

# A PALHAÇARIA EM O SAPATO DO MEU TIO

Demian Moreira Reis<sup>1</sup>

**RESUMO:** Neste artigo analiso a palhaçaria no espetáculo *O sapato do meu tio*. A peça *O sapato do meu tio* foi inspirada na obra de Peter Handke, *O menor quer ser tutor*, que pode ser aproximada ao teatro do absurdo. Mas a fórmula principal do espetáculo equaciona teatro e palhaçaria. Diversos dispositivos da técnica do palhaço foram reconhecidos, como o estabelecimento de uma relação de Branco e Augusto na relação entre o Tio e o Sobrinho; a quebra da quarta parede, estabelecendo uma relação de jogo direto com a platéia, principalmente na cena do espelho quebrado, mas também em outros momentos pelo espetáculo; a dilatação e o exagero de características físicas e da personalidade de cada ator na atuação das personagens; a feitura de cenas curtas e independentes, cuja montagem não obedeceu a uma lógica de causalidade, proporcionando um efeito de surpresa maior; o uso da máscara do nariz vermelho e sapatos grandes e vermelhos, indumentária típica da palhaçaria clássica, para caracterizar as cenas de apresentação artística do Tio e o número do espelho quebrado. Assistimos a esses princípios operando, sobretudo nas ações físicas dos atores do espetáculo, apesar de apresentar uma situação dramática, isto é, um enredo que pretende sustentar algum grau de verossimilhança. A peça não usa diálogo falado, portanto, depende principalmente dos recursos apresentados pelo corpo cênico dos atores.

**Palavras-chaves:** palhaçaria, teatro, espetáculo, ator.

**ABSTRACT:** In this article I analyse the clownery in the spectacle *My uncles shoes*. The play *My uncles shoes* was inspired in the play of Peter Handke, *The minor wants to be a tutor*, which can be approximated to the theater of the absurd. But the main formula of the show tackles theater and clownery. Several devices of the clown technique was recognized as establishing a relationship of White and August in the relationship between uncle and nephew, breaking the fourth wall, establishing a direct gaming relationship with the audience, especially at the scene of the mirror broken, and other moments of the spectacle, the dilation and exaggeration of physical features and personality of each actor in the role of the characters, the writing of short and independent scenes, whose assembly did not follow the logic of causality, providing an effect of surprise, the use of mask of a red nose and big red shoes and red, clothing typical of the classic slapstick to characterize the artistic presentation of scenes of the Uncle and the number of the broken mirror. We saw these principles operating, especially, in the physical actions of the actors of the show, which despite having a dramatic situation, that is, a plot that aims to sustain some degree of verisimilitude. The play does not make use of spoken dialogue, and therefore depends mainly on the resources presented by the scenic body of the actors.

**Keywords:** clownery, theater, spectacle, actor.

<sup>1</sup> Doutor em Artes Cênicas – UFBA.

## A palhaçaria em *O sapato do meu tio*<sup>2</sup>



Figura 1. Alexandre Luis Casali e Lúcio Tranchesi em *O sapato do meu tio*, Sala do Coro, Teatro Castro Alves, Salvador-BA, 2006. Foto: Gal Rocha.

### A peça, os artistas e sua comicidade

Neste artigo apresento uma leitura do espetáculo *O sapato do meu tio*, que obteve merecido destaque na produção teatral da Bahia. Examinarei as relações entre dramaturgia, direção e interpretação e sua confluência na construção do efeito cômico; identifico procedimentos clássicos da palhaçaria e sua particular utilização na montagem em foco, enriquecendo a argumentação com vívidos exemplos. Faço uma reflexão sobre aproximações e limites entre a experiência do ator e a do palhaço, através de depoimentos dos artistas envolvidos, João Lima, Lúcio Tranchesi e Alexandre Luis Casali. Espero que sirva como contribuição para a abordagem crítica do trabalho criativo de intérpretes e diretores baianos.

*O sapato* conta a história de um palhaço e de seu sobrinho aprendiz. Dois seres que batalham pela sobrevivência de cidade em cidade e cujas relações de poder, egoísmo, lealdade, alegria e morte giram a roda dos seus cotidianos. O Sobrinho aprendiz, atento, curioso e obediente convive com o exigente, habilidoso e superior

Tio. Esta roda da vida se repete após a morte do Tio, a quem o Sobrinho substitui e de quem herda as mesmas características morais, tomando a outro personagem como seu próprio aprendiz. Um mergulho no ser humano que, através do tema da transmissão do saber do mestre ao discípulo, descortina, ao mesmo tempo, brutalidade e mesquinhez, delicadeza e ingenuidade. Tudo isso é retratado  *muito além do bem e mal*, como diria Nietzsche, para quem a inverdade é a condição para a vida.

A peça *O sapato*, que tem a direção de João Lima,<sup>3</sup> é um espetáculo que se coloca na fronteira entre teatro e palhaçaria. *O sapato do meu tio* (2005) conquistou o prêmio Braskem de melhor espetáculo teatral,<sup>4</sup> melhor direção

<sup>2</sup> Ficha técnica: Espetáculo: *O sapato do meu tio*; Direção: João Lima; Elenco: Lúcio Tranchesi e Alexandre Luis Casali; Cenário e adereços: Agamenon de Abreu; Figurino: Rino Carvalho; Roteiro: Alexandre Luis Casali e Lúcio Tranchesi; Música: Jarbas Bittencourt; Músicos: João Millet Meirelles (Clarinete); Wruahy Mcmilliam (Fagote).

<sup>3</sup> João Lima, diretor da peça, além de estar numa fase de alta produtividade, desfrutando de reconhecimento com espetáculos como *Meu quintal*, *Quem conto canta cordel encanta*, *Nariz do poeta*, Rádio Biruta FM, MPB (*mulher popular brasileira*), além dos seus espetáculos de palhaço *Bafo de amor*, em parceria com Felícia de Castro, *Falha mágica*, em parceria com Elaine Cardim, e *O circo de um homem só*, seu solo, entre outros, nos presenteou com *O sapato*, espetáculo que se coloca na fronteira entre teatro e palhaçaria. *O sapato do meu tio* (2005) conquistou o prêmio Braskem de melhor espetáculo teatral, melhor direção (João Lima) e melhor ator (Lúcio Tranchesi), de uma só tacada.

<sup>4</sup> O Prêmio Braskem de Teatro é um projeto cultural patrocinado pela Braskem S. A. Consiste na premiação anual das melhores produções do teatro baiano.



(João Lima) e melhor ator (Lúcio Tranchesi<sup>5</sup>), de uma só tacada. A peça foi inspirada por outra, *O menor quer ser tutor*, de Peter Handke, que o ator Lúcio Tranchesi havia interpretado com a parceria de Paulo Pereira, dirigidos por Ewald Hackler.<sup>6</sup> Ao questionar Hackler, que dirigiu *O menor* e assistiu como espectador a *O sapato*, sobre como comparava as duas peças em termos dramáticos, ele definiu *O sapato* como paráfrase de *O menor*. A situação dramática de *O menor* coloca em um cômodo um jovem vestido de trabalhador e outro que representa o patrão.

Mas meu interesse aqui não está em comparar as duas produções, embora esta seja uma empreitada interessante. Pretendo me debruçar sobre *O sapato* para observar como a peça opera sua comicidade. Adianto que a atmosfera cômica é sustentada tanto pela atuação como pela direção. Trata-se, em muitos momentos, de uma feliz mistura da técnica de atuação do palhaço na exploração do potencial cômico de uma situação teatral dramática. Seus criadores, João Lima, Lúcio Tranchesi e Alexandre Luis Casali, têm os pés em ambas as fontes de experiência: teatro e palhaçaria.

Diferentemente de *O menor*, *O sapato* foi costurado com agulha e linha da palhaçaria:

A comicidade *clownesca* permeia o espetáculo inteiro. Embora não seja um espetáculo de palhaço, é um espetáculo que fala sobre o palhaço e nele tem algumas cenas de palhaço, mas ele é todo feito utilizando os princípios do palhaço, os princípios do *clown*, isso está do começo ao fim da peça.<sup>7</sup>

Talvez a diferença mais significativa entre *O menor* e *O sapato*, considerando-os como tendo uma situação dramática similar, seja a atmosfera cômica e alguns signos de brasilidade que nele operam. Por exemplo, na cena inicial de *O menor*, o Menor comia uma maçã, e em *O sapato*, o Sobrinho come não uma, mas várias bananas. Mas além da mudança de signo (de maçã para banana), temos uma mudança de lógica da ação de cada um desses personagens. A diferença reside numa ênfase em explorar a comicidade na cena, e a proliferação de bananas realiza essa finalidade. A primeira cena de *O sapato* sinaliza a dinâmica cômica que o espetáculo assume, pois nessa primeira ação do Sobrinho os primeiros risos se manifestam.

Enquanto os espectadores estão encontrando seus lugares para sentar, a cena que dá início ao espetáculo é um garoto sentado perto do proscênio, a comer uma banana. Após a primeira banana, o rapaz come outra, e outra, e outra... Para reforçar a presença interminável e excessiva de bananas, cada uma é tirada de um lugar diferente de sua roupa, de um bolso, de uma meia, da cueca, do seu boné. Casali confessou que já comeu uma penca inteira de bananas nas primeiras apresentações, até chegar ao número mais razoável de aproximadamente oito bananas. Apesar de Casali, no papel de Sobrinho nesta cena, não estabelecer uma relação direta com a platéia, sua proximidade a esta, interpretando um rapaz distraído-se com uma ceia interminável de bananas e a expectativa de o espetáculo seguir adiante, acaba lançando os primeiros acordes cômicos.

João Lima, neste espetáculo, dialoga com atores que trazem uma forte atitude criativa, são expoentes de uma perspectiva cunhada por Matteo Bonfitto de *ator-compositor*: “Tal esforço faz-se ainda mais necessário, se pensarmos nesse momento e nesse contexto, o brasileiro, no qual se vive ainda uma situação de semi-amadorismo, no que diz respeito às condições de produção teatral, e no qual a profissão do ator parece ser uma atividade acessível a todos, que não requer a posse de qualquer competência” (BONFITTO, 2002, p. XX-XXI). Lima, em sua prática de direção, demonstra sintonia com a atmosfera contemporânea que caracteriza o relacionamento criativo entre atores e diretores. A discussão do ator-compositor recoloca as ações físicas como eixo do trabalho do ator e a composição dessas ações como a sua dramaturgia. Se no final do século XIX e início do XX assistimos à emergência do diretor que liberta o ator da condição de mero ilustrador e intérprete do texto de uma peça, de certa forma, o amadurecimento da noção e da atitude do ator-compositor vem ajudá-lo a se libertar da função, às vezes por demais restrita, de intérprete da concepção do diretor. Ou seja, a visão do ator como criador vem renovar tanto a sua relação criativa com o texto escrito como com o diretor. Não se trata de uma apologia da independência do ator, porém, o estabelecimento de um novo patamar de relacionamento entre ator, diretor e dramaturgo, no qual há espaço para um *diálogo* criativo maior e mais horizontal, permitindo ao ator mergulhar mais fundo no seu próprio processo poético de composição, favorecendo um encontro mais rico com os outros elementos da criação teatral.

Lúcio Tranchesi (20 anos de atuação profissional) é um ator mais experiente do que Alexandre Luis Casa-

<sup>5</sup> Lúcio Tranchesi trabalha com teatro desde 1974, tendo já participado de oficina da técnica do *clown* com os Colomabioni e já atuou em *Arlequim, servidor de dois patrões* e *O menor quer ser tutor*, ambos dirigidos por Ewald Hackler.

<sup>6</sup> Ewald Hackler é cenógrafo e diretor de inúmeras montagens de teatro na Bahia e professor da Escola de Teatro da UFBA.

<sup>7</sup> João Lima, diretor de *O sapato do meu tio*, em entrevista realizada por mim em 2007, no FestClown de Brasília.

li.<sup>8</sup> Este, por sua vez, estudou mais a arte do palhaço, tanto na rua como no teatro e no circo. De modo que, ao encenar *O sapato*, Casali tinha na sua bagagem esta experiência de trabalhar no âmbito de um circo e numa trupe de artistas de rua. Lima soube explorar bem as diferenças na experiência técnica, artística e pessoal de cada um.

A dramaturgia que se desenrola diante de nossos olhos é toda feita por meio de ações físicas. Não há uma palavra articulada. Apenas sons guturais emitidos pelo Sobrinho quando passeia pelas ruas divulgando o espetáculo do Tio. Essa estratégia irá concentrar o entendimento da peça na dança de ações percebidas pelo espectador. E aqui é apropriado indicar que esse aspecto aproxima a peça à palhaçaria, cuja comicidade depende em maior peso da apresentação de estruturas visuais. Uma vez que inexistente o diálogo falado, as situações são apresentadas pelos movimentos ou ações físicas dos atores. Do ponto de vista da atuação, fica evidente o uso de três fontes técnicas: do ator, de práticas circenses e da arte do palhaço. Na medida em que o próprio enredo conta a história de um velho palhaço de estrada e seu discípulo, as técnicas de atuação escolhidas para compor as partituras físicas misturam-se ao próprio enredo da encenação.

É importante frisar que, neste espetáculo, os atores apenas usam a máscara do nariz vermelho quando realizam o esquete do espelho quebrado e quando o Tio vai realizar suas apresentações. O espelho quebrado é um esquete da palhaçaria clássica que no enredo de *O sapato* constitui um dos números do repertório do Tio. De resto, predominam na peça rostos sem maquiagem. E mesmo as supostas apresentações do Tio são feitas fora de cena – o que acompanhamos como platéia é o Sobrinho torcendo e ficando feliz quando seu Tio obtém êxito e triste e com raiva dos espectadores quando seu Tio fracassa. O ângulo da peça é o dos bastidores da vida de uma dupla de artistas de estrada, mas isso não exclui o fato de que estratégias típicas da palhaçaria costurem o espetáculo como todo e não apenas a cena do espelho quebrado, e isso está claro para os atores, como vemos nesta resposta de Tranchesi quando o indaguei sobre esta questão:

<sup>8</sup> Alexandre Luis Casali estudou regularmente a arte do palhaço desde 1999, tendo inclusive a experiência de sobreviver três meses na Europa em 2003 contando apenas com as moedas e as notas adquiridas com a peça de palhaçaria de rua *Tataravó* (em parceria com Demian Reis, este que aqui escreve, e o músico Celo Costa); um solo chamado *Mala sem alça, palhaço sem calça*; e apresentações avulsas formando um trio de forró com os mesmos citados parceiros. Além dessas experiências, Alexandre dirigiu o espetáculo *A era clown: é tempo de palhaço* e trabalhou como palhaço no Circo Picolino, em Salvador.

Toda relação por eles estabelecida, de autoritarismo, de quem detém o conhecimento, que é o Tio, deixa claro que se torna ridículo, absurdo, tanto mau humor, tanta sisudez, e isso bate de frente com toda irreverência, toda alegria de quem ainda é jovem, quem ainda quer aprender, de quem sonha, de quem depende do outro, o Sobrinho também depende do Tio, mas a gente não pode ver o Tio sozinho.<sup>9</sup>

Mas se podemos enxergar nesta peça de teatro a rica presença da palhaçaria, podemos também inferir o que a palhaçaria ganhou com a arte teatral nesse escambo. Segundo Lima, entre as qualidades que o teatro acrescenta ao palhaço, uma delas é a precisão:

Ela dá limpeza e objetividade pro palhaço, porque o palhaço não representa ou interpreta uma coisa pré-ensaiada, por mais que se tenha um roteiro, mas ele chega e faz seu ato ao vivo e na hora e, às vezes, também de acordo com o estímulo que vem da platéia, e isso deixa ele solto, a ponto de às vezes talvez dilatar demais o tempo, alongar, ou fazer ações demais, desnecessárias, o que acaba até estragando o ritmo da piada, da gag, e no teatro, as regras do teatro e do ator acabam objetivando, racionalizando o trabalho do palhaço, sem tirar a graça, pelo contrário, elas ampliam a possibilidade da graça.<sup>10</sup>

O sentido em que Lima lembra aqui o teatro se refere aos princípios que o regem, que deveriam fazer parte da cultura técnica de todo ator. Um trabalho mais racional e técnico para adquirir certa precisão, controle de tempo e presença cênica. Poderíamos questionar se estes não seriam os princípios definidos e descritos por Barba no seu dicionário de antropologia teatral (BARBA e SAVARESE, 1995). Se aceitarmos isto, entenderíamos que Lima está se referindo como teatro a princípios que retornam cunhados pela antropologia teatral. Segundo essa visão, a arte de todos os atuantes teatrais é regida por esses princípios (oposição, equilíbrio precário, ritmo, etc.), isto é, os atores adquirem, usam, transitam e transmitem técnicas teatrais distintas, porém dilatadas da mesma potencialidade orgânica do ator.

Como objeto cênico, a carroça nos situa (junto com as roupas das personagens, roupas de cores preta e branca, surradas pelo tempo) em um período historicamente remoto, embora não se possa buscar um princípio de verossimilhança muito rígido, pois a presença

<sup>9</sup> Lúcio Tranchesi em entrevista realizada por mim em 2007, no FestClown de Brasília.

<sup>10</sup> João Lima, diretor de *O sapato do meu tio*, em entrevista realizada por mim em 2007, no FestClown de Brasília.





de patins modernos no tempo dos artistas mambembes apontaria um anacronismo histórico.<sup>11</sup> Mas o anacronismo é um princípio aceitável na palhaçaria, não produzindo prejuízo à credibilidade dramática da peça. Mas a carroça também cumpre a função de nos indicar mudanças de tempo e de espaço no decorrer da peça; as passagens de uma cidade para outra, quando é dado ao Sobrinho o fardo de empurrar a carroça, por exemplo. A carroça também abriga todos os objetos menores que irão aparecer na peça, bugigangas de circo como pernas-de-pau, malabares, utensílios para tomar café com leite, patins, etc.

Percebemos a caracterização do Sobrinho menos por sua tentativa de caracterizar um adulto infantilizado do que por atitudes e gestos que sugerem a sua idade. Ele está vestido como um garoto, com calças curtas e suspensórios, sandálias, meias, camisa e um boné. Gradualmente, o perfil de um jovem inexperiente, preguiçoso, temente dos castigos impostos pelo Tio, desajeitado, incapaz de amarrar um sapato e de parar de comer bananas se transforma no de um atento, criativo, ousado e persistente discípulo que, com o tempo, opera em seu corpo o processo da aprendizagem. E assim conquista, por mérito, o privilégio de usar patins, dançar com pernas-de-pau com o Tio, criando um dos momentos de maior lirismo da peça e, finalmente, dividir uma parceria com o Tio num número inteiro da palhaçaria clássica: *O espelho quebrado*. Neste número, a técnica de dividir com a platéia o jogo que se desenrola entre Tio e Sobrinho na situação do espelho quebrado é usada do mesmo modo como na tradição da palhaçaria. Nesta cena, é estabelecida uma relação direta com a platéia, triangulando com ela o movimento do palhaço, caracterizando um jogo explícito, como afirmou Lima:

E depois o jogo mais óbvio, explícito, é a cena do espelho, pois ali os dois assumem o palhaço e a platéia que está no teatro, vira a platéia do metateatro que é o espetáculo deles, artistas de rua, então ali o jogo com a platéia é bem escancarado mesmo, já é diálogo direto, sem quarta parede.<sup>12</sup>

Por outro lado, o Tio, trajando uma vestimenta adulta, calça, paletó e chapéu, encarna um caráter exageradamente rígido, mau-humorado e intolerante com a imaturidade, alegria e os recorrentes erros do aprendiz. O Tio demonstra poucos momentos de afetividade

com o Sobrinho, entre os quais um em que está tomado pelo efeito do vinho, que termina numa dança sobre a perna-de-pau, outra quando percebe a evolução do seu aprendizado e, finalmente, a sua maior oportunidade de mostrar afetividade com o Sobrinho se dá no número do espelho quebrado. Mas neste ponto da sua trajetória biográfica na peça, estamos próximos de sua morte. É como se no espaço de quase duas horas de peça estivesse condensado o ciclo de uma vida inteira do Sobrinho, até ele atingir a vida adulta, que coincide com a sua maturidade. A peça mostra tempo-especialmente que foi preciso uma vida inteira de convivência do Sobrinho com a dureza, as dificuldades e a disciplina, para gozar um momento mínimo de harmonia, aceitação e afetividade junto ao Tio.

Sobre a duração de tempo na peça, Lima acrescenta:

É longo o tempo, considerando a média cronológica da maioria dos espetáculos, que é de uma hora, uma hora e quinze minutos. E a nossa beira duas. Então é considerada longa nesse sentido. Mas não é na sensação do tempo, por causa da dinâmica da peça, tem cenas que são mais lentas, tem cenas que um pouco mais aceleradas, e há também a surpresa. Tem a concepção toda desse espetáculo que foi inspirada no cinema, então, se você observar as cenas, uma cena vai complementando a outra, uma historinha que segue do presente em direção ao futuro, mas ela não tem uma causalidade, você pode deslocar as cenas, ou seja, cada cena é como se fosse um quadro, uma peça feita com quadros, embora esses quadros completem um todo, então você não sabe o que vai acontecer em cada quadro, tem essa expectativa e isso faz com que você deixe de perceber esse tempo longo. Depois a questão da dinâmica, cada quadro tem uma dinâmica diferente, que surpreende, que muda, que mexe com a sensação da gente.<sup>13</sup>

A maioria das rotinas da palhaçaria clássica é constituída de cenas curtas, situações dramáticas rapidamente inteligíveis, cujo desenlace se dá, de modo geral, no decurso de no máximo dez minutos. Essa característica favorece a construção de cenas cujo dinamismo se desenvolve num período breve. Esse modo de raciocínio aprimora uma estratégia dramatúrgica de criar cenas que gozam de uma autonomia estabelecida por uma lógica cômica. A lógica cômica prefigurada na rotina deve encontrar um ator capaz de empregar o tempo cômico que lhe corresponde. E assim como o palhaço ganha com a experiência do ator, o ator deve aprender com os princípios do palhaço, entre os quais está o domínio

<sup>11</sup> A cenografia principal de *O sapato* é constituída de uma carroça confeccionada por Agamenon de Abreu, assim como o espelho, para a cena do espelho quebrado.

<sup>12</sup> João Lima, idem.

<sup>13</sup> João Lima, idem.



do tempo cômico. A palhaçaria clássica é uma tradição dramatúrgica composta por quadros, esquetes, números, entradas. A peça *O sapato*, composta por uma série de quadros, demonstra essa característica. E, por ser uma peça feita de quadros que não seguem uma lógica de causalidade, surpreende-nos, pois repõe em nós a expectativa de descobrir qual o tema e o desfecho do próximo quadro, da próxima situação.

A peça mostra os bastidores de artistas mambembes, ou seja, privilegia justamente as relações, situações e momentos que antecedem a apresentação do show, os bastidores enquanto se realiza o show e também os árduos percursos que a disciplina artística exige para chegar a resultados capazes de satisfazer a platéia, seus clientes. Este produto artístico, que é o show mambembe, poderia ser visto como metáfora de qualquer produto cultural que dependa da aceitação do público, mas nem sempre esta aceitação ocorre; o espetáculo mostra o momento de sucesso, mas também de fracasso do Tio diante de seus clientes. Quer dizer, os artistas são profissionais cuja sobrevivência está diretamente relacionada à sua eficácia em atingir, comover, satisfazer, enfim, tocar a sua platéia. Fica claro na peça que o público ocupa um lugar de poder determinante na cadeia de produção do artista. A platéia é uma espécie de patrão anônimo dos artistas e essa realidade fica mais visível quando se trata de artistas de rua.



Figura 2. Lúcio Tranchesi e Alexandre Luis Casali em *O sapato do meu tio*, Sesc FestClown, Festival Internacional de Palhaços, Brasília, edição 2007, Foto: José Rosa.

## Tio e Sobrinho, uma dupla de Branco e Augusto

Percebemos o uso da relação de “Branco” e “Augusto” norteando a relação da *dupla Tio e Sobrinho* do início ao fim do espetáculo. Em seu livro *Palhaços*, Mário Fernando Bolognesi aponta uma descrição que define como Branco e Augusto aparecem na palhaçaria clássica. Trata-se de uma dupla cômica que explora a oposição de tipos distintos no embate de forças antagônicas:

O Clown Branco tem como característica a boa educação, refletida na fineza dos gestos e a elegância nos trajes e nos movimentos. Ele mantém o rosto coberto por uma maquiagem branca, com poucos traços negros, geralmente evidenciando sobrancelhas, e os lábios totalmente vermelhos. A cabeça é coberta por uma boina em forma de cone. A roupa traz muito brilho. O tipo, assim, recupera no registro cômico a elegância da tradição aristocrática, presente na formação do circo contemporâneo.

O termo *augusto* tem sua raiz na língua alemã e foi utilizado pela primeira vez em 1869, em Berlim, quando Tom Belling, um cavaleiro, teve uma apresentação desastrosa no picadeiro. O público então gritou: ‘Augusto!, Augusto!’. *August*, em dialeto berlinense, designava as pessoas que se encontravam em situação ridícula, ou ainda que se faziam de ridículas. O Augusto é um tipo de palhaço que tem como marca característica o nariz avermelhado. Ele não cobre totalmente a face com a maquiagem, mas ressalta o branco nos olhos e na boca. Sua característica básica é a estupidez e se apresenta frequentemente de modo desajeitado, rude e indelicado. No Brasil, encontra-se no termo palhaço o equivalente mais apropriado do Augusto, ainda que ele englobe outros tipos e possa, com isso, fundir-se ao *clown* (BOLOGNESI, 2003, p. 72-74).

Podemos definir, grosseiramente, a relação entre o palhaço Branco e o Augusto de modo que o primeiro é mandão, se acha mais sabido e mais importante que o outro, que assume atitudes mais ingênuas, bobas, estúpidas e atrapalhadas, mas, em geral, ambos parecem não ter consciência da dimensão ridícula de suas atitudes. Em *O sapato*, na relação entre Tio e Sobrinho há um exagero que expõe ao ridículo a atitude do Tio se achar melhor, mais inteligente e tecnicamente superior. Que essa atitude seja de-



terminada por ele ser Tio, portanto mais velho, ou por sua maior competência ou experiência, não importa, o que importa é que assim se opera o relacionamento entre ambos, uma relação hierárquica em que o poder de um é proporcional à submissão do outro.

Um dos princípios do palhaço reside na ampliação de uma relação ou de um dado verdadeiro da pessoa a ponto desta verdade ganhar uma dimensão ridícula. O Sobrinho, que assume a posição Augusta ao longo da peça, exagera a sua subalternidade, alternando ingenuidade, delicadeza e curiosidade em relação ao outro, inclusive projetando sua admiração pela sabedoria e poder do Tio – o saber circense do qual depende a sobrevivência de ambos; o poder de dominar a platéia através do ofício artístico. A fragilidade da posição vivida pelo Sobrinho Augusto favorece a adesão da platéia à sua causa e ela vira sua torcida no jogo afetivo que se desenrola. A platéia solidariza-se, toma para si a opressão que o Sobrinho vive na convivência com o Tio. Mas a platéia terá o prazer de ver uma inversão de *status* na cena do espelho quebrado, em que Casali, o Sobrinho, faz o papel do artista principal, enquanto Tranchesi, o Tio, vira seu ajudante em um número da palhaçaria clássica: *O espelho quebrado*.

Então temos uma reviravolta na estrada do espetáculo. Ao ator Tranchesi, com 20 anos de carreira teatral, coube o papel do Tio, adotando a postura do Branco, e ao ator Casali, mais jovem, coube o papel de Augusto, mas no espaço reservado a mostrar a cena do espelho há uma inversão da hierarquia. Casali assume o trono do Branco “senhor de si”, enquanto Tranchesi passa a jogar como o Augusto desajeitado. A mudança provoca em nós estranhamento, inverte nossa expectativa, mas a lógica das atitudes dos personagens se sustenta e aceitamos com prazer a nova relação estabelecida. Ademais, Casali ressalta em entrevista concedida em 2007 no FestClown de Brasília, após a apresentação de *O sapato*, que o Tio assumir o posto de Augusto na *gag* do espelho foi uma idéia sua, justificada pela observação das tradições da palhaçaria, por exemplo, da família Colombaioni, em que o membro mais experiente assume a posição Augusta, no caso Nani Colombaioni na sua parceria com o filho Leris Colombaioni. O número do espelho foi adaptado de um vídeo em homenagem a Charles Rivel, que registra diversos números da palhaçaria clássica. Casali justifica a sua escolha:

A gente tinha que ter um número final que era dos dois e era perfeito porque era de Branco e Augusto e, além disso, na tradição, o palhaço que sabe mais faz o Augusto porque ele domina mais a comicidade, então ele [o Tio, Tranchesi] era perfeito para inverter os pa-

péis. Então a gente escolheu esse número por isso, a gente podia inverter os papéis. Então era um jogo de espelho perfeito, não só da relação como do futuro, porque, se ele envelhece, o sobrinho se torna mais poderoso, ia acontecer aquilo também, isso acontece nas relações humanas, do velho ser subjugado, mas no caso ali era a inversão pelo domínio da técnica. Então, como o Tio dominava a técnica, ele [Tranchesi] foi o Augusto.<sup>14</sup>

Já o comentário de Tranchesi sobre a escolha da cena do espelho acrescenta como esta permitiu mostrar um momento, mesmo que único, em que o Tio e o Sobrinho desfrutaram de uma maior troca afetiva. Após passarem a maior parte das suas vidas num estado de vigilância e rigidez provocado pela necessidade da sobrevivência e ao mesmo tempo perpetuar a experiência da transmissão de saber que iria assegurar a sobrevivência futura do sobrinho.

A gente quis ter um número clássico, quis mesmo, nada em nosso espetáculo é inédito assim, não é novo, a gente faz um apanhado de vários palhaços que a gente já viu, de várias referências. Alexandre tem até mais essas referências. Mas a gente foi buscar e sempre pensou que o número deles, o número conjunto, deveria ser um número clássico, devia ser um número conhecido. E pensamos em alguns números, mas em *O espelho* cabia muito essa inversão de papéis, essa transformação do status deles, até para que se pudesse ver – porque a gente já sabia o final –, a gente pudesse ver um pouco mais de humanidade, um pouco mais de afetividade no Tio. Como se não desse mais tempo, depois que eles se revelam parceiros na troca do jogo, que eles admitem, o Tio, na verdade, admite essa inversão de status, aí acho que ele dá um salto afetivo mesmo em relação ao outro, mas não dá mais tempo, é como se a gente percebesse só depois que a gente deixou muito tempo passar.<sup>15</sup>

Durante a apresentação de Casali e Tranchesi, essa poética se verifica no modo como rudeza transforma-se em sutileza na dança da aprendizagem da perna-de-pau, quando o Tio dança com o Sobrinho, por exemplo. Ou quando o Sobrinho finge estar gostando do leite podre que o Tio o deixou beber para rir às suas custas.

<sup>14</sup> Entrevista realizada por mim em 2007 no FestClown de Brasília. Recentemente, em 2009, Casali acrescentou: “Como eu tinha mais experiência de palhaço, fui o Augusto na peça em si, porém na peça Lúcio Tranchesi era o mestre, por isso ele assume esta posição... Foi uma idéia minha justificada na tradição... E ainda hoje ele tem um pouco de dificuldade de relaxar e brincar com a ordem e as regras, e eu de me neutralizar e endurecer...”

<sup>15</sup> Lúcio Tranchesi, em entrevista realizada por mim em 2007, no FestClown de Brasília.





Rimos da estupidez de uma ação que normalmente jamais faríamos ou esperaríamos que alguém a fizesse. O Sobrinho, para não dar ao Tio a satisfação de rir dele, bebe o leite podre aos poucos, porém divide a sua sinceridade com a platéia; seu rosto expressa o sofrimento que cada gole provoca. O que está operando claramente é o princípio de dividir e comentar com a platéia a verdade vivida pela personagem naquele momento exato, atualizando e expondo para o espectador o estado presente. Daí também a naturalidade com que a visão da miséria e do infortúnio de quem está no palco provoca o riso em quem está na platéia.

Não posso deixar de notar que, nas palavras de Lúcio Tranchesi, ele oscila em falar em termos de “o Tio” e “da gente” enquanto protagonista das ações e da mudança das ações. Ou seja, fala entre a terceira e a primeira pessoa. Talvez essa oscilação indique o enfraquecimento da idéia de personagem e ainda de definição de atuação entre ator e palhaço. Esse lapso, a meu ver, revela bastante sobre a natureza da sua atuação no espetáculo, permeada por uma atitude que transita entre o ator e o palhaço. Entre o ele, personagem Tio, e o eu, palhaço pessoal de Lúcio. Mas essa relação de Tranchesi com o ator e o palhaço fica mais evidente num outro trecho da entrevista:

De qualquer forma, nós estamos fazendo um espetáculo sobre palhaços, com o palhaço, mas no teatro, dentro de uma estrutura bem clara, bem rígida, o espetáculo não tem improvisação nenhuma. Espectáculo todo marcado, e isso me deixa mais seguro, mas eu tenho uma responsabilidade do componente verdade, pois muitas vezes o ator pode se esconder por trás do personagem. Eu não deixo de estar num personagem, mas eu preciso de um tempo real, de traduzir cada idéia, cada gesto, e o palhaço veio me oferecer isso. O palhaço veio me oferecer essa presença. Então, desde que eu fiz o trabalho mais consistente de palhaço que foi o retiro do Lume,<sup>16</sup> depois eu levei para todos os meus espetáculos esse momento de presença, de aqui e agora, de raciocinar o aqui e agora sem estar muito atrás do personagem. E acho que é a verdade que qualquer ator devia ter, qualquer personagem devia estar mais próximo, mais comprometido com a sua verdade ou enfim com a lógica específica de um espetáculo, de um personagem.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> O *Oitavo retiro de iniciação de clown e o sentido cômico do corpo*, do Lume, foi realizado em Salvador, em 1999, ministrado por Ricardo Puccetti e Carlos Simioni. Fizeram também parte deste retiro, além de Lúcio Tranchesi, Alexandre Luis Casali, João Lima, Demian Reis, Felícia de Castro, Flávia Marco Antônio, João Porto Dias, Elaine Lima, Manhã Ortiz, Aicha Marques, Carol Almeida, Tânia Soares, Rafael Moraes, entre outros.

<sup>17</sup> Lúcio Tranchesi, 2007, idem.

Essa idéia de que o palhaço oferece um caminho técnico para se chegar a “uma verdade no trabalho do ator” também se encontra na idéia de Lima, de que o palhaço serve, entre outras coisas, para dar um sopro de vida ao personagem. “É como se o ator modelasse tudo num barro, mas para o bicho viver tem que ter o sopro do palhaço”<sup>18</sup>: a questão da verdade no trabalho do ator não deve ser confundida com verossimilhança. A verdade aqui está mais ligada à força da teatralidade desempenhada pelo ator. Uma verdade da cena que não é mimética ou naturalista, mas carregada de uma eficácia cênica.

Minha vida profissional mudou completamente depois do palhaço, porque uma angústia que eu tinha logo que eu me formei em direção teatral, as experiências que eu fiz enquanto aluno, três montagens dentro da Escola de Teatro da UFBA, eram bacanas, os ensaios, eu conduzia direitinho; quando chegava a última semana, que o ator já estava com o texto memorizado, estavam as marcas, o cenário, o figurino, ficava faltando algum detalhe do ator, que não convencia, faltava certa verdade na encenação. Faltava certa verdade na atuação dos atores que eu tinha dificuldade de resolver enquanto diretor, até sabia como deveria ser, mas como conduzir o ator para chegar naquilo? Aí como palhaço, o palhaço tem isso, né? O palhaço é a verdade pura, então aprendi a fazer palhaço, primeiro aprendi vários exercícios de palhaço, também a vivê-los, aí passo isso para os atores. O principal problema do teatro é isso, é como o ator fazer uma cena de verdade, essa é a maior dificuldade. Se organizar no espaço é tranqüilo, marca-se, tudo é beleza, agora como o ator fazer de verdade, viver a situação ao invés de representá-la. E o palhaço me deu essa experiência, hoje eu sei o que é uma verdade e acho que sei conduzir o ator a fazer o mais próximo da verdade possível.<sup>19</sup>

Recapitulando princípios cômicos próprios da palhaçaria usados no espetáculo *O sapato*, temos: o estabelecimento de uma relação de dupla de Branco e Augusto na relação entre o Tio e o Sobrinho; a quebra da quarta parede, estabelecendo uma relação de jogo direto com a platéia, principalmente na cena do espelho quebrado, mas também em outros momentos pelo espetáculo; a dilatação e o exagero de características físicas e da personalidade de cada ator na atuação das personagens; a busca de uma *verdade cênica* capaz de dar um sopro de vida e levar o ator a se aproximar de uma experiência de

<sup>18</sup> João Lima, 2007, idem.

<sup>19</sup> João Lima, 2007, idem.





viver a situação da cena; a feitura de cenas curtas e independentes, cuja montagem não obedeceu a uma lógica de causalidade, proporcionando um efeito de surpresa maior; o uso da máscara do nariz vermelho e sapatos grandes e vermelhos, indumentária típica da palhaçaria clássica para caracterizar as cenas de apresentação artística do Tio e a cena do espelho quebrado.

Assistimos a esses princípios em operação, sobretudo nas ações físicas dos atores do espetáculo, que apesar de apresentar uma situação dramática, isto é, um enredo que pretende sustentar algum grau de verossimilhança, não faz uso do diálogo falado e, portanto, depende unicamente dos recursos apresentados pelo corpo cênico dos atores. A eficácia das cenas e o êxito do espetáculo dependem da movimentação e dos atores em cena, da exposição e declaração de sua relação de jogo com os objetos e adereços, de como dividem e incluem a platéia na situação dramática vivida pelas personagens. *O sapato* me parece um exemplo feliz de encontro entre teatro e palhaço, drama e palhaçaria. Sem desconhecer a contribuição habilidosa de Agamenon de Abreu, cenógrafo autodidata que construiu com simplicidade, praticidade e envolvimento os objetos, que também atuaram dando vida ao espetáculo.

## **O sapato e a cena baiana**

*O sapato do meu tio* se apresentou no domingo, dia 5 de novembro, para uma sala de teatro lotada, no Espaço Xisto, coroando com chave de ouro o final da semana Lá Vem a Cooperativa III – evento que promove a preços populares uma programação diversificada do teatro baiano, representado pelos grupos da Cooperativa Baiana de Teatro e convidados.<sup>20</sup> Na quinta-feira, dia 9 de novembro de 2006, primeiro dia de uma temporada do mesmo espetáculo, na mesma casa de teatro, Espaço Xisto, compareceram seis espectadores. Pela primeira vez *O sapato* foi cancelado. Gostaria de aproveitar esses acontecimentos para tecer algumas reflexões em torno da ausência do espectador como dado da crise do teatro no mercado teatral baiano. Mesmo porque o enredo do espetáculo metaforiza também esta situação e a relação de dependência econômica do artista com a sua platéia.

<sup>20</sup> Lá Vem a Cooperativa é um evento organizado e produzido pela Cooperativa Baiana de Teatro, que já se encontra na sua terceira edição. O Lá Vem a Cooperativa III apresentou a preços populares 28 espetáculos de grupos baianos e do Brasil. A Cooperativa Baiana de Teatro, fundado em 2003, é uma iniciativa política, jurídica e organizacional que visa fortalecer o teatro de grupo na Bahia, melhorando as suas condições de luta, sobrevivência e inserção no mercado cultural contemporâneo.

Eugênio Barba descreve deste modo o sentido de rebelião que o teatro provoca no panorama do novo milênio que se descortina:

A rebelião do teatro é sobretudo criação de uma condição de insularidade, de exílio interior, uma forma material, quase sempre não explícita, de dissidência. Toda a órbita do teatro é marginal em relação aos centros em que pulsa a vida e a cultura de nosso tempo. O teatro parece ser uma relíquia arqueológica de épocas passadas. E, sem dúvida, se renova. Continua levando a marca de uma diversidade que pode ter a debilidade de um limite ou a força e a dignidade de quem se reconhece em minoria. (BARBA, 2005, p. 69)

Está claro, na percepção de Barba, diretor do Odin Théâtrét – considerado um dos grupos de teatro mais antigos da Europa, com mais de quatro décadas em atividade –, que no mundo contemporâneo, na sociedade da informação e tecnologias de comunicação de massa, o espaço que o teatro ocupa e alcança é pequeno, é marginal. Evidentemente que essa não é uma constatação excepcional. Basta indagar, na sua família, quem frequenta regularmente o teatro e a probabilidade será quase zero, a não ser que você seja de algum modo ligado a teatro e então o seu vínculo funciona como estimulador ou indutor da sua rede de parentes e amigos a optar por uma noite de lazer no teatro. Esses espectadores integram o inexpressivo, em termos quantitativos, é claro, circuito do teatro privado, expressão cunhada por Paulo Dourado, diretor baiano, em seu artigo provocador *Los catedráticos: a comédia baiana ou quem tem medo da idade média*. (DOURADO, 2005, p. 44-65)

Neste artigo, Dourado tenta sondar uma angústia que provavelmente interessa a todos que vivem do ofício teatral e afeta grande parte dos profissionais de teatro hoje: a falta de interesse do público. O desinteresse é diretamente proporcional a uma demanda cada vez maior de entretenimento e lazer noturno. O público que busca diversão à noite está sendo abocanhado, por exemplo, pelos grandes musicais (londrinos, nova-iorquinos), clonados em países europeus e até mesmo em São Paulo. Parece que, a rigor, o público desses musicais não é o mesmo que frequenta os teatros, assim como o espectador padrão de teatro não frequenta tais musicais, de modo que existem públicos distintos para distintos tipos de teatro. O público desses musicais pode ser definido como o *não-espectador* padrão de teatro.

Para Dourado, na falta de um público regular de teatro na Bahia, ficamos esperando o privado:

O espectador “padrão” de teatro, apesar de tudo, praticamente não existe na Bahia, que no entanto possui espectador “padrão” de cinema, de shows de música, sobretudo axé e pagode, mas também forró, MPB e POP. Marcada por políticas de financiamento (públicas e privadas) grosseiramente equivocadas (em geral voltados para o “teatro arte”, teatro experimental, etc.), a Bahia nunca conseguiu criar um sistema regular de produção, circulação e consumo de teatro que fosse autônomo e atrativo para o público. (DOURADO, 2005, p. 55)

Para explicar o sucesso de *Los catedráticos*, Dourado usa a noção de *público* do Falcão, do Rappa, e o *não-espectador*, do crítico da Humboldt, afirmando que os megassucessos teatrais da Bahia (*Os Cafajestes*, *A Bofetada*, *Oficina Condensada e 1,99*)<sup>21</sup>, que transpuseram as fronteiras do *teatro privado*, tinham os seguintes elementos em comum: serem *não-teatro*, ou seja, nestes espetáculos, o jogo, a festa, a farsa, o diálogo com o público, o *nonsense* e a bufonaria são mais importantes do que a possível história ou verossimilhança de uma situação ou de situações. Do ponto de vista da atuação, os atores não vivem personagens, mas são e usam a própria presença, que se confunde com a do ator; todos são comédias e exploram, cada um a seu modo, a comicidade. Tais características, inclusive, são recursos e estratégias que aparecem, também, com muita frequência em espetáculos de palhaçaria.

O impacto desses megassucessos baianos, que tiveram início com *A Bofetada*, sem dúvida, estimulou a renovação do interesse pelo teatro na Bahia como um todo. Dourado sinaliza que o teatro não deve temer o entretenimento e o interesse comercial como se essa aproximação, por si só, implicasse num esvaziamento de sentido e de qualidade dramática. E, embora ele em nenhum momento sugira que esteja indicando um modelo de teatro a ser seguido, devemos cuidar para não entender as características estéticas destes espetáculos como receita, daqui em diante, para todas as aventuras teatrais, na luta pelo tão cobiçado sucesso e, por que não, megassucesso. A diversidade estética seria posta em risco. Comercial não é sinônimo de ruim ou mal, mas também não é certificado de bom ou bem.

O próprio *O sapato* possui quase todas as características que formam o perfil daqueles espetáculos, exceto, talvez, o fato de que a história contada seja uma face importante da peça e não apenas um pretexto: existe, enfim, um investimento na verossimilhança da situação vivida pelas personagens, se compararmos com os outros espetáculos. Apesar de partilhar o interesse que a maioria dos projetos teatrais nutre de alcançar um volume de público que torne seu trabalho artístico sustentável e, por que não, rentável, me parece perigoso considerar volume de público, por si só, como dado que demonstra o interesse, a aprovação genuína da platéia, e que a arte segue numa boa direção. Um caminho que pode facilmente enveredar para uma arte totalitária e absolutista. Enfim, trata-se de questão polêmica e muito discutível.

Tanto *O sapato* como cada espetáculo mencionado mereceram seu público. Apesar de adotarem estratégias teatrais em comum, cada um operou artisticamente estas escolhas de modo distinto. Neste artigo, me detive em como a comicidade da palhaçaria foi usada no espetáculo *O sapato*, mas achei oportuno e produtivo abrir um debate a partir da provocação do artigo de Dourado, que se deteve no espetáculo *Los catedráticos* e o comparou com outros espetáculos baianos de comédia. A prática do debate nos dá a oportunidade de amadurecer idéias, enriquecer, medir e aprofundar nossas posições, além de valorizar a circulação e multiplicação de idéias publicadas que, às vezes, pedem para ser ecoadas. A afinidade e urgência temática também confluíram para gerar meu interesse neste debate que, espero, tenha continuidade e receba a contribuição de outros.



Figura 3. Lúcio Tranchesi em *O sapato do meu tio*, Sala do Coro, Teatro Castro Alves, Salvador-BA, 2006. Foto: Gal Rocha.

<sup>21</sup> 1,99 (criação e atuação de Ricardo Castro); *Oficina Condensada* (texto de Aninha Franco, direção de Fernando Guerreiro, atuação de Rita Assemany); *Os Cafajestes* (texto de Aninha Franco e direção de Fernando Guerreiro); *A Bofetada* (direção de Fernando Guerreiro, elenco: Cia. Baiana de Patifaria).



## Referências

- BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BARBA, E. Nas entranhas do monstro. *Repertório Teatro & Dança* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, Salvador, ano 8, n. 8, 2005.
- BARBA, E.; SAVARESE, N. *A arte secreta do ator*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Unesp, 2003.
- DISHER, Maurice. *Clowns and pantomimes*. London: Constable & CO. LTD, 1925.
- DOURADO, Paulo. *Los catedráticos: a comédia baiana ou quem tem medo da idade média*. *Repertório Teatro & Dança* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, Salvador, ano 8, n. 8, 2005.
- MENDES, Cleise Furtado. *A gargalhada de Ulisses: a catar-se na comédia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.