



# O ELOGIO DA BOBAGEM



palhaços no brasil e no mundo

Alice Viveiros de Castro











Alice Viveiros de Castro



# O ELOGIO DA BOBAGEM



Palhaços no Brasil e no Mundo



**Família**  
**Bastos**  
editora



© 2005 Alice Viveiros de Castro  
Impresso no Brasil / Printed in Brazil  
Feito o depósito legal na Biblioteca Nacional

Catálogo na fonte / AVC

---

Castro, Alice Viveiros de  
O Elogio da Bobagem – palhaços no Brasil  
e no mundo / Alice Viveiros de Castro – Rio de Janeiro:  
Editora Família Bastos, 2005

ISBN 85-89853-03-9

1. Palhaços: Artes circenses 2. Circos – História I.  
Título. II. Título: Palhaços no Brasil e no mundo.

CDD - 791.33

---

Alice Viveiros de Castro  
Estrada do Contorno, 7 Fazenda da Grama  
27460-000 Rio Claro - RJ



Ministério  
da Cultura



Se a alegria faz parte do brasileiro, o circo e sua magia fazem parte da alegria. E alguém imaginaria um circo sem palhaço? Para que não se perca de vista que o mundo do circo é muito mais sério do que pode parecer à primeira vista, vale recordar que tampouco houve, nos tempos de antanho, uma Corte sem bufão, ou uma feira sem saltimbancos. Ao longo da história, lá estiveram eles – palhaços, bufões, saltimbancos – espalhando a seriedade da alegria. Lá estiveram e, pensando bem, cá estão: fazem parte das tradições que perduram.

Então, contar a história do palhaço de circo ao longo dos tempos é missão árdua, de objetivos sérios. E, muito em especial, a história do palhaço no Brasil.

Como tudo, ou quase tudo, neste país de singularidades, o palhaço brasileiro vem de raízes diferentes, e se expressa com linguagem absolutamente pessoal nas diversas regiões do país. Há desde o animador das pastorinhas ao Catirina do bumba-meu-boi, chegando aos palhaços de circo que fizeram, além de escola, a alegria de gerações.

Este livro também aborda outro aspecto normalmente deixado de lado quando se menciona a profissão do palhaço: sua função social, direta e sem disfarce algum. São os 'Doutores da Alegria' nos hospitais, os 'Palhaços sem fronteira' nas zonas de conflito armado. Enfim, além de manifestação cultural, profundamente mergulhada nas tradições brasileiras, a profissão de palhaço se renova e ganha novas responsabilidades.

Sempre atenta à importância de se documentar e preservar os aspectos mais relevantes da cultura brasileira, a Petrobras patrocina este projeto.

Maior empresa do país e maior patrocinadora das artes e da cultura no Brasil, a Petrobras tem, além de suas responsabilidades empresariais, uma outra, que prevalece sobre todas: contribuir para o desenvolvimento do nosso país.

Um país que não conhece, preserva e respeita sua cultura, sua identidade, jamais será uma Nação desenvolvida. Temos essa consciência.

E também por essa razão, apoiamos iniciativas como esta.





*In memoriam de*

**Oscar Polydoro, João Angelo Labanca  
e Julinha**

*A meus pais, que me ensinaram  
a dar valor ao que realmente importa  
nessa vida: amor, amizade e festa.*

*A meus irmãos e sobrinhos,  
cúmplices na farra e nas horas difíceis.*

*À Nasa e à Fafá por tanto,  
e à mi Nena, por tudo.*

# índice

-  **INTRODUÇÃO** **10**
-  **1. PALHAÇOS SAGRADOS E PROFANOS** **16**  
O Riso e a Razão – O Riso e o Rito  
Egito – China – Índia – Grécia – Os Mimos  
Roma – O Santo Palhaço
-  **2. O CÔMICO NA IDADE MÉDIA E NO RENASCIMENTO** **26**  
O mundo ao contrário, a festa dos loucos e dos asnos  
Jograis, goliardos, bufões, trejeitadores  
Os Bobos da Corte  
Os saltimbancos e as feiras  
Commedia dell’arte e a farsa atelana  
Charlatões e Prestidigitadores  
A Arte de Tabarin
-  **3. O CLOWN E O PALHAÇO DE CIRCO** **50**  
Richard Tarlton – o clown da rainha  
William Kemp e Robert Armin – os clowns de Shakespeare  
O Circo e o palhaço de Circo  
Nomes e nomes  
Os espetáculos de circo no final dos setecentos e início dos oitocentos  
O palhaço a cavalo e o palhaço da cena  
Joe Grimaldi  
A invenção da “evolução” dos palhaços  
A lenda do nascimento do augusto  
Footit e Chocolat – o modelo da relação dominadora  
Os Hanlon-Lees e a comicidade física
-  **4. E NO BRASIL?** **84**  
Diogo Dias, o primeiro palhaço no Brasil  
O Circo no Brasil  
Volantins e Saltimbancos no Novo Mundo  
Os precursores  
O Circo no século XIX  
A Barraca do Telles

 <b>5. UM JEITO BRASILEIRO DE SER PALHAÇO</b>	<b>102</b>
Em linguagem de preto, surge o palhaço cantor brasileiro Alcazar Lirique e a moda das canções e couplets Os palhaços cantores Payadores, o Circo-criollo e Pepe Podestá	
 <b>6.PALHAÇOS DE FOLIAS E FOLGUEDOS</b>	<b>116</b>
Folias de Reis O Velho do Pastoril Mateus e Biricos, os cômicos do Boi O Palhaço nos Mamulengos	
 <b>7.GRANDES PALHAÇOS DO BRASIL</b>	<b>138</b>
1. Polydoro 2. Alcebiades Pereira 3. Benjamin de Oliveira 4. Eduardo das Neves 5. Pompílio 6. Juan Cardona e os Stuart Teresa, a família do Oscarito 7. Chicharrão e todos os Queirolo 8. Piolin 9. Pedro Gonçalves – Dudu, o palhaço empresário. 10. Arrelia 11. Carequinha – Tá certo ou não tá ? 12. Picolino I e II	
 <b>8. A FESTA CONTINUA!</b>	<b>204</b>
Os palhaços do século XXI O Teatro redescobre o Circo Do lado de cá do muro Palhaços de Palco Xuxu São Paulo Viva a Arte do Encontro Palhaços de Picadeiro E a palhaça o que é? Palhaços de Hospital e os Doutores da Alegria	
 <b>9.A ÉTICA DO RISO</b>	<b>256</b>





Per ludum, per jocum  
Por brincadeira, por prazer



## INTRODUÇÃO

O Palhaço é a figura cômica por excelência. Ele é a mais enlouquecida expressão da comicidade: é tragicamente cômico. Tudo que é alucinante, violento, excêntrico e absurdo é próprio do palhaço. Ele não tem nenhum compromisso com qualquer aparência de realidade. O palhaço é comicidade pura.

O palhaço não é um personagem exclusivo do circo. Foi no picadeiro que ele atingiu a plenitude e finalmente assumiu o papel de protagonista. Mas o nome *palhaço* surgiu muito antes do chamado circo moderno. Aliás, seria melhor dizer “os nomes”. Uma das grandes dificuldades que a maioria dos autores encontra ao estudar a origem dos palhaços está na profusão de nomes que essa figura assume em cada momento e lugar. *Clown, grotesco, truão, bobo, excêntrico, tony, augusto, jogral*, são apenas alguns dos nomes mais comuns que usamos para nos referir a essa figura louca, capaz de provocar gargalhadas ao primeiro olhar.

O que nos interessa neste estudo é o arquétipo. Esse ser que parece vindo de um outro planeta tão semelhante ao nosso, essa figura que não é ninguém que conhecemos e que no entanto reconhecemos ao primeiro olhar, não surgiu em um momento definido, foi sendo construída ao longo dos séculos e assumindo papéis e formatos diferenciados, tendo como única função provocar, pelo espanto, o riso.

Em português temos um nome comum para todas as possíveis formas assumidas por essa figura: PALHAÇO. Mais adiante, vamos focar essas diferentes facetas e nomes. Agora, no entanto, o que queremos ressaltar é que ninguém tem dúvida quando se depara com uma dessas figuras: “Este é um palhaço!” E não importa se sua cabeleira é vermelha e os sapatos enormes ou se, ao contrário, ele veste um sóbrio terno e está sem nenhuma maquiagem. Identificamos um palhaço não apenas pela forma, mas principalmente pela sua capacidade de nos colocar, como espectadores, num estado de suspensão e tensão que, em segundos - sabemos de antemão -, vai explodir em risos.



Imagino que o primeiro palhaço surgiu numa noite qualquer em uma indefinida caverna enquanto nossos antepassados terminavam um lauto banquete junto ao fogo. Em volta da fogueira, numa roda de companheiros, jogavam conversa fora. Comentavam a caçada que agora era jantar e falavam das artimanhas usadas, dos truques e da valentia de cada um. É quando um deles começa a imitar os amigos e exagera na atitude do valentão que se faz grande, temerário e risível na sua ânsia de sobrepujar a todos. E logo passa a representar as momices do covarde, seus cuidados para se esquivar do combate, sempre exagerando os gestos, abusando das caretas, apontando tão absurdamente as intenções por trás de cada ação e o ridículo delas que o riso se instala naquela assembléia de trogloditas. E todos descobrem o prazer de rir entre companheiros, de rir de si mesmo ao rir dos outros...

**Esse nosso personagem imaginário sobreviveu a todas as catástrofes naturais, inclusive às construídas pelos homens. Esteve presente nas batalhas, nas festas e nos rituais mais sagrados, sempre cumprindo o mesmo papel: provocar o riso.**

Muitos estudos já foram feitos sobre este fenômeno: o riso. “O Homem é o único animal que ri” - disse Aristóteles. Mas por quê? Qual a função do riso? Não vamos aqui nos dedicar a essa discussão, não é esta a nossa questão. Rimos porque é bom e isso basta. O prazer tem sentido em si mesmo, não precisa de explicação. E aí talvez esteja um dos pontos mais importantes da figura do palhaço: sua gratuidade. Sua função social é fazer rir e dar prazer. Ele não descobre as leis que regem o universo, mas nos faz viver com mais felicidade. E esta é sua incomparável função na sociedade. Enquanto milhões se dedicam às nobres tarefas de matar, se apossar de territórios vizinhos e acumular riquezas, o palhaço empenha-se em provocar o riso de seus semelhantes. Ele não se dedica às grandes questões do espírito nem às “altas prosopopéias” filosóficas; gasta seu tempo e o nosso com... bobagens.

O palhaço é o sacerdote da besteira, das inutilidades, da bobeira... Tudo o que não tem importância lhe interessa. É corriqueira a cena em que o palhaço vai fazer alguma coisa muito séria e importante - como, por exemplo, tocar uma peça de música clássica - e acaba nos entretendo com algum detalhe absolutamente insignificante. É o caso do grande Grock tocando violino: ele chega, cumprimenta





a platéia, posiciona o instrumento e, num gesto de pura futilidade, frescura e bobeira, atira para o alto o arco do violino esperando pegá-lo no ar. Mas ele falha. Contrariado com o detalhe, esquece-se do principal e se dedica a tentar pegar o arco no ar. E então, hipnotizados, nos esquecemos do concerto e passamos um tempo enorme nos deliciando com aquele tonto que não consegue pegar o arco do violino no ar! Bobagem pura, mas um momento mágico e inesquecível...

Durante milênios e até nos dias de hoje valorizamos a sabedoria e a capacidade para vencer, seja lá o que isso signifique. Por isso, a apologia do trabalho, da moderação, do equilíbrio. Grandes valores, sem dúvida, mas a vida não é só isso: existe a farra, a festa, o prazer! E assim o homem vai vivendo, equilibrando-se entre os contrários, compreendendo a necessidade de “ganhar o pão com o suor do seu rosto”, mas criando mecanismos para escapar das pressões cotidianas, reagir aos exageros dos puritanos e se contrapor à tristeza e à violência do mundo.

Millôr Fernandes complementou Aristóteles dizendo que “o homem é o único animal que ri e é rindo que ele mostra o animal que é”. Pronto. **A principal função do riso é nos recolocar diante da nossa mais pura essência: somos animais. Nem deuses nem semi-deuses, meras bestas tontas que comem, bebem, amam e lutam desesperadamente para sobreviver. A consciência disso é que nos faz únicos, humanos.**

A frase de Millôr nos traz também outras leituras. Existe ética no riso? Rimos de qualquer coisa? E onde fica o politicamente correto tão em voga nos nossos tempos? Piadas sexistas, racistas, excludentes, reforçadoras de preconceitos provocam o riso? Claro que sim. O ser humano é uma besta, não é mesmo?

Este livro pretende contar a história desse personagem fascinante e ajudar os futuros palhaços a compreenderem melhor as imensas possibilidades do seu papel social. Que cada um se sinta à vontade para realizar suas escolhas. Que riso provocar? Rir do quê? Com quem? Reservamos um espaço todo especial para a ética no final deste livro. Compreendendo melhor o que é um palhaço poderemos escolher, com mais consciência, o palhaço que queremos ver e aquele que queremos ser.



PALHAÇOS SAGRADOS E PROFANOS



## PALHAÇOS SAGRADOS E PROFANOS - O RISO E OS RITOS

### O Riso e a Razão

Quando Aristóteles diz que o homem é o único animal que ri está chamando a atenção para o quanto a capacidade de rir nos aproxima dos deuses. Se só o homem ri é porque o riso está ligado ao espírito e à razão, capacidades próprias do humano, portanto o riso nos faz superior aos outros animais. Rimos com o espírito, com a inteligência. Como bem sabe aquele que ri por último porque demorou a entender a piada, é preciso compreender para achar graça.

Amigos riem juntos de histórias que só tem graça para eles mesmos. Quem não faz parte do grupo, ao ouvir as mesmas histórias esboçará apenas um leve e educado sorriso: “Lembra daquela vez em que o professor de matemática pegou o Luca colando e ele disse que era a lista de compras da mãe dele?” E os amigos que estudaram juntos morrem de rir relembando momentos só deles. Quem não estudou naquela escola não consegue achar graça alguma, a não ser que se lembre de suas próprias aventuras escolares. “Pois comigo aconteceu uma parecida....”. Henri Bergson, no seu livro clássico *O Riso*, conta a história do inglês assistindo a um sermão do qual ria toda a congregação. “Por que você não ri?”, pergunta alguém ao seu lado. “Porque não sou desta paróquia”, responde o inglês. E está explicado.

O riso pressupõe uma relação de cumplicidade e o conhecimento de inúmeras e sutis informações prévias. É possível rir em qualquer lugar: num velório, num batizado, dentro da cela de uma prisão. Mas o riso só se instala quando faz sentido para o grupo. Qualquer contador de piadas em festinhas sabe que pode errar se não estiver muito atento ao ambiente. A mesma piada pode ser um sucesso ou se transformar na mais constrangedora gafe. Temos um ditado - *não fale de corda na casa de enforcado* - que exemplifica bem esta questão. Da mesma maneira não se terá sucesso ao contar uma piada política ou histórica para quem não conhece os personagens envolvidos, não entende de política nem de história. Ter que explicar a piada é das coisas mais sem graça que pode acontecer a um comico..

O riso é sempre o resultado de complexas associações e conexões cerebrais, mesmo quando rimos de uma simples careta. Na verdade, a careta capaz de provocar risos nunca é uma *simples* careta. Se rimos de alguém com a cara propositalmente deformada é porque nosso cérebro é capaz de compará-la a um rosto harmonioso e podemos compreender e imaginar os movimentos necessários para chegar àquela deformação. Ela pode nos lembrar um animal ou alguém que conhecemos, ou podemos ainda estar nos deliciando com a capacidade de transformação facial do outro. É interessante que nem toda careta leva ao riso. Algumas são óbvias demais, outras estão sendo feitas em momento não apropriado. É preciso uma grande conjunção de fatores para que possamos rir de “uma simples careta”.



## O Riso e o Rito

O palhaço está presente em todas as culturas, e a mais antiga expressão do personagem é a que se faz presente nos rituais sagrados. Desde o início dos tempos, o riso foi e ainda é utilizado como elemento ritual para espantar o medo, especialmente o medo da morte.

O riso surge nos momentos mais dramáticos, como uma válvula de escape nas tensões do grupo. Os antigos perceberam isso e o riso sempre fez parte de rituais sagrados. Assim, em diferentes culturas encontramos figuras de mascarados que dão gritos e dançam danças exageradas, provocando espanto, medo e, por isso mesmo, o riso. Algo próximo ao medo que as crianças pequenas sentem do palhaço. Medo e atração, medo e fascinação: tudo junto. Esse era o mesmo sentimento provocado pelos mascarados nos rituais de morte e ressurreição em diferentes culturas.

O diabo - ícone do Mal - assume inúmeras vezes um papel cômico. Ridicularizar o Mal é uma das melhores formas de vencê-lo... O mesmo se dá com o medo, com o nojo e com o terror da opressão. Chaplin fez em *O Grande Ditador* a melhor crítica a Hitler e a todos os ditadores. Na época, houve quem o criticasse por estar "simplificando" uma figura tão terrível, mas ele estava cumprindo seu papel de palhaço: reduzindo o Mal à sua inerente estupidez.

Na comicidade, a figura do grandalhão grosseiro e amedrontador é exagerada a tal ponto que começamos a perder o medo dele. Meu pai contava uma piada de um cara grande, feio e forte que todo dia chegava para um açougueiro fracote e bradava: "Me dá o meu pedaço de carne, senão...!" E deixava no ar a terrível ameaça. Os dias se sucediam e a mesma cena se repetia. "Me dá o meu pedaço de carne, senão...!" Até que um dia o pobre e franzino açougueiro se enche de coragem e pergunta: "Senão, o quê?" E o cara grande, feio e forte responde: "Senão eu não como carne hoje."

Como ter forças para encarar o Mal? Como ter forças para fazer a pergunta que liberta? O riso, ao apontar o ridículo do outro e de si mesmo, foi a resposta do homem para esse desafio desde o início dos tempos. Medo da chuva? Do trovão? Das doenças? Da morte? Vamos rir dos nossos medos... A morte vai continuar matando, mas não vamos deixar que o medo dela nos mate em vida.

Em inúmeras épocas e culturas encontramos a prática de rituais em que se imitam coxos, cegos e leprosos, provocando a hilariedade dos participantes. Crueldade? Falta de respeito? Não, apenas uma maneira das sociedades primitivas se protegerem do medo e do mal. Traço típico da bufonaria, a representação de aleijões físicos e morais era feita pelos Astecas em grandes cerimônias em que o grupo tinha ataques de riso com imitações de enfermos e também de comerciantes e ilustres cidadãos não muito honestos. O sanguinário invasor Cortez ficou tão impressionado com os palhaços corcundas e anões que encontrou na corte de Montezuma, que resolveu levar dois deles como parte do tesouro com que presenteou o papa Clemente VII na volta de sua expedição. Na cultura iorubá as seis máscaras



da cerimônia *Egun-gun* são um corcunda, um albino, um leproso, um prognata, um anão e um aleijado, figuras presentes entre os bufões de todos os tempos.

Os índios norte-americanos têm a figura dos *heyokas*, cuja principal função é a de lembrar a tribo o absurdo dos comportamentos humanos e a necessidade de não levar as regras demasiadamente a sério. Um *heyoka* monta no cavalo ao contrário, a cabeça voltada para o rabo do animal. Quando toda a tribo avança numa batalha, o *heyoka* corre na direção oposta. Ele dorme de dia e fica acordado de noite. Nas cerimônias rituais roda em sentido contrário ao de toda a tribo. Quando alguém sonha com um raio, no dia seguinte deve tornar-se um *heyoka* -sob o risco de morrer até o anoitecer daquele mesmo dia. O nome *heyoka* é a inversão do grito de guerra dos índios Plain: *Hoca-hey* !

Os calmos e controlados monges budistas tibetanos têm a figura de *Mi-tshe-ring* - o velho bufão sábio - que atrapalha todas as solenes cerimônias religiosas, incapaz de se controlar e de fazer silêncio. Ele é o não-zen em tudo. Na Índia, encontramos figura semelhante no *Rotgs-Ldan*, parlapatão por excelência que fala sem parar toda espécie de bobagem e nos ajuda a compreender melhor o porquê do voto de silêncio dos yogues.

## Uma das mais antigas profissões...

No início, fazer palhaçadas era uma atividade esporádica e o palhaço uma figura presente apenas nos rituais. Mas, pouco a pouco, os que se destacavam foram ficando famosos, recebendo convites para apresentações especiais e acabaram por ter uma profissão: cômico. Ricos e poderosos se sentiam mais ricos e mais poderosos se pudessem ostentar o seu palhaço exclusivo, garantindo risos e diversão a seus convidados. E mesmo os que não eram nobres gostavam de ter um palhaço nos momentos especiais: casamentos, batizados e festas para os deuses... tudo pedia a presença dessas figuras que garantiam a alegria da festa.

Do que riam os antigos? Provavelmente das mesmas coisas de que rimos até hoje: de uma figura excêntrica, do inesperado, de imitações de figuras conhecidas, de críticas aos acontecimentos do momento. Em todas as cortes da Antiguidade encontramos referências a bufões e bobos. Os termos variam, mas não sua função: fazer rir.

## Egito

Os faraós, tal qual os nobres medievais, não viviam sem um bufão ao seu lado. Parece que os *deuses na terra*, que exerciam um poder de vida e morte sobre todos os seus súditos, adoravam o contraste de ter a seus pés alguém autorizado a contradizer e ridicularizar o próprio faraó. Devia ser muito difícil tal ofício, pois nem sempre os poderosos aceitavam bem as brincadeiras e o castigo vinha rápido e definitivo: a morte. Os mais hábeis eram considerados verdadeiros sábios, conseguindo manter o sutil equilíbrio de divertir sem se comprometer muito. Como os bufões medievais, os palhaços das cortes egípcias eram, em sua maioria, anões ou corcundas. A deformidade lhes colocava em posição de inferioridade, o que facilitava a aceitação de seu comportamento ousado. Afinal, o que vem de um ser tão "desprezível" não deve ser levado a sério, é "só" uma piada....

O bufão mais famoso em Tebas foi Danga, pigmeu que "alegrava o coração do soberano". Não sabemos nada sobre as suas piadas, mas devem ter sido boas o bastante para que seu nome seja lembrado há 4 mil anos...



## China

A China tem o mais antigo personagem cômico ainda em atividade: o Macaco da ópera chinesa. Tal qual um Arlequim, o Macaco, através de suas trapalhadas, é responsável por corrigir a história desmascarando o Mal e premiando as boas intenções. Mas lá também os Imperadores não dispensavam a presença de um bufão para alegrar o palácio. A história conservou o nome de Yu Sze, bufão do Imperador Shih Huang-Ti, que no ano 300 A. C. promoveu uma reforma completa na Grande Muralha. O trabalho era intenso e realizado em condições tão adversas que milhares de trabalhadores morreram de fome e frio. O Imperador insistiu em continuar a obra a todo custo e cismou que era preciso pintar a muralha em toda sua extensão. É nesse momento que Yu Sze entra para a história. Não sabemos exatamente que cena ele fez, mas graças a sua representação de como ficaria a China com a morte de mais trabalhadores, o Imperador suspendeu a pintura da muralha e o palhaço Yu Sze virou um herói nacional.



## Índia

O teatro indiano é uma das formas dramáticas mais antigas do mundo. O drama sânscrito teatralizava as grandes sagas épicas hindus, como o *Mahabharata* e o *Ramayana*. O personagem cômico Vidusaka não aparece nas histórias originais, mas é fundamental no momento de sua transcrição para a cena. Vidusaka é o servo do herói mítico que, com suas intervenções cômicas, ajuda o povo a compreender todo o enredo. Ele é o único a falar em *prakrit*, o dialeto das mulheres e das classes inferiores, ajudando uma significativa parcela da audiência que não falava o sânscrito - língua dos deuses e dos reis - a acompanhar o enredo.

Vidusaka é um careca nanico, quase anão, de dentes proeminentes e olhos vermelhos. Criado fiel ao patrão, é um comilão, bebedor, desajeitado e facilmente enganado. Um de seus versos favoritos é: "*Abençoados sejam os que estão embriagados de bebida, abençoados os bêbados de bebida, abençoados os encharcados de bebida e abençoados todos os que estão afogados na bebida!*"

Constantemente Vidusaka aparece acompanhado de outro personagem cômico: Vita. E quando os dois se juntam formam uma das mais antigas duplas de cômicos que se conhecem. A junção de um malandro sagaz – Vita - com um estúpido idiota – Vidusaka - é uma das mais felizes combinações da comédia, sendo encontrada em todas as culturas, em todos os tempos.

Da Índia nos vem ainda a exemplar história de Birbal, o bufão do Imperador Akbar, narrada no *Akbar Namz*, a biografia de Akbar. Numa noite de tédio o Imperador dá um tapa no bufão. Um tapa bem estalado, no meio das bochechas, sem motivo nenhum. Imediatamente Birbal se vira para o nobre que estava mais próximo e lhe dá um tapa igual ao que recebeu. Parece que o nobre era de fora, não conhecia muito bem os rituais da corte e, não sabendo que atitude tomar, fica alguns segundos sem ação até que resolve dar um tapa no convidado mais próximo, que imediatamente passa o tabefe adiante. A coisa se estende por toda a corte, cada um recebendo um tapa e esbofetando a pessoa seguinte. Nessa mesma noite, a mulher do Imperador lhe prega na cara um belo tapão. Akbar já ia reagir quando a mulher explica: "É um jogo. Você recebe um tapa e passa adiante. A única regra é que não se pode bater na pessoa que lhe bateu, cada um bate numa outra pessoa. Como foi você quem começou, agora o círculo se fechou, o ciclo se cumpriu..."



## Grécia

A Grécia herdou de outros povos a figura dos *gelotopoioi* - os que fazem rir. Havia os que trabalhavam em espetáculos públicos e os que frequentavam a mesa dos ricos e os *symposiuns* dos filósofos. Hipólito faz uma descrição interessante de uma dessas reuniões em que se discutia alta filosofia, bebia-se muito e assistia-se a espetáculos especiais:

“Então, entram as tocadoras de flauta, as cantoras e várias originárias de Rodes, tocadoras de sambuca. Essas moças me pareceram completamente nuas, mas alguns afirmaram que elas vestiam túnicas... Depois, entraram dançarinas itifálicas, malabaristas, mulheres nuas que faziam toda sorte de equilíbri­smo com espadas e lançavam fogo pela boca... Durante esse tempo, chegara o palhaço Mandrógenes, um descendente, ao que se diz, do célebre palhaço ateniense Estratão. Fez-nos rir muito com suas brincadeiras e, depois, dançou com sua mulher, que tinha mais de oitenta anos.” (Hipólito, *Festa de Caramos*, citado por Ateneu, IV, 129-130)

Os gregos tinham ainda a figura dos *parasítas*. Esta palavra não tinha o sentido pejorativo que tem hoje. *Parasita* significava conviva, aquele que alegrava um banquete divertindo o anfitrião. No início, o termo se referia ao sacerdote que participava de um banquete dedicando-o aos deuses, mas acabou sendo usado para todos os convidados encarregados da diversão, fossem eles palhaços ou filósofos.

A história guardou o nome de Philipos, exímio imitador que arrancava gargalhadas de todos. Sócrates tentou calá-lo, mas o parasita imitou-o com tal perfeição e graça que quem teve que se calar foi o filósofo.

Outra figura que sofreu na mão dos cômicos foi Hércules, o semi-deus, retratado como um brutamontes burro e incapaz de compreender pensamentos mais sutis. Em algumas comédias de Aristófanes percebe-se que o autor deixava espaço no enredo para as improvisações dos palhaços especializados em ridicularizar Hércules.



## Os mimos

O teatro começa na Grécia com as peças curtas representadas pelas trupes ambulantes, vindas da região dórica. Temos notícias da presença desses grupos em Esparta há, pelo menos, 2.700 anos atrás. Eram os *deikelistai* – os que mostravam. Estes artistas itinerantes apresentavam um espetáculo de variedades com as cenas cômicas entremeadas de números de acrobacia, malabarismo e funambulismo.

Os palhaços dóricos, assim como as peças curtas que eles apresentavam, são chamados de mimos. Hoje o termo é associado à mímica e à pantomima, artista e espetáculo sem palavras. No entanto, o termo originalmente se referia ao ato de imitar e ao artista que se especializava em imitar tipos característicos e as personalidades da sociedade, que todos reconheciam na cena. Ao contrário dos mímicos atuais, os mimos gregos eram conhecidos por sua capacidade de fazer humor também com as palavras.

Comédia vem do grego *komos*, nome dado às orgias noturnas nas quais os cavaleiros se entregavam à loucura, bebendo, dançando e amando em nome de Dioniso. Essa seria a origem dos espetáculos dos mestres dóricos, com suas imensas barrigas e falos falsos, e seus diálogos cheios de referências sexuais improvisados na hora.

Os personagens dessas comédias atravessaram os tempos. Vamos encontrá-los nas farsas Atelanas, em Roma, nas cenas dos saltimbancos, na *Commedia dell'arte*, em Molière e nos picadeiros e praças dos dias de hoje...

## Roma

Todo nobre romano mantinha em casa uma trupe de palhaços anões; dizia-se que ter anão em casa trazia sorte. Num mundo que supervalorizava a beleza e a força física, onde todo cidadão devia lutar e servir ao exército, o simples fato de ver alguém disforme era uma grande piada. Anões, corcundas e feios de um modo geral tinham no humor uma possibilidade de sobrevivência e de ascensão social. Essa sociedade tão ligada às aparências recebia com tanta surpresa o fato de que aqueles seres desprezados tinham inteligência, que uma simples resposta bem dada transformava um palhaço num sábio... Na corte de Augusto fez fama um palhaço de nome Gabba, reconhecido como homem de espírito, um verdadeiro sábio.

*Cicirrus* era o nome que se dava aos bobos, aos tontos que faziam rir por suas trapalhadas e por suas figuras desajeitadas e disformes. Deles teriam se originado os bobos da corte.

Além destes havia também o *stupidus*: palhaço especializado em realizar imitações, fazendo trocadilhos e dizendo barbaridades. O *stupidus* usava um gorro de feltro em forma de cone e um traje feito de inúmeros retalhos multicoloridos, muito semelhante ao do Arlequim.

## O Santo Palhaço

Em 287 da era cristã, o Imperador Diocleciano – grande perseguidor de cristãos – baixou uma lei que deveria ser cumprida imediatamente: todos os cidadãos deveriam prestar homenagem pública aos deuses pagãos. Foi quando um cristão rico e pragmático acreditou ter encontrado uma saída para ficar bem com Deus e com o Imperador. Resolveu contratar o mais famoso dos *stupidus*, Philemon, emérito imitador, para representar uma farsa: ir até o templo, substituindo-o, e lá cumprir as obrigações com os deuses em seu nome. O palhaço disfarçou-se com perfeição e já ia começar seus rituais quando, de repente, dá um grito: “Não o farei!” Todos se espantam, e imediatamente ele é reconhecido. Alguém rindo diz: “É Philemon, o *stupidus*!” E logo todo o templo começa a rir da mais nova piada do palhaço. Mas não, não era uma piada. Philemon recebera a graça divina e acabara de se converter. Tomado pela fé no Deus único, continua gritando que jamais prestaria homenagem aos falsos deuses. Preso e torturado para que abjurasse de sua recente fé, Philemon resiste e termina sendo martirizado e executado. Mais tarde vira São Filomeno, santo e mártir da Igreja, protetor dos músicos, dos comediantes e dos palhaços, festejado no dia 1º de novembro.

Essa é, praticamente, a mesma história de São Genésio. Também palhaço, igualmente martirizado por Diocleciano no ano de 303. Numa festa, o palhaço Genésio resolve fazer um deboche do batismo cristão, mas na hora em que seu comparsa, num arremedo do sacramento, lhe unge com o óleo e diz as palavras sagradas, eis que se dá o milagre: Genésio se converte e declara para todos sua fé na doutrina do Cristo. Mesmo ameaçado, não renega suas convicções e acaba condenado às feras no Circo. Genésio, o palhaço santo, festejado em 25 de agosto, é padroeiro dos atores, palhaços, advogados, epiléticos e vítimas de torturas.





O CÔMICO NA IDADE MÉDIA E NO RENASCIMENTO

2

## O CÔMICO NA IDADE MÉDIA E NO RENASCIMENTO

Quando o Império Romano se torna cristão os artistas sofrem muito, especialmente os artistas do riso e das diversões em geral. Fundamentalistas não costumam curtir os prazeres mundanos...

E tudo fica pior ainda com a queda do Império Romano do Ocidente. Começa a Idade Média, as cidades se desestruturam, o poder central desaparece e os artistas viram bandos itinerantes, apresentando-se nos castelos, em feiras e festas de aldeia. Durante muitos séculos, só teremos notícias de espetáculos religiosos – os Mistérios medievais – e de trupes itinerantes alegrando banquetes da nobreza e se exibindo nas cidades e aldeias durante as festas e as feiras.

Conhecer melhor o humor medieval, compreender como no auge da religiosidade – no seio do mais intenso fundamentalismo – o humor explode em festa, escárnio e gargalhadas colossais, é fundamental para o estudo do palhaço tal como o conhecemos hoje.

A Europa medieval – é preciso recordar que falamos de um período de mil anos – é complexa e muito diversa daquela antiga imagem de “era das trevas”. A Idade Média durante muito tempo foi vista como um período em que pouco ou nada aconteceu, em que a humanidade viveu imersa na mais profunda ignorância, hibernando até ser redimida pelas luzes do Renascimento. Muito desta visão preconceituosa e simplista foi criada pelos historiadores do século XIX, fascinados por viverem no que consideravam o ápice da história, os tempos modernos, cheio de máquinas e cientificismos. Hoje, tenta-se compreender a Idade Média em todas as suas complexas relações e, para isso, é preciso não esquecer jamais que o ser humano é por essência contraditório.

### O Mundo ao Contrário, A Festa dos Loucos e dos Asnos

A religiosidade fazia parte do cotidiano medieval de uma forma tão intensa que é difícil para nós, do século XXI, compreendermos. Talvez um talibã do Afeganistão, se ele quisesse estudar a história da Europa, pudesse compreender o que é uma sociedade unanimemente mergulhada numa religião única e absoluta. Mas um talibã radical crê tão absolutamente em sua fé que verá qualquer outra cultura como inimiga e jamais tentará compreender coisa alguma que diga respeito à outra – tal como um típico medieval.

O homem medieval acreditava no céu, no inferno, nos anjos, nos demônios, em todos os santos da Santa Madre Igreja e na vida eterna com a intensa fé dos simples. Naquela época, ia-se à missa todos os dias, rezava-se muito, mesmo sem que se compreendesse *xongas* do latinório dos padres. Os servi-



ços religiosos duravam horas e o resto do tempo a imensa maioria das pessoas passava no campo, no trabalho pesado e rotineiro de todos os dias. Até hoje, uma grande parcela da humanidade vive o dia a dia entregue ao trabalho duro, aceitando as coisas “como elas são”, acreditando nos padres, pastores, gurus, aiatolás e políticos, sem nenhum questionamento. Mas a verdade é que o ser humano, independente de viver há dois mil, mil e quinhentos anos, ou ontem – e, com certeza, amanhã – não pode abrir mão de uma boa festa. Somos festeiros por natureza. E, mesmo quando vivemos numa sociedade onde a religião é o centro de tudo, onde essa vida terrena é considerada uma mera passagem e onde o que importa é se dedicar a louvar a Deus sobre todas as coisas, não resistimos a uma boa bagunça!

E é assim que, em plena Idade Média, uma velha tradição romana banida pela Santa Igreja para todo o sempre volta com força total. As Saturnais eram celebradas em Roma nas calendas de janeiro e, neste período, os escravos se vestiam como patrões, sentavam-se à mesa com eles e celebravam a Idade de Ouro, aquela em que a igualdade imperava e todos os homens confraternizavam em harmonia.

Na Europa medieval, as Saturnais foram transformadas na Festa dos Loucos, quando estudantes e membros inferiores do clero invertem a hierarquia e instalam a esbórnia nas igrejas. Um bispo ou arcebispo dos Loucos era eleito, rezando uma missa cômica onde abundavam versões satíricas e picantes das rezas. Os padres se vestiam de modo extravagante, muitos com roupas femininas, e se punham a cantar, a comer salsichas e chouriços no altar, dançando lascivamente, jogando dados e cartas, promovendo a mais absoluta pândega dentro das igrejas e em torno delas.

Ao longo dos anos, as festas de esbórnia e escárnio foram se tornando cada vez mais ousadas, envolvendo toda a cidade, atraindo uma massa enlouquecida pelo vinho e envolta na mais absoluta permissividade. Uma grande procissão era formada, um longo cortejo de loucos. Cantava-se, dançava-se, bebia-se muito, satirizava-se os sacramentos e ridicularizava-se as autoridades... Aqueles que se recusavam a participar da folia sofriam constrangimentos, recebiam farelos nos olhos, eram vaiados pelos foliões e acabavam sendo obrigados a dançar e saracotear pela cidade, mesmo que a contragosto, para a diversão dos loucos em festa.

Os nomes mudam. Em alguns lugares era a Festa do Asno – quando um burro era sagrado bispo –, em outros eram chamadas de As Liberdades de Dezembro. Ou então eram festas relacionadas às grandes datas da igreja, como o Domingo de Ramos, o Natal e a Epifania. Uma característica comum a todas essas festividades era a instauração de um mundo ao contrário, onde tudo virava de ponta cabeça, as regras se invertiam e os poderes também.

Muitas autoridades da Igreja, Santo Agostinho inclusive, clamaram contra os abusos cometidos nessas festas, mas durante séculos elas serviram de válvula de escape contra os rígidos códigos religiosos e a dura vida do cotidiano medieval.

O humor cáustico e lascivo das Festas dos Loucos forma um público ávido por poesias satíricas e paródias e, conseqüentemente, estimula o surgimento de poetas e cômicos, que se dedicam a alimentar, com sua arte, a fome de riso de seus contemporâneos.

### **Jograis, goliardos, bufões, trejeitadores...**

O termo jogral é um bom exemplo dos inúmeros tipos de cômico que podem se abrigar sobre um mesmo nome. Jogral vem do latim *jocus*, brincadeira, diversão. Em português *jocus* é a origem de jogo e jocoso, em inglês, *joke* (piada, brincadeira e também o coringa do baralho, que é um bobo da corte), e tanto em inglês como em francês é a origem para malabarista: *jongleur* e *juggler*<sup>1</sup>.

Mas, afinal, o que era um jogral na Idade Média?

Em 1274, Afonso X, rei de Castela, deu-se ao trabalho de estabelecer 6 diferentes tipos de jogral. O primeiro seria o *jogral propriamente dito*, que tangia instrumentos, contava novas e recitava e cantava versos de outros, portando-se com dignidade; o segundo, o *cazurro*, palavra que na época referia-se a um tipo reles de cômico, idiota e bobo, muito bobo mesmo e muito grosseiro, que é descrito como o que *declamava sem nexo pelas ruas e praças, ganhando dinheiro de qualquer modo*. Hoje, o termo é ainda usado em espanhol como sinônimo de teimoso, cabeça dura.

O tipo seguinte de jogral, segundo D. Afonso, era o *bufon*, que fazia dançar animais e títeres entre a arraia miúda. Havia ainda o *remedador*, imitador e contorcionista; o *segrier* - geralmente um nobre arruinado que errava pelas cortes, e, por último, o *trovador*, que sabia achar o verso e a toada, cabendo-lhe o título de *don doctor de trobar* quando compunha poesias perfeitas.

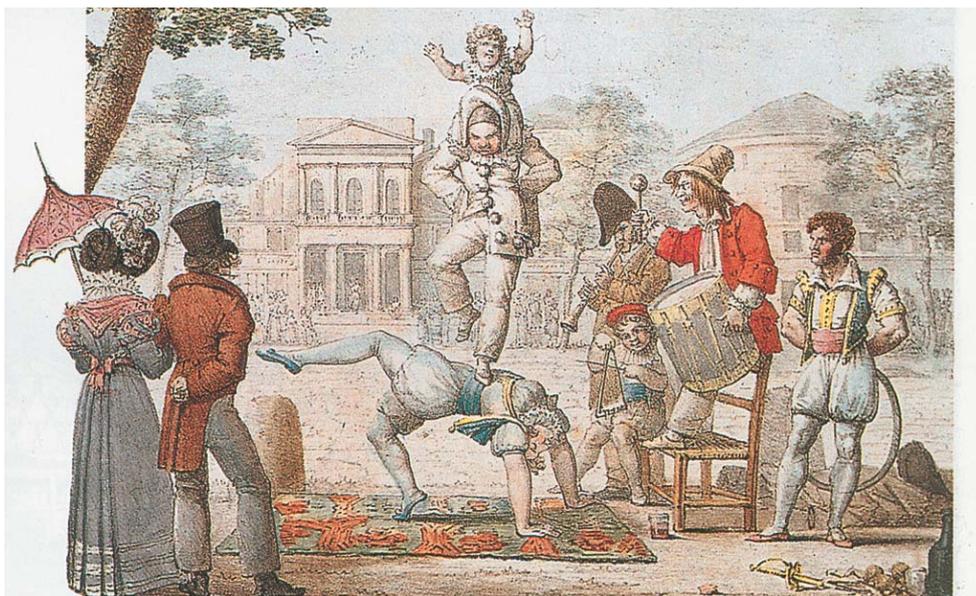
Em Portugal, encontramos a mesma preocupação em distinguir o jogral - que ganhava a vida nos castelos e nas vilas - dos *trejeitadores* ou *truões* - que se exibiam nas praças públicas -, dos *goliardos* - que bebericavam nas tavernas - e dos *bufões*, que vendiam quinquilharias. Essas diferenciações estavam nas Ordenações Afonsinas, o código de leis que regeu Portugal de 1390 até 1540, no qual se proibia aos clérigos essas formas de vadiagem...

<sup>1</sup> Há quem, como eu, acredite que aí está a origem de ejacular e gozar. Afinal, rir e gozar, tudo é prazer...



Todas essas tentativas de determinar um nome para cada tipo e de fixar cada um dos tipos com seu devido nome são sempre vãs. Para começar temos a questão da tradução. Em francês, o bobo da corte é *fou* (louco), em inglês *fool* (louco), mas muitas vezes o termo usado é *jester*, que seria melhor traduzido para o português como *jogral*. Em português temos o termo bobo designando o bobo do rei, mas este também era chamado de *bufão*, *louco ou gracioso*. Só que muitas vezes *bufão* era o termo usado para o *louco da aldeia* e, *louco*, apenas um padre que gostava da pândega nas festas da Quaresma, ou um *goliardo*, que andava pelas tavernas cantando e contando histórias cômicas carregadas de sensualidade e erotismo. *Jogral* e *menestrel* viraram na nossa língua atual figuras líricas que recitam versos para as amadas e tanger um alaúde, mas, como vimos, podiam ser também os nomes dados a *saltimbancos*, *graciosos* e *rústicos* de feiras.

São Francisco de Assis chamava-se a si mesmo de *joculatores Domini*, que tem sido traduzido por *jogral do Senhor*. Uma tradução mais exata para os nossos dias, considerando o significado de jogral hoje e na época, seria *palhaço do Senhor*. Ele sempre recomendou a seus discípulos que tivessem um rosto risinho (*vultus hilaris*) e sua primeira regra dizia: "que eles não se mostrem exteriormente tristes e sombrios hipócritas, mas que se apresentem felizes ao Senhor, alegres e agradáveis como convém". Ficaram famosas as sessões de "riso solto" a que se entregavam os jovens franciscanos em seus conventos e os sermões de seus frades, considerados por muitos como verdadeiras palhaçadas.



Os padres mendicantes, especialmente os franciscanos, eram conhecidos pelas fábulas cômicas que inseriam em seus sermões, os *exempla*. Jean Pauli, franciscano, gostava de contar a história de uma representação do Mistério da Paixão: numa noite de muito calor, quando o artista que vivia o papel de Cristo disse “*Tenho sede*”, o ator que representava um dos ladrões presos na cruz ao lado achou que o colega estava realmente com sede e, sem perder tempo, pediu: “Tragam uma cerveja, por favor!” A anedota lembra muito as inúmeras histórias acontecidas nas montagens *d’O Martyr do Calvário* em circos e teatros por todo o Brasil.

### **Os Bobos da Corte**

Durante a Idade Média, onde houvesse um senhor, um poderoso, fosse ele um conde, barão, bispo, abade, príncipe ou rei, haveria um bobo. Uma corte que se prezasse deveria ter pelo menos um bobo para divertir o senhor e seus convidados.

O costume teria começado no oriente. Egípcios, chineses e hindus não dispensavam essa figura insólita, feia, ridícula, mas dotada de perspicácia inaudita e a quem era dado o direito de dizer verdades ao rei ou faraó. Grécia e Roma também tiveram seus bobos, mas foi na Idade Média que essa figura cômica encontrou seu apogeu.

Na cabeça, um chapéu cheio de longas pontas com guizos em cada uma delas. Na mão, um cetro - a *marotte* -, símbolo da loucura. A roupa é colorida, com triângulos de cores diferentes, como a de um Arlequim. Na cintura, uma espada de madeira e um bastão com uma bexiga de porco cheia de ervilhas secas que, de quando em quando, ele bate no chão, pontuando suas brincadeiras com um som forte e cômico.

Os bobos usavam, preferencialmente, verde e amarelo - e essas cores não eram aleatórias. O verde era a cor do chapéu colocado sobre a cabeça dos devedores expostos no pelourinho, no meio da praça. Verde era também a cor do solidéu dos condenados às galés. Já o amarelo era a cor da traição, da felonía. O carrasco pintava a porta da casa dos acusados de lesa-majestade de amarelo. Era a cor dos lacaios e a marca dos judeus.

O bobo, essa figura insólita e ridícula - comumente um anão, um corcunda ou um anão corcunda -, atraía a inveja de muitos cortesãos, pois privava da intimidade dos poderosos.

A história guardou o nome de inúmeros bobos, que se destacaram pelo talento, pela dedicação ao seu senhor e pela amizade e amor com que foram tratados.

Thévenin foi o bufão mais amado de Carlos V, da França. Quando morreu, o rei mandou construir um fabuloso mausoléu na Igreja de São Maurício de Senlis, com uma bela escultura representando o bobo em seu traje, tendo na mão sua *marotte* com duas bolsas cheias de ouro pousadas no estômago. Na lápide foi

gravado o epitáfio: *"Aqui jaz Thevenin de Saint Legier louco do Rei nosso Senhor, que faleceu no décimo primeiro dia de julho no ano da graça de 1374. Reze a Deus por sua alma"*.

Um dos mais famosos bobos de todos os tempos foi Triboulet, bufão de Luiz XII e depois de Francisco I. Seu nome verdadeiro era Fevrial e algumas de suas histórias são um bom exemplo da insolência que se permitia a um bobo de talento. Quando Francisco I, em 1524, organizava a expedição a Milão, Triboulet estava presente nas reuniões do Conselho onde se discutiam as melhores estratégias para invadir a



Itália. Eis que, diante de todos, Triboulet, o bobo que não faltava a uma reunião do Conselho, dirigiu-se ao rei com a sua costumeira irreverência: “Primo, você quer ficar na Itália?” “Não!” – responde o Rei. E o bobo prossegue: “Pois esta reunião está muito aborrecida, meu primo. Vocês só falam em como entrar na Itália, quando o mais importante é saber como sair de lá...” Alguns meses depois todos se lembrariam das sábias palavras do bobo, pois a expedição foi um fracasso e o rei, feito cativo, teve muita dificuldade em sair da Itália...

Triboulet inspirou Victor Hugo em *Le Roi s’amuse* (O Rei se diverte), que acabou sendo a fonte para Verdi escrever a ópera *O Rigoletto*, a trágica história do bobo corcunda que vê sua filha ser seduzida pelo devasso Duque, seu Senhor. Não há referências de que Triboulet tivesse filhos, mas a história mostra bem a importância dos bobos na vida da corte. Poderosos como poucos, atraindo inveja, mas sempre submissos aos desejos de seu Senhor.

Outro bobo célebre foi Jehan-Antoine Lombart, o Brusquet, que serviu com vivacidade a Henrique II de França. Uma de suas famosas anedotas o coloca no papel do bobo autorizado pelo rei a agir como juiz. Essa situação cômica, um tolo-sábio como juiz, pode ser encontrada em inúmeros contos e anedotas populares ao redor do mundo e foi usada por Brecht no *Círculo de Giz Caucásiano*.

Conta-se que um comerciante foi se queixar ao juiz de um miserável mendigo que passava o dia na porta de seu estabelecimento, incomodando os fregueses e prejudicando os negócios. O juiz, que era ninguém mais do que Brusquet, o bobo do rei, manda chamar o miserável e pede que ele se explique. “Senhor juiz, fico ali roendo o meu pão duro, o cheiro do pão quentinho me ajuda a conseguir engolir minha côdea velha...”, justifica-se o mendigo. “Pois que pague então pelo cheiro do pão” – retruca o insensível padeiro. “Muito bem!” – diz Brusquet – “Ele deve pagar pelo cheiro do pão.” E imediatamente manda colocar no bolso do pobre umas tantas moedas e diz: “Sacode as moedas, meu bom amigo. Deixa elas tilintarem no seu bolso.. Que o som do dinheiro pague o cheiro do pão..”

Mulheres também exerciam o ofício de bobo da corte. A história guardou o nome de Madame Rambouillet, na corte de Francisco I, e de Cathelot, que serviu à Margarida de Navarra, depois à Margarida de Valois e, ainda, à Eleonora da Áustria e às suas filhas Madalena e Margarida. Catarina de Médicis tinha a seu serviço anões, anãs, um mouro, um turco e bobas, das quais sabemos o nome de duas: Jardinière e Jacquete.

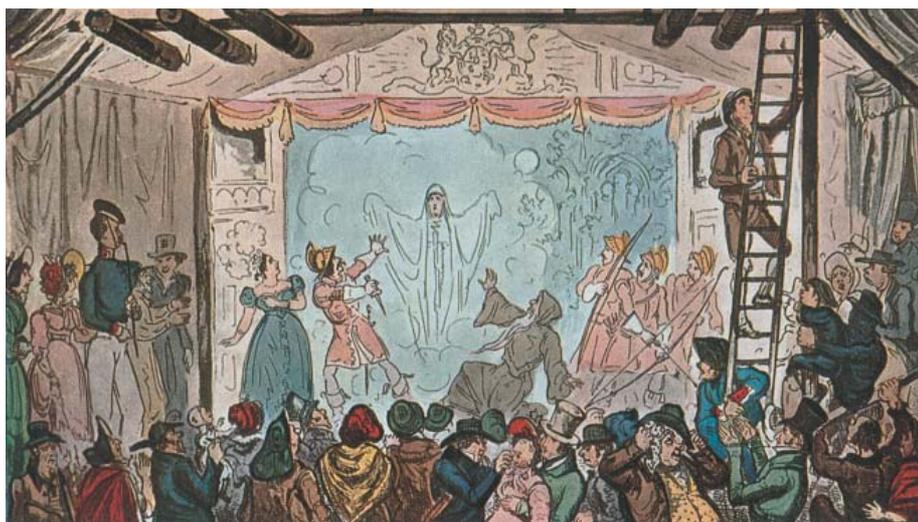
A mais famosa de todas as bobas foi Mathurine, que serviu a Henrique III, Henrique IV e ainda estava na folha de pagamento de Luiz XIII, que detestava os graciosos e bufões, mas mantinha-os porque respeitava a tradição.

Antiga cantineira do exército, Mathurine vestia-se como um soldado e dizem que sabia brigar como o mais valente deles. Sua linguagem era a de um carroceiro, mas parece que essa era justamente sua

graça – uma mulher de modos repugnantes, que falava tudo o que os outros pensavam mas não tinham coragem de expressar. Privava da intimidade de Henrique IV e estava com ele à mesa quando, em 27 de dezembro de 1594, há uma tentativa de assassinato contra o rei. Arma-se uma grande confusão e, por um momento, o rei chega a pensar que foi a boba quem lhe agrediu, quebrando-lhe um dente - o que bem demonstra a delicadeza da donzela... Mas, entre todos os presentes, é Mathurine, a boba, quem tem a presença de espírito de fechar a porta, impedindo que o assassino escape.

Georges Minois, no seu livro *História do Riso e do Escárnio*, chama atenção para o fato de que Henrique IV é o último rei de França a ter com seus bobos uma relação próxima e intensa. Homem de espírito, grande político, soube como ninguém equilibrar-se para sobreviver às intrigas de seu tempo. Protestante, renunciou a sua fé para sagrar-se rei dos franceses. Pragmático, foi autor da famosa frase usada até hoje por políticos na hora de fechar insólitos acordos: “Paris bem vale uma missa.”

Henrique IV via a política como um jogo. Era um ambicioso que conscientemente movia suas peças para alcançar o poder. E o bobo fala pelo rei o que esse não pode dizer claramente. Chicot, o bobo imortalizado por Alexandre Dumas, diz, na frente de todos, o que Henrique IV não podia dizer: “Para um rei, pouco importa a religião, Deus e o diabo; só o poder conta.” Em outra ocasião, Chicot dá este conselho ao rei diante de toda a corte: “Senhor, meu amigo, vejo bem que tudo o que fazes não te serve de nada se não te fazes católico. É preciso que vás à Roma, prostre-te diante do Papa para que todo mundo te veja. Depois, faze um clister de água benta para acabar de lavar o resto de teus pecados.”



Como diz Minois:

“Esse jogo só pode funcionar se o poder permanecer lúcido. Se ele engana a si próprio, se acaba por acreditar em suas próprias motivações nobres, por identificar-se com seus pretextos morais e religiosos, então o jogo está terminado. Se o rei muito cristão e o rei católico se imaginam verdadeiramente muito cristão e católico, e querem que os outros também acreditem verdadeiramente, então cai-se na tragédia. Não se brinca mais, não se ri mais, leva-se tudo a sério. Não haverá lugar para um bobo na corte com Luiz XIV. Um monarca que pode, sem rir, comparar-se ao sol é muito sério para ser sensato.”



## Os Saltimbancos e as feiras

Depois que os grandes circos romanos foram abandonados, por muitos anos a Europa não viu nada que pudesse se chamar de um espetáculo circense ou mesmo simplesmente de um espetáculo, não importa se de circo, teatro ou dança.

A Europa dos primeiros séculos da Idade Média não era o melhor palco para nenhum artista. Mas, pouco a pouco, a própria Igreja vai incentivar a realização de autos e Mistérios, espetáculos que contavam a vida de Cristo e dos santos, teatralizavam a Paixão, a vida dos Santos e passavam ensinamentos moralizantes. No início, eram pequenas cenas representadas dentro das igrejas. Mas a coisa foi crescendo, tomou as ruas



e, ao final, envolvia toda a cidade. As Guildas - associações profissionais – passaram a se responsabilizar pelos espetáculos e cada uma queria se mostrar mais rica e competente, suplantando as outras.

A cidade medieval esperava ansiosa o momento em que seria o palco de um evento de grandes proporções e os espetáculos começam a atrair gente de outros lugares, a promover o comércio e a venda de produtos da região. Esse fenômeno artístico acontece estreitamente ligado ao crescimento das feiras. Desde sempre os espetáculos ajudaram a movimentar a economia.

A feira de Saint Denis, instituída por Dagoberto em 629, logo virou ponto de encontro de artistas de todas as artes e habilidades: dançarinos de corda, funâmbulos, volantins, malabaristas, jograis, trovadores, adestradores de animais, pelotiqueiros, músicos, domadores de ursos, dançarinos, prestidigitadores, bonequeiros e acrobatas. Os artistas dispersos vão se reencontrar nas estradas que ligam uma feira à outra.

Nos séculos XII e XIII, as feiras tornam-se o principal instrumento de troca, transformando a economia e desenvolvendo as relações entre os povos. A feira de Saint Germain foi criada em 1176 e, depois dela, surgiram a de Saint Lazar – mais tarde transformada em Saint-Laurent –, a de Saint-Barthélemy, a de Lyon, de Bruges e, logo, as de Sturbridge e Southwark, na Inglaterra; Franckfurt, Colônia, Nuremberg e Leipzig, na Alemanha; Florença, Nápoles, Veneza, Milão e Gênova, na Itália;

Medina, na Espanha, e Nijni-Novgorod, na Rússia. Toda a Europa tinha suas feiras. Havia as de inverno e as de verão. De início, elas duravam algumas semanas, mas logo passaram a durar meses.

Especiarias do oriente, jóias, verduras, legumes, grãos, remédios miraculosos, roupas, tecidos, sapatos, vacas – tudo estava à venda. Circulando por ali, toda uma fauna de gente que vinha vender, comprar ou simplesmente olhar aquele movimento inaudito.

Para chamar a atenção no meio da balbúrdia, armava-se um pequeno tablado – tipo um banco – e, em cima dele, eram realizados espetáculos. Vem daí o termo saltimbanco, *saltare in banco*. É a mesma origem de banqueiro também, pois era em cima de bancos que os cambistas trocavam moedas, avalizavam empréstimos e vendiam promissórias.

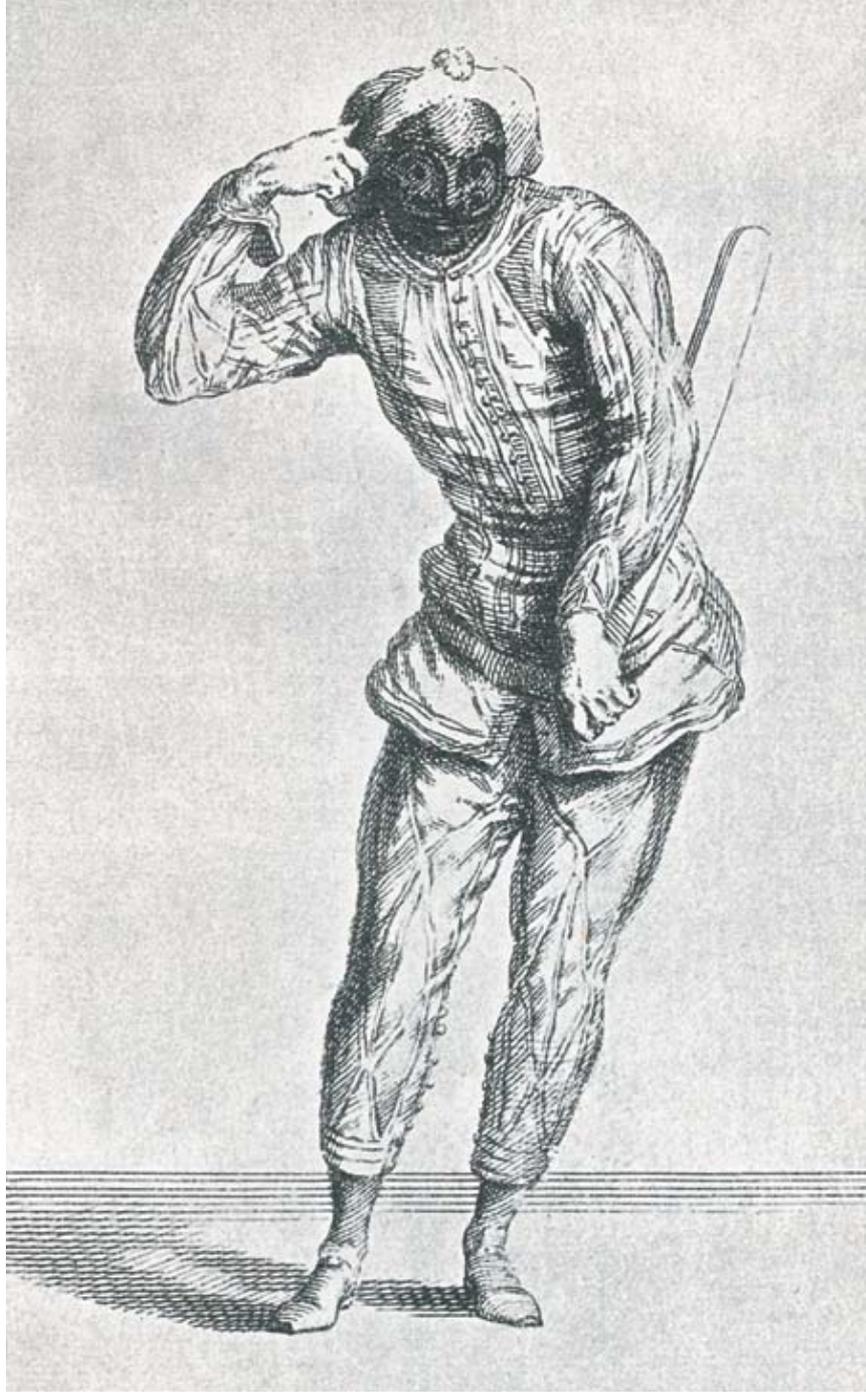
No início bastava um banco, depois um tablado com cortinas e, mais tarde, nas feiras maiores, foram sendo construídos verdadeiros teatros. O mais interessante nos espetáculos de feira era a variedade de opções oferecida ao público. Numa barraca apresentava-se um cavalo de seis patas capaz de realizar inúmeros saltos. Na outra, macacos e cachorros adestrados. E anões vindos da Holanda, venezianos fortes, dançarinos na corda tesa, marionetes, leões, equilibristas, contorcionistas, magia e prestidigitação, funâmbulos atravessando a feira em grande altura, um rinoceronte... tudo era possível de ser admirado em troca de alguns tostões.

Os primeiros teatros de feira surgiram no final do século XVI. Ao que tudo indica, os espetáculos eram descosturados, uma sucessão de cenas sem ligação e bastante repetitivas. Uma verdadeira revolução ocorre quando, em 1678, com o espetáculo *Les forces de l'amour et de la magie*, começam a ser montadas peças em atos com atores de carne e osso. Antes disso, os espetáculos se assemelhavam mais a uma sessão de variedades ou eram feitos por bonecos.

*Les forces de l'amour et de la magie* é um interessantíssimo espetáculo teatral cômico, com música, dança e acrobacia, ou, como disseram os autores, *um divertimento cômico, representado pelos acrobatas (sauters) da trupe dos senhores Maurice Allemand e Allard Parisien*. A propaganda explica que se trata de uma trupe composta por 24 acrobatas de todos os países, "os mais ilustres que jamais se apresentaram na França".

A moda pega e novas trupes são formadas montando espetáculos que não se preocupam com as regras aristotélicas e que mesclam diabos saltadores, o mago Merlim, Arlequins e Polichinelos sem nenhum pudor. O sucesso é enorme e a inveja dos teatros oficiais também.

Ser artista nunca foi fácil. Músicos, pintores, escultores, atores, bailarinos e outros que tais viviam da dependência dos grandes senhores. Todos buscavam um mecenas, um protetor. Na Europa renascentista, as companhias de atores disputavam os privilégios de reis e nobres e, quando os conseguiam, não queriam saber de concorrentes. O teatro das feiras ameaçava essa proteção tão duramente conquistada.



Em 1680, a *Comedie Française* conquista o privilégio de ser a única companhia autorizada a representar em francês. Uma intensa luta se estabelece por quase dois séculos. Os teatros oficiais conseguem leis que garantem que ninguém mais possa representar comédias em atos, nem utilizar diálogos em cena. A resposta dos teatros populares de feira é ir burlando as regras e enganando as autoridades policiais. Os espetáculos não podem ser feitos em atos? Surgem as peças de cenas curtas. É proibido dialogar? Inventam o monólogo. Criam cenas em que um personagem fala e o outro responde de fora de cena. Criam também a genial estratégia de escrever as falas em cartazes e é o público que faz a leitura aos gritos. A necessidade havia criado o teatro de participação popular...e o sucesso aumenta cada vez mais. Como costuma acontecer em todos os tempos com os inúmeros tipos de censura, as proibições acabam servindo de incentivo à criatividade. Nesse processo de superar as restrições impostas para manter velhos privilégios, alguém acaba tendo a idéia de voltar aos ditirambos gregos e cantar os textos, inventando assim a Ópera Cômica.

Esta luta entre os artistas privilegiados pelo rei e pela nobreza e os artistas das feiras acaba promovendo a Ópera e também a arte da pantomima, elevando a expressão mímica a um nível técnico e artístico jamais alcançado em outro período da história da arte. Jean-Louis Barrault definiu a mímica como a “linguagem do povo a quem o poder retirou a palavra”.

A Assembléia Nacional - órgão dos revolucionários franceses - reconhece, em janeiro de 1791, o direito de todo cidadão de construir um teatro e de nele apresentar o espetáculo de sua escolha. Mas, apenas em 1864, a cena francesa fica realmente livre de qualquer tipo de proibição, garantindo a liberdade de criação.





## **Commedia dell' Arte**

O termo *Commedia dell' Arte* surge no início do século XVI como forma de diferenciar o tradicional espetáculo popular – baseado na improvisação e na habilidade dos atores - da *Commedia erudita*, o teatro literário, culto. O termo *dell' Arte* significava feito por artesãos, especialistas, profissionais.

A origem da *Commedia dell'arte* se perde nos tempos. Ela é herdeira da fábula Atelana que, por sua vez, é herdeira da comédia dórica grega. Há historiadores que insistem em duvidar dessa afirmação, pois faltariam provas de uma relação direta – capaz de atravessar mais de mil anos – ligando o teatro que se fazia em Roma, no século II antes de Cristo, a um gênero cômico popular, na Itália, que se espalharia por toda a Europa renascentista. Faltam provas, mas as evidências são marcantes. A arte da comicidade parece seguir uma linha contínua que, às vezes, some, mas nunca se detém. As piadas e os personagens cômicos atravessam os séculos, renascem e florescem em diferentes momentos e culturas, sempre mantendo uma relação direta com seus antepassados. Uma espécie de DNA estampado e óbvio que demonstra que o humor de um grego do século V antes de Cristo não é assim tão diferente do de um brasileiro dos dias de hoje... Personagens estúpidos, maridos traídos, velhos babões, avaros e fanfarrões são engraçados, hoje, como há 5 mil anos atrás. A comédia trabalha com mitos e estereótipos óbvios, aparentemente simples, mas que habitam as profundezas do nosso inconsciente desde tempos imemoriais. A arte consiste em captar a essência dos tipos conseguindo, a cada vez, renovar-lhes o frescor e a comicidade. Afinal, o ser humano é o mesmo *animal*, seja segurando um tapete ou apertando o botão de uma bomba nuclear.

## **A Farsa Atelana**

No século II antes de Cristo, atores da farsa popular típica da cidade de Atela, na Campânia, se dirigiram à Roma levando com eles um estilo de farsa baseado numa galeria de tipos bem definidos – cada qual com sua máscara grotesca – e em diálogos improvisados, irreverentes e cheios de malícia e obscenidades.

Em Roma, a Comédia Atelana fincou raízes e passou a ser responsável por garantir um final alegre para as representações das peças históricas sérias e das tragédias. No século I a.C., os dramaturgos Pompônio e Nônio deram forma métrica à farsa rústica e obscena, mas conservaram o dialeto dos camponeses latinos e sua expressividade própria. Mantiveram também os tipos e máscaras que atravessaram os séculos.

A descrição das características físicas e psicológicas dos tipos da Comédia Atelana nos dá a mais contundente prova da vitalidade da linhagem genética dos personagens cômicos.



*Maccus* era um corcunda, careca, com imensas orelhas, nariz longo e rubicundo, que compensava sua figura grotesca com perspicácia e esperteza: sempre conseguia o que queria. É considerado o antecessor do *Polichinelo*.

*Pappus*, velho avaro e ciumento, desconfiado e crédulo, que ao final é sempre passado para trás, seria o antecessor de *Pantaleão*.

*Sannio*, bufão da comédia grega, que usava um chapuzinho branco ou preto, trajava uma roupa feita de pequenas peças de múltiplas cores e divertia os espectadores com suas caretas e troças, é a origem do *Arlequim*.

Temos ainda *Bucco*, gordo, simplório, descarado, mentiroso, que só pensa em como garantir sua próxima refeição, visto por muitos como a origem de *Brighela*.

*Dossenus* era a caricatura do pedante, metido a intelectual, pretenso sábio que tenta impingir a todos seus medicamentos e preparados mágicos. Eis o *Dottore* da *Commedia dell' arte*.

O tempo passou, o império romano se desfez na poeira, mas os tipos da Comédia Atelana nunca saíram de cena. Ficaram morando nos campos e, de tempos em tempos, ressurgiam nas festas e em espetáculos populares. Sobreviveram nos repertórios dos jograis, mimos e saltimbancos que rodavam a Europa medieval. Tudo que é vivo se transforma. Os tipos e as situações dos personagens da farsa atelana foram se adaptando aos tempos e às modas locais e acabaram encontrando terreno fértil nos cortejos carnavalescos, adquirindo nova força como teatro do povo em oposição ao teatro literário dos humanistas.

Angelo Beolco de Pádua, que passou a ser conhecido como o *Ruzzante* por causa do personagem do esperto camponês que criou e interpretou por toda a vida, foi um marco na estruturação da *Commedia dell'arte*. Sua pequena companhia apresentou-se pela primeira vez em Veneza, durante o carnaval de 1520.

*Ruzzante* foi o elemento de ligação entre a comédia popular e a erudita. A estrutura de seus espetáculos respeitava as características da *Commedia erudita*, com seus 5 atos, mas os tipos, que caracterizava por diferentes dialetos, eram todos oriundos da antiquíssima família dos tipos populares cuja origem se perde nos tempos.

E assim surge um “novo” tipo de comédia que toma conta primeiro da Itália e acaba por influenciar o teatro de toda a Europa. Os personagens usam máscaras, falam em dialetos específicos e suas características são tão bem definidas que os atores acabam assumindo o seu personagem por toda a vida. Não havia necessidade de um texto consolidado. Antes do espetáculo, combinava-se um plano de ação: intriga, desenvolvimento e solução. Tudo mais era improvisado ao sabor do momento, de acordo com o público, as necessidades e os talentos dos atores envolvidos. As piadas, os trocadilhos, os jogos e brincadeiras que sustentaram os improvisadores por séculos são os *lazzi*, truques, *gags*, pequenas cenas que podem ser introduzidas ao sabor dos acontecimentos e que todos os atores já conhecem de antemão. Quando Chaplin come os cordões do sapato ao invés do macarrão, ou quando, no teatro infantil, vemos dois atores numa cena de perseguição - um de costas para o outro, dando voltas pelo palco sem jamais se encontrarem -, estamos assistindo a velhos *lazzi*, capazes de tirar risos da platéia dependendo da maestria com que são executados.

Os *lazzi* estão na base das *gags* de palhaço, especialmente nas chamadas *gags físicas*. Todas as cenas de pé na bunda, tapas, trambolhões, perseguições e esconde-esconde que encontramos nos picadeiros e palcos de hoje têm sua origem em tempos imemoriais, e foram reelaboradas e transformadas com apuro técnico e maestria, durante os séculos XVI, XVII e XVIII, pelos Mestres *dell'Arte*.

Entre os inúmeros personagens da *Commedia dell'arte* vamos destacar os *Zanni*. Provenientes de Bergamo, eram comumente os servos e, entre as inúmeras variantes de seu nome, podemos citar *Zannoni*,

Zan ou *Sanni*, o que sugere uma corruptela para Giovanni, mas também nos remonta ao bobo grego, o *Sannos*, e ao latino *Sannio*, personagem da farsa atelana e sinônimo de pantomimeiro.

O *Zanni* constantemente aparece em dupla. Um é esperto, malicioso, o outro bonachão e estúpido, mas os dois são glutões. Inúmeras figuras têm origem no *Zanni* e em seu duplo: *Brighella*, *Arlechino*, *Tuffaldino*, *Trivellino*, *Pedrolino* e *Pulchinella*, todos *Zanni*. *Pulchinella* transformou-se em *Punch*, na Inglaterra, *Polichinelo* na França e *Petruska* na Rússia. *Zanni*, servo estúpido, era também o *Pagliacci*, origem de *palhaço* em português, e que em italiano e em português significa o mesmo que *clown* em inglês.

Na metade do século XVI, a *Commedia dell'arte* chega ao norte dos Alpes indo para Nuremberg, Estrasburgo e Stuttgart, alcançando Linz e Viena. Chega a Paris, primeiro no *Petit Bourbon* e depois no Hotel de *Bourgogne*, sendo chamada de *commédie italienne* e transformando-se em grande sucesso, a paixão da cidade. Até que, ao desagradarem Mme de Maintenon, a amante de Luiz XVI, são expulsos em 1697. Todos os comediantes italianos são obrigados a deixar a cidade imediatamente e só retornam em 1716, liderados por Luigi Riccoboni. Neste retorno é que se consuma a transição da peça improvisada para a peça escrita e a companhia dos italianos aceita apresentar dramas franceses em seu repertório. A autêntica peça improvisada, a tradicional *Commedia dell'arte*, abriga-se nas feiras e encontra seu público entre o povo de Paris, nas feiras de Saint-Germain e Saint-Laurent.

A primeira apresentação da *Commedia dell'arte* nas Américas teria acontecido em 1739, em Nova York, anunciada como "Uma nova diversão pantomímica, com personagens grotescas, chamada *Aventuras de Harlequim e Scaramouch ou o Espanhol Enganado*".



## **Charlatões e Prestidigitadores – a palavra que diverte e vende!**

A vida é dura, sempre foi. Sobreviver é uma arte: exige perícia, destreza, habilidade e, muitas vezes, malícia e malandragem para arrancar “alguém” dos trouxas e garantir o leite das crianças. Quem nunca parou no meio da rua para ouvir, fascinado, as maravilhas apregoadas por um camelô e acabou levando para casa um negócio qualquer que jamais usou e nem mesmo se lembra muito bem para que serve, não será capaz de compreender a importância de um bom charlatão para o desenvolvimento da humanidade e para a evolução da arte da bobagem...

Nesse exato momento, no meio de uma praça em Istambul, na Cracóvia, no Rio de Janeiro ou em Nova York, existe alguém tentando convencer os passantes a dar um minutinho de sua atenção para conhecerem, sem qualquer compromisso, uma novidade sen-sa-ci-o-nal, que não requer prática nem habilidade e que vai resolver todos os seus problemas - mesmo que se trate de uma esquisitíssima faquinha para descascar batatas.

Esse vendedor de rua é herdeiro de uma linhagem que se perde na noite dos tempos e está presente em todos os povos. Charlatão, farsante, prestidigitador, mercadejador... Independente do nome que tenha, para sobreviver na profissão é preciso dominar a palavra, ter lábia e saber entreter o passante. Primeiro é necessário fazer o transeunte parar e olhar, depois usa-se de todos os artifícios possíveis para entretê-lo, mantendo-o ali, praticamente hipnotizado. Quando o sujeito pára e começa a escutar a cantilena de um vendedor já é mais do que meio caminho andado para tornar-se um comprador. Aí, vale o apoio de um ajudante, que se passa por comprador, tece elogios ao produto e adquire logo dois, retirando-se da roda sem nunca deixar de incentivar os incautos a comprarem também... Esse truque foi usado na Grécia antiga e ainda hoje faz sucesso no Largo da Carioca, em pleno Rio de Janeiro.

Alguns charlatões eram tão talentosos que acabaram entrando para a história da arte, e seus truques e gracejos sendo utilizados por comédicos de todos os estilos como forma de entreter o público.

O contrário também acontece. Muitas vezes foi o vendedor de rua que bebeu no teatro popular, nas graças das marionetes e nas piadas dos palhaços para atrair a simpatia da platéia e conseguir manter a atenção de seus potenciais compradores.

Se anteriormente falamos das *gags* físicas, agora vamos falar da arte dos parlapatões. Falar, falar, falar e, com a fala, levar ao riso, hipnotizar, tomar conta, dominar. A palavra funciona como texto cômico para vender o produto ou atrair o incauto, mas também é usada para distrair a roda enquanto se espera que o número de basbaques aumente. O vendedor-prestidigitador-charlatão usa sua agilidade verbal para enaltecer o produto ou a habilidade; sabe que, quanto mais engraçado e divertido for, mais poderá contar com o beneplácito da audiência que, muitas vezes, acaba pagando não por algo de que não

precisa, mas sim pelo prazer de admirar o trabalho do artista. O dinheiro colocado no chapéu é o pagamento mais justo dado a um artista. O público paga depois. Primeiro vê, depois julga e só então paga.

Curiosamente essa figura em inglês é chamada de *mountebank*, literalmente *o que monta no banco*, mesma origem de saltimbanco. Se em italiano, português e francês o termo sempre foi mais utilizado para o artista acrobata e o ator de feira, em inglês passou a designar o charlatão vendedor de unguentos, pomadas e elixires.

### A Arte de Tabarin

Antoine Girard, o Tabarin, passou para a história como o exemplo de *palhaço de charlatão*. Charlatão que se prezasse tinha como ajudante um palhaço e o mais famoso deles foi Tabarin.

O palhaço esquentava a platéia. Dizia bobagens, contava histórias absurdas, brincava com um macaco amestrado e preparava a audiência. Servia de contraponto para o charlatão, “especialista em inúmeras especialidades”, que vinha a seguir para vender, por preços irrisórios, os mais interessantes e eficazes medicamentos...

Tabarin surgiu em Paris, em 1618, como o servo-palhaço de Mondor, que alguns autores supõem seu irmão. Num tablado armado na Place Dauphine, junto à Pont Neuf, Mondor vendia seus remédios enquanto Tabarin falava bobagem atrás de bobagem... Pouco se sabe sobre sua origem. Às vezes ele se dizia italiano, mas era comum os artistas de rua e de feira apresentarem-se como estrangeiros. Isso aumentava o charme e o mistério e atraía a curiosidade da platéia. Truque, aliás, que costuma funcionar até nos dias de hoje.

Tabarin ficou famoso com suas estapafúrdias questões: “Quando é que as mulheres mijam com mais asseio? Qual a diferença entre a mulher e a garrafa? Quem não usa luva no inverno? Quem é que não deve nada a ninguém? Por que as mulheres são mais brancas que os homens?” E cada vez que Tabarin perguntava, Mondor tentava responder de maneira inteligente, citando Aristóteles, a Bíblia, alegando profundas razões filosóficas - sempre com um palavreado pretensioso, vazio e absurdo. Ao final, Tabarin dava a resposta certa. Normalmente alguma besteira ridicularizando soldados, advogados, médicos ou algo referente a tripas, peidos, ventosidades, fedores e cu.

Um bom exemplo das *questões tabarinescas* é a dúvida “Por que peidamos quando mijamos?”

**Tabarin** Meu Mestre, diga-me por que, constantemente, quando mijamos peidamos ?

**Mondor** Mas isso se faz naturalmente. A natureza nos pede que esvaziemos e evacuemos

nossos excrementos pois já não nos são mais úteis nem necessários. Nossa nutrição se faz primeiramente com a introdução do alimento no esôfago, que o conduz à cavidade do estômago pela capacidade expulsatória que lhe é própria. Posto lá o alimento é transformado num bolo, numa massa, entrando então nas tripas, depois as veias mesentéricas, que vem do fígado, retiram - por uma sutil e pujante capacidade que detêm, retiram dessa massa tudo o que é alimento e o que é inútil passa adiante, segue caminho pelos canais que estão disponíveis.

Tabarin Essa não é a razão nem o foco da pergunta feita. Não sois um bom tanoeiro. (*O que faz tonéis ou o que cuida de abrir os tonéis de vinho*). Então, não sabeis que quando um tonel está cheio precisamos dar-lhe um pouco de ar para lhe tirar qualquer coisa? A razão porque peidamos quando mijamos é que não podemos tirar nada pela nossa torneira sem que deixemos escapar um pouco de ar pela traseira...

Outra questão típica é a pergunta *Se colocarmos num saco um moleiro, um açougueiro, um oficial de justiça e um procurador, quem sairá primeiro?*

Tabarin Meu mestre, interrompa por um momento o voluptuoso curso de seus pensamentos, gostaria de apresentar-lhe uma pergunta plena de sutileza: se tiverdes fechado dentro de um saco um moleiro, um açougueiro, um oficial de justiça e um procurador, desses quatro quem sairá primeiro se nós fizermos uma abertura?

Mondor Na verdade, Tabarin, preciso confessar com certa ingenuidade que estou impedido de resolver esta demanda uma vez que não vejo razão alguma que me faça conhecer qual dos quatro seria o primeiro a sair; isto é indiferente e as ações que são indiferentes não podem ser resolvidas facilmente, porquanto os filósofos digam que toda a vez que duas causas são apresentadas para produzir um efeito, que "non est major ratio unius quam alterius, tune non datur actio", o efeito não resulta; assim é preciso que haja alguma disposição que disponha o agente a sair, seu efeito extra causas; mas não encontro nenhuma razão formal que justifique porque um sairia mais cedo que o outro pois "omnia sunt paria", senão que possa dizer que será o primeiro aquele que estiver mais próximo da boca do saco, este será o primeiro.

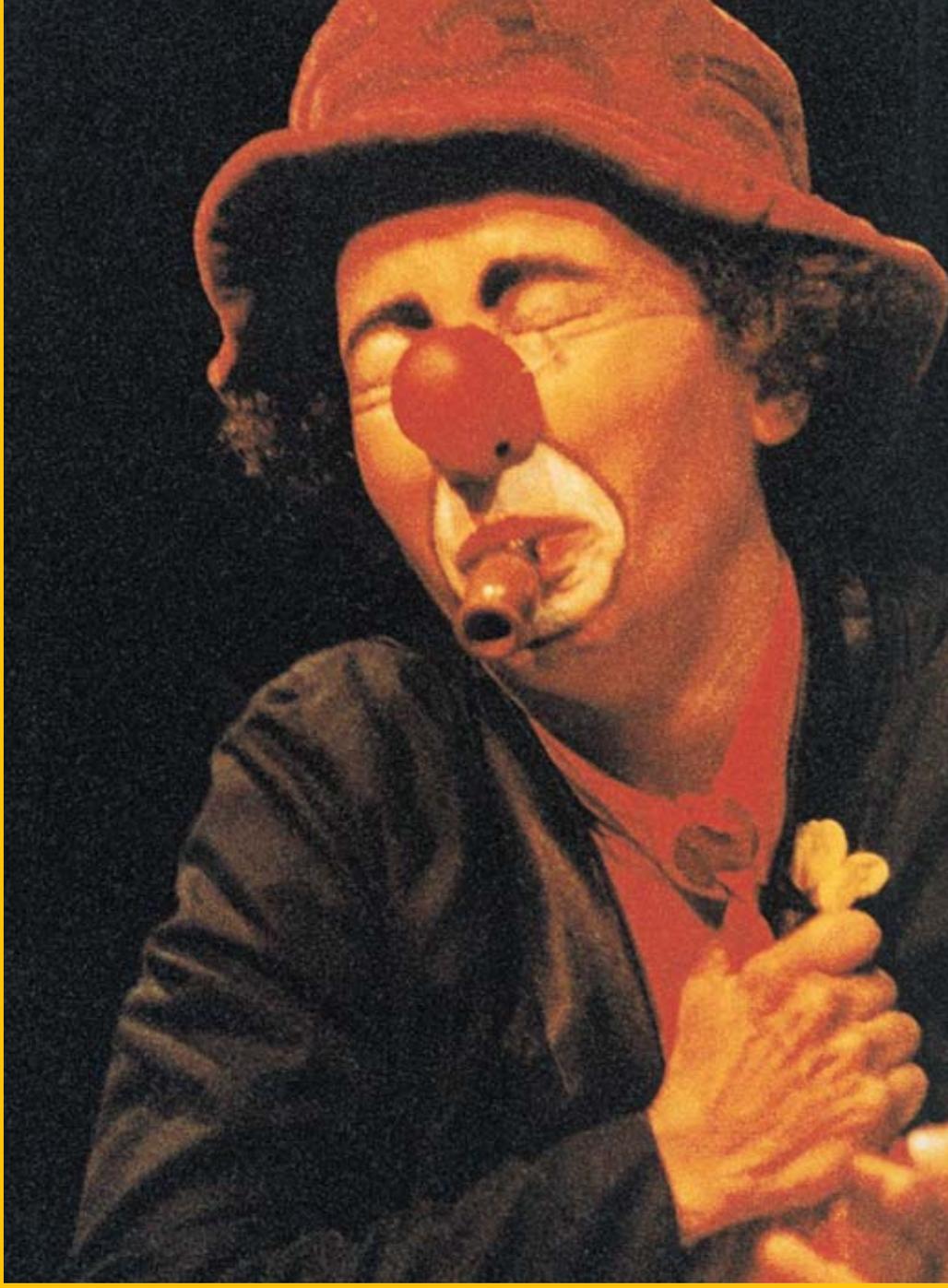
- Tabarin Vejo que preciso ensinar-lhe esse segredo, meu Mestre, a troco de que me pagues um trago.
- Mondor Não há nada que um homem virtuoso esteja impedido de fazer em troca de aprender mais de qualquer ciência...
- Tabarin O primeiro que sairá de um saco se um moleiro, um açougueiro, um oficial de justiça e um procurador estiverem dentro dele será um ladrão, meu Mestre: não há nada mais certo do que eu disse.

Tabarin ficou famoso também por seu chapéu. Conseguiu fazer 52 personagens diferentes apenas modificando o formato do chapéu. Fazia uma velha namorada, um nobre metido, um policial malvado, um soldado covarde – tudo com pequenas modificações no seu maleável e imenso chapéu. A expressão *como o chapéu de Tabarin* entrou para o uso corrente por muitos e muitos anos. E até hoje um espetáculo estapafúrdio é chamado de *“une tabarinade”*.

Com o sucesso, Tabarin ganhou muito dinheiro e teve suas histórias vendidas em pequenos panfletos e mais tarde editadas em livros. Em 1630, retira-se da vida artística e, segundo alguns autores, compra uma linda propriedade nos arredores de Paris. Seus vizinhos, no entanto, teriam se sentido ofendidos com a presença de um *“Pantaleão, um enganador de basbaques”* entre abastados e respeitados burgueses. Em 1633, teria sido assassinado a mando de seus preconceituosos vizinhos.

Tabarin vira lenda e, em 1634, em Paris, começa a circular um livreto com *O Encontro de Gaultier-Garguille e Tabarin no outro mundo*, farsa deliciosa que mostra o encontro de Tabarin com o recém falecido cômico do Hotel de Bourgogne.

Gaultier-Garguille e Gros Guillaume fizeram imenso sucesso durante o liberal reinado de Luiz XIII, de quem receberam o privilégio real que lhes assegurava que ninguém teria o direito de fazer canções mais dissolutas que a deles. Tinham a proteção do rei para serem os mais devassos.



O CLOWN E O PALHAÇO DE CIRCO

3

## O CLOWN E O PALHAÇO DE CIRCO

*Clown* é uma palavra inglesa derivada de *colonus* e *clod*, palavras de origem latina que designam os que cultivam a terra, a mesma origem da portuguesa *colono*. *Clown* é o camponês rústico, um roceiro, um simples, um simplório, um estúpido caipira. De início, o sentido era apenas o de roceiro, mas a conotação pejorativa vai se entranhando aos poucos e *clown* passa a identificar um roceiro estúpido e bronco.

As primeiras referências ao *clown* são do século XVI quando, na Inglaterra, os espetáculos de Mistérios e Moralidades, que baseavam-se na vida dos Santos e em histórias livremente adaptadas da Bíblia, incorporam um terceiro personagem cômico: o rústico. Até mais ou menos 1550, a comicidade desse tipo de espetáculo estava a cargo do Diabo e do Vice, personagem recorrente que representava todas as fraquezas humanas. O Vice era um camponês velhaco, canalha, pecador incorrigível, fanfarrão e covarde que, por algum motivo, deparava-se com o Diabo, sempre acompanhado de um séquito de pequenos demônios e metido em situações cômicas que o transformavam numa figura ridícula. Esse tipo de espetáculo contribuiu muito para a representação do Príncipe das Trevas com rabo, capa vermelha, chifres e um grande garfo com o qual empurrava os pecadores para a Boca do Inferno. O Diabo e o Vice sempre acabavam em algum tipo de disputa ou aposta que o Vice venciam usando de alguma esperteza ou tramóia. No final o Diabo levava uma grande surra do Vice, para alegria e gozo da platéia.

Em algum momento, a partir dos anos 1550, o Vice ganhou um companheiro, um parceiro - o rústico -, camponês ingênuo, medroso e supersticioso. Ao longo dos anos, o personagem do rústico vai se desenvolvendo e se transformando num elemento risível, motivo de chacota de todos os personagens. Por volta de 1580 o termo *clown*, para o rústico, já aparece na cena elizabetana. E, entre 1580 e 1590, a qualificação do personagem passa de *um clown* para *o clown*. Agora ele é um tipo de características bem definidas. O *clown* elizabetano adquire um novo status: continua um grosseirão, mas ganha esperteza e passa a ocupar uma posição social mais elevada. Sua linguagem também evolui. Expressa-se com palavras difíceis, num linguajar complicado, cheio de hipérboles, que o aproxima dos *Dottores* da *Commedia dell'arte* e dos charlatões de feira.



### **Richard Tarlton ( ? – 1588), O Clown da Rainha**

Músico, compositor, dançarino, autor, ator e *clown* nasceu em Condover, Inglaterra, e faleceu em Londres no dia 3 de setembro de 1588. Foi o mais famoso cômico de sua época, sendo considerado o criador do personagem rústico e um dos melhores *clowns* de todos os tempos. Baixinho, quase anão, apresentava-se com suas botas de camponês, seu gibão grosseiro, culotes e sempre carregando um pequeno tambor. Shakespeare inspirou-se nele quando criou *Bottom*, de *Sonho de uma noite de verão*, e o *Yorick*, de *Hamlet*.

Por muitos anos Tarlton foi taberneiro em Londres e era lá, na sua taberna, que ele realizava seus espetáculos, cantando e tocando suas baladas para um público que mesclava pobres e nobres. Seu primeiro sucesso a entrar para a história foi uma balada sobre o dilúvio, composta em 1570. Em 1579, já era famoso e cômico favorito da rainha Elizabeth I, o único que sabia como lidar com ela nos seus momentos de mau humor e que ousava apontar-lhe os erros.

### **O dançarino e o escritor - Os Clowns de Shakespeare**

William Kemp (1560 – 1603) – Em 1589, William Kemp fazia parte da companhia teatral *Lord Strange's Men*, da qual Shakespeare era dramaturgo. Mais tarde os dois foram para a *Lord Chamberlain's Men*, onde em 1598 ele representou o papel de *Dogberry* na peça *Como Gostais (As You Like it)*. Kemp ganhou fama pelas danças que apresentava no intervalo ou no final dos espetáculos. Cantando e dançando a jiga, fazia piadas em verso, improvisando com a platéia. Ao que tudo indica, seu estilo pesado e grosseiro não agradava seus colegas e especialmente a Shakespeare, que estaria se vingando de Kemp quando escreve no *Hamlet* a crítica aos *clowns* e à sua mania de colocar improvisos que descaracterizavam o texto. Kemp deixa a companhia em 1599 e é obrigado a enfrentar as dificuldades de uma carreira solo. Pouco tempo depois, em 1600, numa brilhante jogada de marketing, anuncia que vai fazer o percurso de 160 km, de Norfolk a Londres, dançando a jiga. Kemp realiza o feito e obtém retumbante sucesso. O Prefeito de Norfolk entra na promoção e concede ao palhaço uma pensão vitalícia. Infelizmente Kemp não viveu muito tempo para desfrutar a tranquilidade de ter a subsistência assegurada: a peste de 1603 o levou. Em 2000, quatrocentos anos depois de sua caminhada-dançada, a prefeitura de Norfolk organizou um festival em homenagem a William Kemp e reeditou seu feito, mantendo viva a memória do palhaço dançarino.

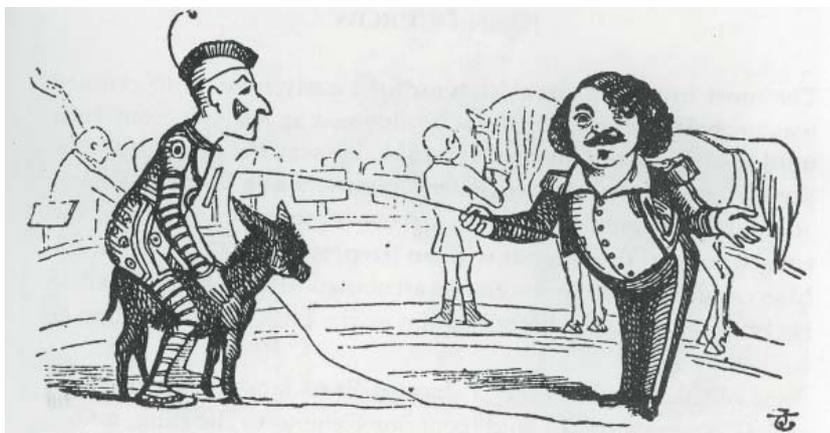
Robert Armin (1568 – 1615) Quando Kemp deixa a companhia de Shakespeare é substituído por Robert Armin, filho adotivo de Richard Tarlton. Armin tinha um estilo bem diferente de Kemp e isso pode ser sentido nos personagens que Shakespeare escreveu especialmente para ele. Enquanto Kemp brilhava nos tipos obtusos e simplórios, Armin sobressaía-se nos bobos da corte aparentemente tolos, mas cheios de

sabedoria e de sutilezas. Para ele Shakespeare escreveu o papel de Feste, o bufão de *Noite de Reis* (*Twelfth Night*), e o bufão que acompanha o rei Lear em sua desgraça. Robert Armin foi autor de livros e peças para teatro, tendo sido um dos primeiros a escrever uma história do humor com o seu *Foole upon Foole*, livro em que conta a história de diversos bobos da corte e faz uma coletânea de piadas e brincadeiras.

### O Circo e o palhaço de Circo

Em 1768, o sargento inglês Philip Astley (1742-1814) construiu um anfiteatro a céu aberto onde pela manhã dava aulas de hipismo e à tarde apresentava espetáculos equestres. Astley não era o único. Nessa época, em Londres, apresentavam-se também as companhias equestres de Hayam, Jacob Bates e Price. Mas foi Astley quem teve a idéia que acabaria por revolucionar o mundo dos espetáculos: num picadeiro de 13 metros de diâmetro mesclou exercícios equestres com as proezas dos artistas de feira. Os 13 metros são a medida ideal para que a força centrífuga ajude o cavaleiro a manter-se em pé sobre o cavalo e essa descoberta, que alguns atribuem à Astley, fez com que o espetáculo se passasse num círculo, o que proporcionou uma dinâmica toda especial para as cenas e trouxe de volta a milenar arena dos gregos e a tradicional roda das praças públicas.

O espetáculo do sargento Astley seguia uma estrutura marcial: cavalos, cavaleiros, equilibristas, funâmbulos e acrobatas exibiam-se ao som do rufar de tambores, vestiam-se com uniformes militares, dólmas e dragonas e mantinham uma rígida disciplina comandada pelo mestre de pista. A apresentação começava e terminava com um desfile de todos os artistas e, durante a exibição de cada número, aqueles que não estavam se apresentando formavam uma barreira no fundo do picadeiro, em posição de sentido, sempre prontos a interferir para garantir a segurança dos colegas, dos cavalos e do público. Essa estrutura permanece por mais de 400 anos nos espetáculos tradicionais de circo, com o desfile final de todo o elenco e a barreira de funcionários e artistas em forma e atentos durante os números de maior risco.



Um espetáculo baseado na disciplina militar e na valorização da destreza e do perigo deixava a plateia muito tensa; era preciso criar um momento de relaxamento, provocar a quebra da tensão, deixando o espectador aliviado, preparando-o para as próximas emoções. E é aí que surge o palhaço de circo!

### **Nomes e nomes, sempre a mesma confusão dos nomes....**

Henry Thetard, no seu espetacular *La merveilleuse histoire du cirque*, começa o capítulo sobre os palhaços explicando algumas das inúmeras diferenças de nomes. Essas questões semânticas vão nos acompanhar o tempo todo e criar muita confusão.

Reproduzo em francês:

“ Le bouffon de piste qui, à l'époque, dialoguait avec le maître de manège et n'était que le paillasse, descendu des tréteaux de la foire, se nommait en Angleterre le merryman (loustic) et en France le "grotesque". Mais le clown, le paysan dont les banquistes ont toujours aimé à se moquer sans doute en raison d'un vieil héritage de rancunes, devait devenir le prototype du bouffon de cirque.”

E traduzo:

“ O bufão de picadeiro que, à época, dialogava com o mestre do picadeiro, não era outro senão o palhaço vindo do tablado da feira que, na Inglaterra, se chamou *merryman* e, na França, grotesco. Mas o *clown*, o campônio de quem os artistas itinerantes sempre gostaram de caçoar, sem dúvida por uma herança de velhos rancores, veio a ser o protótipo do bufão do circo.”

Num anúncio publicado em Paris, em 1785, o “*Amphitheatre Anglois, des Sieurs Astley, rue & Faubourg du Temple*” chamava o público para ver diversos exercícios extraordinários de equitação, equilíbrios sobre a corda, combate naval e “*a cena cômica dos dois palhaços e a cena do alfaiate e seu cavalo*”. Como vemos, a publicidade separava os palhaços, personagens cômicos que o público já conhecia dos teatros de feira, do cômico a cavalo, personagem típico dos espetáculos equestres. Trabalhando juntos no mesmo espetáculo os tipos cômicos foram se mesclando e se transformando, dependendo das necessidades do espetáculo e das características e habilidades de cada artista.

É tudo cômico! *Bufão, palhaço, merryman, grotesco, clown...* O importante para o nosso estudo é perceber que, nesse “novo” tipo de espetáculo que surge na Inglaterra e logo, logo toma conta de toda a Europa e das Américas, o cômico vai assumir um papel preponderante e se desenvolver em múltiplas formas, mas mantendo uma identidade clara e indiscutível. Surge o palhaço de circo. O sábio bobo, o bobo esperto, o tonto, o astuto, o astuto tonto... tudo junto e coerente na sua incoerência intrínseca.

### **Os espetáculos de circo no final dos setecentos e início dos oitocentos**

Os primeiros espetáculos de circo eram uma mescla de teatro e picadeiro de equitação, apresentando pantomimas, melodramas, burletas, que aconteciam num palco montado ao fundo, e números circenses que se passavam no picadeiro. Um espetáculo no circo de Astley, nos primeiros anos, durava de 5 a 6 horas. Na primeira parte, os números circenses com equilibristas, aramistas e, principalmente, cavalos e mais cavalos. Na segunda parte, melodramas e pantomimas e, especialmente, os hipodramas. Estes últimos eram os espetáculos típicos de circo, com um enredo que se baseava na perícia dos cavaleiros e de seus cavalos.

Charles Dickens, em seu livro *A Loja de Antiguidades*<sup>2</sup>, descreve o prazer de uma tarde no circo de Astley. Reproduzo, a seguir, este momento, mantendo as notas do editor e da tradutora:

Por fim chegaram ao teatro, que era o de Astley (nota do editor original: teatro existente em Westminster Bridge Road e que foi montado em 1774 por Philip Astley. Os espetáculos, de tipo circense, especializaram-se em representações com cavalos.), e mal eram passados dois minutos de sua chegada junto à porta fechada, já o pequeno Jacob havia sido pisado, o *bebê* tinha recebido diversos encontrões, a sombrinha da mãe de Bárbara tinha sido atirada à distância e tinham-lhe devolvido por cima dos ombros das pessoas, e Kit, com o lenço das maçãs, tinha batido na cabeça de um homem que empurrava sua mãe com violência desnecessária, e isto originou um grande alvoroço. Mas passada formalmente a bilheteria, logo se precipitaram para o espetáculo, com os bilhetes na mão e, quando se encontraram calmamente no teatro, sentados em lugares tão bons que não poderiam ter encontrado melhores se os tivessem escolhido e ocupado de antemão, tudo isto foi considerado quase como uma brincadeira fundamental e uma parte essencial do divertimento.

<sup>2</sup> O trecho a seguir foi retirado de volume editado pelas Publicações Europa-América Ltda., Portugal, 1988, tradução de Maria de Fátima Fonseca, pg. 309.

Mas, nem imaginam que lugar aquele - o teatro de Astley! - com todas aquelas pinturas, dourados e espelhos; e um vago cheiro de cavalos, sugestivo de outras maravilhas! E as cortinas escondiam tão grandiosos mistérios, e aquela serradura tão branca e limpa, lá em baixo, na pista do circo! Entretanto, chegou a companhia e ocupou os respectivos lugares, enquanto os violinistas, olhando despreocupadamente para eles, iam afinando os seus instrumentos como se não quisessem que o espetáculo começasse e o conhecessem antecipadamente! E que luminosidade aquela que se derramou sobre todos eles, quando uma fiada de luzes brilhantes se elevou vagarosamente! E foi ver a excitação febril, quando soou o pequeno sino e a música começou animada, com os tambores a rufar forte e os ferrinhos a fazerem-se ouvir suavemente! Razão tinha a mãe de Bárbara, ao dizer à mãe de Kit que a geral é que era o lugar onde se devia ver e ao perguntar-se a si mesma se não era muito melhor que os camarotes. E bem podia Bárbara hesitar entre rir ou chorar no seu deslumbramento e alvoroço.

E depois que maravilha o espetáculo em si mesmo! Os cavalos que o pequeno Jacob acreditou serem de carne e osso desde o princípio e as senhoras e cavaleiros que ele julgou serem a fingir e ninguém o conseguiu convencer do contrário, pois nunca tinha visto ou ouvido nada parecido; o disparo dos tiros (que fez Bárbara fechar os olhos); a dama abandonada (que a fez chorar); o tirano (que a fez tremer); o homem que cantava a canção com a criada da senhora e dançava ao som do coro (o que a fez rir); o pônei que se empinava sobre as patas traseiras ao ver o assassino, e não queria voltar a andar de quatro patas enquanto ele não fosse preso; o palhaço que se atrevia a meter-se com o soldado de botas; a dama que saltou por cima de vinte e nove fitas e caiu ileso na garupa de um cavalo... tudo, tudo era maravilhoso, esplêndido e surpreendente! O pequeno Jacob aplaudiu tanto que as suas mãos ficaram inchadas. Kit gritava "an – kor " (do francês "encore", que significa bis, nota da tradutora) no fim de cada coisa até acabar a peça em três atos.

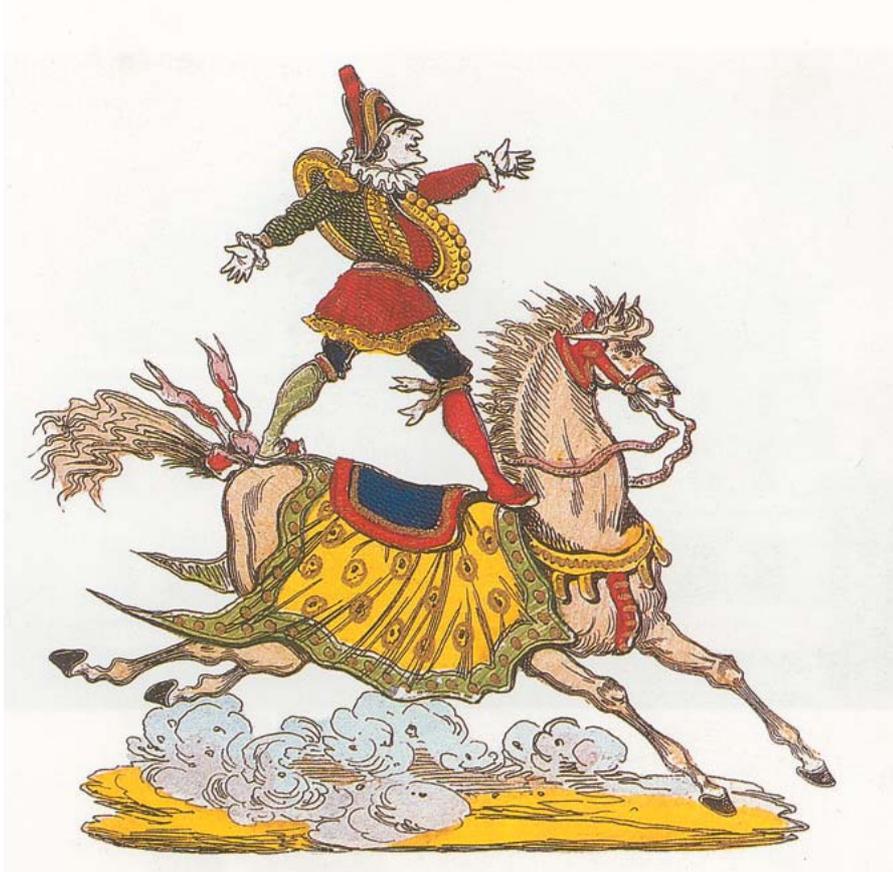
### **Os Primeiros Palhaços de Circo**

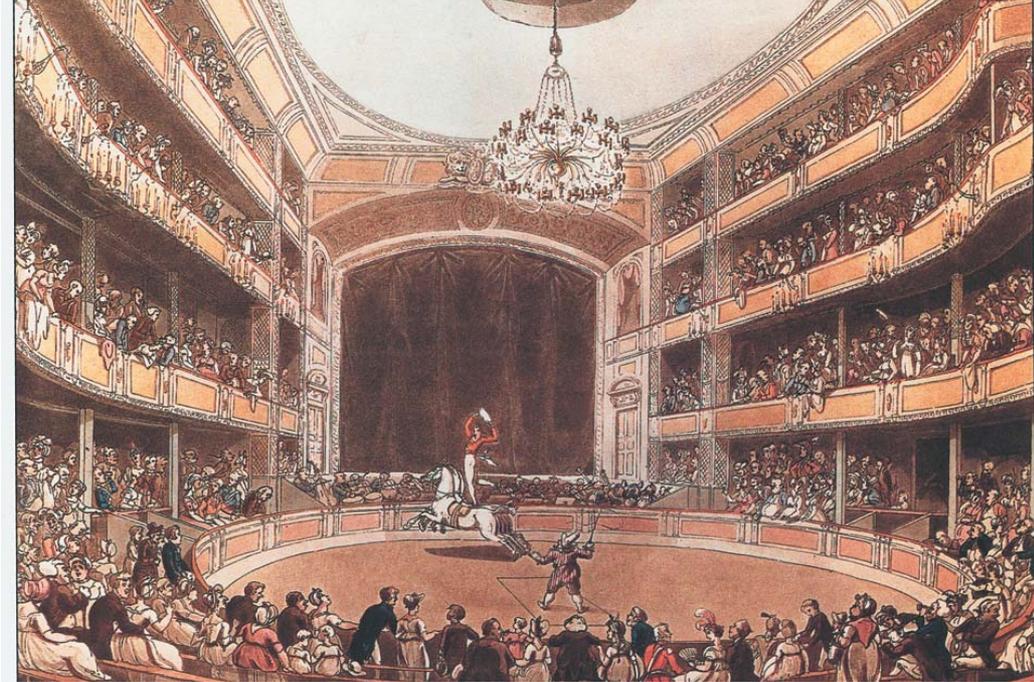
A comicidade nos espetáculos de Astley, Franconi e Hugues – os pioneiros do circo moderno – estava dividida entre duas figuras, com papéis bem diferentes: o palhaço a cavalo e o palhaço da cena.

## O Palhaço a Cavallo

O cômico a cavalo era uma tradição antiga nas escolas de equitação e nos treinamentos militares. Um exímio cavaleiro divertia a tropa e os amigos mostrando as inúmeras possibilidades de se montar errado em um cavalo. O personagem escolhido podia ser um camponês idiota, um almofadinha metido ou, o mais frequente, um alfaiate, alguém que primasse pela total inadequação ao cavalo e ignorasse qualquer noção de como montá-lo e tratá-lo. O pobre alfaiate, depois de cuidadosas investidas de aproximação, conseguia colocar o pé no estribo, mas se atrapalhava tanto que, quando finalmente subia no lombo do cavalo, ficava ao contrário, a cabeça olhando para o rabo do animal. Esta imagem é antiga, muito antiga, e permanece uma boa piada ainda nos dias de hoje.

As pantomimas equestres, também chamadas de hipodramas, costumavam ter temas militares mostrando batalhas heróicas e corridas de cavalos. O texto de Charles Dickens, que transcrevemos anteriormente, bem mostra o que era um melodrama a cavalo com a mocinha, o mocinho, o bandido e o palhaço. Outra





cena típica do palhaço a cavalo, e que permanece atual, é a do falso espectador. Henry Thetard, no seu já citado *La merveilleuse histoire du cirque*, apresenta um pequeno trecho de um livreto publicado em 1816, descrevendo a surpresa da narradora num espetáculo do Cirque Franconi com a audácia de um espectador. No meio do espetáculo, um sujeito esquisito com cara de idiota, vestido de forma um pouco estapafúrdia e muito cafona, começa a interpelar o mestre de pista, dizendo que tudo o que o circo apresentara até ali não estava mal, mas que se dessem a ele um cavalo faria muito melhor. Os espectadores ficam chocados com a falta de educação, acham-no grosseiro, mas acabam aprovando quando o mestre de pista resolve lhe dar uma chance. Afinal, é divertido ver um idiota fazendo papel de idiota... Depois de inúmeras cômicas tentativas de subir no cavalo, o sujeito acaba conseguindo, mas as coisas só pioram para o idiota atrevido. O cavalo começa a galopar enlouquecidamente e ele sofre para manter-se em cima do animal. Tentando manter o equilíbrio e alguma dignidade, o sujeito começa a tirar o paletó, depois uma camisa e mais outra camisa, e mais um monte de camisas e calças, até que, quando o público chocado pensa que ele vai ousar ficar nu, ele tira a última peça e – coisa incrível – está elegantemente vestido a rigor.

Lá pelo meio do número, conta a narradora, o público já tinha reconhecido no cômico um dos irmãos Franconi, Claude, exímio cavaleiro. Na Inglaterra, a mesma cena foi criada pelos legendários irmãos Ducrow, John e Andrew.

Outro famoso número cômico a cavalo era o dos três moleiros. A cena começa apresentando três moleiros a caminho da feira onde vão vender sua farinha. O problema é que eles têm apenas um cavalo. Depois de muita discussão, decidem que o melhor é revezarem-se na montaria, o que fazem com o cavalo em movimento. Sobem e descem do animal, dando cambalhotas e saltos cômicos, até a chegada de um carvoeiro, que entra no revezamento sem respeitar a ordem e o tempo combinado. Ao final, os três moleiros vingam-se enchendo-o de farinha, deixando branco o carvoeiro que antes estava negro de carvão.

A tradição do cômico com o rosto branco de farinha ou negro de carvão já era sucesso na França desde os tempos do famoso trio cômico do Hotel de Bourgogne: Gros-Guillaume, Gaultier-Garguille e Turlupin (final do século XVI, início do XVII) ficaram conhecidos por suas cenas de padeiros, em que terminavam sempre com a cara enfarinhada, jogando farinha uns nos outros. Foi a partir deles que surgiu outro nome para os cômicos de cara branca: *enfariné* (enfarinhados).

A cena cômica equestre mais famosa nessas primeiras décadas do circo moderno chamava-se *Rognolet et Passe-Carreau*, apresentada pela primeira vez em 1795 por Antonio Franconi. O enredo era muito simples, mas dava margem a muitas acrobacias e quedas nos cavalos. *Rognolet* é um desajeitado alfaiate, que fica todo contente ao ser chamado ao castelo de um nobre importante que desejava renovar completamente o seu guarda-roupa. De posse de rolos de tecidos, tesouras e muitos outros instrumentos indispensáveis ao seu trabalho, *Rognolet* chama *Passe-Carreau*, seu ajudante - um idiota completo. Tudo pronto, só falta subir no cavalo. E aí a cena começa. O cavalo do alfaiate está cansado, não aguenta levar os dois, deita-se no picadeiro exausto e não há nada no mundo que o faça levantar-se. Os dois idiotas usam de todos os meios e artifícios, mas não conseguem demover o teimoso e cansado animal. A cena era realizada com um cavalo magistralmente treinado, um cavalo-ator! A graça estava na exibição do adestramento, nos movimentos de cabeça, no fato de que o cavalo, apesar de se recusar a seguir os comandos dados pelos palhaços, obedecia imediatamente quando o sinal era dado pelo mestre de pista.



Interessante notar que, na França, o *clown* equestre era comumente chamado de *Paillasse*, nome de um personagem cômico muito popular no século XVIII. Inspirado no *Pagliaccio* da *Commedia dell'arte*, o *Paillasse* francês era também um tipo de criado idiota, muito popular nas pequenas cenas realizadas nos tabladados, que ficava na frente dos teatros de feiras atraindo o público para o espetáculo que acontecia lá dentro, a *parade*. O *Paillasse* não usava máscara nem tinha o rosto enfarinhado, diferentemente do *Pagliaccio* e do *Pierrot*, seus mais diretos ancestrais. Usava um traje feito com quadrados azuis e brancos, ou vermelhos e brancos, que teria surgido quando, numa antiga comédia, Pierrot é obrigado a fazer uma roupa a partir de um velho colchão azul, vermelho e branco. Por muitos anos, a figura do palhaço equestre, especialmente no circo francês, não usava maquiagem: apresentava-se de cara limpa, apenas com uma peruca branca e com a tradicional roupa quadriculada feita de um velho colchão.

### **O Palhaço da cena**

Com este nome agrupamos diferentes tipos de cômicos que, com inúmeros e variados estilos de comicidade, apresentaram-se nos circos europeus nos últimos anos do século XVIII e nas cinco primeiras décadas do século XIX.

O palhaço de circo foi considerado um personagem cômico novo porque a ele foi permitido mesclar o palhaço de tablado de feira; os diferentes tipos de criados da *Commedia dell'arte*; as cenas tradicionais do *clown* inglês; o *clown* da pantomima e o *jester* shakespeariano. O circo moderno nasceu com a mística de ser um espetáculo diferente, onde o público veria o inusitado das feiras, com o requinte e a classe de um espetáculo de teatro e a organização e a grandiosidade de um desfile militar.

Muitas companhias de artistas de feiras apresentavam um tipo de humor que mesclava as cenas da *Commedia dell'arte* com a perícia dos dançarinos de corda e dos saltadores acrobáticos. Incorporados ao espetáculo circense, estes artistas tinham o preparo físico, a capacidade histriônica e o domínio de uma imensa tradição de cenas, truques e *gags* para realizarem os números de paródias cômicas que logo viraram uma tradição circense.

Além das cenas a cavalo e das estrepolias nos números de corda, equilíbrios e saltos, o palhaço dos primeiros espetáculos do circo moderno logo desenvolveu outra forma de comicidade, que rapidamente foi incorporada e transformou-se numa cena tradicional: o diálogo com o mestre de pista.

O mestre de pista é um personagem fundamental para a estrutura de um espetáculo de variedades como é o circo tradicional. Muito mais do que um apresentador, ele é um *diretor-em-cena*, autoridade máxima no picadeiro, figura capaz de improvisar e garantir que o espetáculo siga seu curso mesmo diante dos mais insólitos imprevistos. De início, esse papel era representado pelo próprio dono do circo e durante

muitos anos foi prerrogativa dos adestradores de cavalo. Como o espetáculo era centrado nas exibições equestres, o mestre de pista usava um longo chicote, um apito na boca e dirigia os animais em cena. Coerentemente com suas origens militares, o circo tradicional tinha no mestre de pista a figura símbolo do poder, o grande responsável pela ordem e pela tranquilidade do espetáculo.

Uma figura que representa o poder, a ordem e o equilíbrio é o contraponto perfeito para o palhaço, símbolo máximo da estupidez, da anarquia, do insólito e da bobagem. Nasce a primeira dupla de comédicos tipicamente circense: o mestre de pista e o palhaço.

As conversas entre o mestre de pista e o palhaço surgem no circo de Astley como forma de suprir o vazio entre um número e outro, dando descanso aos cavalos e permitindo a troca e a montagem de aparelhos. Os primeiros diálogos de que temos notícia foram entre o próprio Philip Astley e o palhaço que, neste tipo de cena, era conhecido como *M. Merryman* (literalmente “senhor Homem-alegre”). O mais famoso mestre de pista e parceiro do *clown* nessas pequenas cenas de diálogos estapafúrdios foi John Esdaile (1788-1854), conhecido como Widdicomb. Ator de pantomimas, Widdicomb criou um personagem exageradamente empertigado, polido e elegante, que dava segurança à bailarina equestre e mantinha com o palhaço diálogos absurdos e hilários, sem jamais perder a pose.

Sucesso na Inglaterra, o palhaço que dialogava com o mestre de pista demorou muitas décadas para se estabelecer na França, onde as rígidas regras e os privilégios dos teatros só foram completamente



abolidos em 1863. Oficialmente os diálogos e a representação de personagens com fala só eram permitidas aos oito teatros oficiais. Qualquer tentativa de se criar algo que pudesse se assemelhar ao teatro dramático era denunciada à polícia, que podia multar ou até fechar a casa de espetáculo. Como abordamos no capítulo 2, esses privilégios causaram muitos problemas aos empresários e artistas, mas foram os grandes responsáveis pelo desenvolvimento da mímica, da ópera, da opereta e das cenas circenses.

### **Joe Grimaldi (1778-1837) – o pai dos palhaços nunca trabalhou num circo!**

Neto de um exímio acrobata conhecido como “Joelhos de Ferro”, filho de um mímico de sucesso, Joe Grimaldi nasceu e morreu em Londres, onde foi amado e respeitado como o Rei das Pantomimas.

Descendente de uma longa dinastia de saltimbancos, nasceu no meio de equilibristas, saltadores, dançarinos de corda e cômicos. Aos três anos, fez sua estréia numa típica pantomima inglesa.

Toda a vida Grimaldi foi um palhaço de palco, de pantomimas, nunca tendo atuado num picadeiro. Mas suas graças, truques, apetrechos e maquiagem marcaram de tal forma a arte da palhaçada que, por quase um século, sua imagem passou a ser a imagem clássica do palhaço. O rosto pintado de branco, grandes manchas vermelhas marcando as bochechas, a boca vermelha dando a sensação de um sorriso rasgado



à força e uma inusitada peruca com os cabelos espetados produziam uma figura estranha, estapafúrdia, com um toque de crueldade.

Espetáculo de grande apelo popular, a pantomima originou-se da *Commedia dell'arte* e, de início, contava histórias envolvendo Arlequim e Colombina, sendo por isso também chamada de *Harlequinade*. Arlequim estava sempre presente com suas cabriolas, acrobacias, tapas, pés na bunda e bordoadas, que distribuía com fartura e sem pudor. Em inglês, o termo *slapstick commedie*, usado praticamente com o mesmo significado do nosso comédia pastelão, tem sua origem no bastão do Arlequim e retrata um tipo de comédia pautada nas *gags* físicas, com muita pancadaria, quedas e correrias.

Grimaldi foi o responsável pela ascensão do *clown* na pantomima inglesa. Seu talento fez com que um personagem, antes secundário, suplantasse o Arlequim e assumisse o comando do espetáculo. As pantomimas inglesas contavam histórias fantásticas, abusando de cenários e figurinos mágicos, cheios de transformações e truques. Os cenários explodiam, os personagens eram enfeitados e transformavam-se em cena diante de todos. Bela Adormecida, Cinderela, Robinson Crusóé, Mamãe Ganso, eram algumas das mais populares pantomimas do século XIX, montadas com muitos efeitos especiais e com a violência e crueldade das histórias originais<sup>3</sup>. A tradicional pantomima inglesa era povoada de fantasmas, ogros, lobos, duendes, gnomos e fadas, e tinha no *clown* o elemento cômico que perpassava todas as histórias, por mais absurdas que elas fossem....

As canções de Grimaldi ficaram famosas e passaram a fazer parte das pantomimas, mesmo depois de sua morte. Limitado pelos regulamentos legais, que não permitiam palavras nas pantomimas do início do século XIX<sup>4</sup>, Grimaldi usava as canções para se relacionar com o público. A balada *Hot Codlins* - sobre uma velha bêbada que compra um doce puxa-puxa bem quente e, por contraste com o doce quente, sente frio e, por se sentir com frio, compra um pouco de gim para se esquentar - fez sucesso por muitos e muitos anos, passando a fazer parte do repertório de todos os *clowns* de pantomima.

Grimaldi tinha uma grande habilidade e manipulava objetos em público alcançando resultados hilários. Em cena, ele conseguia, em poucos segundos, transformar alguns nabos e cenouras em um *homem-vegetal*

<sup>3</sup> *Walt Disney suavizou as histórias tradicionais expurgando a violência, adoçando a crueldade e omitindo as referências à sexualidade. Interessante notar que o mesmo fenômeno – guardadas as proporções – acontece com o palhaço norte-americano, adoçado e forçado a se transformar numa figura adequada aos padrões puritanos que vêem a criança como um ser puro e assexuado, que deve ser protegido da realidade....*

<sup>4</sup> *A Inglaterra também tinha os interditos e os privilégios como a França; a diferença é que o controle sempre foi mais rígido nesta última. Parece que na Inglaterra as leis para os teatros às vezes não “pegavam”, assim como algumas leis por aqui no Brasil...*

vivo e briguento. Sua “*New American Antecipating Machine*” faz sucesso até hoje em alguns circos, como a *Máquina de Hot-Dog*. Grimaldi roubava um cachorro de seu distraído dono e enfiava-o rapidamente dentro de sua supermáquina. Depois rodava a manivela e logo começava a sair de dentro da geringonça uma feira de salsichas. Quando o dono voltava chamando por seu cãozinho, as salsichas começavam a abanar, saltitantes como um rabo...

Joe Grimaldi teve sua biografia escrita por Charles Dickens, que foi um dos seus mais ardorosos fãs.

### **A invenção da “evolução” dos palhaços – do Acrobata ao reinado do clown até a “revolução” do agosto...**

O pensamento contemporâneo está contaminado por uma exagerada e primária leitura de Darwin e do seu conceito de evolução. A História é escrita e pensada como se caminhássemos inexoravelmente do pior para o melhor, evoluindo do macaco para um ser superior: nós, os humanos atuais... Constantemente encontramos conceitos evolutivos com esta equivocada escala de valores aplicados na história das artes em geral.

Muitos livros tentam forçar uma linha reta e rígida que começa com o palhaço acrobata - o imitador dos números de destreza –, segue com o *clown*-branco – reduzido a um mímico de picadeiro – e termina na chegada do agosto, a figura cômica dominante, mistura de grande idiota e vagabundo, que toma conta da cena para todo o sempre.

A História é sempre um tanto mais complexa. Estilos e costumes convivem, mesclam-se, e tudo gira e volta e vai e vem outra vez de novo... A História do palhaço é parte da História do cômico e, quando um artista entra em cena para entreter seu público, sua graça é fruto de tantas situações pessoais, sociais e históricas que é impossível rotulá-lo e etiquetá-lo dentro de um estilo único.

Quando tentamos entender as transformações e as influências de uma época, ou seja, quando tentamos compreender a História, é útil criar modelos e classificações que nos ajudarão a memorizar e a compreender as mudanças e as principais características de cada momento. O costume de dividir o estudo da História em Antiga, Medieval, Moderna e Contemporânea é um esquema, um bom esquema, que nos ajuda a compreender grosso modo mudanças profundas e concretas. No entanto, temos que ter claro que estes são esquemas de estudo e não realidades concretas e objetivas.

Tais esquemas exigem muito cuidado e atenção quando estudamos movimentos artísticos. A divisão entre Gótico, Renascimento, Classicismo, Barroco, Rococó e etc. é excelente para compreender transformações profundas na sociedade, no papel do artista e no estilo de suas obras, mas, quando

estudamos cada artista individualmente, compreendemos que estes esquemas gerais são insuficientes para defini-los e às suas obras. Quantas divisões e subdivisões precisam ser criadas para explicar um Picasso? Pois o mesmo se dá com os palhaços. Todos os esquemas são pequenos para dimensionar a contribuição e a importância histórica dos grandes mestres do riso.

No caso da História do circo e dos palhaços nos deparamos com outro fator que complica ainda mais as coisas: a predominância absoluta de pesquisadores e historiadores franceses e ingleses, marcando a visão da Europa ocidental, especialmente da França e Inglaterra, como o ponto de vista básico a partir do qual se constrói a História do circo.

Sabemos muito sobre Philip Astley, seus cavalos e o picadeiro de 13 metros de diâmetro, mas o papel dos ciganos, apenas para dar um exemplo incontestável, é quase ignorado. Os livros de História do circo priorizam a criação da casa de espetáculos - o espaço também chamado circo - e desprezam os milhares de anos de história das artes circenses. Foi um inglês quem criou o espetáculo de variedades no picadeiro, mas para estudar as artes circenses precisamos conhecer e reconhecer a maestria de chineses, indianos, egípcios, russos, ucranianos, ciganos, astecas e tantos outros povos considerados exóticos.



Acreditar que a figura do palhaço é exclusiva do circo é negar uma história de milênios em troca de uns meros cento e poucos anos de circo clássico. O palhaço tem seu lugar de maior destaque no circo, mas o próprio circo – a casa de espetáculos – é uma relativa novidade (genial novidade!) que não detém a exclusividade como espaço de apresentação das artes circenses. Acredito que muitos dos equívocos na construção recente da História do Circo se deve a uma visão que, ao invés de privilegiar a genialidade dos artistas, prefere acreditar no marketing dos empresários e nos interesses dos dirigentes dos grandes espaços franceses e ingleses.

Um bom exemplo de toda essa confusão é a divisão dos palhaços entre *clowns*-brancos e *augustos*<sup>5</sup>. No início, teríamos apenas o *clown* acrobático, que fazia sua graça arremedando os números circenses. Depois, envolto numa lenda ridícula, surge o *augusto*, palhaço de nariz vermelho, paletó folgado e imensos sapatos. Então, eles formam uma dupla, onde, no começo, quem mandava era o branco – autoritário e cruel –, exibindo-se no picadeiro com seus trajes majestosos, repletos de bordados de paetês e lantejoulas. O pobre *augusto*, que também pode ser chamado de *tony* ou *excêntrico*, sofria na mão do *clown*, mas, pouco a pouco, assume o picadeiro e joga para longe o velho branco... Hoje estaríamos vivendo o reinado absoluto do *augusto*, depois da queda irremediável do *clown* branco.

Esse esquema simplifica de maneira quase infantil uma complexa alternância e mistura de tipos, figurinos e comportamentos, que repetem esquemas milenares e transformam, com talento e imaginação, antiquíssimas piadas e situações, renovando-as e deixando-as vivas como se novas fossem.

Como vimos, desde os primeiros anos dos circos de Astley, Price e Franconi já conviviam no picadeiro estilos diferentes de palhaços: o palhaço a cavalo, o palhaço da pantomima e o palhaço que dialogava com o mestre de pista. Devemos ressaltar que alguns artistas, já nessa época, mesclavam estes gêneros realizando números de saltos, habilidades sobre o cavalo, adestramento de animais, dança na corda, cenas cômicas de pantomima e cenas clássicas de saltimbancos de teatros de feira. Um excelente exemplo de *clown* com múltiplas características é John Ducrow<sup>6</sup>. Exímio cavaleiro, acrobata, malabarista e ator cômico de pantomimas, trabalhou com Astley sob a direção de seu irmão - o também genial Andrew Ducrow - de 1826 até sua prematura morte em 1834.

<sup>5</sup> *Tristan Rémy define de forma interessante como usar o termo clown. Segundo ele, quando no singular – o clown – estamos nos referindo ao clown-branco, o parceiro do agosto, mas quando usamos o plural – os clowns – estamos falando dos palhaços em geral: clowns, augustos, excêntricos, grotescos.*

<sup>6</sup> *John Ducrow criou cenas antológicas preservadas em gravuras da época como Darby and Joan Supping with the Clown, que retrata a cena em que Ducrow, vestido à la Grimaldi, serve o jantar para dois pôneis, sentados cada qual na sua mesa com elegantes chapéus e guardanapos.*

Se examinarmos com atenção a lista dos grandes palhaços do século XIX, veremos uma série de gênios capazes de realizar múltiplas proezas com cavalos, equilíbrios insuspeitados, saltos fantásticos e de manter a platéia em permanente estado de riso. O figurino desses grandes cômicos de picadeiro era bastante semelhante ao usado pelo grande Grimaldi no início do século, com pequenas variações desenvolvidas por cada um para marcar sua personalidade. Alguns eram mais líricos e se inspiravam na doce e triste figura do *Pierrot* de Deburau; outros apoiavam-se especialmente na perícia acrobática e nas proezas de equilíbrio, trilhando o caminho de Auriol; muitos especializaram-se nos números musicais ou no adestramento de animais. Ao longo dos primeiros 80 anos do século XIX eram inumeráveis as formas de que se utilizavam os cômicos de picadeiro. O circo atraía multidões, os palhaços eram queridos e amados pelo público - colocados em lugar de destaque nos cartazes -, mas alguns historiadores dos últimos anos do século XX decidem que o que eles faziam não era tão bom, que bom mesmo foram os que vieram depois...

O circo, francês e inglês, sofreu com os limites impostos pelas rígidas normas e leis que controlavam os espetáculos e garantiam privilégios para o teatro dramático. Os palhaços só podiam dizer pequenas frases e interjeições, não podiam tocar instrumentos de verdade e, mesmo assim, eram capazes de atrair multidões.

No entanto, essas limitações foram responsáveis pelo desenvolvimento de um imenso repertório de cenas mudas e de números cômicos, realizados por brilhantes palhaços que, além de mestres na comichade, eram mestres em acrobacia, equilíbrios e mímica. A maioria apresentava-se solo, mas durante o espetáculo, dependendo do número, podia-se ter cenas montadas em duos ou em grupos. Basta lembrar da já citada cena de *Rognolet et Passe-Carreau* e dos duos e trios formados nas *parades* de feiras, que, cada vez mais, eram aproveitados nos picadeiros.

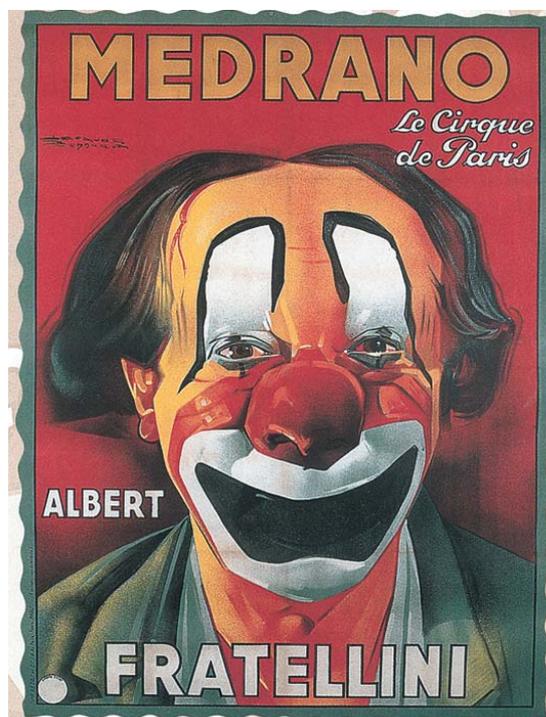
Muito dessa visão de uma evolução, com a conotação de aperfeiçoamento, do *clown acrobata* para o *clown branco*, deste para a dupla *clown x augusto* até a chegada do momento supremo de predominância do *augusto*, nos foi passada pelo estudioso e crítico francês Tristan Rémy. O trabalho deste historiador do circo é fantástico! Em 1945, ele publicou o livro *Les Clowns*, onde apresentou, pela primeira vez, uma história crítica retratando a evolução da arte dos palhaços, estudando a personalidade e o trabalho dos mais famosos *clowns*. Os livros de Rémy são importantíssimos até hoje e marcaram profundamente a história do circo e o pensamento de todos os estudiosos que se seguiram. Mas Rémy era francês e via o mundo do circo a partir dessa perspectiva. Ao estudar os palhaços ele supervaloriza os artistas da sua juventude e os seus contemporâneos, menosprezando os cômicos de outras gerações e ignorando completamente os que não se apresentaram na França.

Os equívocos de Tristan Rémy são plenamente justificáveis diante da originalidade de suas pesquisas; injustificável é que tantos pesquisadores continuem a repeti-lo sem maiores questionamentos...

No prefácio de seu livro *Entrée Clownesque*, Rémy expressa claramente a visão de que os artistas cômicos que tinham na acrobacia, na arte equestre e no equilíbrio a base de sua comicidade não eram exatamente palhaços ou, pelo menos, não eram bons palhaços. Para Rémy, bons mesmos são os palhaços do que ele chama de “era de ouro”: os que dominam os picadeiros franceses depois da lei de liberação dos espetáculos, os que baseiam seus números nas entradas cômicas, os “*clowns parleurs*”, ou seja, os grandes palhaços franceses do final do século XIX até o período que antecede à segunda grande guerra.

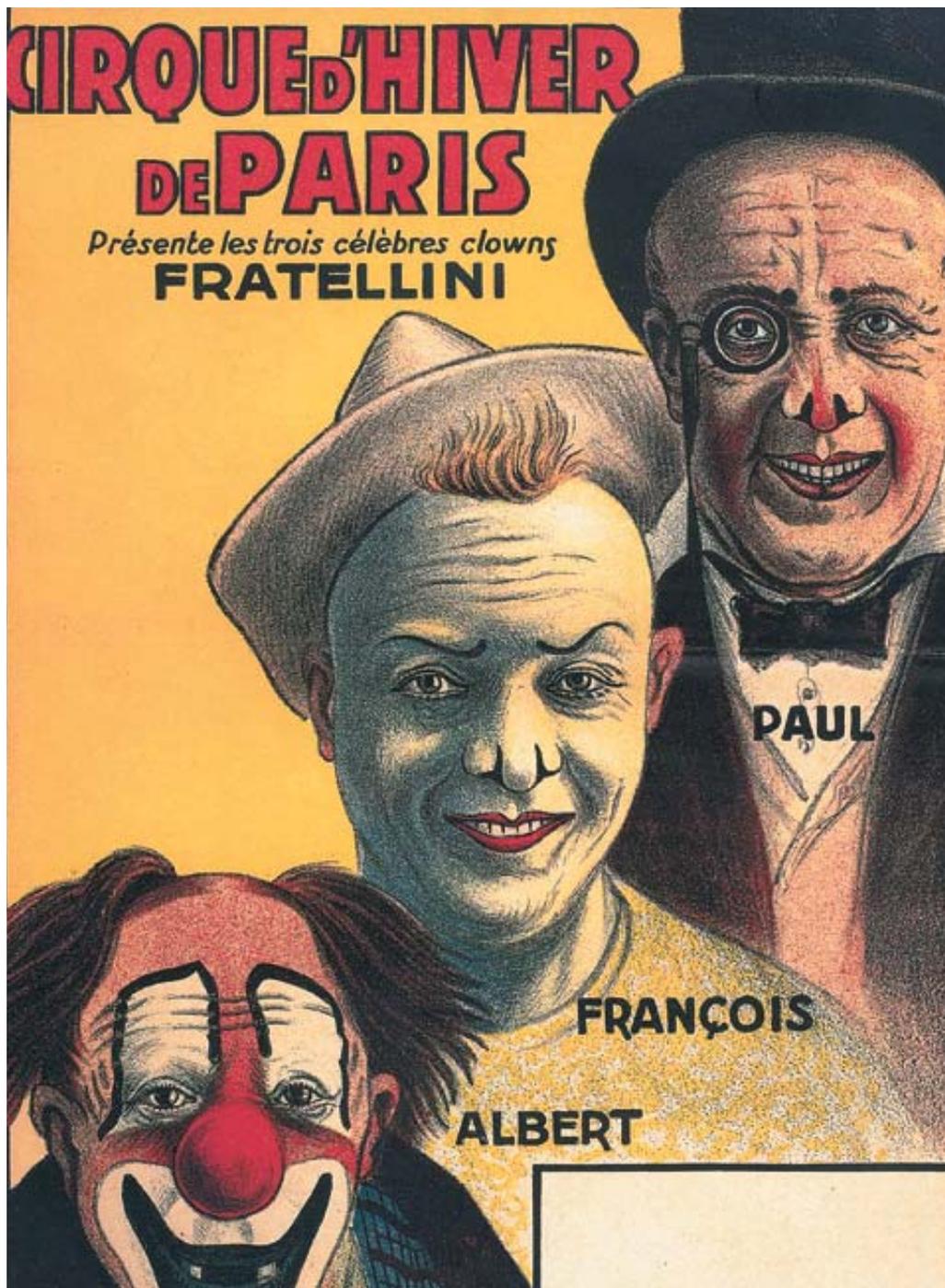
Para justificar seu esquema evolutivo, Rémy esquece – ou trata como mera exceção – a incrível diversidade de palhaços apresentando-se ao redor do mundo e a mistura e integração entre os palhaços de rua, de feiras, de teatro e de diferentes culturas.

Acredito que Henry Thetard, no seu livro memorável *La Merveilleuse Histoire du Cirque*, chegue mais perto da realidade quando aponta tipos diferentes de palhaços que viram moda. Um artista genial cria um tipo tão original, que se destaca de todos os outros e logo passa a ser imitado, criando uma espécie de estilo, um palhaço da moda. Mas Thetard deixa claro que um gênero não exclui outros e que os bons artistas usam a moda a seu favor, mesclando diferentes estilos e técnicas, partindo sempre de suas habilidades pessoais para criar o seu próprio estilo de palhaço.



# CIRQUE D'HIVER DE PARIS

*Présente les trois célèbres clowns*  
**FRATELLINI**



## A lenda do nascimento do augusto

Conta a lenda que, em 1869, Renz, diretor do circo alemão que levava seu nome, furioso com sua equipe de cavaliços, começou a berrar por trás das cortinas durante um espetáculo. Um jovem tratador, chamado Tom Belling, ao tentar fugir da fúria do diretor, acabou se atrapalhando e entrou em cena. Nervoso, tropeçou nos tapetes, caiu no chão e foi expulso pelos artistas com um belo pé na bunda. O público riu e começou a gritar: - *Auguste!* (idiota, na gíria alemã da época). Vendo aquilo, Renz percebeu o talento dramático do jovem Belling e as possibilidades cômicas do personagem do auxiliar idiota e atrapalhado, a quem chamou *augusto*.

Como em toda a lenda, existem diferentes versões para este nascimento. Em uma delas, Belling estaria bêbado e por isso teria o nariz vermelho; em outra, a história se passa com outro rapaz e Belling se inspira neste incidente para criar o personagem.

Trata-se de uma lenda e, na minha opinião, uma bela história de marketing que vende o personagem *augusto*. Mas esta história, além de não ser verdadeira, ainda despreza a genialidade dos comediantes, tratando um personagem magistral, mítico, que faz parte do inconsciente coletivo, como fruto de mero acaso, de geração espontânea...

Tristan Rémy realizou uma grande investigação a respeito, levantando inúmeras impossibilidades, e Pierre Robert Lévy provou, sem qualquer sombra de dúvida, que o termo *auguste* só virou gíria depois que o personagem começou a ser conhecido.

O personagem do criado idiota é milenar. O tipo que tropeça ao entrar em cena e é o alvo preferencial para todo tipo de pancadas está presente em todos os grupos cômicos que conhecemos em diferentes culturas e momentos históricos.

Sabemos que Chadwick, aluno do velho Widdicomb, já encarnava nos picadeiros ingleses o tipo do auxiliar atrapalhado, encarregado de tirar tapetes, entregar aparelhos e que sempre faz alguma bobagem, tropeçando, trombando e deixando cair pela cena seu chapéu e os objetos que deveria entregar.

Rémy sugere que Tom Belling teria entrado em contato com os *r'izhii*, palhaços populares russos, de quem copiou as principais características e que, mais tarde, teria inventado toda a história da criação "acidental" do *augusto*...

A grande novidade deste personagem é que ele se apresenta vestido como um empregado do circo, algo mais próximo de um homem comum e não de um *clown* à la Grimaldi, como era hábito na época. O figurino do *augusto* é transformado por cada artista e alguns acessórios fazem tanto sucesso que vão sendo incorporados ao personagem. O paletó e as calças largas, os sapatos alguns números maior, os cabelos desgrenhados – às vezes com um topete bem exagerado –, um pouco de vermelho no nariz dando

a aparência de alguém que exagerou na bebida, são pequenas particularidades que vão desenhando e universalizando o personagem. Mas atenção: ao longo da história e ao redor do mundo vamos encontrar augustos de diferentes figurinos e máscaras e também personagens que estão entre o *clown* e o agosto, e até os que estão muito além de qualquer tipo de predefinição.

Examinando diferentes máscaras de agosto ao longo dos tempos, em diversos países, vemos que por muitos anos o personagem era relativamente discreto. Ainda se percebia uma tentativa de aparentar alguma normalidade e a graça do atrapalhado estava aí. O agosto era um idiota, um inadequado, alguém que queria se vestir bem, mas não sabia como. O chapéu coco era muito pequeno, o paletó sobrava nas mangas, os sapatos eram mais largos... a figura do agosto chega a confundir-se com a do vagabundo, o *tramp* americano ou, ao contrário, podia seguir a linha do grande Chocolat e vestir-se como um perfeito dândi, um completo imbecil elegantemente vestido de sobrecasaca e cartola, mas incapaz de fazer alguma coisa corretamente.

A face do agosto como o conhecemos hoje teria sido criada por Albert Fratellini, em 1910, no momento em que os três irmãos se viram obrigados pelo destino a criar um trio de palhaços. De início, os irmãos Fratellinis formavam duas duplas de *clown* e agosto, mas com a morte, em 1909, em Varsóvia, do mais velho deles, Louis, os irmãos Paul, François e Albert resolvem trabalhar juntos num trio e criar um grupo formado por um *clown* e dois augustos. Paul não mudou nada no seu *clown*, o mesmo fez François com seu *augusto*. Coube a Albert inovar, criando um tipo de agosto mais idiota que todos os idiotas, um super imbecil com um visual tão hiper-super-extra-incrível e exagerado, que mudou a face dos palhaços dali por diante.

Seguindo a linha de Albert Fratellini logo começaram a surgir palhaços copiando sua máscara alucinada e suas atitudes. Em 1923, Lou Jacobs, nos Estados Unidos, assina contrato com o "maior circo de todos os tempos", o *Ringling's Brothers, Barnun and Bailey's Circus*, e sua imensa boca vermelha, sua peruca estapafúrdia e seu nariz são espalhados por todo o mundo, criando uma verdadeira epidemia de cópias e inaugurando verdadeiramente a tal "era do agosto".



### **Footit e Chocolat – o modelo da relação dominadora do *clown* sobre o *augusto*.**

Quando Tristan Rémy descreve o *clown branco* como o dominador autoritário que desconta todas as suas frustrações no pobre idiota do *augusto*, tem como modelo a genial dupla formada pelo inglês Tudor Hall (1864 – 1921) e pelo cubano Raphael Padilla (1868 – 1917): Footit e Chocolat.

Footit nasceu de família circense, seu pai foi o proprietário e diretor do Footit Great Allied Circus, em Nottingham, Inglaterra. Filho de palhaço, teve a educação típica dos meninos de circo: saltava, dançava na corda e sabia tudo sobre cavalos. Em sua juventude chegou a ser conhecido como exímio cavaleiro, mas resolveu que nunca mais montaria depois de perder seu animal num jogo de pôquer. Viajou para a França e foi lá que começou sua nova carreira como *clown*. Footit logo foi reconhecido como um grande palhaço. Seus números mesclavam saltos e acrobacias sobre o cavalo com cenas faladas. Seu forte sotaque inglês fez sucesso em Paris e sua cena mais famosa era a paródia da bailarina sobre o cavalo, que ele fazia em travesti. Footit queria ir mais longe na arte da palhaçada, mas incomodava-o ter que dialogar com o mestre de pista. Segundo ele, estes artistas não eram cômicos e limitavam-se a responder adequadamente à piada, sem entrar no jogo, sem contracenar de verdade. Em suas memórias Footit diz que já estava resignado a ser um palhaço solo e a repetir sempre as mesmas rotinas, quando viu Chocolat como *augusto* de Tony Grice.

O negro Raphael Padilla nasceu em Havana, Cuba. Órfão, foi levado muito jovem para trabalhar numa casa de família em Portugal. Adolescente, fugiu para Bilbao e, lá, o grande palhaço Tony Grice viu-o trabalhando num cabaré, num número de força. Grice trouxe-o para Paris, empregando-o como artista e como criado pessoal.



Chocolat não tinha qualquer experiência no circo e não sabia nada de acrobacia, mas logo começou a ser reconhecido no seu papel de vítima de Grice, na entrada cômica *Estação de Trem*. A cena começava com Grice chamando ao picadeiro três homens: um inglês, um italiano e Chocolat, o augusto. Grice explicava ao público que o picadeiro era a estação de trem, os três cavaleiros os passageiros e ele o chefe da estação. Então começava a badalar uma sineta imitando o chefe da estação, gritando e chamando os passageiros. Quando o primeiro deles chega, Grice pede para ver a passagem e, ao perceber que se trata de um passageiro da primeira classe, inicia uma cena hilária de rapapés e mesuras, carregando as bagagens cheio de solicitude e gentilezas. A cena continua com a chegada do segundo passageiro, que se apresenta com um bilhete da segunda classe. Grice, o *clown*, trata-o com desprezo, praticamente ignorando-o. Eis que chega o negro Chocolat e o público já o recebe às gargalhadas, antevendo o final do número. Quando o pobre augusto se apresenta como um passageiro da terceira classe, o *clown* imediatamente coloca-o no seu vagão com uma saraivada de pés na bunda, tapas e pescoções.

O estilo de augusto de Chocolat é tão especial, o tonto estúpido com uma dose irresistível de inocência e bondade, que alguns contemporâneos chegaram a dizer que ele criou um novo tipo de augusto: o Chocolat. Quando Foottit o viu em cena compreendeu imediatamente que havia encontrado o seu parceiro perfeito. Chocolat valorizaria seu tipo do autoritário arrogante com o contraponto de sua inocência idiota e seus modos de bonzinho pateta.

De 1890 a 1910, por vinte anos, Foottit e Chocolat foram a coqueluche de Paris. Amados e respeitados foram pintados por Toulouse-Lautrec, inspiraram a música de Satie, tiveram seus tipos retratados em canecas, taças de chá e, é claro, em tabletes de chocolate.

Foottit recriou a cena da *Estação de Trem* com tal dose de fina ironia e sarcasmo, que todos os críticos foram unânimes em dizer que ele havia criado uma cena completamente nova. A base da relação dos dois estava na absurda e arbitrária crueldade com que o *clown* tratava o augusto. A relação Foottit x Chocolat é uma excelente base para o estudo do poder, da arrogância, da dominação e de outras tantas características humanas. Um bom exemplo é a cena em que Foottit diz, com sua cruel polidez: “Monsieur Chocolat, eu me sinto obrigado a esbofeteá-lo!” Com raiva mal contida, Foottit aproxima-se do pobre Chocolat e repete: “Monsieur Chocolat, eu lhe avisei que, se o Senhor pegasse alguma coisa minha, eu seria obrigado a esbofeteá-lo.” Com perícia e autoridade começa a revistar os bolsos do negro e logo vê que ali não há nada. Impassível, sem perder a linha por um só instante, continua: “Monsieur Chocolat, eu comprovei que o senhor não pegou nenhum objeto meu, mas vou esbofeteá-lo porque eu acredito que o senhor pegou alguma coisa.” E pá! – tome bofetada.

Muitos dos diálogos de Foottit e Chocolat continuam sendo repetidos em picadeiros de todo o mundo:

Foottit Escuta isso, Chocolat, e vê se você consegue responder. Você sabe quem é filho da minha mãe e do meu pai e não é nem meu irmão nem minha irmã ?

Chocolat fica olhando sem saber responder...

Foottit Não é meu irmão, nem minha irmã mas é filho da minha mãe e do meu pai... sou eu!

Chocolat resolve então pegar o mestre de pista e faz a pergunta:

Chocolat Não é meu irmão, nem minha irmã mas é filho da minha mãe e do meu pai, quem é ?

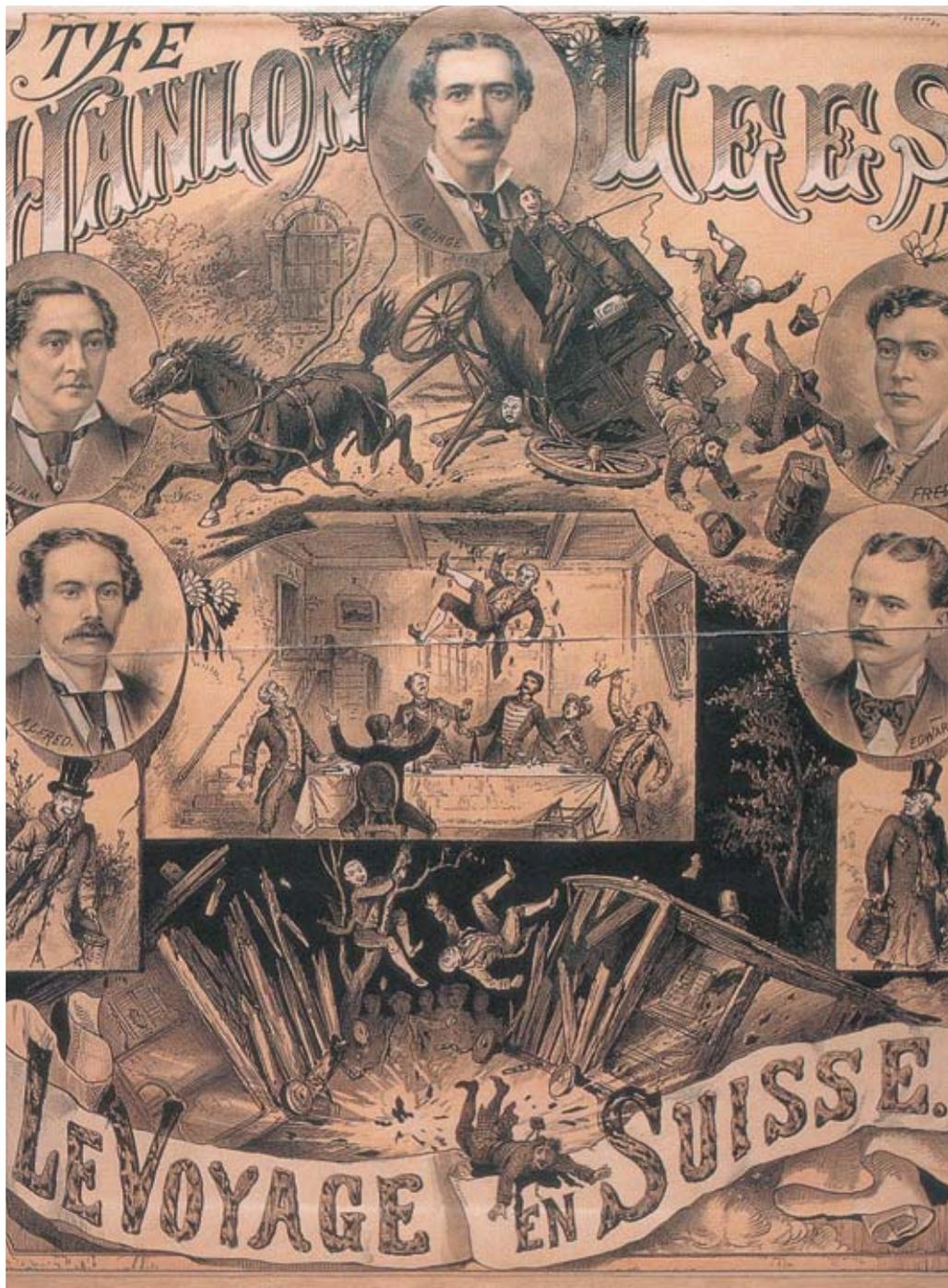
Mestre de Pista É você!

Chocolat Errou, é o Foottit!

Outra cena que marcou época foi a paródia do *Chansoniers de Montmartre*. Foottit dirige-se sério e compenetrado ao centro do picadeiro e informa que vai cantar a canção intitulada A Casinha Pequenininha. Faz uma grande mesura e diz: "Primeira parte!" E começa a cantar com bela voz e dicção exageradamente clara:

A la maison nous n'irons plus,  
A la maison nous n'iron pas,  
A la maison nous n'iron jamais pas.  
A la maison nous n'irons plus,  
A la maison nous n'iron pas,  
A la maison nous n'iron jamais pas.





Chocolat aproxima-se pouco a pouco e Foottit continua cantando. Chocolat começa a fazer sinais de impaciência e dá uma cutucadinha no ombro de Foottit, que continua cantando. Chocolat cutuca com mais firmeza e, então, Foottit pára de cantar e lhe dá uma sonora bofetada: Pá! Com a mesma elegância do início, como se nada tivesse acontecido, cumprimenta a platéia e diz: "*Primeira parte!*" E recomeça a cantar:

A la maison nous n'irons plus,  
A la maison nous n'iron pas,  
A la maison nous n'iron jamais pas.  
A la maison nous n'irons plus,  
A la maison nous n'iron pas,  
A la maison nous n'iron jamais pas.

Mais uma vez Chocolat se aproxima, faz sinais impacientes e lhe dá um leve cutucão. Foottit segue impassível até que as cutucadas vão ficando cada vez mais fortes. Chocolat dá-lhe um chute na perna esquerda, depois na direita, mas Foottit segue cantando como se nada tivesse acontecido, até que Chocolat desmaia completamente exausto. Nesse momento, Foottit pára, olha-o com profundo desdém, faz um gesto de quem pede desculpas à platéia e de novo anuncia: "*Primeira parte!*" E recomeça a cantar:

A la maison nous n'irons plus,  
A la maison nous n'iron pas,  
A la maison nous n'iron jamais pas...

A cena só termina quando o mestre de pista, desesperado, manda dois ajudantes arrastarem Foottit para fora do picadeiro. Mesmo carregado, o *clown* não pára de cantar:

A la maison nous n'irons plus,...

Em 1910, a dupla se desfez. Nenhum dos dois conseguiu, com outros parceiros, encontrar a mesma sintonia, formar um contraponto tão mágico e perfeito como o de Foottit e Chocolat.

## Os Hanlon-Lees e a comicidade física

Palhaços sempre souberam usar a habilidade física para provocar o riso. Um leve tropeção ao entrar no picadeiro já garante as primeiras risadas e traz a cumplicidade do público. Um tapa bem dado e bem levado, um tombo de cara no chão ou que se transforma numa cambalhota são gestos que já fizeram rir nossos antepassados e farão nossos netos e bisnetos gargalharem para todo o sempre. E não devemos nos esquecer do gesto mais palhaço de todos os tempos: o pé na bunda!

Dar e levar um pé na bunda é uma arte cultivada ao longo de gerações. Exige ritmo, equilíbrio, reflexos rápidos e senso de oportunidade, além de ser uma bela metáfora de situações de humilhação e rejeição pelas quais todo ser humano passa na vida, mas que gostaríamos de manter em segredo e de esquecer para sempre.

Comicidade física é aquela que se baseia fundamentalmente na agilidade, perícia, elasticidade e ritmo dos tombos, tapas, pontapés, saltos, quedas e rolamentos. O palhaço tem que ser, antes de tudo, um exímio acrobata e ter a inteligência e o talento de dar a um simples tropeço a graça e a comicidade de uma tirada de gênio.

Os saltimbancos da Idade Média e do Renascimento mantiveram viva a arte da comicidade física e, o circo, reinventado no final do século XVIII, abrigou em seu picadeiro os melhores cômicos, que deram continuidade à tradição e elevaram a arte dos tapas e trambolhões a um nível nunca antes alcançado.

Os mais famosos e criativos cômicos físicos que se tem notícia foram os irmãos Hanlon: Thomas (1833 – 1868), George (1835 – 1926), William (1839 – 1923), Alfred (1842 – 1886), Edward (1845 – 1931) e Frederick (1848 – 1886), que formaram a trupe The Hanlon-Lees.

Filhos de um ator irlandês e de uma atriz galesa, que deixaram a correria das companhias itinerantes para gerenciar um teatro em Manchester, Inglaterra, os irmãos Hanlon começaram a carreira artística muito cedo. Thomas, o mais velho, demonstrou excepcional talento para a ginástica e, ainda garoto, tornou-se um requisitado instrutor de acrobacia.

A família crescia e o dinheiro diminuía... Seguindo um padrão comum à época, o pai entregou George, William e Alfred para um amigo, homem bem educado, de boa família e um ginasta admirável. John Lee estava obcecado pela idéia de montar uma trupe em que repetisse e aperfeiçoasse o novo número apresentado pelo Professor Risley e seus filhos, que tanto sucesso havia conquistado nos EUA e na Inglaterra. Tratava-se de um número arriscado, que exigia uma perfeita sincronia entre os acrobatas, e que só poderia ser realizado com um portô adulto e com crianças como volantes: icários. Deitado de costas, com as pernas para cima, o portô, que neste caso é chamado o icarista, joga para o alto e apara o volante, sempre usando os pés. A cada vez, o pequeno volante realiza saltos mais arriscados, rodando no ar até ser novamente am-

parado pelos pés do icarista. O número de Risley foi um grande sucesso e John Lee logo conseguiu formar sua trupe usando os jovens Hanlon. Em 12 de julho de 1846 os cartazes anunciavam o "Professor Lee e seu jovem pupilo" no The Victoria Temple, em Edimburgo. Em dezembro, o professor estreava em Londres o número completo. George tinha 11 anos, William 7 e Alfred 4 e logo foram para Paris. De lá seguiram para uma longa viagem que começou na Espanha, onde enfrentaram bandoleiros pelos caminhos e acabaram se tornando os queridinhos da nobreza, com direito a beijinhos da rainha. Rodaram todo o país, chegaram ao estreito de Gibraltar, apresentaram-se em Malta, foram para a Grécia, Turquia, Egito, Índia, Java, Cingapura, Austrália e Nova Zelândia. Por todo o caminho viveram inacreditáveis aventuras, apresentando-se para Rajás, Imperadores e incultos e violentos lavradores de ouro, na Oceania. De lá, pegaram um navio e, numa viagem de 37 dias, chegaram a Valparaíso, no Chile. Sempre fazendo sucesso e ganhando dinheiro, a trupe passa pelo Peru, chega ao Panamá e de lá vai a Cuba.



Foram dez anos de aventuras apresentando-se para as platéias mais insólitas e exóticas. A educação dos meninos se fez na estrada, aprendendo com a vida e com o seu dedicado tutor. Nunca puderam se esquecer daquele que foi, para eles, mais do que um professor, um segundo pai. Quando chegaram a Cuba, os garotos - então, com 21, 17 e 14 anos - sofreram o duro golpe de perder seu grande amigo para a febre amarela. Em homenagem a John Lee, dali por diante passaram a apresentar-se como os Hanlon-Lee, incorporando para sempre ao nome da família o nome daquele que os transformou em grandes artistas.

Sozinhos em Havana, os três jovens Hanlons engajaram-se no *G. F. Bailey Circus* e seguiram trabalhando. Sabiam que eram bons acrobatas, mas o número que apresentavam não tinha mais nada de especial. Se quisessem seguir em frente e apresentarem-se para as grandes platéias européias e norte-americanas, precisariam de muito treinamento e criatividade. Estavam os irmãos tristes e desamparados trabalhando num circo estrangeiro, longe de casa, quando ouvem um assovio, um familiar assovio. Era Thomas, o irmão mais velho, que cruzara o oceano para levá-los de volta ao lar.

De novo em Manchester, e agora para sempre reunidos, os irmãos Hanlon-Lee transformaram a casa familiar num ginásio e treinaram juntos por 18 meses. Os seis irmãos formaram a trupe *Hanlon-Lees Transatlantic Combination*, cujo nome já deixava claro seus mais profundos desejos: trabalharem juntos e rodarem o mundo!

Foram para a Rússia e lá apresentaram um novo número de extrema dificuldade: William subia nos ombros de George, que subia nos ombros de Thomas; nessa pirâmide de três alturas, os três ficavam imóveis por um momento, com os braços cruzados. Mas, de repente, William dava um salto de costas e pousava nos ombros de Thomas, pois ao mesmo tempo George dava um mortal para a frente e pousava no chão. O número continua espetacular mesmo nos dias de hoje. Exige uma extrema perícia e sincronia de todos os três acrobatas.

Os irmãos já faziam misérias no trapézio duplo - William foi o primeiro homem a realizar um *double* na Rússia - quando um francês chamado Jules Leotard, em 12 de dezembro de 1859, apresentou-se no *Cirque Napoleon*, em Paris, com um número em que passava de uma barra volante para a outra: o trapézio voador. Leotard, que era filho do professor de ginástica que inventou o número, entrou para a história do circo como o primeiro trapezista de vôos e, para a história da moda, graças à roupa colante que usava e que por muitos anos, em todo o mundo, inclusive no Brasil, ficou conhecida pelo seu nome.

Em 12 de dezembro de 1861, os irmãos Hanlon-Lee apresentam o sensacional número "*Zampillaeros-tation*". Tratava-se de uma estrutura aérea de ferro que cobria o teatro em linha reta, do palco ao fundo da platéia. No chão era colocada uma longa passarela que acompanhava o mesmo desenho dessa estrutura. Pendurados na estrutura de ferro estavam, de espaço a espaço, três barras de trapézio. Por uma escada, William Hanlon subia a uma pequena plataforma, balançava-se no primeiro trapézio e voava até o segundo,

que lhe era atirado por um de seus irmãos. Novo balanço e ele pegava a terceira barra de trapézio e, num vôo, chegava a uma plataforma colocada no final da estrutura, por cima do palco do teatro, bem mais alta do que a primeira, localizada no fundo da platéia, de onde ele iniciara seus vôos. E, então, ele se lançava lá de cima, atravessava toda a passarela como se tivesse sido lançado por um canhão, girava duas vezes no ar com um duplo mortal e voltava à primeira plataforma. Um número simplesmente genial!

Os irmãos seguiram sua intrépida vida de viajantes: foram à Granada, Bolívia, Chile, Inglaterra, Irlanda, Escócia, Gales, França, Alemanha, Espanha, Portugal e retornaram aos Estados Unidos, passando pelo Brasil em 1865.

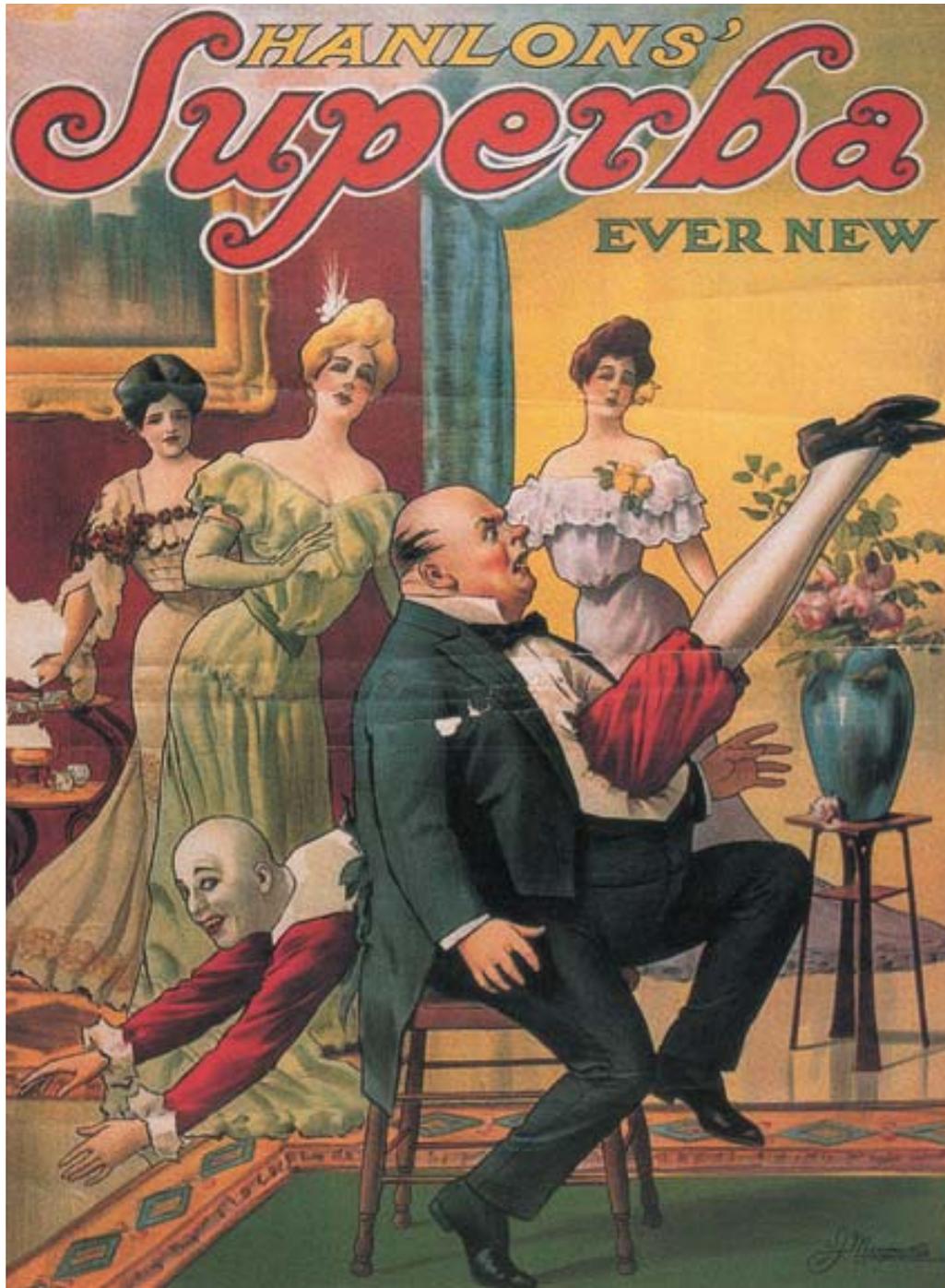
1865 foi um ano marcante na vida dos irmãos Hanlon. Thomas sofreu uma queda terrível, caindo de cabeça sobre o bico de um cano de gás da ribalta do teatro. Vítima de ferimentos graves, ficou com dores insuportáveis que o deixaram louco e o levaram a um trágico suicídio três anos depois. E foi neste mesmo ano que conheceram Henri Agoust, um malabarista francês que dançava, lutava esgrima, conhecia magia e, principalmente, sabia tudo de pantomima. Agoust juntou-se ao grupo e logo propôs que eles montassem duas pantomimas de Deburau: *A Estátua de Arlequim* e *O Esqueleto de Arlequim*. Os irmãos Hanlon-Lees descobriram seu caminho: acrobacia, criatividade e humor.

A trupe contava agora com Henri Agoust e os jovens Little Bob, Victor, François e Julien, filhos adotivos e discípulos, que assim repetiam a história dos irmãos Hanlon e John Lee.

Pouco a pouco, os Hanlon-Lees foram descobrindo a sua maneira de fazer pantomimas. De início, montaram uma série de números cômicos em que utilizavam toda a sua perícia acrobática e apenas uma pequena cena, no meio do programa. Começavam com *O Dormitório*, cena de trapézio, cordas e outros aparelhos aéreos, em que faziam uma demonstração de como "dormiam os célebres irmãos Hanlon": usando hilárias toucas e camisolões dormiam, roncavam, tinham ataques de sonambulismo e faziam guerras de travesseiro, tudo a muitos metros do chão, equilibrando-se e saltando como se estivessem no melhor dos sonos. Seguiam-se outras cenas cômicas de equilíbrio, a *Sala de Jantar*, em que, comandados pela perícia de malabarista de Agoust, preparavam a mesa e serviam um jantar, jogando e equilibrando pratos, bandejas, talheres e diferentes tipos de frutas e legumes. No final apresentavam a pantomima *Frater de Village* (O Barbeiro<sup>7</sup> da Aldeia), com direito a cabeças cortadas, muitas correrias e pancadas para todos os lados.

Logo o estilo Hanlon de fazer pantomimas se impôs e os irmãos dedicaram-se, com o empenho de sempre, a inovar o gênero e ir mais longe do que nunca ninguém até antes fora. Todos os dias chegavam ao teatro à uma hora da tarde e começavam a ensaiar e inventar novos truques e cenas. William coordenava

<sup>7</sup> Por muitos e muitos anos os barbeiros, além de cortar barbas, cabelos e bigodes, eram os responsáveis por fazer as sangrias nos pacientes e extrair seus dentes...



o arranjo dos textos e roteiros, funcionando também como diretor e cenógrafo, e Alfred cuidava da música, mas todos os artistas colaboravam e davam idéias para as cenas e os truques de cenário. As pantomimas dos Hanlon exploravam a violência e a crueldade a um nível até então inimaginável. O romancista francês Emile Zola escreveu um interessante artigo sobre o grupo, em que demonstrava todo o seu espanto pela ousadia com que os Hanlon questionavam a ordem estabelecida: ridicularizando a polícia e instalando um espaço de absoluta anarquia, abusando de situações fantasiosas e absurdas, o que deixava a platéia completamente dominada e entregue a um infundável ataque de riso largo, escancarado e aberto.

Uma das características mais interessantes dos irmãos era a curiosidade e a habilidade com a mecânica e a maquinária cênica. Assim que conheceram o velocípede, por exemplo, apressaram-se a propor uma série de inovações que patentearam e, por pouco, não largaram a carreira acrobática para dedicarem-se à fabricação de bicicletas e outros apetrechos. Este talento foi colocado a serviço de suas pantomimas. Sabiam dar novo uso aos alçapões e fugas nos palcos de então e dedicaram-se à criação e desenvolvimento de novos apetrechos e aparatos, feitos sob medida para as histórias que iam inventando.

Um bom exemplo é o barco usado no espetáculo *Le Naufrage*, que balançava sobre as águas e permitia que o público percebesse o movimento das ondas crescendo e jogando os passageiros para um lado e para o outro. A maquinária desenvolvida pelos irmãos foi registrada e patenteada em 1882.

*Uma viagem à Suíça*, montada pela primeira vez em Paris em 1878, ilustra bem o que era uma pantomima dos irmãos Hanlon. A história é um engraçado pretexto para a exibição dos múltiplos talentos dos irmãos Hanlon e de inúmeros truques cenográficos e efeitos especiais:

O pano abre com o cenário de uma pequena praça numa aldeia da costa da Inglaterra. Um coro de moradores comemora o futuro casamento da linda, rica e jovem Júlia com o jovem Finsbury Parker. Eis que chega um telegrama do tutor da jovem proibindo o casamento e obrigando-a a aceitar o pedido do desagradável Sr. Popperton. O público logo percebe que os dois, tutor e futuro marido, querem apenas se apossar da fortuna da infeliz jovem, que agora é obrigada a partir para a Suíça e lá casar-se com o tal Popperton. Todos estão desolados, especialmente o jovem Parker, quando subitamente uma carruagem puxada por um cavalo enlouquecido entra em cena e capota, quebrando-se em inúmeras partes e espalhando bagagens e passageiros para todos os lados. Os viajantes que adentraram o cenário de forma tão espetacular são o tio do jovem Parker, Sr. Golihtly, seus dois sobrinhos Ned e Harry (Edward e George Hanlon) e o tutor francês dos dois, M. La Chose (Agoust). Toda esta turma ainda será ajudada pelos dois criados de Popperton, representados por Frederick e William Hanlon com o rosto completamente branco remetendo ao *clown* tradicional das antigas pantomimas.

A história segue a viagem de todo o grupo tentando atrapalhar os planos dos vilões e ajudar a mocinha e o mocinho a serem felizes para sempre. Depois da espetacular cena da destruição da carruagem, vemos um vagão dormitório de um trem aberto para o público e com eixos girando em baixo, dando a ilusão de que segue em alta velocidade. Num compartimento viajam Júlia e Popperton e, no outro, o resto do elenco, que se dedica a atrapalhar as investidas do vilão sobre a mocinha. Entram pela janela, abrem a porta a todo instante com as justificativas mais estapafúrdias, surgem no teto do vagão e todos, de algum modo, conseguem entrar no apertado compartimento. Aos poucos vão se empilhando, assumindo as posições mais esdrúxulas - como na célebre cena do camarote do navio dos irmãos Marx - até que o trem explode, o vagão se divide em dois e os personagens vão parar em cima das árvores, no meio da estrada, à sombra da lua...

A história segue cheia de quiproquós que exigem dos artistas grande esforço físico, equilíbrio, destreza, domínio das expressões, mímica impecável e ritmo veloz. Ainda acontecem mais algumas explosões e um pequeno incêndio até que tudo se resolva e Júlia e Parker possam casar e ser felizes para sempre.

A importância dos irmãos Hanlon na história da comicidade é imensa. Eles souberam aliar a perícia no movimento ao talento na expressão dos sentimentos e no desenho dos personagens. O tipo de comédia a que se dedicaram, em que a exatidão e audácia dos movimentos é que definem a situação e provocam o riso, foi a base do cinema mudo e de tantos gênios da comicidade do século XX.

Nem *clowns* brancos, nem augustos. Os irmãos Hanlon-Lee demonstraram com suas pantomimas que tudo é válido para se provocar o riso: texto, cenário, movimento, mímica, micagens, quedas, truques – o importante é usar os recursos com precisão e oportunidade e conhecer suas habilidades e capacidades. Cada cômico bebe na fonte dos antepassados e busca seu próprio e único caminho.





E NO BRASIL

4

## E NO BRASIL

O Brasil começou - e não podia ser de outro modo - com uma festa! Índios e portugueses dançando juntos, de mãos dadas, ao som de uma gaita. E quem armou a grande roda foi um palhaço. Pois é. Devíamos construir uma estátua, um monumento a Diogo Dias, o cômico gracioso que viajava com Pedro Álvares Cabral e que, no Domingo de Páscoa, no início da tarde, resolveu tomar a mão dos índios e dançar com eles.

Eis o que nos conta Pero Vaz de Caminha:

“E além do rio andavam muitos deles (Caminha refere-se aos índios) dançando e folgando, uns diante os outros, sem se tomarem pelas mãos. E faziam-no bem. Passou-se então para a outra banda do rio Diogo Dias, que fora almoxarife de Sacavém, o qual é homem gracioso e de prazer. E levou consigo um gaiteiro nosso com sua gaita. E meteu-se a dançar com eles, tomando-os pelas mãos; e eles folgavam e riam e andavam com ele muito bem ao som da gaita. Depois de dançarem fez ali muitas voltas ligeiras, andando no chão, e salto real, de que se eles espantavam e riam e folgavam muito.”

Diogo Dias fora *almoxarife em Sacavém*, o que quer dizer que ele já trabalhara administrando alguma propriedade real, ou tinha sido um cobrador de pedágio. Mas Caminha o identifica como *homem gracioso* e diz que deu *voltas ligeiras*, andando *no chão e salto real*. O termo gracioso era utilizado, nessa época, para designar os atores cômicos, os que faziam rir nas entremeses. Os dicionários mais antigos indicam *histrião* e *bobo* como sinônimo de gracioso, ou seja, palhaço. No Tesouro da Língua Portuguesa (1871), de Frei Domingos Vieira, encontramos a explicação “*o gracioso diverte excitando o riso por meio de ações ou ditos jocosos*”. Salto real é um salto mortal. Quanto às voltas ligeiras andando no chão é bem possível que fossem voltas de mão, rondadas e *flics*, e a conhecida caminhada plantando bananeira - andar com as mãos – movimentos que, como atestam diversas gravuras, eram muito comuns nas apresentações dos jograis e saltimbancos da época.

Diogo Dias foi uma figura importante neste início das relações entre portugueses e índios. Além de fazer a primeira festa do Brasil, logo depois da primeira Missa, foi designado pelo capitão Pedro Álvares Cabral para participar de diversas missões de contato com os índios “*por ser homem alegre, com que eles folgavam*”, como diz Caminha.



E foi assim, com festa e folgança, ao som dos gaiteiros e dos tamboris, e sob o comando de um palhaço, que Pindorama virou Brasil. Quem dera a relação portugueses x índios tivesse sido sempre comandada pelos palhaços...

### **O Circo no Brasil**

O termo “Circo”, assim como “Teatro”, pode referir-se ao gênero de espetáculo ou à casa de espetáculos, o que por vezes causa grandes confusões. As Artes Circenses existem desde que o mundo é mundo, mas a idéia de um espaço específico, onde se alternam números de adestramento e doma de animais, exibições de proezas e habilidades diversas, tem apenas uns 200 anos... Começou em Londres, com Philip Astley, como já tivemos oportunidade de ver no capítulo 3.

As Artes Circenses chegaram ao Brasil com as caravelas. Os portugueses gostavam muito de comédias, especialmente de arremedilhos e momos, espetáculos que mesclavam canto, dança e pantomima e que tinham no humor dos graciosos o centro e sua estrutura dramática. O apreço de Portugal por seus artistas cômicos pode ser exemplificado pela doação que el-rey D. Sancho I fez ao bobo **Bonamis** e a seu irmão **Acompaniado**, em 1193: vastas propriedades em Canellas de Poyares do Douro.

O teatro era parte da vida dos portugueses. Na época das grandes navegações realizavam-se espetáculos a bordo das naus, com cenários e figurinos adequados. A Igreja é que não os considerava muito adequados... para a moral dos fiéis. Os padres preocupavam-se com as *falas dos demônios* – que era o momento apropriado para improvisos cômicos e brincadeiras com a platéia – e com as *imoralidades*. Como não conseguiram impedir que a tripulação se divertisse com os espetáculos nas longas e tediosas viagens, passaram a incentivar a montagem de autos sacros, milagres e espetáculos sobre a vida dos santos.

Na jovem colônia passou-se o mesmo. Padre Anchieta, o precursor do teatro nacional, resolve montar o seu *Auto de Pregação Universal* a fim de impedir os abusos que se cometiam com as representações feitas nas Igrejas. Tudo leva a crer que fossem realizados aqui, pelos padres e estudantes, espetáculos semelhantes às *Festas dos Loucos* e também pantomimas jocosas e danças lascivas, realizados em Portugal e por toda a Europa já há muitos e muitos anos.

Não podemos falar de espetáculos circenses, no sentido atual, acontecendo no Brasil Colônia, mas o jeito brasileiro de ser artista estava sendo formado ali, durante os séculos XVI e XVII. A história das diversões no Brasil está repleta de saltimbancos, volantins, funâmbulos e cômicos – desde sempre.

O palhaço brasileiro foi gestado nas festas do Brasil Colônia. E como se faziam festas por aqui... Nascimentos, batizados, casamentos e funerais da família real; dias santificados; chegada de bispos e autoridades

em geral – tudo era motivo para procissões, missas e... festas. Em quase todas as notícias que temos de comemorações do Brasil Colonial os cronistas citam danças, foguetórios e *comédias*. Realizadas em curros (picadeiros) de touradas ou em palanques especialmente construídos, as comemorações duravam dias e envolviam centenas de pessoas. Muito comuns eram os espetáculos realizados na forma de cortejo, com carros alegóricos, desfiles, figurinos especiais e música – uma espécie de desfile de escola de samba da época....

Um bom exemplo para compreender essas festanças foram as comemorações realizadas no Rio de Janeiro pela restauração do trono em Portugal. Na noite de 31 de março, um domingo de Páscoa, começaram as festas com uma encamisada *montada*: 116 cavaleiros, levando tochas acesas, se apresentaram cobertos de compridas capas brancas e percorreram todas as ruas da cidade dando vivas a D. João IV, rei de Portugal. Fechando o cortejo iam dois carros decorados de ramos e flores cheios de músicos, ou como diz o cronista: *“tão prenhados de música que em cada principio de rua parecia que o coro do Céu se havia humanado”*. Mas a festa continuou. No dia seguinte houve *alardo geral*, uma parada com revista das tropas, exercícios e combates simulados no Largo da Ajuda. Na terça-feira, corridas de touros; na quarta, um jogo a cavalo – o jogo de *cannas*. Na quinta, uma comédia num teatro armado na praça – só que choveu muito e o governador transferiu o espetáculo para a sala de sua casa. A chuva continuou na sexta e não houve festa. No sábado correram-se manilhas, competição entre cavaleiros para ver quem consegue acertar a lança ou uma vara na argola pendurada com o cavalo a galope. No domingo, palhaçadas! *“Saíram duas companhias de gente principal mascaradas e vestidas ao gracioso burlesco”*. Nobres, comerciantes, gente importante, divertindo-se como palhaços, brincando pelas ruas da cidade. Na segunda os festejos se encerraram com um *alardo* feito pelos estudantes, com foguetórios e exercícios de guerra, mostrando que eles estavam prontos para lutar por Sua Majestade...

Encontramos inúmeras descrições de festas semelhantes: procissão, corrida de touros, cavalhadas, comédias e bandos mascarados. As comemorações seguiam de perto o modelo de festejos na metrópole, mas nunca eram a mesma coisa. Aqui, no fim do mundo, no lado de baixo do equador, era preciso adaptar, improvisar, reinventar. E assim, pouco a pouco, começava a ser desenhado um jeito brasileiro de brincar.

### **Volantins e Saltimbancos no Novo Mundo**

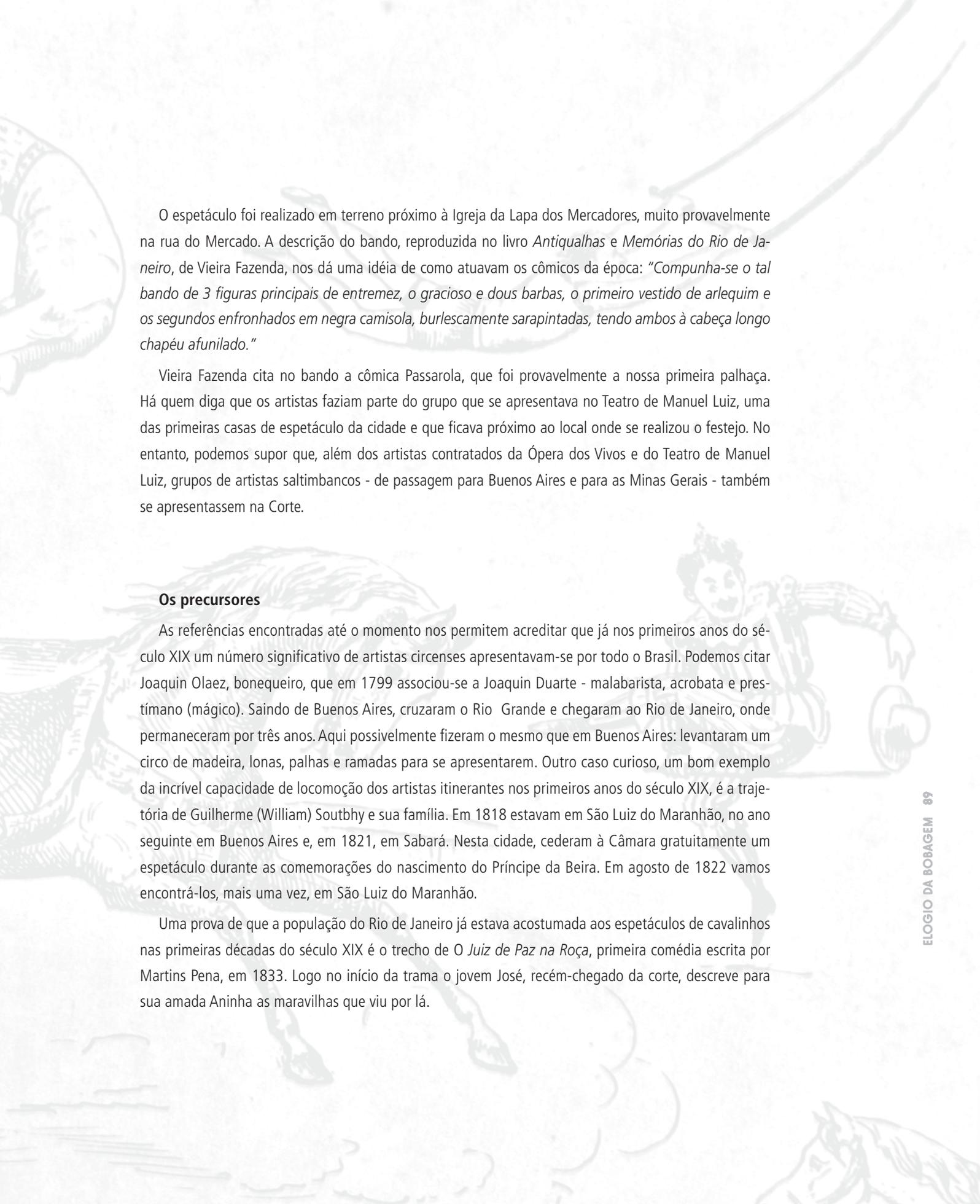
Artistas saltimbancos comprovadamente estiveram no Brasil no início do século XVIII (o que não impede que tenham chegado muito antes...). Em 1727, Dom Frei Antônio de Guadalupe pedia instruções ao Santo Ofício sobre como proceder com os ciganos que *“infestavam as povoações da Capitania, principalmente instalados na Vila Rica do Ouro Preto, realizando com grande aparato, comédias e óperas imo-*

rais". Em 1743, Dom Frei João da Cruz, em viagem a Minas, chegou a ameaçar com excomunhão aqueles que comemorassem festas de Santos com "comédias, bailes, mascaras, touros ou entremezes".

Ciganos ou não, saltimbancos europeus vinham ganhar a vida nas terras do ouro, nas jovens províncias da América. Temos notícias de que o saltimbanco Antonio Verdun, em 1758, realizou a façanha de vir do Peru para Santa Fé, na Argentina, indo depois a Buenos Aires e, de lá, embarcando para o Brasil, onde passou três anos trabalhando antes de retornar à capital argentina. Viagem longa mesmo nos dias de hoje, imaginem em 1758! Quando estudarmos de forma mais sistemática as autorizações, os documentos de registro de estrangeiros e as obrigatórias licenças de espetáculos dadas pelas câmaras das províncias, encontraremos mais informações sobre esses artistas itinerantes, corajosos aventureiros desbravadores do Novo Mundo.

No livro de Vereações e Provisões (1787-1795) da Câmara do Rio de Janeiro, por exemplo, consta o pedido de licença para a realização de um espetáculo em praça pública e para a saída de um bando de historiões como parte dos festejos pela execução de Tiradentes. Por mais estranho que nos pareça nos dias de hoje, em 21 de abril de 1792, atendendo às ordens expressas do Senado da Câmara do Rio de Janeiro, a população acendeu luminárias e festejou a morte de Joaquim José da Silva Xavier com comédias e fogueatório.





O espetáculo foi realizado em terreno próximo à Igreja da Lapa dos Mercadores, muito provavelmente na rua do Mercado. A descrição do bando, reproduzida no livro *Antiquilhas e Memórias do Rio de Janeiro*, de Vieira Fazenda, nos dá uma idéia de como atuavam os cômicos da época: *“Compunha-se o tal bando de 3 figuras principais de entremez, o gracioso e dous barbas, o primeiro vestido de arlequim e os segundos enfronhados em negra camisola, burlescamente sarapintadas, tendo ambos à cabeça longo chapéu afunilado.”*

Vieira Fazenda cita no bando a cômica Passarola, que foi provavelmente a nossa primeira palhaça. Há quem diga que os artistas faziam parte do grupo que se apresentava no Teatro de Manuel Luiz, uma das primeiras casas de espetáculo da cidade e que ficava próximo ao local onde se realizou o festejo. No entanto, podemos supor que, além dos artistas contratados da Ópera dos Vivos e do Teatro de Manuel Luiz, grupos de artistas saltimbancos - de passagem para Buenos Aires e para as Minas Gerais - também se apresentassem na Corte.

### Os precursores

As referências encontradas até o momento nos permitem acreditar que já nos primeiros anos do século XIX um número significativo de artistas circenses apresentavam-se por todo o Brasil. Podemos citar Joaquin Olaez, bonequeiro, que em 1799 associou-se a Joaquin Duarte - malabarista, acrobata e prestimano (mágico). Saindo de Buenos Aires, cruzaram o Rio Grande e chegaram ao Rio de Janeiro, onde permaneceram por três anos. Aqui possivelmente fizeram o mesmo que em Buenos Aires: levantaram um circo de madeira, lonas, palhas e ramadas para se apresentarem. Outro caso curioso, um bom exemplo da incrível capacidade de locomoção dos artistas itinerantes nos primeiros anos do século XIX, é a trajetória de Guilherme (William) Soutbhy e sua família. Em 1818 estavam em São Luiz do Maranhão, no ano seguinte em Buenos Aires e, em 1821, em Sabará. Nesta cidade, cederam à Câmara gratuitamente um espetáculo durante as comemorações do nascimento do Príncipe da Beira. Em agosto de 1822 vamos encontrá-los, mais uma vez, em São Luiz do Maranhão.

Uma prova de que a população do Rio de Janeiro já estava acostumada aos espetáculos de cavaleiros nas primeiras décadas do século XIX é o trecho de *O Juiz de Paz na Roça*, primeira comédia escrita por Martins Pena, em 1833. Logo no início da trama o jovem José, recém-chegado da corte, descreve para sua amada Aninha as maravilhas que viu por lá.



Aninha Mas então o que é que há lá tão bonito?

José Eu te digo. Há três teatros, e um deles maior que o engenho do capitão-mor.

Aninha Oh! Como é grande! .....(José descreve um espetáculo e continua a enumerar as diversões da corte.)

José Pois o curro dos cavalinhos! Isto é que é cousa grande! Há uns cavalos tão bem ensinados, que dançam, fazem mesuras, saltam, falam, etc. Porém o que mais me espantou foi ver um homem andar em pé em cima do cavalo.

Aninha Em pé? E não cai?

José Outros fingem-se bêbados, jogam socos, fazem exercício – e tudo isso sem caírem. E há um macaco chamado o Macaco Major, que é cousa de espantar.

Aninha Há muitos macacos lá?

José Há, e macacas também.

Aninha Que vontade tenho eu de ver todas essas cousas!

Martins Pena foi um grande observador dos costumes do seu tempo, um humorista inteligente e perspicaz, e ao que tudo indica o primeiro a descrever o impacto de um espetáculo circense entre nós.

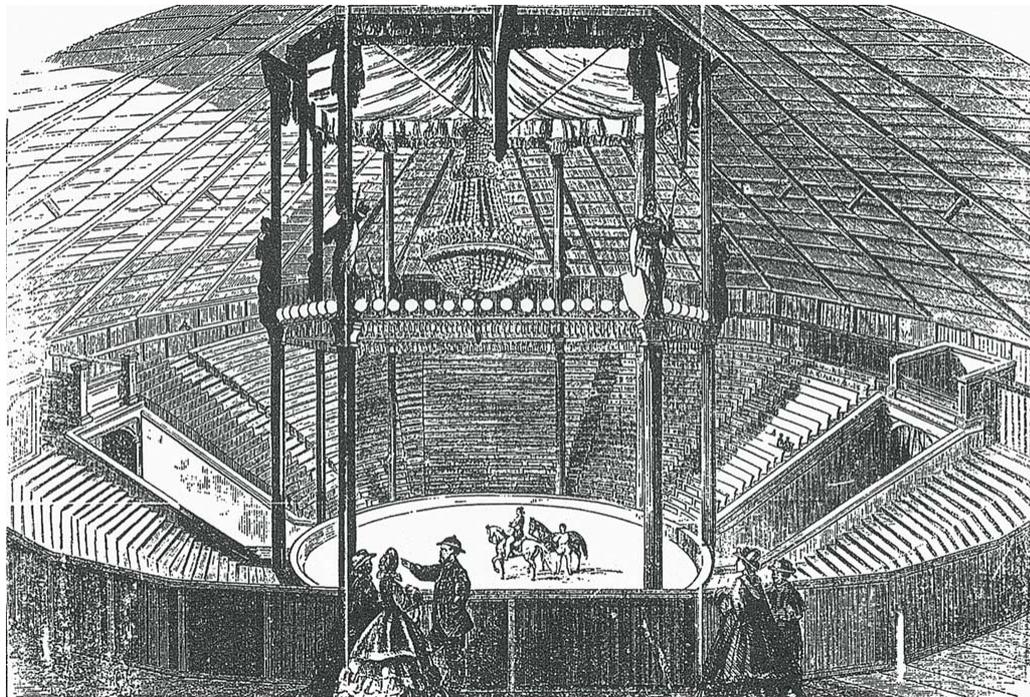
De 1831 a 1837, a Cia. de José Chiarini, nobre família de saltimbancos, com mais de 300 anos de história, viajou o país, exibindo-se comprovadamente no Rio de Janeiro e em São João D'el Rey, o que nos permite supor que realizaram diversos espetáculos nas inúmeras outras localidades pelas quais obrigatoriamente passaram durante sua temporada entre nós.

O Jornal do Commercio, de 27 de agosto de 1835, dá a descrição de um espetáculo de Chiarini e família realizado no Teatro Constitucional Fluminense, atual Teatro João Caetano, que serve de exemplo para o tipo de espetáculo apresentado na época, e faz uma referência específica à figura do palhaço:



"Apenas termine uma brilhante overture, abrirá a scena e **MR. CHIARINI** sua mulher e filho executarão sobre a corda tirante o seguinte: 1º Mr. Chiarini executarà uma grande marcha Tártara em caráter turco. – 2º Md. Chiarini dançarà e fará difíceis equilíbrios, sobre a dita corda, entre eles fará o da merenda ingleza, concludo com o difíceis salto mortal da corda sobre o tablado. – 3º Mr. Chiarini dançarà sobre a corda uma elegante valsa, no meio da qual darà difíceis saltos por cima do jovem palhaço, tanto para frente como para a retaguarda. – 4º Mr. Chiarini porá em execução sobre a dita corda huma volta para a retaguarda, finalizando com o salto mortal para a frente, ficando de pé sobre a corda. – 5º O jovem palhaço dançarà e fará algumas graciosidades proporcionadas à sua idade. Seguindo-se a representação de hum excelente drama e graciosa farsa que serão annunciados pelos cartazes"

O jovem palhaço é provavelmente o Grande Chiarini, proprietário de um dos maiores circos de todos os tempos e que esteve no Brasil em 1868, 1871 e em 1876, sempre com retumbante sucesso.



## O Circo no Século XIX

No Rio de Janeiro, capital do Império, existiram casas de espetáculos com atividades permanentes, ou quase, dedicadas especialmente a espetáculos circenses. Não sabemos exatamente quando foi construída a primeira delas mas, em 1837, quando pela primeira vez exibiu-se um elefante no Brasil, o público curioso pode vê-lo no Circo Olímpico, no largo da Ajuda número 9, “famoso sucessor do circo do Largo da Ajuda” nas palavras de Morales de los Rios. Ou seja, antes dele tivemos outro. As notícias são um pouco confusas, mas vários autores se referem a pelo menos dois circos desde antes de 1837: o do Largo da Ajuda (onde hoje é a Cinelândia) e o da Guarda Velha (atual rua Treze de Maio). A confusão é que os dois são citados com o nome de Circo Olímpico. Os autores estariam se referindo a um mesmo circo? Teriam os dois o mesmo nome? Confuso, mas não impossível, já que o nome *Olímpico* se repete em muitos circos do século XIX, tanto no Brasil quanto na Argentina, e mesmo na Europa e nos EUA.

O Circo da Guarda Velha era de propriedade de Bartholomeu Corrêa da Silva e nele brilharam as jovens amazonas Agostinha e Rosinha. Citadas por Vieira Fazenda como as que faziam “sonhar aos jovens caixeiros” eram as estrelas da época. Lá apresentava-se um palhaço, de quem ainda não descobrimos o nome, que cantava uma canção que dizia “viva a pátria e chova arroz”, versos que passaram a fazer parte do cotidiano da época, sendo usados como hoje são os bordões dos programas humorísticos de TV. Este palhaço cantor foi um precursor do grande Polydoro e de toda uma geração de palhaços cantores.

Em 1871, depois de enriquecer com o circo, Bartholomeu resolve construir o maior teatro da corte: o Imperial Teatro D. Pedro II. Derruba o velho circo e constrói um teatro que pode competir com os maiores da Europa. Comportava até 2.500 espectadores e tinha 40 camarotes de primeira classe, 40 de segunda, 426 cadeiras de primeira, 384 de segunda, 234 nas varandas e 500 lugares nas galerias. O projeto previa a utilização do espaço tanto para teatro como para circo, a maior parte da platéia era removível e, uma vez retirada, descobria o picadeiro. Os fundos do teatro davam para uma rampa fechada por um grande portão de ferro, junto à ladeira de Santo Antônio, para permitir a entrada de carruagens, animais de grande porte e jaulas. As excelentes condições acústicas da sala fizeram com que ela se tornasse a preferida das companhias líricas e, por isso, o povo passou a chamá-la de Teatro Lírico, nome que se oficializou depois da proclamação da República, em 1889. Não confundir este Teatro Lírico com o Teatro Lírico Fluminense, antigo Provisório, situado no Campo de Sant’Ana.

Bartholomeu mostrou-se um audacioso empresário, pois além do teatro montou uma das primeiras cervejarias do Rio de Janeiro, a da Guarda Velha. Lá lançou a moda dos chopes-berrantes, espécie de café concerto onde se ouvia música, assistia-se a espetáculos de variedades e bebia-se cerveja.

Foi no Imperial Teatro D. Pedro II que apresentou-se o *clown* inglês, Frank Brown, figura importantíssima no Circo Argentino e que inspirou muitos palhaços brasileiros.

Além dos já citados Circos Olímpicos, os espetáculos circenses eram apresentados no Rio de Janeiro no Teatro-Circo, rua do Lavradio 94, mais tarde transformado no Polytheama Fluminense; no Teatro São Pedro de Alcântara, atual João Caetano; no Skating-Rink, na rua de São Joaquim, e no Jardim Flora, também chamado Teatro Francês das Variedades, situado na rua da Ajuda, 57.

Além desses espaços tradicionais, os espetáculos de circo de cavalinhos, exibições de ginástica, equilíbrio e palhaçadas eram apresentados em anfiteatros especialmente construídos para touradas e circo e nas barracas de feiras das festas populares em construções improvisadas.

Em outubro de 1839, Manoel Luiz Alves de Carvalho solicita permissão para construir um curro no Campo de São Cristóvão, em um terreno que lhe pertencia, *“a fim de oferecer ao público o divertimento de touros, reunindo se possível for obter, uma companhia de cavalinhos e dançarinos”*. Depois de algumas discussões sobre serem as touradas espetáculos dignos de uma cidade civilizada, ou não, a Câmara acabou aprovando o pedido. E em 1841 lá se apresentava, no Anfiteatro no Campo de São Cristóvão, o Sr. João Bernabó e sua companhia ginástica e equestre. O programa do espetáculo, entre lutas de gladiadores e saltos com trampolim, cita os *“volteios aéreos pelo palhaço, precedidos de algumas passagens jocosas”*.

A maior e melhor festa dentre as muitas festas populares do Rio de Janeiro Imperial era a Festa do Divino. A tradição das comemorações em homenagem ao Divino Espírito Santo, com a coroação do Imperador, comilanças, danças, foguetório e cantoria, nos chegou através de Portugal, onde teriam começado, no início do século XIV, por iniciativa da Rainha Isabel (1271-1336), casada com o rei D. Diniz de Portugal (1261- 1325).

No Rio de Janeiro, diversas irmandades homenageavam o Divino Espírito Santo no período de Pentecostes. As maiores celebrações eram as do Largo da Lapa, do Campo de Santana, nas proximidades do Morro de Santo Antônio e do Largo do Estácio. Segundo a pesquisadora Martha Abreu em seu livro *O Império do Divino*, de onde tiramos as principais informações sobre a festa, a irmandade mais rica era a da Lapa, mas a festa mais procurada era a do Campo de Santana.

As comemorações em homenagem ao Divino Espírito Santo podiam durar mais de dois meses, e mesclavam-se com as festas juninas dedicadas aos muito queridos São João, Santo Antônio e São Pedro e à festa de Sant’Ana, em 26 de julho, é claro. O Campo de Santana ficava cheio de barraquinhas de comida, jogos e de espetáculos variados. São comuns os pedidos de licença para se armar barracas de ginástica romana ou francesa, exercícios equestres, dança de corda tesa, jogos chineses e pantomimas. Até companhias estrangeiras que apresentavam-se nos grandes teatros da corte não perdiam a oportunidade de exibirem-se para o imenso público das Festas do Divino. É o caso da Companhia Francesa de Marin e Berthaux, e da companhia dirigida por M. Foureaux, que apresentava números de ginástica, quadros vivos de evolu-

ções históricas, cenas mímicas, pirâmides humanas, volteios equestres, exercícios de bolas, equilíbrios de garrafas e evoluções de argolas.

Mello Morais Filho, em seu livro *Festas e Tradições Populares no Brasil*, nos deixa uma deliciosa descrição do que eram as festas e da participação do circo e dos palhaços:

“A cavalgada de um dos circos de cavalinhos preludiava, ao mesmo tempo que as folias, a Festa do Divino. Todas as manhãs, a partir das onze horas, a troupe exibia-se nas ruas, com seus cavalos de raça, seus artistas adestrados. O pessoal da companhia, em garbosos ginetes enfeitados de fitas, passeava pela cidade, anunciando o espetáculo da noite. Precedidos por dois clarins, o bando entrava ordinariamente pela rua de São Pedro, caminhando a passo e avivando a atenção. Airosamente inclinadas em selins de banda, duas dançarinas de corda, fantasiadas com luxo, refreavam cavalos fogosos, fustigando-os oportunamente. A estas sucediam-se vários artistas vestidos como nos circos, tendo por selins o acolchoado especial adotado para os exercícios eqüestres.

Dentre eles gozavam de merecida celebridade o português Jacinto, que pulava por dentro de arcos, e seu irmão, vulgarmente conhecido como Bem-te-vi, ginasta assombroso e incessantemente vitorioso nos saltos mortais por sobre sete e nove cavalos. Fechando o préstito, vinham dois macacos banzando de um lado para outro em dois lindos pequiras, o diretor da companhia, e o palhaço Joaquim, por antonomásia (alcunha) – o Faceirice.

Vestido de clown, de costas para o pescoço de uma égua baia, de pé e fazendo trejeitos, o gracioso palhaço arrastava após si uma ranchada de moleques, que, tumultuosos, batendo palmas compassadas, estabeleciam com ele extravagante diálogo e formavam coro. E o Faceirice, dominando de toda altura o seu numeroso séquito, erguendo as mãos, arregalando os olhos, escancarando a boca pintada de vermelho, ao soar dos guizos de suas mangas de bicos e de seu chapéu de pierrô, principiava:

Moleque!

Sinhô!

A moça é bonita?

É, sim Sinhô...

Tem vestido de babado?

Tem, sim Sinhô...

Rapadura é coisa dura?

É, sim Sinhô..

E assim por diante, terminado isto pelo invariável estribilho:

Ora, bate, moleque! Ora, bate, coió!”

### A Barraca do Teles

De todas as barracas a mais famosa era a do Teles – “As Três Cidras do Amor”. Mello Filho a considerava a de maior concorrência “... não só pela originalidade das representações, mas ainda pela variedade e distinção de seus frequentadores... a plebe e a burguesia, o escravo e a família, o aristocrata e o homem de letras”. Entre os animados frequentadores, Mello Filho cita Domingos de Magalhães, Gonçalves Dias, José Antônio, Paula Brito e toda a turma da Petalógica - sociedade literária criada por Paula Brito e da qual faziam parte os já citados e mais Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Laurindo Rabelo, Casemiro de Abreu e Machado de Assis, entre outros.

Joaquim Duarte Teles era ator, titeriteiro, engolidor de espadas, mágico, diretor e empresário e, durante as décadas de 40 e 50, foi o rei do Campo de Santana. O grande ator e empresário João Caetano assistia aos espetáculos na barraca, ria muito e aplaudia as inusitadas interpretações do Teles.

Vale a pena transcrever o que nos conta Mello Filho no seu livro *Festas e Tradições Populares*:

“...O cenário da barraca era extenso; proporcionalmente dividido, somente uma quarta parte destinava-se ao célebre teatrinho de bonecos, restando as demais para as representações de comédias, cantorias de duetos, mágicas e ginástica.

Na companhia não havia damas: para desempenhar tais papéis, dois ou três rapazolas imberbes vestiam-se de mulher, salvando com habilidade a ilusão cênica.

O que é verdade, é que o galã Pimentel, o Monclar, o Vasques e Pinheiro Júnior tiveram como seu primeiro mestre o empresário das Três Cidras do Amor, e quando de lá saíram foi para entrar no caminho da arte, das letras e da glória.

O Teles era um homem de estatura regular, acaboclado, cheio de corpo e pernas inchadas. Gozando dos favores públicos, simpatizado geralmente, engraçado a rir as pedras, os seus espetáculos arrastavam a maior concorrência.”

“... O teatro do Teles era iluminado a velas e a azeite, pagava-se 500 réis de entrada, in-

# ACCLAMAÇÃO.

do fogo artificial.

em que o mus-  
u até agora,  
nem despezas  
os seus assig-  
que não será  
avel do que o  
e em extrato.

## MAIORES

do Monte d'Ouro;  
filha; consorcio  
deleiro falso; ou a  
aleiro, legenda;  
tlo às escuras; Si-  
a familia do tem-  
; o castello encan-  
corsario flamengo  
se paga; reminis-  
em, tal para qual;  
meu sogro; duas

por Norberto; o  
ha; desafio a um

ao respeitavel publico que nesta noite será queimado, em frente ás mesmas, um lindo fogo artificial feito pelo mesmo artista que fez o que se queimou no dia de S. Pedro. As barracas pelo ultima vez se acharão abertas, com boas musicas e novos divertimentos.

## BARRACA DO BOM GOSTO.

Domingo 2 de julho haverá nesta barraca novos e diferentes trabalhos, constando de dramatica, gymnastica e dansas por meninas; assim como tambem será executada na columna gyratoria, pelo director da companhia gymnastica, a muito applaudida scena de D. Pedro I no cerco do Porto em 1832 a 1833, e tocar-se ha a batalha de Almoester. Os bilhetes que estão com data de 30 de junho tem entrada nesta noite.

COMPRA-SE uma estante propria para harpa; na rua do Ouvidor n. 60.

NA rua da Quitanda n. 178, loja, aluga-se uma preta muito corinhosa para crianças, lona e cozinha o trivial de uma casa; preço 12\$.

O MEIO bilhete n. 4738 da 4ª loteria a beneficio da fabrica de papel de André Gaillard pertence ao Sr. Antonio José da Rocha, da Guaratiba.

O BILHETE inteiro n. 4550 da 4ª loteria da fabrica de papel pertence ao Sr. Gerardo Corrêa Lima, do Aracaty.

VENDE-SE uma excellente parelha de

TRASPASSA  
n. 148.

ALUGA-SE  
to, de 17 annos  
n. 127.

FUGIO, no  
praia do Peixe  
nheiro, de  
com os signaes  
relinto, rosto  
çado: ultimo  
em estado  
outra vez q  
uma caixa de  
rua da Candel  
rês de gratifica  
tra quem o

PRECISA  
brado, que  
quena fami

cluindo neste preço o bilhete da rifa; tinha orquestra para a grande divisão do cenário, uma outra de violão, flauta e cavaquinho, que tocava oculta, quando dançavam os bonecos.

Depois da ouverture — uma valsa ou uma polca — subia o pano. Como introdução, à noite artística, o Teles esquipaticamente vestido, aparecia, engolia espadas, comia fogo, fazia mágicas...

E nem lhe faltavam aplausos e muitos agradados.

Descendo o pano e subindo de novo, representava-se O Judas em sábado de Aleluia, por exemplo: havia ginástica, cantava-se a ária do Capitão Matamouros ou coisa semelhante, como conclusão da primeira parte da récita.

O Teles, nas comédias do sublime Pena tinha seu valor, por isso que era um homem totalmente inculco e gracioso, como os protagonistas das comédias de costumes do Molière cá da terra.

A maior soma de seus triunfos não consistia propriamente nessas cenas de sobra originais do nosso teatro nacional, porém no dueto O Meirinho e a Pobre, O miudinho e na dança de bonecos, entremeada por ele de chulas lascivas, de repentes petulantes, de saracoteios intermináveis.

Quando o Teles transpunha o palco, encasacado de meirinho, e começava, desenrolando uma corda, ao avistar a pobre:

Tanto pobre na cidade

Não 'stá má vadiação...

O auditório enchia com uma gargalhada o recinto, a rapaziada aclamava o artista, João Caetano batia palmas vitoriando-o.

Isso deveras o animava, pois retribuindo com o seu esforço a generosidade pública, despencava-se no fado do fim do ato, bamboleando, cantando, requebrando-se, puxando a feira, ondulando as nádegas a extenuar-se aos – Bravo do Teles! – Corta Jaca! – Mete Tudo! – Bota abaixo! – da multidão calorosa, que ria-se, gritava, batia com as mãos até os derradeiros rumores desse dançado tradicional e eletrizante do povo brasileiro.

Em um desses momentos, corou por pândega o gênio de nossa cena dramática (**refere-se ao ator João Caetano**) ao saudoso histrião, de quem tão vivas recordações ainda persistem na lembrança de tantos contemporâneos que o conheceram e apreciaram.

Com a inconstância das bandeiras ao vento, as peças na barraca variavam, e com elas todo o espetáculo. Era imutável, porém, a representação dos bonecos, que constituía a segunda parte do espetáculo.

Justamente nisso brilhava o nosso Teles por seu espírito e mostrava real habilidade. O povo, que retirava-se nos intervalos, precipitava-se na ocasião do sinal para o espetáculo dos bonecos. Amainado o tumulto, o Manezinho harpejava lá dentro no seu violão, o Zuzu feria com a palheta as cordas do cavaquinho e o Ferreira tangia a sua flauta sonora...

Levantava-se o pano, e ao som de plangente melodia, cantava o Teles:

Abra-se o céu,

Rasguem-se as nuvens!

Apareça a cena

Cheia de luzes!...

É inútil descrever a impressão produzida entre os espectadores, desde que se erguia a cortina, desde que retalhavam o ar, a desaparecer nas bambolinas, os cordões motores das saltitantes figuras.

Iniciava quase sempre essas récitas A Roda de Fiar, diálogo entretido pela Fiandeira e o Caboclo, personagem forçado a todas as apresentações.





O Caboclo, que era o fiel reproduzidor das pachouchadas do Teles, crescia do tablado, vestido de calça branca, camisa arregaçada, colete encarnado, pulando-lhe à conta uma cabacinha, e munido de um facão, que agitava continuamente, nas danças, nas ameaças, nas investidas, conforme as situações.

Na Roda de Fiar ele entrava, irritando a pequena boneca em seu trabalho.

A Fiandeira:

- Não bula com a roda

Que ela é de fiar...

O Caboclo:

- Não seja teimosa

Que há de apanhar.

-En... en! Minha dona! ... bradava ele, perseguindo a interlocutora, que se punha de pé: 'stou todo arrispiado!!

E muito dito chistoso e muito verso de sentido equívoco acudiam em turbilhão ao Caboclo e à Fiandeira, que acabavam brigando e fazendo as pazes, aos requebros da chula, às ovações da platéia.

Em seguida à Roda de Fiar vinha A Criação do Mundo, drama de enredo complicado e riquíssimo em disparates. Os protagonistas denominavam-se: O Caboclo, o Padre Eterno, Adão, Eva, Caim, Abel, o Sacristão e Sinhá Rosa.

Por esta distribuição pode-se calcular o ideal do autor. Apanhando reminiscências, apenas arquivamos na memória um ou outro lance, que nos ficou por causa dos versos.

As figuras bailavam desde o começo, o diálogo corria pouco interrompido, o Caboclo entusiasmava com os seus repentes.

Com imprescindível facão, traquinias e sempre disposto, arreliava ele as suas donas, e, no paraíso, recostado a uma árvore, implorava por Sinhá Rosa, quando ela sumia-se nos bastidores:

Rosinha da saia curta,

Barra de salta-riacho,

Trepa aqui neste coqueiro,

Bota estes cocos abaixo!



Então, Eva queixava-se a Adão, revelando-lhe a tentação da serpente, ao que este soltava:

Grande pinheiro, tão arto,

Que dá pau para cuié!

Quem quisé vê mexerico

Vá na boca de muié.

A história intrincava-se; Caim matava Abel; havia desaguisado; e o Padre Eterno, numa apoteose de nuvens de pasta de algodão, descia do céu, intervinha beneficentemente no conflito, finalizando o drama por um cateretê, em que o Padre Eterno dançava com Sinhá Rosa, aos peneirados do Caboclo, que, dando umbigadas, sapateando, bradava:

-Quebra Sinhá Rosa! .... Rebola, minha Malmequeres! ...

E palmas repetidas, bulha incessante, bravos e risadas, partiam ardentes. Arriava-se o pano, sucedendo após minutos um jongo de autômatos negros, vestidos de riscado e carapuça encarnada, que, ao ferver de um batuque rasgado e licencioso, cantavam o estribilho, que ainda é popular.

Dá de comê!

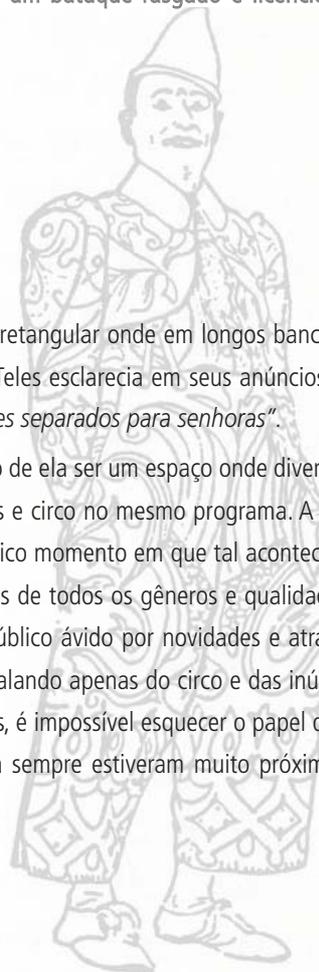
Dá de bebê!

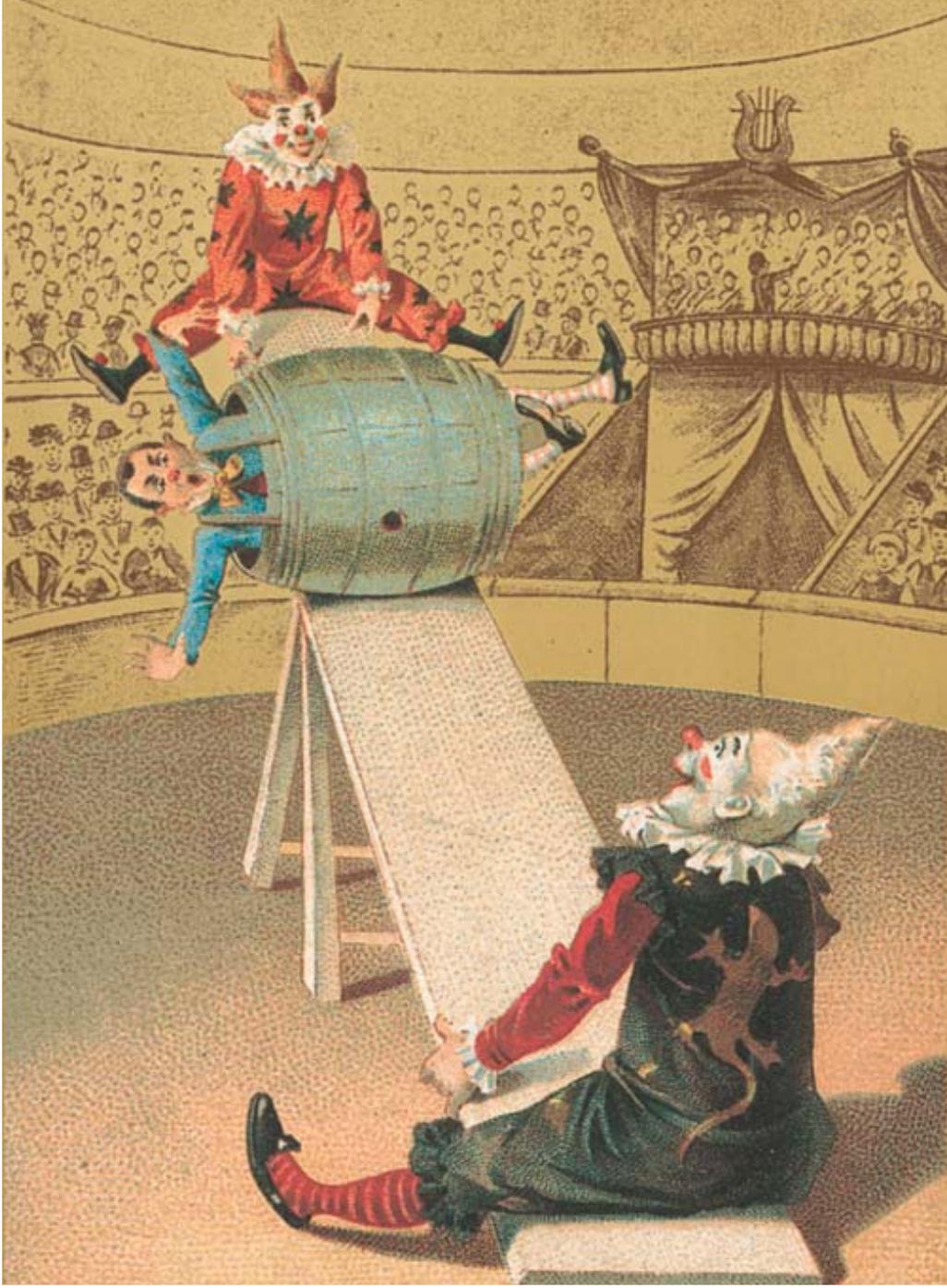
Santa Casa é quem paga

A você!

A barraca não era das mais ricas, possuía um salão retangular onde em longos bancos fixos e toscas varandas cabiam centenas de espectadores. O próprio Teles esclarecia em seus anúncios que *“a barraca acomoda muita gente, está bem construída e há lugares separados para senhoras”*.

O que mais nos interessa na Barraca do Teles é o fato de ela ser um espaço onde diversas modalidades artísticas se misturavam: música, teatro, dança, bonecos e circo no mesmo programa. A do Teles não era a única barraca da Festa do Divino, nem esta festa o único momento em que tal acontecia. Feiras e quermesses eram uma constante por todo o Brasil, e artistas de todos os gêneros e qualidades não perdiam a oportunidade de apresentarem-se para um grande público ávido por novidades e atrações. Para compreender as Artes Cênicas brasileiras – e não estamos falando apenas do circo e das inúmeras formas de comicidade -, suas influências, desenvolvimento e estilos, é impossível esquecer o papel dessa miscelânea de linguagens e gêneros: circo, teatro, dança e música sempre estiveram muito próximos, quando não juntos num mesmo espetáculo!







UM JEITO BRASILEIRO DE SER PALHAÇO

5

## UM JEITO BRASILEIRO DE SER PALHAÇO

Pouco a pouco foi se formando um jeito brasileiro de ser palhaço. A mistura de culturas que caracteriza o Brasil - somada a uma imensa capacidade de rir de si mesmo e à bagunça institucionalizada - são a base do nosso humor. Como bem dizia o Barão do Rio Branco – *“Há somente duas coisas bem organizadas no Brasil: a desordem e o carnaval”*.

Adoramos a anarquia, por mais que clamemos por ordem. Está lá na nossa bandeira o desejo de Ordem e Progresso, mas a nossa ordem está melhor definida no *Estatuto da Gafieira*, a música de Billy Blanco que explica as regras para que o baile siga normalmente; um baile onde, entre outras coisas, é proibido *“abusar da umbigada de maneira folgazã, prejudicando hoje o bom crioulo de amanhã”*. Ordem, sim, mas também não precisa exagerar; umbigada tudo bem, mas com uma certa moderação... Terra do jeitinho, do *“quebra esse galho pra mim...!”*, o Brasil tem o seu próprio estilo de humor. Somos espalhafatosos, falantes, cheios de ginga e malícia; sedutores, descarados, bem humorados, afinados e temos um ritmo...

Este último parágrafo está de um simplismo de fazer dó! Cheio de lugares comuns, de clichês sobre um brasileiro típico que não existe. É como a imagem de que somos um povo preguiçoso, que passa o dia na praia e a noite no samba. Sabemos que nada disso é verdade, mas não importa; são mentiras como essas que formam a nossa identidade cultural. Essas mentiras são verdadeiras. Há muitos brasileiros que odeiam o carnaval, mas o carnaval faz parte da vida de cada um de nós de um jeito que nenhum holandês poderá jamais compreender...

E a música? Temos legiões de desafinados, de gente incapaz de batucar alguma coisa que preste, mas o som de um tamborim fala à nossa alma de um jeito... Toca em alguma coisa tão profunda que nenhum chinês pode sentir nem parecido...

Até nossa tristeza é diferente. Existem muitas músicas de carnaval com letras tristíssimas, e todo o salão canta eufórico, na mais contraditória alegria: *“Tristeeeeeeza, por favor vá s’emboooooora, minha alma aqui choooooora, está vendo o seu fim....”*

Pois é...temos um jeito brasileiro de ser palhaço também. Isso não quer dizer que este seja o único tipo de palhaço que temos, ou de que é um jeito melhor ou pior do que outros. Mas surgiu no Brasil e faz parte da nossa identidade cultural.

Já vimos como os palhaços europeus foram impedidos por quase duzentos anos de usarem livremente a palavra, e como tinham na mímica sua principal expressão. A música fazia parte do número, e muitos eram músicos extraordinários, mas, impedidos por lei ou pela força dos costumes de se equipararem



aos músicos, buscavam a graça em não conseguir tocar, ou em tocar instrumentos insólitos, de sons engraçados, estapafúrdios. No Brasil aconteceu um fenômeno: nossos palhaços tocavam violão, compunham modinhas e viraram cantores.

A tradição do humor apoiado na palavra e na música vem das festas populares, seguindo a longa linhagem que atravessa os tempos e se espalha por todos os povos e regiões desse planeta. Os palhaços dos folguedos - Mateus, Bastiões, Biricos, Velhos, entre outros – cantam e falam besteiras e safadezas o tempo todo. A habilidade para o improviso foi sendo desenvolvida no Brasil ao longo dos séculos e em todas as regiões do país temos uma riquíssima poesia regional, seja nas toadas dos galpões do sul ou nos cordéis e desafios do nordeste.

A música típica dos palhaços é a chula<sup>8</sup>, cançoneta de melodia simples, com perguntas e respostas, cantada pelo palhaço nos desfiles de propaganda. São inúmeras as referências à figura do palhaço: fechando o desfile, montado ao contrário num burro - a cabeça voltada para o rabo - e puxando a cantoria. Nos livros sobre palhaços europeus nunca encontrei referências a cantigas que se assemelhassem às nossas chulas de palhaço. Lá também havia música nas *parades* e nos desfiles que anunciavam os espetáculos, mas nenhuma delas pode ser comparada à nossa chula mais conhecida: “*Ô raia o sol, suspende a lua, olha o palhaço no meio da rua*”. Com mais de duzentos anos, esta chula tem variantes em cada região do Brasil, mantendo sempre os versos principais, cantados até hoje:

- E o palhaço o que é ?

- É ladrão de mulher.

<sup>8</sup> O termo *Chula* é utilizado para diferentes estilos de música. Pode ser sinônimo de *fandango*, no sul do Brasil, dança e canto acompanhado de guitarra e percussão, no norte de Portugal, e ainda um dos nomes do samba. Esta definição de João da Bahiana, em entrevista a José Ramos Tinhorão, em 1971, faz uma interessante ligação entre a chula, o samba, os palhaços do carnaval e os de circo: “antes de falá samba, a gente falava chula. Chula era qualquer verso cantado. Por exemplo: os versos que os palhaços cantava era chula de palhaço. Os que saía vestido de palhaço nos cordão-de-velho (grupos carnavalescos em que os participantes fantasiavam-se de velhos, com enormes cabeças de papelão) tinha chula de palhaço de guizo. Agora tinha a chula raiada, que era o samba de partido alto. Podia chamá chula raiada ou samba raiado. Era a mesma coisa.”



# CIRCO OLYMPICO

No campo da Acclamação.

**PROPRIETARIO**

**Bartholomeu Corrêa da Silva.**

Quinta-feira 27 de Agosto de 1887.

Interessante divertimento em beneficio da  
1ª bailarina da corda forte

## ADEL WALTREGANT.

Logo que os professores da orchestra tiverem executado  
uma brilhante peça de musica romperá o divertimento,  
cujo programma é o seguinte:

1ª PARTE.

### Grande execução

DE

## GRUPOS CHINEZES

por toda a companhia, e parte de deslocação por dois  
artistas da mesma.

2ª PARTE.

O joven Antonico sobre o seu veloz cavallo, a todo o galope,  
fará o seu lindo trabalho gyratorio, terminando com  
grande carreira:

## O DRAGO DE FERRO.

3ª PARTE.

Pelo artista Jacintho será executada a grande scena de

## NAPOLEÃO

OU

## A VIDA DE UM SOLDADO.

4ª PARTE.

A benefioiada, sobre a corda forte, fará um gracioso  
trabalho, termiuando com arriscados equilibrios dentro de

Esta característica sedutora dos palhaços parece ser um traço tipicamente brasileiro, que teria se desenvolvido a partir da malícia dos palhaços de folgado, e que se firmou com a figura do palhaço-instrumentista-cantor. Não sabemos ao certo em que momento essa figura surge nos picadeiros, nem se há um momento definido para isso. Acredita-se que o velho palhaço do Brasil Colônia, mascarado, mais próximo do bufão medieval, foi sendo substituído pouco a pouco por uma mistura do palhaço dos circos europeus com o palhaço das festas e folgados populares.

Hoje tem espetáculo?

- tem, sim sinhô!

É às 8 da noite?

- é, sim senhor!

Hoje tem goiabada?

- tem, sim sinhô!

Hoje tem marmelada?

- tem, sim sinhô!

É de noite, é de dia?

- é na casa da tia?

Aproveita moçada

- dez tostões não "é" nada

Sentadinho na bancada

- pra ver a namorada

Criança que chora

- é que quer mamar

E a mulher que namora

- é que quer casar

E o palhaço o que é?

- é ladrão de mulher!

E o palhaço o que é?

- é ladrão de mulher!

# NAPOLEÃO

OU

## A VIDA DE UM SOLDADO.

E o palhaço o que foi?

- foi ladrão de boi!

Papai, mamãe venham ver titia

- tomando banho de água fria!

Papai, mamãe venham ver vovó

- tomando banho com água só!

Papai, mamãe venham ver Loló

- tomando vinho com pão-de-ló!

E a moça na janela?

- tem cara de panela

E a negra no portão?

- tem cara de carvão

Hoje tem forrobodó?

- tem, sim sinhô!

E é na casa da avó?

- é na sua, é na sua!

Hoje tem arrelia?

- tem, sim sinhô!

E é na casa da tia?

- é sim sinhô!

E é de perna-de-pau?

- é de blau, blau, blau ...

Ó raia o sol, suspende a lua

- olha o palhaço no meio da rua

Ó raia o sol, suspende a lua

- olha o palhaço no meio da rua

E o palhaço o que é?

- é ladrão de mulher...

4.ª PARTE.

### GRUPOS CHINEZES

por toda a companhia, e parte de deslocação por duas artistas da mesma.

2.ª PARTE.

O joven Antonio sobre o seu veloz cavallo, a todo o galope, fará o seu lindo trabalho gyrotorio, terminando com a grande carreira:

### O DRAGO DE FERRO.

3.ª PARTE.

Pelo artista Jacintho será executada a grande scena de

## NAPOLEÃO

OU

## A VIDA DE UM SOLDADO.

4.ª PARTE.

A benefoiada, sobre a corda forte, fará um gracioso trabalho, terminando com arriscados equilibrios dentro de

### UM ARCO DE FOGO ARTIFICIAL.

5.ª PARTE.

Volteio corrido por Mme Felippa, no veloz cavallo pulador, terminando com

### A RAPIDA GARREIRA SALTANDO ALTAS BARREIRAS.

6.ª PARTE.

A grande e interessante scena feita pelo director em duas jovens, sobre seu adestrado cavallo a galope em

### GRANDES E DIFFICEIS POSIÇÕES.

7.ª PARTE.

O palhaço vestido a caracter com sua viola, cantará em lingua de preto

### Algumas de suas modinhas.

8.ª PARTE.

O artista pulador fará diversos saltos mortaes, pulando diversos objectos, incluindo os saltos de um a seis cavallos —, e terminando pelo

### ARCO DE FOGO INFERNAL.

9.ª PARTE.

7.ª PARTE.

O palhaço vestido a caracter com sua viola, cantará em lingua de preto

Algumas de suas modinhas

## **Em linguagem de preto, surge o palhaço cantor brasileiro...**

O Jornal do Commercio, em 2 de julho de 1848, publica um anúncio da Barraca Prazer do Público convidando o distinto público para assistir a seus divertimentos variados: “*grupos, elasticidades, saltos mortaes, lutas e cantoria em linguagem de preto, além de um palhaço muito bom.*” (grifo nosso).

Este anúncio é a primeira referência ao palhaço-cantor que encontrei. Tenho certeza que com uma pesquisa mais detalhada esta data será recuada em pelo menos uns dez anos...

Outro anúncio - este também do Jornal do Commercio, mas de 27 de agosto de 1857 - é ainda mais delicioso e explícito: “*o palhaço, vestido a carater com sua viola, cantará em língua de preto algumas de suas modinhas...*”

É interessante notar a referência à cantoria em linguagem de preto. Não soa nada estranho em uma sociedade escravocrata que o negro se torne um elemento cômico, risível e ridicularizável. E a associação dos negros com as figuras de cantores, músicos e com cantorias também faz sentido se pensarmos na contribuição dos africanos para a nossa cultura musical. No entanto, José Ramos Tinhorão – genial estudioso da nossa música - aponta a possibilidade do palhaço cantor e seu personagem do negro ou preto mina ser fruto da influência dos *minstrels* e/ou *blackfaces* norte-americanos. Há controvérsia...

Cabe aqui um pequeno parênteses sobre este fenômeno da história das diversões nos Estados Unidos. Os *blackfaces* eram cômicos brancos, com a cara pintada de negro, que apresentavam-se em circos e espetáculos itinerantes por todos o país, fazendo humor com a música, as danças e a “língua” dos negros. Este personagem, que era a personificação do ódio e da intolerância racial, fez tanto sucesso que calcula-se em 5 mil o número de circos e teatros que, entre os anos de 1750 e 1843, incluíam ao menos um *blackface* nos seus shows.

Os *minstrel shows* foram a evolução dos *blackfaces*, que de um número isolado passou a constituir-se em todo um espetáculo de variedades, realizado por brancos pintados de negro representando a visão estereotipada e preconceituosa da sociedade racista americana.

No entanto, a máscara negra em personagens cômicos é antiqüíssima; as primeiras máscaras eram feitas com o barro tirado do chão... Temos a máscara do Arlequim... E no Brasil temos ainda o interessante costume da máscara negra produzida com as cinzas da cana queimada que cobrem os rostos dos brincantes do Boi e dos Maracatus Rurais da Zona da Mata em Pernambuco.

Todos esses exemplos servem apenas para levantar algumas dúvidas... Creio que os dados de que dispomos sobre os palhaços no Brasil ainda são insuficientes para que se possa ter uma explicação clara e definitiva sobre como e por que surgiram, por aqui, os palhaços pintados de negro.

Quanto ao papel dos negros no circo e especialmente como palhaços as referências são ainda mais escassas. Os anúncios, nossa maior fonte de pesquisa, costumam referir-se apenas ao *palhaço*, sem citar nomes e, muitas vezes, sem sequer dar o nome de *palhaço* do palhaço...

A primeira referência ao nome de um palhaço que encontrei até o momento aparece num anúncio publicado no Correio Mercantil em 5 de janeiro de 1848. Nele, o Circo Olímpico de Alexandre Luande agradece ao público a acolhida recebida, comunica suas atrações para o espetáculo daquela tarde e nos diz que:

**“ O antigo jocoso palhaço José Soares de Mello, restabelecido de sua enfermidade, promete dar gostos ao respeitável público...”**

Só assim ficamos sabendo da existência do palhaço José Soares de Mello, que ele não era jovem, que tinha estado doente, mas que agora ia voltar a dar gostos ao respeitável público... E mais não sabemos.

Ainda hoje encontramos este costume de não apresentar o nome do artista que faz o palhaço na divulgação ou no programa do circo. Um palhaço muito famoso passa a ser um chamariz e seu nome de palhaço aparece na programação, mas nunca se divulga o seu nome “civil”<sup>9</sup>.

### **Alcazar Lirique e a moda das cançonetas e couplets**

Em 1857, a Capital Federal viu surgir uma casa de espetáculo que, além de marcar profundamente a cultura brasileira - transformando a moda, a música, a cena carioca e os costumes de toda uma geração -, também contribuiu, por vias transversas, para o desenvolvimento dessa figura tipicamente brasileira: o palhaço-cantor.

Criado pelo francês Joseph Arnoud - o Papá Arnou – o Alcazar Lirique trouxe para o Brasil a moda e os costumes dos cafés concertos de Paris e Marselha. Localizado na rua da Vala, atual Uruguaiana, quase esquina da rua do Ouvidor, bem no centro do Rio de Janeiro, em pouco tempo tornou-se o assunto de toda a cidade. O Alcazar era a casa do gênero livre, e foi lá que o Rio de Janeiro conheceu a alegria das operetas e a malícia dos can-cans. Era o ponto de reunião preferido dos velhos galantes, dos jovens

<sup>9</sup> *Este fato possibilita que empresários mal intencionados criem clones de bons palhaços, iludindo o público e prejudicando o verdadeiro artista.*

à procura de aventuras, dos ricos comerciantes e fazendeiros, dos políticos mais influentes da época, e também das mulheres de má vida, ou má fazenda, como se dizia na época.

A família carioca, apavorada com esse novo modo de vida da sociedade de então – a vida noturna –, considerava o Alcazar um antro de perdição. O Visconde de Taunay dá uma interessante descrição da contraditória reação da sociedade ao teatrinho da rua da Vala:

Não se falava em outra coisa nos salões e nos centros de família senão naquele teatrinho que chegou, no gênero, a ser verdadeira maravilha, no tempo da inimitável, embora já madura Risette e da sedutora Aimée, além de muitas outras mulheres notáveis pela beleza e pelo talento cênico.

Para as senhoras de boa roda aquilo era só um foco de imoralidade e de maiores torpezas; mas quando se anunciaram espetáculos extraordinários destinados às famílias, foi a concorrência enorme e a salazinha da Rua da Vala ficou cheia a transbordar do que havia de melhor no Rio de Janeiro, deixando bem patente a curiosidade – e mais que isso – a ansiedade de conhecer o que havia de encantador e delirante naquelas representações. O que não padece dúvidas é que o Alcazar exerceu enorme influência nos costumes daquela época e pôs em risco a tranquilidade de muitos lares. (*Memórias*, pgs. 125 e 126)

A chegada da *chanson française*, dos *couplets* e triolés típicos dos cafés concertos franceses contribuiu para que os artistas brasileiros, aí incluídos os palhaços, ousassem apresentar em cena canções maliciosas e cheias de humor sensual. Pela primeira vez as canções de duplo sentido eram aceitas, viravam moda. Moda devassa, mas *chic*! Não eram mais coisas da gentalha, excentricidades toleradas apenas em espetáculos de feiras e folguedos de escravos...

As cançonetas e operetas lançadas no Alcazar influenciaram Artur Azevedo e o nascente teatro de revista e levaram para os circos as cenas cômicas e canções teatralizadas.

### **Os palhaços cantores**

Mário de Andrade foi o primeiro pesquisador a se interessar pela figura dos palhaços cantores e a apontar seu papel na história da música brasileira. A partir de uma versão do *Lundu do Escravo*, recolhida em Araraquara, com a informação de que era cantado pelo palhaço negro Veludo, Mário se embrenha numa pesquisa que o leva até o ano de 1876 e ao palhaço Antoninho Correia. A mesma música com variações nos versos era apresentada por este artista brasileiro, branco que se pintava de preto, no Circo Casali, quando de sua temporada em São Paulo, no Largo de São Bento.

Pouco sabemos sobre o “*palhaço preto cantador, equilibrista, saltador, um faz tudo muito apreciado*” como é descrito o Veludo pela senhora de Araraquara, informante de Mário de Andrade. Já sobre Antônio Correia... sabemos menos ainda.

O que nos interessa é o fato de que o *Lundu do Escravo* era cantado nos circos em 1876, que ao longo dos anos seus versos foram sendo ligeiramente modificados, mas que faziam sucesso até pelo menos 1913, quando o cantor e palhaço negro Eduardo das Neves gravou-o pela Casa Edison com o nome de *Preto Forro Alegre*. A letra e a melodia nos permitem vislumbrar o que poderiam ter sido as tais “cantorias em linguagem de preto” apresentadas em 1848 na Barraca o Prazer do Público de que falamos algumas páginas atrás.

### **Preto Forro Alegre** (letra conforme a gravação de Eduardo das Neves, 1912/13)

Quando minha sinhô mim disse,  
Pai Francisco venha cá!  
Vai buscar papel e tinta,  
Que você vai se forrá! (ganhar a alforria)

Iô ficô todo sarapantado  
Como um gambá  
Quando cai no melado

Quando minha sinhô mim disse,  
Pai Francisco venha cá!  
Vai buscar tua roupa branga, (branca)  
Que você vai se casar.

Iô ficô todo sarapantado  
Como um gambá  
Quando cai no melado

Quando iô vim da minha terra  
Iô comia bom peru  
Chega na terra de brango (branco)  
Carne seca com angú.

Iô ficô....

Branco (branco) diz que negro fruita (furta)

Negro fruita com reizão (razão)

Mas o branco também fruita

Co' as unha de gavião.

Iô ficô...

Branco diz que não bebe

Nem de vinho nem de cana

Mas vai ver a garrafinha

que tá embaixo da cama.

Os versos que Mário de Andrade recolheu sofrem pequenas variações no refrão e dão um interessante retrato da vida do escravo:

Iô ficou todo espantarrado

Como um pintinho que caiu no melado.

Ou ainda

Iô ficou todo assarapantado

Como gambá que caiu na raçada.

Quando mia sinhô me disse:

- Pai Francisco, venha cá;

vai chamar tua feitor

que tu tá para apanhar. (refrão)

Quando mia sinhô me disse:

- Pai Francisco, venha cá;

vai cortar as tuas unhas

que tu tá para casá.

Depois de Mário de Andrade, quem vai se dedicar com empenho, afinco e competência ao tema é José Ramos Tinhorão. Em seu livro publicado em 1976, *Os Sons que vêm da rua*, o pesquisador observa que, entre os primeiros cantores a gravarem discos no Brasil, encontrávamos uma expressiva maioria de palhaços e antigos palhaços de circo. Bahiano, Mário Pinheiro, Eduardo das Neves, Campos e Benjamin de Oliveira,

todos palhaços de circo, participarão das primeiras gravações da Casa Edison, sendo que os três primeiros chegaram a gravar mais de 200 canções cada um.

O repertório dos palhaços cantores na pioneira gravadora era vasto. Cantavam de tudo: modinhas, canções, tanguinhos, maxixes, lundus. Bahiano teve a honra de ser o intérprete do primeiro samba gravado, o *Pelo Telefone*. Mas uma das características mais fortes do repertório eram as canções cômicas, picantes e teatralizadas.

Um primeiro estudo no repertório das músicas gravadas por estes artistas até os anos 20 mostra um número significativo de canções e cançonetas de espetáculos. Já vimos que Eduardo das Neves gravou o *Lundu do Escravo*, música cantada nos circos já pelos idos de 1876, pelo menos, mas encontramos em seu repertório outros sucessos comprovadamente lançados nos palcos e nos picadeiros como: *Pomada*; *O Soldado que Perdeu sua Parada*; *O Entusiasmo do Negro Mina*; *Seu Nicolau quer Mingau*; *O Caninha em Apuros*; *Pai João e muitas outras*.

Ao que parece, o primeiro a fazer sucesso com este estilo foi o genial Polydoro, de quem adiante falaremos mais detidamente, e que já era famoso em 1874.

A característica de palhaço-cantor parece ser parte do circo sul americano, pois um fenômeno semelhante ao nosso ocorreu na Argentina na figura dos *payadores* e, mais tarde, com Pepe Podestá, o criador do Circo-Criollo.

### ***Payadores, o Circo-criollo e Pepe Podestá – o Pepino 88***

Velha milonga argentina, uruguaia e brasileira  
Contrabandeastes a fronteira na alma dos pajadores  
Sempre a falar dos amores na tua rima baguala  
Se diferente na fala, no cantar de cada um  
Tens essa pátria comum, que o pampa todos iguala...  
(*Milonga do Contrabando* de Luiz Menezes)

A História do circo na América do Sul, especialmente no Brasil, Argentina, Uruguai e Chile precisa ser estudada de forma complementar. Houve um intenso intercâmbio artístico por todo o século XIX e nas primeiras décadas do século XX envolvendo esses países. Os artistas que vinham da Europa e dos EUA seguiam as rotas dos navios e organizavam suas turnês de acordo com a ordem dos portos e escalas. Os grandes nomes do circo brasileiro faziam temporadas nos países do cone sul e o mesmo se passava com

os artistas argentinos e uruguaios. Há famílias que acabaram por se dividir, ficando uma parte no Brasil e outra na Argentina, como é o caso dos irmãos Carlo, dos Casali e, mais tarde, dos Teresa. Frank Brown, *clown* inglês que acabou sendo um marco na história do circo argentino, conheceu sua esposa, Rosita de La Plata, durante uma temporada do Circo dos Irmãos Carlo no Rio de Janeiro. A história do circo argentino e brasileiro deve muito aos Pereira, Loande, Casali, Anselmi, Carlo e Chiarini.

Assim sendo, não é de se admirar que os palhaços argentinos e brasileiros também tenham muitas características comuns, como por exemplo a função de cantor. Enquanto os nossos se fartavam de cantar lundus, tanguinhos e modinhas, os nossos irmãos, palhaços do sul, se especializavam é nas milongas, toadas e pajadas...

Teria sido deles a primazia de dar cor local ao espetáculo que veio da Europa. Já em 1810 os circos participavam da campanha pela independência e os picadeiros abriam espaço para os *payadores*, poetas populares que cantavam os atos de bravura dos heróis e davam loas à *gran pátria de San Martín y Bolívar*. Data desta época o costume de introduzir danças e cantos da terra nos espetáculos de circo. Este hábito vai perdurar por muitos anos nos circos do interior até que surge um palhaço que vai encarnar a figura heróica e mítica dos *gauchos*, transformando a história do circo e do teatro na Argentina: Pepe Podestá, o Pepino 88.

Pepino 88, *el gran Pepino*, nasceu no Uruguai em 1858. Filho de genoveses, acrobata e trapezista de renome, transformou-se no palhaço mais querido de toda a Argentina. Estreou como palhaço em 1881 e, ao que parece, já desde os primeiros momentos apresentava-se cantando canções cômicas e dialogando com a plateia, seguindo a tradição dos *payadores*: "*Se acompañaba con la guitarra, sabía cabalgar como un gaucho, saltar como un acróbata, divertir no solo a los chicos sino también a los adultos, inventar canciones, caracterizar tipo populares, satirizar costumbres, ocuparse de política.*" (Beatriz Seibel, *O Circo Criollo*)

Podestá foi o criador do circo teatro na Argentina com a montagem do drama gauchesco *Juan Moreira* no picadeiro, em 1884, no Circo dos irmãos Carlo. É muito provável que esta experiência de teatro dentro do circo tenha influenciado os brasileiros, que só na primeira década do século seguinte passaram a ter o teatro como parte (quase) obrigatória do espetáculo.

Quanto a uma possível influência de Podestá na formação dos nossos palhaços, para a qual apontam alguns pesquisadores, acho bastante improvável. Nosso palhaço Polydoro já era famoso por seu violão e suas modinhas sete anos antes da primeira aparição de Pepino 88, o palhaço de Podestá, e já vimos que o costume de cantar modinhas ou *payadas*, seja no Brasil ou na Argentina, vinha do início do século. O curioso é que Polydoro e Pepino tiveram a oportunidade de trabalhar juntos no Circo Irmãos Carlo, no Brasil e em Buenos Aires.

Finalizo este capítulo sobre jeito brasileiro com um texto do pesquisador argentino Raul H. Castagnino, que ao falar de Pepe Podestá, o Pepino 88, fala de um jeito argentino de ser palhaço que se parece muuuuuuuuuuito com o nosso:

“No circo europeu, que estabelece escolar tipificação de especialidades para o palhaço: branco, *clown* inglês, *jester* shakespeariano, augusto, “trombo”, *clown* acrobata, etc., não poderia ter surgido fresca e imediata, espontânea e unanimemente admitida, uma figura cuja modalidade resumisse todas as conhecidas e além disso cantasse, tocasse violão e pistom, criasse sátiras políticas de explosivo eco nas arquibancadas, como é o caso de Pepino 88...”

Se tirarmos a política e colocarmos safadeza, ginga e malemolência este texto estaria perfeitamente adequado para muitos palhaços brasileiros...

**circulo olimpico**  
**DA RUA DE SANTA ANNA.**  
**QUINTA-FEIRA 2 DE JANEIRO DE 1848**  
**ÀS 4 HORAS DA TARDE EM PONTO.**

O Sr. Alexandre Luande, director da companhia, rende os mais sinceros agradecimentos aos generosos habitantes desta cidade, pela favoravel protecção que hão prestado á sua companhia, durante a sua estada nesta cidade, e aproveita o ensejo para annunciar que tem de dar mais algumas representações ao respeitavel publico.

O antigo jocoso palhaço, José Soares de Mello, restabelecido de sua enfermidade, promette dar gostos ao respeitavel publico. Ahi Madame Nobles, actriz equestre, apparecerá em seu lindo cavallo e dará una mimosa scena da jardineira da Floresta.

Camarotes para 7 pessoas . . . . .	6	000
Varandas . . . . .	2	000
Platêa . . . . .	1	000

Os bilhetes vendem-se das 2 horas da tarde em diante no mesmo circulo.



PALHAÇOS DE FOLGUEDO

## PALHAÇOS DE FOLIAS E FOLGUEDOS - Mateus, Bastião e o Velho!

As festas populares, muitas das quais permanecem vivas entre nós até hoje, são fundamentais na formação da comicidade brasileira. O palhaço brasileiro deve muito de seu estilo às personagens cômicas dos folguedos populares. Todas as festas populares têm uma figura cômica, com maior ou menor destaque, mas não se concebe festa sem riso, nem nunca tal sucedeu. A graça do velho do Pastoril, dos Mateus, Biricos e Bastiões dos Bois e Cavalos Marinhos, dos palhaços dos Reisados, bem como dos bonecos dos Mamulengos, foram as primeiras influências para a grande maioria de nossos cômicos de picadeiro. Afinal, enquanto os espetáculos circenses chegavam às cidades de quando em quando, as festas eram constantes, certas e fartas.

É claro que esse jogo de o que influenciou o que ou quem é uma discussão infundável. Afinal, as origens dos próprios folguedos se perdem nos tempos e tudo acaba remontando aos antiquíssimos rituais sagrados e aos seus sacerdotes do riso...



As comemorações profanas de datas sagradas vieram de Portugal e aqui se abrigaram. Já no século XVI temos inúmeras notícias de Reisados e comemorações do Divino Espírito Santo com danças, cantos e muita comida. Como todas as atividades humanas, as festas e brincadeiras populares estão em constante transformação. As diferenças regionais também são muito significativas e o tempo tende a ampliá-las e a exacerbá-las ainda mais. Mas o que chama a atenção para o estudo do palhaço brasileiro são exatamente as características que permanecem ao longo dos séculos e que são comuns a diferentes folguedos de diferentes regiões.

Exímios improvisadores, cantores, safados, conquistadores, dançarinos cheios de requebros e de trejeitos, bons de pernadas e cabeçadas, de língua solta e sem freios, nossos cômicos de folguedo abusam dos duplos sentidos e sabem aproveitar o momento para brincar com a platéia. Seja num tablado de Pastoril, na porta de uma casa num Reisado ou por trás de uma empanada, o artista popular usa o humor como aprendeu de seus mestres: seguindo a tradição da nobre linhagem dos cômicos sagrados ou profanos, de palcos, ruas e picadeiros.

## Palhaços das Folias de Reis

A Folia de Reis ou Companhia dos Santos Reis faz parte do ciclo de festas natalinas, indo do início de dezembro até 6 de janeiro, dia dos Reis Magos. Os foliões saem, de porta em porta, pedindo presentes e cantando louvores ao Menino Jesus, aos Santos Reis e a José e Maria. As figuras que fazem mais sucesso durante o cortejo são os palhaços, na origem uma dupla mas, comumente, um trio, que se apresenta seguindo uma rígida hierarquia. Cada palhaço pode escolher um nome de guerra, mas é comum que pelo menos um deles seja chamado Bastião.

Os palhaços da Folia de Reis têm sua origem na lenda de que os Reis Magos teriam ido até Herodes para saber onde poderiam encontrar o Menino Rei. Herodes ordena, então, que dois soldados sigam os magos até o Menino Salvador para matá-lo. “Coronel” e “Capitão”, os dois soldados, disfarçam-se com máscaras e roupas coloridas e somam-se ao cortejo, fazendo mil trapalhadas pelo caminho. Quando finalmente chegam até o menino na manjedoura são tocados pela luz divina e transformam-se nos eternos guardiães de Jesus menino e da Bandeira do Divino.

Para se tornar um palhaço de folia é preciso um longo aprendizado e um talento especial. Os palhaços são responsáveis por sua indumentária: estão sempre descalços, vestindo uma lagartixa - espécie de pijama colorido bem folgado - para permitir que se movimentem com liberdade. É comum vê-los com uma gola em forma de estrela com as pontas cheias de guizos e levando um porrete que usam para tentar afastar, sem sucesso, as crianças que os seguem o tempo todo. A máscara é sempre feita pelo próprio palhaço ou herdada de um palhaço mais velho. Habitualmente é feita de couro de bode, mantendo as longas barbas do animal. Durante a jornada, os palhaços se apresentam cantando chulas e recitando versos jocosos, em que costumam contar suas inacreditáveis proezas. Entretanto, quando o grupo de foliões, depois de cantar um pedido de licença - *“Senhora Dona da Casa dá licença d’eu entrar ....”*, é recebido dentro da casa de um dos fiéis para realizar suas orações, os palhaços não entram, salvo se houver uma licença especial. Normalmente ficam do lado de fora, divertindo a criançada que corre de suas porretadas aos gritos, fazendo algazarra. Quem sai como palhaço numa folia deve continuar saindo por sete anos sob pena de sofrer alguma desgraça.

Existem inúmeras trovas de folias recolhidas por estudiosos e muitos grupos ainda se encontram em atividade, especialmente no Rio de Janeiro e em Minas Gerais. Como exemplo, apresento algumas chulas e trovas recolhidas por Zaide Maciel de Castro e Araci do Prado Couto e publicadas no artigo *A Literatura das Folias de Reis* in Revista do Livro de 1959.





Chula do palhaço A Jato, da Folia Oriente Santa Maria, de Caxias, Rio de Janeiro:

Eu tava deitado na cama,  
Naquele sono primêro  
A pulga me deu um coice,  
Me tirou do trêvissêro  
Mas eu tinha dois cachorro,  
Chamado Ferro, Ferrêro  
Tasquei o cachorro na pulga,  
A bicha saiu pro terrêro  
Tirei o côro da pulga,  
Fui vendê pro sapatêro  
Me deu mil e quinhentos conto  
Somente contado em cruzêro,  
Inda me deu este terno de côro  
Com este chapéu boiadêro  
As pernas dessa pulga  
Mandei fazê vae-e-vem,  
Pra vendê pra Leopoldina,  
Pra fazê mola de trem  
A carne dessa pulga  
Mandei fazê um salame  
Pra dá meus doze folião  
Quando eles tivé com fome  
O coração dessa pulga  
Mandei fazê um triango  
Pra nós batê na folia  
Quando nós ganhá um frango  
O rabo dessa pulga

Mandei fazê um abanadô  
Pra dá de presente às moça  
Quando é tempo de calô  
A orelha dessa pulga  
Mandei fazê uma sela  
Minha muié é testemunha  
Que viu eu muntado nela...

Esta trovinha maliciosa é do palhaço Ventania, da folia Estrela do Oriente, do Morro da Babilônia:

Agora qu'eu me lembrei  
Da véia do Mané Vicente  
Olh'a danada da véia  
Tinha um aleijão deferente  
A frente mudada pr'as costa  
E as costa mudada pr'a frente  
Quando eu mexia co'a véia  
Ela ficava saliente....

E, para finalizar, uns versos que ouvi numa folia em Angra dos Reis, Rio de Janeiro, em 1997:

O Palhaço meus amigos,  
Não é um ser repelente  
O Palhaço é feio mas não é bicho  
O Palhaço também é gente.  
Faz a festa com as crianças  
Levando sempre a alegria  
A todos devotos que tem fé e acredita  
Nas três imagens benditas:  
Jesus, José e Maria.

## O Velho do Pastoril

Folguedo do ciclo natalino, o Pastoril, muitas vezes chamado de Presépio, tem sua origem no cortejo de pastoras e pastores que vão a Belém saudar o Menino Deus. Atualmente a festa ainda resiste por todo o nordeste, mas o Pastoril já foi folguedo de grande presença no Rio de Janeiro. Seus foliões participaram intensamente da criação dos cordões carnavalescos e, mais tarde, dos blocos e das escolas de samba. O termo pastoras, como sinônimo de cabrochas e passistas, deve-se a essa intimidade entre as duas festas.

De início, o folguedo era uma dramatização da caminhada das pastorinhas até Belém. Pobrezinhas, elas sofrem o tempo todo com as artimanhas do demônio que tenta, a todo custo, afastá-las do caminho que conduz à manjedoura, à lapinha, onde dorme o Menino Deus. Com o tempo, o diabo vai tomando conta da festa e as pastoras deixam de lado seus trejeitos de virgens imaculadas e inocentes. O Pastoril vira uma festa de exibição dos atributos das “moças” - que certamente deixaram de sê-lo há muito -, apresentadas por um velho devasso que, tal como um hilário cafetão, promove suas “meninas”...

Hoje existem dois tipos bem diferentes de Pastoril. O Pastoril das famílias mantém a graciosidade e o lirismo da tradição do natal. As meninas cantam e dançam a chegada de Jesus menino e tudo termina com a queima da lapinha, no dia 6 de janeiro:

A nossa lapinha, já vai se queimar  
Em brasa de fogo já vai se acabar  
A nossa lapinha, ai já se queimou  
A nossa alegria também se acabou....

Mas nos bairros populares o Pastoril profano transformou-se numa grande esbórnica. A tradição se mantém com os dois cordões, o azul e o encarnado, comandados pela Contra-Mestra e pela Mestra, respectivamente, competindo pela preferência do público. Quem conduz a festa e apresenta as meninas é o Velho, um animador anárquico, que usa um humor sem restrições, apelando para o duplo sentido, “vendendo” as formas sensuais das pastorinhas. A venda é literal, pois o público oferece dinheiro para ver apresentar-se a sua favorita: “Dez reais para ver dançar a Mestra!” Então o velho chama a primeira pastora do vermelho que, requebrando, com a voz cheia de malícia, canta:

Sou a Mestra do Cordão Encarnado  
O meu cordão eu sei dominar  
As minhas danças, minhas cantorias  
Senhores todos queiram desfrutar.





Os modos não são nada ortodoxos, mas muitas canções mantêm a inspiração natalina e o resultado é uma inusitada mistura de sagrado e profano com as meninas rebolando e cantando:

Vimos para adorar  
Jesus nasceu para nos salvar

E a festa continua, com os cordões se mesclando enquanto as pastoras cantam, chamando o público com as mãos e com o movimento insinuante dos quadris ....

Vinde, vinde moços e velhos  
Vinde todos apreciar  
Como isto é bom,  
Como isto é belo,  
Como isto é bom  
É bom demais...  
Olhai, olhai, admirai  
Como isto é bom  
É bom demais!

O Velho usa maquiagem exagerada marcando os olhos, a boca bem vermelha, uma bengala torta e um chapéu. Sua figura foi a inspiração assumida de Abelardo Chacrinha Barbosa, grande apresentador de televisão, que dizia que as chacetes eram suas pastoras. A história guardou o nome de alguns Velhos memoráveis, citados por Valdemar Valente em seu excelente artigo sobre o tema, *Pastoril no Recife*: Herotides, Amaro Canela de Aço, Catota, Galo Velho, Cebola, Bahu, Arrocha, Zuza, Berto, Moura Pitelo, Amaro Castelo, Leopoldo, Futrica, Palmeira, Ferrugem, Biu de Ceciliano, Dornela, Puro Sangue, Charlotte, Jatobá, Carrapicho, José Garapa, Taiobinha e ainda Faceta e Barroso. Há relativamente poucos anos, Recife viu surgir um novo-Velho, o Mangaba, interpretado pelo ator e bailarino Walmir Chagas.

O Velho tem suas chulas – cançonetas cômicas – e canta duetos tendo a Diana como par:

Diana    O patrão e a patroa...  
Velho    O que é que tem?  
Diana    Comem fritada de salsicha....

Velho E eu mais a criada nos fartemo é de linguíça!

Os Dois Olê lê ô, fandango, sinhá  
Batata cozida, mingau de cará.

Diana O patrão e a patroa...

Velho O que é que tem?

Diana Dormem em cama de colchão...

Velho E eu mais a criada s'embolamo é pelo chão!

Os Dois Olê lê ô, fandango, sinhá  
Batata cozida, mingau de cará.

Diana O patrão e a patroa...

Velho O que é que tem?

Diana Se casaram no civil...

Velho E eu mais a criada nos casemos é no fuzil!

Como exemplo do humor dos Velhos de Pastoril reproduzimos os versos da chegada do Velho Faceta, um dos mais famosos velhos do Pastoril Pernambucano:

Sou eu o Velho Faceta  
Que todos ouviram falar  
Brinco pouco e sou fiel  
Batuta da capital.  
Muito boa noite para quem chegou  
Boa noite para quem está de chegada  
Sou eu o Velho Faceta  
Que gosta da caçoada.  
Muito boa noite eu já lhe dei  
Outra boa noite quero lhe dar  
Boa noite ao policiamento  
Deste formoso local.  
Dou boa noite ao policiamento

Que todos são braços de rei  
Se não existisse polícia  
No mundo não tinha lei.  
Sou eu o Velho Faceta  
Que todos ouviram falar  
Sou amigo do presente  
E todos que tá no lugar.  
Sou eu o Velho Faceta  
Mecânico desta cidade  
Endireitador de bicicleta de pau  
Carroça de burro e engenho de quebrar cana  
Selim de padaria, motor de luz  
Outros intelectuais qualquer.  
Muito boa noite de popa a proa  
Boa noite de proa a cajá.  
Sou eu o Velho Faceta  
Que todos ouviram falar.  
Boa noite prá quem chegou  
Boa noite prá quem está de chegada  
Boa noite prá dor de barriga  
Boa noite prá barriga inchada  
Boa noite pr' aquela velhinha  
Que está no canto da parede  
Com a orelha dependurada e  
Já de *bucecha* inchada...  
E agora Primeiro do que tudo, segundo do que nada, meus prezados amigos, eu tenho para  
cantar para os amigos a música .... ( e começa a cantoria!)



## Mateus e Birico, os cômicos do Boi

Bumba-meu-boi, Boi-bumbá, Cavalo-marinho, Boi de mamão, são alguns dos nomes para as diversas formas de folguedos que fazem parte do ciclo do boi em todo o Brasil. O enredo básico é a história do vaqueiro que mata o boi preferido do patrão para atender aos desejos de sua mulher grávida. Desesperado, faz de tudo para ressuscitar o boi e não ser punido. A festa assumiu diferentes formatos em todo o país. É o caso do Boi do Maranhão, onde Pai Francisco e Catirina fazem a principal dupla cômica, como o empregado e sua mulher. Já no Cavalo Marinho de Pernambuco e da Paraíba essa história praticamente desapareceu.

As figuras podem variar de folguedo a folguedo, mas Mateus sempre está presente. Esperto e capaz de tremendas vilanias, ele é o palhaço da festa. Seus diálogos com o Mestre fazem a alegria dos presentes e um bom Mateus é a alma do boi. Seu parceiro Birico é o tonto, a vítima preferida, sofrendo nas mãos do amigo que, em alguns autos, chega a matá-lo a facadas... Assassinato de palhaço não dura muito e logo, logo todos estão juntos de novo, cantando e dançando, pois não há crueldade na crueldade cômica: tudo é pretexto para a diversão.

Catirina é um homem vestido de mulher, rosto pintado de preto, trejeitos exageradíssimos, alegre parceira das brincadeiras do Mateus. Ela cai no chão, abre as pernas, grita e mostra as calcinhas. É desbocada e faladeira... Atualmente já se vêem umas poucas mulheres tomando parte nas brincadeiras, mas é coisa rara. O machismo é uma característica de todos os folguedos populares, o que faz sentido, já que os folguedos espelham a sociedade em que vivem os brincantes.

Câmara Cascudo relaciona os autos do boi com folguedos antiquíssimos, presentes em todas as regiões pastoris do mundo. As damas e os galantes dos nossos bois teriam vindo das procissões do Corpo de Deus em Portugal, a eles se somando os vaqueiros negros Mateus e Birico ou Fidélis. No Brasil, os autos dos bois surgem nos engenhos e a máscara negra de fuligem no rosto, feita com as cinzas da cana queimada, acompanha os personagens até os dias de hoje.

Como exemplo da importância dos folguedos do boi na formação dos palhaços e do humor brasileiro, transcrevo trechos dos diálogos de Mateus com o Mestre e com o Birico, retirados do livro *Boi da Paraíba*, de Rafael de Carvalho – grande ator, poeta e Birico:

Mestre Ô Mateu!  
Mateus Quebrou-se o caco e derramou-se o breu!  
Mestre Ô Mateu!  
Mateus Se o copo era grande pra que encheu!  
Mestre (cada vez mais irritado) Ô Mateu!

- Mateus O Sete Estrela já pendeu! ( e assim, quantas vezes o Mestre chamá-lo, o Mateus vai respondendo desrespeitosamente. Concomitantemente, o Birico fica do lado do Mateus, espicaçando-lhe a vaidade):
- Birico Vai chalera, corta-jaca, espoleta, enxuga gelo. Vai que eu vou tomá tua mulé, cabra safado, pra tu dexá de sê lambe pé, cabra de peia! (segura-lhe a barba e sacode prá lá e prá cá. O Mateus grita ai, ai, ai, ai! Esperneia e chora. Então, o Birico solta a barba de Mateus e sai se vangloriando de o ter molestado. O Mateus faz uma negaça qualquer no corpo ou cria um arдил e apanha o Birico desprevenido e desta vez é ele quem agarra na barba do Birico, dizendo):
- Mateus Fica sabendo que eu vou porque:  
 Quem é cativo não ama  
 Não deita cabeça em colo  
 Nem manda catá piô.  
 O diabo não anda em jumento  
 Nem pimenta dá seu môi.

A relação dos Mateus e Biricos com as tradicionais duplas de palhaço é tão estreita que até mesmo o termo circo é utilizado para definir o espaço da representação e das danças como sinônimo do terreiro onde tudo acontece. As trovas seguintes, também recolhidas por Rafael de Carvalho, fazem parte do repertório de muitos palhaços, especialmente no nordeste, e deixam muitas dúvidas sobre quem influenciou quem...

Minha mãe quando eu morrê  
 Me enterre lá no quintá  
 Debaixo das bananera  
 Onde as moças vão... me ver!

A minha galinha é preta,  
 Preta que só urubu,  
 Mas o ovo sai branquinho  
 Na passagem do ... pescoço!

Eu subi de pau acima  
 Pra tirá um caju,  
 Escorreguei de pau abaixo  
 E rasguei as pregas do... bolso!

Comi uma pamonhada  
E embarquei pra Natá  
Quando eu ia muito longe  
Me deu vontade de ... Vortá!

### **O palhaço nos Mamulengos**

Teatro de Bonecos nordestino, o Mamulengo - e seus semelhantes João-Redondo e João Minhoca - são parte da milenar arte do teatro de formas animadas, onde bonecos e objetos são os atores do espetáculo. Presentes por toda a Europa na época dos descobrimentos, supõe-se que aqui chegaram com os portugueses. As primeiras notícias do teatro de bonecos entre nós são do século XVIII, mas como pouco se pesquisou sobre o assunto e, considerando a popularidade dos bonecos na Europa, podemos supor que sua presença entre nós é ainda anterior.

A figura cômica é um dos pontos altos do teatro de bonecos e, se estudarmos especialmente o Mamulengo nordestino, veremos o forte parentesco entre os palhaços de picadeiro e as figuras da empanada. No Teatro de Mamulengo, dá-se o nome de empanada ao palco por trás do qual trabalha o mestre, alterando-se na manipulação de inúmeros bonecos, cada qual com voz e personalidade próprias.

Na estrutura dos enredos do Teatro de Mamulengo encontramos muitas semelhanças com a *Commedia dell'arte*: roteiros simples, personagens caricatos e muito espaço para a improvisação. Hermilo Borba Filho define bem: "*os bonecos representam suas histórias na maior parte improvisadas, com críticas a pessoas e entidades, cantam, dançam, dão pauladas, gritam obscenidades*".

A comicidade é geral, todos os bonecos são personagens cômicos. Mas quem faz o palhaço central, o grande cômico, é o boneco principal, que é quase um alter ego do mestre mamulengueiro. Além dos bonecos e do Mestre há ainda o Mateus, espécie de líder da banda de música que acompanha o folguedo e conversa com o Mestre e com os bonecos, em diálogos cômicos que servem de ligação entre as cenas. Como vemos, repete-se aqui o nome Mateus para palhaço, com a diferença que o Mateus do Mamulengo funciona como escada para as graças do Mestre e dos bonecos, realizando, na maioria das vezes, papel próximo ao do mestre de pista circense, ou, em algumas raras ocasiões, o do 2º palhaço das duplas cômicas.

Apenas como exemplo para compreendermos um pouco do humor do mamulengo, apresento trechos do encontro de Joaquim Bozó com João Redondo da Alemanha, em que o Mateus faz a escada, o apoio



cômico. Essa passagem foi recolhida pela Mestra Adriana Schneider Alcure que, além de brincar de boi no Boi Cascudo, defendeu a tese *Mamulengos dos Mestres Zé Lopes e Zé de Vina: etnografia e estudos de personagens* no Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Trechos da gravação feita em 10/08/1999 na casa de Zé de Vina:

João Redondo Calú, calú, quantas pedra tem o teu timão azul? Mateu! Quem foi que passou por aqui?

Mateus Quem foi?

João Redondo Quem?

Mateus Joaquim Bozó.

João Redondo Quem?

Mateus Joaquim Bozó.

João Redondo E o nome dele?

Mateus Joaquim Bozó.

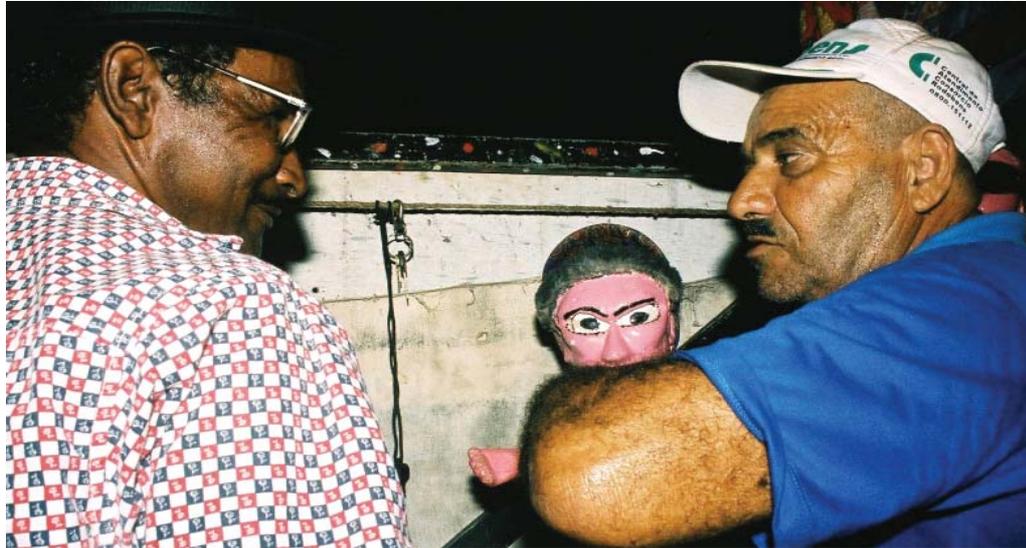
João Redondo Diz ligeiro.

Mateus (rápido) Joaquim Bozó.  
João Redondo Ih! ... Gogó!  
Mateus Que Gogó o que! Joaquim Bozó!  
João Redondo Diz ligeiro!  
Mateus Joaquim Bozó!  
João Redondo Mocotó!  
Mateus Mocotó não, rapaz, Joaquim Bozó!  
João Redondo Gogó!  
Mateus Gogó não! Joaquim Bozó!  
João Redondo Joaquim Botei Só!  
Mateus Puta que pa...  
João Redondo Diz, diz, diz, diz ligeiro!  
Mateus Joaquim Bozó!  
João Redondo Mais é a Maria do Ó!  
Mateus Mas não é possível...  
João Redondo Óia aqui Mateu! Diz, diz, diz, diz!  
Mateus Joaquim Bozó!  
João Redondo Ahn?  
Mateus Joaquim Bozó!  
João Redondo Mocotó!

A conversa continua neste tom até que chega Joaquim Bozó e o diálogo vai ficando cada vez mais estapafúrdio:

Joaquim Bozó Meu velho, quem é o sinhô?  
João Redondo Depois do chá, minha orelha dou!  
Joaquim Bozó Meu velho, donde o senhor parte?  
João Redondo Xingada grossa é bacamarte!  
Mateus Oxente!





Joaquim Bozó      Meu velho, donde é que o senhor vem?  
João Redondo      Conforme a carreira do trem!  
Joaquim Bozó      Meu velho, donde é que você habita?  
João Redondo      Conforme seja eu aperto com apito por todos os buraco!  
Joaquim Bozó      Meu velho, como é que se faz um batizado?  
João Redondo      Tomei um banho ano passado!  
Mateus              Então, está limpo...  
Joaquim Bozó      Meu velho, como é que se trata?  
João Redondo      Almoço, jantar e ceia, como três vezes por semana!  
Joaquim Bozó      Véio você vai embora, está abusando demais, não pode estar aqui.  
João Redondo      Mateus! Caju maduro e maçã, só saio daqui de manhã. Se tiver caju eu só vou mais tu. Se tiver manteiga eu só vou mais minha nega. Se tiver buchada, só vou de madrugada. Se tiver banha, só vou na nhanha. Nego safado, nego, moleque, nego safado! (Apita)

A briga começa....





GRANDES PALHAÇOS DO BRASIL

## GRANDES PALHAÇOS DO BRASIL

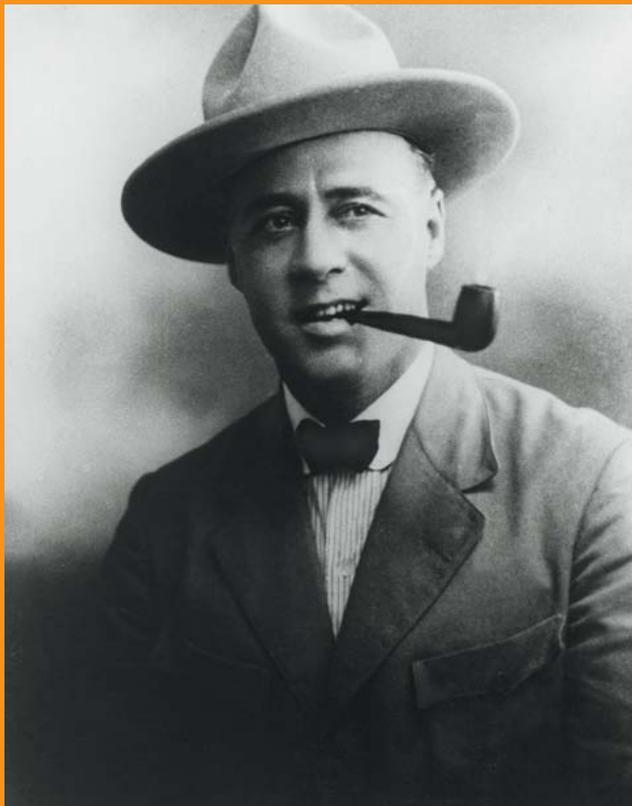
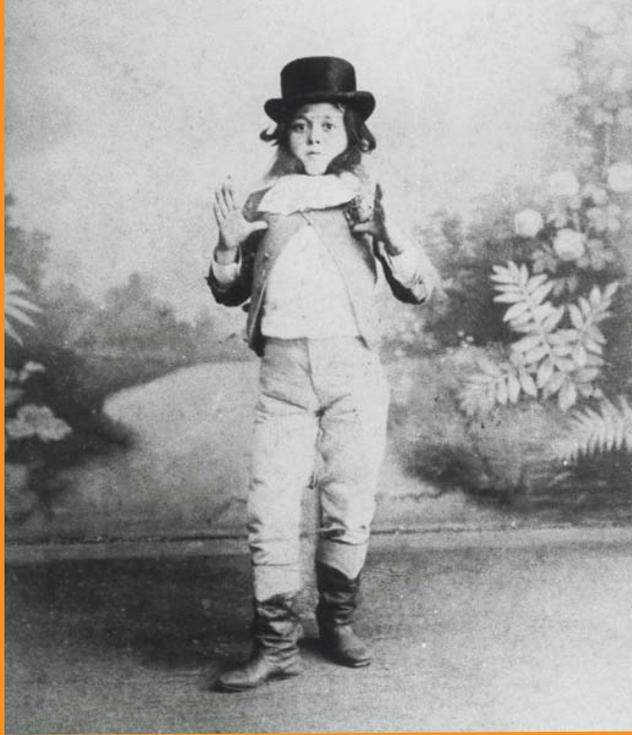
Um pouco da história de alguns - entre tantos - grandes palhaços brasileiros. Não vamos apontar o melhor, o maior de todos; não existe comparação possível entre Mestres. Genial é o riso do momento no exato instante em que ele se dá. Como explicar a graça de uma careta? De um trejeito? De uma entonação? E como mensurar o valor do palhaço da nossa infância? Crescemos, vimos dezenas de outros cômicos, rimos com eles, mas o palhaço da nossa infância tem um lugar especial nas nossas recordações, para sempre. Podemos analisar os diferentes estilos, valorizar a originalidade de uns e, ao mesmo tempo, nos maravilhar com a incrível capacidade de fazer como se novas fossem graças muito antigas. Apresentamos aqui alguns Mestres brasileiros, artistas que conseguiram romper a barreira do tempo. Mas que ninguém diga que entre eles está o maior palhaço de todos os tempos! Bom mesmo é o palhaço do presente, aquele que nos faz rir agora, aquele que, seguindo a mesma velha trilha traçada por tantos Mestres, consegue ser original e único, reinventando a cada momento a tradição que atravessa os tempos.











LEMBRANÇA



RIO-28-MAIO

1909



BENJAMIM DE OLIVEIRA

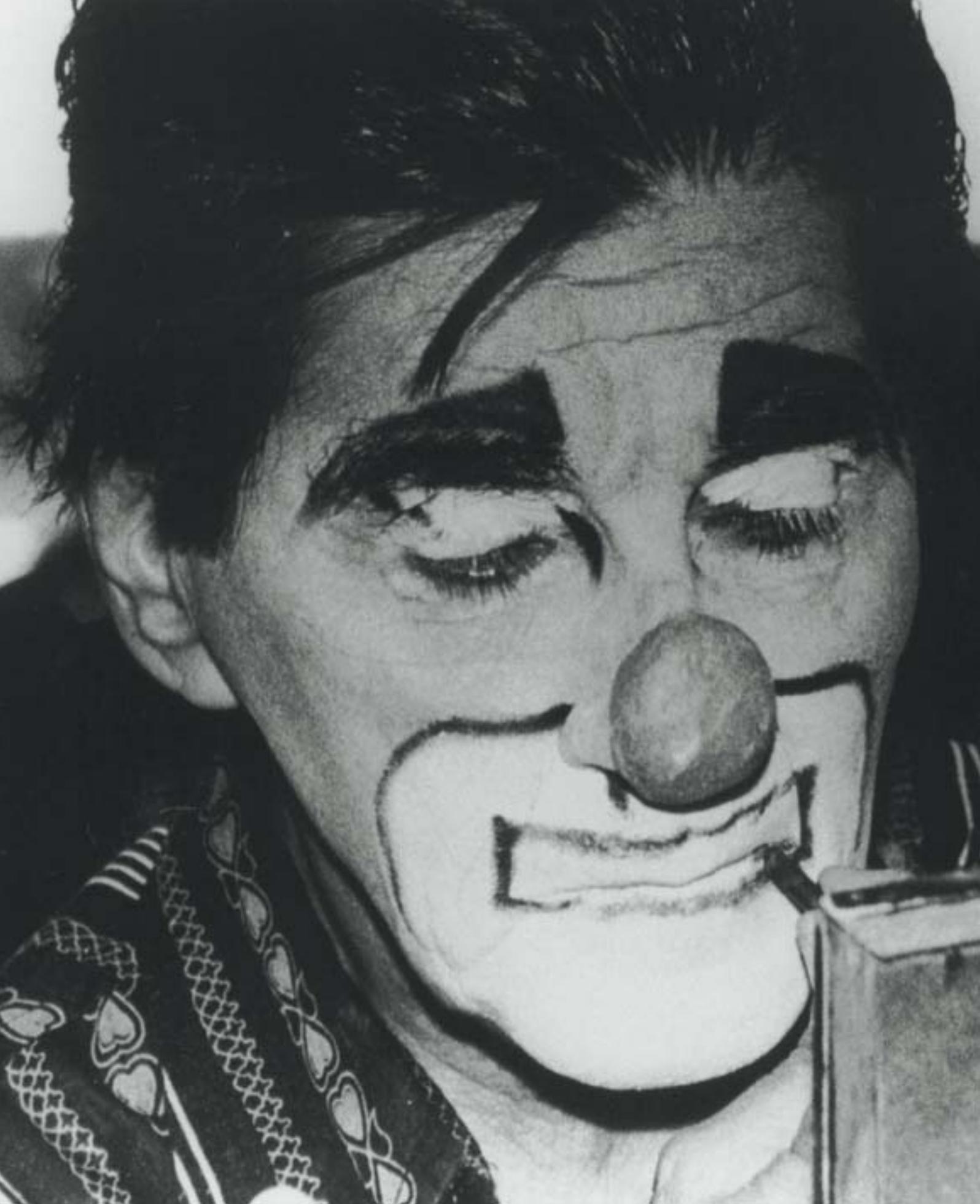




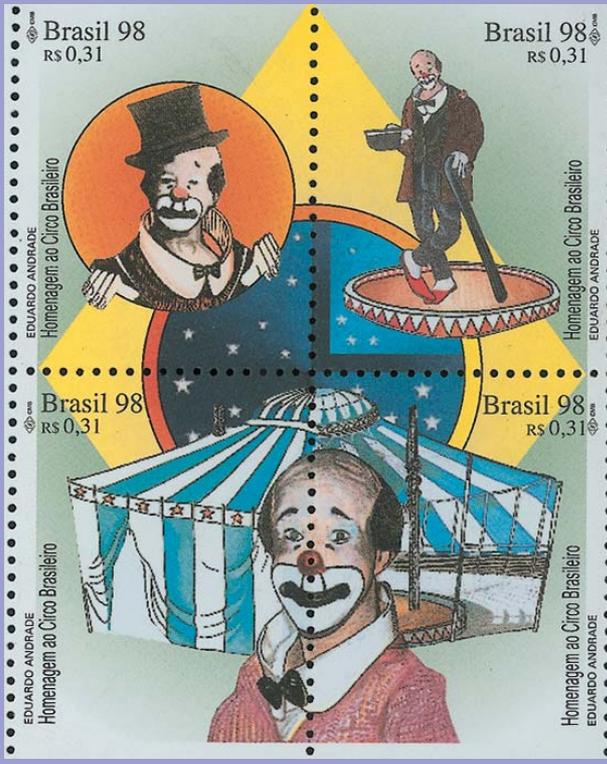












Brasil 98  
R\$ 0,31

Brasil 98  
R\$ 0,31

Brasil 98  
R\$ 0,31

Brasil 98  
R\$ 0,31

Homenagem ao Circo Brasileiro

Homenagem ao Circo Brasileiro

Homenagem ao Circo Brasileiro

Homenagem ao Circo Brasileiro

EDUARDO ANDRADE

EDUARDO ANDRADE

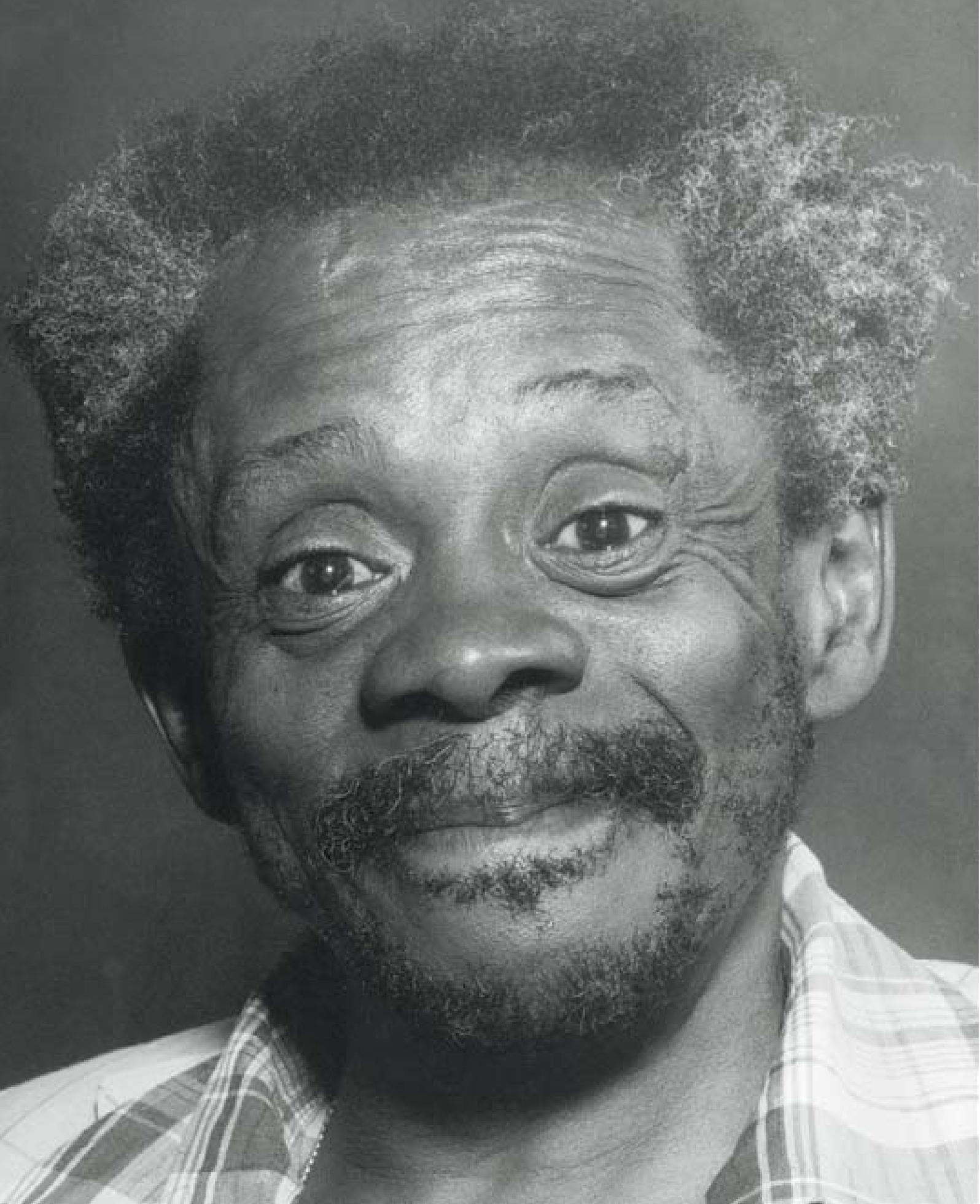
EDUARDO ANDRADE

EDUARDO ANDRADE



























# 1 Polydoro

José Manoel Ferreira da Silva, o palhaço Polydoro, era português de nascimento. Pouco sabemos de sua vida<sup>10</sup> até o ano de 1870, quando surgiu como ginasta amador na equipe do Club Ginástico Português. Apresentou-se em exibições nos teatros São Pedro de Alcântara, Fênix Dramática e Casino, recebendo grandes elogios com seu número de trapézio triplo. Em 1873, é contratado pelo Circo Elias de Castro, então armado no Campo de Santana. Em pouco tempo transforma-se de ginasta aclamado em palhaço de sucesso. Começa fazendo um tipo característico e bem brasileiro: o negro mina. Sua cançoneta de apresentação ajuda a imaginar o personagem: safado, metido, galante e sedutor...

Aqui chegou Polydoro

Palhaço pleto, negro mina,

Querido das creoulinhas,

Estimado das branquinhas,

E espantaio das negas veias...

Seu nome foi inspirado no General Polydoro da Fonseca Quintanilha Jordão<sup>11</sup>, ex-ministro do exército, a quem imitara com muito sucesso em uma comédia. O nome pegou e Polydoro foi o sobrenome que legou aos 13 filhos - todos artistas de circo -, aos netos e bisnetos.

A grande contribuição de Polydoro para a história dos nossos palhaços foi a de colocar o estilo brasileiro de ser palhaço no centro do picadeiro dos grandes circos. Antes dele, o palhaço cantor de modinhas e tocador de violão, que dançava maxixes e lundus, era considerado um tipo inferior, típico dos circos de feira e bom apenas para sair à rua fazendo propaganda. Os circos de grande porte eram em sua imensa maioria estrangeiros e tinham como modelo de palhaço os artistas ingleses, considerados mestres da mímica e das acrobacias com cavalos. Polydoro era parlapatão; chegou com seu violão, suas cançonetas de duplo sentido, seus requebrados e seus "tanguinhos" e foi adorado pelas platéias mais exigentes.

<sup>10</sup>*Kid Galvão, no seu jornal Artes & Diversões, nº 39, publicou uma interessante matéria em que dá o dia 16 de março de 1854 como data de nascimento de Polydoro.*

<sup>11</sup>*Informação que me foi concedida por seu neto Oscar Polydoro e que contradiz o artigo antes citado do Artes & Diversões. Polydoro merece uma detalhada pesquisa e estudo.*

Sabemos que ele não foi o primeiro palhaço-cantor, mas certamente foi ele o primeiro a conquistar para o gênero o reconhecimento do público, que o aclamou como o melhor palhaço do seu tempo.

Um de seus maiores sucessos foi a canção *Pomada* em que ridicularizava a mania das caixinhas de pomadas, novidade que rapidamente virou moda. A brincadeira caiu no gosto do público e a canção acabou inspirando a criação de uma gíria, pomada, sinônimo de pretensão, gabolice, vaidade. Pomada e pomadista estão registradas no *Geringonça Carioca: verbetes para um dicionário de gírias*, de Raul Pederneiras, como nos informa José Ramos Tinhorão. A música se espalhou pelo Brasil e passou a fazer parte do repertório de inúmeros outros palhaços. Entre os anos de 1907 a 1912, o também palhaço e cantor Eduardo das Neves registrou-a em disco pela Casa Edison:

### **Pomada**

Eu já vi no aterrado

Um caso, não é gracejo,

Uma velha bem se entenda

Na porta de uma venda

Levar um bonito queijo...

(falando) - Ora o diabo da velha chegou na porta da venda e o caixeiro estava descuidado. Ela passou a mão no queijo e foi saindo...O caixeiro chegou, a velha respondeu:

Pomada, pomada,

Pomada pro caixeiro

Tudo isso acontece

cá no Rio de Janeiro...

(falando) - Sorte que a velha levou o queijo e passou muito bem...

Eu já vi um janotinha,

Num baile só de crioulas,

Dançando com uma pretinha,

E rompeu-se lhe a calcinha

Ele estava sem ceroulas...

Há, há, há, ha

(falando) – Ora, o gajo estava sem ceroulas, imagina ele metido no meio daquele criolame, a dançar a pular a se espernear todo que parecia um macaco. A criolada estava gostando... Mas daqui a pouco ele vai dançar com uma pretinha engraçadinha, e na ocasião do “ - Balancê! E tudo pode ...” Riiiiiiip! Rompeu-se a calça. E o cabra ficou... Ah nem lhe digo nada... Para disfarçar ele pegou o chapéu. E com o chapéu tapando disse:

Pomada, pomada

Pomada de caixinha

Tudo isto acontece

a quem usa as tais calcinhas...

(falando)- Esse negocio de andar de calcinhas muito apertadas.. eh.. não vai... Eu gosto muito das moda porém este negócio das modas agarradinhas ao corpo... Comigo não vai. Eu gosto muito de andar a minha vontade...

Um velho careca babão

Gostava de sinhazinha,

Meteu-se muito no tom

E com uma pedra de carvão

Fez na testa uma pastinha...

He, he, he, he...

(falando) - Ouve. Olha, um velho babão, careca, querer namorar uma mocinha bonitinha numa sala. Calcule, o velho fez umas pastinhas de carvão e lá foi para a sala conversar com as moças....A sua diva, ou por outra, a sua dulcinéia, aquela que ele amava. Dirigiu-se então a ela: - Minha rica senhora eu lhe adoro, eu lhe idolatro. Eu lhe quero tão bem que nem posso exprimir... Oh minha senhora quem dera que Deus me desse a felicidade de lhe ver o tempo todo...Ora o velho disse tanta tanta lenga-lenga que eu nem me lembro...mas quando acabou suave por quantas juntas tinha...Esqueceu-se que a pastinha era de carvão e passou o lenço na cabeça para limpar o suor. Adeus pastinhas! As moças caíram no gargalheiro...

Pomada pomada

Pomada guariteiro

Tudo isso acontece

A todo velho gaiteiro

Pomada virou uma marca do palhaço, seu bordão. Polydoro finalizava suas cenas dizendo: “*O palhaço Polydoro, não tendo mais o que fazer, foi mexer na papelada, tem pomada prá vender...!*” – e deixava o picadeiro tocando seu violão.

A carreira de Polydoro foi longa. Do Circo Elias de Castro transferiu-se para o Circo Bastos, onde ficou até 1877. No ano seguinte, já estava em Porto Alegre como palhaço principal da companhia do Circo Nacional, de Cândido Ferraz. Em 1879 embarca para Montevidéu. De volta ao Brasil, engaja-se no Circo Pery, onde permanece por oito anos. Vamos encontrá-lo no elenco que se apresenta para a Família Imperial, em Petrópolis, em 1881. Nesta noite memorável apresentou sua famosa cena *Uma Sessão na Câmara dos Deputados* e cantou sua *Pomada*. Em julho de 1888 passa a fazer parte da Cia. Irmãos Carlo e Frank Brown.

Trabalhou sozinho e em dupla, sempre cantando e dialogando com a platéia. Fazia o excêntrico/augusto e durante um certo tempo teve como *clown* o não menos famoso palhaço **Benjamin de Oliveira**.

Ao longo de seus 43 anos de carreira, Polydoro percorreu 82 cidades paulistas, 59 mineiras, 47 fluminenses, 19 gaúchas, 8 catarinenses, 5 paranaenses e 1 capixaba, além de 13 cidades argentinas e 8 uruguaias. Participou de 5.983 espetáculos, viajou por 44 estradas de ferro diferentes, esteve em 51 navios, a motor e a vela, penou em cima de cavalos, carroças e carros de boi. Casou-se em 1889 com a espanhola Adelia Figueirola, com quem teve 13 filhos, todos artistas. Deixou um detalhadíssimo diário, misteriosamente desaparecido, de onde o pesquisador Júlio Amaral de Oliveira retirou esses dados. Seu neto, Oscar Polydoro, trabalhou anos com o Carequinha, fazendo o apresentador do Circo Alegre do Carequinha, e mantendo vivo com seu talento o bom nome da família.

O *Grande Polydoro*, como a imprensa o chamava, morreu em Florianópolis, em 12 de novembro de 1916.

# 2

## Alcebiádes Pereira

Alcebiádes Pereira foi um dos melhores *brancos* brasileiros, um *clown* perfeito. Filho mais novo de Albano e Joanita Pereira, nasceu no circo do pai, o Circo Universal. Albano Pereira foi um empresário arrojado. Para dar uma idéia de sua capacidade empreendedora basta ver a descrição que Athos Damasceno apresenta - em seu livro *Palco, Salão e Picadeiro em Porto Alegre do século XIX* - do Pavilhão Universal, circo fixo que ele construiu em 1875, em Porto Alegre:

“32 metros de diâmetro, com mais dois salões de entrada, com 8 metros de comprimento por 5 de largura, cada um. Lateralmente ao frontispício erguiam-se lanços suplementares de 4x5, destinados à instalação de salas de bebidas e de café. Para a representação de pantomimas, dispunha o circo de um palco colocado do lado oposto à entrada, medindo dez metros por sete. Contiguamente, havia uma cavaleriça com capacidade para 30 animais, dispoendo de uma entrada para o circo e medindo 30 metros de diâmetro. Contava o circo com três ordens de cadeiras, uma de camarotes com 32 divisões e cinco assentos por unidade e, em plano suspenso, com as arquibancadas em 7 ordens, comportando mais de mil pessoas.”

Alcebiádes seguiu os passos de seu pai e de seus irmãos e tornou-se um exímio acrobata, recebendo inúmeras medalhas por seus arrojados saltos na perna de pau e no trampolim. Seu primeiro parceiro foi seu irmão Carlos, o Carlito, o excêntrico João Minhoca. Carlito morreu subitamente, quando saía de cena, ainda sob os aplausos da platéia. Depois da morte do irmão, Alcebiádes fez dupla com alguns grandes augustos, ou tonys, como eram chamados na época os palhaços excêntricos: Fura-Fura-Três-Tempos (Eduardo Ozon); Camelo (Agostinho Aguiar), tipo espirituoso que sabia tirar partido de sua corcunda; Puxa-Puxa (Vicente Seyssel); e Chico Lambança (Florentino Aguiar), artista muito famoso no interior do Estado de São Paulo.

Trabalhou por muitos anos em diversos países com os circos Frank Brown, Irmãos Carlos, Pavilhão Fernandes, entre tantos outros. Finalmente resolveu montar sua própria companhia e, em 31 de março de 1917, estreou o Circo Alcebiádes, em Campinas. Mais tarde associa-se a Piolin, e por 5 anos o Circo Piolin-Alcebiádes, na Av. São João, é a coqueluche de São Paulo. Há quem diga que essa dupla foi a melhor de todos os tempos, o *clown* e o *augusto* sublimes, exatos, perfeitos os dois.

Dissolvida a dupla, Alcebiades trabalhou com Tico-Tico (Anselmo Lopes), Rabanete (Matos) e Pão Duro (Moacyr Lopes) até encontrar em seu filho Albano Pereira Neto, o Fuzarca, um novo parceiro. Albano Neto ficou conhecido como o excêntrico-bacharel, por ter sido o primeiro circense a formar-se em Direito, o que muito orgulhou toda a classe. Pai e filho trabalharam num dos primeiros filmes falados do Brasil, *Coisas Nossas*, produzido por Wallace Downey em novembro de 1932.

Alcebiades Pereira ficou para sempre na história do circo como o exemplo do *cara-branca* perfeito, com seu pistom, suas roupas luxuosas e deslumbrantes. Seu filho, o Fuzarca, por mais de dez anos foi o parceiro de Torresmo (Brasil José Carlos Queirolo) no programa campeão de audiências *Aventuras de Fuzarca e Torresmo*, na TV Tupi de São Paulo.

# 3 Benjamin de Oliveira

Benjamin de Oliveira<sup>12</sup> nasceu em 11 de Junho de 1870, em Patafufu, hoje Pará de Minas, Minas Gerais. O nome da cidade já era um sinal de que lá nasceria um grande palhaço... Filho de escravos, nasceu forro, como todos os seus irmãos, pois sua mãe era uma escrava de “estimação” e seu pai um capataz negro que corria atrás dos negros fugidos. Mas quem fugiu foi Benjamin. Aos doze anos fugiu com o Circo de Sotero Vilela e aí começa a longa carreira de um dos palhaços mais inventivos e queridos do Brasil.

Primeiro foi *gymnasta* - o acrobata que saltava, andava no arame e exibia-se na barra e nas argolas -, depois artista equestre e trapezista. Fugiu do Sotero, que tinha ciúmes do jovem negro, fugiu dos ciganos, que queriam trocá-lo por um cavalo, e conseguiu escapar de ser preso como escravo fugido dando saltos e cabriolas para provar que era de circo. Rodou Minas e São Paulo em lombo de burro, trabalhando com Jaime Adayme e, mais tarde, com Manoel Marcelino, que lhe deu “o verniz” de artista.

Sua carreira de palhaço começa em 1889, no circo de Albano Pereira - então em sociedade com Frutuoso Pereira -, instalado na Várzea do Carmo, à rua João Alfredo, em São Paulo. O palhaço do circo era o grande Antônio de Freitas, o “Freitinhas”, que adoeceu:

“- Eu estava do lado comendo no meu prato de folha - como negro não me sentava na mesa com os outros - quando o Albano exclamou: - Já sei! O moleque Benjamin vai fazer o palhaço! - Tremi...” (Em entrevista a Brício de Abreu, in *Esses Populares tão desconhecidos*)

<sup>12</sup> Ermínia Silva estudou em profundidade Benjamin de Oliveira e o Circo Teatro na sua tese de doutorado “As múltiplas linguagens na teatralidade circense – Benjamin de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX”, brilhantemente defendida na Universidade Estadual de Campinas em 2003.

E com toda a razão. Benjamin conta que estreou com vaias e que passou um ano e oito meses levando mais vaias, além de pedradas, tomates e ovos podres.

“ - É que eu não tinha graça mesmo... sentia-me mal na profissão e daí redundava o meu fracasso no picadeiro. Dentro de uma semana o Freitinhos estava bom. Eu porém devia continuar palhaço. Palhaço sem graça para que as graças dele ressaltassem mais.”

Mas um dia atiraram-lhe uma coroa de capim e Benjamin teve a presença de espírito de responder: “Deram a Cristo uma coroa de espinhos, por que não me poderiam dar uma de capim?” Foi o seu primeiro sucesso como palhaço.

Em 1892, Benjamin já era um verdadeiro sucesso. Seu salário no Circo Amaral, que de início era de 4\$000 (quatro mil réis) por dia, em pouco tempo chega a 30\$000 (trinta mil réis). Seu sonho era trabalhar no Rio de Janeiro, a Capital Federal. Chegou ao Rio com o Circo do Comendador Caçamba, figura folclórica que exibia suas comendas com muito orgulho:

“ - Quando ele entrava em cena para as apresentações, com o indefectível fraque verde, o colete branco empinado sobre a barriga volumosa, logo uma voz se ouvia: “- Ai, Caçamba!”. Então ele saía. Por trás do pano, logo que podia, ele dava uma paulada no que caçara dele. Voltava depressa e era o primeiro a acudir.”

Já nas suas primeiras apresentações, no subúrbio de Cascadura, Benjamin é saudado como um grande palhaço. Numa noite recebe 5\$000 (cinco mil réis) de um misterioso admirador: era Floriano Peixoto, o “Marechal de Ferro”, presidente da República. Nesses tempos, o chefe da nação gostava de sair à noite para saber o que se passava nos teatros, circos e cafés...

Aproveitando-se da admiração do Marechal pelo palhaço, Caçamba manda Benjamin ir ao Palácio do Itamarati (então sede do governo) pedir apoio. E já no dia seguinte o circo foi armado na praça da República, transportado em carros de boi guiados por soldados do exército. Floriano concedeu ainda uma subvenção oficial de 150\$000 (cento e cinquenta mil réis) por semana para os soldados assistirem aos espetáculos sem pagar. Anos depois, o filho do Marechal virou artista e dono de circo. Zeca Floriano foi *hércules* - o homem forte do circo - e chegou a trabalhar com Benjamin.

### O Ator, o Autor, o Criador do Circo-teatro

Quando trabalhava no circo do francês Jean François, Benjamin conheceu o então palhaço Afonso Spinelli. Moravam juntos. Spinelli havia fugido da família em pequeno e, naquele ano (1895/96), encontrou os pais ricos em São Paulo. Com o dinheiro dos pais montou um grande circo com leões, tigres, ursos e o melhor palhaço da época: Benjamin de Oliveira.

O Circo Spinelli foi o circo de Benjamin:

“ - Com Spinelli, que foi o meu circo, andei por todo o Brasil, e quanta coisa eu vi... Vi o Curral del Rey se tornar Belo Horizonte! Vi cidades nascerem. E os trilhos chegarem às povoações nas pontas dos trilhos por onde íamos à procura de público.”

E foi no Circo Spinelli que Benjamin lançou o teatro combinado com circo - o circo-teatro. Antes de Benjamin os circos costumavam apresentar pantomimas na segunda parte do espetáculo. Inteiramente realizadas com mímica, as pantomimas utilizavam recursos circenses como acrobacias a cavalo, entrada em cena dos animais e as habilidades acrobáticas dos artistas nas muitas cenas de luta. Mas pantomima era pantomima, não era Teatro. Pouco antes de Benjamin introduzir o teatro, o circo Spinelli tinha em cartaz, em 1902, as seguintes pantomimas: *Os Guaranis*; *Os Bandidos da Serra Morena* ou *Os Salteadores*; *Os Garibaldinos*; *Os Bandidos da Calábria*; *Touradas de Sevilha*; *O Ponto da Meia-Noite* e *O Remorso Vivo* - apenas para citar as que constavam dos anúncios da Companhia. O texto de um anúncio do Circo Spinelli, publicado em São Paulo em 23 de outubro de 1902, dá uma idéia da grandiosidade que podia ter uma pantomima circense.

1902, 23 de outubro, o Circo Spinelli volta para o Brás armando a sua lona na rua D. Antônia de Queiroz. Como sempre, Benjamin de Oliveira, “sem rival nos papéis cômicos e nas pantomimas, cantava com sucesso seus lundus”. Nesta data a pantomima *D. Antônio e os Guaranis* ( episódio da História do Brasil ), inspirado no *Guarani*, de José de Alencar, escrita especialmente para a Cia. pelo “muito conhecido escritor Manoel Braga, de Barbacena, Minas Gerais.” Com 22 quadros, 70 pessoas em cena e 22 números de música, arranjo do Maestro João dos Santos, da banda da Cia. e cuidada *mise-en-scène* de Benjamin de Oliveira e Cruzet. Com este elenco: D. Antônio – Mr. Theophilo / O Inglês – Mr. Salinas / O criado – Mr. Vampa / Cacique – Mr. Cruzet / Ceci – Miss Ignez / Peri – Mr. Benjamin / Mulher do Cacique – Maria da Glória / Guerreiras: Miss Luíza, Miss Candinha, Mlle Vitória e Mlle. Aveline. (Cruzet, co-diretor, era o clown da companhia em dupla com Benjamin).

Mas Benjamin queria fazer Teatro no circo, e não as velhas pantomimas. Ele adorava *Mágicas*, um gênero teatral muito em voga no final do século XIX e nos primeiros anos do século XX. *Mágicas* eram peças de enredo fantástico e histórias mirabolantes, que pediam uma montagem que abusava dos truques de maquinária: alçapões por onde os personagens desapareciam ou apareciam milagrosamente, chuvas, tempestades, florestas que surgiam do nada, enfim, os efeitos especiais da época. Quase todas as *Mágicas* tinham como personagens o diabo e uma fada. O primeiro querendo recuperar a cauda, o chifre ou o cavanhaque que lhe tinha sido roubado e que era o segredo de seus poderes maléficos. Já a fada aparecia na hora H e frustrava os planos do Senhor do Mal. Benjamin resolveu introduzir o gênero no circo e escreveu seu primeiro texto: *O Diabo e o Chico*. Mas Spinelli, que era o dono e não gostava da idéia, dizia: “*Circo é circo, só comporta uma pantomimazinha na segunda parte, e nada mais.*”

Benjamin não desanimou e o Spinelli acabou concordando num momento de grandes dificuldades financeiras, pensando que a novidade talvez fosse boa para os negócios. A peça estreou em 1904, num boliche na Praça Onze, pois o circo tinha sido derrubado por um temporal. Foi um sucesso. E em pouco tempo o Circo Spinelli abandonava as pantomimas e montava dramas, comédias, operetas e até revistas.

Podemos ter uma idéia da qualidade dos espetáculos pelo sucesso de público e por críticas e opiniões da gente de teatro. Artur Azevedo escreveu: “*Quando Shakespeare fez Othelo imaginou certamente um tipo como esse que Benjamin representa com tanta força no seu pequeno teatro.*” E Artur, além de grande autor, era o principal crítico de teatro da época. Quando estréia *Culpa de Mãe* (1912), o jornal *O País* escreveu: “*O fecundíssimo Benjamin de Oliveira mimoseou ontem os frequentadores do Circo Spinelli com uma nova produção de seus variados aspectos de autor. Desta vez quis ele enfrentar o gênero antigo do dramalhão e o fez com todos os velhos matadores do estilo, com a alteração moderna de enxerto de música.*” E assinalava com ênfase: “*Um fato notável: todos os papéis, tem-nos os seus intérpretes na ponta da língua.*” Coisa rara no teatro da época que não vivia sem a figura do ponto.

Benjamin virou um autor de renome e um ousado encenador. O Circo Spinelli não poupava recursos. O grande palhaço negro decidiu montar a popularíssima opereta de Franz Lehar, *A Viúva Alegre*, pela primeira vez apresentada em português. O também palhaço, negro e cantor Bahiano, com a cara pintada de branco, fez na estréia o glamuroso papel de *Príncipe Danilo*, o galã, enquanto Benjamin fazia o cômico *Négus*, branquíssimo também. Mais tarde, com a saída de Bahiano, Benjamin assumiu o papel de *Príncipe Danilo*. Desde a estréia a peça foi um sucesso estrondoso.

Quando o jornalista Raul Pederneiras criticou o figurino, que diferia muito das outras montagens já realizadas no Brasil, Benjamin respondeu dando-lhe uma carta do próprio autor. O palhaço tivera a preocupação de escrever para Franz Lehar e discutir todos os detalhes da indumentária... Ousava interpretar um galã branco e cercou-se de todos os cuidados. Por muitos anos *A Viúva Alegre* fez parte do repertório do

Circo Spinelli, sempre com muito sucesso. Ao longo de sua carreira, Benjamin escreveu e adaptou mais de 100 textos para picadeiros e pavilhões – e entra para a história por ter criado o circo-teatro, o verdadeiro teatro popular do Brasil que, por quase 60 anos, foi o teatro preferido das populações do interior e das camadas populares das grandes cidades.

Em 1908, Benjamin participou também do iniciante cinema nacional no filme de Antônio Leal, *Os Guaranis*, no papel de Peri. Filmado no picadeiro, com a câmera imóvel, a história era uma adaptação de Benjamin - feita para o picadeiro - do romance de José de Alencar.

O palhaço de Benjamin seguia a linha iniciada por Polydoro: palhaço cantor de chulas, canções de duplo sentido e românticas modinhas. O palhaço era também uma espécie de galã do circo, enternecendo os corações das moçoilas. Benjamin era amigo de Eduardo das Neves (1874-1910) - o popularíssimo Dudu, autor de modinhas e também palhaço de circo -, de Cadete e de Catulo da Paixão Cearense, de quem dizia: *"Foi esse que me botou lá em cima! O velho violão com o seu nome gravado a fogo."* Quando a Casa Edison começa a gravar os primeiros discos no Rio de Janeiro, vai buscar nos circos e cafés-concerto os primeiros cantores: Dudu das Neves, Bahiano, Mário Pinheiro e Benjamin de Oliveira. Eduardo das Neves compôs para Benjamin uma canção que se transformou no seu cartão de visitas, *Crioulo Faceiro*:

Eu sou crioulo faceiro,  
Eu sou brejeiro, na multidão  
Cada conquista é um tesouro  
No choro do violão...

Vem cá mulata,  
Não sejas má,  
Que o teu crioulo  
Prá teu consolo  
Pronto aqui está.

Num paraíso de flores,  
Os meus amores aqui sonhei.  
Em sonho vi minha amada,  
Mágica Fada, a quem amor jurei.

Linda morena  
Meu querubim,  
Tem dó, tem pena,  
Do Benjamin.

Os versos eram inúmeros e podiam ser escolhidos ou improvisados de acordo com a ocasião, mas o final da canção era sempre o mesmo:

Quanta saudade!  
Amor sem fim,  
Nesta cidade  
Vai deixar o Benjamin!

Benjamin era um artista formado no século XIX, musicalmente ligado aos “tanguinhos”, choros, modinhas e serestas, mas nos seus circos sempre tinha a preocupação de apresentar jovens cantores de todos os estilos. Passaram pelo picadeiro do Democrata Circo nomes que depois fizeram sucesso no samba e na canção como, por exemplo, Aracy Cortes - que lá estreou -, Francisco Alves e Paraguassu.

Quando o Circo Spinelli fechou, depois de quase 35 anos de trabalho ininterrupto, Benjamin trabalhou com o Circo Dudu, com o Democrata Circo - os dois de propriedade de Pedro Gonçalves, o palhaço empresário Dudu, na praça da Bandeira - e também no Circo Dorby, de Clotilde Dorby.

Como a maioria dos artistas brasileiros, Benjamin passou por altos e baixos e, no final da vida, estava pobre, sobrevivendo de uma pensão especial que lhe concedeu Getúlio Vargas, por pressão do jornalista Brício de Abreu e dos então deputados Jorge Amado, Afonso de Carvalho e Ruy de Almeida. Benjamin morreu, no Rio de Janeiro, em 3 de maio de 1954.

Em 1996, quando realizaram pela primeira vez o encontro de palhaços Anjos do Picadeiro, os artistas do grupo Teatro de Anônimo homenagearam o palhaço negro, e deram início a um movimento de recuperação de sua história. Hoje Benjamin de Oliveira é o personagem símbolo dos projetos de circo social, que buscam com as artes circenses integrar jovens de comunidades carentes na sociedade. Ninguém melhor do que o negro, filho de escrava, que com o seu talento mudou a história do circo, para inspirar os jovens brasileiros a ter esperança numa vida melhor....

# 4 Eduardo das Neves

Eduardo Sebastião das Neves nasceu em São Paulo, em 1871. De lá veio para o Rio de Janeiro, trabalhou como guarda-freios na Estrada de Ferro Central do Brasil, mas logo foi demitido por participar de uma greve. Foi ser bombeiro, mas em pouco tempo também foi convidado a se retirar, pois dedicava-se mais às noites de boêmia do que ao serviço no batalhão. Não se sabe muito bem como e por que, mas foi ser palhaço de circo e no circo virou cantor e compositor consagrado.

Em 1897 o Circo Pavilhão Internacional, armado na rua Voluntários da Pátria, anunciava assim Eduardo das Neves: “o primeiro palhaço brasileiro fará as delícias da noite com suas magníficas canções e lundus, acompanhado com seu choroso violão.”

Em 1902 <sup>13</sup>, Eduardo compôs uma música em homenagem a Santos Dumont que transformou-se em um dos seus maiores sucessos – *A Conquista do Ar*:

A Europa curvou-se ante o Brasil  
E aclamou parabéns em meigo tom  
Brilhou lá no céu mais uma estrela  
Apareceu Santos Dumont.  
Assinalou para sempre o século vinte  
O herói que assombrou o mundo inteiro  
Mais alto que as nuvens, quase Deus  
É Santos Dumont um brasileiro!

Com os versos “a Europa curvou-se ante o Brasil” o palhaço acabou criando o melhor exemplo de ufanismo e patriotada, expressão que ainda hoje, mais de 100 anos depois, é usada para ridicularizar o exagero com que comemoramos algum grande feito brasileiro... Na época foi um belo achado

<sup>13</sup> Jota Efegê e Tinhorão dão a cançoneta como de 1903, mas encontrei diversas referências a 1902, entre elas a da *Gazeta de Notícias* do dia 2 de maio, anunciando “na *Maison Moderne*, no Largo do Rocio, o grande sucesso do popular Eduardo das Neves com sua cançoneta patriótica, Santos Dumont.” Creio que ambos confundem a data de composição com a data em que Santos Dumont retorna ao Brasil e aqui recebe inúmeras homenagens, como a célebre serenata organizada pelo próprio Dudu das Neves.

e a música virou a grande homenagem do país a Santos Dumont, que teve o prazer de ouvi-la numa histórica serenata organizada, em 1903, pelo próprio compositor, da qual fizeram parte Sátiro Bilhar, Quincas Laranjeiras, Sinhô e, tocando ocarina, o jovem Villa-Lobos, que, aos 15 anos, já andava metido com os melhores chorões e seresteiros.

Graças aos inúmeros discos lançados pela Casa Edison podemos, ainda hoje, escutar a voz de Eduardo das Neves e valorizar sua habilidade de compositor - sempre atento às modas e costumes - e também seu estilo cômico e talento histriônico. É possível, até mesmo, comparar a expressividade do palhaço Dudu com a de outros cômicos da época. A canção *Pai João* ou *O Entusiasmo do Negro Mina*, por exemplo, gravada por Eduardo entre os anos de 1907 e 1912, também foi gravada pelo **Mário Pinheiro**, outro excelente cantor que também foi palhaço de circo. É interessante perceber os pequenos ditos, o jeito e as graçaolas que cada um dos cantores acrescenta. Percebe-se logo que Eduardo apresentou esta cena ao vivo inúmeras vezes, testando-a e amadurecendo-a antes de gravá-la. Já Mário parece estar improvisando, no exato momento da gravação. De qualquer maneira, a música, mais falada do que cantada, é uma excelente amostra do estilo dos palhaços quando apresentavam a figura do preto-mina em cena. A composição é tão bem resolvida que nos permite conjecturar sobre a possibilidade da música ter feito parte do repertório de outros palhaços. Quem sabe Eduardo das Neves não estaria gravando mais um dos sucessos de Polydoro, como fez com *A Pomada*?

### **O Entusiasmo do Negro Mina**

Obuô tangolomama ôôô ganduri

Iô 'tava na beira do rio,  
Cholava minha misélia  
veio uma onda atrás de mim e disse:  
- Cangarejo no têm pescoço...

Ai chegou sinhá e disse:

- Ô negro!  
- Sinhá, minha sinhá.  
- Suncê já fez as compras para o almoço, negro sem vergonha?  
- Ainda não, minha sinhá.  
- Pois então, negro pega samburá e vai na venda fazê zi compa...  
Ta se coçando negro?

Si, sinhá, minha sinhá!

Iô, butô samburá no braço e,

Iô tô andano...

Iô tô andano...

Iô tô andano...

E quando iô chegô na venda de Sô Joaquim, onde sinhá faz as compras pro mês e paga por semana, e ta devendo dois anos atrasado, hehehe...Iô disse para caixeiro:

- Nhonhô, folha de compra de sinhá.

Mas enquanto o caixeiro embriava as compras - tinha um sobrado defronte - iô vi uma crioula na janela do sobrado. Quando a negra me viu, piscou um dente para mim. E eu pisquei a orelha pra negra. E ai eu disse:

- Casei com a negra mesmo!

E eu disse:

- Nhonhô, vamos escrevinhá uma carta para aquela crioula.

Carteiro molhê o tintero na pena, iô tô oiando pra'iele...

- Carteiro queira escrevinhá.

Ieu disse:

- Nhonhô, escrevinha como iô vou dizer:

- Rio de Janeiro capital de semana federal, no mês e no dia em que nós está. Maria Francisca, minha de coração, iô te amo muito, negra. Iô te ama lá no escuro de golpe de contra golpe de revolta do coração. Iô te amo tanto nega como cachorro ama pancada...

Iô te quero muito bem, ieu te faço todo o gosto. Vou mandá fazê um lenço de estopa pra tu limpar tua rosto...

Ê bangu, ê bangu, siricupaco mango mango lucucu...

Ê nego ta contente porque vai levar carta de namorado pra crioula

Mas e quando iô chegou na casa da negra, deu a carta, a dona da casa levantou e disse:

- O negro! Que atrevimento misturado com pouca vergonha de você! Entregar uma carta de namoro para minha criada!

leu disse:

- Nanhã, o amor quando penetra no coração do preto pode romper parede de ferro, sinhá!

Aí, moça disse:

- Ah negro! Você quer casar com minha criada, não é ?

E eu disse:

- Sim, sim, sinhá, minha sinhá !

- Pois então, negro, espera que eu vai buscá presente para seu casamento ...

Sinhá entra no quarto e trouxe palmatória, meu amigo....

E eu saí!

Saí corri-correndo turuturupicando

Acode Mãe Maria, Pai João tá apanhando.

Sai correno turupicando

Acode mãe Maria, Pai João tá apanhando...

O sucesso do palhaço foi sendo suplantado pelo do cantor e compositor, mas Dudu nunca deixou os picadeiros completamente. Durante muitos anos apresentou-se nos circos por todo o Brasil, como uma atração especial, inaugurando talvez o costume que até hoje se mantém com a apresentação de duplas sertanejas e de outros cantores e artistas de sucesso na mídia.

Na noite de 11 de novembro de 1919, Eduardo das Neves apresentou-se no Circo Norte-Americano, armado no Largo do Machado, foi para a casa de seu filho, Cândido das Neves - que mais tarde virou o famoso cantor Índio das Neves -, e lá faleceu, subitamente, aos 48 anos de idade.

Morria o palhaço Dudu das Neves, o Diamante Negro. Morria o cantor e compositor Eduardo das Neves, o negro bem vestido que gostava de andar de sobrecasaca azul, cartola e monóculo, todo *nos trinquês*, e que deixou saudades nos seus amigos do circo, das serestas, do samba e do carnaval. Deixou também uma linda biografia nos versos de sua canção, escrita em 1900, *O Crioulo*:

### O Crioulo

Quando eu era molecote, que jogava meu pião,  
Já tinha certo jeitinho para tocar violão.

Quando eu ouvia, com harmonia,  
a melodia de uma canção,  
sentia gatos, que me arranhavam,  
que me pulavam, no coração.

Fui crescendo, fui aprendendo,  
Fui me metendo na malandragem  
Hoje sou cabra escovado,  
Deixo os mestres na bagagem...

Quando hoje quero dar mão à lira,  
Ela suspira, põe-se a chorar.  
As moreninhas ficam gostando  
De ver o crioulo preludiar.

Entrei na Estrada de Ferro  
Fui guarda-freio destemido...  
Veio aquela grande greve,  
Por isso fui demitido.

Era um tal chefe, que ali havia  
que me trazia sempre na pista;  
Ah! não gostava da minha ginga;  
Foi, apontou-me como grevista!

Como é o filho do meu pai  
do grupo dos estradeiros,  
fui prá quarta Companhia  
lá do Corpo de Bombeiros.

Na Companhia estava alojado,  
todo equipado de prontidão;  
enquanto esperava brado de fogo  
preludiava no violão.

Fui morar em São Cristóvão  
Onde morava meu mestre...  
Depois de dar minha baixa  
Fui prá companhia equestre.  
Sempre na ponta a fazer sucesso,  
Desde o começo da nova vida;  
Rindo e brincando, nunca chorando  
Tornei-me firma bem conhecida.

Não me agasto em ser crioulo;  
Não tenho mau resultado.  
Crioulo sendo dengoso,  
Traz as mulatas de canto chorado.

Meus sapatinhos de entrada baixa,  
Calça bombacha, prá machucar;  
As mulatinhas ficam gostando  
E se babando com o meu pisar.

Fui a certo casamento...  
Puxei ciência no violão,  
Diz a noiva prá madrinha:  
"- Este crioulo é a minha perdição.  
Estou encantada, admirada,  
Como ele tem os dedos leves..  
Diga-me ao menos, como se chama?"  
- " Sou o crioulo Dudu das Neves."

# 5 Pompílio

Pompílio de Souza nasceu em São Luiz do Maranhão no dia 1º de novembro de 1876. Apaixonado pelo circo, sempre sonhou em fugir com um, mas não se aventurava. Aos 19 anos passou a apresentar-se num circo amador e viu que tinha talento. Quando o Circo Lusitano chegou à cidade, Pompílio se encheu de coragem e juntou-se à Companhia em viagem para Fortaleza. A família desesperada mandou prendê-lo e recambiá-lo para São Luiz, mas a *“serragem já lhe entrara nas veias”* e logo que pôde fugiu de novo e retornou ao Lusitano.

Com este circo fez sucesso em todo o norte e nordeste, chamando a atenção de Afonso Spinelli, que o trouxe para o Rio de Janeiro. Aqui conquistou fama nacional, sempre trabalhando sozinho, sem a figura do excêntrico, e compondo cenas inteiramente originais como *“Casamento do Sol com a Lua”* - com um enredo divorcista - e a *“Assembléia dos Deputados”*, em que retratava sozinho uma agitada sessão da Câmara.

Pompílio parece ter sido um dos raros palhaços brasileiros a se especializar na graça política. Hábil, conseguiu ser o palhaço favorito de gente importante, como o desembargador Acioli, governador do Ceará, Café Filho, Nilo Peçanha e Washington Luiz. Sua gargalhada era sua marca registrada, servindo de parâmetro: *“Parece a gargalhada do Pompílio!”*, assim diziam os contemporâneos para os que riam estrondosamente.

Trabalhou nos mais importantes circos até a revolução de 1930. Esteve com o Martinelli, o Esperança, o Guarany, o Europeu, o American Circo e o Democrata. Com o Circo de Zeca Floriano, o hércules filho do presidente Floriano Peixoto, esteve por oito anos, porque o considerava *“o mais brasileiro dos circos e é assim que eu gosto”*.

Depois da revolução trabalhou em teatros com números de variedades. Quando quis retornar ao circo - o Circo Elmo -, já estava velho e sua famosa gargalhada não tinha a mesma força. Viriato Corrêa, que tinha sido seu colega nos bancos da escola primária em São Luiz, arranhou-lhe um emprego de contínuo na SBAT, e tentou fazer uma campanha para que lhe concedessem uma aposentadoria especial. Joracy Camargo escreveu sobre ele um lindo artigo em que finalizava pedindo: *“que obtenha dos políticos que tanto riram com ele, a pensão a que tem direito os verdadeiros palhaços, mais úteis ao povo do que os falsos palhaços da politicagem nacional.”* Mas os colegas não se sensibilizaram...

# 6

## Juan Cardona, Afonso Stuart, Oscarito e Família

Artistas completos, os Cardona-Teresa são um bom exemplo dos intrincados parentescos circenses. Juan Cardona - palhaço, acrobata e trapezista - nasceu em Castellon de la Plana, Espanha, em 1872, e faleceu no Rio de Janeiro em 6 de março de 1932. Antes de vir para o Brasil trabalhou na Itália, Alemanha, África e Argentina. Em 1906, assina contrato com Pascoal Segreto e vem com sua mulher - a trapezista e acrobata Lili Cardona Teresa - para o Rio de Janeiro, trabalhar no Moulin Rouge.

Em 1908 eles conseguem um contrato no Circo Spinelli para toda a família Teresa. Eram eles: Marcelino Teresa, pai de Lili, Lizzie Stuart Teresa, a mãe, e os irmãos Lourenço, Oscar, Oni, Júlia e Afonso. Todos eram artistas excepcionais e por muitos anos trabalharam no Circo Spinelli. Lili Cardona representou com Benjamin de Oliveira inúmeras peças, tendo criado a protagonista da *Viúva Alegre*. O casal Juan e Lili teve quatro filhos: a atriz Pilar Cardona Grijó, que casou-se com o ator Grijó Sobrinho; o ator Oscar Cardona, casado com a atriz Henriqueta Romani; Antônio, ator e bailarino, e Faust, diplomata.

Oscar Stuart Teresa, irmão de Lili, já era casado com Clotilde Brenier, filha de Henrique Dias - empresário do Coliseu dos Recreios em Lisboa - e de Lili Brenier, francesa, artista equestre e acrobata. Quando chegaram ao Brasil já tinham um filho, nascido em Málaga, na Espanha, no dia 16 de agosto de 1906: Oscar Lorenzo Jacinto de la Imaculada Concepción Teresa Dias, o Oscarito. No Brasil nasceu a filha, Lili Brenier, também acrobata e atriz. Oscarito casou-se com a atriz Margot Louro e os dois tiveram a também atriz Miriam Teresa, que é mãe do ator Carlos Loffler...

Oni Stuart Teresa Canales casou-se com Albert Canales, artista equestre, e é a mãe do ator Walter Stuart, pai do diretor e ator Adriano Stuart.

Júlia Teresa Schumann casou-se com Maurício Schumann, adestrador de touros, com quem teve os filhos: Maurício Filho (volante acrobático), Alberto (contorcionista), Conchita (aramista e atriz ingênua), Afonso (palhaço), Harry (contorcionista), Ena (trapezista), Júlia, Emílio (portô de saltos) e Lili, que casou-se com Erwin Klausner (homem forte).

Afonso Stuart Teresa nasceu em Tanger em 19 de agosto de 1895, e já trabalhava como acrobata e palhaço (Periquito) quando veio para o Brasil com a família. Trabalhou no Circo Spinelli e viajou com outros circos pelo Brasil, mas foi para o teatro de revista, para a comédia e daí para o cinema e a televisão, com o nome de Afonso Stuart.

Trata-se de uma imensa família de palhaços! Dominavam a acrobacia, eram contorcionistas, trapezistas, atores e sabiam tudo de humor. Trabalharam no circo, nas peças de circo-teatro, no teatro, rádio e cinema, até mesmo em melodramas e dramalhões, mas sempre mantiveram a alma de palhaço.

Juan Cardona parece ter sido o grande mestre, pelo menos assim Oscarito o considerava. Era um excêntrico, um augusto exagerado, mas quando queria montava números de *clown* clássico. Era também um exímio acrobata. Com os cunhados Lorenzo, Oscar e Afonso fazia alguns quadros cômicos - como o da tourada em que depois de mil peripécias e cômicas imitações de danças espanholas, ele, Cardona, o grande toureiro, enfrentava um perigoso touro que era nada mais do que seu adorado cachorro Roberti com uma máscara de cabeça de touro colocada no traseiro. O estranho animal parecia recuar com medo de tão valente toureiro....

Seu filho Faust doou para o Acervo da Funarte centenas de fotos do pai e de toda a família, com preciosas anotações que ajudam a compreender a paixão pelo detalhe e pelo domínio da técnica de Juan Cardona.

Oscarito (16 de agosto de 1906 – 4 de agosto de 1970) foi o mais famoso de todos os Teresas, sendo considerado o maior cômico brasileiro de todos os tempos. (Que mania é essa de estar sempre procurando o Maior! O Melhor! Quem é bom não pode ser comparado com ninguém. No entanto, lá estou eu repetindo a bobagem...) Estreou no circo aos 4 anos de idade, fazendo um indiozinho que Benjamin de Oliveira trazia pela mão na peça *O Guarani*. Estudou violino, aprendeu acrobacia - como todo o jovem circense - e com seus pais e tios trabalhou em inúmeros circos por todo o país como acrobata e ator. Em 1932, foi para a companhia de Alfredo Breda, no Teatro Recreio, onde trabalhou com Otília Amorim, Pedro Dias e Mesquitinha.

Fez sucesso no teatro de comédia e de revista, mas foi no cinema que sua carreira estourou. Oscarito participou de 46 filmes e foi o grande responsável pela popularização do cinema brasileiro na época áurea das chanchadas. Seu 47º filme é o delicioso documentário de Carlos Manga, *Assim Era a Atlântida*, em que se pode ver um belo resumo de suas atuações e conhecer um pouco da dupla Oscarito e Grande Otelo.

Oscarito é um excelente exemplo de palhaço sem maquiagem nem nariz vermelho. Criou um personagem que atravessa o tempo, que assume qualquer papel, mas sempre quem está na cena é o Oscarito. Oscarito de Sansão, Oscarito de Romeu, Oscarito em sua impagável imitação de Dulcina de Moraes - sempre é Oscarito. Seu parceiro em 34 filmes, Grande Otelo, declarou em uma entrevista: "*Eu acho que eu era um*

ator mais completo. Oscarito era mais um excêntrico, ao passo que eu procurava valorizar o diálogo e a interpretação, em busca de um tom adequado. Pode ser que eu esteja enganado, mas ele era mais um excêntrico e eu um comediante.”

Sebastião Prata, o Grande Otelo<sup>14</sup>, nasceu em Uberlândia em 18 de outubro de 1915. Começou no circo ainda menino: “Eu me apresentei fantasiado de mulher grávida, com um travesseiro na frente e outro atrás, por baixo das roupas. Só esqueceram de me avisar que havia tiros na cena. Quando ouvi os estampidos, fugi apavorado. A platéia caiu na gargalhada e o pessoal do circo me chamou para repetir no dia seguinte.” Fugiu com uma companhia de teatro, foi adotado pela diretora, tornou a fugir e a ser adotado, até conseguir entrar, em 1932, para a Companhia de Jardel Jércolis, onde começou a ser chamado de O Pequeno Otelo. Mas ele preferiu chamar-se *The Great Othelo*, em inglês mesmo... O nome foi traduzido e foi como Grande Otelo que ele entrou para a história. Fez cinema, teatro, rádio e televisão e transformou-se num dos maiores comediantes de todos os tempos. Inesquecível no *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade, inesquecível como a Julieta do Romeu Oscarito no *Carnaval no Fogo*, de Carlos Manga. Otelo morreu em 1993, em Paris, quando ia para Nantes receber uma homenagem no Festival de Cinema.

Acho que Otelo tinha suas razões ao comparar-se com Oscarito. Durante toda a sua vida teve que lutar contra os preconceitos dos que o viam apenas como “o negrinho engraçado”; era importante para ele ser levado a sério, ser reconhecido como Ator, com A maiúsculo... Deve ter sido difícil dividir a cena com um palhaço que se orgulhava de sua origem circense, que abusava dos improvisos, e que dava valor a bobagens sem valor, mas que provocavam o riso. Otelo estava certo: Oscarito era mais um excêntrico, o palhaço sem medidas, que abusava das caretas, tinha um jeito desajeitado de ser, um giro de corpo de quem ia mas não foi, malícia ingênua - tudo isso ele herdou de seus antepassados, honrando os 400 anos de humor que trazia nas veias.

Oscarito chegou a ter um programa seu na televisão Tupi, *Trapalhadas do Oscarito*, que não teve o mesmo sucesso de seus grandes filmes. Retirou-se para a vida em família, que adorava. Pensava em ir morar no sítio que possuía em Ibicuí (RJ): “Qualquer dia eles vão me demolir como um prédio velho, vou cuidar das galinhas e dos repolhos.” E sem perder a chance para mais uma piada, prosseguia: “Como sabem, o repolho é uma rosa que engordou e ficou verde de raiva.”

Oscarito morreu em 4 de agosto de 1970, aos 64 anos, de um derrame cerebral. Até hoje é reverenciado por qualquer um que goste de rir e que saiba o valor de uma bobagem...

<sup>14</sup> Neste livro não vamos falar dos palhaços do cinema e da televisão por uma questão de espaço e de prioridades. Optamos por nos ater aos palhaços de circo e dos espetáculos populares menos valorizados e reconhecidos. Mas não dá para não falar, nem que seja só um pouquinho, de Oscarito e Grande Otelo!

# 7 Chicharrão

Tudo começou em 10 de outubro de 1881, quando José Carlos Queirolo, genovês, cantor de ópera, casou-se com Petrona Salas, artista circense, em Buenos Aires. O casal teve nove filhos: Francisco (Pancho, 1883 - 1941); Alcides (Gato-Félix, 1883 - 1943); Irma (1887 - 1970); José Carlos (Guego, Chicharrão, 1889 - 1983); Aída Petrona Flora (1890 - ?); Maria Ester (1891 - 1892); Julian (Tano, Harris, 1893 - 1967); Otelo (Frederico Chiquito, Chic-Chic, 1895 - 1967) e Ricardo (Negrito, Irineu, 1897 - ).

Depois da morte do marido, Petrona resolve dedicar-se à formação dos filhos e a montar uma grande trupe. O resultado foi fantástico! Os Irmãos Queirolo foram artistas maravilhosos. Donos de uma técnica acrobática ímpar encantaram o público nos Estados Unidos e na Europa com seus números da *Ponte Humana*, *Charivari* e no equilíbrio mão a mão das *Estátuas de Mármore*.

Em 1912 a família vem para o Brasil participar da inauguração do Teatro Amazonas. A trupe continuou suas andanças por todo o continente. Estavam no Rio Grande do Sul, em Bagé, quando, ao substituir um palhaço, o acrobata José Carlos - a quem os irmãos chamavam o Guego - cria o palhaço Chicharrão. Foi Chicharrão quem criou a figura com o colarinho largo, chapéu coco, sapatões e bengala grossa, que mais tarde foi usada por Piolin. Em 1917, quando o Circo Irmãos Queirolo estréia na Praça Saenz Penha no Rio de Janeiro, a família já tinha um trio de palhaços: Chicharrão, Harris e Chic-Chic.

Em São Paulo, quando trabalhavam no Circo de Galdino Pinto - pai de Piolin -, os irmãos se desentendem. Chicharrão vai cumprir um contrato no Teatro República, no Rio de Janeiro, e não volta mais. Daí em diante os irmãos nunca mais trabalhariam todos juntos. Piolin acabou substituindo Chicharrão na temporada e tornando-se, ele também, um Mestre. Chicharrão montou seu próprio circo. Já os irmãos seguiram juntos e, em 5 de outubro de 1942, com a direção de Julian (Harris) e Otelo (Chic-Chic), inauguram o Pavilhão Carlos Gomes, em Curitiba, cidade onde a família se estabeleceu.

Chicharrão foi o criador de cenas memoráveis que até hoje são repetidas por todo o Brasil, como *Idílio dos Sabiás* e *A Barata Sorumbática*. Estas duas cenas foram depois aproveitadas e incrementadas por Piolin, o que magoou profundamente Chicharrão e foi responsável pelo afastamento dos dois palhaços que só superariam as mágoas no final da vida.

A *Barata* (na época, usava-se o termo *barata* ou *baratinha* de corrida para os estreitos carros de competição) era um carro de madeira com um cachorro no meio do chassi e, na frente, um grande osso pendurado. Quem empurrava o carro era o palhaço que ia sentado atrás, forçando o cachorro a andar, mas a impressão que se tinha é que o cachorro seguia em frente tentando alcançar o osso. Chicharrão dizia que o carro era movido a “ossolina”. Piolin modificou o número colocando um gato, dentro de uma espécie de gaiola, no “motor”. Vendo o gato, o cachorro tentava alcançá-lo e o carro se movia. Para parar o carro, Piolin tirava o gato da gaiola e o cão se acalmava....

Chicharrão em espanhol significa torresmo e, por isso, seu filho Brasil José Carlos Queirolo, nascido em 1918, resolveu ser uma tradução do pai, virando o palhaço Torresmo. Mais tarde, o filho de Torresmo, João Carlos, tornou-se por sua vez o palhaço Pururuca.

Em dupla com Fuzarca, Torresmo ficou mais de 14 anos na TV Tupi com o programa *Aventuras de Fuzarca e Torresmo*. Com o falecimento de seu inigualável parceiro, em 1964, Torresmo continuou trabalhando com seu filho, o Pururuca, até dois anos antes de sua morte, em 19 de agosto de 1996, aos 78 anos.

A família Queirolo seguiu com o circo e a tradição dos palhaços por intermédio de Peque e Ripolin, José Álvares e Alcides Montserrat, filhos de Alcides, que por muitos anos foram os proprietários do Circo Hong Kong.

O filho de Ricardo, Ricardo Otelo, nascido em 30 de janeiro de 1923, formou com o irmão Julião e com os primos Lídia, Lafayette, Henricredo e Sérgio, a trupe acrobática *Diabos Brancos*, que se apresentava nos casinos de todo o país. Ricardo abandonou o mundo dos espetáculos e recolheu-se à vida de comerciante em Londrina. Mas o circo estava no sangue e em 1964 é convidado pela TV Coroados para fazer um programa infantil - e é assim que surge o Palhaço Picolino<sup>15</sup>. Por mais de 19 anos Picolino foi o palhaço das crianças de Londrina, Maringá, Apucarana e tantas outras cidades do Paraná. Tornou-se uma referência na região, tendo sido homenageado pelo Festival Internacional de Teatro de Londrina com uma exposição pelos seus 74 anos de vida, poucos meses antes de seu falecimento. Ricardo Otelo Queirolo faleceu em 3 de junho de 2003, mas não será esquecido. Foi eleito o patrono da Escola de Circo de Londrina - inaugurada em junho de 2004 -, onde novos artistas vão levar adiante a arte da grande família Queirolo.

<sup>15</sup> Não confundir com Nerino e Roger Avanzi, do Circo Nerino, que já usavam o nome Picolino muitos anos antes...

# 8 Piolin

Abelardo Pinto, o Piolin, nasceu em 1897, no circo de seu pai. Galdino Pinto era filho de fazendeiros da região de Barra do Piraí, Rio de Janeiro, quando conheceu a linda circense Clotilde Farnesi. Apaixonou-se e mudou o rumo da sua vida, tornando-se palhaço e empresário do Circo Americano.

Como toda a criança de família circense, Abelardo aprendeu acrobacia, ciclismo, contorção e música – tocava violino e bandolim. Aos sete anos já era atração: “*o menor contorcionista do mundo*”. Depois montou com o irmão Anchises um número de bicicleta. Em 1918, estreou como palhaço substituindo a maior atração da Companhia, o cômico Espiga: “*Achei que era um absurdo uma companhia inteira parar por falta de uma figura e resolvi: eu seria o palhaço.*” Nos primeiros anos trabalhou em duo com seu irmão, o *clown* Faísca, ainda com o nome de Careca. O nome Piolin, barbante fino em espanhol, foi uma brincadeira com suas pernas finas, verdadeiros gambitos. O apelido pegou e nasceu Piolin.

Mas no início Piolin era apenas mais um palhaço da trupe. Sua oportunidade surgiu com a separação dos Irmãos Queirolo. Quando Chicharrão separou-se do grupo, Harris e Chic-Chic montaram as mesmas cenas do irmão com o jovem Piolin. No começo era pura imitação, mas pouco a pouco o jovem palhaço ganhava experiência e ia aperfeiçoando as criações do mestre, tornando-se ele mesmo um Mestre.

Os cinco anos em que trabalhou em dupla com Alcebiádes foram decisivos para sua carreira. O circo armado no Largo do Paissandu era a coqueluche da cidade de São Paulo, frequentado até pelo Governador do Estado, mais tarde Presidente do Brasil, Washington Luís. O número preferido do futuro presidente era o da Pulga. Alcebiádes, o *clown*, tocava pistom e Piolin, o excêntrico, tocava bandolim. Até que uma pulga morde a perna de Piolin que, desesperado, interrompia o dueto para procurar a pulga, apesar dos protestos de Alcebiádes. O concerto recomeçava e novamente a pulga atacava outra parte do corpo de Piolin, que parava de tocar, procurava a pulga e deixava Alcebiádes furioso. E a sequência se repetia: tocar, ser mordido, procurar a pulga e tomar bronca. No final, Piolin conseguia pegar a pulga e, vitorioso, matava-a sob aplausos do público que ia ao delírio.

Foi neste período com Alcebiádes que Piolin foi descoberto pelos modernistas. Em visita ao Brasil, o intelectual francês Blaise Cendrars chamou a atenção dos brasileiros para o popular palhaço, chamando-o de “*o maior palhaço do mundo*”. Em 1927, os jovens intelectuais organizaram um jantar em homenagem ao palhaço e o chamaram de “*Vamos Comer Piolin*”. Oswald de Andrade escreveu sua peça “*O Rei da Vela*” para Piolin.

Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Pichia e companheiros iam assistir Piolin e Alcebiádes inúmeras vezes e escreviam maravilhas sobre a arte dos palhaços:

“Piolin e Alcebiades são palhaços, o que quiserem, mas são os únicos elementos nacionais com que conta o nosso teatro de prosa. Devem servir de exemplo, como autores, para os colegas que os desprezam e ignoram.” Antônio de Alcântara Machado

“Ele revolucionou o picadeiro, como nós, seus amigos, revolucionamos as letras e as artes.”  
Menotti del Pichia “

Os únicos espetáculos teatrais no Brasil que a gente ainda pode frequentar são o circo e a revista. Só nestes ainda tem criação. Não é que os poetas autores de tais revistas e pantomimas saibam o que é criação ou conservem alguma tradição efetivamente nacional, porém as próprias circunstâncias da liberdade sem restrições e da vagueza destes gêneros dramáticos permite aos criadores deles as maiores extravagâncias. Criam por isso sem leis nem tradições importadas, criam movidos pelas necessidades artísticas do momento e do gênero, pelo interesse de agradar e pelas determinações inconscientes da própria personalidade. Tudo isto são imposições que levam à originalidade verdadeira e à criação exata.”  
Mário de Andrade

Piolin trabalhou com grandes *clowns-brancos*: Harris (Julian Queirolo), Pimentão (Paulo Seyssel), Alcebiades Pereira, Pinatti, além do seu filho Aylor. Paulo Seyssel foi o único *clown* a trabalhar com Chicharrão, Piolin e Arrelia, seu irmão.

Durante mais de 27 anos Piolin teve circo armado em São Paulo, primeiro no Largo do Paissandu, por sete anos, e depois na Av. General Olímpio Galvão, por vinte anos e sete meses. Mas a burocracia lhe tirou o terreno e Piolin foi despejado. Nem por isso deixou de trabalhar. Fez shows em clubes e ginásios, mas ficou magoado com as autoridades da cidade que tanto amou. Em 1972, durante as comemorações da Semana de Arte Moderna de 1922, foi homenageado e fez uma curta temporada na Av. Paulista, de maio a julho. O sucesso foi tanto que Piolin animou-se, comprou um circo, um trailer para morar e começou a viajar. Mas estava cansado e teve que parar.

Nos últimos anos de vida Piolin insistia na importância de se criar uma Escola de Circo, para poder ensinar o que tinha aprendido. Não pôde ver a inauguração da Academia Piolin de Artes Circenses, criada em São Paulo em 1977 –, a primeira escola de circo do Brasil, nem o ousado projeto de jovens artistas paraibanos que fundaram, no mesmo ano, a Escola Piolin de João Pessoa, em atividade até hoje. Mas certamente acompanha com interesse a imensa atividade dos jovens palhaços brasileiros, que, cada qual a seu modo, seguem o ofício de fazer rir.

Por iniciativa do pesquisador e amante do circo Júlio Amaral de Oliveira, a Câmara do Estado de São Paulo proclamou o dia 27 de março, data do seu nascimento, como o Dia do Circo e os circenses de todo o Brasil assumiram a data como o Dia Nacional do Circo.

Em 1998, os Correios lançaram uma quadra de selos comemorativos do Centenário de Piolin e dos 15 anos da Escola Nacional de Circo com o nome de Homenagem ao Circo Brasileiro. O curioso é que a idéia partiu de um palhaço e filatelista, o Dudu, Eduardo Andrade, que foi também o responsável pelo desenho do selo.

## 9 Pedro Gonçalves

Filho de abastada família portuguesa, Pedro Gonçalves aproveitou bem a infância e a juventude passadas no Rio de Janeiro. Com a morte do pai, teve que ir à luta e buscar trabalho: foi ser soldado de polícia, no Espírito Santo. Como não tinha nascido para correr atrás de bandido, em pouco tempo estava de volta ao Rio de Janeiro.

Amigo de artistas começou a trabalhar em circo sem muita convicção de que esta era a vida que queria. Mas logo “a serragem chegou-lhe às veias” e o picadeiro o pegou para sempre. Em homenagem ao presidente Marechal Hermes da Fonseca, seu palhaço chamou-se Dudu – apelido, nem sempre carinhoso, com que o povo chamava o Marechal<sup>16</sup>.

No final do governo do Marechal, no ano de 1914, a esposa do presidente, a jovem caricaturista Nair de Teffé, organiza uma festa no Palácio do Catete que deu muito o que falar e que pode ajudar a explicar a homenagem do palhaço ao presidente. Contrariando o bom gosto da época, Nair convida o poeta popular Catulo da Paixão Cearense e a maestrina Chiquinha Gonzaga para se apresentarem no palácio, em noite de gala. E, para completar o escândalo, a própria primeira dama pega um violão e toca o buliçoso *Corta-Jaca*, maxixe da melhor categoria, criação de Chiquinha Gonzaga. A festa foi bombardeada por Rui Barbosa que, das tribunas do Senado, disse poucas e boas sobre o exemplo moral do casal presidencial, que não se “pejavam” de promover este ritmo lascivo e imoral... e por aí vai.

Dudu era amigo de Benjamin de Oliveira, que era amigo de Catulo da Paixão Cearense, que foi homenageado pelo presidente da República. Seria essa a explicação da homenagem? Sabemos que se tratava de uma homenagem, e não de uma crítica política, porque, em 1921, quando retorna ao Brasil e em plena campanha de oposição a Artur Bernardes, o ex-presidente Hermes da Fonseca comparece ao Circo do Dudu para assistir a um programa especial em sua homenagem.

<sup>16</sup> O cantor Bahiano, ele também um palhaço de circo e amigo de Benjamin e Catulo, gravou a famosa marchinha “Ai, Filomena, seu fosse como tu, tirava a urucubaca da careca do Dudu”, em que se gozava a falta de sorte do presidente e até mesmo a célebre festa no Palácio do Catete.

Pedro Gonçalves era filho de comerciante e, quando percebeu que sua vida era o Circo e o Teatro, se possível os dois juntos, colocou todas as suas economias na criação de sua própria companhia artística e na construção de seu primeiro Pavilhão: o Circo Pavilhão Sete de Setembro, localizado na rua Mariz e Barros, 183, inaugurado em 1917.

Daí para a frente Pedro Gonçalves acumulou as funções do palhaço Dudu com as de diretor de empreendimentos artísticos. Em 1925 inaugura o Coliseu Dudu e, em pouco tempo, é o proprietário de inúmeros circos e pavilhões na cidade do Rio de Janeiro. Dudu foi o grande empresário de circo e teatro popular do Rio de Janeiro dos anos 20 até o final da década de 40 do século passado.

Em 1936, a Empresa de Diversões Reunidas S.A., da qual era o diretor, abrangia o Circo Teatro Dudu, na rua Uranos; Pavilhão Dudu, rua Conde de Bonfim, Pça Saenz Pena; Pavilhão Dudu Filial Número Três, rua Barão de Mesquita n.º 1.085, Praça Verdun; Circo Dunbar Schweyer, rua Clarimundo de Melo, Piedade; Cirkus Fekete, rua João Vicente, Madureira; Circo Irmãos Queirolo, situado à Esplanada do Castelo; Circo Argentino, dos Irmãos Rivero, à rua Francisco Otaviano.

Nem todos estes circos eram de propriedade de Pedro Gonçalves; sua empresa funcionava como braço legal para muitas companhias que vinham apresentar-se no Rio de Janeiro, o que nos dá bem a medida da confiança que Dudu merecia da classe circense como empresário.

Por mais de 30 anos Dudu manteve-se à frente de seus circos e teatros de pavilhão, levando diversão e entretenimento para as platéias populares. Pedro e Cacilda Gonçalves foram os responsáveis, junto com Euclides Monteiro, Clotilde Dorby e muitas famílias circenses, por um projeto de teatro popular permanente, que levava um repertório eclético e abrangente para os bairros do Rio de Janeiro, a baixo custo e sem qualquer apoio dos órgãos públicos. Em 1950 ainda vamos encontrar Dudu à frente do Pavilhão armado à rua Figueira de Melo, esquina da Elpídio Boamorte, com a Companhia que levava o nome de sua mulher, a atriz Cacilda Gonçalves. No elenco, além de Cacilda, Marina Peres, Edna Ferreira, Lina Soares, Cândida Pereira, Luiz Moreno, Osmar Pereira, Adolfo Arruda, Álvaro Peres, Augusto Martins, Antônio Peixoto, Fernando de Oliveira.

Pedro Gonçalves, Dudu, o palhaço empresário, faleceu no Rio de Janeiro em dezembro de 1953.

# 10 Arrelia

Waldemar Seyssel nasceu em 31 de dezembro de 1905, em Jaguariaíva, Paraná, no circo de seu tio materno, Roberto Fernandes. Pelo lado do pai, Fernando (o palhaço Pinga-Pulha), era um “misturado”, como ele mesmo gostava de dizer: a avó, circense, e o avô, um nobre francês que abandonou tudo para seguir a vida aventureira do circo ao lado da mulher amada.

A primeira referência a seu avô no Brasil é de 1874, quando Jules Seyssel aparece na relação do elenco da prestigiada companhia equestre de David Guillaume. Mais tarde trabalha com os Irmãos Amato e monta com os filhos o seu próprio circo. Quando o intrépido Jules resolve seguir viagem para o Chile, seus filhos decidem permanecer no Brasil, criando o Circo Irmãos Seyssel.

Filho de palhaço, sobrinho de palhaço – seu tio Vicente Seyssel foi parceiro de Alcebiades e seu tio materno, Eduardo Fernandes, foi o famoso Dudu –, Waldemar iria cumprir a sina da família e se transformar no Arrelia, um dos palhaços mais queridos do Brasil. Durante a sua infância, Waldemar permaneceu com sua mãe, que estava adoentada em São Paulo, e assim pôde estudar com mais tranquilidade do que as crianças de circo que têm que mudar de escola a cada cidade. Mas as férias eram passadas no circo, onde participava, com seus irmãos, dos números de cama elástica e trapézio. Em 1922, estréia como palhaço de trupe, sem muitas responsabilidades, entrando apenas em pequenas cenas de grupo.

Sua verdadeira estréia como palhaço aconteceu em Uberaba, Minas Gerais, no dia 27 de março de 1927, e foi uma surpresa para ele. Seu pai estava doente e preocupado em formar um novo palhaço para substituí-lo. Experimentou com os filhos e sobrinhos, mas não ficou satisfeito. Faltava apenas experimentar Waldemar, agora estudante da tradicional Faculdade de Direito no Largo de São Francisco. Convidado a assistir ao espetáculo, permaneceu atrás das cortinas, sem desconfiar de nada. De repente, seus irmãos mais velhos o agarram e começam a vesti-lo e a maquiá-lo à força. Pronto: o palhaço forçado é imediatamente atirado no picadeiro e, ainda tonto, entra tropeçando e cai. O público ri. Atordoado, Waldemar se atrapalha cada vez mais, apanha dos outros palhaços e resolve dar um tapa num ajudante que enrolava o tapete. Confuso, em vez de dar um tapa falso - a claqué - bate de verdade, o que termina por provocar a fúria do ajudante. Quando vê que está sendo perseguido pelo agredido, Waldemar sai correndo, mas erra e, em vez de sair pela cortina do fundo, acaba atropelando os espectadores dos camarotes na frente do picadeiro. O público adora a comédia improvisada e aplaude entusiasmado o novo palhaço. Seu pai fica feliz, e o menino arreliado, que todos já chamavam o Arrelia, torna-se um palhaço de verdade.

Arrelia resolve então aperfeiçoar o personagem, criando uma maquiagem que realça comicamente seu rosto. O nariz começa enorme, mas pouco a pouco vai sendo reduzido até se transformar numa ponta vermelha arrebitada. Ao perceber que seu lábio inferior era longo e que movimentava-o exageradamen-

te, pinta de branco a parte de cima da boca e de roxo o lábio inferior, destacando-o e tornando-o um ponto de atração para o olhar do espectador. Como tinha olhos pequenos, prega no meio da testa as sobrancelhas louras, curtas e levantadas para realçá-los. Pinta duas manchas vermelhas nas laterais da face, unindo os olhos, orelhas, quase chegando ao beijo branco. Estava pronta a maquiagem do palhaço. faltava a roupa. No começo usa colarinho grande, luvas enormes e grossa bengala, seguindo a linha de Chicharrão e Piolin. Logo percebe que seu estilo era outro, que prefere trabalhar sem muitos acessórios e, pouco a pouco, vai montando o palhaço Arrelia - agitado, irrequieto, como um menino levado. Descobrir a voz, a maneira de falar, demorou algum tempo. O próprio Arrelia conta que, em 1930, andando pelas ruas de Piracicaba, viu um teco-teco voando e uma mulher correndo pela calçada gritando para a amiga: "*Vem, Veulta! Veulta! Vem ver o orolplano! Noulsssa Senhoulra, pareulce um urulbulzão!*" Fascinado, ficou conversando horas com a mulher até dominar o seu jeito de falar. Foi difícil controlar o riso, mas ali estava uma das mais engraçadas características do Arrelia.

Observador como poucos, Arrelia descobriu seu bordão com o diretor de um clube em que iria apresentar seu espetáculo. O homem falava tudo três vezes: "*Como vai? Como vai? Como vai? Está bem? Está bem? Está bem? Está bem?*" E, nesta mesma tarde, Arrelia já inclui no espetáculo o cumprimento que o consagrou: "*Como Vai? Como Vai? Como Vai? Eu vou bem, muito bem, muito bem, bem bem!*"

Arrelia trabalhou no circo com seus irmãos Paulo, Henrique e Eurico até 1953, quando começou seu programa de televisão *O Circo do Arrelia*. Foi ele o primeiro palhaço a aparecer na televisão, pois fez parte da histórica primeira transmissão no Brasil, realizada em São Paulo, em 1950, pela TV Tupi. Começando na TV Paulista e depois na Record, trabalhou na televisão por mais de 20 anos, tendo como parceiros seu irmão Henrique e seu sobrinho Walter, o Pimentinha. Seu programa chegou a receber 1.400 espectadores nas arquibancadas montadas no estúdio. Era a época da TV ao vivo e Arrelia e sua equipe passaram anos apresentando seu programa no Rio de Janeiro, na TV Rio, e em São Paulo, correndo de uma cidade para a outra e fazendo espetáculos nos dias em que não havia gravação.

Seu primeiro filme foi *O Palhaço Atormentado*, de 1948, um roteiro seu dirigido por Eurípedes Ramos. Na década de 50 fez praticamente um filme por ano: 1950 - *A Vida É Uma Gargalhada*; 1951 - *Suzana E O Presidente*; 1952 - *Modelo 19*; 1953 - *O Homem Dos Papagaios e Destino Em Apuros*; 1954 - *A Sogra*; 1955 - *Carnaval Em Lá Maior*; 1957 - *O Barbeiro Que Se Vira*; 1958 - *Na Corda Bamba*. Seu último trabalho em cinema foi *Pluft, o Fantasminha*, de 1965, adaptação da peça de Maria Clara Machado dirigida pelo francês Romain Lesage.

Advogado formado, nunca exerceu a profissão. Escreveu quatro livros e inúmeras peças cômicas especialmente para o personagem Arrelia. Recebeu diversos prêmios e homenagens. Em toda a sua carreira participou de inúmeros espetáculos beneficentes e foi um dos grandes lutadores em prol da criação de escolas de circo no Brasil. Dedicou sua vida a ser palhaço. Faleceu no Rio de Janeiro, em 23 de maio de 2005, aos 99 anos, deixando imensas saudades por todo o Brasil.



# Carequinha

Georges Savalla Gomes nasceu em Rio Bonito, Rio de Janeiro, em 18 de julho de 1915, no momento em que o Circo Peruano, que pertencia a seu avô, terminava a função. Sua mãe estava fazendo o número de arame quando começou a sentir as primeiras dores. Do picadeiro seu pai fez sinal para que ela descesse imediatamente. O espetáculo continuou com todo o elenco nervoso, mas somente quando a orquestra dava os últimos acordes, nascia, nos fundos do circo, o menino que seria consagrado em todo o Brasil como o palhaço Carequinha.

Filho de Elisa Savalla e de Lázaro Gomes, Carequinha perdeu o pai aos 2 anos de idade e foi criado pelo padrasto Ozório Portilho. O menino tinha 5 anos quando, na cidade de Carangola, Minas Gerais, o padrasto o vestiu de palhaço e, colocando-lhe uma careca na cabeça, disse: "*Hoje você vai entrar, Carequinha!*"

E o menino palhaço foi aprendendo a fazer graça dentro do picadeiro, acompanhando os palhaços do circo de seu avô, e depois no de seu pai, o Circo Ocidental, onde aos 12 anos já era o palhaço principal. Continuou sua carreira nos Círcos Atlântico e Olimecha, onde nasceu a dupla Fred e Carequinha.

Frederico Viola, em arte Fred Villar, nasceu no Rio de Janeiro em 4 de dezembro de 1909. Alfaiate de profissão, iniciou sua carreira artística em 1933, como ator amador. Certa noite, no ano de 1936, assistia ao espetáculo do Circo do Minhoca, de Nilo Polidoro, quando foi chamado para substituir o *clown* Oscar Polydoro que, na ocasião, servia o exército e foi obrigado a ficar no quartel de prontidão. Em depoimento ao Inacen, em 1975, Fred conta: "*... aí tendo uma certa experiência de teatro fui convidado para fazer a dupla com o Minhoca. Estreei e me profissionalizei. Quando acabou o espetáculo recebi meu primeiro salário, dez mil réis. Dali trabalhei em outras duplas ou mesmo em trios.*"

Carequinha gostou do estilo daquele ator que sabia ser o *escada* para o cômico, valorizando o humor e a piada do outro, e propôs que formassem uma dupla. E foi assim que, no dia 23 de março de 1949, no Circo Olimecha, nasceu a dupla Fred e Carequinha.

Trabalharam juntos no Circo Sarrazani e, depois de uma temporada de sucesso no Cassino Atlântico, em 1951, receberam o convite-desafio da TV Tupi: criar o primeiro programa infantil do Brasil – *O Circo Bombri!*<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> *Arrelia já havia participado da primeira exibição de televisão no Brasil - em 1950, em São Paulo -, realizada num único dia para espectadores que se reuniam num salão com o objetivo de conhecer as possibilidades do aparelho assistindo a um programa de variedades que era refeito de hora em hora..*

Carequinha compreendeu que estava realizando uma façanha inédita. Afinal estaria representando para uma câmera e entrando na casa de milhares de pessoas. O programa era montado como um circo e ele exigiu que as crianças estivessem presentes, dando o clima, reagindo às piadas e situações. Mas a grande mudança que Carequinha imprimiu foi no personagem do palhaço, criando o que chama de Palhaço Moderno. Um palhaço que é um herói para as crianças, que não apanha, que é quem engana o *clown* e que sempre dá bons exemplos e conselhos para a garotada: - *"Inventei uma nova escola de palhaços. Até então as pessoas riam da desgraça do palhaço que apanhava como ele só. Não gostava disso e virei o herói da história. Os outros se davam mal. Mas o Carequinha não"*. Numa inversão total do papel milenar do palhaço, nascia ali um palhaço bem comportado.... Carequinha percebeu o que o novo meio de comunicação esperava dele, e sem saber acabou criando a figura que hoje se chama "babá eletrônica". A letra de seu maior sucesso – *O Bom Menino* - explica bem como era esse palhaço-educador:

O bom menino não faz pipi na cama,  
O bom menino não faz malcriação,  
O bom menino vai sempre à escola  
E na escola aprende sempre a lição.

O bom menino respeita os mais velhos,  
O bom menino não bate na irmãzinha,  
Papai do Céu protege o bom menino  
Que obedece sempre, sempre à mamãezinha.

Por isso eu peço a todas as crianças  
Muita atenção para o conselho que eu vou dar:

(falando) Olha aqui, o Carequinha não é amigo de criança que passa de noite da sua cama para a cama da mamãe. E também não é amigo de criança que rói unha e chupa chupeta. Tá certo ou não tá?!

O Carequinha só gosta de criança que respeita a mamãe, o papai, a titia e a vovó, e que seja amigo dos seus amiguinhos e também que coma na hora certa e durma na hora que a mamãe mandar. Tá certo ou não tá?!

( e o coro de crianças responde) - Tá!!! Eu obedeco sempre à mamãezinha.

- Então receba os parabéns do Carequinha.

Com o compacto da canção *O Bom Menino*, de Irany Oliveira e Altamiro Carrilho, gravada em 1962, Carequinha vendeu 2 milhões e 500 mil discos. Esta cifra é impressionante ainda hoje. Se considerarmos a população do Brasil na época e o número de habitantes que possuíam aparelhos de som é, proporcionalmente, uma marca ainda não alcançada por nenhum outro artista.

Carequinha lançou seu primeiro disco de sucesso no Carnaval de 1958: *Fanzoca de Rádio (...Ela é fã da Emilinha, não sai do César de Alencar...)*. Foi o primeiro artista a gravar especialmente para o público infantil, inaugurando a série de disquinhos de cantigas de roda com o *Atirei o Pau no Gato*. Em toda a sua carreira, Carequinha gravou 27 LPs e 184 compactos.

O *Circo Bombril*, transmitido ao vivo com Carequinha, Fred, Zumbi, Polidoro e Meio Quilo estreou em 1951 e durou até 1964. Além do *Circo Bombril*, Carequinha fez para a TV Tupi/RJ os programas *Bolicho Royal*, *Teatrinho do Carequinha* e *a Escolinha do Carequinha*. Depois, foi montar seu circo nas demais estações regionais. Foi chamado para trabalhar em todos os lugares onde existia uma emissora da Rede Tupi: TV Piratini (Porto Alegre) – 2 anos, TV Curitiba – 1 ano, TV Itacolomi (Belo Horizonte) – 1 ano, TV Rádio Clube (Recife) – 1 ano e a pioneira TV Tupi – SP. Naquela época, ele também trabalhou em TVs que não eram do Diários Associados, como as cariocas Excelsior, Rio e Continental.

*“Eu inventei essas brincadeiras com crianças, tão comuns hoje nos programas infantis. Eu pegava as crianças para dar cambalhota, rodar bambolê, calçar sapatos, vestir paletó primeiro, brincadeiras com maçã e furar bolas.”*

Sucesso na televisão, o incansável Carequinha fez também cinema. Foram 5 filmes em 4 anos:

1. **Sai de Baixo**, 1956, dirigido por J. B. Tanko. Com Carequinha, Fred, Norma Blum, Paulo Monte, Adelaide Chiozzo, Renato Restier, Costinha e Ivon Curi. Produções Cinematográficas Herbert Richers S. A.

2. **Com Jeito Vai**, 1956, dirigido por J. B. Tanko. Com Carequinha, Fred, Grande Otelo, Renato Restier, Roberto Duval, Anilza Leoni, Costinha, Procopinho. Produções Cinematográficas Herbert Richers S. A.

3. **Com Água na Boca**, 1957, dirigido por J. B. Tanko. Com Carequinha, Fred, Alberto Perez, Anilza Leoni, Renato Restier, Costinha, Madame Lou, Procopinho, Adalgisa Colombo. Produções Cinematográficas Herbert Richers S. A.

4. **Sherlock de Araque**, 1958, dirigido por Victor Lima. Com Carequinha, Fred, Costinha, Wilson Grey, Maurício Sherrman, Joyce de Oliveira, Celeneh Costa, Carlos Imperial, Calipso Rock. Produções Cinematográficas Herbert Richers.

5. **O Palhaço, o que é?**, 1959, dirigido por Carlos Manga. Com Carequinha, Fred, Sônia Mamede, Meio Quilo. Atlântida Cinematográfica Ltda.

Carequinha faz parte também da história da publicidade brasileira. É dele a voz no célebre anúncio das Casas da Banha: “*Vou dançar o tcha-tcha-tcha, Casas da Banha..É lá que eu quero comprar!*”

Além da televisão, do disco e do cinema, a turma do Carequinha realizava espetáculos em clubes, parques e festas de aniversários de crianças de todo o Brasil. Getúlio Vargas o convidou para a festa de seus netos, no Palácio do Catete. A partir daí, Carequinha foi o palhaço das festas de aniversário de filhos e netos de todos os presidentes, até mesmo dos ditadores durante os tristes anos do regime militar.

Foi amigo de Juscelino Kubitschek— o presidente “bossa-nova” - para quem gravou *O Peixe Vivo*, música que virou hino, um símbolo que acompanhou o presidente por toda a sua vida. Quando em 1976 Juscelino morre num suspeitíssimo acidente automobilístico, o povo que acompanha seu caixão pelas ruas do Rio de Janeiro canta *O Peixe Vivo* aos prantos, num misto de canção de protesto e de despedida. A convite de Juscelino, Carequinha participou da festa de inauguração de Brasília.

Em 1975, depois de 26 anos juntos, acaba a dupla Fred e Carequinha. Fred tomou a decisão de pendurar a gravata e o chapéu cone. “*Nossa dupla acabou no dia 18 de julho, ao meio-dia e cinco, logo depois de um show no Clube Mackenzie.*” Ele não gostava de falar do assunto, mas em entrevista à jornalista Hildegard Angel, no jornal *Última Hora*, explicou com a elegância que o acompanhou por toda a vida: - “*Quando senti que o Carequinha não precisava mais de mim, resolvi parar. A gente tem que parar na hora certa e eu senti que a hora é essa. Quero deixar antes que me deixem.*” Fred Villar nunca mais trabalhou como *clown*; dedicou-se à família e à luta de toda a vida pela dignidade do artista. Fred foi presidente da primeira diretoria do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Rio de Janeiro e nunca abandonou seu papel de líder de classe. Quando morreu, em 1981, era representante do SATED, na Federação da classe.

Carequinha seguiu com sua vida de muito trabalho com novos parceiros, sendo Zé Linguíça, Aberaldo Costa, professor da Escola Nacional de Circo, um dos mais constantes. Em 1983, montou na TV Manchete um novo programa e acabou revelando a modelo Xuxa como apresentadora de programas infantis. Nos últimos anos, Carequinha trabalhou na TV Globo, no programa *Escolinha do Professor Raimundo*, do comediante Chico Anísio.

Carequinha é Cidadão Honorário de dez estados brasileiros e de inúmeras cidades do país. Foi agraciado com as Medalhas Tiradentes e Pedro Ernesto e é Cidadão Benemérito do Estado do Rio de Janeiro. É nome de praça em Rio Bonito, cidade onde nasceu.

Georges Savalla Gomes é o padrinho da Escola Nacional de Circo, sempre incentivando e apoiando a formação dos novos artistas circenses. Com entusiasmo e carinho acompanha de perto o desenvolvimento dos jovens artistas da Escola de Circo Pequeno Tigre, projeto da Escola de Samba Porto da Pedra, de São Gonçalo, a cidade que escolheu para viver.

Em 2005, Carequinha comemorou seus 90 anos fazendo o que mais gosta: em cena, brincando com as crianças e perguntando: “Tá certo ou não tá?”

# 12 Picolino 1 e 2

Nerino Avanzi nasceu em São Paulo, capital, no dia 20 de janeiro de 1884. Seus pais eram técnicos de teatro e vieram da Itália com uma companhia de ópera. Acabaram ficando por aqui, trabalhando como zeladores do Teatro Polytheama, em São Paulo, e foi dentro do teatro, entre sopranos, tenores e circos de cavalinhos, que Nerino e seus irmãos cresceram.

Nerino e seu irmão Felipe criaram a dupla Nerino e Maluco – o *clown* e o excêntrico. Contratados por grandes circos, rodaram o Brasil e apresentaram-se na Argentina. Em 1912, no Circo Chileno, da família Fernandes, Nerino conheceu Armandine Ribolá, artista francesa, que apresentava-se com a irmã Myris no duo *As Irmãs Dario*. Casaram-se neste mesmo ano, e já no ano seguinte, em 1º de janeiro de 1913, Nerino, Armandine e Felipe criavam o Circo Nerino.

A história deste grande circo, que por 51 anos viajou todo o Brasil, está preservada graças à perseverança de Roger Avanzi e às pesquisas de Verônica Tamaoki. Juntos eles organizaram o arquivo do *Circo Nerino*, zelosamente guardado por Roger por mais de 20 anos. Entrevistaram artistas, público e autoridades da época, montando um painel completo da história do Nerino de 1913 a 1964.

Nerino Avanzi, agora proprietário de um grande circo, continuou apresentando-se em dupla com o irmão. Felipe, o Maluco, não tinha este nome à toa... Muitas vezes se metia em confusões, bebia e Nerino era obrigado a entrar em cena e improvisar, cobrindo o papel do irmão. Com as constantes substituições, acabou se transformando num genérico, o palhaço capaz de fazer os dois tipos: *clown* e *augusto*. Picolino nasce dessas experiências de Nerino. O palhaço foi sendo gestado pouco a pouco, é fruto da maturidade e da experiência.

A família Avanzi cresceu. Primeiro chegou Ivone, junto com o Circo, em 1º de janeiro de 1913. Em 5 de novembro de 1922, em São José do Rio Preto, nasce Roger. Criados no circo, cedo as crianças fazem parte do espetáculo: saltam, participam das comédias e dos dramas da segunda parte, vão fazendo no picadeiro sua aprendizagem de artistas.

Roger era lindo – e é até hoje... Galã nas comédias, grande cavaleiro e acrobata, destruiu corações por onde passava. Pouco a pouco o filho foi aprendendo com o pai a ser artista e a cuidar do circo, a empresa da família. Com o tempo, Nerino foi envelhecendo e tendo dificuldades para ser o Picolino. A idade e uma ferida na perna dificultavam os movimentos e as graçolas do palhaço. Foi quando o filho, Roger, se deu conta de que teria que substituir o pai. Em depoimento a Verônica Tamaoki, Roger nos dá um pungente e esclarecedor depoimento sobre a formação da alma de um palhaço:

“A estréia aconteceu em Coaraci, na noite de 16 de outubro de 1954. Eu tremia feito vara verde, um medo me pelava todo. Entrei no picadeiro com a mesma roupa, a mesma maquiagem e a mesma bengala do meu pai. Daquela noite em diante eu passei a ser o Picolino. Quando eu saí de cena, minha roupa pingava, parecia que eu tinha estado debaixo de um chuveiro. Nunca mais eu fui o Roger que era antes de ser o Picolino. O palhaço entranhou na minha alma e eu fiquei diferente. Virei palhaço entranhado. Eu era uma coisa e agora sou outra: pensamento, idéia, modo de agir... Eu não sei explicar o que aconteceu, talvez uma pessoa muito instruída consiga.”

Nerino Avanzi, Picolino I, morreu em Itabira, Minas Gerais, no dia 17 de dezembro de 1962, duas semanas antes de seu circo completar 50 anos. Sem a sua liderança ficou difícil manter a unidade da família e enfrentar os problemas que envolvem a administração de um circo. Em 13 de dezembro de 1964, em Cruzeiro, São Paulo, o Circo Nerino apresenta seu último espetáculo.

Durante alguns anos, o palhaço Picolino II segue sua vida de artista apresentando-se no Circo Garcia com a dupla Picolino e Pinguim, numa grande turnê pelo norte e nordeste. Até que Roger é obrigado a retirar-se da vida artística para cuidar de sua mãe doente. Mas, em 1977, quando em São Paulo é criada a Academia Picolino de Artes Circenses, lá está Roger Avanzi, Picolino, filho de Picolino, como dedicado professor...

Picolino, que foi um Mestre na cena, transformou-se em Mestre fora de cena. Pelas suas mãos passaram jovens artistas que hoje fazem a cena do circo contemporâneo brasileiro: Parlapatões, Fratellis, La Mínima, a já citada Verônica Tamaoki e Anselmo Serrat. Os dois últimos fundaram, em 1985, em Salvador, a Escola Picolino de Artes do Circo, que, sob as bênçãos do mestre, vem formando novos artistas, mantendo viva a tradição e a alma generosa do circo

Roger tem sido um importante elo de ligação entre tradicionais e contemporâneos, entre o circo clássico e os projetos experimentais. Generoso, como só os grandes mestres sabem ser, Roger, o Picolino, ensina os truques, as *gags* e, com paciência infinita, dedica-se aos jovens palhaços.

Em 2004, Verônica Tamaoki e Roger Avanzi lançaram o maravilhoso e imperdível livro *O Circo Nerino*. São 352 páginas de informação, muitas fotos e imagens, diversão e emoção. Uma viagem no tempo com a caravana de um dos mais importantes circos do país, conduzidas pelas mãos do Picolino e a calma e a sabedoria da Verônica.

### **E tantos outros...**

Este capítulo é cheio de ausências e de injustiças. Não falei do Tico-Tico, nem de ninguém da família Pery. Não falei do Tomé e do Maitaca e do seu sobrinho Gugu Olimecha. Deixei de fora o Barry, Estremilique, Picoly e Pinóia, Chuchu e Chuchuzinho, Teco e Wilma, Rococó, Risadinha, Chimbolé, Camarão, Pão de Ló, Maçaroca, Pinati, Alciati, Ancelmi e tantos e tantos outros... Tinha pensado em falar da importância do Ankito e, é claro, de Mazzaropi. Seria muito bom ter ao menos tocado em Jararaca e Ratinho e em Alvarenga e Ranchinho.

Não falei do Figurinha! Nem dos Gargalhadas, do Fuquita, Formiguinha, Fifi, nem do Fura-fura três tempos... Tantos palhaços que fizeram a história do circo e da comicidade no Brasil e não estão nem citados neste livro... Confesso que não dei conta de falar dessa imensidão de artistas que ao longo dos séculos tem dado alegria e prazer a tanta gente. À guisa de desculpas, reproduzo a letra da música de Zé Tapera e Zé Fortuna, do repertório de Tonico e Tinoco, *Artista de Circo*, homenageando os palhaços e todos aqueles que fizeram e fazem da alegria dos outros sua profissão.

### **Artista de Circo**

Vou dizer cantando toda minha história  
Sofrimento e glória e alegria e dor.  
Sou que nem abelha, que em constante lida  
Pr'a ganhá a vida vai de flor em flor.  
Nasci na barraca e desde menino  
Foi o meu destino sempre a viajá.  
O artista de circo é como neblina  
Que estando no espaço ninguém lhe domina  
E vai para onde o vento levá.

Se estou no trapézio arriscando a sorte  
Enfrentando a morte prá ganhar o pão,  
E lá das altura si aplauso eu mereço,  
Sorrindo agradeço, acenando a mão.

Quando estou no drama que a platéia chora  
Eles ignora que tudo é ilusão.  
O meu próprio drama eu nunca revelo  
Sinto a dor no peito bater em duelo  
No cenário triste do meu coração.

Para o bom artista o circo é seu mundo  
De cada segundo tem nova emoção  
Só aquele recanto coberto de pano  
Sabe o desengano do meu coração  
Todas as vezes que eu entro para o picadeiro  
Vejo o circo inteiro me admirá.  
Porém, ao contrário, a realidade...  
Muitas vezes sorrindo quando na verdade  
Sinto no meu peito o coração chorá.

De aventureiro sei que arguém me chama  
Porém esta fama não mereço não  
Todos que assim dizem não sabe direito  
Que dentro do peito tenho um coração  
Porque é no circo que a vida eu ganho  
E não me acanho de assim dizer  
Tenho até orguio de ser desta vida  
Eu nasci no circo e de cabeça erguida  
Digo que no circo eu quero morrer.







A FESTA CONTINUA

## A FESTA CONTINUA

Os tempos mudaram. Vivemos uma era de avanços científicos e tecnológicos inimagináveis para o nosso palhaço das cavernas, aquele troglodita de quem falamos lá na introdução deste livro. Aquele que contava histórias em volta da fogueira entretendo a tribo exausta depois de mais um dia de luta pela sobrevivência. A maioria dos humanos vive em cidades cheias de prédios, avenidas, aeroportos, antenas de televisão, ondas cortando os ares e levando a comunicação pela internet e pelos celulares. Os tempos mudaram.

Os tempos mudaram, mas o sujeito preso no engarrafamento em Niterói, falando num celular com Tóquio, explicando que vai perder seu avião e não poderá estar em Nova Iorque hoje à noite, é o mesmo idiota de sempre. Tem medo do futuro, de perder a namorada, de ser assaltado, de apanhar de um valentão, de ser desmascarado nas suas pequenas e grandes mentiras, de morrer de repente, de descobrir que é corno, de não ser bonito nem esperto como gostaria... Sentimentos eternos que podem trazer o sofrimento, ser motivo de chacota ou provocar bem humoradas gargalhadas quando expostos por um palhaço na televisão, no cinema, no teatro ou no picadeiro de um circo...

Tudo mudou e, no entanto, continua igual. "*É a lesma lerda*", como canta Rita Lee. O homem, o único animal que ri, como dizia Aristóteles, continua sendo a besta de sempre, como bem disse Millôr Fernandes.

Sorte nossa. Se somos capazes de inimagináveis crueldades e de generosos gestos heróicos, somos também capazes de rir de nós mesmos. Rimos como se fôssemos dois, um que age e outro que, ao ver a estupidez e as bobagens deste um, que é ele mesmo, ri. Baudelaire, no seu ensaio *Da Essência do Riso e de Modo Geral do Cômico nas Artes Plásticas*, explica bem melhor o que tentei dizer:

"...um dos sinais muito particulares do cômico absoluto é ignorar-se a si mesmo. Isto é visível não só em certos animais do cômico, dos quais a gravidade faz parte essencial, como os macacos.....para que haja cômico, isto é, emanação, explosão, libertação de cômico, é necessário haver dois seres cara a cara; que é especialmente no ridente, no espectador, que jaz o cômico; que entretanto, em relação a essa lei de ignorância deve-se fazer exceção para os homens que fizeram ofício de desenvolver neles o sentimento do cômico e de extraí-lo deles próprios para o divertimento dos seus semelhantes, fenômeno esse que entra na classe de todos os fenômenos artísticos que denotam no ser humano a existência de uma dualidade permanente, o poder de ser simultaneamente ele mesmo e um outro."

Ou seja, temos todos nós, e não apenas os artistas, a capacidade de sermos estúpidos e, ao mesmo tempo, inteligentes o suficiente para rirmos de nossa própria estupidez.



## **Os palhaços do século XXI**

Parasitas gregos e bobos da corte nunca poderiam imaginar o respeito e a consideração que os palhaços e suas palhaçadas conquistariam no século XX. O cinema, a indústria do entretenimento, a propagação de ideais socializantes e do direito universal à livre expressão do pensamento levaram a comicidade e os cômicos a um reconhecimento social antes inimaginável.

Vivemos hoje uma época em que se multiplicam os tipos e as formas de ser palhaço. Há palhaços no cinema, na televisão, no meio da rua vendendo as maravilhas de alguma liquidação, palhaços de hospital, de presídio, palhaços de palco e os de picadeiro. Há cursos de palhaço, oficinas, encontros, seminários, teses de mestrado e muitos livros sobre o assunto.

Os novos meios de comunicação abriram inúmeras possibilidades para os palhaços e cômicos de diferentes estilos. O cinema abrigou a comicidade física e universalizou figuras como Buster Keaton, Chaplin, o Gordo e o Magro, Peter Sellers, Jerry Lewis e os Monty Python. Melhor do que isso, o cinema e a televisão permitem eternizar o humor e hoje podemos ver e rir de Grande Otelo e Oscarito tal qual o público dos anos 50. Arrelia se foi, mas a televisão pode reprisar *O Barbeiro que se vira* a qualquer momento, ou exibir um especial, e lá vamos nós cantar *Como vai, como vai, como vai ? Eu vou bem, muito bem, bem, bem* com o velho Waldemar de novo...

E junto de Arrelia, Piolin e Mazzaropi as novas gerações vão assumindo palcos e picadeiros, renovando a tradição com o tempero da atualidade. Xuxu, Margarita, Parlapatões, Anônimos, Seres de Luz e La Mínima são contemporâneos de Kuxixo, Xupetin, Jacaré e Ligeirinho. Palhaços de palco e de picadeiro coexistem para nosso deleite e privilégio.

## **O Teatro redescobre o Circo**

O circo talvez tenha sido o último segmento artístico a render-se à educação formal. No século XIX foram criados e institucionalizados o ensino da dança, da música, da pintura e do teatro. A criação de liceus e conservatórios instituiu a formação do artista dentro da Academia. É claro que esta é uma regra que foi e é constantemente quebrada por gênios e talentos espontâneos que, graças às musas, rompem a barreira das formalidades e surgem pelas margens, trazem novos ventos às artes.

A institucionalização da formação do artista tem inúmeras desvantagens, mas – há que se reconhecer – democratizou e universalizou a informação e contribuiu para derrubar preconceitos quanto à moral dos artistas. So que o circo ficou à margem desse inexorável processo de organização e trans-

missão do conhecimento que atingiu todas as profissões, acabando com as confrarias e com os guetos de artífices e artistas<sup>18</sup>.

O saber circense continuou sendo passado de pai para filho e de mestre para discípulos por meio do exemplo e de treinamento duro e repetitivo até os anos 80 do século passado, ou quase<sup>19</sup> – talvez por causa da vida itinerante ou pela dificuldade de normatizar conhecimentos que não dispunham de nenhum tipo de escrita. Provavelmente tudo isso contribuiu para o alijamento das artes circenses desse movimento de estruturação do ensino das artes. Mas acredito que, acima de tudo, o fator preponderante foi o completo desinteresse das elites por um tipo de arte da qual não se extraía nenhum “ensinamento moral”, nenhuma “mensagem dignificante”. Afinal, o preconceito contra o circo e as artes circenses vem de longa data.

As Academias de Belas Artes, os Conservatórios Musicais e os Teatros Oficiais foram criados com a nobre missão de formar artistas capazes de elevar o espírito do povo, de ensinar bons modos, de cultivar o bom gosto e de difundir ideais edificantes. Vale a pena lembrar que, no Alvará de 15 de julho de 1771, *El Rey* de Portugal aconselhava a construção de teatros nas colônias considerando que eles eram “*Escola onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor à pátria, do valor do zelo e da fidelidade com que devem servir ao soberano.*” Nada disso podia ser aplicado a um bando de ciganos e saltimbancos que engoliam fogo, dançavam em cordas balançantes, exibiam-se em equilíbrios sobre cavaleiros, davam saltos, cabriolas e diziam besteiras e bobagens fazendo rir a patuléia... O circo era tolerado como um divertimento, não reconhecido como arte.

O tempo passou e a Arte, com maiúscula, a tal que era escola das “máximas sãs da política, da moral e etc”, foi virada de ponta cabeça por impressionistas, futuristas, dadaístas, modernistas e outros que tais. O teatro foi reencontrar sua origem no circo e nas feiras pelas mãos de Gordon Craig, Meyerhold, Piscator, Jean Cocteau, Karl Valentin, Brecht e tantos de seus contemporâneos que redescobriram a força e a magia das artes do povo.

<sup>18</sup> “nos meados do século XVIII os grupos de comediantes ambulantes que percorriam os campos ingleses representando Shakespeare nos pátios de albergues, ou sobre a terra batida das granjas, levavam quase todos uma existência miserável e degradante. Os puritanos, ainda numerosos, afixavam à entrada de suas aldeias: “Aqui não se toleram macacos, nem títeres, nem comediantes”. (*Retrato de uma Atriz - André Mourois*)

<sup>19</sup> Ermínia Silva fez uma instigante e bem documentada tese sobre o assunto: *O Circo: sua arte e seus saberes – O circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX. Dissertação de Mestrado. Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 1996.*

Os artistas revolucionários da jovem União Soviética mergulharam de cabeça na busca da essência da arte popular. Atores dos tabladros de feira, marionetistas, domadores de ursos e circenses passaram a ser valorizados e estudados como nunca antes em toda a história da humanidade. E por valorizar o circo e influenciar-se por ele, o teatro faz também o movimento inverso, passando ele também a influenciar o circo.

Meyerhold esteve à frente do grupo que criou a primeira escola oficial de circo do mundo, em 1926: a Escola de Circo de Moscou. O projeto inicial era o de capacitar os artistas circenses adequando-os aos novos tempos, capacitando-os para exercerem as funções de artistas da revolução. Mas a Escola de Moscou revolucionou o ensino das artes circenses e a estética dos espetáculos de circo para sempre. Os primeiros anos foram difíceis, os professores não sabiam muito bem como repassar o conhecimento de séculos em áreas tão diversas e específicas para alunos que não fossem seus filhos ou agregados. Foi preciso criar uma nova metodologia de ensino que revolucionasse a relação mestre X discípulo, respeitando a tradição e valorizando o conhecimento, e que, ao mesmo tempo, permitisse e incentivasse a renovação da linguagem, a modernização dos números tradicionais, investisse na experimentação e alcançasse um nível técnico de execução excelente para todos os artistas ali formados. Foi difícil, mas eles conseguiram.

A escola soviética de circo renovou a linguagem das artes circenses, investindo em tecnologia e no desenvolvimento de uma estética própria de movimentos limpos, bem definidos, com uma forte base de *ballet* clássico, uma disciplina rígida e conhecimentos científicos de fisiologia e bio-mecânica.

Moscou formou, e forma ainda hoje, artistas de altíssimo nível técnico e artístico e, por muito tempo, foi a única escola a ter curso de palhaço. Nos primeiros 4 anos os alunos dedicam-se ao aprendizado básico: acrobacia, malabares, equilíbrio, ginástica, *ballet* e iniciação aos aéreos. Os últimos 2 anos são dedicados à especialização. A cada ano a escola recebe 70 alunos, vindos de toda a Rússia e de países próximos. A seleção é rigorosa e, já nesse primeiro momento, selecionam-se os artistas com tendência para o cômico. Em Moscou formou-se Oleg Popov, um dos maiores palhaços de todos os tempos, capaz de unir numa mesma gargalhada oriente e ocidente, mesmo em tempos de guerra fria.

### **Do lado de cá do muro**

Enquanto soviéticos, chineses e demais países da ala comunista valorizavam o circo e investiam na criação de escolas que inovassem respeitando a tradição, os ocidentais deixavam a arte circense ser quase engolida pela televisão e pelo fenômeno dos espetáculos de massa.

O circo do pós-guerra, com honrosas exceções, transformou-se num espetáculo repetitivo, voltado apenas para crianças e sufocado em seu próprio gigantismo. As lonas eram enormes e a divulgação procurava valorizar espetáculos de grande elenco e com imensa coleção de animais. A Europa e a América do Sul tentaram imitar o estilo americano do *Ringling's Brothers, Barnum and Bailey's Circus*, o auto

intitulado “o maior espetáculo da terra”. A este momento de quase estagnação somou-se o crescimento desenfreado das cidades, a chegada acachapante da televisão e o aumento do custo de vida, deixando o circo em todo o mundo ocidental numa situação extremamente delicada.

Espetáculo custoso, o circo não é um empreendimento para amadores. Mesmo os pequenos e pobres circos de periferia exigem uma administração cuidadosa e corajosa. Afogado em dificuldades econômicas, e aliado das políticas públicas para a cultura, a maioria dos empresários circenses preferiu apostar no conhecido, não se arriscar em inovações artísticas, manter uma folha de pagamento modesta e um espetáculo sem grandes surpresas. O negócio era agradar e garantir a bilheteria, o que provou ser uma péssima escolha a longo prazo. O circo, salvo poucas exceções, transformou-se num espetáculo previsível, datado e repetitivo. Programa para se levar as crianças uma vez ao ano, e pronto. Esse fenômeno ocorreu em todo o ocidente. Lentamente o circo virou um espetáculo obrigatório, mas uma ida especial e anual bastava. Afinal, “era tudo a mesma coisa”.

### **Palhaços de palco**

Enquanto o Circo transformou-se no grande espetáculo que todos viam mas ninguém valorizava, o Teatro, mais do que nunca, foi alçado ao papel de “A Grande Arte do século XX”. As maiúsculas estão aí para realçar a nobre função de “Arte Pensante” do Teatro, de “Guardião dos Valores Estéticos, da Pesquisa e do Pensamento”, e as aspas para dar um toque de ironia na megalomania teatral.

Curioso e instigante é o processo pelo qual, no ocidente, o teatro vai ajudar a valorizar o circo e o circo a revitalizar o teatro.

Os artistas vanguardistas do início do século XX já haviam apontado para a força renovadora das tradicionais artes populares. Russos, alemães, ingleses e franceses - Meyerhold, Karl Valentin e Brecht à frente – mergulharam nas feiras, nos picadeiros e procuraram assimilar outras linguagens e culturas estudando as artes africanas e o teatro japonês. Mas russos, alemães e toda a Europa foram atropelados pelo cruel jogo político que forjou ditaduras, uma grande guerra explícita e uma impiedosa e longa guerra fria. O teatro *encareto*-se por mais um bom tempo...

Um movimento silencioso foi sendo construído pouco a pouco até tomar corpo e revolucionar a dança, o teatro e o circo. Mímica, teatro corporal, teatro-gestual, teatro-físico, dança contemporânea, teatro-dança - os muitos nomes ajudam a confundir e a expressar as inúmeras vertentes de uma mesma corrente estética: a de dar ao corpo o papel de protagonista, desbancando a fala e a voz que haviam dominado a cena por tantos e tantos anos.

Mestres, discípulos e parceiros formam um curioso emaranhado de linhas e estilos que, tendo em comum a pesquisa das possibilidades do corpo como expressão, vão se multiplicando em novas tendências e estilos a ponto de, muitas vezes, parecerem até que estão em campos opostos. Etienne

Decroux (1898-1991), que estudou com Jacques Coupeau (1879-1949), foi mestre de Marcel Marceau (1923) - que popularizou a mímica por todo o planeta - e também de Jean-Louis Barrault (1910-1994), que foi o responsável pela recriação do mito de Jean Gaspard Debureau, o grande mímico do século XIX, interpretando-o em *Les Enfants du Paradis*, filme em que atuou ao lado de seu Mestre e parceiro E. Decroux, que fazia o papel do pai de Debureau.

Barrault foi um dos mais importantes atores e diretores franceses do século XX. Foi ele quem convidou para se apresentar na França, pela primeira vez, a companhia do diretor inglês Peter Brooke e o grupo de vanguarda americano *Living Theater*. Era amigo de Antonin Artaud e de Jean Marie Conty, genro de Coupeau, que foi o responsável por trazer para o teatro o especialista em educação física Jacques Lecoq (1921-1999), que apaixonou-se pela linguagem corporal - especializando-se no estudo da *Commedia dell'arte*, mímica e *clowns* -, que foi professor de Philippe Gaulier, que deu aulas de *clown*, bufão e melodrama para Ana Luísa Cardoso na Europa e para muitos outros palhaços aqui no Brasil.

A grande roda não pára de girar. As teias são grandes, emaranhadas e resultam em novas e surpreendentes combinações. Em 1975, o brasileiro Luiz Octávio Burnier, jovem mímico que idolatrava Marcel Marceau, ganha uma bolsa para estudar com Jacques Lecoq em Paris. Segue o curso com Lecoq, mas sonha em estudar com Marceau. Encontra-se com Jean-Louis Barrault, que o encaminha até Etienne Decroux, o mestre da mímica pura. Burnier estuda com Decroux, fica amigo de Eugenio Barba e funda, em 1985, o Lume, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, onde muita gente boa faz *mergulhos de clown* e se apaixona pelo trabalho conduzido por Carlos Roberto Simioni e Ricardo Pucetti.

Graças a Burnier, Simioni e Pucetti, Campinas - e mais especificamente o Bairro de Barão Geraldo - tornou-se a maior concentração de palhaços por quilômetro quadrado do mundo!

Lecoq e Philippe Gaulier serão os grandes responsáveis pela moda do palhaço de palco, o que muita gente boa chama de *clown*. Quando você encontrar um jovem de nariz vermelho carregando uma maletinha colorida e um pandeiro, e dizendo "Eu faço *clown*!", pode ter certeza que se trata de um herdeiro de Lecoq, mesmo que ele não tenha a menor idéia disso.

Lecoq, um pesquisador sério e apaixonado pelo movimento e pelas inúmeras possibilidades expressivas do corpo humano, encantou-se com a figura do palhaço. O humor, a intensidade, a emotividade despertada pela figura estranha e insólita deste personagem encantavam o artista, mas ele não se identificava com a palhaçada de picadeiro, com o humor rasgado muitas vezes óbvio e simplista dos palhaços de circo do seu tempo.

A trajetória de Jacques Lecoq deixava-o mais próximo do humor cáustico do *Esperando Godot* de Beckett do que das cenas clássicas de Pipo e Ruhm.

Lecoq escreveu:

**Na tradição do circo, o *clown* começava sendo um acrobata, malabarista ou trapezista, e depois, com o passar do tempo, não podendo mais realizar os números no mesmo nível de**

qualidade, ensinava-os a um jovem e tornava-se um *clown*.

...Não basta, para um *clown* de teatro, apresentar-se ao público fracassando naquilo que procura realizar e com uma roupa típica e nariz vermelho. O *clown* profissional deve saber realizar seus fracassos com talento e trabalho. Os *clowns* de teatro fundamentam-se mais sobre o talento do comediante que sobre o do acrobata; sem o nariz vermelho, eles animam um mundo geralmente absurdo e trágico. Em companhias, montam peças curtas criando seus personagens a partir de si mesmos, caricaturando a si mesmos. In *“Le Théâtre du geste”*, org. de Jacques Lecoq, Ed. Bordas, Paris, 1987, pág. 117. Tradução de Roberto Mallet.

A busca de Lecoq - e de tantos outros - pela “verdade” e pela “descoberta de seu próprio *clown*” resultou em palhaços fantásticos, mas também numa verdadeira epidemia de oficinas rápidas e cursos bem intencionados, capazes não apenas de despertar belos sentimentos e tocantes desejos, mas também de produzir péssimos palhaços...

E essa é a grande ironia da história da arte: a roda gira, mas acaba sempre provando que bom mesmo é quem é bom mesmo. Os processos, as maneiras de se descobrir e de desabrochar como artista são pessoais e intransferíveis. Ninguém sabe que tipo de artista será. Bom, ruim, mais ou menos, bom às vezes ou gênio - impossível de se prever ou descobrir uma fórmula infalível. Cursos, oficinas, observação ou genética podem ajudar muito, mas não são suficientes para explicar porque alguém é um grande artista.

O *clown* de palco, esse artista que reverencia a história dos palhaços de picadeiro e ao mesmo tempo nega-o, foi o palhaço dos anos 90 do século passado. Multiplicou-se por todo o mundo, gerando uma multidão de chatos que se achavam engraçados, mas também um seletivo grupo de excelentes cômicos.

Angela de Castro, Luiz Octávio Burnier e seus parceiros, Ana Luísa Cardoso e Gabriel Guimard – apenas para citar alguns dos mais profícuos - estudaram com especialistas em *clowns* de palco e, com verdade e paixão, mergulharam nesse mundo novo. Cada um, a seu modo e no seu tempo, foi abrindo novas vertentes, reencontrando-se com suas raízes e descobrindo novos e estimulantes caminhos. Hoje, Angela segue sua brilhante trajetória internacional, realizando espetáculos pelo mundo e dando oficinas<sup>20</sup> por toda parte. Luiz Octávio permanece mais vivo do que nunca nos inúmeros desdobramentos do Lume. Ana Luísa, depois de criar e atuar com As Marias da Graça por mais de dez anos, vê o grupo seguir em frente e se dedica ao desenvolvimento de uma releitura dos melodramas de picadeiro com seu novo grupo, Os Melodramáticos, com a série *“É prá Rir ou prá Chorar?”*. Gabriel Guimard mergulha num projeto de mímico-palhaço-falante, levando poesia em imagem e voz para crianças.

<sup>20</sup> O título deste livro, se por um lado é uma referência ao *Elogio da Loucura*, de Erasmo, por outro é também uma homenagem ao nome com que Angela de Castro batizou suas oficinas em português: *A Arte da Bobagem*.

## Xuxu

Enquanto alguns iam para a Europa encontrar “seu *clown*”, lá no nordeste - na Paraíba para ser mais exata - uma outra vertente se abria. Luiz Carlos Vasconcelos se descobria Xuxu. Jovem ator e diretor de teatro, que queria sacudir João Pessoa, formou um grupo e com ele tomou de assalto o velho e abandonado convento de Santo Antônio, criando a Escola Piolin (1977). Luiz Carlos é uma figura muito importante na renovação da palhaçaria brasileira. Graças principalmente a ele os nossos *clowns* aproximaram-se dos palhaços de folguedo e dos pequenos circos populares.

Em depoimento à revista *Folhetim*, do grupo Teatro do Pequeno Gesto, de maio de 1999, Luiz conta os seus primeiros passos como Xuxu e fala um pouco da sua trajetória e das experimentações práticas que acabaram virando um método para ajudar a possibilitar a descoberta do palhaço de outros:

“... durante três meses, eu ia para a Piolin todo sábado à tarde me pintar, tentando criar coragem de ir para a rua, até que Edinha, minha amiga, me põe no fusca: “Te dou uma carona”. Quando chega na via expressa que corta a favela, já estava escurecendo. Desço do carro, não deu tempo nem de fechar a porta, ela arranca. Ela sabia o corajoso que tinha na mão. E aí eu me vejo no meio de uma favela, debaixo de um poste, banhado pela luz que vinha daquele pratinho-abajur – talvez nem fosse esse o desenho, mas hoje eu vejo assim – e, na minha frente, uma bodeguinha com uma mulher no balcão. A cara dela era de quem via o que eu imagino que ela estava vendo. E, lentamente, o homem, vendo a cara dela, começa a virar. Meu coração, tum-tum-tum, preparo uma pose, com a bengala que eu tinha e espero: “Meu tempo vai ser a virada do homem, quando ele virar eu vou dar um boa-noite impostado.” Era tudo o que eu tinha, um boa noite impostado. Dou esse boa noite e ele simplesmente aperta o olho e diz: “Você é muito viado.” Olhe, eu só não caí nem sei por quê... foi um banho de água fria. Eu só tinha duas coisas a fazer ou voltava correndo e chorando, ou corria para cima. E talvez a gente possa dizer que existe um Deus dos palhaços, porque ele me deu um pontapé na bunda, para cima da favela. Que eu conhecia bem, porque durante meses andei por ela, para saber por onde eu deveria caminhar com o meu palhaço. Depois desse chute na bunda, eu gritei: “Oi, que cheguei eu!”, brandindo um pau na mão, no topo da favela: casinhas uma do lado da outra, valas enormes que a água da chuva cavou, pedregulhos, lixo, e eu a gritar: “Oi, que cheguei eu, oi que lá vou eu!” De um átimo apareceram todos, pais, mães, crianças, avós, todos, em todas as casas, chegando às janelas, à calçada, olhando, mas com o grito, sumiram todos, de medo. Quem é o louco com o pau na mão dizendo que chegou?! Então eram erros e de-sacertos, se acertei em correr para cima, errei quando entrei aos gritos com o pau na mão.

Venci o medo no grito. Hoje é que eu percebo tudo isso. Depois, devagarzinho, as pessoas foram reaparecendo, e assim foram quatro anos, todo sábado, às três da tarde, a passear cercado de meninos, a cantar e a descobrir, a inventar. Ao invés de ensaiar numa sala como todo mundo, para construir um palhaço, eu fui violentado na rua dessa forma.”

Luiz Carlos lembra dos palhaços da sua infância, dos pequenos cirquinhos de lona furada e trata-os com carinho, reconhecendo a importância deles na sua formação:

“Foi o circo que me apresentou ao teatro em Umbuzeiro, com a peça *A Louca do Jardim*. Levei minha cadeira de casa, a lona do circo toda furada... E atores maravilhosos. Não por acaso, o ator principal, o galã da história, era o palhaço da primeira parte do espetáculo. Um palhaço maravilhoso que voltava sem pintura, na segunda parte, num papel trágico, com a sua mulher como primeira atriz. O melodrama, o drama vão influenciar profundamente tudo o que eu faço.”

Eis que Luiz vem para o Rio aprimorar-se na Escola Nacional de Circo e dar oficinas. Forma um trio com seu conterrâneo Geraldin Miranda e com um discípulo cheio de talento e criatividade, Eduardo Andrade. Xuxu, Piro-Piro e Dudu foram contratados para um espetáculo na Praça da Apoteose, no Rio de Janeiro, e lá encontraram uma galera recém-chegada de uma estranha aventura no México: foi paixão à primeira vista! E assim, em outubro de 1986, nascia a Intrépida Trupe, o primeiro grupo de circo contemporâneo do Brasil, que está aí, vivo, forte e atuante até hoje.

### **São Paulo**

Em 1977, quando Miroel Silveira era Secretário Municipal de Cultura, o grande e apaixonado pesquisador da história do circo, Júlio Amaral de Oliveira, conseguiu que uma antiga reivindicação dos circenses fosse atendida: a criação de uma Escola de Circo. Surge assim a Academia Piolin de Artes Circenses, comandada por Francisco Colman e tendo como professores alguns dos melhores artistas de circo de todos os tempos: Juscelino Savalla, Abelardo Pinto Sobrinho, Ubirajara Henriques, Júlio Alberto Tapia Jr., Zoraide Savalla Baxter, Ameryc Fabrini Marrocos, Estercita Fernandes, Roberto Santiago, Victor Santiago, Gibe Fernandes, Roger Avanzi e Júlio Temperani, entre outros que iam e vinham.

A Escola instalou-se no Anhembi e sofreu muito com os altos e baixos dos recursos públicos. Em 1983 não deu mais para continuar. Alguns professores vieram para o Rio de Janeiro trabalhar na Escola Nacional de Circo, inaugurada em 13 de maio de 1982, enquanto outros continuaram tentando seguir com oficinas

esparças. Foi quando o trapezista e diretor José Wilson Moura Leite criou, em 1984, o Circo Escola Picadeiro, que permanece vivíssimo até hoje.

Esse brevíssimo resumo de tantos anos e histórias em apenas dois parágrafos serve para reverenciar um momento que transformou o circo em São Paulo e teve consequências na palhaçadaria de todo o Brasil. Essas duas escolas, Piolin e Picadeiro, atraíram para o circo jovens que, sem elas, jamais teriam abraçado essa profissão: Hugo Possolo, Domingos Montagner, Alexandre Roit, Rodrigo Matheus, Fernando Sampaio, Raul Barreto, Guto Vasconcelos, Verônica Tamaoki, Anselmo Serrat e tantos outros. Sem essas escolas e seus professores não existiriam o Cefat, a La Mínima, nem Circo Zanni, nem Parlapatões, Patifes e Paspalhões, Acrobáticos Fratelli, Nau de Ícaros, Linhas Aéreas, Circo Mínimo, Círcodélico e tantos outros que fazem a alegria e a festa em São Paulo e por todo o Brasil!

### **Viva a Arte do Encontro**

No mesmo ano em que a Intrépida dava os seus primeiros passos, um grupo de jovens estudantes do Colégio Visconde de Cairú resolvia se juntar num grupo de teatro de rua e usar a poesia, a música e pernas de pau para falar de suas ansiedades e provocar os passantes para uma reflexão. Era 1986 e nascia o Teatro de Anônimo. As peripécias desses artistas dão um belo livro, mas num super-hiper-rápido resumo podemos dizer que eles foram parar na Escola Nacional de Circo, que fizeram reciclagens e amigos, que a Regina Oliveira e Angélica Gomes ficaram tão apaixonadas por aquilo tudo que resolveram fazer o curso regular e se transformaram em grandes trapezistas.

O talento para a palhaçada era muito forte e os Anônimos foram buscar apoio no Lume, fazer oficinas com o Pepe Nuñez e, estarecidos, se deram conta de que tinham aberto um portal de infinitas possibilidades. Nessa altura já se tinham passado 10 anos e eles, como bons cariocas, decidiram fazer uma festa! Mas, como eles não são gente de fazer pequeno, resolveram realizar um grande hiper encontro, o *Anjos do Picadeiro*.

O projeto era lindo, mas na última hora a prefeitura reduziu dramaticamente o valor do apoio e eles fizeram o que continuam fazendo: foram em frente. *O Anjos do Picadeiro 1*, realizado no Teatro Carlos Gomes em dezembro de 1996, foi um evento emocionante e marcante. No geral foi simples. Algumas oficinas dadas pelo Carlos Roberto Simioni e pelo Ricardo Pucetti do Lume; palestras que viraram deliciosas conversas reunindo Betti Rabetti, Antônio Nóbrega, Hugo Possolo, Alexandre Roit, Raul Barreto e Luiz Carlos Vasconcelos; e espetáculos com todos esses e mais um monte de gente que foi sem ganhar nenhum cachê e ainda pagando a própria passagem. Tudo isso regado a um inesquecível coquetel com salgadinhos maternos e uma belíssima exposição sobre o Benjamin de Oliveira, toda preparada pela Shirley Brito e para a qual tive o prazer de contribuir com o texto.

Simplemas tremendamente poderoso foi o *Anjos do Picadeiro 1*. Alguma coisa mudou na palhaçadaria brasileira e foi para sempre e para muito melhor. Conversas francas, dúvidas explicitadas e compartilhadas, o prazer de ser generosos juntos – tudo isso ajudou uma geração a se ver como um conjunto e a descobrir sua força e poder.

Logo depois, em março de 1997, Luiz Carlos Vasconcelos organizava, heroicamente, o 2º *Encontro de Palhaços*, reunindo palhaços de picadeiro, palco, rua, mais os palhaços de folguedos Mateus de Reisados, Maracatus e Cavalos Marinhos. Pela primeira vez tínhamos a compreensão e a dimensão da força e da diversidade da comicidade brasileira.

Foi esta força que, no mesmo ano de 1997, possibilitou que o megalômano projeto importado da França - *Universidade do Circo* - fosse aberto a todos e servisse de espaço de troca e de intercâmbio entre os brasileiros também. As relações de parceria e cumplicidade foram se estreitando. Um grupo estudando com o outro, todo mundo se ajudando e apoiando.

Em setembro de 1998 foi a vez de São Paulo receber o Brasil. Rodrigo Matheus, Érica Stopel e Fernando Sampaio conseguiram o apoio do SESC e realizaram a *Circonferência*, uma mostra com oficinas e seminários reunindo todo mundo que pudesse ser abrigado sobre o nome de Novo Circo<sup>21</sup>. As discussões foram intensas e muito produtivas, os espetáculos variadíssimos e atraíram um imenso público. Mas o mais importante foi a forma aberta e democrática com que todo o encontro foi construído. Lembro que as mensagens pipocavam pela internet abrindo para todos as decisões da organização que se expunha clara e abertamente.

Em dezembro de 1998 era a vez do *Anjos do Picadeiro 2*. Com o corajoso e substancial apoio do SESC, o encontro foi dividido em duas etapas. A primeira foi em São José do Rio Preto, onde os palhaços ficaram todos no mesmo hotel, partilhando refeições e fazendo espetáculos improvisados. E a segunda em São Paulo, capital, com uma maior projeção para a mídia e o grande público.

O *Anjos do Picadeiro 2* foi absolutamente inesquecível. Repleto de atrações nacionais e internacionais trouxe para o Brasil, pela primeira vez, Tortel Poltrona, Chaco Vachi e Nani Colombaioni. Esses três artistas passaram a fazer parte da nossa história por intermédio do *Anjos do Picadeiro 2*.

Os Anônimos fizeram uma viagem à Europa e lá começaram a desenvolver seus talentos diplomáticos e a estabelecer contatos para o *Anjos 2*. Conheceram Tortel, Chaco e Nani Colombaioni e não sossegaram enquanto não os trouxeram para serem conhecidos por todos. Artistas reconhecidos em seus países

<sup>21</sup>*Ingenualmente acreditei que nas discussões da Circonferência essa questão do nome Novo Circo tivesse sido devidamente sepultada, mas volta e meia lá vem ela fazer confusão. O termo Circo Contemporâneo me parece mais adequado, pois não traz embutido nenhum juízo de valor e aproxima-se do termo Dança Contemporânea, usado em contraposição ao Dança Clássica. Mas acho que essa discussão não acaba é nunca mais...*

os três são Mestres<sup>22</sup>. Palhaços de primeira conhecem a fundo a “energia generosa do circo”, como diz o Márcio Libar. Tortel, o catalão, criou o *Palhaços Sem Fronteira* e faz nas suas apresentações a apologia da generosidade e da solidariedade com humor, sentimento e inteligência. Chaco Vachi, o porteño, se transformou em dono da rua e deu forma a um humor anárquico e poderoso, capaz de subverter todas as regras de como agradar ao público e, apesar disso, ou por isso mesmo, reunir uma imensa quantidade de boquiabertos e fascinados espectadores.

Nani Colombaioni, italiano herdeiro de gerações e gerações de arlequins e palhaços, foi capaz de lidar sem rancores com a chegada dos palhaços de palco e percebeu, naqueles jovens entusiasmados, a possibilidade de repassar e renovar a tradição. Recebia alunos escolhidos em sua casa. Colocava-os em seus espetáculos e, entre uma vasta ceia e outra, ia provocando, ensinando, transformando.

O Teatro de Anônimo editou em VHS alguns dos melhores momentos do *Anjos do Picadeiro 2*, mas existe um imenso material esperando verba para ser transformado numa série de programas. Quem sabe?

Depois dos primeiros passos pioneiros os encontros se multiplicaram. Os *Anjos* continuaram e já vão para a sua 6ª edição, sempre lutando por maiores patrocínios sem nunca perder a força e a coragem. Luiz Carlos Vasconcelos organizou em João Pessoa *O Riso da Terra*, em setembro de 2002, voltando a reunir Tortel, Chaco, Nóbrega, Angela Vasconcelos, Mateus e Biricos e mais Laura Hertz, Django Edwards, Doutores da Alegria, Teatro de Anônimo, Dudu, Seres de Luz e tantos e tantos outros.

Hoje o Brasil tem dois festivais internacionais de circo - um em Belo Horizonte e outro em Recife - e uma série de cabarés e encontros de palhaços, malabaristas e números de circo e variedades. E se no início o mais importante era promover o encontro entre iguais, pouco a pouco as barreiras vêm sendo vencidas e hoje a maioria dos encontros procura desfazer as distâncias que ainda existem entre os circenses tradicionais e os artistas de circo contemporâneo.

### **Palhaços de Picadeiro – Viva a Tradição que permanece viva!**

Ao contar a história da palhaçada no Brasil nos últimos 30 anos corremos o risco de darmos demasiada atenção ao fenômeno dos palhaços surgidos em escolas e oficinas e de relegarmos a segundo plano os palhaços de picadeiro, os palhaços de circo. Equívoco este que se pode explicar, mas não desculpar.

O destaque dado ao fenômeno do “circo de escola”, do “circo de gente que não é de circo”, também chamado de Novo ou, como prefiro, Contemporâneo, é justo. Estamos diante de uma grande e profunda

<sup>22</sup> *Nani Colombaioni sofreu um derrame quando chegou a São Paulo e faleceu pouco tempo depois. Continuo me referindo a ele usando o tempo presente, pois Mestre é sempre Mestre!*

transformação na estética e na estrutura de produção de uma forma de arte que sofreu com um longo período de marasmo criativo. O circo tradicional sofreu de um mal que acomete todas as formas de arte: ao tornar-se clássico, ficou previsível. E este é um pecado imperdoável. O mesmo fenômeno aconteceu com a dança, a ópera, o teatro e a música erudita. A renovação dentro da tradição é muito difícil, tarefa para artistas de grande percepção e sensibilidade. Muito mais fácil é romper com tudo e tentar colocar de cabeça para baixo as regras estabelecidas, instituindo um “Novo Movimento”, algo “revolucionário”, “moderno”, “transformador”, etc. e tal...

A excelência nas artes circenses sempre foi fruto de trabalho árduo, contínuo e estafante. Os melhores artistas iniciavam seu aprendizado muito jovens, ainda quando crianças, e tendo uma base de treinamento extremamente rígida, algo inimaginável para qualquer um que não tenha nascido debaixo de uma lona. O que fizeram os jovens urbanos apaixonados por essa mágica arte de proezas, acostumados a um aprendizado rápido e loucos para encontrarem seu lugar ao sol? Inventaram. Reinventaram. Buscaram alternativas criativas e inteligentes que compensassem suas limitações. Buscaram novos padrões e novas técnicas de aprendizado. Correram atrás da capoeira, do *tai-chi*, das leis da biomecânica, das técnicas de alongamento, da yoga, das inúmeras linguagens da dança e do teatro, da mímica – e por aí foram. Alguns conquistaram a excelência enquanto abriam novos caminhos para a arte circense, tornando-se artistas tão bons quanto os velhos mestres do circo clássico.

A história é assim: a grande roda que se reinventa para chegar de um jeito diferente ao mesmo lugar que, então, já é outro.

Mas e o chamado circo tradicional? Está vivo, muito vivo e portanto renovando-se, mesmo que a contragosto, ou mesmo que o marketing não queira. No Brasil não temos estatísticas confiáveis sobre o número de circos em atividade. As dificuldades são tantas que há quem fale em apenas 200 circos - e até há quem acredite. Mas basta pôr o pé na estrada e abrir os olhos para perceber que, ao lado dos grandes circos – empresas que empregam mais de 100 artistas e técnicos e possuem casas de espetáculo ambulantes capazes de receber até 4 mil espectadores com todo conforto –, existem milhares de circos pequenos, uns com lona novinha e outros nem tanto, alguns até caindo aos pedaços, todos espalhados por todo esse imenso país.

Os pequenos circos mantêm a estrutura familiar da tradição circense e costumam permanecer em uma mesma região, rodando as cidades pequenas e os bairros periféricos com seus espetáculos variados onde

a grande figura é o palhaço. Enquanto os circos tradicionais precisam de números de vulto – trapézios de vôos, muitos animais<sup>23</sup>, pêndulos e globo da morte – os pequenos precisam mesmo é de um bom palhaço! Circo pequeno sem palhaço bom não vinga.

Enquanto os circos grandes, com honrosas exceções, têm relegado o palhaço a pequenas participações na hora da montagem dos aparelhos, os pequenos colocam todas as suas fichas no palhaço. A maioria dos palhaços de pequeno circo apela, sem culpa, para piadas de gosto duvidoso, abusando do chamado “humor fácil”, das indefectíveis imitações de bichinhas e situações que nem chegam a ter um “duplo” sentido de tão explícitas. Mas é impressionante o domínio e o conhecimento que cada um deles tem do seu público. Sabem como segurar uma platéia no espaço vasto do picadeiro e conhecem os segredos de atuar em roda. É nos circos pequenos que o palhaço tem que ter mais carisma, sabedoria e sensibilidade.

Palhaço de picadeiro para ser bom tem que ser muito bom. O público de circo, como todo público popular e misto, é exigente e deixa muito claro seu contentamento e sua insatisfação. Vaia e aplaude com vigor e decisão. Por isso a maioria dos palhaços de picadeiro não busca novidades nem se arrisca a muitas sutilezas. O palhaço de circo, grande ou pequeno, tem muita clareza de sua dependência do público. A primeira regra é agradar. Isso é ruim, mas também é bom. O artista de circo tem uma relação com a platéia muito diferente do artista de teatro. Sucesso para o artista de circo é medido pelas gargalhadas que provoca, pelas palmas que recebe e pelo número de ingressos vendidos. Já o artista de teatro é movido por um compromisso de buscar a verdade na cena, de encontrar-se a si mesmo – o que é anterior e mais gratificante do que o aplauso. (Em tempo: estou aqui fazendo uma generalização meio safada, que merecia pelo menos umas dez páginas para ser bem desenvolvida. Mas vai assim mesmo. Compreendam, por favor, que estou simplificando uma idéia complexa e cheia de nobres exceções de parte à parte.) Um bom exemplo do que estou tentando dizer é a arte de um dos melhores palhaços de picadeiro da atualidade: Kuxixo. Hudson Rocha, o palhaço Kuxixo, é circense de quarta geração e lembra que começou aos 3 anos de idade fazendo com o pai a gag do tapa. Pensava que era uma brincadeira e saía correndo do picadeiro para contar à mãe que o esperava atrás das cortinas.

Kuxixo é um palhaço físico. Suas melhores cenas são mímicas. Ele é um mestre nas cascatas, quedas e falsas topadas. Um dos seus números mais brilhantes é o banhista na piscina, cena toda feita na cama-

<sup>23</sup> *A sórdida campanha contra animais de circo está colocando em risco uma tradição de mais de 5 mil anos e comprometendo uma das mais lindas maneiras de ensinar às crianças o quanto somos próximos de nossos irmãos bichos. Fanáticos espalham mentiras deslavadas sobre a vida dos animais nos circos e políticos espertos criam leis anticonstitucionais que prejudicam trabalhadores honestos e suas famílias. Animal de circo é muito mais do que bem tratado, é amado. E quando, por acaso, não o for, os responsáveis devem ser punidos com os rigores das leis de defesa dos animais. Ser contra animais nos circos e ter um monte de gatos num quarto e sala é hipocrisia. Impedir o público de ver os lindos números de adestramento e doma nos circos e permiti-los no cinema e na televisão é hipocrisia e preconceito. Circo tradicional tem animal. E isso é bom.*

elástica. Conhecedor das manhas do aparelho, o palhaço tomba, prende-se nas molas laterais, finge machucar-se seriamente e retoma seus mergulhos hilários. Outros artistas são capazes de fazer saltos mais ousados no trampolim, mas Kuxixo sabe tirar partido do *tempo* do salto da cama-elástica e tem, o que é mais importante, domínio da platéia. Sabe quando e o quanto olhar para a audiência. Sabe o tempo que deve dar para o riso, deixando o público perceber a falha, rir e então seguir adiante, acompanhando a ação que se segue.

Excelente mímico, Kuxixo faz também um belo número lírico com a figura do *Vagabundo*. Personagem que já fazia parte dos picadeiros norte-americanos e dos shows de *vaudeville* desde pelo menos 1882, o vagabundo<sup>24</sup>, *tramp* em inglês, transformou-se em ícone dos tempos modernos através da composição do Carlitos, de Charlie Chaplin. Kuxixo traz ao picadeiro uma figura que imediatamente nos remete ao vagabundo chapliniano, o que já nos deixa com um leve sorriso armado no rosto e toca em sensíveis cordas do nosso imaginário. Tudo pronto para um número piegas e apelativo, mas é aí que o grande artista se revela. A cena é previsível, mas Kuxixo consegue dar a ela a leveza necessária. Singelo, tocante, lírico e cômico - assim é o vagabundo com que nos brinda Kuxixo, palhaço que sabe os segredos de cativar públicos de diferentes idades e expectativas.

Outro excepcional palhaço que reinou nos picadeiros brasileiros nos últimos anos foi *Xupetin*, que agora vive em Londrina, trabalhando em shows por conta própria. Oscar Espíndola nasceu no Paraguai e começou sua carreira em 1975, viajando toda a América do Sul, apresentando-se também no México, Estados Unidos e África do Sul. No Brasil trabalhou no Circo Garcia, Spacial, Stancovich e Marcos Frota, entre outros. Xupetin notabilizou-se por buscar dar nova cara às velhas reprises tradicionais. Faz falta.

Muitos são os palhaços que honram a tradição, buscando renová-la sem traí-la. Lutam com as dificuldades do dia a dia de um gênero que tem público, mas não patrocínio e conta com quase nada de apoio governamental<sup>25</sup>. Alguns circos caem na tentação de colocar *palhacinhos-ruizinhos-e-baratinhos* em cena, deixando as entradas de palhaço se transformarem em meros tapa-buracos entre os números que necessitam de grande montagem. Mas ainda bem que não é assim que age a maioria. Temos em atividade excelentes artistas para todos os gostos e qualidades. Em circos grandes ou pequenos, a arte continua.

<sup>24</sup> *Personagem criado no EUA, emigrou para a Inglaterra e de lá espalhou-se por toda a Europa. Um dos mais famosos vagabundos de picadeiro foi Joe Jackson, que criou o delicioso número do "achamento" da bicicleta. Seu filho, Joe Jackson Jr., apresentou o mesmo número por 60 anos até sua morte, em 1991.*

<sup>25</sup> *Em 2004 a Funarte, sob a presidência de Antonio Grassi, começou a reverter a caótica situação do Departamento de Circo. Nomeou o palhaço Hugo Possolo para o cargo e deu início a um programa de apoio às Artes Circenses – ainda que não ideal, pelo menos mais substancial e pautado na democracia e na transparência. Os bons ventos continuaram soprando com a nomeação de Zezo de Oliveira para a Escola Nacional de Circo. Ainda há esperança...*

## **E a palhaça o que é ?**

Diziam os tradicionais que mulher não podia ser palhaço. E falavam assim mesmo, no masculino, tão forte era a associação do personagem com o gênero. Dirce Militello conta, no seu delicioso livro *Terceiro Sinal*, que uma filha de João Alves do Circo Guarani substituiu o irmão que estava adoentado e acabou virando o palhaço do circo. Era um segredo guardado a sete chaves, pois as moças do público apaixonavam-se pelo palhaço e não podiam saber que por baixo da maquiagem e da peruca estava uma mulher. Dirce mantém o segredo e não conta o nome da palhaça, mas fala do seu espanto ao ver o palhaço, com uma criança nos braços, abrir a blusa e começar a amamentar.

Ao longo da história da humanidade a mulher foi relegada a um espaço bem pequeno e discreto, de onde de tempos em tempos algumas conseguiam sair e projetar-se. Logo eram reprimidas e colocadas no seu devido lugar: um espaço bem pequeno, que ia da cozinha até a cama, com um berço no meio. A Mulher, assim como a Criança, não existia; era um Homem a quem faltava algo de fundamental. A Mulher era vista como um Homem incompleto e muito perigoso. Como uma figura dessas podia ter o poder de provocar o riso? Era possível rir da mulher, mas não com a mulher. Afinal, rir junto, rir com, é coisa que só se permite aos iguais, o que homens e mulheres não eram e não podiam ser. Não vamos aqui dedicar um espaço muito grande aos esquizofrênicos sentimentos dos homens pelas mulheres ao longo da história; basta lembrar que a mulher era uma ameaça, tinha parte com o diabo e, ao mesmo tempo, era a Santa Virgem Maria, mãe imaculada, esposa adorada...

Nessa relação tão complexa o papel das artistas foi diminuído ao longo da história. As que se sobressaíram foram tratadas como algo entre sílfides e putas. Nunca é demais lembrar que os artistas em geral eram considerados pessoas não confiáveis, que em diferentes períodos sofreram severas restrições, não podendo nem mesmo ser enterrados em Campo Santo. Com as mulheres artistas tudo era pior. Volta e meia surgiam as proibições à presença de mulheres nos palcos como, por exemplo, aconteceu nos tempos de Shakespeare e nos de D. Maria, a Louca, em Portugal.

Mas há toda uma outra história que corre além das histórias oficiais. Se prestarmos atenção, vamos encontrar mulheres cômicas recitando poesias na Grécia antiga, dançando na Índia e mandando ver no Circo Romano. Em Bizâncio, a história celebra Teodora, circense de talento ou prostituta leviana, ou talvez uma mulher inteligente que não se curvou aos preconceitos de sua época? Na idade média a figura feminina do menestrel errante era chamada *spilwin*, mas pouco se escreveu sobre ela. As atrizes da *Commedia dell'arte* eram fabulosas cômicas. E sabiam saltar, dançar e cantar muito bem. Mas pouco se fala delas. A história da mulher cômica é cheia de silêncios e falhas.

Palhaças sempre foram poucas. Algumas, como a filha do João Alves, trabalhavam escondidas atrás da maquiagem, outras eram relegadas a um papel secundário e atendiam pelo delicado e nada cômico nome de *clownettes*. Mas esse não era um "privilegio" das palhaças; era um problema enfrentado por todas as mulheres.

Os tempos mudaram, graças às Deusas, e hoje temos mulheres assumindo todas as funções com competência e talento. Ainda ganhamos menos que os homens e escutamos muita bobagem sobre a incompatibilidade de certas funções com nossa delicada e frágil natureza, mas vamos à luta e nos dedicamos também ao riso.

No Brasil tivemos maravilhosas comediantes, desde Passarola e Joana Castiga até as cômicas dos teatros, do cinema e da televisão: Otilia Amorim, Pepa Ruiz, Pepa Delgado, Dercy Gonçalves, Mara Rúbia, Alda Garrido, Consuelo Leandro, Carmem Verônica, Renata Fronzi, Nádía Maria, Berta Loran e tantas outras e tão boas! A maioria delas eram mulheres belíssimas, ou mulheres que sabiam como ficar belas no palco. Representavam muito bem a personagem mulher bonita que delas se esperava. Mas é raro que sejam reconhecidas pelo seu imenso talento de atriz.

Há quem até hoje pense que o que uma Mara Rúbia tinha de melhor eram as pernas e o rosto lindo, esquecendo-se que ninguém é capaz de colocar-se diante de uma platéia lotada e fazer o público rir deliciado por mais de cinco minutos se não tiver um grande talento de comediante, uma inteligência especial e souber muito bem o que está fazendo. Mara Rúbia tinha tudo isso e muito mais. Foi uma das maiores cômicas do Brasil.

O outro lado da moeda é o da “mulher feia”, tipo que teria a facilidade de fazer rir por seus atributos negativos. Tudo balela. Se olharmos com atenção as fotos de uma Alda Garrido veremos uma mulher que tinha um grande talento para a caricatura e que sabia muito bem como transformar-se, adequando-se aos mais diversos personagens. E, pensando bem, a Zezé Macedo não teria feito a carreira que fez se fosse apenas destituída de beleza. É preciso talento até para ser feia em cena.

### **Mulheres palhaço e palhaças mulheres**

Mulheres assumindo o nariz vermelho é coisa dos anos 90 do século passado. Acredito que a primeira brasileira a se assumir palhaça foi Angela de Castro<sup>26</sup>. Atriz de teatro, viajou em turnê com o espetáculo *Macunaíma* do Antunes Filho para a Europa e por lá ficou. Na Inglaterra, em 1987, começou a trabalhar com um grupo de teatro-circo, o *Mummerandada*, e descobriu-se *clown*. Fascinada pelas possibilidades da comicidade *clownesca* criou o Souza. Figura completa de idiota, o Souza é um cara simples, que entende as coisas de um jeito muito peculiar. Ele guarda o sanduíche dentro do sapato. O sapato deixa os

<sup>26</sup> Provavelmente antes de Angela muitas mulheres já tinham colocado um nariz vermelho e participado de cenas, mas estou aqui falando de desenvolver uma persona-palhaço, única e original. E mesmo assim posso estar errada e descobrir que antes dela outras houveram.. Desculpem a ignorância e corrijam o erro.

pés quentes e, portanto, é um bom lugar para guardar o sanduíche, que vai ficar quentinho também... Estúpido, simplório, imbecil, o Souza nos toca a alma provocando o riso e, ao mesmo tempo, dando um nó no coração. Dá vontade de pô-lo no colo e levá-lo para casa, coitadinho. Tão feio e atrapalhado que parece um bichinho...bonitinho.

Com o Souza, Angela montou seu primeiro espetáculo solo, *The Gift*, em cartaz de 1991 a 1995 nos palcos do Reino Unido e de dezenas de outros países. Um sucesso completo. Angela de Castro é hoje uma referência internacional, realizando espetáculos por toda a parte, dando cursos e oficinas e sendo reverenciada como Mestre e gênio. O que é a mais pura verdade.

Angela é parte atuante do grande movimento de mulheres palhaças que vem se espalhando pelo mundo, sendo parceira e referência para Sue Morrison, Nola Era, Sue Broadway, Laura Herts e tantas outras.

Falar da sexualidade do palhaço é assunto complexo. Alguns palhaços são claramente masculinos; outros, no entanto, são tão líricos e inocentes que deixam longe essas questões de gênero e sexo, que parecem não ter qualquer importância na construção da *persona*-palhaço. É claro que isso é um engodo. O fato de o artista criador ser um homem ou uma mulher muda o personagem - mesmo que isso não seja percebido no primeiro momento, nem no segundo. O Souza da Angela de Castro só poderia ter sido criado por ela. E ela é uma mulher. Assim como o Dr. Giramundo - o pernóstico, afetado e falastrão palhaço da Yeda Dantas - é fruto da visão e das experiências dela, que é uma mulher. Independente de ter sido criado por ele ou ela, cada palhaço será único. O palhaço é sempre uma criação pessoal, única e intransferível<sup>27</sup>.

Muitas mulheres, quando começam a buscar seu palhaço, deparam-se com um tipo masculino. Coisa muito normal e facilmente explicada num mundo ainda tão dominado pelos homens e onde as referências masculinas são tão abundantes e fortes. Há que se considerar ainda que a Mulher – ser com uma identidade própria e completa – é uma novidade, coisa que só começou a ser admitida em meados dos anos 60 do século que passou. No Brasil, o código civil de 1943 considerava a mulher parcialmente incapaz, assim como os índios e os loucos. Ao buscar sua *persona* cômica é grande a chance de uma mulher ver surgir forte um ser masculino e o fato de aceitá-lo e desenvolvê-lo é uma decisão pessoal, íntima e para a qual não cabe crítica nem tentativa de interpretação ou julgamento.

Certamente quando essas questões de gênero e os preconceitos inerentes à expressão da sexualidade estiverem melhor resolvidos veremos também muitas palhaças construídas por homens. O fato

<sup>27</sup> É óbvio que estamos falando de bons palhaços... palhaço ruim não vale. E quanto aos palhaços que se transformam numa dinastia, como é o caso do Pícolino, que passou de Nerino para seu filho Roger, trata-se de um caso de osmose construída por anos e anos de convivência íntima e que só funciona bem muito raramente, quando temos dois artistas geniais contribuindo para a permanência e renovação de um mesmo palhaço. Trata-se de exceção, coisa muito especial e rara.

é que é muito difícil, na nossa sociedade homofóbica, um homem deixar aflorar uma *persona* palhaça sem que imediatamente seja transformada no estereótipo do viadinho, que é outra coisa muito diferente. Não devemos nos esquecer que a *viadagem* é um atributo exclusivamente masculino, assim como a *sapatice* é feminina.

A palhaça é um tipo cômico novo. Algo próprio do final do século XX e que parece ter um brilhante futuro no século XXI. No Brasil, essa linha começa a se desenvolver com Ana Luísa Cardoso e sua Margarita. Em 1988, depois de um curso com Guillermo Angelelli, em Buenos Aires, Ana retorna ao Brasil querendo desenvolver-se como palhaça. Traz Guillermo para uma oficina no Rio de Janeiro e, a partir daí, forma um grupo de mulheres palhaças: As Marias da Graça. Em 1992, elas estreiam seu primeiro espetáculo, que virou um marco na palhaçadaria brasileira e inspirou muita palhaça boa que hoje está por aí: *Tem Areia no Maiô*. No elenco, além de Ana Luísa, estavam Isabel Gomide, Marta Jourdan, Daniela Bercovitch, Geni Viegas, Karla Conká e Vera Ribeiro.

As Marias da Graça estão vivas e atuantes até hoje e recentemente estrearam novo espetáculo, *O Bicho Vai Pegar*, com as pioneiras Geni, Karla, Verinha e mais Samantha Anciães. Depois de uma participação memorável no Festival de Palhaças de Andorra, as Marias organizaram, em 2005, no Rio de Janeiro, o 1º Festival Internacional de Comicidade Feminina, *Esse Monte de Mulher Palhaça*.

As intrincadas relações entre gênero e comicidade apenas começam a ser estudadas e merecem um espaço muito maior do que o que dispomos neste livro. Mas assim mesmo não podemos deixar de tocar em algumas interessantes experiências brasileiras. É o caso do trabalho das meninas do grupo Teatro de Anônimo. Angélica Gomes e Regina Oliveira são responsáveis por um dos mais tocantes e líricos trapézios cômicos dos últimos tempos. O número, que começou a ser desenvolvido para o espetáculo de formatura das duas na Escola Nacional de Circo, em 1994, pode ser visto como parte do espetáculo *Roda Saia Gira Vida*. Partindo de um número constantemente montado nos espetáculos da ENC, Angélica e Regina deram vida nova ao chamado trapezinho, transformando-o numa ode à amizade feminina cheia de pequenas invejas e grandes generosidades. A delicadeza e as ligeiras farpas são típicas da cumplicidade de grandes amigas. O número é cômico e cheio da sensibilidade, do carinho e das atenções que as meninas trocam umas com as outras.

O caminho escolhido por Shirley Brito é outro. Ela é o vértice do triângulo, a menina que se mete no meio dos meninos, a interferência perturbadora na dupla aparentemente perfeita formada por João Carlos Artigos e Márcio Libar. A cena começa com Seu Flor, o João, sendo atrapalhado por Cuti-Cuti, o palhaço gracinha do Márcio Libar. Só depois chega Buscapé, a palhaça da Shirley. Ela quer brincar com os meninos. Quer ser aceita e faz qualquer negócio para ser um deles. Tenta andar de monociclo, joga diabolô, sua para tocar seu trompete e mostrar aos meninos que, “apesar” de ser uma menina, ela é legal. O conflito exposto nesta cena é o do desejo de ser aceito, de fazer parte do grupo. É curioso que

os Anônimos, que são amigos há muitos anos, recorram com frequência ao tema do nascimento da Amizade. Curioso e muito bonito.

Não poderia terminar este pequeno tópico sobre as palhaças do Brasil sem falar, mesmo que só um pouquinho, de Lily Curcio. Argentina de nascimento, antropóloga por formação, começou sua carreira artística em Buenos Aires com o grupo de dança-teatro Umbral e com o de teatro de bonecos *Del Fonógrafo*. Desde lá, tem como parceiro, na arte e na vida, seu companheiro, o também argentino Abel Saavedra. Como bons *porteños* chegam ao Brasil por Búzios, onde, em 1994, fundam o Seres de Luz, inicialmente um grupo de Teatro de Animação.

Em 1996 entram em contato com o Lume e apaixonam-se pelo universo do palhaço. Mergulham de cabeça neste mundo e mudam-se de mala e cuia para Campinas, mais especificamente para o já famoso bairro Barão Geraldo. Seguem seu trabalho com Ricardo Pucetti, vão fazer oficinas com Angela de Castro, Sue Morrison, Philip Gaullier e Nani e Leris Colombaioni. O resultado de tudo isso é um grupo de dois em completa sintonia e que, ao mesmo tempo, permite a afirmação e o desenvolvimento de cada um individualmente. Coisa rara, os dois formam um grupo coeso e cada um deles é um artista genial também quando em cena solo.

A palhaça de Lily – Jasmin - é uma herdeira de Giulietta Massina do filme *La Strada* de Fellini, mas com um *quê* de felicidade que confunde a platéia. Temos pena daquela mulherzinha, coisa pequena e frágil e, ao mesmo tempo, ficamos na dúvida se não é ela quem domina aquele magrão comprido, auto-centrado, egoísta e metido a forte. Quem é o dependente naquela relação? Ela não parece sofrer nada, feliz na sua enlouquecida adoração pelo idiota que a humilha... O resultado é que nos apaixonamos imediatamente por aquela pequena mulher, que mais parece uma boneca, um brinquedo, um bichinho desprotegido. Lily brinca com a idéia da "mulherzinha indefesa", provocando na platéia o desejo de protegê-la, colocá-la no colo e leva-la para casa.

## Palhaços de Hospital e os Doutores da Alegria

Gente de circo sempre foi solidária e participativa. Viajando de cidade em cidade, procuram integrar-se às comunidades visitadas criando laços e amizades. Tradicionalmente participam de inúmeros espetáculos beneficentes com renda para ajudar na construção de hospitais, creches, reformas de igrejas e cedem milhares de ingressos gratuitos a escolas, orfanatos e projetos sociais.

Todo circense que se preza já participou de espetáculos em hospitais, especialmente os dedicados às crianças internas. Arrelia dá em seu livro alguns depoimentos tocantes de suas experiências visitando crianças doentes e hospitalizadas. Palhaço em hospital não é uma novidade; novidade são os Doutores da Alegria.

Em 1986, Michael Christensen, diretor do *Big Aple Circus* de Nova Iorque, foi apresentar-se num hospital e pediu para visitar as crianças internas que não puderam assistir a sua apresentação. Foi de quarto em quarto, de cama em cama, improvisando sobre a realidade do hospital e dos pequenos pacientes. Assim nasceu a semente do projeto *Clown Care Unit*. Em 1988, o brasileiro Wellington Nogueira juntou-se ao grupo e por lá ficou até 1991. Voltou para o Brasil disposto a criar um projeto semelhante aqui, a exemplo do que seus colegas estavam fazendo na França e na Alemanha com o *Le Rire Medecin* e o *Die Klown Doktoren*.

Hoje os Doutores da Alegria são referência em todo o país. Organizados em núcleos nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Recife, realizam mais de 50 mil visitas por ano a crianças internadas em hospitais, publicaram três livros e uma revista, participaram de inúmeros programas de televisão e viraram filme premiado, *Doutores da Alegria*, de Mara Mourão.

Mas, afinal, o que este projeto tem de diferente além da competente estrutura de organização, produção, captação e divulgação? A grande diferença no projeto iniciado por Michael Christensen em Nova Iorque é que os palhaços são doutores, doutores em besteiologia. Não são artistas apresentando-se para uma platéia de doentes; são “médicos” que visitam seus “pacientes” e ministram a eles um tratamento muito eficaz: o riso.

Por trás da maquiagem e dos engraçados jalecos brancos estão artistas talentosos que passaram por um rigoroso processo de seleção e treinamento. Nem todo palhaço de palco e/ou picadeiro será um bom Doutor e nem todo Doutor será obrigatoriamente um excelente palhaço de cena. Todos os que conheço são, no mínimo, excelentes atores. São universos diferentes. A relação doutor/paciente depende de um contato intenso, íntimo e pessoal. Algo completamente diferente da relação estabelecida por um artista com seu público, seja ele pagante ou não.

Talvez possamos aproximar o jogo dos Doutores com seus pacientes ao que se cria nas “saídas de palhaço”, quando um palhaço sai às ruas em busca do contato com os passantes, passageiros de um ônibus, aposentados numa praça – alguém com quem se troque um olhar, a quem se provoque um sorriso ou qualquer outra reação. Ainda assim as diferenças serão muitas. Os Doutores trabalham dentro de um hospital, espaço hierarquizado, com ritmo e regras próprias. Cabe a cada um deles integrar-se ao ambiente ao mesmo tempo em que se propõe a ser o elemento transgressor, renovador, o sopro de vida e alegria num ambiente que carrega tanta seriedade e dor.

Hoje, no Brasil, pululam os projetos de “palhaços de hospital”. Alguns, espelhando-se nos Doutores da Alegria, esmeram-se em desenvolver uma técnica de relacionamento e abordagem adequada a público tão diferenciado, mas, infelizmente, a imensa maioria é de projetos bem intencionados feitos por voluntários que tentam “brincar de palhaço” com as crianças hospitalizadas. Nada contra visitantes engraçadinhos e bonzinhos – afinal, o tédio é grande quando se está confinado a uma cama -, mas não dá para confundi-los com o acurado trabalho de artistas que, conscientemente, dedicam-se a um trabalho dirigido e especializado, desenvolvendo técnicas e apurando a sensibilidade para estabelecer, através do riso, um contato transformador com crianças hospitalizadas.

A diferença entre os Doutores da Alegria<sup>28</sup> e a maioria dos “palhaços de hospital” é a mesma que entre um Palhaço e um sujeito que pinta o rosto, põe um nariz vermelho e vai divertir as crianças da vizinhança nas festas de aniversário. Nada contra, mas me poupem.

<sup>28</sup> Vale a pena citar, entre os mais de 200 projetos de “palhaço de hospital” existentes no Brasil, o Plantão Sorriso de Londrina (PR), a Enfermaria do Riso da UniRio (RJ) e a UTI Riso de Aracaju (SE) como exemplos de competência, cuidado e dedicação. Outros existem e merecem respeito e consideração. Mas há muita boa intenção para pouco estudo... Ver pesquisa realizada pelo Centro de Pesquisa dos Doutores em 2002 e o artigo de Morgana Masetti na revista Boca Larga, agosto de 2005.

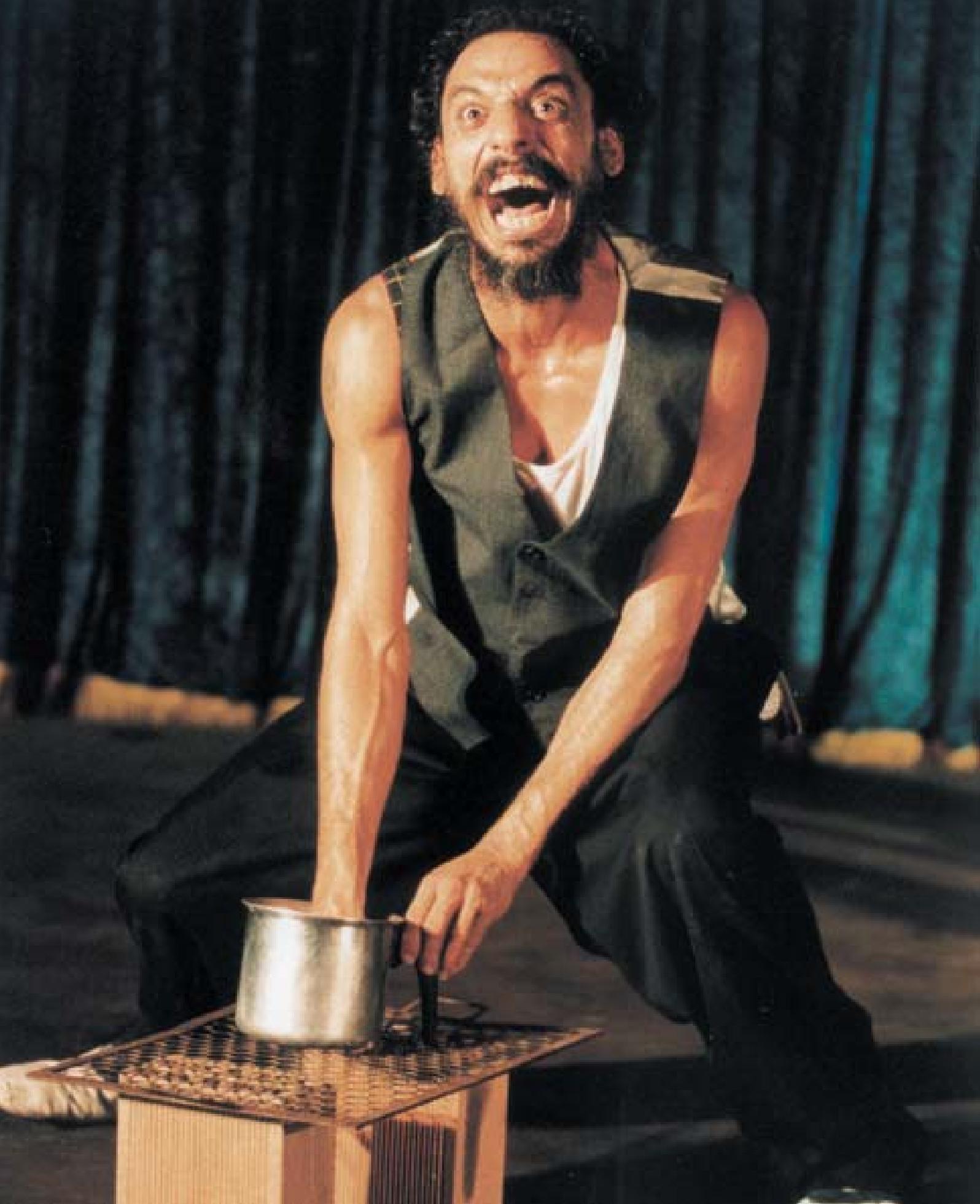










































(...) passamos a entender vertic

alhaço como ad e atir

posição gene ré

lógica do  
pre ao e

IMPORANEA



















A ÉTICA DO RISO

## A ÉTICA DO RISO

Meu pai, que era um sábio, gostava de dizer - e dizia em espanhol porque fica mais bonito:

“Hay límites. Yo no los conosco, pero que los hay, los hay”.

O palhaço é um transgressor, um excêntrico; está fora dos eixos, das regras, da lógica, do bom senso, do bom gosto e das boas maneiras. Ao palhaço tudo seria permitido?

Quem sou eu para ditar regras? Ainda mais a quem está ao largo delas? Quero apenas lembrar que o riso pode ser transgressor ou opressor. O riso liberta e reprime. Tudo depende do momento e de como e quem o provoca e para quem, com quem e de quem se ri.

Riso ou escárnio? Piadas racistas, sexistas, fascistas... existem aos montes e o contraponto para elas não é a elaboração de um manual de boas maneiras ou um livreto sobre o que é e o que não é politicamente correto. O contraponto para o deboche repressor e constrangedor é a sensibilidade e a consciência do cômico, daquele que pretende provocar o riso alheio. Judeus são os melhores contadores de piadas de judeus, assim como as melhores farpas e ironias sobre bichinhas foram as que ouvi contadas por homossexuais. Pode piada de loura burra; podemos rir de gordos, magros, cegos, advogados, jornalistas, sapatões, machões e o que mais nosso humor inventar. A grande diferença entre humilhar e brincar é a que existe entre rir de e rir com. Num grupo de amigos exercitamos constantemente o humor que inclui, que transborda de afeto. Mas o mesmo comentário pode resultar numa ofensa que magoa e exclui. Tudo depende dos nossos verdadeiros sentimentos.

Um palhaço é um ser estranho que bota a mão no fogo, que põe a cabeça na guilhotina e que se expõe nu em sua tolice e estupidez. O palhaço é diferente do comediante. Ele não conta uma história engraçada. Ele é a graça, ele é o risível. A torta bate primeiro no seu rosto, o pé encontra a sua bunda e o tapa, a sua cara. Literalmente o palhaço dá a cara à tapa!

Por isso não acho graça em palhaços cheios de discursos moralizantes ou politicamente corretos. Palhaço quando faz discurso fala besteira. Palhaço erra. Palhaço não fala sério. Quando o palhaço é bom, nós, o público, é que escutamos e percebemos o quanto de sério e verdadeiro pode estar entranhado nas tolices e patéticos daquele ser tão atrapalhado e estúpido. Palhaço não pode vir com legendas explicativas, senão acaba a graça, acaba a palhaçada.

Palhaço não dá lição de moral, mas também não é amoral. Mas quem sabe a diferença? Quem conhece o limite? Acho que tudo depende do lado que escolhemos na vida e de compreender que, a todo instante, é como se um espelho aparecesse, o muro andasse, trocando os lados de lado. O que é justo num determinado momento ou situação pode ser muito injusto no momento seguinte. A Verdade nunca é absoluta, a bondade nem sempre é o melhor caminho, e por aí vão as coisas, exigindo atenção, sabedoria e um firme exercício de fidelidade aos princípios que norteiam a vida dos que escolhem ter princípios na vida.

# Fotos e Ilustrações: créditos e legendas

A imensa maioria de fotos deste livro são de autoria do fotógrafo Celso Pereira, que há muitos anos acompanha, e fotografa, o circo e o teatro no Brasil. Utilizamos também um número grande de imagens do meu acervo pessoal (AAVC), fotos que coleciono há muitos anos e que, em sua maioria, não possuem identificação de fotógrafo. Peço desculpas por não dar o devido crédito e coloco-me à disposição para, a qualquer tempo e hora, corrigir possíveis erros e omissões.

Agradeço também à Biblioteca Nacional, ao Arquivo da Cidade e à Biblioteca da Funarte, que guarda o maior e melhor acervo de circo do Brasil

1. Capa: Oscar Polydoro e Carequinha (AAVC)

2. Capa (detalhe): Carequinha (AAVC)

3. Contra-capá: Benjamin de Oliveira (AAVC)

4. Tortel Poltrona, foto Celso Pereira

5. Lily Curcio, Seres de Luz, foto Celso Pereira

## Introdução

6. Cuti-Cuti e Buscapé (Márcio Libar e Shirley Brito) foto Celso Pereira

7. Albert Fratellini Dans Salomé (Le Cirque - Regards sur les arts de la piste du XVI siècle à nos jours)

8. Grock (Le Cirque - du Théâtre Équestre Aux Arts de La Piste)

## Capítulo 1

9. João Carlos Artigos, foto Celso Pereira

10. Máscara Rangda, Bali (O Homem e seus Símbolos)

11. Desenhos encontrados nas pirâmides (La Merveilleuse Histoire du Cirque)

12. Macaco da Ópera Chinesa (Theatre de France)

13. Palhaços Balineses (História Mundial do Teatro)

14. Personagens de Menandro (342 A.C a 292 A.C.): O Escravo, o Idiota, o Glutão e o Novo Rico (Clowns & Pantomimes)

15. São Genésio, ilustração de Alexandre Barcelos

## Capítulo 2

16. Xuxu, Luiz Carlos Vasconcelos, foto Celso Pereira

17. O Bispo dos Loucos, com a marote nas mãos (Clown, Towsen)

18. Trupe de acrobatas diante do Teatro de Variedades, Paris, Mortel, 1830 (La Grande Parade)

19. Circo Ambulante, pintura de Charles Edouard Elmerich (La Grande Parade)

20. Feira de São Bartolomeu, por dentro. Gravura de R. Cruikshank (Fairs, Circuses and Music Halls)

21. Cômicos de feira, século XVII (Clowns & Pantomimes)

22. Trupe de comediantes italianos, pintura anônima, Zanni e Pantaleão, o criado e o patrão (La Planète des Clowns)

23. Arlequim, autor desconhecido (Clowns & Pantomime)

24. Arlequim, gravura de Claude Gillot (1673-1722) (The Italian Comedy)

25. Tipos cômicos ingleses, século XVII, Kirkman (Clowns & Pantomimes)

26. Arlequim e o Charlatão, gravura inglesa do século XVII (Clowns & Pantomimes)

27. Scapin ou Zanni, gravura de Jacques Callot (1592-1635), possivelmente inspirada em Tabarin. (Clowns & Pantomimes)

28. Auto caricatura de Tabarin, publicada em Les Oeuvres de Tabarin, Paris 1858.

## Capítulo 3

29. Buscapé, Shirley Brito, foto Celso Pereira

30. Widdicomb e Barry, o mestre de pista e o Merryman, no Circo Astley (Clowns, Towsen)

31. O palhaço a cavalo, gravura inglesa, século XVIII (La Planète des Clowns)

32. Anfiteatro de Astley, por Pugin and Thomas Rowlandson (The Golden Age of the Circus)

33. Richard Tarlton (Clowns & Pantomimes)

34. Grimaldi (La Planète des Clowns)

35. Grimaldi lutando com o homem vegetal (La Grande Parade)

36. Auriol (The Golden Age of the Circus)

37. Clown inglês, século XIX (La Planète des Clowns)

38. Albert Fratellini (Les Trois Clowns Légendaires, p ?

39. Paul, François e Albert Fratellini (Les Trois Clowns Légendaires)

- 40. Palhaços americanos, no centro Paul Jacob (1000 Clowns)
- 41. Foottit e Chocolat (La Merveilleuse Histoire du Cirque)
- 42. Foottit (La Planète des Clowns)
- 43. Foottit e a bailarina equestre por Toulouse-Lautrec (La Planète des Clowns)
- 44. The Hanlon-Lees (The Hanlon Brothers)
- 45. Risley num número de icários nas ruas de Londres, 1861, ilustração de Henry Mayhew (The Golden Age of the Circus)
- 46. Superba, Hanlon-Lees (The Hanlon Brothers)
- 47. Viagem à Suíça (The Hanlon Brothers)

#### Capítulo 4

- 48. Fernando Sampaio, La Mínima, foto Celso Pereira
- 49. Ilustração de A Vida Fluminense de 9 de abril de 1870, Circo Chiarini – Vignoli e Rowland. (acervo Biblioteca Nacional, setor de Obras Raras)
- 50. Ilustração de A Vida Fluminense de 14 de dezembro de 1872, Mlle. Pereira no trapézio. (acervo Biblioteca Nacional, setor de Obras Raras)
- 51. Imperial Teatro D. Pedro II, construído pelo circense Bartholomeu Correia da Silva, em 1871, no Largo da Guarda Velha, atual 13 de maio, no Rio de Janeiro (acervo Arquivo da Cidade)
- 52. Hipothéatron de Nova York, 1864, exemplo de circo de madeira de meados do século XIX. (The Golden Age of The Circus)
- 53. Jornal do Commercio, 1 de julho de 1848 (Acervo Biblioteca Nacional, setor de Periódicos)
- 54. Palhaços do século XIX (L' Evolution des Costumes du Clowns)
- 55. Postal (acervo AVC)

#### Capítulo 5

- 56. Hugo Possolo, Parlapatões, foto Celso Pereira
- 57. Jornal do Commercio, 27 de agosto de 1857 (acervo Biblioteca Nacional, setor de Periódicos)
- 58. Correio Mercantil, 2 de janeiro de 1848 (acervo Biblioteca Nacional, setor de Periódicos)

#### Capítulo 6

- 59. Dr. Giramundo, Yeda Dantas, foto Celso Pereira

60. Palhaço da Folia de Reis, Anjos do Picadeiro 4, foto Celso Pereira
61. Mateus, foto Leandro Cunha, Acervo do Mundo, PB
62. Mateus, Cidade Tabajara, Olinda/PE, foto Leandro Cunha, Coletivo de Cultura e Educação Meio do Mundo
63. Mateus, Cidade Tabajara, Olinda/PE, foto Leandro Cunha, Coletivo de Cultura e Educação Meio do Mundo
64. Faceta, desenho de Elifas Andreato, sobre foto s/identificação de autor.
65. Mateus, Cidade Tabajara, Olinda/PE, foto Leandro Cunha, Coletivo de Cultura e Educação Meio do Mundo
66. Bonecos na casa de Zé de Vina, secando pois eles brincaram muito e ficaram suados.  
Foto Adriana Schneider Alcure
67. Bonecos na casa de Zé de Vina, secando pois eles brincaram muito e ficaram suados.  
Foto Adriana Schneider Alcure
68. Zé Preto, contra-mestre, e Zé de Vina brincando em Apoti, Zona da Mata Pernambucana, na noite de São João de 2004. Foto de Adriana Schneider Alcure

## Capítulo 7

69. Xuxu, Luiz Carlos Vasconcelos, foto Celso Pereira
70. Polydoro, José Manuel Ferreira da Silva, AAVC
71. Oscar Polydoro, AAVC
72. Alcebiades Pereira e Albano Pereira Neto, o Fuzarca,. AAVC
73. Alcebiades ainda criança, encarnando o inglês típico, o John Bull. AAVC
74. Alcebiades Pereira, AAVC
75. Benjamin de Oliveira rodeado de seus principais personagens em 1909. AAVC
76. Benjamin de Oliveira de clown branco (a foto reproduz a capa da revista A Noite Ilustrada, maio de 1954.) AAVC
77. Chicharrão, José Carlos Queirolo, AAVC
78. Chicharrão e Pimentão (Paulo Seyssel), o pé na bunda!, AAVC
79. Gugu Olimecha, AAVC
80. Chic-Chic,. Otelo Queirolo
81. Carequinha, Georges Savalla Gomes. AACV
82. Carequinha, Fred e Polydoro, no Circo Bombril, na TV. AAVC
83. Zumbi, Meio-Quilo, Fred, Carequinha e Polidoro
84. Quadra filatélica de 1998, Homenagem ao Circo Brasileiro, Centenário do Piolin e 20 anos da Escola

Nacional de Circo, criação Eduardo Andrade, palhaço Dudu. AAVC

85. João Cardona, AAVC

86. Arrelia, Waldemar Seyssel. AAVC

87. Arrelia jovem, com a máscara mais exagerada. AAVC

88. Grande Otelo, Sebastião Prata, AAVC

89. Oscarito, Oscar Lorenzo Jacinto de la Imaculada Concepción Teresa Dias. AAVC

90. Roger Avanzi, capa do livro O Circo Nerino, de Roger Avanzi e Verônica Tamaoki

91. Roger Avanzi, no Anjos do Picadeiro 2, em São José do Rio Preto, foto de Celso Pereira

92. Os Irmãos Queirolo. Da esquerda para a direita Ricardo (Negrito), Alcides (Gato Félix), José Carlos (Chicharrão), Julian (Harris), Otelo (Chic-Chic), no alto Francisco (Pancho). AAVC

93. Peke e Ripolin, os irmãos José Alvares e Alcides Montserrat, filhos de Alcides Queirolo

94. Piolin, Abelardo Pinto, AAVC

95. Piolin, Abelardo Pinto, AAVC

96. Piolin, Abelardo Pinto, AAVC

97. Leonilda Moya, João Bozan e Justiniano Moya, número cômico musical com guizos e violão

98. Torresmo, José Carlos Brasil Queirolo. AAVC

99. Piolim e Pimentão: Abelardo Pinto e Paulo Seyssel. AAVC

100. Margarita, Ana Luísa Cardoso, foto Murillo Meirelles

101. Kuxixo, Hudson Rocha, foto Celso Pereira

102. Polydoro (AAVC)

## Capítulo 8

102. Vera Ribeiro, As Marias da Graça, foto Celso Pereira

103. Margarita, Ana Luísa Cardoso, foto Murillo Meirelles

104. Kuxixo, Hudson Rocha, foto Celso Pereira

105. Regina Oliveira, Shirley Brito e Angélica Gomes, Teatro de Anônimo, foto Celso Pereira

106. Xuxu, Luiz Carlos Vasconcelos, foto Celso Pereira

107. Raul Barreto, Parlapatões, foto Celso Pereira

108. Bicudo, Sérgio Bustamante, foto Celso Pereira.

109. Sérgio, Sérgio, Cia do Público, foto Celso Pereira.

110. Lily Curcio, Seres de Luz, foto Celso Pereira

111. Dani Barros, Doutores da Alegria, foto Celso Pereira

112. Alice Viveiros de Castro e Tortel Poltrona, foto Celso Pereira
113. Ézio Magalhães, foto Celso Pereira
114. Ricardo Pucetti, foto Celso Pereira
115. Dudu e Piro-Piro, Eduardo Andrade e Geraldin Miranda na Intrépida Trupe. AAVC
116. Pingolé, foto divulgação Circo Spacial
117. Tchesco Villares, foto Celso Pereira
118. Topetão, Renato Oliveira, foto divulgação
119. Xupetin, Oscar Espindola, foto divulgação Circo Marcos Frota
120. Seu Flor e Buscapé, João Carlos Artigos e Shirley Brito, Teatro de Anônimo, foto Celso Pereira
121. Biriba, Geraldo Santos Passos, foto divulgação
122. Pequi, Amaury Bras Cabral Zanquetin, foto divulgação
123. Ligeirinho, Silvio Marcos Cabral Zanchetin, foto divulgação
124. Bombril, João de Souza, foto divulgação
125. Angela de Castro, foto divulgação
126. Margarita, Ana Luisa Cardoso, foto Murillo Meirelles
127. Nani e Leris Colombaioni, foto Celso Pereira
128. Dr. Giramundo e Batuca, Yeda Dantas e Cristiana Brasil, Fuzarca da Lira, foto Celso Pereira
129. Domingos Montagner e Fernando Sampaio, La Mínima, foto Celso Pereira
130. Viralata, Rodrigo Robleño, foto Valéria E. Guimarães
131. Dudu, Eduardo Andrade, foto Celso Pereira
132. Chacovachi, foto Celso Pereira.
133. Irmãos Brothers, foto Celso Pereira
134. Lily Curcio e Abel Saavedra, Seres de Luz, foto Celso Pereira
135. Anjos do Picadeiro 4, Rio de Janeiro, 2004, foto Celso Pereira

## Capítulo 9

136. Sapatos de Regina de Oliveira, Teatro de Anônimo, foto Celso Pereira

## Final

137. Cortejo de Palhaços, Anjos do Picadeiro 4, ao centro Regina Oliveira, Teatro de Anônimo, foto Celso Pereira.

# Agradecimentos

Acho que tudo começou com o Gugu Olimecha me contando as histórias do *Martyr do Calvário*, explicando as diferenças entre comédicos e comediantes e me apresentando, em 1980, à família Zanchettini. Dona Wanda Cabral Zanchettini, suas filhas, filhos, netos e agregados me ajudaram a compreender o mundo do circo, a amá-lo e, acima de tudo, a respeitar essa gente que se dedica à maravilhosa tarefa de alegrar seus semelhantes. **Agradeço!**

**Agradeço** o privilégio de ter convivido com Fred Villar e Oscar Polydoro e de ter partilhado minhas inúmeras dúvidas e minha nascente paixão pelo circo com o meu inesquecível amigo Labanca. Ator, diretor, pesquisador e incansável batalhador pelos direitos dos artistas, pela justiça e pela paz; grande figura, grande papo, maravilhoso companheiro de viagem. **Agradeço!**

**Agradeço** à Luiz Olimecha, criador e primeiro diretor da Escola Nacional de Circo, que me instigou a compreender de verdade o que era o Circo e não ficar apenas repetindo velhos clichês por aí. **Agradeço!**

**Agradeço** a todos os que participaram da democrática Comissão de Circo do Sindicato dos Artistas de 1985 a 1988. Especialmente à Angela, Tuca e toda a família Cerícola e à Ana Lamenha.

A longa lista de livros consultados, os inúmeros jornais folheados, as horas passadas na internet e nas bibliotecas não significariam muito se não fossem: as incontáveis, estimulantes, divertidas e inteligentes conversas com Verônica Tamaoki, Vanda Jacques, Eduardo Andrade, Márcio Libar, João Carlos Artigos, Angélica Gomes, Regina Oliveira, Shirley Brito, Geraldin Miranda, Maria Clara Lemos, Olga Dalsenter, Renato Ferreira, Lígia Veiga e Ana Luísa Cardoso; os papos trocados nos festivais: os chopes saboreados nos encontros marcados e as ricas horas de bobeira ao lado de tantos palhaços amigos e amigos palhaços que a vida me deu.

**Agradeço** à Cléia Silveira, parceira dotada de infinita paciência, sabedoria e bom humor.

Quero agradecer ainda a toda a equipe do Centro de Documentação da Funarte, especialmente à Helena Ferrez, Márcia Cláudia, Mosquito e Janaina; à Ana Pessoa e à nossa turma na Coordenação de Dança, Circo, Ópera e Teatro de Animação: Júlia Guedes, Alfredo Moreira e Marcos Teixeira, que fizeram daquela trincheira um espaço de resistência e diversão; a Luiz Carlos Vasconcelos, Ignez Ayala e Leandro Cunha e à galera do Coletivo de Cultura e Educação Meio do Mundo que tão prontamente me enviaram fotos fantásticas dos palhaços dos folguedos; à Erminia Silva, pelas teses e pelos

deliciosos papos; ao Mário Bolognesi pelo maravilhoso livro; à Joelma Costa, pelos toques, pelas fotos e pelo carinho; à Adriana Schneider pelos papos, pela tese, pelas fotos e pela gentileza; aos amigos do Circo Social, especialmente a José Júnior e Márcia Florêncio do Afro Reggae, Júnior Perin e Vinicius Daumas da Pequeno Tigre e Wanda Cristina, que sabe muito e sempre passa adiante para quem quer aprender; a todos os Intrépidos da Intrépida Trupe e à galera do Teatro de Anônimo, amigos de todas as horas, parceiros de muito tempo.

**Agradeço** aos meus amigos do teatro, em especial à Elvira Rocha, Nádia Carvalho, Vânia Alexandre, Mara Baraúna, Marcelo Escorel e Ettore Zuim, companheiros de tantas horas de prazer e descobertas. Espero que Carlos Miranda e Omar Elliot Pinto saibam que lhes sou muito grata pela paciência e pelas oportunidades; Luiz Mendonça, do quanto me orgulho do que aprendi com ele; Vanda Lacerda, que continuo sua fã e admiradora e Renato Castelo, da imensa saudade que tenho do meu talentoso amigo e parceiro.

Meu muito obrigada à Solange Bastos, editora, amiga e conselheira. Obrigada também Celso Pereira, que colaborou como fotógrafo, parceiro e amigo, e Chiara Krengiel, a quem **agradeço** a paciência e dedicação com que me acompanhou desde o início e o talento com que se entregou ao projeto gráfico e à criação de arte.

**Agradeço** aos médicos Elizabeth Lustosa, Dante Pagnocelli e Carlos Alberto Jaimovich por me curarem e à Liúba Rosenberg por me salvar na vida.

**Agradeço** a Eurico e Cecília, meus pais; aos meus irmãos Luiz Rodolfo, Luiz Paulo e Ana Rosa; aos meus sobrinhos Paulo Henrique, Miguel, Ana Carolina, Ernesto, Isabel, João Paulo, Leticia, Luiz Guilherme e Anna Rosa por serem quem são e me ajudarem a descobrir quem sou. **Agradeço** a Júlia, Ana Carolina e Alice por continuarem a festa e à Julinha, por tudo o que me ensinou e por todas as horas de intensa felicidade que deu a todos que tiveram o privilégio de conviver com ela.

**Agradeço** à Fátima Valença, amigo de todas as horas, por estar sempre presente com seu insuperável humor, competência, talento e carinho.

**Agradeço** à Nasaré Albino, companheira para toda a vida, presente nas horas difíceis e parceira no novo projeto de viver o sossego e ser feliz.

À Irene "Nena" Telles, que está sempre ao meu lado, produziu este livro e tolerou - com inacreditável tranquilidade - minhas irritantes crises de insegurança e leseira, meus agradecimentos e todo o meu amor.

# Bibliografia

- Abreu, Brício de – Esses Populares tão desconhecidos. Rio de Janeiro (RJ): E. Raposo Carneiro, Editor, 1963.
- Abreu, Martha – O império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900. Rio de Janeiro (RJ): Nova Fronteira, São Paulo (SP): Fapesp, 1999.
- Andrade, Mário de – Dicionário Musical Brasileiro. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1989. (Coleção Reconquista do Brasil. 2 série; v. 162).
- Pequena História da Música. Belo Horizonte (BH): Editora Itatiaia Limitada, 1987.
- Araújo, Vicente de Paula – Salões, Circos e Cinemas de São Paulo. São Paulo (SP). Editora Perspectiva S.A., 1981.
- Auguet, Roland – Histoire et Légende du cirque. Paris: Flammarion, 1974.
- Bakhtin, Mikhail – A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais. São Paulo (SP) Hucitec, 2002.
- Barreyre, Jean – Charlatans, Bateleurs & Bonimenteurs. Paris: Flamet et Fumées, 1963.
- Baudelaire, Charles – Poesia e Prosa; volume único; edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- Bergson, Henri – O Riso. Rio de Janeiro (RJ): Zahar Editores, 1980.
- Bertold, Margot – História Mundial do Teatro. São Paulo (SP): Editora Perspectiva, 2003
- Bolognesi, Mário Fernando – Palhaços. São Paulo (SP): Editora Unesp, 2003.
- Burke, Peter – Cultura Popular na Idade Moderna. Europa, 1500-1800. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 1989.
- Cafezeiro, Edwaldo e Gadelha, Carmem – História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro (RJ): Editora UFRJ:EDUERJ;FUNARTE, 1996.
- Carvalho, Rafael de – Boi da Paraíba
- Cascudo, Luís da Câmara – Dicionário do Folclore Brasileiro. 5ª ed. Belo Horizonte (MG): Editora Itatiaia Limitada, 1984 – Clássicos da Cultura Brasileira, vol. 4.
- Castagnino, Raúl H. – El Circo Criollo – Datos y documentos para su historia 1757-1924. Buenos Aires: Lajouane, 1953.
- Castro, Zaíde Maciel de e Couto, Araci do Prado – A Literatura das Folias de Reis in Revista do Livro, número 13, março de 1959. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, MEC, 1959.
- Circo Soviético (El) – vários autores. Moscou: Editora Progresso, 1967.
- Coaracy, Vivaldo – Memórias da Cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro (RJ): Livraria José Olympo Editora, Volume 3, 1965.
- Damasceno, Athon – Palco, Salão e Picadeiro em Porto Alegre no século XIX (contribuições para o estudo do processo cultural do Rio Grande do Sul). Rio de Janeiro(RJ): Editora Globo, 1956.
- Dantas, Arruda Dantas – Piolin. São Paulo (SP): Editora Pannartz, 1980.

- Disher, M. Wilson – *Clowns & Pantomimes*. New York/London: Benjamin Blom, 1968.
- *Fair, Circuses & Music Halls. Britain in Pictures*. London: William Collins, 1942.
- Duarte, Regina Horta – *Noites Circenses – Espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 1995.
- *O Circo em Cartaz*. Belo Horizonte (MG): Einthoven Científica Ltda., 2001.
- Duchartre, Pierre Louis – *The Italian Comedy*. New York: Dover, reedição da versão de 1966, s/d.
- Edmundo, Luiz – *A Corte de D. João no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Conquista, 1957
- *De um livro de Memórias*. Rio de Janeiro (RJ) Imprensa Nacional, 1958 – 5 Volumes.
- *Recordações do Rio Antigo*. Rio de Janeiro (RJ): Conquista, 1956
- *O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice- Reis*. Rio de Janeiro: Conquista, 1956
- *O Rio de Janeiro do meu Tempo*. Rio de Janeiro (RJ): Imprensa Nacional, 1938 – 3 Volumes.
- Efegê, Jota – *Figuras e Coisas da Música Popular Brasileira vol 1*. Rio de Janeiro (RJ) FUNARTE,
- Figuras e Coisas da Música Popular Brasileira vol. 2*. Rio de Janeiro (RJ) FUNARTE,
- Figuras e Coisas do Carnaval Carioca*. Rio de Janeiro (RJ): FUNARTE, 1982.
- Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular*, 2ª edição. São Paulo (SP): Art Editora: Publifolha, 1998.
- Fabri, Jacques e Sallée, André – *Clowns & Farceurs*. Paris: Bordas, 1982.
- Fazenda, José Vieira – *Antiquilhas e Memórias do Rio de Janeiro*. 5 vol. Rio de Janeiro (RJ): Imprensa Nacional, 1921
- Franceschi, Humberto M. – *A Casa Edison e seu Tempo*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino e Sarapuí, s/d.
- Fratellini, Annie – *Destin de clown*. Lyon: La Manufacture, 1989.
- Gash, Sebastian – *El Circo y sus figuras*. Barcelona: Editorial Barna S. A.
- Garcia, Antolin – *O Circo (a pitoresca turne do circo Garcia através à África e países asiáticos)*. São Paulo (SP). Edições DAG. Escrito em 1962 e publicado em 1976.
- Grok (Charles-Adrien Wettach) – *Grock raconte sa vie de clown*. Sorvileir (CH): Editions de la Gardine, s/d.
- Guerra, Antônio – *Pequena História de Teatro, Circo, Música e Variedades em São João del Rei – 1717 a 1967*. C/1968 – s/edit.
- Hauser, Arnold – *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo (SP): Martins Fontes, 1998 – (Paidéia).
- Jacob, Pascal – *La Grande parade du cirque*. Paris: Gallimard, Découvertes, s/d.
- *Le Cirque: un art à la croisée des chemins*. Paris: Gallimard, Découverts, 2001.
- Jung, C.G. – *O Homem e seus Símbolos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1977.
- Klein, Teodoro – *El teatro de Florencio Sánchez*. Los Podestá. Buenos Aires: Ediciones Acción, 1976.
- *El actor en el Rio de La Plata II – de Casacuberta a los Podestá*. Buenos Aires: Ediciones Asociacion Argentina de Actores, 1994.
- Lopes Gonçalves, Augusto de Freitas – *Dicionário Histórico e Literário do Teatro no Brasil*, vol. 1, 2, 3 e 4. Rio de Janeiro: Editora Cátedra.

- Loxton, Howard – *The Golden Age of the Circus*. London: Grange Books, 1997.
- Magnani, José Guilherme Cantor – *Festa no Pedaco – Cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo (SP): Editora Brasiliense, 1984.
- McKinven, John A. – *The Hanlon Brothers, their amazing acrobatics, pantomimes and stage spectacles*. Illinois (EUA): David Meyer/Magic Books, 1998.
- Militello, Dirce Tangará – *Picadeiro*. São Paulo (SP). Edições Guarida Produções Artísticas, 1978.
- *Terceiro Sinal*. São Paulo (SP): Mercury Produções Artísticas Ltda., 1984.
- Militello, Vic – *Os Sonhos como Herança – Síndrome da Paixão*. Fundação Biblioteca Nacional – Ministério da Cultura, 1997.
- Minois, Georges – *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo (SP): Editora UNESP, 2003.
- Morais Filho, Mello – *Festas e Tradições Populares no Brasil*, Belo Horizonte, Livraria Itatiaia, 1979.
- Moura, Carlos Eugênio Marcondes de – *Notas para a história das artes do espetáculo na província de São Paulo (SP). A temporada artística em Pindamonhangaba em 1877-1879*. São Paulo (SP): Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978 (Coleção ensaio; n. 90).
- Moura, Carlos Francisco – *Teatro a bordo de naus portuguesas nos séculos XV, XVI, XVII e XVIII*. Rio de Janeiro (RJ): Instituto Luso-Brasileiro de História Linceu Literário Português, 2000.
- Noronha, Paulo – *O Circo*. São Paulo (SP): Academia de Letras de São Paulo (SP), *Cena: Brasil – Volume I*, 1948.
- Nunes, Mário – *40 Anos de Teatro, em 4 volumes*. Rio de Janeiro (RJ): Serviço Nacional de Teatro, 1956.
- Oliveira, Julio Amaral de – “Uma história do circo”. in Claudia Márcia Ferreira (coord.) – *Circo – Tradição e Arte* – Rio de Janeiro (RJ): Museu de Folclore Edison Carneiro, FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1987
- Paret, Pierre – *Le Cirque en France: erreurs passées – perspectives d’avenir*. Suisse: Editions de la Gardine, 1993.
- Paixão, Múcio da – *O Theatro no Brasil*, Rio de Janeiro (RJ): Brasília Ed., 1936.
- Paschoa Jr., Pedro Della – “O Circo-Teatro popular” in *Cadernos de Lazer 3*. São Paulo (SP). SESC-SP/Brasiliense, 1978, pp. 18 a 28.
- Propp, Vladimir – *Comicidade e Riso*. São Paulo (SP): Editora Ática, 1992.
- Rémy, Tristan – *Entrées Clownesques*. Paris: L’ Arche, 1962.
- *L’ Evolution du Costumes des Clowns*. Sorvilier (CH): Editions de la Gardine, 1991.
- *Les Clowns*. Paris: Bernard Grasset, 2002.
- Rio, João do – *A Alma Encantadora das Ruas*. São Paulo (SP) (SP): Companhia das Letras, 1997 (Retratos do Brasil)
- Romain, Hippolyte – *Histoire des Bouffons, des Augustes et des Clowns*. France: Ed. Joelle Lsfeld, 1997.
- Ruiz, Roberto – *Hoje Tem Espetáculo ? As origens do circo no Brasil*. Rio de Janeiro (RJ): INACEN, 1987.
- *Teatro de revista no Brasil: do início à I Guerra Mundial*. Rio de Janeiro (RJ): INACEN, 1988.

- Seibel, Beatriz – História del circo. Buenos Aires. Biblioteca de Cultura Popular, Ediciones del Sol, 1993.
- El teatro "barbaro" del interior. Testimonios de circo criollo y radioteatro. Teatro Popular Tomo I. Buenos Aires, Ediciones de La Pluma, 1985
- Serge – Histoire du Cirque. Paris: Librairie Grund, 1947.
- Serrault, Michel et Levy, Pierre Robert – Trois clowns legendaires: Les Fratellinis. Paris: Actes Sud, 1997.
- Seysse, Waldemar – Arrelia e o Circo – Memórias de Waldemar Seysse. São Paulo (SP). Edições Melhoramento, 1977.
- Silva, Erminia – O Circo: sua arte e seus saberes – O circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX. Dissertação de Mestrado. Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 1996.
- Simon, Alfred – La Planète des clowns. Lyon: La Manufacture, 1988.
- Souza, José Galante de – O Teatro no Brasil, Tomo I. Rio de Janeiro (RJ): Instituto Nacional do Livro, 1960.
- Strehly, G. – L'Acrobatie et les acrobates. Paris: Librairie S. Zlatin, 1977.
- Tabarin – Les Ouvres de Tabarin. Paris: Adolphe Delahays, 1858.
- Tamaoki, Verônica – O Circo Nerino. São Paulo (SP): Pindoramacircus/ Códex, 2004.
- O Fantasma do Circo. São Paulo (SP): Massao Ohno-Robson Breviglieri/Editores, 2000.
- Thétard, Henry - La Merveilleuse Histoire du Cirque. Paris: Julliard, 1978.
- Tinhorão, José Ramos – Música Popular: os sons que vêm da rua. Rio de Janeiro (RJ): Edições Tinhorão, 1976.
- Música popular: do gramofone ao rádio e TV. São Paulo (SP): Ática, 1981 (Ensaio; 69).
- Música popular: um tema em debate. 3a. ed. revista e ampliada. São Paulo (SP): Ed. 34, 1997.
- História social da música popular brasileira. São Paulo (SP): Editora 34, 1998.
- Cultura popular: temas e questões. São Paulo (SP): Ed. 23, 2001.
- Torres, Antonio – O circo no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte : São Paulo (SP): Atração, 1998 (História Visual : 5).
- Townsen, John H. – Clowns. New York: Hawthorn Books, Inc., 1976
- Vasconcelos, Ary – Panorama da música popular brasileira na Belle Époque. Rio de Janeiro (RJ): Liv. Sant'Anna, 1977.





## O livro

**Formato** 21 x 26cm

**Mancha** 13,5 x 19cm

**Tipologia** Frutiger e Horatio D

**Papel** Couche Mate 115g

**1ª edição 2005**

**Tiragem** 3.000 exemplares

## Equipe de Realização

**Projeto** Alice Viveiros de Castro

**Criação e Coordenação Visual** Chiara Krengiel

**Arte final e acompanhamento gráfico** Ricardo Barboza

**Fotografias** Celso Pereira

**Preparação de Original** Nasaré Albino

**Revisão Final** Fátima Valença

**Editora Família Bastos** Solange Bastos

**Coordenação de Produção** Irene da Silva Telles

Este livro foi impresso por IARTE - Impressos de Arte Ltda.

Av. Gomes Freire 355 Rio de Janeiro RJ CEP 20231-010

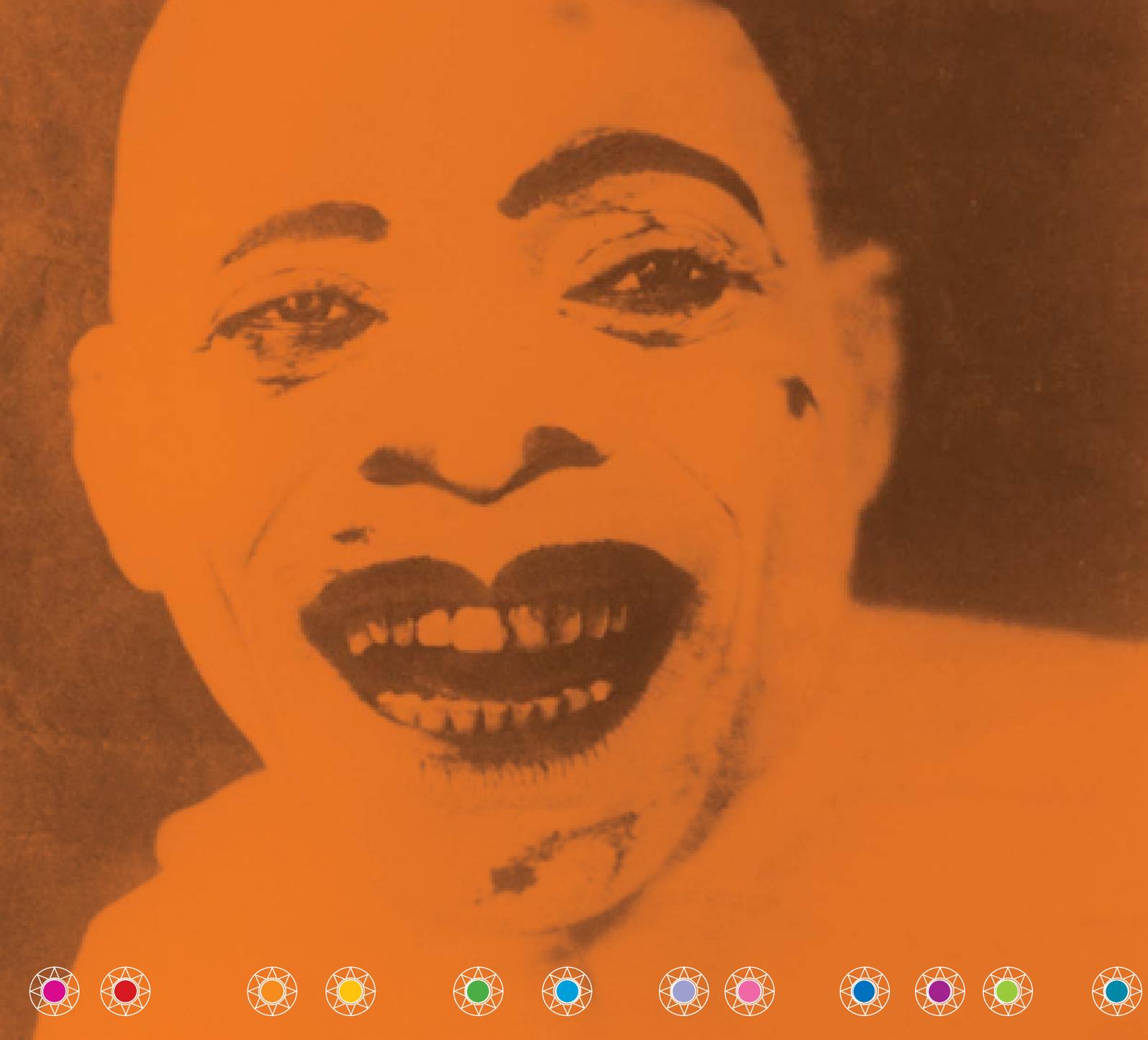
Tel. 21 2509-3311 Fax. 212221-2560

iarTE@iarTEimpressos.com.br









Ministério  
da Cultura

