

Do Melodramático ao Cômico: *O ébrio*, de Gilda de Abreu, encenado por Piquito¹

Mário Fernando Bolognesi
Universidade Estadual Paulista - Marília

Ariranha é uma pequena cidade com aproximadamente 7000 habitantes na região Norte do Estado de São Paulo, distante 390 km da capital. Em 21 de Março de 1998, a equipe de pesquisa do projeto *Clowns: dramaturgia, interpretação e encenação* visitou, uma vez mais, o Circo Real, na referida cidade.

O Circo Real é pequeno, com escassos recursos. Sua lona é de aproximadamente 18m x 22m, com dois mastros, bastante surrada e apresentando incontáveis furos e rasgos. A casa de espetáculos tem capacidade para mais ou menos 400 pessoas. A companhia é basicamente familiar e tinha, naquele momento, um espetáculo voltado para o circo-teatro, com variação de repertório: a cada dia, uma nova peça. Eram poucos os números circenses. Além dos membros da família, apenas um artista de "fora" trabalhava na companhia, o palhaço Piquito, responsável pelas encenações teatrais da companhia.

O Circo Real já era conhecido dos pesquisadores. Em uma oportunidade anterior, no dia 13 de fevereiro de 1998, ele foi encontrado quase que ao acaso, na cidade de Agulhas (SP), em meio a uma viagem em busca de um outro circo. Naquele momento, a companhia circense ainda não contava com o trabalho do palhaço Piquito.

Em Ariranha, às 17:30 hs. do dia 21 de março de 1998, todos os ingressos já estavam vendidos com antecedência e a lotação estava esgotada, fato raro nos circos brasileiros na atualidade. Era noite de sábado e o circo anunciava a encenação de *O ébrio*, conhecida peça de Gilda de Abreu, cuja canção de mesmo nome ficou conhecida pela inconfundível voz de Vicente Celestino. Antes do drama, porém, o Circo Real apresentou, na primeira parte do espetáculo, uma esquete com o palhaço Bochechinha.

¹ Este texto faz parte da pesquisa *Clowns: dramaturgia, interpretação e encenação* e conta com apoio financeiro da FAPESP e do CNPq. As fotos são de autoria de Kiko Roselli.

Na segunda parte, antes da peça anunciada, um show musical com os artistas do circo, envolvendo basicamente paródias e piadas. No show, Piquito já teve uma participação relevante.

Em 1998, Piquito tinha 64 anos. Seu nome: Osmar dos Santos. Estreou no circo-teatro com cinco anos de idade. Até os quinze trabalhou também como trapezista, quando seu pai resolveu montar seu próprio circo. Precisando de um palhaço, o pai "colaborou" com o nascimento do Piquito, um apelido que tinha desde criança e que foi aproveitado para o nome da personagem. No Circo Real, além de trabalhar nas peças Piquito atua também em esquetes e entradas, nos moldes mais conhecidos do espetáculo circense. É também humorista, canta e compõe paródias e piadas. Já foi proprietário de circo, com companhia própria. Em Ariranha, ele estava contratado para uma temporada, com a incumbência específica de formar um repertório para a companhia. Além de exímio ator, também é dramaturgo, associado à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Para a encenação de Ariranha, Piquito fez uso de uma adaptação própria do texto de Gilda de Abreu.

Na adaptação e encenação de Piquito, a obra ficou restrita a apenas três curtos atos. As personagens da peça são as seguintes: Gilberto Silva, um médico; Marieta, esposa de Gilberto; Salomé, empregada do casal (personagem cômica); José, primo de Gilberto; Lola, suposta amante de Gilberto, utilizada por José para armar a intriga; Manoel, proprietário de um bar; Pedro Cruz, um bêbado (interpretado por Piquito); Antônio e Wanda, um casal que vai ao bar em busca de histórias para um livro.

O Primeiro Ato desenrola-se na casa de Gilberto, com José declarando seu amor a Marieta, invejando-lhe o batom pois este está sempre a "beijá-la". A cena é interrompida por um telefonema de Zizinha Souza (na realidade, Lola), atendido por Salomé. Zizinha é uma paciente do médico. José sai e, em um *aparte* à platéia, afirma: "Já tenho quase ganha essa parada", antecipando, assim, o seu caráter e a intriga da peça. Ao mesmo tempo, a empregada entrega à mulher uma carta destinada ao marido. Doutor Gilberto chega em casa e Marieta esboça um certo ciúme de Zizinha. O marido acalma-lhe dizendo que a paciente é corcunda, vesga, tem as pernas tortas e o rosto crivado de espinhas. Para terminar com as desconfianças da mulher, o marido mostra-lhe uma medalha como prova de seu amor. A medalha só será entregue àquela que vier substituir Marieta no coração do doutor. José retorna à cena e cumprimenta Marieta, a aniversariante. Abraça o primo Gilberto e rouba-lhe a medalha do bolso. O ato

termina com um telegrama chamando Gilberto para, às pressas, visitar seu pai, que está muito mal. Antes de sair, Gilberto solicita a José que olhe pela esposa.

O Segundo Ato também se passa na casa do doutor Gilberto. Dizendo-se ser Zizinha Souza, Lola procura por Marieta para revelar um suposto caso amoroso com Gilberto. Marieta, de início, não acredita. Lola, então, mostra-lhe a medalha, afirmando que o marido sempre lhe confia a jóia quando sai em viagem. Marieta está desolada. Entra José. Marieta, desamparada, resolve abandonar a casa e entregar-se ao primo. Antes de abandonarem a casa, sorrateiramente, José deixa a medalha sobre a mesa.

Gilberto retorna da viagem. Seu pai faleceu. Salomé entrega-lhe uma carta, escrita pela ex-esposa, anunciando o fim do casamento. Gilberto está transtornado. Nesse momento, Salomé anuncia a chegada de Zizinha Souza, ou melhor, Lola. Gilberto não crê, pois Zizinha, sua paciente, além das características já anunciadas, também é paraplégica. Lola, movida por ciúmes (José deixou-a e fugiu com Marieta), revela toda a intriga. Após a revelação, Lola sai. Salomé tenta convencer o patrão, dizendo-lhe que a esposa não o amava. Ambos estão chorando. Angustiado, Gilberto só deseja esquecer o infortúnio.

O Terceiro Ato se desenrola no bar de Manoel. Estão em cena Pedro Cruz (representado pelo palhaço Piquito) e o proprietário do estabelecimento, quando Gilberto entra. A cena se desenrola entre as duas personagens bêbadas. Pedro solicita fósforos a Gilberto, que oferece. A bebedeira de Pedro, contudo, impede que este consiga acender o cigarro. Esta cena, improvisada, se desenrola por vários minutos.

Em seguida, Gilberto pede um cigarro a Pedro. Novamente, o improvisado toma conta da cena. Pedro retira do bolso do paletó um punhado de bitucas, para que Gilberto escolha. Acender a escolhida demanda outros tantos minutos de cena, de total improvisação. Finalmente, Pedro chama Gilberto de "amigo". Ambos se apresentam. Uma vez perguntado pelo seu nome, Gilberto responde que seu nome "foi". Em seguida, entrega um jornal a Pedro, no qual se lê a notícia da missa de sétimo dia de doutor Gilberto. Depois disso, Gilberto se apresenta: "Sou eu. Ou melhor, fui eu, o Dr. Gilberto". A confusão está feita na cabeça do bêbado-palhaço. Diante do embaraço, Gilberto conta a Pedro todo o seu infortúnio:

"A minha desgraça começou quando eu soube que minha mulher tinha fugido com outro homem. Depois de ter feito um novo testamento, deixei a minha casa, onde eu julguei ser tão feliz. Nada levei

comigo a não ser a roupa do corpo. Andei horas e horas sem saber por onde andava. Era aquela a segunda vez que eu me sentia só, sem ninguém, sem amigos. Alguém me fez parar, era um bêbado que me pedia um níquel. Dei-lhe e ouvi a voz do bêbado que me dizia: "sabe porque eu bebo? eu bebo para esquecer" O ruído de um caminhão, uma freada violenta, um grito me fizeram parar. O infeliz bêbado estava morto, com o crânio todo esmagado. Só eu estava ali. Tive uma idéia: troquei de roupa com ele, deixei em seu bolso todos os meus documentos. Quando me afastei dali deixei a minha personalidade naquele corpo sem vida. E foi assim, Pedro, que o Dr. Gilberto Silva morreu, enquanto nascia o ébrio."³

Ao final do relato, Pedro também revela sua tormenta: tinha alcançado o auge como palhaço, quando sua mulher foge com o domador de feras. A partir de então, ele foi decaindo, enquanto pessoa e enquanto artista, entregando-se ao álcool.

Chega ao bar um jovem casal em busca de estória para um possível livro, uma novela, talvez. Chamam Gilberto e oferecem-lhe bebida, desde que relate sua malfadada sina. O melodrama original foi composto de tal forma a nele se encaixar a música de Vicente Celestino, como aliás é característico do gênero. Isso se manteve na encenação. A narração de Gilberto, para o casal, é a própria música. Como a voz do intérprete é inconfundível e de difícil imitação, o encenador optou simplesmente pela reprodução da mesma, com a cena paralisada. Enquanto a música toma a cena, Lola entra no bar e reconhece Gilberto. Em seguida, chega a própria Marieta, que foi abandonada por José, acabada e empobrecida. Marieta pede emprego a Manoel, proprietário do bar. Lola diz a Marieta que seu marido está vivo. Marieta "enlouquece" e quer o marido de volta. Neste momento, Pedro intervém. Primeiro, para apontar o erro da mulher; depois, para ajudar a reconciliação. Dirigindo-se a Gilberto, em uma conversa aparentemente vaga, Pedro pergunta se ele estaria disposto a perdoar a mulher. Gilberto responde afirmativamente. Neste momento, reencontra Marieta, perdoa-a e, ao mesmo tempo, dá-lhe a velha medalha: nenhuma outra mulher havia ocupado o seu coração. Entrega-lhe a jóia e sai sozinho. Contrariamente à maioria dos desfechos melodramáticos, que provocam a recomposição da família, Gilberto perdoa sua ex-esposa mas não quer a reconciliação. Enquanto sai, pede ao amigo Pedro que vá até sua "campa

³ O texto adaptado por Piquito é manuscrito. Este trecho consta da página 6.

derramar uma lágrima de dor ao peito amigo” (versos da própria música). Comovido, vai caminhando ao fundo do palco e cai morto.

O circo estava cheio. O drama anunciado é dos mais conhecidos do público frequentador do circo-teatro. Qual, então, o motivo de tal sucesso? O exotismo de um modo de se fazer teatro tido como em extinção? Oportunidade de rever, com saudosismo, o teatro do passado? Haveria algo de novo na montagem de *O ébrio*?

A encenação realizada por Piquito transforma o melodrama lacrimoso em uma hilariante comédia. Este foi o requisito fundamental do sucesso. Além disso, o palhaço Piquito é bastante conhecido em toda a região. Toda a sua carreira artística foi construída em torno das pequenas cidades próximas a Ariranha. Assim, o anúncio da participação do artista foi, por si mesma, um dos motivos que garantiram da casa cheia. O público foi ao circo para rever o palhaço Piquito. Portanto, não havia o ingrediente da novidade do texto. Como é sabido, o repertório dramaturgico do circo-teatro é restrito ao melodrama e à comédia. Neste caso, a hipótese do novo, na dramaturgia, sequer poderia ser aprofundada, pois *O ébrio* é obra reconhecida nacionalmente. O novo estava justamente na interpretação do palhaço, no modo como o artista concebeu e desempenhou um papel, que chega a desfigurar os intentos maiores do melodrama original.

Porém, mesmo que as hipóteses do exotismo, do saudosismo e da novidade da dramaturgia tenham sido descartadas é digno de nota, em um registro de ordem sociológica, que o circo-teatro ainda preenche as lacunas que o teatro não conseguiu suprir. Isso ocorre especialmente nas pequenas cidades brasileiras, desprovidas de uma sala de espetáculos. As companhias teatrais que se propõem a viajar pelo interior raramente aportam em pequenas localidades, mesmo porque elas são desprovidas de um edifício teatral adequado. Aliás, as companhias e os espetáculos itinerantes têm se dedicado quase que exclusivamente às capitais ou às grandes cidades. No restante do país, nos pequenos municípios, até mesmo em vilarejos, pode-se encontrar um circo armado, cumprindo, a seu modo, um papel que o teatro não consegue desempenhar a contento.

A versão do Piquito para *O ébrio* é despojada. Não há nenhuma espécie de jogo de luz. Afora a música de Vicente Celestino, que tem uma inserção significativa na peça, não há qualquer outra incidência de trilha sonora no espetáculo. A precariedade do Circo Real, igualmente, determinou o despojamento cênico e a impossibilidade de um cenário mais elaborado. Nos dois primeiros atos, o palco limpo era o lugar da ação, sem nada

que fizesse ao menos referência à residência de classe média do médico infelizmente. No terceiro ato, uma pequena mesa com cadeiras e uma tábua sobre cavaletes, recoberta com uma toalha, eram os referenciais de um de bar. Toda a encenação tinha como suporte a interpretação dos atores, mas, particularmente, a performance do palhaço Piquito.

Algumas personagens estavam caracterizadas de maneira a mais natural possível. Fugiam ao realismo o palhaço bêbado, a empregada, o proprietário do bar e o ébrio (apenas no terceiro ato). Essas personagens tinham uma caracterização estilizada, com maquiagem realçada, próxima do exagero, especialmente as três primeiras. São, portanto, personagens inclinadas ao cômico, previstas no texto original, de acordo com as características do gênero melodramático. A adaptação e a interpretação do Piquito enfatizaram especialmente o cômico. O enredo do drama terminou ocupando um plano secundário e, naturalmente, as personagens cômicas foram valorizadas.

O palhaço Piquito, que havia participado da segunda parte do espetáculo, no show musical, alterou sua caracterização. Manteve os principais traços de sua personagem-palhaço, porém adequou a maquiagem, bem como a vestimenta, à personagem do drama, Pedro Cruz. Esta é uma característica dos palhaços que atuam no teatro circense. Geralmente, não entram em cena – nas peças – com a vestimenta e maquiagem características de suas personagens-palhaços. Eles provocam as alterações necessárias, de acordo com as exigências da personagem a ser interpretada. Piquito não fugiu à regra. Trocou sua roupa colorida (branco, vermelho e preto) por uma roupa surrada, com um par de tênis igualmente velho e esburacado. Na cabeça, ao invés do chapéu preto do palhaço, um boné com a aba criteriosamente deslocada, evitando com isso que o rosto ficasse encoberto pela sombra.

Uma vez no palco, representando um bêbado, em momento algum Piquito deixou de lado a característica fundamental da personagem embriagada.

Como é possível a transformação de um melodrama lacrimoso em uma comédia hilariante, de tal forma levada às últimas conseqüências que o enredo original termina sendo “esquecido”, ou melhor, relegado a segundo plano? A hipótese investigada depositou exclusivamente na interpretação e mais explicitamente na ação corporal do artista a possibilidade de tal empreendimento.

O filósofo francês, Henri Bergson, estudioso do fenômeno do riso e do cômico faz a seguinte ponderação:

"Por isso o poeta trágico tem o cuidado de evitar tudo o que possa chamar nossa atenção para a materialidade dos seus heróis. Desde que ocorra uma preocupação com o corpo, é de se temer uma infiltração cômica. Daí os heróis de tragédia não beberem, não comecem, não se agasalharem. Inclusive, na medida do possível, nunca se sentam. Sentar-se no meio de uma fala seria lembrar que se tem corpo." (BERGSON, 1980, p. 33)

Heróis trágicos não têm corpo: são idéias e ideais. Tudo neles é superior, elevado, é espírito obstinado, que se reporta à tradição mítica e heróica, resquícios de um tempo passado, que está presente na consciência dos cidadãos atenienses do século V a.C. Perseverantes, os heróis (e as tragédias) evidenciam a grandeza da política, da moral e da ética do governante na condução dos destinos da *pólis*. Os heróis, nas tragédias, sempre se reportam a valores, idéias, instigando o espírito, as emoções (com vistas à superação delas, pela catarse), a alma e sua imaterialidade. Para haver conflito trágico, a índole do herói vai se contrapor a tantas outras, como à do coro, à do antagonista, etc. A solução do conflito dramático escapa aos anseios dos heróis, deixando transparecer uma outra vontade, coletiva por excelência, que responde aos novos tempos da Cidade-Estado Atenas, polarizada entre a democracia e a tirania. (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 1977, p. 7 e seg.) A tragédia tem uma direção: o espírito, a consciência moral e política dos cidadãos. Este intento se manifesta nos diálogos, nos pensamentos das personagens, na intenção sublime dos seus atos, quase sempre questionando a *pólis*, a vida pública da frágil democracia de Atenas, sua forma de organização e de relação entre governantes e governados. A causa, portanto, é pública e política, uma condição que já foi detectada por Aristóteles, na *Poética*. (1449 b 24-27)⁴

Além de continuador de uma certa tradição que confere uma inferioridade ao cômico e à comédia, Bergson fundamenta o riso com base em sua própria filosofia. No centro de suas reflexões está a noção de vida

⁴ A seguir o exposto por Aristóteles, um dos principais elementos que distinguem a tragédia da comédia é o objeto da imitação. A comédia se volta para ações do cotidiano, como casamento, adultério, o ganhar e economizar dinheiro, o trapacear, etc. A tragédia tem como alvo de mimese a traição, desobediência às leis e ordens das autoridades, assassinatos, usurpação do poder, etc. Contudo, um exame atento das obras evidencia um "sentido nobre" em comédias, como "situações cotidianas" em tragédias. Ver ARÉAS, 1990, p. 15 e seg.)

como duração, quando tudo é novo e ao mesmo tempo conservado. O conceito de duração é tomado como memória e conservação, para explicar as relações entre alma e corpo. Ele é também essencial para explicar a idéia de *élan vital*, fonte de toda a vida, uma consciência criadora que encontra em si mesma as respostas e reações que cada momento requer. Nada se repete e cada instante requer uma atitude inovadora, que é diversa para cada indivíduo. A vida, assim, foge a qualquer esquema: é incessante, fluir. Tensão e elasticidade, noções fundamentais para o filósofo da intuição, possibilitam a inovação, a mudança e a continuidade. A vida não é esquemática e nem mecânica: ela é o universo de uma qualidade sempre nova. (GIACOMONI, 1995, 184 e seg.)

O cômico, para Bergson, é exatamente o contrário da vida: é perda da tensão e da elasticidade, é redução a esquema, a mecanismo, repetitividade e rigidez. Por esta via, o cômico é morte, porque é automatismo e máscara. Quando se reporta ao corpo, o riso realça e evidencia que este é mecânico, esquemático e automatizado.

"O gesto, pois, que se anime com a idéia! Aceite a lei fundamental da vida que é jamais se repetir! Mas eis que certo movimento do braço ou da cabeça, sempre o mesmo, me parece voltar periodicamente. Se o observo, se basta para me desviar, se espero a sua passagem e se ele chega quando o espero, involuntariamente ri. Por que isso? Porque tenho agora diante de mim um mecanismo instalado na vida e imitando a vida. É a comicidade." (BERGSON, p. 24-25)

Segundo Bergson, cabe à arte recuperar a pureza de cada duração, a partir de seu interior. Se o cômico é máscara mecânica, pura exterioridade, está evidente que ele não pode ser arte. Ou melhor, a comédia é arte apenas porque consegue agradar. A generalidade que a caracteriza e o propósito de instruir e corrigir, deixam-na distantes das demais obras de arte, que procuram resgatar a grandeza do momento individual.⁵

A obra cômica procura investigar um desvio, com vistas à corre-

⁵ "Tínhamos, pois, razão ao afirmar que a comédia é intermediária entre a arte e a vida. Ela não pode ser despreendida como a arte pura. Ao organizar o riso, ela aceita a vida social como um meio natural; chega mesmo a acompanhar uma das impulsões da vida social. E a essa altura volta as costas à arte, que é uma ruptura com a sociedade e um retorno à simples natureza." (BERGSON, 1980, p. 88)

ção. Com muita freqüência, esses desvios são buscados no temperamento, no caráter, nos defeitos e nos hábitos. Eles devem ser visíveis a todos, exceto a quem os possui. Essa inconsciência do portador se reflete na repetição, exaustivamente. Um certo automatismo toma conta do indivíduo. A rigidez mecânica substitui a maleabilidade e a flexibilidade. Ela toma forma e se corporifica, desprovida daquela tensão e elasticidade exigidas de cada um, pela vida e pela sociedade. Tensão e elasticidade são duas forças complementares que devem estar presentes no corpo e no espírito. Quando faltam ao corpo, tem-se os acidentes, as doenças; quando ausentes no espírito, tem-se a loucura. O corpo é risível quando se torna rígido e manifesta um desvio adquirido, que inconscientemente se conserva. É a alma, agora estática, que se materializa. Isso transparece nos gestos e nas fisionomias. É o momento em que uma pessoa aparenta ser uma coisa, um objeto.⁶

Um dos exemplos privilegiados de Bergson para demonstrar essa "coisificação" diz respeito à comicidade dos palhaços circenses. As cambalhotas e os movimentos terminam sendo as "facécias da arte do palhaço", de tal modo que toda a atenção do público volta-se para o seu corpo, para os seus saltos, para um encontro/desencontro de corpos que não são corpos, mas coisas: não são homens de carne e osso, mas bolas de borracha. Em um outro exemplo, duas personagens calvas e de cabeças enormes batem um na cabeça do outro, até parecerem bastões rígidos. (BERGSON, 1980, p. 36-37)⁷

Essa comicidade está presa apenas ao mecanismo do corpo? Ora, para representar o corpo mecanicamente há necessidade de um perfeito domínio dele. Para esse domínio faz-se necessário um longo aprendizado, momento de exercício pleno da intuição, de forma a se conseguir um estado interior correspondente àquela representação. Em outras palavras, esse corpo que representa o mecanismo está integralmente movido por um estado de concentração, estado este que é e deve ser controlado por seu espírito. O artista do picadeiro tem de tomar conta de uma série de situações: o roteiro dramaturgicamente dito; o estado de atenção e descontração do público; o conhecimento de suas possibilidades corporais

⁶ "Onde a matéria consiga assim adensar exteriormente a vida da alma, fixando-lhe o movimento, contrariando-lhe enfim a graça, ela obtém do corpo um efeito cômico." (BERGSON, 1980, p. 23)

⁷ "Nesse momento surgiu com toda nitidez a sugestão de que os dois artistas haviam aos poucos insinuado na imaginação dos espectadores: 'Vamos nos transformar, acabamos de virar manequins de madeira maciça'." (BERGSON, 1980, p. 37)

para a execução dos movimentos; uma atenção redobrada para os motivos e momentos que possibilitam o exercício da improvisação, etc. Ou, em linguagem bergsoniana, contrariando a própria concepção do filósofo, aquele ator deve estar em estado de alerta, momento em que se encontram acionados os requisitos da tensão e da elasticidade, não apenas no corpo, mas também no espírito do ator. Ele está ali por inteiro.

Piquito, em *O ébrio* fazia ruir toda a concepção negativa de Bergson acerca do riso. Gestos, modo de falar e andar, concentração na personagem, roupas, máscara e maquiagem são a aparência de uma singular personalidade: o palhaço. Pedro Cruz (Piquito) foi construído a partir de um jogo constante entre a personagem-tipo características básicas do tipo palhaço, dadas pela tradição), a individualidade do artista e a peculiaridade psíquica de sua personagem. O palhaço não é uma máscara fixa, embora carregue traços tipológicos que o identificam. A máscara/maquiagem do palhaço é individual e traz as peculiaridades psico-sociais que o artista imprime à personagem. O palhaço é, a um só tempo, ator e autor de sua personagem e das cenas que representa, muito embora se apoie em roteiros de cena, quando não em textos mais elaborados. A base de sua interpretação não é dada pela ficção literária, movida por intuítos nobres. Ela se exerce em um outro registro, exatamente o do corpo, subjugado historicamente pela grandeza da alma.

Bergson, seguindo a tradição dominante, menospreza as sutilezas corporais para centrar-se apenas naquilo que ele próprio chama o tema principal do palhaço, suas facécias, ou seja o exclusivo movimento, que leva à "coisa". A negatividade está na representação. Mas, por que essa representação seria negativa? Na arte do palhaço não está presente a manifestação de ideais, de um espírito elevado e nobre. Nela, termina prevalecendo a ação física, quando o corpo sobe à cena para dizer, contraditoriamente, que ele está sendo costumeiramente esquecido. O sublime não se presta a esclarecê-lo. Ao contrário, essa categoria estética reitera e acoberta essa visão negativa.

Nenhuma outra forma de espetáculo consegue, com tamanha maestria, se deslocar entre o riso e a morte, como o circo. (AUGUET, 1974, p.7) Nele, a emoção do fracasso está posta por inteira, para, no momento seguinte, ser superada pelo predomínio do riso. Ela está presente, enquanto possibilidade constante e efetiva, nos mais diversos números de acrobacias. Os ginastas dão ao corpo a dimensão de grandeza que o espírito não reconhece; ele desponta como contraposição à palavra sublime, valor preponderante de uma certa prática cultural. O corpo não é uma

coisa, mas um organismo vivo que desafia seus próprios limites, mesmo sabedor da possibilidade do malogro que efetivamente pode ocorrer, às vezes de forma fatal. O acidente e a queda do trapezista durante seu desempenho artístico não é apenas imagem ficcional. O público presencia um desenrolar alternado de calafrio e descontração. O corpo deixa de lado a roupa cotidiana que o esconde para apresentar sua grandeza e virtude. Espetacularmente, o corpo se desnuda para revelar toda a sua potencialidade.

Diante do desempenho artístico de Piquito, Bergson mostrou-se inadequado à interpretação. Curiosamente, tudo aquilo que o filósofo salienta como qualidades da arte trágica pôde ser observado no desempenho do bêbado Pedro Cruz. Em momento algum faltou tensão e elasticidade ao artista, sempre atento ao ritmo do espetáculo e à interação do palco com a platéia.

Contudo, deixando-se de lado a visão negativa e, por assim dizer, tradicional do filósofo francês há que se reconhecer a pertinência de sua reflexão, especialmente quando detecta o corpo como ponto de fuga e de passagem do trágico para o cômico. Certamente, o bom senso induz à não identificação entre a tragédia e o melodrama. Nesse último, a emoção e a imaginação ganham proporções e ênfases que a tragédia somente em alguns momentos explora. Entretanto, prevalece nela um intento de racionalização, de superação dos estados emocionais inebriantes, ao passo que o melodrama procura justamente a intensificação dos sentimentos.

“O ator do velho melodrama é grandiloquente, cai de joelhos, ergue os braços aos céus lamentosamente. A autocomiseração é um fato na vida, apesar de estar fora de moda, e a sua melhor forma de reprodução é o uso do estilo grandiloquente, sendo assim, a grandiosidade melodramática deveria parecer uma necessidade. A intensidade do sentimento justifica o exagero formal e transforma o melodrama no naturalismo da vida onírica posto como convenção, isto é, acordo entre criador e público sobre uma série de símbolos comuns.” (KUTCHMA, p. 44)

A grandiloquência melodramática funda-se na voraz necessidade de exposição dos sentimentos e dos desvios morais. A exposição dos vícios tem como meta a exaltação da virtude. De qualquer forma, tratam-se de grandezas e fraquezas que têm na dramaturgia seu principal ancoradouro. A trama desempenha um papel essencial. No momento em que o palhaço Piquito provocou o desvio do eixo temático do texto dramático para a

sua interpretação ele deslocou o foco de atenção do sentimentalismo para a paródia. A base e a eficácia desse deslocamento deram-se através de sua performance corporal improvisada. A grandiosidade gestual do ator melodramático foi suplantada pelas minúcias aparentemente despropositadas de um bêbado em cena, que não consegue apanhar a caixa de fósforo, por exemplo. A dramaturgia perdeu sua força e a cena revelou aquilo que é essencial para as artes cênicas: a interação do ator com o público. No caso de Piquito a “verdade” do texto e do enredo foi propositalmente desviada. Os dilemas do médico abandonado pela mulher foram prontamente superados pelos do palhaço e seus sapatos furados que com muito custo, e até mesmo resignação, conseguem proteger os pés do frio e das pedras em seu caminho. O corpo grotesco e a interpretação parodística fizeram a transposição do sentimentalismo melodramático para a miséria das personagens, tratadas, contudo, sob um olhar cômico. O choro sentimental cedeu lugar ao riso distanciado e consciente.

Bibliografia

- ARÊAS, Vilma. 1990. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- AUGUET, Roland. 1974. *Histoire et légende du cirque*. Paris: Flammarion.
1982. *Les fêtes populaires et le comique clownesque*. In: FABBRI, Jacques e SALLÉE, André, org., *Clowns & farceurs*. Paris: Bordas.
- BAKHTIN, Mikhail. 1993. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec.
- BERGSON, Henri. 1980. *O riso*. Ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar.
- ENGIBAROV, L. G. 1988. *Auto-retrato de um palhaço. O correio da Unesco*, n. 16, v.3, p. 17-8. Rio de Janeiro: março.
- FERRONI, Giulio. 1974. *Il comico nelle teorie contemporanee*. Roma: Bulzoni.
- GIACOMONI, Paola. 1995. *Il comico secondo Bergson*. In: BANFI, Emanuele (org.), *Sei lezioni sul linguaggio comico*. Trento: Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche., p. 169-196.
- KUTCHMA, Sílvia Maria. 1999. *Um estudo dos gêneros dramáticos. Cadernos de Pesuisa em Teatro*. Série Ensaios, n. 5. Rio de Janeiro: UNI-RIO, , p. 41-62.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. 1984. *Festa no pedaço*. Cultura

- popular e lazer na cidade.** São Paulo: Brasiliense.
- MONTES, Maria Lucia Aparecida. 1983. **Lazer e ideologia. A representação do social e do político na cultura popular.** São Paulo: FFLCH/USP. Tese de doutoramento.
- SANTARCANGELI, Paolo. 1989. **Homo ridens. Estética, filologia, psicologia, storia del comico.** Firenze: Olschki.
- VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. 1977. **Mito e tragédia na Grécia antiga.** São Paulo: Duas Cidades.