trabalho coletivo se dá na adaptação destes roteiros em ações no palco, que são representadas predominantemente a partir do improviso, em que “o efeito cômico se dá, pois, por exclusivo recurso corporal e visual” (Ibidem, p. 112).

Em ambos os casos características históricas e culturais do arquétipo do palhaço estão presentes. Com referência na cultura popular e na sociedade dividida em classes, os tipos cômicos simbolizam com base no grotesco, no corpo, no gesto e na expressão, pilares dessa formação, ridicularizando-as. O *clown* Branco e o Augusto são representantes desta polaridade. O primeiro, excêntrico, sempre bem vestido e com a cara pintada de branco é o sério, representante da classe dominante, da aristocracia; o Augusto, atrapalhado, mal vestido e com a cara pintada de forma exagerada, seguido do nariz vermelho, é representante do povo, do camponês. A relação entre os dois procura ridicularizar a convenção entre dominante e dominado. O Augusto, dominado, é alvo de humilhação por parte do Branco, que quer determinar o que deve ser feito e ditar as regras. No entanto, a forma atrapalhada e nada habilidosa do Augusto, além de provocar o riso, faz muitas vezes reverter a situação contra o *clown* Branco. Essa estrutura geralmente forma a base dos roteiros dos esquetes circenses, que mantém a polaridade entre a dupla cômica e suas relações. Bolognesi observa que há “um predomínio do Augusto no circo brasileiro da atualidade” (Ibidem, p. 91), tendo este incorporado algumas características do *clown* Branco.

Os esquetes circenses não se classificam especificamente ou como criação coletiva ou como um processo colaborativo de produção artística, porém há características, no trabalho do palhaço, comuns à ideia da não existência de um texto fixo ou da presença impositiva de um diretor como centralizador da criação e do desenvolvimento criativo a partir das relações com a situação apresentada, com o outro artista em cena e com a platéia, a partir da improvisação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

BURNIER, Luís Otávio. *O clown e a improvisação codificada*. In: A arte de ator: da técnica à representação. Campinas: Editora da Unicamp, 2002. p 205-232.

CARREIRA, André, OLIVETTO, Daniel. *Processo coletivo e Processo colaborativo: Horizontalidade e Teatro de Grupo*. Caderno cultural Polêmica e Imagem nº 19, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ. 2004.

FREITAS, Eduardo L. V. de (Eduardo Viveiros). *Luis Alberto de Abreu e o Processo Colaborativo*. Comunicação apresentada na XIIª Semana de Ciências Sociais da PUC-SP / 2004, no Grupo de Trabalho: História, Arte e Tecnologia.

PANTANO, Andreia Aparecida. *O Fenômeno da improvisação no Teatro não tradicional e no Circo*. Texto integrante dos Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão. ANPUH/SP – USP. São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008. Cd-Rom.