

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO  
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

EDUARDO DIAS DOS SANTOS

POR TRÁS DO NARIZ VERMELHO: BREVE HISTÓRIA  
DE UM PALHAÇO BRASILEIRO

OURO PRETO

2017

EDUARDO DIAS DOS SANTOS

POR TRÁS DO NARIZ VERMELHO: BREVE HISTÓRIA  
DE UM PALHAÇO BRASILEIRO

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Davi de Oliveira Pinto

OURO PRETO

2017

S194p

Santos, Eduardo Dias dos.

Por trás do nariz vermelho [manuscrito]; breve história de um palhaço brasileiro / Eduardo Dias dos Santos. - 2017.

124f.: il.: color.

Orientador: Prof. Dr. Davi de Oliveira Pinto.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Filosofia, Arte e Cultura. Departamento de Artes Cênicas. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Artes Cênicas.

1. Palhaços. 2. Máscaras. 3. Riso. 4. Circos. 5. Artistas circenses. I. Pinto, Davi de Oliveira . II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU: 792.071.2

Catálogo: [www.sisbin.ufop.br](http://www.sisbin.ufop.br)

Universidade Federal de Ouro Preto  
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas  
Curso de Mestrado Acadêmico em Artes Cênicas

EDUARDO DIAS DOS SANTOS

POR TRÁS DO NARIZ VERMELHO: BREVE  
HISTÓRIA DE UM PALHAÇO BRASILEIRO

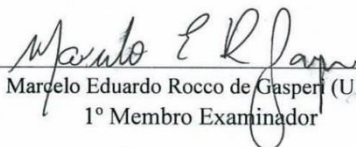
Área de concentração: Artes Cênicas

Linha de pesquisa: Estética, Crítica e História das Artes Cênicas

Aprovada: 24 / 11 /2017.



Davi de Oliveira Pinto (UFOP)  
Orientador/ presidente da banca



Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi (UFSJ)  
1º Membro Examinador



Elen de Medeiros (UFMG)  
2º Membro Examinador



Neide das Graças de Souza Bortolini (UFOP)  
3º Membro Examinador



Paulo Marcos Cardoso Maciel (UFOP)  
4º Membro Examinador

Aos meus amores Ana Cláudia, Alice e Francisco.

Agradecer é sempre importante, mas não é uma tarefa fácil, corremos o perigo de cometer injustiças e esquecer pessoas que foram importantes no decorrer do trabalho. Começo agradecendo

A minha mãe, D. Maria Lúcia, que sempre me incentivou ao universo dos estudos, mesmo sabendo de cor e salteado a sua fala: \_ *Meu filho estudou tanto para ser palhaço!*

A minha esposa, Ana Cláudia Rola Santos, pelas discussões que enriqueceram essa pesquisa.

A minha querida amiga, Flávia Nunes de Oliveira.

A meu amigo e irmão camarada, Prof. Dr. Cláudião (Cláudio Lúcio de Carvalho Diniz), pesquisador por excelência e palhaço por natureza.

A Profa. Hebe Maria Rola Santos, pela correção ortográfica.

Ao Prof. Dr. Sérgio Ricardo da Mata, ao Prof. Dr. Olímpio José Pimenta Neto e ao Prof. Dr. Aldo de Assis Sobral.

A meu orientador, Prof. Dr. Davi Dolpi (Davi de Oliveira Pinto), pela paciência e sabedoria com que conduziu essa pesquisa.

À Profa. Dra. Elen de Medeiros (PPGAC/IFAC/UFOP), pela participação em minhas Bancas de Qualificação e Defesa e pela tradução das citações em francês.

À Profa. Dra. Neide das Graças de Souza Bortolini (PPGAC/IFAC/UFOP), pela participação em minhas Bancas de Qualificação e Defesa.

Ao Prof. Dr. Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del-Rei, e ao Prof. Dr. Paulo Marcos Cardoso Maciel (PPGAC/IFAC/UFOP) pela participação em minha Banca de Defesa.

À minha turma de Mestrado, que entrou comigo no curso em 2015.

Para encerrar, um agradecimento mais que especial à família Silveira, ao Teófanês, o palhaço *Biribinha*, à sua esposa Seliane, palhaça *Pipoca*, ao seu irmão Iran e à sua irmã Mércia, pela generosidade em compartilhar comigo histórias tão lindas do *Circo Mágico Nelson*. A essa trupe muito querida, vai aqui o meu muito obrigado!



Teófanos Silveira (*Biribinha*) sendo entrevistado por Eduardo Dias (*Furreca*)

\_ *Ocêis é que são os paiços?*

## RESUMO

A partir da experiência de quase duas décadas atuando profissionalmente como palhaço *Furreca* busquei, na pesquisa de Mestrado, cujo resultado apresento nessa dissertação, a sistematização de conhecimentos construídos por mim sobre o palhaço em uma trajetória, ao longo da qual, me encontrei com diversos outros palhaços, com os quais muito aprendi. Refleti o pensamento de autores que se debruçaram sobre a arte do palhaço, sua história e conceito. Retomando brevemente a história do palhaço e alguns aspectos de sua significação social, fiz, em seguida, aproximações conceituais aos elementos que, a meu ver, constituem esse "ser" curioso e misterioso. A arte do palhaço, no circo tradicional, é generosamente passada de uma geração a outra, partindo desse princípio, entrevistei um dos grandes mestres da palhaçaria brasileira, Teófanos Silveira, o palhaço *Biribinha*. Dessas conversas, retirei excertos que complementam as aproximações conceituais fechando um ciclo de saberes. A pesquisa se encerra dando ensejo a outros mergulhos futuros, mais amplos e profundos, no estudo do palhaço brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: palhaço, máscara (nariz vermelho), riso, circo-teatro, *Biribinha*



## ABSTRACT

From my experience of almost two decades working professionally as palhaço *Furreca*, I searched, in the Master's research, whose result I present in this dissertation, the systematization of knowledge built by me about the palhaço on a trajectory along which I met several other *clowns*, with which I learned a lot, and during which I read and reflected on authors who looked at the palhaço, its history and concept. Briefly reviewing the story of the palhaço and some aspects of his social significance, I then make conceptual approaches to elements that, in my view, constitute this "being" as curious as it is mysterious. Starting from the well-known maxim in the middle of the palhaçaria, which says "good palhaço is an old palhaço", I interviewed Teófanés Silveira, the *clown* called *Biribinha*, a master of palhaço art. From these conversations, I extracted excerpts that allowed me to continue my conceptual approaches to this "being" as funny as it is exciting, closing a cycle of knowledge that ends giving rise to other future dives, broader and deeper, in the study of the Brazilian palhaço.

KEYWORDS: clown, mask, laugh, circus theatrer, *Biribinha*

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Lambreta, Dedé Santana e Furreca no 3º Encontro Internacional de Palhaços Circovolante em Mariana - MG, 2011 .....	14
FIGURA 2 - Palhaço <i>Biribinha</i> , 1969 .....	85
FIGURA 3 - Sr. Nelson Silveira e Sra. Expedita Silveira .....	96
FIGURA 4 – <i>Circo Magico Nelson</i> ,em Tobias Barreto - SE, 1971 .....	98
FIGURA 5 - <i>O Ébrio</i> , 1968 .....	99
FIGURA 6 - <i>As Mãos de Eurídice</i> , de Pedro Bloch .....	100
FIGURA 7 - Teófanés Silveira Mestre de Cena para o palhaço <i>Biriba</i> .....	112

# SUMÁRIO

## INTRODUÇÃO

PREPARANDO A PLATÉIA, ENTRANDO NO PICADEIRO: ÔS MENINO! OCÊIS É QUE SÃO OS PAIAÇOS, É? .....	10
--	----

## CAPÍTULO 1

TÁ NA HORA? ENTÃO BOTA O PALHAÇO PRA FORA! .....	28
--	----

1.1 O Nascimento do Circo Moderno na Europa do século XVIII .....	30
---	----

1.2 <i>Clown</i> ou palhaço: uma questão de nomenclatura? .....	36
---	----

1.3 Italianos e ingleses: zannis, bobos, saltimbancos, palhaços .....	37
---	----

1.4 <i>Clown</i> Circense .....	39
---------------------------------	----

1.5 Surgem o Augusto e o Branco .....	41
---------------------------------------	----

1.6 O palhaço e a política .....	43
----------------------------------	----

1.7 O palhaço desembarca em terras brasileiras .....	44
--	----

## CAPÍTULO 2

TORTA DE PALHAÇO .....	47
2.1 Presença .....	49
2.2 Jogar/Brincar .....	52
2.3 Erro/Fracasso .....	55
2.4 Relações com o espectador .....	57
2.6 Técnica .....	62
2.7 Máscara .....	68
2.8 Riso .....	73
2.9 E o palhaço, o que é? .....	79

## CAPÍTULO 3

HUM! QUE FEDÔ CHEIROSO! UM PALHAÇO ENTREVISTA OUTRO .....	85
---	----

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ESPETÁCULO NÃO PARA NEM CONTINUA .....	117
--	-----

REFERÊNCIAS .....	120
-------------------	-----

## INTRODUÇÃO

### PREPARANDO A PLATÉIA, ENTRANDO NO PICADEIRO: ÔS MENINO! OCÊIS É QUE SÃO OS PAIAÇOS, É?

Cara de palhaço, pinta de palhaço,  
Roupa de palhaço, até o fim.

Miltinho

Sou o palhaço *Furreca* de sobrenome *Catibiribecá Serramalho Fire e Feca Segura as Cueca*. Os profissionais das mais diversas áreas expõem, em seus currículos, realizações que consideram importantes, louváveis e dignas de respeito. Na minha profissão de palhaço também há espaço para eventos importantes dos quais destaco um feito pouco comum, mas que merece ser mencionado, ainda que me cause alguma dificuldade de inseri-lo em meu Currículo Lattes: a inauguração do Ponto de ônibus de Santo Antônio do Leite, distrito de Ouro Preto - MG.

Em julho do ano de 2006, o grupo *Losna de Teatro & Música*<sup>1</sup>, fundado por mim e pelo músico Marco Túlio Möller, em 2001, possuía sede na cidade de Ouro Preto e foi convidado para uma apresentação em Santo Antônio do Leite, convite trazido por Flávio Louzas, palhaço *Bartolomeu*, um dos integrantes do grupo na época. Nós nos apresentaríamos em um evento realizado pela Associação Comunitária, que não tinha dinheiro para pagar os cachês, pelo que combinamos, então, que a Associação daria o transporte e a alimentação.

Tudo acertado, *Furreca* e *Bartolomeu* partem para a missão. No meio do caminho, para nossa surpresa, descobrimos que o evento para o qual havíamos sido convidados era a inauguração de uma obra. Entreolhamo-nos e eu perguntei: *É um evento político?* O motorista respondeu todo orgulhoso: *Político? Não. A obra foi uma conquista da comunidade. Ela que construiu.* Ficamos curiosos. O condutor nada mais disse sobre o que estávamos prestes a conhecer.

---

<sup>1</sup> Grupo Losna Teatro&Música terminou em 2008, ano em que fizemos uma tournée internacional representando a cidade de Ouro Preto nos festivais de Serpa e Caminha, em Portugal. Em 2014, dei o nome de Losna Teatro Comunitário ao grupo de teatro, do qual sou professor e diretor, formado por adolescentes dos bairros periféricos da cidade de Mariana.

Fomos deixados na praça do distrito, em um ponto de ônibus, onde encontraríamos a artista plástica Patricia Rampazzo, que nos acomodaria em sua casa a fim de nos prepararmos para a apresentação. Enquanto aguardávamos, começamos a procurar onde estaria a tal obra. Seria um posto de saúde? Uma creche? A própria praça? Olhamos tudo ao redor e nada. Quando estávamos cansados de procurar, perguntei a *Bartolomeu*: *\_ Afinal de contas, o que é que está sendo inaugurado?* Um senhor, que estava de cócoras, sorriu e perguntou: *\_ Ôs menino! Ocêis é que são os Paiços, é?* Respondemos: *\_ Sim*. Ele completou a frase: *\_ Ocêis vão inagurar é o ponto de ôns que nós tamo nele*. Começamos a rir sem parar.

Olhamos para o ponto de ônibus e constatamos que realmente sua estrutura estava novinha, com cobertura e tudo. Depois do ocorrido, conversamos com o presidente da Associação Comunitária e ele revelou que realmente a comunidade estava festejando a construção do ponto de ônibus, solicitação antiga feita à Secretaria Municipal de Obras de Ouro Preto e que nunca fora atendida, sendo assim, a comunidade se mobilizara e fizera a construção com recursos próprios. Depois desse dia, acrescentei em meu currículo a inauguração do ponto de ônibus em Santo Antônio do Leite, distrito de Ouro Preto - MG. Para muitos, pode parecer um fato insignificante, mas para mim, enquanto palhaço, é um feito e tanto, motivo de orgulho, ter participado de um momento tão importante para aquela comunidade que, embora esquecida pelo poder público, não se abateu, se organizou e conseguiu fazer uma obra tão necessária para o local.

Nessa época, a minha carreira estava a pleno vapor: apresentações, oficinas e a administração do escritório na sede, uma garagem que reformamos localizada no bairro Cruz das Almas, em Ouro Preto - MG. Mas a minha história com palhaço é muito anterior. O primeiro palhaço que assisti foi o *Bozo* e sua turma, que era transmitido pela TV Alterosa, de Belo Horizonte - MG. Eu era fã da *Vovó Mafalda*, interpretada por Valentino Guzzo, aquela estranha criatura me fazia rolar de rir. Sua artimanha remetia a uma forma antiga de provocar o riso: o homem vestido de mulher. Não é da mulher que se ria, mas daquela “mulher” que o Valentino criava: com camisola e uma máscara de morango substituindo o nariz vermelho do palhaço. Hoje, a personagem *Vovó Mafalda* me remete a uma passagem sobre o humorismo, escrita por Luigi Pirandello e citada por Jacó Guinsburg:

Vejo uma velha senhora, com os cabelos retintos, untados de não se sabe qual pomada horrível, e depois toda ela torpemente pintada e vestida de roupas juvenis. Ponho-me a rir. *Advirto* que aquela velha senhora é o contrário do que uma velha respeitável senhora deveria ser. Assim posso, à primeira vista e superficialmente, deter-me nessa impressão cômica. O cômico é precisamente um advertimento do contrário. (PIRANDELLO *apud* GUINSBURG, 1999, p.147)

Esse advertimento do contrário, exposto por Pirandello, pode ser também percebido em um senhor vestido como uma senhora, a *Vovó Mafalda*. Com um figurino que nos remete a uma senhora de idade e uma postura que diverge dos padrões comportamentais da faixa etária que representa, a *Vovó Mafalda*, com sua camisola demodê, adverte claramente que é o contrário. Esse conflito causa o riso, é cômico. Ela assumia a função do palhaço na trupe televisiva, a meu ver, mais do que o próprio *Bozo*, caracterizado como palhaço, pois o palhaço não está apenas no uso de um figurino, sapatos e um nariz vermelho, mas na atitude daquele que se propõe a ser palhaço e na relação com o mundo que desenvolve a partir disso.

Outro grupo que marcou a minha infância foi *Os trapalhões*. Nos finais de semana, especificamente aos domingos, a família se reunia em frente da telinha para assistir ao programa que era transmitido, na época, pela TV Globo do Rio de Janeiro - RJ. Assistir *aos Trapalhões* sempre me causava imenso prazer, vibrava com a irreverência do *Mussum* (Antônio Carlos Bernardes Gomes), a ingenuidade do *Zacarias* (Mauro Faccio Gonçalves), a esperteza do *Didi* (Antônio Renato Aragão) e a seriedade de Dede Santana (Manfried Sant'Ana), sem contar com talentoso elenco que também participava do programa. É comum as pessoas associarem ao Didi, que fazia o *augusto* (*grosso modo*, o palhaço bobo, voltarei a esse tipo no Capítulo 1), a origem circense, porém quem levou a tradição circense para o programa foi Dede Santana, o palhaço branco ou o crom (o palhaço sério, o "escada"), ele é quem possui a origem circense.

Eu tive a sorte de contar com a participação do trapalhão Dedé Santana em um número que apresentei com meu filho, Francisco Dias, o palhaço *Lambreta*. Em 2011, no 3º *Encontro Internacional de Palhaços*, promovido pelo grupo *Circovolante*, em Mariana - MG, homenageou-se Dedé Santana. Eu, *Furreca*, e *Lambreta*, que à época tinha apenas três anos de idade, fomos convidados para apresentar um

número que havíamos preparado *O Casamento da Filha de Seu Faceta*<sup>2</sup>, um pastoril profano<sup>3</sup> famoso no Nordeste, imortalizado nas atuações de *Didi* e *Zacarias*, sendo mais conhecido como *Papai eu quero me casar*. Como se tratava de uma homenagem, inserimos uma quadrinha a mais na música que ficou assim: *Furreca*: \_ *Eu quero me casar com Dedé Santana*; *Lambreta*: \_ *Com Dede aí se casa bem*; *Furreca*: \_ *É mesmo papai, por quê?*; *Lambreta*: \_ *Dedé Santana já foi trapalhão nunca vai deixar você na mão*. Nos bastidores, antes da apresentação, cercados pela imprensa, fãs, seguranças, uma loucura. Afinal de contas o trapalhão nunca havia se apresentado na cidade, fui ao encontro do ídolo, perguntei se ele poderia fazer uma pequena participação na nossa apresentação, expliquei o que iríamos fazer *O Casamento da Filha do Seu Faceta* e a quadrinha final era dedicada a ele. Satisfeito com a singela homenagem, Dedé ficou surpreso quando disse que o pai seria interpretado pelo meu filho de três anos, o mesmo papel desempenhado pelo Didi, ele não acreditou e me perguntou: \_ *E ele tá cantando tudo?* Respondi: \_ *Sim ele decorou tudo*. Desconfiado, ele disse: \_ *Não acredito!* Quanto à possível participação no número, descartou a possibilidade alegando questões contratuais, mas, para não frustrar o fã, que no caso era eu, já que meu filho não o conhecia, tirou uma foto conosco.

---

<sup>2</sup> Nossa apresentação foi gravada em vídeo e está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ve6sSx4NH7A>

<sup>3</sup> Luiz Paulo Vasconcellos define o pastoril como “uma manifestação folclórica semidramática ocorrida no Nordeste que substitui a LAPINHA na noite de Natal” (VASCONCELLOS, 1987, p. 151). O pastoril consiste principalmente em cantos de louvor entoados diante do presépio. Já o pastoril profano é o que perdeu as características religiosas substituindo-as por momentos picantes.





FIGURA 1 - Lambreta, Dedé Santana e Furreca no 3º Encontro Internacional de Palhaços *Circovolante* em Mariana - MG. 2011

FONTE: Lincon Zarbiatt

Depois da foto, um pouco decepcionado, eu disse ao *Lambreta*: \_ *O Dedé não pode participar, no final vamos sair procurando por ele*. O palhacinho pouco se importou. A Praça da Sé estava lotada, aproximadamente mil pessoas, conforme os organizadores do evento. Na minha, era dez mil, afinal de contas era minha primeira apresentação com meu filho em praça pública. Entramos, *Lambreta* pede: \_ *Solta o som Maestro!* O músico *Marcelo Z* puxa os acordes no violão e começamos a brincadeira. Confesso que fiquei um pouco apreensivo, achando que *Lambreta* se intimidaria diante da turba, mas ele soltou a voz, a plateia riu das brincadeiras e fizemos como manda o figurino. Ao final do número, para a nossa surpresa, no último acorde, Dedé entra em cena, a plateia vai ao delírio, ele me pega pelo braço, olha nos meus olhos e sai comigo, eu o interrompo por um instante e digo: \_ *Lambreta, Lambreta, eu vou casar com Dedé Santana!* Ele corre em nossa direção e assim termina o número. A emoção foi tão grande que, ao sair do palco, desabei em lágrimas, chorava como uma criança que havia ganhado um presente muito valioso e, para mim, foi realmente um presente, pois um *Trapalhão*, que eu só conhecia da televisão, tinha se apresentado comigo e com meu filho. Essa surpresa foi uma das coisas mais lindas que aconteceram em minha carreira.

A atitude do Dedé em negar-se a participar do número é um hábito dos artistas do circo tradicional, pois as surpresas têm o poder de imprimir veracidade dos sentimentos demonstrados pelos artistas em cena, contagiando assim a plateia. Os palhaços ensaiam, mas sempre têm algo na manga para surpreender, como se quisessem mostrar que tanto na vida como no picadeiro não há como controlarmos tudo, a vida não é ensaiada, é vivida. O palhaço prepara seu número, mas quando entra em cena, lança-se no vazio para surpreender e ser surpreendido.

A primeira experiência física que tive com o circo foi no Circo Portugal. Os circos e os parques de diversões, mais próximos de minha casa, eram armados na Lagoa da Pampulha, em Belo Horizonte - MG, em um terreno ao lado dos campos de futebol de areia. Hoje esses campos já não existem mais e o espaço foi ocupado pela ampliação das avenidas Otacílio Negrão de Lima, Presidente Antônio Carlos, Dom Pedro I e pela construção da Estação do Move.

As luzes de gambiarra, fios paralelos com lâmpadas ligadas em série, do Circo Portugal refletiam longe. Os trailers, os animais, os carros coloridos, tudo aquilo fez meus olhos brilharem, não tive dúvida e em segredo comecei a tramar um plano: naquela noite fugiria com o circo. Na minha cabeça de menino de nove anos, estava tudo planejado, mas precisava de um cúmplice. Maldita hora! Conteí para o meu primo Alexandre Dias meu brilhante plano de me esconder no trailer dos artistas e fugir com o circo. Ele foi logo abrindo aquela boca enorme: *\_ E sua mãe, Du! Pense nela!* Pronto, adeus plano, adeus vida errante, adeus glamour, adeus estrada. Aquela frase desarmou o meu bem planejado e arquitetado plano, desisti da fuga, mas do circo, não.

Sou filho de uma costureira, rigorosa na educação dos filhos, e de um caminhoneiro bonachão. Minha infância foi como a de toda criança da periferia belorizontina, nos anos 1980 do século passado. Circo, parque de diversões, fliperama e as brincadeiras de rua: futebol, garrafão, pente altas, tico-tico fuzilado, cair no poço, estrear novo toco, ou pular carniça, esconde-esconde, polícia e ladrão, e, para descansar, um *Ki-suco* gelado, pão com salame e, quando podia, uma partida de *Atari*. Gostava também de escutar o bom e velho *rock and roll* nos discos de vinil na casa dos amigos. Em casa era o rádio ligado na emissora Atalaia, ouvindo as canções populares nacionais e internacionais.

A infância divertida deu lugar à adolescência laboriosa e as brincadeiras de rua deram lugar ao trabalho no escritório. *Office-boy* durante o dia e à noite estudante secundarista da Escola Estadual Governador Milton Campos, ou como é conhecido, Estadual Central. Estudar no Estadual foi um presente dado por meu avô, dentre os netos fui o escolhido para receber uma vaga que ele tinha direito por ser funcionário da marcenaria da escola. Durante esse período meu contato com o teatro foi na igreja católica, através do grupo de jovens A.U.P.A. (Amigos Unidos pelo Acaso), uma turma boa, solidária e bem criativa. Representávamos passagens religiosas nas missas de domingo, na igreja do bairro São Bernardo.

Em 1994, ingressei na Universidade Federal de Ouro Preto, no Instituto de Ciências Humanas e Sociais, para cursar História, e reencontrei o teatro, o circo e finalmente o palhaço. Foi no Teatro SESI Mariana, ainda calouro, que conheci a professora de francês Magdalena Lana Gastelois, que promovia um festival que já estava em sua quarta edição, denominado *Festival das Línguas*. Atuando nos bastidores, aconteceu a minha “não estreia” no teatro. Por insistência da professora, seria o homem relógio. Simbolizando o tempo, assim que tocasse a música *Time* do *Pink Floyd*, eu deveria passar de uma coxa para a outra, com os braços abertos representando os ponteiros do relógio. Por um descuido do sonoplasta, a música não entrou e, conseqüentemente, eu também não. Embora eu ainda não pensasse nisso, o que aconteceu nessa “não estreia” é adequado a um palhaço.

Em seguida, por intermédio de Magdalena, conheci uma de suas filhas, Maria Gastelois e o namorado dela, Loran Cabral, que viviam na França e, de férias no Brasil, deram oficinas de técnicas de malabarismo, equilibrismo e jogos cênicos. Encantei-me pela arte circense. No mesmo ano, encorajado pelos meus amigos da faculdade fiz o teste para aluno do Curso Livre de Teatro do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura (IFAC) da UFOP, passei e, a partir daí, comecei a dividir meu tempo entre as aulas de História, no ICHS, em Mariana e as de Teatro, no IFAC, em Ouro Preto.

Após a minha formatura, em 1998, fui aconselhado por minha mãe a seguir a carreira de professor de história, uma profissão mais segura: *Essa coisa de teatro não dá camisa pra ninguém*, assim ela disse. Foram dois anos, após a formatura, que fiquei afastado do Teatro. Voltei para Belo Horizonte - MG, trabalhei como professor de história em escolas públicas e dei aulas particulares de várias matérias.

Retornei a Ouro Preto - MG como funcionário do Setor Pedagógico do Museu da Inconfidência. Casado, a esposa grávida, com casa e um bom emprego, tudo parecia perfeito, mas eu não estava completamente feliz. Comecei a adoecer. Meus pensamentos eram permeados pelas recordações dos palcos, eu ia sendo tomado por uma tristeza sem fim. Em 2000, houve a reviravolta na minha vida, quando dei o primeiro passo para a carreira profissional.

Em meados dos anos de 1990, existia em Mariana - MG um único grupo de teatro amador, o *Grupo Alma*, quando chega a cidade o grupo *Stronzo*, vindo de Governador Valadares. Essa trupe instituiu uma programação teatral para a cidade de Mariana. Quando me aproximei das pessoas desse grupo, ele já não existia mais, mas, com a sua dissolução, alguns dos seus integrantes permaneceram em Mariana, especificamente no distrito de Passagem de Mariana. Criaram o *Circovolante* e a *Cia. Lunática*. Como eu também morava em Passagem, comecei a trabalhar com esses grupos, fazendo *Teatro Empresa*, apresentando-nos na Samarco, na Vale, na Cenibra, na Belgo Mineira, dentre outras. A maior parte da receita desses dois grupos provinha desses contratos, um lucrativo mercado em que se criam espetáculos encomendados para as campanhas, principalmente as de segurança do trabalho, que eram apresentados no próprio ambiente de trabalho dos funcionários: oficinas, pátios, restaurantes, etc. Essa é uma atividade teatral muito questionada pelos artistas e dominada, sobretudo, pelas produtoras. Critica-se muito o conteúdo das peças e, principalmente, quando esse conteúdo é transmitido pela figura do palhaço, um transgressor colocado a serviço do patrão.

A minha primeira apresentação como palhaço profissional foi, justamente, em uma dessas campanhas, no *Retiro das Rosas*, em Cachoeira do Campo, distrito de Ouro Preto – MG. A atividade era voltada para a reeducação alimentar dos funcionários da Vale. Na ocasião substituí o palhaço *Juaneto* (João Batista) do *Circovolante* que, acometido por uma indisposição, não poderia participar. Como eu já havia assistido aos ensaios e sabia a sequência, fui convidado a participar e, não pensei duas vezes, aceitei. Peguei alguns figurinos com o grupo, um maiô da minha esposa para fazer uma cena de piscina e com a cara de pau e a coragem entrei no picadeiro. Pouco antes de entrar em cena, quando maquiava no banheiro do clube, o palhaço *Xinxin* (Xisto Siman), percebendo o meu nervosismo de iniciante, disse: *— Pise firme no chão! Olho no olho com a plateia e vá em frente!* Com essas frases,

comecei a escrever minha carreira. Depois dessa, muitas outras apresentações vieram, tantas que fui obrigado a pedir demissão do Museu da Inconfidência, pois as faltas ao trabalho estavam ficando cada vez mais frequentes. A partir de então meu ganha pão passou a vir da tinta do meu rosto e do nariz de palhaço.

Comecei a revezar, ora com a palhaça *Jojoba* (Joselia Alves), da *Cia. Lunática*, ora com os palhaços *Xinxin* e *Juaneto*, do *Circovolante*. Mas meu desejo era criar a minha própria companhia, foi aí que conheci o músico Marco Túlio Möller e fundamos o grupo *Losna Teatro & Música*. Com os recursos da Lei de Incentivo à cultura do Estado de Minas Gerais estreamos, em 2002, com espetáculo *O Mordedor de Cotovelo*<sup>4</sup>. Mesmo em tournée com o referido espetáculo, me dedicava ao palhaço, a minha ideia era de não atuar mais sem o nariz vermelho. Tudo que via, lia e fazia era voltado para a arte da palhaçaria. O nome do palhaço *Furreca* nasceu acidentalmente. Estava trabalhando em meu número solo, *O Carrinho* e, em um domingo qualquer, almoçando com Antônio Caeiro da *Lunática/Planeta Produções*, conversávamos sobre o circo que ele estava prestes a comprar e sobre o capataz<sup>5</sup> que viria levantar a lona, era filho do *Furreca*, um palhaço muito conhecido no meio circense tradicional, eu achei o nome legal de palhaço, nunca havia ouvido falar dele, gostaria de ter esse nome. Antônio corrigiu-me: \_ *O nome dele é Lingueta e não Furreca*. De sobressalto eu disse: \_ *Então eu serei o Furreca, tá decidido!* E nesse instante, fui batizado como *Furreca*. O acaso me presenteou com o nome, mas, tempos depois, refletindo sobre o meu nome de palhaço, ao conceder uma entrevista para um jornal, percebi algumas coincidências, que cercavam esse nome: sou filho de caminhoneiro, meu primeiro número solo leva o nome de *O Carrinho* e ainda não tirei a minha carteira de motorista. Tinha mesmo que chamar *Furreca*.

O grupo *Losna* cresceu, saíram integrantes, entraram outros, novos espetáculos foram criados, apresentamos em muitos lugares. Nunca tínhamos dinheiro de sobra, mas estava dando para sobreviver do teatro. Por uma questão de inexperiência e desconhecimento do mercado artístico, muito do que ganhávamos ia para alguma produtora. Como todo mundo, tive problemas com meus sócios e

---

<sup>4</sup> Adaptação livre do conto *O Cotovelo que não foi mordido*, In: Krzyzanowski, Sigismund. *O Marcador de Página e outros contos*. Editora 34: São Paulo, 2016. 160p.

<sup>5</sup> Funcionário de circo responsável por armá-lo.

finalmente o grupo se desfez, sobrando figurinos, poucos equipamentos e uma dívida no banco que paguei sozinho. Mesmo sem grupo nunca desanimei em seguir em frente com o *Furreca*.

Nunca passei por uma escola de circo, meu aprendizado de palhaço se deu através dos espetáculos dos palhaços que assisti no circo, no teatro, na rua, no cinema, das muitas leituras sobre arte circense, palhaço e riso, das quais destaco os livros *Palhaços* (BOLOGNESI, 2003) e *Comicidade e Riso* (PROPP, 1992). Com o primeiro conheci os números tradicionais: *O piano, Abelha, Abelhinha*, entre outros, e me inspirei para criar os meus próprios números, como: *O Toureiro* e *O Carrinho*; com o segundo, especificamente com capítulo *O homem com aparência de animal*, criei o meu número *O Avestruz Bailarino*, de um questionamento movido pela leitura: *— Que tipo de animal eu seria?* Sem muita dificuldade cheguei à conclusão: um avestruz. Além disso, tive a oportunidade de conversar e fazer oficinas com os palhaços mais experientes, afinal, como diz a máxima popular, "Palhaço bom mesmo é palhaço velho!" No meu caminho tive a felicidade de conhecer mestres como Ezio Magalhães, Alberto Gaus, Sue Morrison, Rodrigo Robleño, Domingos Montaigner, Tortel Poltrona, Beth Dorgan, Márcio Libar, Garde Huter e Teófanés Silveira. Com eles aprendi a arte e a vida do palhaço.

Lembro-me de uma oficina de criação de números ministrada por Márcio Libar em que ele nos apresentou os cinco passos de um bom número: o primeiro é a entrada, esse momento é crucial. É o primeiro contato com a plateia. Um palhaço pode perder o público logo na entrada, e, se isso acontece, fica difícil recuperar a confiança e a cumplicidade do público; o segundo é a apresentação da personalidade do palhaço, o seu jeito de ser: atrapalhado, extrovertido, organizado, confuso, Branco ou Augusto, etc.; o terceiro é a apresentação do que será realizado, a introdução do número; o quarto é a realização do número e o quinto e último passo, mas não o menos importante, é a despedida. Antes de sair, o palhaço sempre mostra um quê de que irá voltar, um último olhar, um sorriso, uma lágrima, como se quisesse levar o público consigo, deixando assim, um pouco de si para o público. Seguir esses passos não é garantia de sucesso, pois a arte da palhaçaria é permeada por muitos outros elementos, mas essa é um caminho que sigo para nortear a criação e a execução dos meus números.

Outra coisa que aprendi é que os palhaços de circo, quando chegam em uma cidade, procuram conhecer o cotidiano do lugar. Conversam com as pessoas em bares, supermercados, feiras, praças, etc. A finalidade dessa investigação é a de captar o espírito do lugar e de conhecer as histórias engraçadas que todos na cidade conhecem, enfim é a forma que o palhaço encontra de estabelecer conexão com a plateia, utilizando no picadeiro as informações recolhidas. Em Portugal, ainda com o grupo *Losna*, tivemos que nos valer desse recurso, pois muitas das piadas que contávamos não faziam sentido para a plateia.

O riso e a zombaria são inerentes ao palhaço, mas, hoje, há uma preocupação em não fortalecer os discursos que agridem, discriminam, uma vez que pessoas estão sendo mortas devido as escolhas que fazem. Como o palhaço, no mundo contemporâneo, lida com as questões de sexo, raça e credo? Ainda vemos apresentações em que esses temas são tratados de forma preconceituosa, principalmente com piadas sexistas. É provável que essa postura esteja mudando, mas ainda existem resistência e questionamento, por parte de muitos artistas, em relação ao politicamente correto. A piada é feita somente para rir de gays, negros e pobres? Sendo o palhaço um artista que vive à margem, como ele lida com essas questões? A piada possui uma censura? Pode-se rir de tudo, ou alguns temas não podem ser abordados pelo palhaço? O palhaço trabalha de forma livre, portanto todo tema deve ser abordado. Ao trazer à tona questionamentos sociais, ele põe em discussão temas que fazem parte de lutas sociais, que levam pessoas ao sofrimento e, até mesmo, à morte por defenderem seus ideais, seu modo de vida. A zombaria não irá mudar, mas podemos rir do preconceituoso, do homofóbico, do machista e dos radicais de plantão, não um riso alegre, mas um riso de denúncia e de reflexão. É necessário ridicularizar essas condutas em público. Essas questões serão retomadas no capítulo em que discuto o riso e o palhaço.

Conhecer o contexto cultural de onde vamos nos apresentar, permiti-nos optar por uma ou outra piada em detrimento a outras para não entrarmos desavisados em cena. Em Serpa, na região alentejana de Portugal, descobrimos que o pão é algo tão sagrado que se ele cai no chão, antes de ser jogado fora, é beijado. Em uma das cenas que apresentamos, jogávamos comida um no outro e na plateia, sabendo dessa relação com o pão, fizemos uma pausa para poder beijar o pão e depois continuamos a cena.

Essa forma de trabalho do palhaço do circo tradicional é uma postura que procuro adotar nas minhas apresentações, porém ela traz consigo alguns problemas. Um deles vivi em 2011, na cidade de Buenópolis, Região Norte de Minas Gerais, quando apresentei *O Circo de Bonecos*, espetáculo ainda em cartaz que mescla a linguagem do teatro de fantoches com a do palhaço, para contar a história do circo. Ao chegar na cidade, além do espetáculo, eu daria oficinas de construção de fantoches para professores, artesãos e quem mais tivesse interesse. Enquanto a minha equipe montava o cenário e toda parte de equipamentos técnicos para uma apresentação em uma escola local, comecei a conversar com as pessoas que estavam próximas, descobri, então, que a população estava extremamente insatisfeita com o prefeito porque ele não residia na cidade, morava a uns trezentos quilômetros de distância. Não tive dúvida, na hora do espetáculo, lembrei-me de algo que havia lido: “o bufão exprime a verdade, em termos crus ou até cínicos; ele tem o privilégio de dizer bem alto o que todo mundo pensa baixo” (MINOIS, 2003, p. 289). Aproveitei uma situação em que um personagem fala para o vilão que era um absurdo ele ter sido enganado e fiz o vilão, que era um boneco manipulado, responder da seguinte forma: *\_ Absurdo é o prefeito dessa cidade, morar a 300km dela, isso é um absurdo!*

Na apresentação do dia seguinte, na principal praça da cidade, repeti a mesma cena. Pude perceber a reação do público, um misto de alegria com indignação, seguido de um som característico: *\_ Uuuuuuuuhhhhhh!* Percebi que o recado foi dado e algo estava por vir.

Na manhã seguinte, seguimos para a oficina de confecção de bonecos. Iniciamos os trabalhos tranquilamente, quando a produtora executiva, Eliane Sandi, pálida e com os olhos esbugalhados disse: *\_ O prefeito exige sua presença na prefeitura agora.* Sem dar muita importância, respondi que estava ocupado e que depois da oficina falaria com ele. A mensagem foi passada, pensei. Insatisfeito com o que ouviu, o prefeito e sua comitiva seguiram para o espaço onde a oficina estava acontecendo e me chamaram para conversar em uma sala reservada. Antes de sair, eu disse aos participantes da oficina que se eu demorasse a voltar era para eles chamarem a polícia. Ao entrar na sala deparei-me com a comitiva inquisitória: o Secretário de Educação, o Vice-Prefeito, o Prefeito e um segurança, que fechou a porta e permaneceu em pé, vigiando a principal saída da sala. A primeira coisa que



fiz foi ver por onde poderia correr, olhei para uma janela e pensei: por ali eu fujo. A conversa começou em tom ameaçador, eu estava sentado ao lado da produtora. E logo na primeira frase o prefeito perguntou quem era o palhaço, eu já ia levantando a mão para apontar para a produtora, ela segurou meu braço e respondeu: *\_ Ele é o palhaço.* Ouvimos um sermão daqueles, o prefeito começou com o seguinte discurso: *\_ Meu nome está na boca do palhaço! Você sabe com quem está falando? Isso é um absurdo incomensurável! Como? Eu, uma autoridade, um homem de importância, um engenheiro aposentado da RFFSA [Rede Ferroviária Federal Sociedade Anônima] e Prefeito da cidade de Buenópolis, não podia estar na boca de um palhaço! Absurdo, absurdo!*

Durante um tempo, que parecia interminável, o prefeito soltou todos seus preconceitos, radicalismos, coronelismos e homofobias inimagináveis. Eu realmente pensava somente nos meus filhos, respirava para não fazer nenhuma bobagem. A situação estava tão séria que o segurança fez menção de me agredir, mas foi contido pelo secretário de educação. Após ouvir tudo que a autoridade municipal tinha a dizer, comecei a minha defesa falando sobre a importância de ouvir o palhaço, uma vez que o palhaço representa a voz do povo e que era para ele aproveitar esse fato de forma positiva, já que era ano eleitoral e a população estava insatisfeita com a atitude dele em não morar na cidade. Disse ainda, que o que eu estava fazendo na cidade não era ofender prefeito, estava contribuindo para uma melhoria social, ensinando uma técnica que reaproveita garrafas pets, transformando-as em bonecos que podem ser usados na sala de aula. No momento estava trabalhando com trinta professores da rede municipal de ensino e artesãos. Após dizer isso, com as pernas bambas, eu pedi licença e retornei para a oficina. Esse fato elucida duas questões importantíssimas: primeiro, não vivemos uma democracia, ainda sentimos o resquício de uma ditadura disfarçada de democracia e, segundo, que o palhaço possui uma força inimaginável, sua voz incomoda, ele não é sério, mas pode irritar muito os homens sérios.

Após a bem sucedida tournée em cidades fora do eixo cultural, divertindo mais de cinco mil espectadores, confeccionando mais de cem bonecos fantoches, gerando renda para restaurantes, hotéis, transportadoras e empregando temporariamente técnicos e artistas, consegui uma nova aprovação na Lei de Incentivo da Secretaria do Estado da Cultura de Minas Gerais, mas não fui mais

patrocinado pela *Valourec & Mannesmann*. Talvez as queixas do Prefeito tendo chegado aos ouvidos da empresa que preferiu investir em outra arte, porque palhaço é perigoso.

Em 2014, fui aprovado no processo seletivo do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Ouro Preto, com o projeto intitulado: *Bárbaros e Civilizados: Estudos sobre o Circo-Teatro brasileiro da década de 1950 do século XX*. Apesar de pesquisar e de me apresentar como palhaço, desde 2001, não havia passado por minha cabeça discorrer sobre esse tema, por acreditar que a proximidade com o objeto de estudo ofuscaria a clareza científica necessária ao trabalho acadêmico, resquício da minha formação de historiador.

Uma reta torta, assim esta pesquisa nasceu. Um convite, ou melhor, um convite-intimação. \_ *Vai estudar o palhaço*. De forma direta, sem floreios, meu orientador, o professor Davi Dolpi, colocou em cheque toda a minha convicção de estudar o circo-teatro naquele momento. Interesse-me e muito pelo circo-teatro e acredito que é necessário estudá-lo, pois existe de fato uma lacuna na historiografia do teatro brasileiro, que é o fenômeno teatral apresentado nos circos, na década de 1950, conhecida como Década de Ouro desse gênero. Nesse período, as arquibancadas dos circos permaneciam lotadas por espectadores ávidos que assistiam as mais variadas apresentações: dramas, melodramas, dramas religiosos e comédias.

Ao surgir essa nova possibilidade de pesquisa, meu coração foi colocado à prova e não pude deixar de dizer um sonoro: \_ *Mas eu posso mudar meu projeto?* \_ *Claro que pode!* De novo a retidão na resposta. Concordei, porém não seria eu, ou melhor, o *Furreca*, o objeto desse estudo. Tenho quase duas décadas de vida artística, mas esse tempo ainda é pouco para quem se dedica à arte da palhaçaria. Então, escolhi dedicar uma parte da pesquisa ao mestre Teófanês Antônio da Silveira, o palhaço *Biribinha*. Em relação ao circo-teatro, pretendo retomar o estudo em outra ocasião, pois, no momento, me dedico, inteiramente, a essa “estranha forma de vida”, o palhaço. Abram alas, portanto, para que adentre ao picadeiro o mestre do riso, da emoção e da alegria: o palhaço!

Utilizo o vocábulo palhaço, não *clown*. Não é minha intenção esgotar as discussões sobre as denominações, pois não tenho interesse em impor um

pensamento, mas em propor uma reflexão que contribua para a pesquisa dessas formas artísticas, que ainda permanecem pouco estudadas. Além disso, não tratarei aqui de questões de gênero, embora reconheça a necessidade e a importância dessa abordagem.

Há quem defenda que o palhaço seja completamente diferente do *clown*, outros afirmam que essa diferenciação existe apenas no ambiente artístico, e, ainda, os que dizem que, ambos, enquanto forma, são a mesma coisa, distinguindo-se apenas semanticamente. De fato, existe uma diferença semântica. *Clown*, de origem inglesa, significa camponês, homem rústico; palhaço vem de *paglia*, origem italiana, significa palha. Porém, as duas têm origens no ambiente rural.

Entre as palavras *palhaço*, português, *clown*, inglês, *cloud*, alemão, *payaso*, espanhol, encontraremos diferenças, mas todas nos remetem a uma mesma figura que está presente no imaginário popular, que ultrapassa o tempo e que parece existir desde os primórdios da humanidade.

No Brasil, se mostrarmos uma imagem de um ser de nariz vermelho, roupas coloridas, sapatos grandes, chapéu e peruca para pessoas em um ambiente popular, tal como feira, supermercado, parque de diversão ou em uma praça, por exemplo, elas, certamente, associarão a imagem a um palhaço. No entanto, se essa mesma imagem for mostrada em um ambiente acadêmico das artes cênicas, por exemplo, muitos dirão que é um palhaço, mas o leque de possibilidades será ampliado: um tipo de palhaço, um palhaço popular, um ator fantasiado de palhaço para animar uma festa, etc.

Surge a seguinte observação: o entendimento do que é um palhaço, varia do público popular para o acadêmico. O palhaço, de um modo geral, é esse ser que se veste com roupas largas e coloridas, chapéu, peruca, sapatos grandes e nariz vermelho, e que faz todos rirem.

Voltando à questão da nomenclatura, farei um recorte no tempo e no espaço. Vamos pensar o Brasil nos anos 80, do século XX. Uma nova arte circense surge, extrapolando a lona do circo, ganhando as ruas. Alunos oriundos da Escola Nacional de Circo, no Rio de Janeiro, e da Escola Picolino de Artes do Circo, em Salvador, começam a integrar grupos de teatro de rua. Como novos saltimbancos, retornam às feiras, às praças e aos outros espaços públicos para as apresentações. O palhaço

ocupa, novamente, o seu lugar de origem, já que antes do surgimento do circo moderno, ele já se apresentava nas ruas.

Podemos ver claramente a influência desse novo circo no trabalho das companhias teatrais: *Teatro de Anônimo* (RJ/1986), *Grupo Galpão* (MG/1982), *Lume* (SP/1985), *Tá na Rua* (RJ/1980), *Intrépida Trupe* (RJ/1988), que começam a utilizar técnicas circenses ou a investir no estudo da arte da palhaçaria. Nesse momento, surgem também discussões que abordam a questão da nomenclatura, palhaço ou *clown*.

Alguns defendem que o palhaço é o artista específico do circo tradicional de lona e que seu único intuito é o de criar um repertório que leve ao riso, ao passo que o *clown* tem uma função social crítica e não visa apenas fazer rir. Há diferença também na maquiagem: a do palhaço, por apresentar-se em picadeiros, é mais carregada, enquanto a do *clown*, por ocupar locais diversos, é mais sutil. Quanto ao figurino, o do palhaço, geralmente, é desproporcional, um tamanho maior ou menor do que seu número, a calça e o paletó são mais largos, ao passo que o *clown* costuma usar um figurino que remeta à personalidade ou à história de vida daquele que o veste, ou seja, é significativo, não tem intenção única de causar risadas, embora também se preocupe com isso. No circo brasileiro existe outra definição de *clown*: aquele que não é engraçado, que se apresenta com um figurino mais elegante e faz o contraponto cômico para o palhaço. Entre os circenses mais antigos é comum ouvirmos a expressão: ele é o *clown* do palhaço tal, que, para mim, é mesma coisa que dizer que o *clown* era o *branco* do palhaço. Esse assunto será retomado nos capítulos 2 e 3.

Há também quem pense que o *clown* possui uma interface com o teatro, ele é um ser do palco e não do picadeiro. Por sua vez, o palhaço é um ser do picadeiro, do circo, da rua, da feira, da coletividade, da festividade, da carnavalização e sua vida quase que se confunde com a de seu ator/criador. O palhaço possui uma verve popular, ele pertence a esse universo, o populacho. Os sucessos musicais populares fazem parte do seu repertório, ele os utiliza em cena, é politicamente incorreto, utiliza-se da palavra como um punhal, fala o que lhe convém e o que não convém também. Apresentando-se no picadeiro, ou nas ruas, seus gestos são largos e exagerados. Ele é um grotesco capaz de exprimir sutileza e, quando isso acontece, comove a todos porque é uma coisa inesperada, são margaridas que

nascem do lixo. Sua vaidade é um trapo, um pano de chão. Ele está sempre a um passo do abismo, olhando para trás.

Existe a ideia de que o *clown* tem a máscara como definição, a ela devota seus dias e justifica sua existência. Por outro lado, o palhaço é a própria máscara que habita o seu estado de espírito, sua maneira de ser no mundo. Mesmo sem a máscara externa, o identificamos.

Opto pelo termo palhaço porque me parece que, no Brasil, estamos mais próximos da origem Italiana do que da Inglesa. Embora eu tenha consciência de que preciso ainda de mais estudos sobre o assunto para poder comprovar essa hipótese, ela é fortalecida pela grande influência dos imigrantes italianos em nosso país, durante a Primeira República. Principal mão de obra nos campos e nas cidades, esses imigrantes são a gênese do caipira, do espírito jocoso, ingênuo e inteligente que o palhaço brasileiro, principalmente da região sudeste, apresenta.

Falar da metodologia de pesquisa que utilizei para a execução da pesquisa é dizer de uma progressiva adesão à convicção de meu orientador na importância dos conhecimentos prévios que eu trazia quando comecei a fazer o curso de Mestrado. Demorei a aceitar que me debruçar sobre os saberes que eu já havia construído era compatível com o contexto acadêmico. Conceitos e procedimentos do palhaço vêm sendo formados e transformados por mim ao longo de minha prática artística com a qual tenho pagado minhas contas. Como já disse antes, a partir da convivência e conversa com outros palhaços. A revisão de literatura foi, em grande parte, uma efetiva revisão, ou seja, um rever autores e textos que já haviam participado dos meus interesses históricos e conceituais sobre o palhaço, especialmente o palhaço brasileiro, desde que comecei a atuar como palhaço. Dar nome aos elementos constituintes desse “ser” foi um exercício feito em conjunto com meu orientador, a princípio, somente para orientar a longa entrevista que fiz com Biribinha. Desse esforço conceitual surgiu um primeiro conjunto de termos aos quais fiz uma primeira leva de aproximações conceituais. Ideias que serviram como ferramentas conceituais para analisar as falas do Mestre, focalizando possíveis relações com os meus próprios saberes pregressos. Sem dúvida li novos autores e textos, que ampliaram e aprofundaram o meu conhecimento prévio, mas valorizar o que eu já sabia foi o ponto de partida para olhar o novo horizonte que se descortinou nos últimos dois anos e meio.

O trabalho, advindo do percurso metodológico que descrevi no parágrafo anterior e que aqui apresento, está dividido em três capítulos. O primeiro traz um breve estudo do palhaço através do tempo, um levantamento histórico do palhaço, fundamentado em pesquisas sobre o assunto. Não há como falar do palhaço sem apresentar a sua ligação com o circo, que ocorre, principalmente, a partir do século XVIII. Um fator que merece destaque é a falta de material escrito sobre o tema fora da Europa. O material teórico usado na pesquisa, em sua grande maioria, é do velho continente. Precisamos, portanto, ampliar esse leque, pesquisando e registrando a história do palhaço, principalmente nas Américas.

No segundo capítulo, apresento um estudo conceitual. Procuo me aproximar conceitualmente do palhaço. Para isso, promovo um diálogo entre os estudos filosóficos e a minha experiência artística. Afeto, alegria e emoções, princípio condutor do ser palhaço, e um panorama da sociedade contemporânea são alguns caminhos que percorro nesse capítulo.

No terceiro capítulo, as cortinas se abrem e apresento-lhes o mestre *Biribinha*, Teófanés Silveira. Esse mestre palhaço falará de sua vida, seus conceitos, preconceitos, sobre o palhaço hoje, suas influências profissionais e outras questões relevantes para minha pesquisa. Além disso, em mais de dez horas de entrevistas realizadas no pequeno Teatro Fábrica das Artes, em Americana - SP, quando o espaço era utilizado para os ensaios e treinamentos, recebi os seus sábios conselhos. Hoje, *Birinha* está morando em um trailer no Circo do Tubinho.

Nas considerações finais, apresentarei uma reflexão sobre o trabalho desenvolvido e apontarei, com o nariz vermelho, o caminho que ainda está para ser trilhado na complementação desse estudo e em minha carreira profissional.

## CAPÍTULO 1

### TÁ NA HORA? ENTÃO BOTA O PALHAÇO PRA FORA!

Aos pés de uma Vênus colossal, um destes loucos artificiais, um destes bufões voluntários encarregados do riso dos reis quando o Remorso ou o Tédio os obseca, vestido com um traje vistoso e ridículo, a cabeça coberta de chifres e guizos, todo amontoado junto ao pedestal, ergue-se os olhos cheios de lágrimas para a Deusa imortal.

E seus olhos dizem: Sou o último e o mais solitário dos humanos, privado de amor e amizade, e nisto bem inferior ao mais imperfeito dos animais. No entanto, fui feito, eu também, para entender e sentir a imortal Beleza! Ah! Deusa! Tende piedade da minha tristeza e do meu delírio!

Mas a implacável Vênus olha ao longe, para não sei o que com seus olhos de mármore.

Baudelaire

Para apresentar uma breve história do palhaço, primeiro é necessário definir qual conceito de história que será utilizado. Conceituar história não é o objetivo de minha pesquisa, entretanto preciso de um conceito norteador, a partir do momento em que estou me referindo ao nascimento do palhaço em uma determinada época histórica, o século XVIII na Europa, especificamente na França, Inglaterra e Itália. Mesmo tendo a ciência de que o palhaço surge antes desse momento, e farei menção a isso nesse capítulo, para não cair no abissal infinito sustentado pela lenda do peixe *Bahamut*, sigo o princípio de que “toda causa requer uma causa anterior e se proclama a necessidade de afirmar uma causa primeira, para não prosseguirmos infinitamente” (BORGES, 1982, p. 37).

Cedendo a esse princípio, escolho o seguinte conceito de história, formulado por Reinhart Koselleck:

[...] a contemporaneidade de coisas não contemporâneas [...] a realidade da História moderna se compõe de uma multiplicidade de transcurtos que, pelo calendário, são contemporâneos, mas que pela origem, pelo objetivo e pelas faces de desenvolvimento não são contemporâneos. [...] O tempo passa a ser estratificado, não mais só como vivenciado ao natural, mas também como forma de realização, e resultado da ação humana, da cultura humana e, sobretudo da

técnica humana. Somente a partir do momento em que aceleração e retardamento conseguem medir diferença de experiências, cuja equalização se transforma em *Leitmotiv* de uma ação político-social, e só a partir do momento em que isso se vincula à expectativa de um futuro planejável, é que existe o conceito de História. (KOSELLECK, 2013, p. 39-40)

Pensar no palhaço, na imagem que foi construída ao longo dos anos, e que vem aportar contemporaneamente, quando a mídia nos apresenta infinitas formas e possibilidades dessa imagem, é pensar em algo que ainda resiste ao tempo e predomina na concepção de palhaço com o nariz vermelho e a maquiagem nas cores preto, vermelho e branco.

É inegável que a forma que conhecemos do palhaço nasce com o chamado *Circo de Cavalinhos*, com o militar Philip Astley (1742-1814). Nesse momento, a influência de uma necessidade de sobrevivência é agregada ao fazer técnico-artístico dos militares, dos saltimbancos e das feiras na transmissão de saberes culturais de um passado que ainda pulsa na contemporaneidade.

Quando o tempo passa a ser estratificado, não mais vivido ao natural, ou seja, as sociedades deixam de ser prioritariamente agrárias e passam a ser industriais, o tempo passa a ser contado em jornadas de trabalho ditadas pelos patrões. A exploração de mulheres, homens e crianças modifica as relações político-sociais e os saberes e técnicas do passado são absorvidos e transformados no presente vivido. É nesse momento que surge o palhaço ao qual me refiro e é essa nova relação que irá influenciar sua concepção. A ideia de que algo novo é melhor do que o velho, característica do pensamento moderno, motiva a criação do palhaço.

O passado passa a ter menos peso sobre o presente, que passa a ter um olhar para o futuro como algo possível de ser planejado. Nesse momento, segundo Koselleck, entra em campo a ideia de história não mais estanque e presa, congelada em um passado.

Novos significados, que antes não se conseguiram resumir linguisticamente num conceito único foram agregados: a História como processo, como progresso, como evolução ou como necessidade. História se transforma num amplo conceito de movimento (KOSELLECK, 2013, p. 38)



Refletir sobre o que levou à construção da ideia do palhaço é pensar nesse movimento de transformação que ocorreu no momento do seu surgimento.

Antes de continuar, trago um alerta referente à pesquisa, feito por Alice Viveiro de Castro: “Os equívocos de Tristan Remy são plenamente justificáveis diante da originalidade de suas pesquisas; injustificável é que tantos pesquisadores continuem a repeti-los sem maiores questionamentos...” (CASTRO, 2005, p. 67). É compressível a preocupação da pesquisadora, pois Tristan Remy, codinome de um autor de quem ninguém sabe ao certo o nome, pesquisou de maneira sistemática o palhaço francês e aprofundou sua pesquisa sobre palhaços de sua época. A originalidade da pesquisa, como afirma Castro, é um ponto forte desse historiador, além disso, consultar fontes populares é essencial para um trabalho sobre palhaços. Dessa forma, ressalvo que as lacunas fazem parte do processo de pesquisa, assim como o esquecimento faz parte da memória.

O palhaço contém em si uma complexidade de conceitos e preconceitos que o definem, vindos, muitas vezes, de um emaranhado de influências difíceis de capturar na pesquisa acadêmica. Surgem de tradições orais e transmissões de ensinamentos que não possuem um registro preciso. Um mesmo fenômeno pode ocorrer em lugares diferentes com nomes distintos, a arte que nasce na rua faz parte de práticas apreendidas e realizadas pela observação. Isso não invalida a pesquisa, mas amplia muito as fontes para o estudo do palhaço.

Traçarei, a seguir, um panorama histórico do surgimento do palhaço no circo da Europa moderna ocidental, a partir de um recorte temporal de fins do século XVIII ao início do XIX. Abordarei, de modo geral, as influências sociais e artísticas na criação do palhaço e seus tipos, transformando-o em um fenômeno das mais diversas áreas artísticas.

### **1.1 O Nascimento do Circo Moderno na Europa do século XVIII**

Não há como falar da história do palhaço sem me remeter ao circo. Portanto, trago aqui uma citação de Mário Bolognesi:

O circo, tal como foi organizado no fim do século XVIII e que veio a se firmar no XIX, é resultado da conjugação de dois universos espetaculares até então distintos: de um lado, a arte equestre inglesa que era desenvolvida nos quartéis; de outro, as proezas dos saltimbancos. [...] Nesse quadro, a anterior e aristocrática ordem militar transferiu seu domínio sobre o cavalo para o ambiente comercial, após Phillip Astley, um suboficial da cavalaria inglesa, descobrir que graças à força centrífuga um homem pode manter-se em pé no dorso de um cavalo, em uma arena de treze metros. (BOLOGNESI, 2001, p. 102)

É atribuída ao ex-militar Phillip Astley (1742-1814) a criação do circo moderno. O empreendedorismo de Astley, que retira sua companhia das ruas e passa a apresentar-se em um edifício em Londres, em Westminster Bridge, denominado *Anfiteatro Astley* (BOLOGNESI, 2003, p. 31), cobrando a entrada para o espetáculo, gera a profissionalização dos ex-soldados, que passam a exercer a função como artista, e, ainda, dos artistas ambulantes e do teatro de variedades que também passam a fazer parte desse novo mercado de entretenimento. O autor continua:

Diferentemente dos espetáculos das feiras ambulantes, os primeiros circos eram permanentes e se instalavam apenas nas grandes cidades. O espetáculo circense, em seus primórdios, não se destinava ao público das ruas e praças, frequentador das feiras e apreciador da cultura popular. Dirigia-se a aristocracia e à crescente burguesia. (BOLOGNESI, 2003, p. 34)

É importante ressaltar que o momento do nascimento do palhaço, na Europa moderna, é um período marcado pelas transformações na ciência, na economia, na política e nas artes. O fim do século XVIII e todo o século XIX irão confirmar a mudança iniciada no período da Renascença e alterar o *modus operandis* que até então organizava o meio social desde o período medieval, centrado na economia agrária, na política feudalista e no teocentrismo cristão. Na arte da cena, especificamente, inicia-se uma mudança, ligando os artistas ambulantes, tais como acrobatas, funambulistas<sup>6</sup>, mágicos, prestidigitadores, engolidores de fogo, aos artistas da cena improvisada, os *dell'Arte* italianos, que começam a ocupar os teatros e os circos.

---

<sup>6</sup> Equilibrismo em corda bamba ou esticada.

Esse movimento será percebido com o fortalecimento de uma nova classe social, a burguesia, que, por sua vez, levou ao fortalecimento de uma nova ordem econômica-social, o capitalismo, começando, então, a criar espaços fechados voltados para o divertimento, o que é enfatizado por Peter Burke citado por Bolognesi:

O caso mais notável de comercialização da cultura popular é o circo, que remonta a segunda metade do século XVIII [...] o que havia de novo é a escala da organização, o uso de um recinto fechado, ao invés de uma rua ou praça, como cenário da apresentação, e o papel do empresário. Aqui, como em outros âmbitos da economia do século XVIII, as empresas em grande escala vinham expulsando as pequenas (BURKE *apud* BOLOGNESI, 2003, p. 38)

Sabe-se que a profissionalização no teatro já existia desde o século XVI, quando os artistas recebiam o pagamento pelos trabalhos e as companhias eram protegidas por nobres que as bancavam. Esses pequenos empresários irão transformar sua maneira de agir, passando, paulatinamente, a representar nos palcos e picadeiros.

À Astley deve-se o início. A palavra circo foi empregada pela primeira vez, no mundo moderno, por um ex-artista da companhia de Astley, Charles Hugles, que montou, a poucos metros do Anfiteatro de Astley, na Inglaterra, outra casa de apresentações com o nome de Royal Circus (SILVA, 1996, p. 31-32). Como já mencionei as companhias circenses eram compostas por ex-soldados (exímios cavaleiros) e por artistas saltimbanco (funambulistas, acrobatas, bufões, artistas das feiras) e passam a ser conhecidas como *Circo de Cavalinhos*, devido ao sucesso das pantomimas equestres apresentadas. Castro destaca que

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. (CASTRO, 2005, p. 59)

Percebo a inovação dessa cena ao utilizar técnicas acrobáticas com o cavalo em função do riso e, ainda, pela introdução de tipos populares no circo, cujo feito é de responsabilidade de Antônio Franconi, (1737?-1836), um dos primeiros empresário e um dos proprietários do *Cirque Olympique*. Astley estende suas atividades e constrói seu Anfiteatro em Paris, onde conhece Franconi, que o influencia e introduz a nova roupagem ao circo, agregando elementos da cultura popular, levando-o a construir, além do picadeiro, um palco para a representação de pantomimas (BOLOGNESI, 2003, p. 32). Passa-se, então, a apresentar grandiosas batalhas de feitos militares, mimodramas e pantomimas equestres, além de pantomimas populares e, conseqüentemente, aparece o palhaço em território francês. Tristan Remy aponta uma pista para este fato:

Uma página muito interessante de um pequeno livro de 1817: *Circo Olímpico (1)*, por Senhora B..., nascida de V... 1, faz-nos assistir ao advento deste rei do picadeiro, que se apresenta com a aparência de um camponês em um número clássico de paródia equestre: *cloune* é o nome que se dá aos heróis desta farsa (2), diz nosso narrador, que ainda acrescenta: *cloune* é a pronúncia da palavra inglês *clown*, que significa camponês e deriva de “colon”. Este texto, acrescenta Sr. Gustave Fréjaville, de quem emprestamos esta citação, fixa aproximadamente a data da aparição do Sr. Claunne, personagem burlesca, sobre o picadeiro do circo francês. (REMY, 2002, p. 18)<sup>7</sup>

A menção a essa cena coloca em evidência o surgimento do *clown*, em sua primeira função, no caso, a paródia de pantomimas equestres. Percebo também que não era privilégio somente do camponês, outros tipos populares eram representados no picadeiro, como citado na pantomima *Rognolet et Passe-Carreau*, do desajeitado alfaiate, que fica todo contente ao ser chamado ao castelo de um nobre importante que desejava renovar completamente seu guarda roupa (CASTRO, 2005, p. 59). No

---

<sup>7</sup> Une page très intéressante d'un petit livre de 1817: *Cirque Olympique (1)*, par Mme B..., née de V...1, nous fait assister à l'avènement de ce roi de la piste, qui se présentait alors sous l'apparence d'un paysan dans un numéro resté classique de parodie equestre: *cloune*, c'est le nom que l'on donne aux héros de cette farce (2), dit notre conteur, que ajoute encore: *cloune* est la prononciation du mot anglais *clown*, que significa paysan et derive de << colon >>. Ce texte, ajoute M. Gustave Fréjaville, à qui nous empruntons cette citation, fixe approximativement la date de l'apparition de M. Claunne, personnage burlesque, sur la piste du cirque français (3) (REMY, 2002, p. 18) Tradução de Elen de Medeiros.

entanto, nenhum ganhou tanta força como o *paysan*, camponês em francês, *clown*, camponês em inglês. O que leva o camponês a tornar-se o tipo predileto?

Uma primeira tentativa de explicar a força que ganha o camponês como referência para a criação do palhaço encontra-se na passagem em que Remy explica que “cloune é o nome que damos aos heróis desta farsa”. Remy usa a palavra herói para referir-se ao *cloune*. Se o herói era retratado como um camponês, ocorre a inversão da ordem estabelecida em relação à concepção de herói. Desde a Antiguidade Grega, século V a.C, o herói é visto como um homem da nobreza, virtuoso, que está acima de homens “baixos”, ou seja, da plebe, daqueles que deveriam ser motivo de riso. Nesse período, conforme Verena Alberti, regido pela *Poética Aristotélica*, “a comédia é a representação de homens baixos (isto é, não nobres); ela coloca em cena efeitos não dolorosos e não destrutivos que resultam de uma falta constitutiva” (ALBERTI, 1999, p. 46). Ao colocar o camponês, um tipo cômico, como um herói, acontece a inversão: rir daquele que supostamente não devemos rir, o herói. Essa característica é encontrada, ainda hoje, nos palhaços.

Uma segunda tentativa de explicação, em relação à predileção do camponês como o tipo popular cômico do circo em detrimento a outros, pode estar no insucesso de Astley, em Paris, ao tentar colocar o Pierrô francês, personagem presente nos teatros, para cumprir a função cômica no picadeiro, o que vai gerar protestos nos teatros, conforme narrado por Remy:

Ainda que ele seja ligado ao Circo Franconi, Jean Gotard não figura como intérprete nem entre aqueles interlúdios realizados no carrossel, nem entre aqueles interlúdios cômicos, nem entre os escudeiros das fantasias equestres. Mas o fato de que seu nome seja citado várias vezes na mesma obra indica sem dúvida que seu trabalho era secundário. É o grotesco em pé de estabelecimento, nome que havia substituído aquele de Palhaço, até então usado para descrever os cômicos do carrossel, incluindo um retrato do Circo Astley, em Paris, a fantasia clássica do pierrô francês. Neste número equestre, os cavalos de Astley eram montados por pierrôs, e outros, em pé, apareciam ao mesmo tempo no picadeiro, o que não demorou a provocar protestos dos teatros, que reprovavam Astley por fazer concorrência. Astley contorna a dificuldade mostrando todos os pierrôs aparecendo montados em cavalos em painéis. A polícia tolerou esse truque e os pierrôs aparecendo montados em cavalos em painéis. A polícia tolerou esse truque e os pierrôs podiam improvisar com boas palavras, lazzis, trocadilhos, histórias

engraçadas, antes de começar a interpretar truques à sua maneira. (REMY, 2002, p. 20)<sup>8</sup>

O argumento de Remy, em relação à criação do palhaço, baseia-se no fato de que Jean Gotard enquanto um grotesco está substituindo o *paysan* (camponês), uma vez que os artistas estavam sendo influenciados pela figura do *paysan*, da mesma forma que o camponês estava sendo influenciado pelos artistas que apareciam no picadeiro. Dessa forma, entende-se que o artista, inspirado nessa figura do camponês, começa a ganhar espaço no picadeiro e dele surge o palhaço que conhecemos. Ressalto que o historiador está se reportando, exclusivamente, à França.

Uma terceira tentativa de explicação é a de que o camponês sobressaiu como um tipo de predileção devido ao encontro dele (camponês) com seus velhos conhecidos, os saltimbancos das feiras. Assim diz Castro: “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” (CASTRO, 2005, p.54).

## 1.2 Clown ou Palhaço: Uma questão de nomenclatura?

A essência pode ser do camponês, mas qual é a nomenclatura correta, *clown* ou palhaço? Apesar da diferença terminológica, há traços, um pequeno apanhado

---

<sup>8</sup> Bien qu’il soit attaché au cirque franconi, Jean Gotard ne figure comme interprète ni parmi ceux des intermèdes joués dans la manège, ni parmi ceux des intermèdes comiques, ni parmi les écuyers des fantasies equestres. mais le fait que son nom soit cité à plusieurs reprises au cours du même ouvrage. indique à n’en pas douter que son emploi n’était pas secondaire. c’est le grotesque en pied de l’établissement, nom qui avait remplacé celui de paillasse, jusqu’alors usité pour désigner les comiques du manège, dont l’un portait au cirque Astley, à Paris, l’habit classique du Pierrot français. dans ce numéro équestre, les chevaux d’Astley étaient montés par des Pierrot, et d’autres, à pied, paraissaient en même temps dans la piste, ce qui ne tarda pas à soulever les protestations des théâtres, qui reprochaient à Astley de leur faire une concurrence. Astley tourna la difficulté en faisant paraître les Pierrots tous montés à cheval sur des panneaux. la police toléra cette astuce et les Pierrots purent dès lors faire provision de bons mots, de lazzi, de calembours, d’histoires drôles, avant que de commencer à interpréter des tours à leur façon. (REMY, 2002, p. 20) Tradução de Elen de Medeiros.

linguístico, em que se percebe que na origem dos nomes observam-se características comuns.

Nas línguas de origem latina há muitas semelhanças, em português, *palhaço*, em espanhol é *payasso*, em catalão é *pallasso*, em francês é *paillasse*, e em italiano é *plagiaccio*, todas possuem seu radical na palavra latina *palea*, palha. Uma explicação plausível é dada por Roberto Ruiz que afirma que a palavra palhaço, do italiano *plagiaccio*, vem da utilização do tecido, grosso e listrado, na confecção do figurino e do enchimento dos colchões, palha, para proteger os homens de palha na execução de cascatas, quedas, nos cortejos medievais e renascentistas (RUIZ, 1987, p. 12) .

Bolognesi fornece mais informações: nas línguas de origem anglo-saxônicas e nórdicas, a palavra relacionada ao palhaço é *clown*, em inglês, alemão e holandês, que em Dinamarquês é *Klovn*, em Finlandês é *Klovni* e em polonês é *Klaun*. A origem inglesa da palavra *clown*, que agora explico, utilizando palavras de Bolognesi, sua “matriz etimológica reporta a *colonus* e *clod*, cujo sentido aproximado seria o homem rústico, do campo” (BOLOGNESI, 2003, p. 62).

As palavras *palhaço* e *clown* apontam, em sua origem, para campos semânticos distintos, *colono* e *palha*, porém, relacionados, pois ambas dizem respeito ao meio rural, ao homem do campo. Na introdução abordei o tema, clown e palhaço que irão possuir conotações distintas, independente da relação semântica, elas também dizem respeito à forma de atuar e adquire uma conotação distinta no circo brasileiro. Retornarei ao tema mais detalhadamente nos capítulos 2 e 3. Apresento agora um pouco do processo histórico que levou ao surgimento do artista que se especializou em dar vida a esse “ser”.

### **1.3 Italianos e ingleses: zannis, bobos, saltimbancos, palhaços**

O surgimento do palhaço, no período moderno, está associado à *Commedia Dell'arte*, à *Pantomima Inglesa*, aos *saltimbancos* e aos *bobos da corte*.

A forma de teatro que ficou conhecida como Comédia da Arte de Representar, ou *Commedia Dell'arte*, remonta suas origens a uma forma do teatro

popular romano, do século II d.C. As *Fábulas Atellanas*, cujo nome refere-se ao seu surgimento na cidade de Atella, próxima a Nápoles, eram uma espécie de *sketches* do gênero farsesco. De fácil compreensão, servindo como pretexto para a sátira da atualidade, eram realizadas pelos *mimus*, que tinham como base a representação por meio de gestos. Com o tempo foi introduzida a fala para comentar as pantomimas com piadas ao gosto do público. Foi com os *mimus* que se iniciou a tradição do uso das máscaras, isto é, do tipo fixo com a finalidade de resumir determinada característica humana apresentada sempre com a mesma aparência física, e aproveitou uma citação de Ruggero Jaccobi para acrescentar que

As máscaras mais antigas do teatro romano foram **Pappus** (o velho ridículo, namorador de mocinhas), **Maccus** (o avarento), **Baccus** (o bêbado), **Baldus** (o fanfarrão). Todos levavam máscaras no rosto: não há máscaras genéricas como as do teatro grego, destinadas a indicar o gênero da peça (tragédia, comédia), ou a categoria social do personagem (rei, ama, escravo), e sim máscaras individuais, destinadas a indicar o **tipo** e até torna reconhecível o ator. (JACCOBI, 1957, p. 4) [grifos do autor]

A *Commedia Dell'arte* é herdeira desse teatro popular que ressurge com o pensamento humanista da Renascença italiana. Marton Maués acrescenta que

[...] os comediantes dell'arte eram cômicos por excelência, com grande domínio do corpo e da palavra, da mímica, do canto, da dança e de muitas outras habilidades, como acrobacia, pirofagia, funambulismo etc; e eram, sobretudo, exímios improvisadores, já que não trabalhavam com um texto pré-estabelecido, mas com uma espécie de roteiro base a que chamavam *canovaccio*. (MAUÉS, 2009, PÁGINA)

Luiz Paulo Vasconcellos informa que as *Pantomimas Inglesas* do século XVIII eram espetáculos que “consistiam na narração de contos de fadas através da linguagem da dança” (VASCONCELLOS, 1987, p. 148). Nessas pantomimas o *clown*, tal como destaca Bolognesi, “designava o cômico principal e tinha as funções de um serviçal” (BOLOGNESI, 2003, p. 63). Fazendo coro a voz do autor e descrevendo o universo fantástico das pantomimas inglesas, Castro aponta para a função do clown nesses espetáculos, além do elemento cômico, como aquele que



entrava e saía das cenas, mesmo que como elas nada tivesse a ver, é como se ele, o clown, também fosse um desses seres fantásticos. Assim nos fala Castro:

As pantomimas inglesas contavam histórias fantásticas, abusando de cenários e figurinos mágicos, cheios de transformações e truques. [...] 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. (CASTRO, 2005, p. 63)

Fazer parte desse universo de fadas e ogros, sendo um habitante dessa fantasia, é atribuir a esse “ser” na realidade do século XXI, um ar de mistério e de magia, mas que para a época podia ter sido associado, de fato, a um monstro. Outro ponto interessante de ser observado é a liberdade que ele possuía para transitar nas cenas e provavelmente poder improvisar. Quando busco um pouco mais no tempo, para entender as origens do palhaço encontro o bobo da corte que muitas vezes recebe a denominação de *jester*, termo com uma possível tradução para o português como jogral. Assim relata Castro:

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. (CASTRO, 2005, p. 29)

Uma função que é atribuída ao bobo é a de fazer rir o rei, e, como não se deve levar a sério aquele que faz rir, o bobo é um louco que pode dizer tudo ao rei. O bobo do rei também era denominado como bufão, louco ou gracioso. O jogral e menestrel tornaram-se figuras líricas, aqueles artistas que com seus alaúdes cantam versos para suas amadas. Os saltimbancos das feiras também recebiam essas denominações.

Os saltimbancos, palhaços dos tablados das feiras, eram artistas de vida errante, andarilhos que viviam de vila em vila apresentando-se. Não existia um planejamento da viagem, viviam ao sabor do vento. Castro explica que o termo

saltimbanco, que vem do italiano *saltare in banco*, tem origem na forma como eram realizadas as apresentações destes artistas: no meio da confusão, entre compradores e vendedores de mercadorias, animais e especiarias, armavam um pequeno palanque, uma espécie de banco, e nesse local realizavam suas apresentações (CASTRO, 2005, p. 39).

#### 1.4 O clown circense

As técnicas descritas anteriormente serão absorvidas em uma mescla desses saberes que irá influenciar o surgimento do palhaço em outros territórios. Segundo Castro,

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. (CASTRO, 2005, p. 60)

O primeiro representante dessa “linhagem” é o artista Joseph Grimald (1778-1837), “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” (CASTRO, 2005, p.63). Herdeiro da tradição da *Commedia Dell'arte* e da *Pantomima Inglesa* que inovou ao utilizar a maquiagem para cobrir o rosto, fundindo o branco da máscara do Pierrô com o vermelho do Arlequim, e ao vestir roupas extravagantes. (BOLOGNESI, 2003, p.64)

A Grimald é atribuída a criação do *clown circense*, apesar de ele nunca ter pisado o picadeiro de um circo. Sua criação é descrita como elegante, inteligente, mas, algumas vezes, desumana e até cruel. De qualquer modo, tal como enfatiza Bolognesi,

Herdeiro da tradição das feiras, da *commedia dell'arte* e do teatro de pantomima, Grimaldi, apesar de jamais ter ocupado um picadeiro de circo, é considerado o criador do *clown* circense, a ponto de seu cognome “Joe”, ou “Joey”, ser tomado na Inglaterra, como sinônimo de palhaço. (BOLOGNESI, 2003, p. 63)

Grimaldi se apresentava em palcos de variedades londrinos, dentre eles o *Saldler Wells Theatre*, onde construiu sua carreira. Uma das cenas mais famosas de Joey é a em que ele roubava o cachorro de seu distraído dono e rapidamente colocava o animal dentro de uma geringonça e do outro lado saía uma corda de salsichas que voltava para o seu dono abanando o rabinho, de salsichas. Castro informa que sua *New American Antecipating Machine* faz sucesso até hoje em alguns circos, como a *Máquina de Hot-Dog*. Mas foi com a peça *Harlequin and Mother Goose* ou *The Golden Egg*, inspirado no conto popular que conhecemos como a história de *Mamãe Ganso*, muito popular entre os ingleses, criada como uma cena sem diálogos, adaptada por Charles Dibdin, também diretor do *Royal Circus*, que Grimaldi fixou a personagem em definitivo. (CASTRO, 2005 p. 64).

O *Clown* criado por Grimaldi – assim como os *Zannis*, na *Commedia dell'Arte*, que possuíam uma dupla conhecida como o *Briguella* e o *Arlequim* – irá, futuramente, atuar também em dupla. A princípio esse tipo de palhaço exercia a função do *Mestre de Pista*, que apresenta os números e tinha como contraponto o *Augusto*, que assumia o papel de bobo que, apesar de enganado, conquistava a plateia ganhando seu carinho e admiração.

Antes de fixar a dupla *Clown* e *Augusto*, o *Messier*, ou *Mestre de Cena*, que exercia também as funções de domador e diretor dos números equestres, foi o soberano do *Augusto*. Esse *Mestre de Cena* vai assumir também a função do apresentador do espetáculo, formação ainda presente nos circos da atualidade, desempenhando assim uma função séria. Não é tão cruel como o *Clown* criado por Grimaldi, ou seja, não transforma cachorros em salsichas.

## 1.5 Surgem o Augusto e o Branco

O tipo *Augusto* tem como marco de surgimento um episódio considerado lenda por alguns pesquisadores e fato por outros<sup>9</sup>. Fato ou lenda, é a origem mais difundida, tendo como protagonista o cavaleiro Tom Belling do *Circo Renz*.

Em uma de suas apresentações, Belling haveria errado uma acrobacia, o que lhe teria custado caro, pois haveria sido afastado, pelo diretor do circo, da sua função. Sem ter o que fazer, Belling haveria passado a divertir os amigos nos bastidores. Um dia teria começado a brincar com os figurinos do circo, colocando uma peruca, a parte de trás na frente, um paletó ao contrário e haveria feito gracejos. O diretor do circo entrando, o teria flagrado no meio da brincadeira. Vendo aquilo, em vez de reprimi-lo, haveria mandado Belling de volta ao picadeiro. Ao entrar com aqueles trajés e maquiado, teria levado um tombo e batido com o nariz no chão, fazendo o circo vir abaixo em risos e todos gritavam *August!* que, em alemão, no dialeto Berlinense, significa bobo, ou pessoa ridícula ou em uma situação ridícula (BOLOGNESI, 2003, p. 74). Na voz de Castro esta história ganha um contorno mítico:

Conta a lenda que, em 1869, Renz, diretor do circo alemão que levava seu nome, furioso com sua equipe de cavalaria, 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*. (CASTRO, 2005, p. 70)

A outra versão diz respeito a um garçom de pista, nome dado aos encarregados de colocar os elementos em cena, de nome Augusto. Estava tão

---

<sup>9</sup> Lenda no sentido de que a narrativa do fato é ampliada pela imaginação popular e o fato como algo indiscutível, existência comprovada, verdade.

agitado em uma das apresentações que não haveria conseguido realizar seu serviço e isto haveria provocado risos na plateia.

Há ainda mais uma versão, a de que um jovem cavaleiro, em estado de embriaguez, também de nome Augusto, teria entrado no picadeiro com trajes de cerimônia desproporcionais ao seu tamanho. Isso teria sido o suficiente para que se criasse a paródia do diretor ou *Mestre de Cena* (BOLOGNESI, 2003, p. 74-75).

O responsável pelo fortalecimento e sucesso da dupla *Branco e Augusto* nos picadeiros foi George Fottit (1864-1921). Filho de diretor de circo, cavaleiro e trapezista, criou um tipo com o rosto enfarinhado que levou ao surgimento do *clown branco* e juntamente com o cubano *Chocolat*, cujo nome era Raphael Padilla (1868-1917) que desempenhava o papel de *Augusto* faziam bastante sucesso nos anfiteatros de Paris no início do século XX. George Fottit era inovador e criou várias entradas originais, levando características não realistas, que até então eram pautadas nas paródias, e satirizando as habilidades dos acrobatas. A dupla que abriu caminho para a formação de trios, quartetos e trupes inteiras de cômicos, teve antecedentes como narra Castro:

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). (CASTRO, 2005, p. 59)

O *Clown branco* vai também assumir, posteriormente, uma característica mais melancólica, sentimental, tornando-se mais educado, com uma fineza nos gestos e postura elegante. Aos trajes brilhantes acrescenta-se um chapéu cone, assumindo ainda mais a graciosidade do Pierrô. Percebo que a tentativa de Astley, de inserir o Pierrô no circo, acabou rendendo frutos, não como cômico principal, mas de grande importância para o sucesso do *Augusto*. A maquiagem perde os traços grotescos, introduzidos com Grimald, principalmente o avermelhado do Arlequim. Destaca-se a predominância do branco, poucos traços de preto, que enfatiza as sobrancelhas, e vermelho somente nos lábios. Este tipo traz para o cômico a origem aristocrática do

circo, mesmo se tratando de uma coisa tão popular, e esses resquícios são perceptíveis até hoje.

## 1.6 O palhaço e a política

Com a modernidade surge a promessa do progresso. A sociedade industrial que busca o enriquecimento, uma vida melhor, com mais conforto, não alcança as massas de trabalhadores. Milhões de pessoas, devido à fome e ao desemprego na Europa, saem rumo ao “Novo Mundo”. Isso influencia o surgimento de um novo tipo de palhaço, o vagabundo, o *tramp* americano. Sua criação está associada ao fim das guerras civis americanas, representa as vítimas que vagavam pelas cidades, após os anos de luta. Emmet Kelly (1898-1979), com o número *Caught sweeping up the light*, elucida a sutileza, demonstrando o brilho que todos procuram com exceção do palhaço *tramp*. No centro do picadeiro, quando percebe que está sendo iluminado, tenta várias vezes afastar-se do brilho da luz, como não consegue, diminui o foco de luz e o varre para debaixo do tapete.

A exploração, as longas jornadas e as condições desumanas do trabalho inspiraram a irreverência, a vadiagem e o ar triste, de pessoa amedrontada, que acompanha esse tipo de palhaço. Com postura política, colocava-se no canto do picadeiro, como se não pudesse fazer parte nem mesmo do circo. Marginal, por natureza, é a própria representação da derrota. Sua maquiagem, caracterizada pela barba preta e boca pintada de branco, complementa o figurino de mendigo: trapos, chapéu e sapatos furados, inspirado nos trabalhadores, principalmente das minas de carvão, que saíam com os rostos sujos de preto, apenas as áreas dos olhos e da boca limpas. Esse tipo junta-se ao *Augusto* e ao *Clown Branco*.

Na Rússia, quando o circo europeu chega, em 1793, levado por Charles Hugues, do *Royal Circus*, já existia um tipo de palhaço com características políticas, que participava de passeatas, chamado *Clown-Tribuno*. Um dos principais *Clowns-Tribuno* do período revolucionário russo foi Votáli Lazrenko. Adepto da causa bolchevique, aproximou-se dos artistas de vanguarda, como o cubo-futurista Vladimir Maiakóvski. Do encontro desses artistas, temos elementos do teatro de vanguarda influenciando a arte *clownesca* de cunho político e esta, por sua vez,

influencia os vanguardistas. A parceria levou Lazarenko a interpretar o diabo com aspecto de palhaço, na peça *Mistério Bufo*, escrita por Maiakóviski, em 1920. (BOLOGNESI, 2003, p.80)

Quando observo a relação do *clown-tibuno*, Votáli Lazrenko, com as vanguardas russas, constato um fato similar no Brasil quando, durante a Semana de Arte Moderna de São Paulo, em 1922, os artistas modernistas elegeram o palhaço *Piolim* como representante da cultura popular brasileira, o verdadeiro representante do teatro moderno brasileiro. Menotti Del Pichia, falando de *Piolim*, comenta: “Sua glória nasceu no picadeiro. O picadeiro é a crítica no palco democrático, isto é, a sagração plebiscitária das mais heterogêneas multidões. A arte teatral brasileira deve surgir daí, desse concurso de eleição onde vota o soldado, a criança, a cozinheira, o deputado, o escritor, o plutocrata<sup>10</sup>” (DEL PICHIA, 1979, p. 37). O palhaço é o representante legítimo do povo e o circo é o exemplo de democratização que o teatro deveria seguir.

### 1.7 O palhaço desembarca em terras brasileiras

Devido à grande extensão territorial do nosso país e à miscigenação do nosso povo, é difícil falarmos do palhaço brasileiro, mas é pertinente nos referimos aos palhaços do Brasil, influenciados pelas culturas africana, indígena, europeia e cigana. Essa última, que chega ao Brasil ainda no século XVIII, está associada ao nascimento do circo no mundo, mas ainda com poucas pesquisas que comprovem essa influência.

Existe um palhaço indígena? Se o palhaço não é apenas uma forma, mas uma potência que afeta ao outro de diversas maneiras com o intuito de proporcionar o riso, basta perguntar se os indígenas riem. De acordo com Eliane Fleck os indígenas “riem de tudo, e como eles conseguem rir! Eles cantam, eles gritam de tanto rir [...] eles literalmente rolam de tanto rir” (FLECK, 2007, p.12). Segundo o antropólogo Pierre Clastres (1934-1977), os indígenas fazem uso de seu “senso do

---

<sup>10</sup> Pessoa endinheirada.

ridículo” para “caçoar de seus próprios temores”, rir de seus medos (CLASTRES, 2003, p. 148).

No relato de Pero Vaz de Caminha ao rei Dom Manuel I, em 1500, há informação de que, em alguns momentos, os índios estavam tão à vontade com a presença dos portugueses que chegaram a “dançar e folgar” com o almoxarife Diogo Dias, que “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” (FLECK, 2007, p. 12). A imagem do índio sisudo, pintado pela historiografia do início do século XIX, não condiz totalmente com essas percepções relatadas no início da colonização.

O palhaço do Brasil, sob um primeiro olhar, apresenta características distintas de outros palhaços de origem europeia, principalmente no que diz respeito à forma de utilizar a música. Os palhaços brasileiros conquistam os picadeiros como cantores ou instrumentistas, interpretando modinhas, tanguinhos e paródias. O que contribuiu para a conquista desse espaço, foi o reconhecimento nos circos estrangeiros no Brasil do palhaço português José Manoel Ferreira da Silva (palhaço *Polydoro*), que surge no meio artístico em 1870. *Polydoro* abriu caminho para os outros palhaços, ao utilizar o estilo brasileiro de ser palhaço no centro do picadeiro dos grandes circos, o que até então, não tinha sido possível para nenhum palhaço brasileiro, pois esse estilo não era benquisto no picadeiro. “Considerados inferiores, os palhaços brasileiros serviam apenas como palhaços de propaganda, bom para as barracas, feiras e festas.” (CASTRO, 2005, p. 166). Foi necessário que um estrangeiro utilizasse da maneira de ser do palhaço brasileiro para que ele ganhasse seu espaço.

Os grandes circos, geralmente europeus, tinham como modelo os palhaços ingleses. No início do século XX o palhaço que irá mudar os rumos do circo no Brasil é Benjamim de Oliveira. Negro, que nasceu em Patafufo, bom nome para palhaço, atual Pará de Minas - MG. Filho de escravos, o pai era Capitão do Mato e a mãe quitandeira. Benjamim, que veio ao mundo já livre, vendia bolos nas entradas dos circos que passavam pela cidade e, em um desses circos, entrou e nunca mais voltou. A história de Benjamim está associada ao Circo-teatro, ele foi um dos precursores dessa arte, segundo Ermínia Silva (1996). Temos também Eduardo das Neves, nascido no Rio de Janeiro em 1874. O *Dudu das Neves*, também era conhecido como Palhaço Negro, Diamante Negro ou Crioulo Doido, foi palhaço de



circo, poeta, compositor e um dos cantores mais populares do início do século XX no Brasil. Nascidos também no Brasil, temos o *Piolim*, Abelardo Pinto, de Ribeirão Preto - SP, que possuía uma extraordinária habilidade musical e o *Arrelia*, Waldermar Seyssel, que nasceu em Jaguariaíva - PR em 1905, cuja vida se confunde com a própria história do circo no Brasil, afinal, quem não conhece a canção *Como, vai, como, vai, eu vou bem muito bem, bem, bem*.

O primeiro registro da chegada de um circo no Brasil foi em 1834, o de Giuseppe Chiarini (SILVA, 2007, P.58), mas as tradições das festas populares são anteriores, advindas dos portugueses, africanos e indígenas. Essas manifestações populares em todo o território influenciaram nossos palhaços. Por exemplo, Luís da Câmara Cascudo conta que, no Fandango, na Marujada ou Nau Catarineta, encontramos uma dupla de comicos: Ração e o Vassoura (CASCUDO, 154, p. 605-608). Na Folia de Reis, o palhaço mascarado, no Pastoril, o velho faceta. A música presente nessas festas populares pode ter influenciado os nossos palhaços músicos. A própria Chula que em sua origem é um tipo de canto e dança, é usada como convocatória, uma forma de convidar o público para ir ao circo, nas apresentações dos palhaços nas ruas, que, sob a forma de pergunta e resposta, convidam o público para as apresentações. *Polydoro*, Benjamim de Oliveira, *Dudu das Neves*, *Arrelia* e *Carequinha* estão unidos pelo canto convocatório.

A historicidade da linguagem circense contribui para construção da ideia de palhaço. Esse artista vai conquistar seu espaço no circo, no teatro, mas nunca saiu das ruas. Existe hoje uma gama de artistas que sobrevivem levando a palhaçaria do circo às ruas e aos teatros. E outros artistas que vêm a importância de ensinar a arte do palhaço, em oficinas ou em escolas. No Brasil, cito como exemplo a Escola Nacional de Circo que possui disciplinas sobre a arte *clownesca* e a ESLIPA (Escola Livre de Palhaços), recentemente criada por iniciativa do *Grupo Off-sina/RJ*, onde jovens artistas entram em contato com mestres palhaços que transmitem os ensinamentos da arte do palhaço através de oficinas e criações de números. Além dessas experiências no Rio de Janeiro, temos em todo território nacional grupos como o Lume/SP, Barracão Tetro/SP e artistas como Rodrigo Robleño/MG, João Lima/BA, Zé Regino/DF que pesquisam e difundem a arte da palhaçaria. Apesar da importância de todos esses artistas e grupos, para nossa pesquisa escolhemos um que se destaca como aprendiz e mestre, o Sr. Teófanos Antônio Leite da Silveira,

mais conhecido como palhaço *Biribinha*, descendente de uma linhagem de artistas circenses e que vem transmitindo seus conhecimentos para essa nova geração de palhaços.

## CAPÍTULO 2

### TORTA DE PALHAÇO

#### RECEITA

QUILOS DE RISOS  
QUILOS DE GARGALHADAS  
QUILOS DE LOUCURA  
QUILOS DE OUSADIA  
QUILOS DE CONFUSÃO  
QUILOS DE SENSIBILIDADE  
PITADAS DE LÁGRIMAS  
PUNHADOS DE ZOMBARIA  
PITADAS DE VAIDADE  
COLHERES DE SOPA IRRACIONAL  
POLITICAMENTE INCORRETO A GOSTO  
PACIÊNCIA E AMOR À VONTADE  
ENERGIA PARA A BATEDEIRA FUNCIONAR

#### MODO DE FAZER

A medida certa, cada um possui a sua e vai descobrir fazendo. Junte tudo dentro de uma mala vá para uma praça, ascenda o fogo na plateia e sirva à vontade. Mas cuidado, autoridades autoritárias munidas de armas de anti-risopramol podem aparecer sem serem convidadas e acabar com a comilança. Tenha sempre no bolso a Declaração do Riso da Terra.

Palhaço *Furreca*

Receita de palhaço? Fórmula infalível? Mapa do tesouro? Ledo engano, o palhaço é forjado ao longo da vida do artista, dia após dia, de praça em praça, de rua em rua, de teatro em teatro, de picadeiro em picadeiro, de sucesso após fracasso e de fracasso após sucesso. Todos podem ser palhaços? Responde *Biribinha*:

Eu acho muito interessante eu falar da figura do palhaço sem eu ter me aprofundado nos estudos que fala sobre a importância dele, do surgimento dele, como ele nasce, como ele se constrói, porque eu confesso, eu gosto de saber, mas não sou um estudioso, porque quando eu comecei a ver oficina de palhaço, curso de palhaço, essas coisas assim, eu comecei a ficar curioso e assustado, eu dizia, curso para ensinar alguém a ser engraçado, gente, eu acho isso muito particular, isso tá com cada um de nós, eu não sei se alguém já falou, eu não sei se foi perto de mim, mas quando pergunta eu falo, se qualquer um pode ser palhaço, eu digo que pode desde que tenha alma.<sup>11</sup>

Afinal de contas, qual é a “alma” do palhaço a que se refere *Biribinha*? Seria a mistura da criança, ávida por novidades, ingênua e endiabrada, com o velho, sábio e rabugento, cuja rabugice nos causa risos? Essa indagação ainda me provoca e inquieta. Desde os primeiros passos como palhaço sempre procurei pesquisar em livros, dicionários, assistir a filmes e espetáculos, mas logo percebi que minha pesquisa estaria se realizando no encontro com outros palhaços. Mergulhei no fazer artístico me apresentando em festas infantis, portas de lojas, praças, teatros, escolas e participando de oficinas de palhaços, não para aprender a ser engraçado, mas para levar minhas inquietações e experimentações a outros profissionais e me aproximar do universo da palhaçaria em suas mais diversas formas e cores.

Como figura popular, o palhaço é reconhecido através do nariz vermelho, figurinos coloridos e engraçados, perucas coloridas, chapéu e adereços. No entanto essa forma não é a única, o palhaço possui várias outras maneiras de se manifestar. Encontramos palhaços tanto com figurinos coloridos quanto em preto, em branco, tanto maltrapilhos quanto luxuosos, tanto largos quanto apertados, tanto com peruca quanto sem, tanto com sapato grande quanto pequeno e essa mesma variedade pode ser percebida também na maquiagem. Existe uma infinidade de formas do palhaço mas precisam fazer sentido para cada artista que as utiliza.

Existem aqueles que simplesmente juntam peças de roupas para parecer engraçados, esse talvez possa ser um primeiro passo. Assim como os outros componentes externos, o figurino precisa possuir uma história. Aprendi isso com Rodrigo Robleño, o palhaço *Vira Lata*: “Eu coloco meu figurino de palhaço como se estivesse me vestindo dele por fora e por dentro” (ROBLEÑO, 2015, p. 94). Carrego

---

<sup>11</sup> Entrevista realizada dia 17/06/2016 - parte 2 - 00h20min42seg

comigo duas peças do meu figurino, um colete feito de retalhos que retirei da colcha com que minha mãe me presenteou quando me casei e o paletó que meu pai utilizou quando se casou com minha mãe. O figurino é a “pele” do palhaço e, assim como a nossa, a “pele” do palhaço também tem uma história. Isso interessa à minha pesquisa porque diz respeito ao que está por trás do nariz vermelho, se refere à “alma de palhaço”. Somente a forma não é o suficiente, ela é importante, mas não é tudo.

As oficinas de que participei foram oferecidas por reconhecidos profissionais: Gardi Hunter (*Joana Tropo*), Ézio Magalhães (*Zabobrim*), Téofanes Silveira (*Biribinha*), Alberto Gaus (*Mímico*), Márcio Libar (*Cuti Cuti*), Jaume Mateu Bulich (*Tortell Poltrona*), entre outros. Esses mestres, vez ou outra, mencionavam palavras para compreender o palhaço e torná-lo vivo e crível para o público. As palavras giravam em torno de presença, jogar/brincar, erro/fracasso, relação com o espectador, imaginação, sensibilidade, repertório, técnica, máscara, marginalidade e riso. Após as oficinas e as apresentações, eu ficava refletindo sobre as cenas e os exercícios que acabava de praticar. Sempre com aquele gosto amargo, tentava precisar onde estava acertando e onde estava errando por quê, e o que significava errar e acertar. Pensava principalmente se de fato eu estava vivendo a cena ou simplesmente representando. Com o tempo o meu “monstro” foi se formando e ainda está em formação. Agora, no contexto do Mestrado em Artes Cênicas, aproveitei a oportunidade para me aproximar conceitualmente dessas palavras, que eu chamo aqui de “palavras-tema”, para refletir sobre esse ser tão simples quanto complexo chamado palhaço.

## **2.1 Presença**

A palavra que mais ouvi nas oficinas de palhaço foi “presença”. Em uma dessas, “Onde está o *clown*?”, promovida por Alberto Gaus, em Passagem de Mariana, distrito da cidade de Mariana - MG, no ano de 2000, realizei um exercício e, a partir dele comecei a compreender a palavra “presença”. O exercício era simples: de costas para a plateia coloquei o nariz e ao sinal doicineiro, me virei para a plateia. Ao realizar o giro, Gaus me olhou de cima em abaixo, de frente e de

trás e disse: *o palhaço dele está na bunda!* Todos caíram na gargalhada. Eu fiquei pensando que tinha descoberto meu palhaço, todo empolgado, orgulhoso. Trouxe para o meu corpo essa descoberta e procurava andar projetando ou encolhendo as nádegas, e “nádegas” de encontrar meu palhaço. Passei a oficina toda levando “porrada”, ou seja, o retorno do oficinairo era sempre negativo. Essa foi daquelas oficinas em que mais se chora do que se ri, o processo foi realmente muito doloroso.

Dias depois, ao lavar a roupa da oficina, fui perceber a que, de fato, Gaus se referia. Havia um buraco bem nos fundilhos de minha calça. Eu não tinha percebido, estava cego, querendo fazer e acontecer e não tinha nem olhado para minha própria roupa, eu não estava presente na sala, estava distante, ansioso para ser o palhaço, para encontrar o meu palhaço. Não percebia a mim mesmo, não percebia o público, olhava, mas não o via.

Para dialogar comigo em busca de compreender melhor essa palavra-tema, encontrei o seguinte trecho de Hans-Ulrich Gumbrecht:

[...] presença não se refere (pelo menos, não principalmente) a uma relação temporal. Antes, refere-se a uma relação espacial com o mundo e seus objetos. Uma coisa "presente" deve ser tangível por mãos humanas - o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos. [...] Se atribuirmos um sentido a alguma coisa presente, isto é, se formarmos uma ideia do que essa coisa pode ser em relação a nós mesmos, parece que atenuamos inevitavelmente o impacto dessa coisa sobre o nosso corpo e os nossos sentidos. (GUMBRECHT, 2010, p. 13)

A presença, no contexto de uma “relação espacial com o mundo e seus objetos”, está diretamente ligada ao palhaço porque ela, a meu ver, só é possível nessa condição, de se relacionar no espaço com os objetos e, com isso, atrair o espectador para a cena. Metaforicamente a presença é a bala do canhão e a pólvora é a energia do palhaço, sem ela, a bala não sai e sem a presença, o palhaço não entra em cena. Vejo muitos palhaços que parecem não estar em cena, o trabalho deles não chega até o espectador. Ele não ocupa o espaço, não se relaciona com o objeto em cena e não atrai o espectador para seu mundo imaginário.

Para um palhaço estar em cena é preciso estar inteiro, dos pés à cabeça. Ao pisar o chão o palhaço precisa senti-lo: por mais que seu caminhar seja leve, seus

pés devem estar firmes e abraçar o chão, afinal, tem que preencher seu território de expressão. Na cabeça, penso, precisa sempre ter um adereço. É sua antena, para nunca perder sua conexão com o que está acontecendo a seu redor. Na rua quando o artista marca o chão com farinha de trigo, com uma lona ou uma corda, antes de uma apresentação, está dizendo para si mesmo que ali é um território da graça do palhaço, da sagrada arte da palhaçaria. Esse ritual não pode ser deixado de lado, não pode ser em vão. Por isso é tão importante o palhaço estar inteiro em tudo o que faz.

A presença a partir do olhar é o convite para o público entrar no mundo do palhaço e se enxergar nesse espelho pois, tal como diz Jesús Jara, é “nos olhos do palhaço que surge esse reflexo, o espelho, através do qual vemos o seu interior e torna-se nosso espelho, refletindo a nós mesmos” (JARA, 2000, p. 73). O palhaço precisa ir ao encontro do olhar daquele que está assistindo à cena. Mesmo que o espectador se desvie, o palhaço não desiste, procura de novo esse olhar até conquistá-lo.

A energia, essa “pólvora”, é vital para o palhaço, é a força que o empurra para a cena. Chamo de energia a “alma” do palhaço, ou, no dizer de Robleño, “a base do estado do palhaço é a alegria de estar em cena, uma alegria real” (ROBLEÑO, 2015, p. 54). É o desejo de continuar em cena, essa vontade de encontrar o outro e com ele jogar e brincar. Mesmo sabendo que uma hora terá que ir, o palhaço deixará um rastro de energia em seu olhar para que o público não se esqueça de que ele voltará. Essa energia é preciso buscar dentro de si mesmo, procurar e encontrar a vontade de estar em cena que se transforma em presença. Alguns provocam essa energia antes de entrar em cena: eu, por exemplo, costumo fazer uma espécie de dança, um pequeno balanço que sobe dos pés até a ponta do nariz, faço sempre esse ritual antes de entrar em cena. A energia precisa ser sua companhia, em intensidades diferentes, às vezes muita, outras pouca.

Por fim a impulsividade ligada à presença, enquanto movimento do impensado, precisa ser relativizada porque o palhaço pode até não racionalizar, mas pensa, o tempo todo, com a completude de seu corpo, sempre de dentro para fora. Essa força impulsiva é a manifestação do seu pensamento, que lhe dá coragem de como “dar o passo na beira do abismo olhando para trás”. Torna-o apto a deixar vir

à tona algo que ele não domina. Pisar firme o chão, olhar nos olhos do espectador, respirar fundo e impulsionar essa energia.

## 2.2 Jogar/Brincar

Costumo dizer que o palhaço ao entrar em cena, mesmo aparentando estar imóvel, não está. Ele revela ao público tudo que sente e pensa. Assusta-se e mostra no corpo que está assustado. Se por um lado ele age e demonstra essa ação por outro ele reage àquilo que lhe afeta, ele não ignora as pequenas coisas, que são importantes. Não perde o foco, mas ao mesmo tempo reage ao que atravessa seu caminho. Isso é dito por Robleño da seguinte maneira:

Tudo para o palhaço é importante, como uma nova descoberta ou como um reencontro inesperado, com seu figurino, com o lugar onde está, as pessoas, as coisas e os acontecimentos. Essa importância que dá a tudo, absolutamente tudo, causa uma dilatação do ser e do estar, tudo é visto, percebendo a partir de uma lupa, uma lupa que vê e coloca em evidência coisas, pessoas, mas também emoções, sentimentos, sensações e pensamentos. (ROBLEÑO, 2015, p. 54)

Essa lupa a que se refere o autor aumenta as coisas supostamente insignificantes cotidianas e sem valor, que ganham um outro colorido para o palhaço. Valoriza a simplicidade das coisas que estão bem debaixo de nosso nariz e não percebemos. Como uma pequena folha que cai de uma árvore, o palhaço pega com toda a delicadeza e entrega para alguém da plateia. Esse belo gesto pode tornar-se também objeto de uma brincadeira.

O palhaço vive em cena, a partir do jogo com o público. É a sua maneira de estar vivo no mundo. Sutil ou grosseiro, o jogo é a forma de estabelecer seu contato com o público e dele também receber uma resposta. O palhaço não somente joga com o público, mas faz com que o público retribua, jogando com ele. Quando, por exemplo, coloca em cena alguém da plateia com uma peruca de leão e o palhaço se faz de domador, estabelece naquele momento um código que faz com que todos esperem um jogo. As regras foram dadas e cada qual cumprirá seu papel e a vitória



será assegurada pelo riso da plateia. Carlos Reboredo assim contextualiza, a partir de Johan Huizinga:

Se entendemos que a cultura humana nasce do jogo (Huizinga, 1943), vemos como, através dessas práticas, a cultura se desenvolve através de palavras, idéias, percepções, gestos e interpretações; limites e resistências são jogados, as relações são jogadas. O jogo é constituído como um fim em si mesmo. Dotado de uma função expressiva, eleva-se no mundo do palhaço como uma forma de comunicação que tem que se desenvolver em tanta atividade livre, cheia de prazer.<sup>12</sup> (REBOREDO, 2011, p. 161)

O palhaço se comunica através do jogo, é por esse meio que se expressa. Percebo com mais clareza essa forma de comunicação nos palhaços mais velhos. Quando entram em cena, criam uma atmosfera que tanto pode ser de tensão como de relaxamento, envolvendo todos no respectivo jogo. Uma bomba que está prestes a explodir, uma *case* de violão que não possui instrumento algum, um mendigo que atrapalha a cena dos artistas. Quando o jogo é iniciado, o público é levado ao lugar do inesperado porque ele está totalmente envolvido na situação que foi posta pela brincadeira do palhaço.

Ao contrário de outros tipos de jogo, o palhaço joga não para lucrar, para ganhar ou para suplantar um oponente ou para submeter um rival, tal como compara Reboredo:

Em nosso cotidiano, vivemos com um espírito de adequação que, mais ou menos conscientemente, tende a regular os jogos que correspondem as crianças, espaços para a prática (público-privado), idades adequadas (jovens-adultos), etc. Algumas das resistências que a figura do palhaço deixa em movimento estão na recuperação do jogo em várias das suas formas pelos adultos, para além dos limites com que o capitalismo contemporâneo tende a organizar os campos de jogo, em geral reduzido a jogos de competitividade e

---

<sup>12</sup> Si entendemos que la cultura humana brota del juego (Huizinga, 1943), vemos cómo, a través de estas prácticas, la cultura se juega a través de palabras, ideas, percepciones, gestos e interpretaciones; se juegan límites y resistencias, se juegan relaciones. El juego se constituye como un fin en sí mismo. Dotado de una alta función expresiva, se alza en el mundo del *clown* como una forma de comunicación que ha de desarrollarse en tanto actividad libre, llena de placer. Tradução minha.

confronto, ou a jogos de azar ligados às apostas e ao prêmio (econômico). (REBOREDO, 2011, p. 162)<sup>13</sup>

É importante pensar que o jogo não é realizado como um confronto, que cria uma atmosfera de ódio. A brincadeira é o que conduz o jogo e não a competitividade do mundo capitalista. O palhaço procura recuperar o jogo que leva ao lúdico, em que brincar é o mais importante e quando estamos imersos nesse estado de brincadeira nada mais importa.

O espírito do jogo do palhaço é o mesmo da brincadeira da criança. Ele quer vencer, mas está imerso na experiência lúdica. Assim como a criança, nos primeiros anos de vida, pode ser o palhaço quando brinca. Não que ele finja ser uma criança, mas seu estado, sua força interna, quando o palhaço brinca, não importa com o mundo “real”, ele está totalmente voltado para a brincadeira, passado e futuro não existem, o que há é o presente. É a brincadeira o mais importante, não se é feia ou bonita, mas o ato de brincar. João Lima, palhaço e diretor, ao tratar do assunto da ludicidade e do palhaço, é que nos brinda com uma passagem retirada do pensamento de Humberto Maturana:

Chamamos de brincadeira qualquer atividade humana praticada em inocência, isto é, qualquer atividade realizada no presente e com a atenção voltada para ela própria e não para seus resultados. Ou, em outros termos, vivida sem propósitos ulteriores e sem outra intenção além de sua própria prática. (MATURANA *apud* LIMA, 2014, p. 26)

Esse é o convite que o palhaço faz ao jogar com a plateia: o de brincar pelo simples prazer do jogo. No entanto, tal como a criança, que também muda a regra da brincadeira, a qualquer momento, o palhaço, algumas vezes, também age dessa forma, quebrando a lógica do jogo em função da brincadeira e da desordem que ele

---

<sup>13</sup> En nuestra cotidianidad, convivimos con un espíritu de adecuación que, más o menos conscientemente, tiende a regular los juegos que corresponden a uno u otro (niño-niña), los espacios para su práctica (público-privado), las edades apropiadas (jóvenes-adultos), etc. Parte de las *resistencias* que la figura del *clown* permite poner en marcha están en la recuperación del juego en varias de sus formas por parte de los adultos, más allá de los límites con los que el capitalismo contemporáneo tiende a organizar los campos de juego, generalmente reducidos a juegos de competitividad y enfrentamiento, o a juegos de azar ligados a las apuestas y al premio (económico). Tradução minha.

proporciona, como se a todo o momento dissesse isto: isso é um jogo, trapacear não faz parte dele, mas faz parte da vida, então vá se preparando porque, a qualquer momento você pode receber uma rasteira dela; não tenha tanta certeza, jogue-se, permita-se, brinque.

### 2.3 Erro/Fracasso

De acordo com Maria Kátia Kasper, “o palhaço é o lugar do desajuste, da rebeldia, do anárquico, movido por outras lógicas, que podem abarcar positivamente o erro, o fracasso, a fragilidade” (KASPER, 2004, p. 2). Porém, para “entrar” nesse “lugar” descrito pela autora, para errar, fracassar e se mostrar frágil, o palhaço precisa saber agir muito bem, dominar a técnica e entender exatamente que vai fazer para errar de propósito. As cascatas, tombos, tropeções, etc. utilizados pelo palhaço com segurança, levam em consideração que ele deve estar bem protegido. É preciso aprender como é o movimento natural de um tombo, escorregão ou tapas para executá-lo bem e treinar, treinar e treinar. Para alcançar a excelência da “habilidade ridícula” como será dito por *Biribinha* no Capítulo 3, é importante que o palhaço saiba como se faz para poder desfazer à vontade.

A força necessária que se deve aplicar, a distância e o tempo (velocidade) para aplicar a claque (tapa), para realizar um tombo frontal demandam do palhaço o conhecimento empírico necessário para que tais movimentos pareçam reais. A demonstração do erro serve para provocar o riso, no entanto, sempre na perspectiva de que uma queda, a cascata, exige uma condição física muito bem preparada daquele que a executa.

Por outro lado, é com o erro que o palhaço nos ensina, nos recoloca de frente com a nossa condição humana. Esquecemos que erramos, por isso, a meu ver, sofremos tanto com o fracasso. As cobranças do mundo contemporâneo para sermos perfeitos, competentes, onde não podemos errar, vêm adoecendo as pessoas e o palhaço nos lembra constantemente dessa condição quando provoca o riso pelo viés do erro, conforme dito pela palhaça Merche Ochoa:

Nós palhaços e palhaças que provocamos risos e sorrisos somos privilegiados. Estamos dedicados a oferecer para aqueles que nos olham, no espetáculo, a nossa condição de seres humanos, com suas glórias e misérias e que somos falíveis e vulneráveis. Para que o público possa se identificar e ao mesmo tempo para se reconciliar com o erro como parte da condição humana.<sup>14</sup> (OCHOA, 2011?, p. 4)

Percebo que a colocação de Ochoa toca em um importante aspecto do trabalho do palhaço, quando o público assiste aos erros que ele provoca, e ele mantém uma distância, ou seja, aquilo acontece somente com o tolo que está em cena, porém o público se identifica com esse bufo e vê que também pode agir da mesma forma, revela-se a condição humana, falível e vulnerável, tal como foi expresso anteriormente.

O erro nos humaniza. Quando vamos ao circo e vemos os corpos voarem no trapézio, saltarem em perfeita sincronia nos números acrobáticos, os objetos jogados ao ar e capturados pelos malabaristas, todo esse virtuosismo nos faz esquecer essa condição “errada” a que estamos sujeitos. Porém quando entra no picadeiro o rei imperfeito, o palhaço com seus tropeções, confusões e brincadeiras, nos lembra a incompletude e os nossos defeitos.

O artista compreende em sua lida diária como o mundo ao seu redor funciona e apreende a organização social, as regras, as condutas, como agir socialmente e, e como palhaço, subverte essa ordem e enfatiza o erro para provocar o riso, a emoção e a reflexão. O palhaço se utiliza do erro para questionar a lógica social imposta, por padrões hierarquizados, que ditam quem deve mandar e quem deve obedecer, quem erra e quem acerta. Essa incapacidade de lidar com o mundo é a sua maneira de ser no mundo. José Regino de Oliveira, o palhaço *Zé Regino*, em sua dissertação de mestrado, nos fala que,

A lógica do cômico se dá pela inversão da realidade referencial da obra que em geral ocorre a partir de erros e equívocos cometidos pelas personagens, pela incapacidade de se relacionarem com as

---

<sup>14</sup> Los payasos y payasas que provocamos risas y sonrisas somos privilegiados. Nos dedicamos a ofrecer a quien nos mira, en forma de espectáculo, nuestra condición de seres humanos, con glorias y miserias y nos mostramos vulnerables y falibles. Eso hace que el público se identifique y a la vez se reconcilie con el error como parte de la condición humana. Tradução minha.

exigências do mundo a sua volta ou com os próprios limites por desconhecimento ou negligência. (OLIVEIRA, 2008, p. 91)

É essa incapacidade sendo exposta para o público que pode se tornar uma forma de sensibilizar o espectador para não ser tão exigente consigo mesmo. O palhaço é essa figura que nos humaniza, consegue nos mostrar que erramos, que fracassamos e que devemos saber lidar com essa condição é, talvez, a nossa maior grandeza.

#### **2.4 Relações com o espectador**

A arte da cena é realizada, ou melhor, arquitetada para alguém, essa verdade é compartilhada pelos palhaços. A efêmera arte da cena clownesca necessita do espectador, ele importa para sua construção. A meu ver, pois me parece impossível para o palhaço realizar seu número sem o público. É fundamental a presença do espectador que por vezes é cúmplice, por outras, hostil, mas para o palhaço ele não é ignorado. É para o público que seu trabalho é criado, sem ele o palhaço não existe. De acordo com Kasper:

O jogo do palhaço só funciona quando envolve o outro, o público. Sem esse jogo, essa relação com o outro, não tem trabalho *clownesco*. Ele acontece na relação, por mais que possa parecer um espetáculo pronto, sem nenhum espaço para improvisação, o público está sempre contemplado no jogo do palhaço, caso contrário o espetáculo não funciona. (KASPER, 2004, p. 2)

É, pois, determinante a presença do público para o palhaço. Não há barreira entre palco e plateia, o palhaço é um ser que joga com o espectador e vive somente nesse momento, onde o outro está presente. Em determinados momentos o palhaço relaciona-se somente com o objeto cênico, ou com outro palhaço, mas a cada conquista ou fracasso, ele “avisa” ao público o que está acontecendo.

A relação entre palhaço e espectador é aberta, o jogo é direto. Na construção dos números, reprises ou entradas, o palhaço cria, já pensando na

resposta do público; constrói seu trabalho na perspectiva de uma cumplicidade entre quem faz e quem assiste. Esta relação é desafiadora para o palhaço, porque nem sempre acontece a reação imaginada no momento em que se espera. Por este motivo o palhaço deve estar sempre alerta com o que se passa em cena e aproveitar esses minutos.

São justamente esses momentos que tornam tão viva a atuação do palhaço, pois ele é constantemente “alimentado” por essa relação imprevisível com o espectador e é segundo Walter de Sousa Junior o diferencial na dramaturgia no picadeiro:

Há uma característica própria que diferencia a dramaturgia do palhaço das outras dramaturgias, que é a sua interação com o público. Ela depende de uma tarefa difícil de dominar: conquistar a cumplicidade do público, trazendo-o para a situação encenada sem que a situação caia no burlesco. (SOUSA JÚNIOR, 2011, p. 4)

Não cair no burlesco significa, no caso, não cair no apelativo sexual, não tornar a cena direta demais, não oferecer ao público a resposta completa, ou seja, o palhaço insinua, “deixa no ar” para o público uma informação para que ele possa complementar e assim criar a comicidade. Uma das tarefas mais árduas nesse encontro com o público é o domínio da cumplicidade com o espectador. Não significa que o palhaço está a todo o momento comandando, ele propõe o jogo e espera que o público faça o mesmo. Porém é importante não deixar a situação sair totalmente do controle, mesmo para esse jogo aberto. Para isso o palhaço precisa ser habilidoso e seguro em suas ações e saber lidar com a situação, quando o público, por vezes, tenta destruir o que está sendo apresentado.

Com relação ao espectador, a meu ver, devo fazer aqui uma provocação: o palhaço se apresenta somente para crianças? O mês de outubro no Brasil é um mês excelente para o palhaço, porque todo mundo se lembra dele e, no restante do ano, nada. Entretanto, o público do palhaço é, ou deveria ser, o mais diverso possível. No ano de 2008, participei do “Encontro de Palhaços com Tortell Poltrona” no Festival Mundial de Circo<sup>15</sup> em Belo Horizonte. Não me esqueço das palavras do mestre. Ele

---

<sup>15</sup> <http://portal6.pbh.gov.br/QiniciaEdicao.do?method=DetalheArtigo&pk=981190>

disse que quando começou sua carreira, gostava de se apresentar para uma plateia mais intelectualizada e adulta, mas com o passar dos anos, antes de entrar em cena, ao ver que na plateia encontravam-se crianças, jovens e adultos, essa diversidade passou a lhe causar uma profunda satisfação.

O palhaço possui a incrível capacidade de se comunicar com um público variado, mesmo sendo uma tarefa penosa. Porém existem artistas que preferencialmente apresentam-se para um público adulto. Essa não é uma situação nova, afinal, a entrada “Idílio de pássaros” que também é conhecida como “Namoro de passarinhos” representada por *Piolim* no Circo Queirolo, na década de 1920, quando várias insinuações são feitas relacionadas ao ato sexual, tem o seguinte comentário obtido por Sousa Júnior:

Sobre a cena, Ayelson Garcia, neto de Piolin – filho de Ayola Pinto com Nelson Garcia, o palhaço Figurinha – logo esclarece: “Meu avô era palhaço de adulto, não de criança!” Uma confirmação natural, pois era comum aos palhaços que se apresentavam nos picadeiros dos mais de oitenta circos que passaram por São Paulo entre 1930 e 1970, atuar a partir dessa comicidade. Mas sempre recorrendo à mímica ou à insinuação, nunca de forma escancarada. (SOUSA JÚNIOR, 2011, p. 1)

Confirmando o que venho dizendo, o palhaço não é somente para crianças. É para elas, sem dúvida, mas não somente. O senso comum lida com essa afirmação e sempre algum atrito é gerado em festivais, por conta dessa crença. Não é uma tarefa tão simples mudar esse pensamento.

## **2.5 Imaginação/Transformação**

Os objetos são transformados nas mãos do palhaço, muitas vezes não condizendo com a finalidade para a qual foram feitos. Com relação a essa capacidade de imaginar e transformar, penso que ao palhaço cabe o exercício imaginativo constante, assim como exercita o corpo, o mesmo deve fazer com sua imaginação. A imaginação é importante para o palhaço, pois o mundo que ele constrói é aquele em que cadeiras desabam ou abrem as pernas como se fossem

de borracha, cabos de vassouras servem para ele se deitar e um frango pode surgir em sua frente quando ele está com muita fome<sup>16</sup>. Um carro de madeira para sobre um trilho de trem e uma luz projetada da coxia, seguida de um som de trem, ameaça o palhaço que não consegue sair do lugar. A explosão inevitável leva o público a “ver” o trem que existia somente com o gesto, a luz e o som. O depoimento da palhaça Maria Colmer Pache nos remete à relação do palhaço com a imaginação da seguinte forma:

[...] graças ao humor, ao palhaço, podemos realmente transcender nossa realidade e ir para uma outra, podemos entender com todo o nosso corpo, que outras realidades são possíveis e visíveis além da nossa, a imaginação permite essa possibilidade e, em suma, um outro mundo é possível.<sup>17</sup> (PACHE, 2011?, p. 8)

A possibilidade de transcender o concreto imediato, de sair de uma suposta realidade e criar outra é característica marcante no trabalho do palhaço. Há inúmeros exemplos de números e espetáculos que possibilitam o leitor visualizar a ideia de remissão do espectador a outras realidades, mas cito o espetáculo da palhaça Gardi Hutter, *Joana d’ArPo - Joana la Valente*<sup>18</sup>. Todo realizado sem falas, nos leva para uma lavadeira que se transforma em campo de guerra e a palhaça em Joana D’Arc, sendo as batalhas e os monstros criados com objetos. O espetáculo é uma aula para quem se interessa pela arte da palhaçaria, além de ser um deleite para o espectador.

O mundo que nos cerca é visual, a todo tempo somos bombardeados por imagens. No entanto, elas são explicativas, nos informam sobre produtos, para onde ir e como ser feliz. Instigar a imaginação e possibilitar que se criem imagens a partir de uma outras é algo que está cada dia menos frequente. Existem óculos de

---

<sup>16</sup> Alusão ao espetáculo *A La Carte*, do grupo La Mínima, de São Paulo - SP. Conferir <https://www.youtube.com/watch?v=ZcnIbPNzgWI>

<sup>17</sup> Gracias al humor, al payaso, podemos realmente transcender nuestra realidad e ir hacia el otro, podemos entender con todo nuestro cuerpo que otros reales son posibles y visibles además del nuestro, que la imaginación da paso a la posibilidad, y que, em definitiva, outro mundo es posible. Tradução minha.

<sup>18</sup>

Conferir [http://www.gardihutter.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=107:joana-d-arpo-joana-la-valente&catid=10&lang=pt&Itemid=544](http://www.gardihutter.com/index.php?option=com_content&view=article&id=107:joana-d-arpo-joana-la-valente&catid=10&lang=pt&Itemid=544)



realidades virtuais, videogames 3d, cinema 3d, porém estamos perdendo o poder de imaginar. Essa preocupação leva Italo Calvino a refletir sobre a fantasia, a imaginação:

Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos há poucos segundos na televisão. Em nossa memória se depositam, por estratos sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo. (CALVINO, 1990, p. 107)

A visão de um bombardeiro de imagens é uma inspiração para o um número de palhaço: imagine um aviãozinho em cena, despejando bombas de Coca Cola, etiquetas de roupas, marcas de carros, de óculos, uma gama de produtos que se transformam em uma montanha que enterra o palhaço até o pescoço. São muitas imagens que ao mesmo tempo não nos levam para um mundo imaginário, não adquirem relevo, não nos proporcionam outra camada para visualizar, são tantas que não há tempo para “digeri-las”, são “empurradas garganta abaixo”.

O autor das *Seis propostas* que de fato são cinco, pois o barqueiro *Caronte* o levou pela travessia dos rios Estige e Aqueronte, antes de completar a última proposta. Ao dissertar sobre as várias possibilidades de conceituar a imaginação nos fala sobre qual mais lhe apraz, dizendo que “há uma outra definição na qual me reconheço plenamente, a da imaginação como repertório do potencial, do hipotético, de tudo quanto não é, nem foi e talvez não seja, mas que poderia ter sido” (CALVINO, 1990, p. 106). Um conceito pertinente, a meu ver, para descrever o poder de imaginação/transformação do palhaço, ou seja, a imaginação possibilita criar algo que poderia ter sido, abre portas para esse universo imaginário e fantástico que nos habita e que podemos, figuradamente, habitar. Nele, batalhas são travadas com capacetes de pinicos e armas de vassouras, trincheiras de tanques para lavar roupas são criados para proteger-nos dos soldados de papel, do exército inimigo que é “barbaramente” executado com uma tesoura.

Acredito, de fato, que o palhaço tem um papel fundamental nesse novo caminhar para o próximo milênio. O poder de instigar a imaginação nas futuras

gerações, e na possibilidade de criar-se uma pedagogia da imaginação como nos sugere Calvino:

Penso numa possível pedagogia da imaginação que nos habitue a controlar a própria visão interior sem sufocá-la e sem, por outro lado, deixá-la cair num confuso e passageiro fantasiar, mas permitindo que as imagens se cristalizem numa forma bem definida, memorável, autossuficiente, icástica<sup>19</sup>. (CALVINO, 1990, p. 108)

Aprender a olhar para dentro de si, sem sufocar as imagens, deixá-las vir à tona naturalmente, não como um devaneio confuso, mas possibilitar que suas formas se tornem visíveis, representando claramente uma ideia, singela e sem artifícios é o que nos sugere o texto e a luta para a qual nos convoca o autor, batalha que não é somente da literatura, mas de toda arte, de toda educação.

## 2.6 Técnica

Para o palhaço cada gesto, ação ou trejeito devem sempre possuir a espontaneidade, o frescor e a intensidade e parecer que é a primeira vez que tais atos estão sendo realizados. Cada apresentação do palhaço, aos olhos do público, pode aparentar uma completa falta de treinamento, mas ao contrário do senso comum, para manter esses aspectos no espetáculo é necessária muita técnica e exercício. Vou elencar algumas dessas técnicas que, a meu ver, são de suma importância para o aprendizado do artista que deseja ser palhaço. São elas: a triangulação, a escuta, a prontidão, a improvisação, os três tempos, a pesquisa de campo, um papo supostamente despretensioso e a generosidade.

Ao entrar em cena, o palhaço mantém um contato imediato com o público, que é estabelecido de forma espontânea, procurando naturalmente manter essa cumplicidade. Para isso é necessário um fundamento indispensável para o artista, a triangulação. É através dela que o contato com o público é estabelecido e o público é convidado a fazer parte do jogo. Não existe uma parede entre o público e o palhaço, esta relação é aberta. Cláudia Funchal, ao entrevistar palhaços do circo

---

<sup>19</sup> Icástico: Que representa fielmente os objetos e as ideias. segundo <http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/ic%C3%A1stico/>

tradicional e dissertar sobre eles, nos fala sobre a triangulação: “Ela serve como um convite, um pacto de comunicação entre artista e plateia. Através desse procedimento, o público é trazido para dentro da cena, o palhaço vai ao encontro da plateia” (SOUZA, 2011, p. 64).

O palhaço não busca o público o tempo todo, e triangular não é somente olhar para o público. A triangulação é levada para o público quando algo de importante acontece na cena e precisa ser compartilhado com o público. Ela, como o nome sugere, é a forma do triângulo equilátero, os artistas são a base e o público, o vértice oposto. Um exercício muito utilizado para o aprimoramento dessa técnica, sempre realizado em oficinas de palhaço, foi posto em prática na pesquisa realizada por Denivaldo Camargo, que assim descreve:

[...] os alunos saem de trás da empanada [bastidor] e entram em cena com um passo apenas, param e se olham. O primeiro que olha o companheiro inicia o processo, logo, ele vira o rosto rapidamente para não deixar o companheiro de cena na dúvida, olha o espaço para onde vai dar o passo, olha para a plateia, confirma a escolha feita olhando de novo para o ponto escolhido, dá o passo, olha para a plateia novamente, apresenta-lhe uma reação física-emocional do feito, olhando para o próprio corpo e, finalmente, olha para o companheiro de cena. Depois de olhar para o companheiro de cena, os seus olhos sempre ficarão com ele, até ser olhado de novo. Não pode abandoná-lo porque tudo que ele faz poderá lhe provocar uma reação, uma intenção que será desencadeada e revelada para o público, no momento que receber o olhar do seu companheiro de cena. (CAMARGO, 2013, p. 103)

O simples fato de manter contato visual com o outro e levar essa ligação para o público, aos poucos vai provocando uma reação tanto em quem executa o exercício quanto naquele que assiste a ele. E são essas reações que o aluno/palhaço precisa compreender para que, com o tempo, ele possa realizar-se em cena com o público. A triangulação é fundamental para que o artista aprenda que o palhaço age de forma compactada, no sentido de que ele faz uma coisa de cada vez e está inteiro em cada coisa que ele faz. Em uma conversa informal com a palhaça Gardi Hutter no intervalo de sua oficina, que participei, no Anjos do Picadeiro 6 em Salvador - BA, em 2007, ela disse que “o palhaço não faz duas coisas ao mesmo tempo, ele faz uma coisa de cada vez e totalmente voltado para o

que está fazendo”. Quando o palhaço está triangulando a cada ponto que observa, ele olha com todo o corpo e não somente com os olhos.

Para a triangulação acontecer de fato é necessário que o artista esteja aberto para a escuta. A escuta é um ponto fundamental para o jogo do palhaço. Nada passa despercebido por ele, mas ao mesmo tempo ele não pode perder seu foco de atuação, ou seja, se ele entra em cena para abrir uma porta, ele precisa abrir a porta, mas até chegar a esse objetivo, muita coisa pode acontecer, ele vai interagir com o que acontece, porém não pode deixar de abrir a porta que é o seu principal objetivo.

A escuta não pode atrapalhar. Certa vez, trabalhei com palhaços mais jovens, alunos do Departamento de Artes Cênicas da UFOP, que me procuravam pelo interesse na palhaçaria. Era recorrente a falta de escuta ou o excesso dela. Eles iniciavam a cena com um objetivo, mas a dispersão era enorme, porque queriam interagir a todo o momento com o público e saíam do foco principal. Essa atitude é danosa para a cena, porque faz com que o público perca o interesse no palhaço. Eis o que propõe Camargo a respeito da escuta:

Quando se fala em *escuta* na arte da palhaçaria, esta palavra está relacionada à conscientização de tudo que se passa com o palhaço e em torno de si. Geralmente, para viabilizar essa conscientização, os cinco sentidos são acionados e, qualquer coisa que aconteça com o palhaço ou com sua cena, ele faz uso da triangulação para dizer à plateia que há algo errado ou diferente ali. Sua expressão, geralmente, diz para o público: "olha, isso me é estranho" ou "olha, o que está acontecendo agora?" (CAMARGO, 2013, p. 77)

A escuta traz o público para o ato presente, envolve-o no que está acontecendo aqui e agora que é onde vive o palhaço. Aprender a escutar é exercitar o vazio, o não fazer nada, para estar aberto para o jogo. Quando o palhaço entra em cena muito cheio de si, a cabeça pensando qual passo vai dar, o que deve fazer, como deve fazer, não está aberto para a escuta. Quer dar o recado e ir embora, e às vezes o recado é não fazer nada, ou melhor, como diz Ezio Magalhães, palhaço *Zabobrim* do Baracão Teatro de Campinas - SP, os “anjos aparecem” somente quando estamos com a escuta aberta, são aqueles momentos em que algo mágico

acontece em cena, mas se não estamos abertos passa despercebido. Camargo escreve algo semelhante:

[...] os *anjos* aparecem quando o palhaço está numa situação em que nada acontece. Se a *performance* do palhaço não está funcionando e, do nada, acontece alguma coisa: um objeto cai em cena, a roupa rasga, alguém entra numa crise de tosse, qualquer coisa, então, esse é um sinal de que o *anjo* apareceu para auxiliar o palhaço. Contudo, é preciso que o palhaço possua uma escuta muito boa para poder perceber essa intervenção dos *anjos* e se apropriar do (s) acidente (s) na cena para recuperar o jogo cômico. (CAMARGO, 2013, p. 22)

Os *anjos* são uma maneira de dizer: \_ *Calma, as coisas estão acontecendo e você não está vendo, brinque mais, respire*. Como estamos abertos para as experiências em cena e puxamos a plateia para o jogo, os *anjos* vez ou outra vêm visitar o palhaço. Para que ele não se desespere, porque o desespero causa o riso, mas um palhaço desesperado causa pânico.

Sempre pronto para agir, ou, nas palavras de Robleño, “o lema do escoteiro é sempre alerta. Acredito que ele bem serve para os palhaços” (ROBLEÑO, 2015, p. 38). O palhaço precisa se manter em um estado de prontidão, isso não significa que ele precisa estar acelerado a todo o momento, ele pode fazer calmamente as coisas, mas ele sempre está querendo fazê-las, pode não conseguir, ser inapto para a função, mas isso não impede que ele procure realizá-las.

O palhaço pensa com todo o corpo, tudo nele é externo, seus sentimentos e emoções são expostos, quando ele pensa, coloca todo o corpo em ação, não existe nele a ideia de subtexto, que pode ser entendido como uma motivação interna utilizada no teatro pelos atores para a criação de personagens realistas. Observo essa afirmação no conceito defendido por vários artistas quando se referem ao palhaço e trago novamente Robleño afirmando que o palhaço “não faz as coisas para dentro, para si, não tem um subtexto oculto, tudo está a mostra” (ROBLEÑO, 2015, p. 26).

Esse exteriorizar o pensamento através do corpo possui uma interface com a improvisação, pois quando esse corpo é colocado para pensar o faz de forma espontânea necessária a essa atitude. Por mais que o artista prepare tudo para ser

apresentado, a base da dramaturgia do palhaço é a improvisação. Costumo dizer que improvisar não é qualquer coisa, é uma das mais difíceis nas artes da cena. Improvisar é traçar um roteiro, que não pode ser fechado, ele sempre precisa estar aberto ao imprevisto. É preciso aprender a pensar rápido, para mim esse é o segredo para improvisar bem, o que não é tarefa fácil, porém é um exercício diário, porque são decisões que precisam ser tomadas rapidamente. Não existe tempo para esperar e se pensar demais perde o momento. Cláudia Funchal reflete assim sobre o imprevisto no trabalho dos palhaços:

Improvisar é um processo rápido de tomada de decisão. Em um brevíssimo instante o artista recebe e processa informações diversas – provenientes da plateia, de seu corpo, de seu companheiro de cena, do andamento da cena dentro do roteiro pré-estabelecido, da sua localização no espaço e no tempo destinado à cena etc. – acessa seu repertório, cria e projeta mentalmente possíveis ações e suas implicações na cena – e age. Memória e imaginação, emoção e razão, percepção e abstração, interioridade e corporeidade são convidadas a interagir, e dessa interação quase instantânea resulta uma ação física, um gesto, uma fala. Não existe a possibilidade da indecisão. Durante o espetáculo este processo decisório é repetido ininterruptamente até que se termine a apresentação. (SOUZA, 2011, p. 63)

O imprevisto está presente durante todo o tempo em que o palhaço estiver se apresentando, e não ter medo de errar é fundamental. Nem todos os improvisos irão funcionar, mas com o passar do tempo o artista começa a incorporar em seu repertório determinadas falas, gestos, truques que são repetidos em situações de improvisação. Para se aprimorar é necessário praticar, imaginar contextos que levem à improvisação, enfim, existem vários exercícios com a finalidade de ampliar os recursos improvisacionais do palhaço.

Os três tempos compõem o tempo do palhaço. Ao executar a *gag* (breve sequência cômica), que pode ser física ou falada, a ação é realizada em três tempos. Um palhaço fala/age, o outro palhaço escuta/recebe e responde, e o primeiro conclui e na sequência faz a pausa para ouvir o riso. Repetir mais de três vezes uma *gag*, em geral, não funciona. Nessa técnica a pausa é fundamental. O silêncio, o som, as ações estão presentes e a escuta é parte integrante desse fazer. Associa a técnica do palhaço à do músico, a repetição é necessária, aprender

pedaço por pedaço da música que será executada, tocar devagar e não perder o tempo, tendo em vista sempre que a pausa é fundamental.

Ao chegar para se apresentar em qualquer lugar, a primeira tarefa do artista é a de percorrer as ruas para conversar com os moradores, ir às lanchonetes, bares, supermercados, praças. Essas conversas aparentemente despretensiosas possuem muitas intenções: procurar informações sobre o prefeito, o delegado, o fofoqueiro, o louco, descobrir algum fato recente que toda a cidade está comentando. Essa é uma técnica utilizada pelos palhaços do circo tradicional para uma boa apresentação. A partir dela o palhaço vai adequar suas piadas, criar outras e assim se aproximar do seu público. Tal técnica foi trabalhada por Cláudia Funchal em suas pesquisas e ele relata que o palhaço,

Antes de entrar em cena, procura conhecer o maior número possível de referências a respeito de seu público. Essas informações permitem que o artista, durante a performance, refira-se à cidade, ao bairro, às últimas notícias e a qualquer aspecto que o aproxime do mundo real e da vida das pessoas da plateia. (SOUZA, 2011, p. 67)

O palhaço ao agir dessa forma abre caminho para que o público se sinta mais próximo e queira participar do espetáculo, além de deixar a cena sempre com um frescor de estreia. Interessante é pensar como essa técnica cria uma intimidade entre palhaço e público, vida e arte, que em comunhão possibilitam a alegria do encontro que é, talvez, a síntese arte do palhaço.

O palhaço, muito frequentemente, mantém um repertório de espetáculos e números que vai sendo aperfeiçoado ao longo da carreira, e também mantém um conjunto de piadas e formas de atuar que segue no decorrer de sua trajetória profissional. A repetição é necessária para que esse repertório pareça sempre que está sendo realizado pela primeira vez. Ainda que o espectador seja o mesmo, precisa ser sempre ter surpresas. Essa é uma das grandes dificuldades enfrentadas no mundo contemporâneo, sempre ávido por novidades. Manter um repertório é tarefa difícil. Alguns palhaços são reconhecidos por seus números, que acabam se tornando sua marca registrada. As piadas podem ser roubadas, é natural que isso aconteça, mas o número não. Ele pode até ser roubado por um outro palhaço,

mas os profissionais da área sempre vão saber quem criou aquele número, mas há controvérsias.

Embora não seja considerada técnica, a generosidade ao longo da minha trajetória como palhaço só me fez crescer. O palhaço principalmente do tipo Augusto é generoso, é inato a sua natureza. Ser generoso é algo muito difícil ainda mais nos dias que vivemos. Uma arte de doar e receber, aprender a se desapegar, a ceder para o outro e também aprender a receber do outro, tanto os elogios quanto as críticas.

## 2.7 Máscara

A máscara não esconde, pelo contrário, revela. O nariz é a máscara do palhaço, também conhecido como “a menor máscara”. As máscaras estão relacionadas a rituais, a divindades, que podem revelar tanto o bem quanto o mal. Estão ligadas a uma ideia de mundos espirituais ou ao interior dos seres, fantasias, sonhos. A menor máscara é aquela através da qual popularmente o palhaço é reconhecido. Sem o nariz, eu posso entender que o palhaço pode ser representado por uma peruca ou um chapéu, mas para o público, quando se utiliza o nariz vermelho, de imediato o palhaço é reconhecido. É um símbolo tão forte que é considerado a ponte entre os dois mundos: o interno e o externo. Segundo Reboredo:

O nariz vermelho, [...] é entendido por alguns como "a menor máscara do mundo" (Lécoq, 2003). É o suporte, o símbolo, o elemento que comunica o mundo interior ao mundo exterior. Deixe fluir através do jogo essa multiplicidade que nos caracteriza. (REBOREDO, 2011, p. 158)<sup>1</sup>

Para quem mergulha no exercício do palhaço, colocar o nariz estabelece o jogo e não é mais possível agir como se não estivesse com ele. O nariz instaura o estado de prontidão para agir. Conheci muitos palhaços que faziam verdadeiros rituais para retirar o nariz e para colocá-lo, equanto que para outros não é um objeto que tem tanto força e validade em cena. Alguns artistas acreditam que a



pessoa com a máscara é uma e sem ela é outra, pois esse objeto possui a capacidade de mudar aquele que o utiliza, como se abrisse um canal energético para o cosmos e proporcionasse esta mudança, mas é importante ressaltar que isso acontece somente com aquele que acredita que tal fenômeno ocorre. Nesse caso, a máscara se torna um canal para a conexão com o nosso ser ancestral, natural e primitivo, ou dito de outro modo. É uma forma de ligar a natureza humana às outras formas naturais. Uma das mais importantes pesquisadoras de máscara no Brasil, Tiche Vianna, nos apresenta uma outra visão sobre a máscara:

A máscara também não pensa sobre si mesma. Isto seria dotá-la de um caráter psicológico que ela, por não ser humana, não tem. A máscara *mostra* o que lhe acontece e o espectador poderá compreender como isto lhe afeta, através de suas relações físicas. Podemos então afirmar sem medo de errar, que uma máscara precisa estar em relação a alguma coisa ou alguma outra máscara para que o espectador possa se inserir no universo imaginário que ela propõe. (VIANA, 2016, p. 57)<sup>2</sup> .

A máscara quando colocada, amplia as ações, o corpo fica mais visível, e tudo para onde ela olha é ressaltado, mesmo as ações pequenas transformam-se em grandes. Para que seu “universo imaginário”, como diz Vianna, aconteça, a máscara precisa relacionar-se com outra ou com algum objeto e assim transportar o espectador para seu universo. A máscara não possui um “caráter psicológico”: entendo que essa ideia sustenta o princípio de que o palhaço não possui consciência de si mesmo, não reflete sobre sua forma ridícula, não possui autocrítica, apenas mostra o que lhe acontece. Sua lógica segue outros padrões, que Robleño denomina “o inusitado, o inesperado, o revés, o avesso, o mundo ao contrário: tudo existe e coexiste no universo do palhaço” (ROBLEÑO, 2015, p. 57). Sendo esse o caminho da lógica do palhaço, tudo que é mostrado é refletido pelo espectador e não pelo palhaço, que é como quem somente *faz*.

Outra referência sobre pesquisas em máscara teatral no Brasil, desde 1998 é o grupo *Moitará*, do Rio de Janeiro - RJ, criado pelos artistas Erika Retti e Vinícios Fonseca. No livreto que acompanha as oficinas de máscara, o grupo define de forma objetiva e clara as várias máscaras teatrais: 1) *Neutras*: São máscaras de fisionomia simples, simétricas, sem conflitos, que propõem ao ator

ampliar todos os seus sentidos. A máscara neutra não é um personagem. Ela propõe um estado apoiado na calma, na percepção, que serve de base para todas as outras máscaras. Através dela, o ator entende o que é um corpo decidido, presente, vivo dentro de um estado de representação. 2) *Abstratas*: são máscaras inteiras de formas geométricas, sem definição de caráter, que sugerem um jogo ágil, desenvolvendo o olhar do corpo no espaço. Conduzem o ator a uma dinâmica extra cotidiana em que reside o sentido de vida da máscara teatral. 3) *Larvárias*: são formas simplificadas da figura humana, que lembram rostos inacabados e que remetem à primeira fase da vida dos insetos (larva). Fazem parte do grupo das máscaras silenciosas, que não permitem a utilização da voz, mas exprimem a essência da palavra falada através das ações. 4) *Expressivas*: são máscaras de feições mais elaboradas, com definições de caráter, que traduzem estados de ânimo, pertencem à categoria das máscaras inteiras, silenciosas e representam tipos do cotidiano. O seu jogo sugere ao ator encontrar o jogo do personagem com referências nas linhas e volumes nela expressos, dando uma noção de peso, idade e contexto cultural. 5) *Meias Máscaras*: são máscaras falantes que cobrem somente a parte superior do rosto. Comumente representam “personagens fixos” e em uma mesma máscara concentram-se vários “tipos” de um mesmo arquétipo. Seu jogo propõe ao ator encontrar o corpo e a voz de um personagem, situando-o dentro de um contexto cultural, levando o texto para além do cotidiano. 6) *Acentos*: são máscaras que marcam uma parte isolada do rosto, como o nariz e/ou a testa e o nariz. Com elas, podem ser experimentadas duas direções de jogo: uma que trabalha o lado genuíno do ator, expondo suas fraquezas suas insignificâncias e fazendo delas uma força teatral (é o caso do *clown*) em que o ator utiliza um nariz vermelho e outra em que o ator dá vida a um personagem, revelando o seu ridículo, como é, por exemplo, o Dr. Balanzone da *Commedia dell’arte*. Ambas são máscaras consideradas “acento”, apoiadas em uma natureza profunda, seja a do ator ou a de um personagem.<sup>3</sup>

A *menor máscara* conforme salientado expõe o lado genuíno do ator, fazendo brotar suas fraquezas e insignificâncias, não é o ator que vai ao encontro da personagem, como a meia máscara e a expressiva, mas é como se o nariz vermelho assumisse uma faceta da personalidade daquele que a veste, e a traz para o mundo exterior, ao contrário do que ocorre com as outras máscaras, em que

o artista vai se adaptar à expressividade “imposta” pela máscara. Esse é provavelmente o ponto de conflito no campo da reflexão sobre a máscara do palhaço. Com o passar do tempo o caráter do palhaço vai sendo construído, como é seu temperamento, sua maneira de lidar com o outro e com os objetos. Se ele é calmo, nervoso, inquieto, lento, etc. O artista que utiliza a *menor máscara*, passa a ampliar principalmente seus defeitos que serão expostos a partir da sua utilização, ou seja, desde que haja abertura para experimentar, fazer, agir com essa máscara, ser generoso consigo, deixar vir à tona suas fragilidades e aceitar seus limites, suas fraquezas, através da vivência com a *menor máscara*. Forma-se então esse duplo na finitude do corpo.

Se o homem é ao mesmo tempo esse ser do pensamento e da experiência um ser paradoxal que tenta compreender aquilo que lhe escapa, como é possível através somente do pensamento racional compreendê-lo? Não é possível. No período clássico, fins do século XVIII, foi atribuído ao *cogito* a possibilidade de compreensão do mundo objetivo, negando os sentidos, conferindo a ele o lugar da não-verdade, do erro, mas a partir do pensamento moderno, século XIX, acompanhando o que propõe Michel Foucault:

[...]o homem é também o lugar do desconhecimento – deste desconhecimento que expõe sempre seu pensamento a ser transbordado por seu ser próprio e que lhe permite interpelar a partir do que lhe escapa. [...] a questão não é mais: como pode ocorrer que a experiência da natureza dê lugar a juízos necessários? Mas sim: como pode ocorrer que o homem pense o que ele não pensa [...]” (FOUCAULT, 1985, p. 339)

Temos então uma chave importante para compreender o palhaço no pensamento contemporâneo, ele é o impensado, o irracional que vem à tona de diversas maneiras. Destaco a oficina da canadense Sue Morrison, *O Clown através da máscara*, mas que poderíamos chamar de um mergulho em si mesmo. Em que essa busca por si mesmo, possibilita emergir máscaras e através delas o palhaço.

Durante a oficina de Morrison, são vários os momentos em que entramos em contato com o impensado. No primeiro dia da oficina, cada aluno, um de cada vez, vai ao centro da sala e fecha os olhos. Morrison então esfrega as mãos e faz um risco imaginário no ar, em seguida pede para que o aluno ande ou corra até onde

sentir que deve parar. É impressionante como sempre paramos muito próximo da linha imaginária. Os exercícios seguem essa linha e a confecção da máscara não segue o padrão comum de criação: fazer o molde a partir do rosto para tirar o negativo etc., mas a máscara é criada de olhos fechados com os furos para olhos, nariz e confecção da boca não no rosto do performer, mas em uma argila colocada na frente. A máscara é finalizada somente quando o seu criador sente que ela está pronta.

Essa experiência do impensado faz surgirem as máscaras na oficina de Morrison. O ritual torna-se então ponto crucial para pensarmos, o palhaço e o artista. A confecção dessas máscaras, pela ativação do não pensado e a partir desse movimento de dentro para fora torna possível que a *menor máscara* “assuma” a personalidade de quem a habita, funcionando como uma lupa que aumenta tanto os defeitos como as virtudes.

E viver expondo suas feridas, fraquezas e defeitos tende a tornar o palhaço um “ser” marginal. Mesmo quando ele se tornou o “rei” do picadeiro, a atração principal do circo, surgiu um tipo denominado *tramp* que retratava os desempregados que se tornaram vagabundos e bêbados. Este tipo vive à margem do picadeiro não dividindo a cena com o *Augusto* e o *Branco*. Dar voz a este tipo é expor uma ferida social, o enriquecimento de poucos através do trabalho de muitos. O *tramp* pode ser compreendido como o representante dessa “classe” de trabalhadores.

O palhaço em sua marginalidade, vagueia ao sabor das experiências, possui em si a junção do poeta e do louco. Nos dizeres de Foucault, se o poeta

[...] faz chegar a similitude até os signos que a dizem, o louco carrega todos os signos com uma semelhança que acaba por apagá-los. [...] estão ambos nessa situação de “limite” – postura marginal e silhueta profundamente arcaica – onde suas palavras encontram incessantemente seu poder de estranheza e o recurso de sua contestação. Entre eles abriu-se o espaço de um saber onde, por uma ruptura essencial no mundo ocidental, a questão não será mais a das similitudes, mas a das identidades e das diferenças. (FOUCAULT, 1985, p. 65)

Essa ruptura a que se refere Foucault é onde eu acredito viver o artista em seu ofício, o palhaço. Esse poeta/louco que cria mundos imaginários e estabelece um vínculo direto com o real, provocando a transformação social. Esse desajuizado que é capaz de descortinar o véu das relações humanas, expondo os defeitos de quem é socialmente respeitado.

Assim acredito que a partir das identidades e das diferenças, partindo do pressuposto de que a *menor máscara* é o principal signo do palhaço, ao mesmo tempo que cria sua identidade mostra sua diferença, porque cada palhaço é único, e assim cada um se torna diferente possuindo um traço de identidade comum.

## 2.8 Riso

O riso acompanha o palhaço, mas não é única forma dele estar no mundo. No entanto é imprescindível abordar o riso quando o assunto são os elementos que constituem esse ser intensamente risível. Segundo o filósofo Henri Bergson:

Não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano [...] os filósofos definem o “homem é um animal que sabe rir” [...] Poderiam também tê-lo definido como um animal que sabe fazer rir, pois, se algum outro animal ou um objeto inanimado consegue fazer rir, é devido a uma semelhança com o homem, à marca que o homem lhe imprime ou ao uso que o homem lhe dá (BERGSON, 2002, p. 2)

O homem é um animal que sabe fazer rir, vez ou outra ele se prepara para tal função, apresentando espetáculos, fazendo filmes, contando piadas. Para o autor o riso acontece quando há uma semelhança humana no objeto ou quando o objeto ganha uma função inesperada que lhe é atribuída pelo homem. Sendo assim é necessário tanto daquele que cria como daquele que observa a inteligência para rir. “O cômico exige algo como certa anestesia momentânea do coração para produzir todo seu efeito. Ele se destina à inteligência pura” (BERGSON, 2002, p. 13) É necessário “calar” a identificação com a dor alheia,

afastar o sensível para alcançar o inteligível que leva ao riso. O autor menciona que só podemos rir de algo que nos comove quando momentaneamente suspendemos a compaixão. O riso está também associado à sociedade porque só é possível, segundo o autor, rirmos em grupo, o riso tem uma função social. Assim ele explica:

Não desfrutaríamos o cômico se nos sentirmos isolados. O riso parece precisar de eco. [...] O nosso riso é sempre o riso de um grupo. [...] seu ambiente natural que é a sociedade; impõe-se sobretudo determinar-lhe a *função* útil, que é uma função social. Digamo-lo desde já: essa será a diretriz de todas as nossas reflexões. O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social. (BERGSON, 2002, p. 13-14)

A explicação de Bergson, a meu ver, confirma um aspecto do palhaço, qual seja, que a existência do palhaço ocorre em plenitude somente no encontro com o outro, é necessário ter o outro para que ele exista, para que possa encontrar o que os une. O riso, no entanto, mesmo sendo algo de uma significação social, não implica necessariamente no afastamento da emoção e neste sentido o palhaço pode cumprir uma função de destaque. Colocá-lo como algo que pode também suscitar a emoção para além do riso é o que o torna magnífico. Encontro na tese de Demian M.Reis uma discussão interessantíssima sobre o riso e a sensibilidade. Ao refletir sobre o conceito de Bergson, Reis assim expõe o assunto:

A diretriz principal de Bergson é determinar a função social do riso na sociedade. A sua tese entende a problemática da função do riso como uma manifestação social na qual a *sensibilidade* é calada diante da *inteligência*. Onde a exposição do ridículo é vista pelo olhar da punição. Onde o desequilíbrio, exagero, excesso e excessivo é expurgado como desvio da norma. O riso de Bergson é um gesto social que sinaliza a correção do desvio, do vício, da rigidez mecânica fixado nas atitudes humanas. (DEMIAN, 2010, p. 49)

Ao destacar o calar da sensibilidade em função da inteligência e ou ridículo visto pelo olhar da punição, Demian nos faz refletir sobre o enraizamento na compreensão do riso como único atributo da palhaçaria, reforçando a ideia de que ele deve ser achincalhado em função de uma ordem social punitiva. “O exagero, o

excesso e excessivo expurgado como desvio da norma”, a meu ver, coloca a arte da palhaçaria como uma arte menor, porque ainda está sendo entendida como voltada tão somente para o efeito cômico, visto que, no contexto das ideias aqui expostas, somente rimos daquilo que entendemos e só é possível se relacionar com figuras cômicas como o palhaço se não atribuirmos a elas nenhuma emoção.

O palhaço não suscita apenas, como se fosse pouco, o riso. Vou discutir essa palavra-tema associada à sensibilidade. É importante pensar o riso como uma das finalidades do palhaço, mas não como a única. Acredito que o palhaço pode tanto fazer rir, quanto emocionar. É através da sensibilidade que ele pode alcançar o sublime. Ao comediante cabe o riso a todo custo, sem preocupação, utilizando o sarcasmo, a ironia, o escárnio e de toda sorte de possibilidades para fazer o outro rir, mas ao palhaço cabe também a poesia, a leveza de fazer brotar de um maltrapilho e feio a comoção e o belo.

O palhaço, tal como o compreendo, é aquele que leva a plateia à suspensão, sua presença afeta o outro e é capaz de levá-lo às lágrimas. Não seria um choro triste, mas um choro emotivo, que nos une como seres humanos. Temos vários exemplos para citar sobre essa capacidade, mas retorno a *Biribinha*, em sua *Palhassada Musicada*. Novamente lembro a revelação do louco/mendigo que ao retirar do bolso seu nariz de palhaço faz o espectador se emocionar e com os olhos cheios d'água, o faz sentir a humanidade que está sendo perdida, naquele que tudo perdeu, mas não perdeu a vontade de alegrar o outro com suas piadas, retirando, de um momento de profunda dor, risos da plateia.

É impossível ficar insensível diante dessa cena, mas ainda alguns insistem em colocar a figura do palhaço como aquele que somente deve provocar o riso. Como será posto durante todo esse subitem, trato do assunto riso mas sempre associando às outras possibilidades de existência do palhaço, tentando encontrar seu lugar fora da ideia da representação do senso comum que existe sobre sua figura.

O escritor Millor Fernandes, citado por Castro, nos brinda com a seguinte frase “o homem é o único animal que ri e é rindo que ele mostra o animal que é” (FERNANDES *apud* CASTRO, 2005, p. 15). A partir dessa ideia considero que a principal função do riso é nos recolocar diante da nossa característica mais básica:

somos animais conscientes de que um dia teremos nosso irremediável encontro com a morte, me apoiando em Robert Favre citado por Georges Minois:

De fato, se o homem é o único animal que ri, ele é também o único que sabe que vai morrer. Será que o riso existe para consolá-lo dessa amarga certeza? [...] o riso não é uma escapatória: é uma maneira de enfrentar as coisas, de se situar, de se afirmar diante das ameaças da incongruência ou da insipidez de todos os horrores da vida cotidiana. (FAVRE *apud* MINOIS, ANO, p. 612)

Sendo o homem esse animal que ri, que sabe fazer rir e rindo mostra o animal que é e ainda possui a consciência de que um dia tudo que é vivo morre, o palhaço é o seu duplo, é a parte que possibilita ao homem estar no mundo através do riso, não como uma fuga, e sim como uma forma de brincar com a perspectiva da morte. Não enfrenta a morte para tornar-se um ser indestrutível, mas com a necessária finitude para saborear a vida. Um riso permeado pela ironia, um riso, às vezes, diabólico, entre os dentes, que coloca o homem diante de sua finitude.

O palhaço está a serviço de vários tipos de riso, indistintamente. Isso incomoda e fascina. Ao mesmo tempo ou em tempos diferentes, temos a ternura da palhaça *Jasmim* (Lily Curcio Seres, de Luz - RS), a doçura do palhaço *Carequinha*, (George Savalla Gomes, Rio de Janeiro, 1915/2006), e o riso provocador do Leo Bassi (Nova Iorque, EUA). Esse último disse, em entrevista ao Correio Brasiliense, que “A partir do momento que algo faz alguém rir, isso é mágico, é sagrado. É algo que vai acima do bem e do mal, é algo instintivo, natural, da mesma maneira que o sexo é sagrado e precisa ser respeitado”<sup>20</sup>. Necessitamos tanto da ternura que nos faz suspirar, quanto da força de um riso que incomoda, leva ao questionamento, nos faz pensar.

Essa relação do riso com o palhaço nos dias atuais é interesse crescente no estudo e prática da palhaçaria. Com referência à sedução do riso, Howard Bloch, citado por Minois, diz:

---

<sup>20</sup>[http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2015/05/31/interna\\_diversao\\_arte,485054/leo-bassi-fundador-da-igreja-patolica-e-um-dos-bufoes-mais-provocado.shtml](http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2015/05/31/interna_diversao_arte,485054/leo-bassi-fundador-da-igreja-patolica-e-um-dos-bufoes-mais-provocado.shtml)



É isso que faz sua riqueza e fascinação ou, às vezes, seu caráter inquietante, porque, segundo escreve Howard Bloch, “como Merlim, o riso é um fenômeno liminar, um produto de soleiras, ... o riso está a cavalo sobre uma dupla verdade. Serve ao mesmo tempo para afirmar e para subverter”. Na encruzilhada do físico e do psíquico, do individual e do social, do divino e do diabólico, ele flutua no equívoco, na indeterminação. Portanto, tem tudo para seduzir o espírito moderno”. (MINOIS, 2003, p. 16)

Se o riso perpassa a história de todas as civilizações, antigas, modernas e contemporâneas, o palhaço será seu mais fiel escudeiro. Ele não é apenas bonitinho, bonzinho, é também feio, cruel e indesejável. O palhaço tem a capacidade de fazer rir mostrando sua incapacidade e fazendo da dificuldade o motivo de riso, ele não entra para fazer “gracinhas”, como muitos se enganam ao trabalhar como palhaço. Quando falo de subverter a ordem social, aposto na capacidade de o artista não se sentir feliz com o que está diante de seus olhos e fazer desse pesar, motivo de riso, habilidade que somente os mais experientes desenvolvem. Este riso humorístico aproxima-se de um tom melancólico e revela uma qualidade que, muitas vezes, não é percebida pelo grande público.

Ainda no questionamento central dessa palavra-tema: o riso é a finalidade de existir do palhaço? Não. Ele é necessário, mas fazer dele a única função do palhaço é esquecer as outras possibilidades de sua existência. Pode haver o riso desprezioso, como pura bobagem, mas se ocorrer o tempo todo torna vazia a atuação do palhaço. Enquanto porta-voz dos menos favorecidos, o palhaço precisa fazer da sua arma, o riso. Rir de si mesmo é fazer o outro rir e depois pensar que poderia ser ele o bobo. Rir faz bem, mas o riso provocador machuca e está associado ao palhaço que se utiliza de quaisquer maneiras para fazer rir. O riso possui maneiras diferentes de manifestar-se; faz parte de uma “geografia particular”, não é algo universal, uma vez que se ri, em um lugar, de uma situação e a mesma situação pode não provocar o riso em outro local. O mesmo ambiente ora pode ser palco do riso, ora não. De qualquer forma, é necessário pensar que o riso pode também atingir diretamente o corpo, sem pensar-se do que está rindo, um riso irracional, não se sabe do que se está rindo, mas mesmo assim se ri.

## 2.9 E o palhaço, o que é?

- *E o palhaço o que é? E a veia responde: - É ladrão de muié<sup>21</sup>. É o bobo e o sábio, o maltrapilho e o almofadinha, o elegante e o deselegante, o malandro e o trabalhador, o ingênuo e o malicioso, o idiota e o esperto, o atarantado e o orientado, o bêbado e o sóbrio, o desajustado e o ajustado, o sujo e o limpo, o fraco e o forte, o feio e o bonito, o grotesco e o sublime. Essa infinidade de opostos torna o palhaço capaz de trocar, brincar, divertir, refletir, provocar a emoção e de impor ao latejante mundo enxergar a sua falta de lógica e a sua rotina hipnotizante. Sem nenhum juízo, o palhaço ri da espécie humana e ri de suas próprias fraquezas. Favre analisou as múltiplas expressões do riso, em francês, apresentando a origem do vocábulo palhaço, dentre as quais está que “O palhaço” (pitre) viria de *piètre* (fraco, ruim) [...]” (FAVRE *apud* MENOIS, 2003, p. 611 - 612). O palhaço, a partir dessa perspectiva, de que há de ser um fraco, me leva a pensar naquele que está por trás do nariz vermelho, que ri de suas fraquezas e rindo de si torna-se um forte. Perceber o palhaço como aquele que emerge da máscara como de um estado de graça, de uma potência, é atribuir a ele a condição de nobreza.*

Penso que nós os palhaços, somos sempre confundidos com nossa obra ou somos criados por nossa obra. Com o passar do tempo muitos artistas já não são chamados mais pelo seu nome de registro civil, passando a ser conhecido pelo nome do palhaço. Teófanos Silveira é o *Biribinha*, Jaume Mateu é o *Tortel Poltrona* Renato Aragão, é o *Didi Mocó*, George Savalla é o *Carequinha*, Charles Spencer Chaplin é o *Carlitos*. O palhaço parece assumir uma identidade própria, tornando-se ainda mais difícil defini-lo.

Mesmo sendo identificado por crianças, adolescentes, jovens, adultos e idosos, o palhaço não pertence a uma categoria específica. Contraditório? Pois bem. O palhaço é essa contradição ambulante, paradoxal, ao mesmo tempo em que ele provoca transformações sociais, se colocando como o justo que luta contra a injustiça, o fraco que se transforma em forte, personifica-o a igualdade pela diferença, que simboliza a luta por um mundo melhor, sem preconceitos. Há também

---

<sup>21</sup> Chula de convocatória, sempre utilizada nos circos pelos palhaços durante os cortejos para atrair público para as apresentações.

o uso de sua imagem para vender produtos comerciais, ideologias, crenças e para expressar velhas piadas machistas e homofóbicas.

Os palhaços que focalizo nessa dissertação não são adultos que fingem ser crianças, com suas fantasias coloridas e perucas de batata frita. Os palhaços que destaque possuem a idade que têm, mas mantêm a energia da criança e do velho. Representam tanto o bobinho como o velhaco de humor ácido, falam o que muitos gostariam de falar, mas que são impedidos pelo próprio medo.

Esta dissertação, reforço, é dedicada aos artistas que criam seus palhaços, dedicam-se a essa criação que, ilusoriamente, pensam ser apenas sua. Ao artista que “finge tão completamente que chega a fingir que é dor a dor que deveras sente” (PESSOA, 1972, p. 164) e não aos palhaços como o Bozo, criado nos Estados Unidos, na década de 1970, ou como os palhaços Patati e Patata, criados por um artista e representado por outros, o que pode ser confirmado nos cartazes que anunciam a dupla com o grifo: os verdadeiros. Existem alguns palhaços, como os do *Cirque du Soleil*, que atuam durante um período em um circo, representando um palhaço, e, ao sair, não podem representá-lo mais, pois a marca pertence ao circo, salvo os casos em que o circo contrata o artista com sua própria criação. Esses tipos, os palhaços franquizados, por assim dizer, como o *Ronald Mac Donald's*, por exemplo, não são desprovidos de qualidade estética, muito pelo contrário, para serem aceitos, devem ser belos e harmoniosos, usar roupas e palavras adequadas para que sejam vendáveis. Existem, portanto, os palhaços que servem a uma marca e os que criam seus tipos e com eles passam uma vida atuando.

Há dezessete anos, dedico-me ao palhaço *Furreca* e, por isso, estou sempre em contato com outros palhaços, em oficinas, praças e palcos, o que me faz refletir sobre o processo de criação do palhaço. Quando iniciei minha carreira de palhaço, tinha a convicção de que o palhaço deveria ser engraçado e servir a qualquer custo ao riso. Mas com o tempo, essa convicção foi se transformando em dúvida. Ao brincar com a possibilidade de preparar uma torta de palhaço, recorrendo à metáfora da receita culinária, exercito o pensamento sobre esse duplo de nós mesmos, o palhaço, a diferença que emerge da própria diferença, como sugere Gilles Deleuze ao afirmar que reverter o platonismo

[...] significa então: fazer subir os simulacros, afirmar seus direitos entre os ícones e as cópias. O problema não concerne mais à distinção Essência-Aparência ou Modelo-Cópia. Essa distinção opera no mundo da representação; trata-se de introduzir a subversão neste mundo 'crepúsculo dos ídolos' [...] O simulacro não é uma cópia degradada ele encerra uma potência positiva que nega tanto o *original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução*. (DELEUZE, 1974, p. 140)

Quando olhamos para o palhaço sabemos que ele é uma pessoa transfigurada, portanto, uma obra de arte, então é representação. Esse é o pensamento clássico platônico, o mundo é uma representação do real e a arte é ilusão, uma imitação desse real. O que vemos na representação artística não é o real, ela está afastada três pontos dessa realidade. No Livro X da República sobre o mundo das aparências, Platão escreve seus diálogos utilizando a voz de Sócrates. O exemplo citado é o da criação de uma cama, sendo Deus, o criador primeiro da natureza desse objeto e de todos os outros, o marceneiro é o obreiro que constrói a cama semelhante à primeira, e o pintor o imitador daquilo que o obreiro e o criador fizeram. “Chamas, portanto, imitador ao autor de uma produção afastada três graus da natureza” (PLATÃO, 1999, p. 324). A ideia de que existe um objeto real e o que vemos é apenas uma cópia afastada da realidade, tornando-se uma cópia da cópia, é o princípio do *simulacro*. Essa concepção do modelo-cópia ainda perdura e por isso é tão difícil perder a ideia de semelhança. A partir desse pensamento, o palhaço, sendo uma obra de arte, seria, portanto, uma criação do artista que, por sua vez, é uma cópia do artista verdadeiro.

Partindo da perspectiva contemporânea o palhaço não é uma obra de arte criada pelo artista. Mas um contexto criado pelo artista. Porque se for uma obra parte da ideia de representação, uma cópia do artista, mantém a ideia de modelo-cópia. O palhaço não representa ele é. Portanto racionalizar o palhaço é procurar entendê-lo. Esse não é o caminho. Deve-se senti-lo e deixá-lo ser. É mais difícil perceber essa ideia de palhaço pois criador e criatura são ao mesmo tempo um e outro. O palhaço pega emprestado o corpo do artista para tornar-se vivo e buscar seu lugar no mundo. É como se ao mesmo tempo em que o artista criasse a sua obra, o palhaço, ele é também fosse criado por ela, num fluxo ininterrupto entre consciente e inconsciente. Ainda com Deleuze,

Na reversão do platonismo, é a semelhança que se diz da diferença interiorizada, e a identidade do Diferente como potência primeira. o mesmo e o semelhante não têm mais por essência senão ser *simulados*, isto é, exprimir o funcionamento do simulacro. Não há mais seleção possível. A obra não-hierarquizada é um condensado de coexistências, um simultâneo de acontecimentos. É o triunfo do falso pretendente. (DELEUZE, 1974, p. 141)

O que existe de fato é a diferença e aceitá-la é o mais difícil. O palhaço a partir desse pensamento é a diferença colocada como a própria diferença. É necessário aprender a ser palhaço, senti-lo, e seguindo essa compreensão o palhaço pode ser concebido enquanto manifestação e não como representação interna do sujeito que o vive. Um pensamento não-hierarquizado, conforme nos ensina a Profa. Dra. Dayse Turrer: “o diferente é radicalmente o outro, toda vez que eu estou vendo o outro, ou falo do outro, eu estou falando de mim mesmo”<sup>22</sup>. Ao contrário do pensamento platônico em que a ideia era a de esconder as cópias imperfeitas, a ideia contemporânea é a de fazer emergir as diferenças. Deleuze mergulha na ideia de que “o passado, o presente e o futuro não existem, o que existe é o devir”, como se a realidade estivesse sempre nos escapando, e nós em constante movimento. O pensamento Deleuziano é em espiral, ele nunca retorna ao mesmo ponto, “a origem está perdida, existe a incerteza e a dúvida, o uno é múltiplo”.

Nessa perspectiva, não existe mais um modelo para o palhaço, ou seja, não são o nariz vermelho, a peruca, o chapéu, a maquiagem ou os sapatos grandes que o definem. Ele é a manifestação do mais íntimo do sujeito que pratica a arte da palhaçaria, num constante movimento do interior para o exterior. Aprender com um mestre, como é o Biribinha, não significa copiá-lo e sim viver com ele a experiência do palhaço, seja assistindo, ouvindo e lendo seus espetáculos e oficinas. Assim podemos ter palhaços grotescos, belos, feios, bons ou malvados, porque cada artista é que deixará vir à tona cada potência. É necessário inverter esse pensamento do modelo pré-definido que será copiado. Reafirmo que o palhaço não

---

<sup>22</sup> Anotações que fiz da aula ministrada pela Profa. Dra. Dayse Turrer da Escola de Belas Artes da UFMG, como parte da disciplina “Imagens do Vazio” ministrada pela Profa. Dra. Neide das Graças de Souza Bortolini como requisito para o Mestrado em Artes Cênicas do PPGAC/IFAC/UFOP. As duas citações seguintes são também anotações dessas aulas.

é uma representação, é manifestação, como o ato de conhecer-se e revelar-se para o mundo. O que não é em suma algo degradado, mas uma diferença, pela qual podemos tomar consciência do que somos e retornar ao mundo, à necessidade de subversão. Essa forma de ser é inerente ao artista e o liberta das amarras sociais que o prendem, subvertendo a ordem estabelecida e surpreendendo a sua própria percepção da realidade. É olhar tudo sempre como se fosse a primeira vez, criando assim uma nova possibilidade de ver a realidade e senti-la através dos olhos do palhaço.

Esse caminho me leva a pensar sobre o que manifesta o palhaço, qual é o seu motivo de estar no mundo, seu objetivo primeiro. Quando dois palhaços brasileiros, Márcio Libar e João Artigos, estiveram diante do mestre Nani Colombaioni, não perderam tempo e logo perguntaram: *“O papel do palhaço é fazer rir?”* O mestre respondeu com outra pergunta: *“E qual seria o outro objetivo?”* (LIBAR, 1996, p.133). No próximo capítulo, na análise dos trechos da longa entrevista feita por mim com *Biribinha*, veremos que o mestre brasileiro dirá que sim, existe um outro objetivo. O riso não é uma obrigação do palhaço. Porém se é este o primeiro objetivo do palhaço, o de provocar no outro a contagiante reação do riso, me parece, que a princípio, a pura diversão deve trazer embutidas feridas sociais que se mostram incuráveis: a arrogância, a avareza, a mesquinharria e toda sorte de vícios, que se tornam risíveis nas mãos dos palhaços e rir de alguém pode se tornar segundo Desmond Morris “uma importante arma social [...] Constitui um duplo insulto, porque indica que o outro é assustadoramente esquisito e, ao mesmo tempo, que não vale a pena levá-lo a sério” (MORRIS, 1967, p. 25). Quando riem do palhaço, colocam-no como aquele que não deve ser levado a sério, mas essa situação pode atribuir a ele um poder que em mãos habilidosas transforma-se em um instrumento de luta realmente poderoso, pois quem ri também pode ser objeto de riso. Abrindo essa possibilidade para o jogo, o palhaço pode tanto ser o insultado, o zombado, o criticado, o risível, quanto o que ridiculariza, insulta e ri do outro. Pode inclusive brincar, rir e zombar de autoridades como chefes de Estado, Governadores, Deputados, Prefeitos, Vereadores, Padres, Papas, Monges, etc. Essa inversão de valores pode causar sérios danos ao palhaço, que quase nunca sai ileso das brincadeiras, uma vez que não é aceitável rir de pessoas sérias.

Existem várias manifestações de palhaço. Mesmo diante de algumas respostas ainda assim, cabe a pergunta, mas afinal de contas o que é o palhaço?

Entendo o palhaço como uma forma de ser no mundo. Em constante transformação, vejo-o mais como um *arquétipo* que não pertence a uma só época. E não como uma personagem, uma *persona*, criado por um artista e vivido por outro. Compreendo o palhaço como esse tipo que vive essa fissura temporal, ao mesmo tempo um ser contemporâneo que existe no passado e no imaginário das pessoas, criado e vivido por um mesmo artista, durante toda sua vida e que influencia a vida desse artista. Não pode ser definido em si mesmo, mas somente quando se manifesta. Provém do instinto que suscita os afetos e que o faz enxergar a realidade através da *menor máscara*, tomando posse de sua vontade, levando o artista a experimentar por breves instantes a sensação de ser infinitamente livre e plenamente vivo.

### CAPÍTULO 3

## HUMMM! QUE FEDÔ CHEIROSO! UM PALHAÇO ENTREVISTA OUTRO



FIGURA 2 - Palhaço *Biribinha*, 1969

FONTE: arquivo da Família Silveira.

Existe um ditado popular circense que diz o seguinte: “palhaço não nasce, estreia”. Em 05 de fevereiro do ano de 1951, estreava, na cidade de Jequié, sertão baiano, na barraca do *Circo Zoológico*, o primogênito dos seis filhos de D. Expedita Leite da Silveira (*Didita* Silveira) e do Sr. Nelson Alves da Silveira (palhaço *Biriba*): Teófanês Antônio Leite da Silveira - que se tornaria, a seu tempo, o palhaço *Biribinha*. Nesse mesmo dia, nasce o leão *Jumbo*. Outro ditado popular, mais conhecido, afirma que “para sobreviver deve-se matar um leão por dia”. Então, o menino foi jogado na jaula da besta fera para cumprir seu destino. Mas não matou o felino, tornaram-se amigos e juntos foram criados até a idade de um ano. As palavras de *Biribinha*, nesta dissertação, começam exatamente por essa história:

No dia que eu nasci, nasceu um leão também, aí nasceu os dois e fomos criados juntos até um ano de idade, com um ano ele já não dava para ser um gatinho, porque a brincadeira dele já machucava,



era meu bichinho de estimação, eu brincava com ele, Jumbo, aí fomos separados, eu pro meu berço e ele pra jaula dele.<sup>23</sup>

Com um sorriso nos lábios, *Birinha*, com naturalidade, fala do seu companheiro de nascimento, o leão Jumbo. Nesse momento, meus pensamentos são povoados pelo mundo mágico do circo, sou tomado por uma alegria digna de alguém que, além de assistir ao espetáculo, vai conhecer os caminhos traçados por aquele artista e sinto-me na responsabilidade de relatar a história ouvida com o mesmo entusiasmo de quem a contou.

Recorrendo ao dicionário, vi que Teófanés é um nome derivado das palavras gregas *Theo* e *Epifania*. *Theo* é “deus, divindade”, “deus *s.m.* princípio supremo que as religiões consideram superior à natureza”. Do lat. *deus dei*. E divindade “*adj.* Que diz respeito a deus, sublime, sobrenatural, perfeito, encantador. Do lat. *divinus, divinalis*” (CUNHA, 1982, p. 259; 273). *Epifania*, “*s.f.* 1. Aparição ou manifestação divina. 2. Festividade religiosa com que se celebra essa aparição. 3. V. Dia de Reis. [V. ano litúrgico.cf. *Epifania, antr. f.*]” (AURELIO, 1999, p. 778).

Já a palavra *Biribinha* é diminutivo de *Biriba* que possui sua origem no Tupi e significa:

Biriba<sup>1</sup> Pequeno, pouco. S. 2 g. 1. *Bras.* Habitante da região serrana do RS. 2. *Bras.* O natural de São Paulo. 3. *Bras.* S. V. Caipira (1). 4. *Bras.* RS Tropeiro de mula. 5. *Bras.* Égua pequena, porém já apta para o trabalho. - *Adj.* 2. g. 6. Caipira (3 e 4) 7. *Bras.* Cheio de melindres, desconfiado. Biriba<sup>2</sup>. S. f. *Bras.* Cacete. Biriba<sup>3</sup> S.m. *Bras.* 1. Jogo de carteadado originário da canastra. (AURELIO, 1999, p. 303)

A partir de minha curiosidade com os nomes Teófanés e *Biribinha*, me sinto impelido a considerar a junção entre o sagrado e o profano. Por um lado, Teófanés, que é a grandeza da manifestação do divino, não no sentido de uma religião específica, mas das religiões. Assim como o cosmos, a graça, o esplendor, aquilo que não pode ser concebido pela consciência ou razão humana, tamanha é sua imensidão. Por outro, *Biribinha*, nascido dos tupis, pequenino, quase nada, mas pronto para o trabalho. Um caipira melindroso, desconfiado e viajante. Um jogador.

<sup>23</sup> Entrevista realizada no dia 17/06/2016 - Parte 3 - 00h04min53seg.

Esses dois nomes, carregados de simbologia, manifestam o divino profano palhaço que habita Teófanês Silveira, chamado *Biribinha*. Por onde passam – circos, teatros e praças – levam a alegria, a sensibilidade e a “nobre arte” do palhaço. Eis o mestre!

Teófanês Antônio Leite da Silveira é Patrimônio Vivo da cidade de Arapiraca - AL, prêmio recebido, em 2006, na cidade em que escolheu para viver. Esse prêmio foi criado em Pernambuco, sob a Lei 12.196 de 02 de maio de 2002<sup>24</sup>. Inspirados por essa lei, Alagoas e outros estados brasileiros também a implementaram. A lei prevê que os mestres ou grupos de artistas sejam reconhecidos por seus trabalhos na área da cultura popular e devam receber um benefício mensal. Membro da Academia de Artes, Letras e Ciências Arapiraquense, Teófanês recebeu e ainda recebe diversos prêmios e homenagens, dentre os mais recentes, destaque o de artista mais popular da cidade de São Paulo, 2015, e palhaço homenageado no 8º Encontro Internacional de Palhaços, promovido pelo *Circovolante*, em Mariana, 2016.

Dedico parte da minha pesquisa ao Palhaço *Biribinha* por admiração e respeito a esse artista que, por onde passa, ensina o saber popular nordestino da arte do palhaço. Registrar e difundir esse conhecimento fortalece os estudos do circo e do teatro popular na formação de artistas e acadêmicos das artes cênicas no Brasil, contribuição que já vem sendo percebida desde o século passado, tal como indica o elogio de Alcântara Machado:

São Paulo tem visto companhias nacionais de toda sorte. Intocáveis. De todas elas, a única nacional, bem mesmo, é de Piolim! Ali no Circo Alcebiades! Palavra, Piolim, sim, é brasileiro. Representa Dioguinho, o tenente Galinha, Piolim sócio do Diabo, e outras coisas assim, que ele chama de pantomimas, deliciosamente ingênuas, estupendas, brasileiras até ali. [...] As outras companhias, sempre dirigidas pelo brilhante ator patrício Fulano, e das quais faz parte a inteligente estrela Beltrana, caceteiam a gente com peçazinhas mal traduzidas e bobagens pseudo-indígenas. (MACHADO, 1926, p. 2)

---

<sup>24</sup><http://legis.alepe.pe.gov.br/arquivoTexto.aspx?tiponorma=1&numero=12196&complemento=0&ano=2002&tipo=&url=>

A crônica escrita para a Revista *Terra Roxa e Outras Terras*<sup>25</sup>, dedicada ao que acontecia em São Paulo, na década de 1920, tem ainda atualidade. Faz um alerta para o descaso com o circo e com o teatro popular no Brasil. Ainda valorizamos mais os artistas estrangeiros do que os artistas brasileiros. Afirmção que não é fundamentada pelo discurso de autoafirmação ufanista, nem pela busca de uma identidade do teatro e do circo nacional e tampouco pelo desprezo da criação artística das companhias de teatro e de circo de fora do país. Sei da influência e do fascínio que esses aspectos exercem sobre nossos artistas. É necessário estar sempre alerta, ainda que esse quadro pintado por Machado já tenha melhorado e haja um despertar de interesse acadêmico pela pesquisa na área do teatro popular e do circo. É fundamental que continuemos lutando por esses espaços e incentivando esses estudos.

Paralela às pesquisas acadêmicas, há uma contínua luta social pelo reconhecimento dos direitos dos artistas da cultura popular e do circo. Os circenses, por exemplo, conseguiram que a arte circense fosse reconhecida socialmente como trabalho<sup>26</sup> e o circo, como espaço necessário para a realização desse trabalho, devendo assim ser preservado como Patrimônio Material e Imaterial. Mesmo após a regulamentação das profissões, o preconceito ainda é visível. A conquista desses direitos impõe aos órgãos públicos o incentivo de financiamento através de renúncia fiscal e prêmios destinados exclusivamente à arte circense. O reconhecimento não chegou a tempo de salvar parte da história documental da Família Silveira que, durante a década de 1960, sofreu com duas enchentes e um incêndio, tendo todo o seu acervo destruído.

Esses fatos perpassam o relato de Teófanés Silveira, permeiam sua história e a de sua família, surgem quase por acaso, no meio de uma frase, quando o artista contava a chegada dos Augustos, dos Brancos e dos Mestres de Cena no Brasil, ao se referir ao registro fotográfico dos *Clowns* que trabalharam com seu pai. Essas tragédias que arrasaram o *Circo Mágico Nelson* fizeram com que grande parte do registro documental se perdesse, mas não apagaram a memória do palhaço.

---

<sup>25</sup> Periódico modernista publicado em São Paulo, em 1926, do qual Alcântara Machado foi mentor e diretor

<sup>26</sup> Verificar <http://www.ocupacoes.com.br/legislacao>

E eu cheguei a ver isso, infelizmente, não temos nenhum registro fotográfico, assim, só temos registro fotográfico do papai de palhaço e muito pouco, quase nada, porque, como nós sofremos duas enchentes e um incêndio, então nós perdemos muitos arquivos, muitos<sup>27</sup>

Assim, como a crônica da revista *Terra Roxa e Outras Terras* que traz à tona a memória do artista Abelardo Pinto, o Palhaço Piolim, no Circo Alcebíades, e sua influência na criação do teatro moderno no Brasil, percebo a recepção, a absorção e a transformação dessas influências nas entrevistas realizadas com Teófanés Silveira, quando, ao referir-se aos conceitos e procedimentos utilizados no circo de sua família e de outros circos contemporâneos, vejo, nitidamente, como os termos, nomenclaturas estrangeiros eram recebidos e transformados pelos circenses brasileiros.

Através das memórias do artista Teófanés Silveira, o palhaço *Biribinha*, procuro compreender os mecanismos para a criação e difusão da palhaçaria brasileira. Caminhar pela tortuosa e estreita estrada da memória é, pois, o desafio que me levou ao encontro com mestre Teófanés, que completou, em 2016, 58 anos de carreira. Do artista, transborda a história do palhaço, do teatro popular e do circo brasileiros. Enxergo, na poesia em forma de entrevista, a generosidade e a alegria de tornar vivas as lembranças.

Entrevistei o mestre no *Teatro Fábrica das Artes*, nos dias 17,18 e 19 de junho de 2016, na cidade de Americana - SP. Manter vivo o que aprendeu no picadeiro do *Circo Mágico Nelson*, de propriedade de seu pai, onde atuou ao lado dele e de outros tantos palhaços e transmitir essa vivência aos seus filhos é o que ele deseja. Como já citei anteriormente, “palhaço bom é palhaço velho”, mas o velho um dia foi moço, ouvir os mais moços e com eles também aprender é parte da sabedoria de *Biribinha*, um verdadeiro mestre em seu ofício.

A partir desse momento, passo a tratar Teófanés como *Biribinha*, uma vez que é impossível chamá-lo pelo nome do registro civil, afinal, ele não se difere de muitos outros palhaços que atendem pelo nome que receberam no picadeiro.

---

<sup>27</sup> Entrevista realizada no dia 17/06/2017 - parte 3 - 00h32min47seg

Em quase toda entrevista concedida por *Biribinha* sempre se faz a seguinte pergunta: \_ *Então, Biribinha, como tudo começou? Quem foi o primeiro palhaço que você viu?* Eu não poderia deixar de fazer essas perguntas. Quando *Biribinha* me disse que tudo começou com uma poesia, eu não resisti e pedi logo que ele a declamasse. Recebi a seguinte resposta:

Você sabia que é a primeira vez que estão fazendo assim, a curiosidade de fazer assim, de quando eu falo que tudo começou com uma poesia, ninguém nunca pediu para eu declamar, é a primeira vez, eu falo foi um poema, ah é, foi e tal, mas nunca insistiram de ouvir, de saber como era esse poema.<sup>28</sup>

Poesia para mim combina com nariz vermelho, que sangra no picadeiro, provoca o choro do palhaço e faz o povo na arquibancada rolar de rir. Como diz o poeta: “Poesia é brincar com palavras, como se brinca com bola, papagaio, pião. Só que bola, papagaio, pião de tanto brincar se gastam. As palavras não: quanto mais se brinca com elas, mais novas ficam.” (PAES, 1996, p.[?] ). Assim como *Biribinha* que se reinventa a cada brincadeira. A poesia, na família Silveira, é o ventre que gestou a vida dos palhaços. Se tudo tem um começo, foi com ela que tudo começou. Bem antes de estrear nos picadeiros, palcos e praças, antes mesmo de atender pelo seu duplo, o Palhaço *Biribinha*, a poesia atravessou a sua vida. Seu Nelson, pai de *Biribinha*, estava concluindo o ginásio, em um colégio de Salvador - BA. O diretor o convidou para declamar, na festa de formatura de fim de ano, o poema *Virtude ou Crime?* que também encontramos com os nomes *A Morte do Saltimbanco* e *A Filha e o Saltimbanco*. Essas versões, assim como a declamada por *Biribinha* são de domínio público, é um poema transmitido oralmente e nos registros escritos que encontrei em *blogs* de poesia consta que é de autor desconhecido.

O poema dramático narra a história de um pintor que tem sua filha roubada por um dono de circo. Após esse fato, o artista vende seus quadros e só pensa em dar fim a sua vida. Diante dessa situação de desespero e depressão ele se entrega ao álcool. A embriaguez é sua companheira de todos os dias e a esperança de reencontrar a filha é o pão que o alimenta. O artista passa a perambular pela cidade e em um dia, no mês de agosto, em frente a um circo, ele ouve a plateia

---

<sup>28</sup> Entrevista realizada no dia 17/06/2016 - parte 2 - 02h00min30seg

enlouquecida entre risos, gargalhadas e aplausos. Resolve entrar e depara-se com a seguinte cena: uma criança no picadeiro na doma de animais selvagens e a seu lado o *Mestre de Cena*. Ele reconhece a criança como sua filha, ao ver o seu sinal carmesim de nascença. Reconhece também o maldito que roubara sua filha, interrompe o espetáculo e, mais enfurecido do que as feras, avança sobre o saltimbanco e esmaga seu crânio no picadeiro. Levado a julgamento, os jurados logo pedem sua condenação, mas o homem solicita ao juiz permissão para fazer sua defesa – que constitui a maior parte do texto do poema – e, após ouvir o réu, o magistrado decreta a sentença.

Cala-se o réu e chora o povo. Lágrimas de remorso e pesar emudeceu a turba, caso novo, juiz, advogado, promotor, todos a chorar, levanta-se e exclama o magistrado. O juiz, o intérprete das leis dos tribunais e fala: *\_ Sou um pai como tu e estais perdoado. Eu velho como sou faria muito mais, corre voa ao lar querido, deposito de lágrimas e dores, restitui a paz, dá-lhe a vida faz as paixões os teus amores. Que ainda tivesse chegado a tempo a flor mimosa que de tuas mãos roubaram em teu jardim ainda não perdeu o frescor da rosa e nem a pura fragrância do jasmim.*<sup>29</sup>

Após declamar a poesia, *Biribinha* retoma o relato e conta que o diretor da escola diz ao seu pai que o destino dele tinha sido traçado naquela noite: o palco. E ao aluno indaga: *\_Por que você não faz um curso de artes dramáticas?* A resposta de Nelson Silveira é simples: *\_Sou pobre, não tenho condições de fazer este curso.* Eis que o diretor diz: *\_Vou pagar um para você.* E, assim, Nelson inicia o curso de artes dramáticas e, ao mesmo tempo, o de direito.

Quando *Biribinha* relata esse fato, ao mencionar os poucos recursos do pai que o impediam de realizar o curso, acredito que, nas entrelinhas, podemos ler que ele não se dedicaria ao teatro por acreditar que o curso não lhe traria um futuro rentável, por esse motivo escolheu fazer também o curso de direito. Porém, a paixão pelo palco o afasta do curso de direito no terceiro ano da faculdade. Em 1939, Nelson abandona o futuro como advogado e foge com o *Circo Guarany*, dando início à sua carreira de artista circense.

---

<sup>29</sup> Entrevista realizada no dia 17/06/2016 - parte 1 - 6horas00min00seg.

De como foi a fuga e o início da vida do pai, *Birinha* não se recorda, pois viveu apenas 26 anos em companhia dele. Alguns detalhes lhe escaparam. Já a origem do primeiro circo e do nome de palhaço do pai, ele se lembra muito bem. Ainda jovem, seu pai conheceu o palhaço negro *Biriba*. O Sr. Nelson o admirava tanto que logo após o falecimento do artista, passa a utilizar o nome de *Biriba* em homenagem ao palhaço negro.

As andanças de Sr. Nelson pelo sertão nordestino o levam, em 1946, a Garanhuns - PE. Na época, era integrante do *Circo Teatro Sá*. Nessa cidade, hospeda-se no São José Hotel, de propriedade de Antônio Ferreira da Silva. Nesse hotel, conhece Expedita Silveira, filha do proprietário. Apaixona-se pela moça e com ela se casa. No ano seguinte, com a ajuda do sogro, levanta sua primeira lona.

Meu pai constrói um circo financiado pelo meu avô. Que passou a se chamar *Circo Teatro Nelson*, é o primeiro circo da nossa família. Tinha o nome dele e tinha a obediência do circo, que era o picadeiro, e do teatro. [...] tinha as cantoras, sambistas, declamador de poesia, porque já é um modelo que vem do Benjamim de Oliveira. Declamar o poema no final. E o circo veio andando, andando e quando chega em Ilhéus - BA veio uma tempestade e devorou o circo acabou com tudo e meu pai não teve mais condições de erguer o circo. Naquele ano, os artistas foram embora, foram dispensados. Meu pai pegou as malas de mão e foi para o *Circo Zoológico* onde eu nasci.<sup>30</sup>

O *Circo Teatro Nelson* é o primeiro circo da família. Na fala de *Biribinha*, um ponto chama a minha atenção: a solidariedade dos circenses. Em algumas conversas informais com outros palhaços nascidos em circo, soube que, logo após um desastre que destruía o circo, era comum a união entre os artistas circenses que acolhiam em seus circos as famílias que haviam perdido tudo ou quase, nesse tipo de situação.

Sula Mavrudis relata que o circo-teatro, teatro de pavilhão ou circo teatro pavilhão é uma forma muito peculiar do circo que surge no Brasil, em 1918. Com o surto de gripe espanhola no país, as pessoas afastaram-se dos espaços fechados e para atrair de volta o público ao circo, o palhaço, cantor e compositor Benjamim de Oliveira começa a encenar peças no *Circo Spinelli* no Rio de Janeiro – RJ. Primeiro

---

<sup>30</sup> Entrevista realizada em 17/06/2016 - parte 3 - 03h30min00seg

são apresentadas cenas inspiradas em contos de fadas, depois encena operetas como a *Viúva Alegre*. (MAVRUDIS, 2011, p. 46).

Como já mencionado, Nelson Silveira escreve em seu primeiro letreiro *Circo Teatro Nelson*, mas ele possuirá outros circos, como o *Circo Mágico Nelson*, que apesar de não conter no nome a palavra teatro, continua com atrações que remetem ao circo-teatro. Bastante conhecido em todo país, o circo-teatro apresenta características distintas do circo de tiro, como é conhecido o circo de variedades, que possui atrações de caráter estritamente voltado para as técnicas circenses, com números de equilíbrio, acrobacia, trapézio, malabares, doma de animais, magia e palhaços. É um tipo de circo que faz curtas temporadas nas cidades por onde passa, pois seu repertório não é tão variado. O circo-teatro, além dos números de variedades, poderia apresentar sempre uma novidade a cada semana, como espetáculos teatrais e shows musicais. Era uma forma de manter vivo o interesse do público e, assim, permanecer no local por mais tempo. Os circos-teatro também cumpriram um importante papel na cultura teatral, uma vez que muitas cidades não possuíam casas de espetáculos, voltadas para a elite, já que o teatro era arte para “civilizados” e não para o populacho. Com o circo, o povo poderia assistir as mais, diversas encenações teatrais. Sula Mavrudis caracteriza o circo-teatro

[...] como uma atividade diversificada no universo circense. [...] Nesse espaço, aconteciam além dos números de variedades e das peças de teatro, shows musicais apresentados pelos próprios circenses ou por artistas de rádio e tv, luta livre, projeções de filmes e principalmente teatro popular. [...] Atribui-se a popularização desta modalidade nos circos brasileiros, ao talento e carisma do palhaço Benjamim de Oliveira. [...] A ideia não era exatamente uma novidade. Nos primórdios dos circos equestres, existiam apresentações de teatros, os dramas equestres ou hipodramas [...] o Amphiteatro Astley já tinha um palco associado ao picadeiro. (MAVRUDIS, 2011, p. 45)

As apresentações no circo-teatro eram divididas em três partes: na primeira, vinham os números de variedades, acrobacia, equilíbrio, malabares, etc., na segunda, uma peça teatral e na terceira, uma apresentação musical. Essa forma de espetáculo passa a ser uma característica de muitos circos no Brasil, principalmente os menores que circulavam pelo interior e periferias das grandes cidades. A



princípio, a ausência de teatros é o que atraía o público, mas a popularidade das peças, extremamente variadas, e dos artistas motivavam as pessoas a ir ao circo. Esse período é tratado por muitos pesquisadores, a exemplo de Mavrudis, como um fenômeno de popularização do teatro.

Na década de 1940, o circo-teatro achava-se em grande desenvolvimento, as peças alcançavam cada vez mais sucesso e a popularidade do circo aumentava. Em 1950, todos os circos no Brasil tinham teatro. Ao chegar à cidade, logo o público corria para perguntar que peças seriam encenadas. (MAVRUDIS, 2011, p. 46)

Os grandes sucessos de bilheterias do circo-teatro, tais como *E o Céu Uniu Dois Corações*, *A Flor de Manacá* e *As Almas pertencem a Deus* levavam multidões aos circos, onde o público vivia uma montanha russa de emoções entre prantos e explosões de gargalhadas. Se o picadeiro ia muito bem, obrigado, o mesmo não se poderia dizer dos palcos. No mesmo período citado, o teatro moderno brasileiro passava por uma crise de criação e por uma tomada de consciência teatral. As críticas teatrais, escritas entre os anos de 1947-1955, para o Jornal *O Estado de São Paulo*, reeditadas, em 2001, pela editora Perspectiva, traçam um panorama da produção teatral brasileira nesse período, segundo Décio de Almeida Prado:

O teatro brasileiro, como todo mundo sabe, atravessa uma verdadeira crise de crescimento. [...] Estamos no momento da construção, vivemos no presente e para o presente. Ora, o problema porventura mais crucial entre nós é o da criação de uma consciência teatral, essa qualquer coisa vaga e indeterminada que antecede e prepara a ação, compreendendo, por exemplo, desde o conhecimento preciso de como se ilumina um palco até a discussão a respeito da natureza estética do fenômeno teatral. (PRADO, 2001, p. XVIII)

Prado aborda uma realidade específica do teatro na região sudeste do país, principalmente a produção teatral na capital paulista. No *Circo Teatro Nelson* que, nesse período, estava no sertão nordestino e nos outros circos, essa crise de criação e tomada de consciência teatral parece não ter chegado, pois, neles a representação era uma necessidade diária. Apresentar espetáculos teatrais significava fazer a bilheteria, de onde se tirava o sustento das famílias. No entanto,

surge uma ameaça que vai bater no batente dos circos, a televisão. Com o passar do tempo, as novelas tornam-se um fenômeno de audiência e acabam sendo vistas como ameaça pelos donos de circo e pelos artistas circenses. Nelson Silveira, entretanto, teve outra visão desse problema. Como já vimos, nos circos-teatros era possível acontecer uma variedade de apresentações. O Sr. Nelson, como quase todos os circenses, era admirador das novidades. Entre baixar a lona, como muitos dos seus colegas estavam fazendo, ou aproveitar-se do advento da televisão, ficou com a segunda opção. Naquela época não existia essa denominação, mas o Sr. Nelson era determinado.

Na vida errante do circense, as novidades são absorvidas para que o povo não perca o interesse pelo circo. O cinema, a televisão, a música tornam-se fontes de inspiração para os palhaços na criação de peças ou como um atrativo do picadeiro. Em uma jogada de mestre, o Sr. Nelson promove, na década de 1970, uma sessão de novela no circo. Nessa época, a televisão não estava em todas as casas dos brasileiros, longe disso, então era comum as pessoas se juntarem em mercearias, bares, restaurantes para assistirem, entre outros programas, novela e telejornal. Quando *Irmãos Coragem*, novela de Janete Clair, torna-se um fenômeno de audiência na TV, eis a estratégia do *Circo Mágico Nelson*:

O circo no Brasil ele passou um período difícil que foi nos anos 70 quando a Televisão entrou com força que a novela das oito era o circo de teatro que as pessoas iam para assistir. Quando foi lançada a novela *Irmãos Coragem* ainda em preto e branco, nos anos 70, então os circos começaram a sofrer com isso porque o povo já se fechava em casa pra assistir. [...] Aí o que acontece, meu pai diz assim: \_ *Tá todo mundo baixando a lona, todo mundo acabando por causa da televisão.* Comprou um televisor, colocou no palco, ajustou o som do televisor nas duas bocas de autofalante de som, dois projetores de som, para poder atingir a todos dentro do circo e eu saí de perna-de-pau na rua fazendo propaganda e anunciando: \_ *Circo Mágico Nelson, tem uma televisão gente, tem um aparelho de televisor, você assiste a novela e depois da novela começa o espetáculo!* E a nossa lona não baixou porque quase ninguém podia comprar um televisor no bairro, todo mundo ia pra assistir, era nas praças um televisor na praça pública. No picadeiro, no palco, aí o povo pagava para assistir, porque não tinha dinheiro para pagar um televisor, mas no *Circo Mágico Nelson* tinha um televisor de marca SEMP que era um móvel enorme. [...] Aí o pessoal sentava assistia a novela quando terminava, a cortina fechava e tinha 15 minutos para começar o espetáculo enquanto isso iam até o saguão de entrada comer sua pipoca, beber seu refrigerante, [...], e coisa e tal porque

vai começar o espetáculo. Por esse motivo não baixamos a nossa lona.<sup>31</sup>

Por uma questão de sobrevivência, os circos precisavam se adequar as demandas do público, como é o caso dos circos atuais, que exibem em suas sessões, adaptações de filmes infantis que são sucessos de bilheteria no cinema, apresentando os personagens favoritos das crianças. O problema hoje é que essa programação está tomando o lugar dos palhaços e das demais atrações circenses, o que não ocorria na época do *Circo Mágico Nelson*.

A família Silveira enfrentou os desafios impostos pela vida itinerante, ancorada na sólida integridade e empreendedorismo do Sr. Nelson Silveira e na arte de D. Expedita, mulher que era a estrela da companhia, cuidando tanto dos filhos como do picadeiro.



FIGURA 3 - Sr. Nelson Silveira e Sra. Expedita Silveira

FONTE: arquivo da Família Silveira.

Ela era a voz afinada que acompanhava *Biriba* nas apresentações. Apesar da saúde frágil, nunca se deixou abater pelas dificuldades. Em conversa que não foi registrada pelo gravador, mas anotada em um diário de campo escrito durante o

---

<sup>31</sup> Entrevista realizada no dia 17/06/2016 - parte 03 - 00h20min30seg

período das entrevistas, *Biribinha* conta uma história do seu pai que demonstra sua retidão de caráter.

Durante toda sua vida o dono do *Circo Mágico Nelson* foi um homem rigoroso, cumpridor de suas obrigações. Às vezes, no final da sessão, levava todo o dinheiro da bilheteria para casa, reunia os filhos em torno da mesa, colocava o dinheiro e perguntava: \_ *De quem é esse dinheiro?* *Biribinha*, o mais velho, tentando demonstrar sabedoria, dizia: \_ *O dinheiro é nosso, porque trabalhamos, suamos a camisa.* O pai respondia: \_ *Não.* Mandava chamar o secretário do circo, homem responsável pela administração, pedia a lista das obrigações, feira, transporte, cachês dos artistas e demais despesas e ia pagando. Os filhos viam o bolo diminuir e se entreolhavam. Ao final, com poucas notas sobre a mesa, o velho dizia: \_ *Agora, sim! Esse dinheiro é nosso. Um homem honesto não esquenta dinheiro dos outros, é melhor dormir com fome do que amanhecer com dívidas. Ensinem isso a seus filhos e netos, e se vocês não o fizerem, não digam que são meus parentes.*<sup>32</sup>

Essa passagem mostra a honestidade do Sr. Nelson que, mesmo diante das dificuldades encontradas na estrada, nunca agiu incorretamente com os artistas. Em vários momentos percebi esse tom no discurso de *Biribinha*, como se o entrevistado dissesse que o povo de circo era o contrário do que as pessoas pensavam naquela época, eram honestos e trabalhadores, não roubavam crianças, como é relatado no poema *Virtude ou Crime?*

Nas entrevistas, *Biribinha* sempre fez questão de mencionar as virtudes do pai, o respeito para com os artistas, o zelo com os materiais de trabalho, figurinos, cenários, equipamentos e, principalmente, com a lona, sempre limpa e costurada. Seu pai sempre passava em revista o elenco antes de entrar em cena, examinava até as solas dos sapatos, que deviam estar limpas, dizia que o público merecia o devido respeito, pois ele é quem colocava comida na mesa dos artistas.

---

<sup>32</sup> Diário de Campo - 17/06/2016



FIGURA 4: *Circo Mágico Nelson*, em Tobias Barreto - SE, 1971

FONTE: arquivo da família Silveira.

Lona furada só é bonita na poesia. Na turnê por Tobias Barreto - SE, o *Circo Mágico Nelson* estava com a lona com vários furos. Isso repercutiu negativamente na cidade, ninguém iria a um circo como esse. Sr. Nelson pegou todas as suas economias e comprou uma lona nova, encerou-a, como de costume, com cera em pasta e querosene. Reinaugurou o circo, com a lona novinha e entrada gratuita. O povo compareceu em peso. O circo estendeu a temporada na cidade, sendo bastante frequentado pela população.

Muitas foram as histórias do Sr. Nelson, que faleceu em 1977, de câncer no sistema digestivo, na cidade de Recife - PE. A cidade que ele tanto amava levou seu último suspiro. *Biribinha* recebe a notícia através de um bilhete entregue por um garoto, pouco antes da sessão da noite começar. Na responsabilidade de diretor do circo, não pôde divulgar a notícia naquele momento, com minutos para o espetáculo começar. Guarda o bilhete no bolso, inicia o espetáculo e, no final, informa ao público e à família o falecimento do pai. O circo em luto baixa o pano por alguns dias. Após a morte do Sr. Nelson, o circo segue temporada com *Biribinha* na administração. Chegando a Natal - RN, ele desiste, abandona o circo, passa a direção para o seu irmão Iran Silveira e retorna a Arapiraca - AL.

Antes de tornar-se o diretor do circo e até mesmo antes de usar *a menor máscara*, *Biribinha* atuou em peças escritas por seu pai ou adaptadas de outros autores. Atuou em 26 textos dramáticos, de gêneros diversos, que foram representados no circo. Ator, fruto do circo-teatro, herda a tradição deixada por seu pai que, além de lhe ensinar a arte do palhaço, foi um excelente professor da arte de atuar. Abaixo, Nelson Silveira, no chão, interpretando o papel do Dr. Gilberto Silva, e quem tenta levantá-lo é o ator Nelson de Farias, no papel de Pedro Cruz no melodrama *O Ébrio*, de Gilda de Abreu.



FIGURA 5 - *O Ébrio*, 1968

FONTE: Acervo da Família Silveira.

A máxima que diz “todo palhaço é capaz de ser um bom ator, mas nem todo ator é capaz de ser um bom palhaço” não é compartilhada por *Biribinha*, para ele, para ser bom palhaço é necessário ser também um bom ator, não há uma supremacia de um em relação ao outro.



FIGURA 6 - *As Mãos de Eurídice*, de Pedro Bloch

FONTE: Acervo da Família Silveira.

*As Mãos de Eurídice*, de Pedro Bloch, escrito em 1949, foi um dos monólogos mais montados no Brasil. O texto narra a história de Gumercindo Tavares, que abandona sua esposa, Dulce, e foge com Eurídice, que tinha belas mãos e por quem se apaixona. Depois, Tavares se arrepende e volta para a esposa<sup>33</sup>. Os conflitos familiares são temas recorrentes no circo-teatro e sucesso de bilheteria. *Biribinha* sempre deixou claro nas entrevistas que o palhaço também pode ser um bom ator e que o ator também pode ser um bom palhaço. A sua formação como ator de circo-teatro fez com que o ator surgisse antes do palhaço, mas *Biribinha* nunca deixou uma função em detrimento à outra. A entrada de bêbado no espetáculo *Palhassada Musicada* expõe toda sua habilidade de ator. Essa é uma lição que aprendeu com o pai e repassa para os futuros palhaços.

[...] e ele [...] Nelson Silveira [...] falava também que existia uma necessidade muito grande do palhaço ter uma veia dramática, uma veia de interpretação do ator, até porque o palhaço vive todas as emoções [...] então ele achava também que o palhaço devia ter um bom trabalho de ator.<sup>34</sup>

<sup>33</sup> <https://www.skoob.com.br/as-maos-de-euridece-3912ed4>

<sup>34</sup> Entrevista realizada no dia 17/06/2016 - parte 2 - 00h03min33seg

Essa fala de *Biribinha*, que coloca ator e palhaço caminhando juntos, é fundamental para a formação dos novos artistas, porque ainda existe muito preconceito no meio artístico, tanto circense quanto teatral, de que atores que se formam em escolas de teatro não possuem a competência para serem palhaços e palhaços que passaram por escolas de circo ou vêm de famílias circenses não possuem a competência para serem atores. Durante a minha caminhada, senti na pele esse preconceito, afinal, vários companheiros de trabalho na palhaçaria ironizavam minha formação de ator na Escola Livre de Teatro do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da UFOP.

Quando um mestre da palhaçaria expõe sua formação, que passa pelo teatro, vejo como é importante conhecer a história de nossos palhaços e principalmente a do circo-teatro no Brasil, pois alguns preconceitos, principalmente o que sofri com relação à minha formação, podem cair por terra. Antes de conhecer *Biribinha*, considerava como verdadeiro o palhaço da tradição circense. Em 2007, assisti a uma apresentação da *Turma do Birinha*, no *Circo Escola Picolino*, em Salvador - BA. Fiquei comovido e admirado. Aproximei-me do *Biribinha* e, um pouco desconsertado, lhe disse que também era palhaço, mas não de uma família de circo. Ele falou com convicção: \_ *São vocês que estão ajudando a levantar e manter a tradição dos palhaços, não deixe que não ser de uma família circense se torne um problema para seu trabalho, continue.*

Essa conversa no picadeiro do circo demonstra como *Biribinha* permite a interação com o novo. Isso é decorrente da sua formação profissional, foi assim que ele aprendeu. *Biriba*, o Sr. Nelson, foi o primeiro palhaço quem assistiu, embora a carreira de *Biribinha* tenha começado nas poltronas do cinema. Quando criança Teófanês com seu pai foi assistir ao filme *Marcelino Pão e Vinho*, não apenas uma vez, foram a várias sessões. A cada ida ao cinema, o pai chamava atenção para um detalhe do personagem principal. Com sete anos de idade, o menino não imaginava qual era a intenção do pai, que era a de prepará-lo para interpretar *Marcelino* no circo-teatro.

O *Biribinha* surge no ano de 1958, na cidade de Angra dos Reis-RJ no Circo Pavilhão Teatro Copacabana, anos 50 foi o segundo circo de meu pai, ai no mundo arreventou uma fábula que acabou virando



filme que é de Marcelino Pão e Vinho, “uma fábula espanhola” e Pablito Calvo na época era o protagonista, e com aquele sucesso todo meu pai, como era dramaturgo e adaptador... ai meu pai foi e assistiu ao filme, ai ele disse, Netinho, que é meu apelido na família, ele disse Netinho vamos ali assistir ao filme, eu vou até dizer o nome do dono do cinema *Eduardinho*, e as filas dobravam a esquina pra assistir Marcelino Pão e Vinho<sup>35</sup>.

O cinema fecha e o circo abre para apresentar *Marcelino Pão e Vinho*. Sr. Nelson já havia adaptado o filme para o teatro, e no papel de *Marcelino*, estrearia *Netinho/Teófanos*. A temporada foi um sucesso, casa cheia em todas as apresentações. Encerrada a sua primeira participação no palco, veio logo o segundo desafio, a montagem do melodrama, inspirado na música de Vicente Celestino e roteirizado por sua esposa Gilda de Abreu, *Coração Materno*. O menino tinha a incumbência de interpretar um papel cômico, *Felisberto*, o garoto de recados.

Um melodrama fantástico, na verdade a Gilda de Abreu escreveu um romance, através da música, e aí os circos começaram a achar a história interessante, aí faz o melodrama para o circo. Papai vai e faz a adaptação do romance de Gilda de Abreu e da música de Vicente Celestino e traz para o palco do teatro, do circo-teatro, outro sucesso e me convida para fazer o contraponto cômico no espetáculo.<sup>36</sup>

Ensaaios, cenários e figurinos, estreia a peça. Logo na primeira cena, quando *Felisberto* entrava para dizer que havia uma senhora procurando pela dona da casa e pergunta o que deveria responder. Ele faz uma confusão danada com o texto e acaba saindo um \_ *Nossa Senhora!* no meio da fala, percebe os risos e quando estava para sair de cena, passando por um jarro de flores, para, cheira as flores e solta uma piada de improviso: \_ *Hum que fedô cheiroso!* O público cai na gargalhada. O palhaço *Birinha* se valerá desse bordão por um bom tempo. Após a temporada o pai lhe chama na Barraca para conversar. E essas são as palavras que uma criança de sete anos ouve do dono do circo: “Você fez um drama e conseguiu emocionar as pessoas e fez as pessoas chorar. Fez um melodrama e fez

---

<sup>35</sup> Entrevista realizada no dia - 17/06/2016 - parte 2 - 0h4min54seg

<sup>36</sup> Entrevista realizada no dia 17/06/2016 - parte 2 - 2h09min03seg

as pessoas sorrirem. Não tem outro caminho, quem consegue fazer chorar e fazer sorrir tem que ser palhaço”<sup>37</sup>.

É maravilhoso ouvir essas palavras, confesso que fiquei emocionado nesse momento da entrevista. Ouvir essas palavras é algo totalmente incomum, ainda mais quando o assunto é o palhaço. Relaciona-se o palhaço ao riso, à descoberta do ridículo, nunca ao choro, à emoção, à sensibilidade. Quando a pesquisa me revela que, na década de 1950, um dono de circo tem essa sensibilidade para falar da importante função do palhaço, surgem os questionamentos: Quando foi que nos distanciamos desses ensinamentos? Como nos esquecemos desses artistas? E por que começamos a valorizar mais os livros que falam sobre os palhaços do que os próprios palhaços? Há pouco tempo, quando uma oficina com um palhaço europeu era oferecida, nos acotovelávamos para fazer a inscrição e pouca era a importância dada às oficinas com palhaços tradicionais de circo brasileiro. Essa realidade, paulatinamente, vem se transformando. Os festivais estão redescobrando os palhaços do circo popular e as universidades começam a abrir as portas para pesquisas nessa área.

No capítulo 2, em que abordei a questão do riso, me parece que deixei clara a pertinência do tema quando se trata do palhaço. Com *Biribinha*, aprendi, em sua fala recorrente, que não somente o riso é finalidade do palhaço; cabe a ele também levar a emoção para o público. O riso e o choro são funções do palhaço. Não o choro da dor, mas o choro da emoção. Quando *Biribinha* levanta a questão de que o riso e o pranto são ações vitais do palhaço, vejo que é uma afirmação que faz sentido, encontrando eco na seguinte afirmação de Helmut Plessener:

O caráter impulsivo do riso e do choro se manifesta acerca dos movimentos de expressão emocional. É o poder da exaustão e da comoção de quando somos tomados pelos sentimentos que expressamos na mímica e nos gestos, o motivo de estarmos felizes ou tristes, engraçados ou emocionados, quando surgem não dominamos, esses sentimentos apoderam-se de nós e sobre eles não temos controle, quando vêm a tona são descarregados. É o grito inarticulado e não a linguagem articulada disciplinada, o riso e o

---

<sup>37</sup> Entrevista realizada no dia 17/06/2016 - parte 2 - 00h11min01seg

choro surgem de nossos mais profundos sentimentos, da nossa vida sentimental.<sup>38</sup> (PLESSENER, 1960, p. 37)

O palhaço é capaz de emocionar e alegrar, não é apenas um animador de plateia, pode colocá-la em contato com os seus mais profundos sentimentos, levando tanto ao riso quanto ao pranto. Plessener afirma que somos tomados por esses sentimentos, que são expressos no corpo. O corpo é a casa da alma do palhaço, que se comunica levando ao riso ou ao pranto. A sensibilidade é necessária ao trabalho do palhaço, pois não podemos nos expressar apenas a partir da bobagem que, embora fundamental para o ofício, necessita da companhia da emoção. Para *Biribinha*, o palhaço exerce sua habilidade ridícula para encantar, emocionar, alegrar e refletir com a plateia sobre o mundo contemporâneo e não somente animar aquele que paga o ingresso para esquecer os problemas cotidianos ou para simplesmente matar o tempo.

O riso foi colocado nessa dissertação com várias funções que transitam entre o angelical e o diabólico, a ironia e o humor. Trazendo à tona a animalidade humana, como Bergson já disse, o homem é o único animal que ri. A partir da entrevista com *Biribinha*, constato que o homem é o único animal que ri de si mesmo e com esse riso emociona o outro e “a partir do momento que alguém faz o outro rir, isso é mágico, é sagrado” (Leo Bassi, *Correio Brasiliense*, 2015/05/31).

Aos sete anos, Teófanês já era ator e havia feito o povo rir e chorar, era o momento de iniciar seu caminho na palhaçaria e fazer vir à cena o *Biribinha*. O pai o prepara junto com a sua irmã Mércia Silveira, dois anos mais nova, para o número *O Palhacinho e a Sua Baiana*. Eram comuns as apresentações em que a mulher fazia o papel de baiana, cantando um samba e o palhaço acompanhava fazendo as piadas. A mãe ensinou uma música para Mércia cantar. Tudo pronto, os dois preparados para entrar em cena. A estreia foi em um dia de matinê. As matinês são os espetáculos diurnos que acontecem no circo, geralmente vendem para as escolas e assim garantem a bilheteria e divulgam as atrações que serão exibidas no

---

<sup>38</sup> El carácter eruptivo de la risa y del llanto se mueve en la cercanía de los movimientos de expresión emocionales. Del mismo que el poder de agotamiento y del estar conmovido, por los sentimientos se expresa y del estar conmovido por los sentimientos se expresa la mímica y en los gestos, el motivo alegre o triste, cómico o conmovedor se apodera de nosotros y tiene que descargarse. Más parecidos al grito inarticulado, la risa y el llanto suben desde la profundidad de la vida sentimental. Tradução minha.

espetáculo da noite. E, nesse dia, a escola que foi à matinê era justamente a que o menino Teófanês frequentava. \_ *Gente, como é que vai chamar esse palhaço aqui?*, perguntou o pai à companhia. Um ator que fazia um caipira chamado *Zé Lapada*, diz: \_ *Ele não é filho do Biriba e num é pequenininho, então chama ele de Biribinha*. Assim foi batizado Teófanês, enquanto palhaço. Quando o menino olhou pela fresta da cortina e viu todos os seus coleguinhas de escola sentados na arquibancada, disse que não iria se apresentar, que não entrava. Seu pai, então, logo lhe deu um bom incentivo. Nas palavras de *Biribinha*: \_ *Passou a mão aqui no pé da orelha e vupo!* O menino foi parar no meio do picadeiro. Era uma criança morrendo de vergonha, olhando para a plateia e a plateia, que esperava a graça para rir do palhaço, só vendo o menino palhaço chorar. Assim nos conta *Biribinha*:

Entrei em cena chorando, machucado, machuquei o joelho, olhei pra frente, um bocado de olhos olhando para mim, e vergonha, nervoso, me tremendo, chorando e Mércia do meu lado, comecei a esfregar o rosto, os olhos, comecei a misturar a maquiagem, e o povo começou a rir, e foi muito bonito isso, porque veja só como é que houve o despontar desse palhaço, a lágrima provocando o riso.<sup>39</sup>

Das lágrimas floresceu o palhaço *Biribinha*. Daquele dia até hoje, com 58 anos de profissão, não tem uma semana que Teófanês fica sem pintar o rosto e dar vida ao palhaço *Biribinha* para ganhar o pão cotidiano. Uma certeza ele tem, como já dito, é a de que o palhaço não possui a obrigação de fazer rir, mas sim de fazer-se entender.

[...] o palhaço, ele não tem só essa obrigação de fazer sorrir. Inclusive, eu nem acho que ele tem essa obrigação. Olhe bem, esse é meu ponto de vista. Eu acho que ele tem que se fazer entender, o riso é uma consequência do que ele provocou, da ação, do ridículo a que ele se expôs.<sup>40</sup>

Esse fazer-se entender ou comunicar, mencionado na fala de *Biribinha*, vem ao encontro do que dissertei no segundo capítulo, quando me ative à relação entre a plateia e o palhaço, sustentando que essa relação somente é possível através do

<sup>39</sup> Entrevista realizada no dia 16/06/2016 - parte 2 - 00h16min42seg

<sup>40</sup> Diário de Campo, não datado.

jogo e da brincadeira, ou seja, “o riso é uma consequência do que ele provocou”, como diz *Biribinha*, e não uma finalidade. Para a existência do palhaço, é fundamental a presença do público, que não é posto em segundo plano, pois é com ele que o palhaço vai jogar. Enquanto estiver em cena, o palhaço vai comunicar, através desse jogo com a plateia, o riso ou o pranto. O espetáculo de palhaço se fundamenta no jogo, que “por mais que possa parecer um espetáculo pronto, sem nenhum espaço para improvisação, o público está sempre contemplado no jogo do palhaço, caso contrário o espetáculo não funciona” (KASPER, 2004, p.2) A voz de *Biribinha* faz coro com a voz dessa pesquisadora. Ele também acredita que o palhaço é capaz de comunicar-se através do jogo e da brincadeira. O palhaço não possui apenas a finalidade de fazer rir, essa não é, como já foi dito, sua obrigação, mas a consequência dos seus atos. Para o espetáculo acontecer, a brincadeira precisa funcionar e o público precisa acreditar, entrar nesse jogo e embarcar nesse universo de ludicidade.

Ao indagar *Biribinha* sobre a relação existente entre o palhaço e o jogo, ele cita, como exemplo, o número do dentista, uma entrada bastante conhecida e montada pelos palhaços. Entra um palhaço com dor de dente, com panos enrolados ao redor da cabeça e um inchaço no lado que o dente dói, então

[...] entra o palhaço com uma ambulância, derruba as ferramentas, pega um alicate desse tamanho [...] faz um gesto significando “grande” [...], uma injeção assim, aquilo tudo e naquele momento todos acreditam que ele é dentista, isso é mágico demais... isso é sublime... você ser um palhaço, fingir que é um dentista e todos acreditam nisso. [...] É o jogo da cumplicidade com o público, se ele inclusive não se divertir com essa brincadeira, não vai provocar efeito nem o público vai se divertir, porque também precisa participar dessa brincadeira [...] da cumplicidade que ele passa a acreditar que isso é verdade, quando termina, ele [...] público [...] diz \_ *Olha que tonto que eu sou, eu cheguei ao ponto de acreditar que aquilo era verdade, aí surtiu o efeito*”.<sup>41</sup>

O jogo possui um fim em si mesmo. Ele é presente, não estabelece relação com o passado. Está acontecendo naquele momento, quando a magia é levada ao público e ele é arrebatado por esse momento. Quando surte efeito, o palhaço

---

<sup>41</sup> Entrevista realizada no dia 17/06/2106 - parte 03 - 00h47min07seg

cumpra sua finalidade de estar em cena, como se não existisse barreira entre a cena e a plateia.

No decorrer da entrevista, a discussão de um tema, já tratado na introdução e no capítulo 2, é retomada: a questão dos termos *clown* e do palhaço. Percebo que sempre que buscarmos conceituar *clown* e palhaço, motivaremos discussões acirradas em relação aos significados e às funções. Apesar de sempre defender o palhaço, por imaginar ser ele uma figura do circo brasileiro, de caráter popular, com o passar do tempo, através de pesquisa, de oficinas, ouvindo os mestres da palhaçaria e principalmente ao entrevistar *Biribinha*, pude confirmar que o Palhaço e *Clown* pertencem ao universo do circo brasileiro. Beth Dorgam, que tive o prazer de conhecer quando participei do treinamento dos *Doutores da Alegria*, em Belo Horizonte, no ano de 2013, afirma que os caminhos do *clown* e do palhaço se bifurcam da seguinte maneira:

O palhaço (de 'paglia', palha) é um tipo de artista que tenta fazer graças e trapalhadas, por meio de suas esquisitices, sem outras intenções que não sejam as de promover a pura diversão no público, cujo picadeiro é o lugar de seu teatro, e cuja forma é a mais artesanal. Ao contrário do *clown*, que tem um sutil desejo de transformação social. (DORGAM, 2004, p. 16)

Pensar por esse viés, sendo o palhaço aquele que somente se interessa pelo riso e pela "pura diversão do público", pode nos levar a olhar para a intervenção do *bêbado maltrapilho*, personagem do espetáculo *Palhassada Musicada*, do *Biribinha*, como um momento do trabalho do palhaço que não possui caráter de crítica social contundente e eficaz. Ao contrário do que se possa pensar, o número, além de ser de uma beleza melancólica e sublime, traz à tona uma crítica voraz. Como é possível então que um número criado por um palhaço de circo possua tais características? A meu ver, a cena caberia muito bem no conceito de *clown* proposto pela pesquisadora. No entanto, o *bêbado maltrapilho* que invade a plateia, atrapalhando os artistas, na verdade, é um palhaço.

A entrada do *Palhassada Musicada* é um divisor de águas na minha caminhada como palhaço, foi a primeira vez que assisti *Biribinha*, que não fazia o palhaço e sim o *Mestre de Cena*. Descrevo esse início de espetáculo para que haja

maior compreensão da questão que ponho em discussão. Tudo começa com uma cantoria tradicional de palhaços brasileiros, a trupe levanta a plateia ao som de “tem boi na linha, tem, tem, tem, tem boi na linha, Catarina vai de trem, meu bem, meu bem...” Ao pisar no picadeiro, o *Mestre de Cena* começa com um aquecimento da plateia, fazendo geralmente uma brincadeira musicada de pergunta e resposta. O *Mestre de Cena* cantava uma frase e o público repetia ao final. Ele e a plateia se alternavam: \_ *Eu vivia em romaria, \_ia, ia, ia;* \_ *Passei em Aparecida, \_ ida, ida, ida.* Quando o mestre diz: \_ *Passei por Barra funda,* antes de o público responder, uma voz no meio da plateia responde em alto e bom tom: \_ *Bunda, bunda, bunda.* A gargalhada é geral, mas logo o sujeito é repreendido pelo *Mestre de Cena*, que retoma a brincadeira. Fica um constrangimento no ar. A coisa vai desse modo, mas, ao final de cada deixa, o sujeito, parecendo um louco bêbado, solta sua voz dissonante com palavras de baixo calão, causando na plateia gargalhadas, mas também indignação. A situação fica tão constrangedora que é solicitado aos seguranças retirar o inconveniente da plateia. Começa um bate boca, na verdade um jogo de perguntas e respostas, entre o *Mestre de Cena* e o bêbado que de tudo faz uma piada, levando o público ao riso. De repente, o *Mestre de Cena, Biribinha* diz: \_ *Mas rapaz, você até parece com o Linguíça, meu antigo partner que saiu pro mundo afora e nunca mais ouvi falar dele!* Para surpresa geral, o bêbado responde: \_ *Mas sou eu, Biribinha, o Linguíça!* Nesse momento, aqueles que acreditavam ser o bêbado um louco do público, percebem a presepada e começam a rir. Mas a cereja do bolo é guardada para o final da cena. *Biribinha* chama o *Linguíça* para o picadeiro e começa a perguntar sobre suas roupas de palhaço, seu sapato, seu chapéu e *Linguíça* diz que perdeu tudo, que se tornou um andarilho e que ficou sabendo do *show* e quis entrar para brincar. *Biribinha* pergunta: \_ *Mas não sobrou nada daquela época?* *Linguíça* coloca a mão no bolso e retira o nariz vermelho e diz: \_ *Sobrou apenas isto.* *Biribinha* fala: \_ *Mas isso é tudo, isso é tudo.* A plateia, entre o pranto e o riso, aplaude e inicia-se o espetáculo.

Na cena descrita, o palhaço leva o público a agir de forma instintiva, muitos pedem a retirada do marginal para que o espetáculo continue. *Biribinha* relata que em uma das apresentações desse espetáculo, quase chegou a ser levado à delegacia em uma cidade do interior de São Paulo, pois juntou-se com os mendigos que estavam na praça, fez a intervenção e, sob a alegação de causar desordem

pública, foi abordado por uma delegada que precisou ser contida pela produção do festival para que não levasse o artista para a prisão.

A crítica posta nessa cena é, a meu ver, clara: quem é o artista, aquele que está em cena apresentando ou o louco no meio da plateia? Por que bêbado, maltrapilho, louco que está divertindo o público com suas tiradas não pode ser o artista, sendo necessário que ele esteja de figurino para ser considerado artista? Essas questões são colocadas tão magistralmente em cena que o público não consegue perceber, racionalmente, o que está acontecendo. Está tão envolto na atmosfera do espetáculo, tomado pelo riso, que não consegue pensar e assim expõe seus preconceitos e conceitos do que é arte e aceita do que é o palhaço. Em sua conduta “civilizada” não aceita o “louco” que está fora desses padrões, tal como o artista também está. O louco é colocado como algo risível, ele incomoda, por isso não é aceito, possui uma postura que distingue do padrão, não se comporta para assistir aos artistas. O palhaço é aceito pelo simples motivo de que existe uma convenção estabelecida, homem das semelhanças selvagens que é aceito pelo meio social. É o louco trazido à tona é, nas palavras de Michel Foucault, “entendido não como doente, mas como desvio constituído e mantido, como função cultural indispensável, tornou-se, na experiência ocidental, o homem das semelhanças selvagens” (FOUCAULT, 1985, p. 67). Coloco a questão do louco como aquele que é marginalizado, que não é aceito, e o palhaço como o marginalizado que é aceito, como se fosse permitido a ele, o artista, ser louco porque ele está atuando. A cena, criada por *Biribinha*, engana o público e o faz acreditar que aquele que está fora do picadeiro não é o artista, levando o espectador a manifestar a sua visão preconceituosa e colocando em xeque crenças e lógicas que também pairam sobre a arte da palhaçaria.

É nesse limiar que vive o palhaço, entre o picadeiro e a vida. No momento em que o louco, bêbado, marginal faz o povo rir, ele é o palhaço, sem a necessidade de figurinos e maquiagem. A força que essa cena possui marca a nossa pele e é difícil esquecê-la. Talvez *Biribinha* seja a exceção à regra de que *clown* é aquele que possui uma verve de crítica social e o palhaço serve a pura diversão popular. Para *Biribinha*, a definição de palhaço é outra, sendo aquele que transita, com a mesma intensidade, do riso descomprometido ao pranto reflexivo. Foi assim que aprendeu com seu pai, em 1958 e, como bom aprendiz, hoje, nos ensina que o palhaço existe



não somente pela pura diversão, que é também sua função, que não devemos subestimá-lo, pois, ele é capaz de nos fazer rir, mas também de nos emocionar e de nos fazer pensar. E a diferença entre *clown* e palhaço torna-se ainda mais complexa para ser estabelecida:

[...] por volta de 1830, quando o circo começa a chegar aqui no Brasil, não tem como negar que nós sofremos uma influência muito grande do palhaço europeu. Então chega o Augusto e o Branco e o Mestre de Cena, ele vinha no formato de Branco clássico, roupas bufantes, muita pedraria, chapéu cônico, cara branca, então, eles chegavam assim, papai chegou a ter Mestres de Cena assim. [...] Resultado: ele chegou aqui e as pessoas chamavam esse Mestre de Cena, [...] de *Clown*, só que aqui no Brasil as pessoas chamavam de Clon, acredito que até pela semelhança de pronúncia, ou pela dificuldade de pronunciar. E o Clon, aqui no Brasil, quando ele chegou, ele foi se espalhando, até eu menino escutava falar isso: o Clon do palhaço Biriba é o Maru (*Jorge Star Light*), filho de seu “Pet”, [que] era um austríaco. E o meu pai dizia: “o meu Clon, o meu Clon”, eu escutava sempre.<sup>42</sup>

O *clown* vai entrar no picadeiro brasileiro, segundo relatado por *Biribinha*, atuando como o *Mestre de Cena* para o palhaço e assim torna-se o escada, portanto, o *clown* é o contraponto para a cena do palhaço. Nessa concepção, o *clown* é o Branco e o palhaço, o *Augusto*. Assim, o *clown* faz o papel do sério, do elegante, de cara branca e chapéu cônico, o inteligente, a representação da aristocracia, nobreza, da burguesia, do novo rico. O palhaço é o bobo, o ingênuo, o maltrapilho, o vagabundo, o errante, o povo.

Esse conceito, em que o Branco é o *clown* do palhaço, supõe que o palhaço seja o *Augusto*. É uma concepção muito próxima da italiana, em que o *clown* também exerce a função do Branco, ficando a cargo do *Toni* o papel do *Augusto*. O que reforça a hipótese de que fomos mais influenciados pelos palhaços europeus, de origem italiana, do que de origem inglesa. Dorgam nos traz essa informação, referindo-se às funções dos tipos de palhaço na Itália. “A denominação Augusto é mantida em quase toda a Europa (na Itália, usa-se Toni), reservando-se o termo *clown* apenas para o Branco” (DORGAM, 2004, p. 58). Com o passar do tempo,

---

<sup>42</sup> Entrevista realizada no dia 17/06/2016 - parte 03 - 00h32min47seg

ocorrem, nos circos brasileiros, transformações nos figurinos desse *clown*, mas sem perder a imposição de sua forma, ou seja, de roupas bufantes de rica pedraria passa a vestir terno e gravata. É interessante perceber que, para *Biribinha*, essa mudança também vai, paulatinamente, transformar *clowns* em palhaços. Muitos, com o passar do tempo, começam a fazer o papel do palhaço. A utilização, pelo palhaço, de ternos e gravatas, de tamanhos desproporcionais, pode sugerir a ridicularização do *clown*, com seu terno elegante e bem cortado. Percebo, na minha geração de palhaços, a utilização de ternos como a base dos figurinos o que confirma a transição de um tipo para o outro, revelada pela transformação no figurino do *clown*. Com mudanças de figurinos a dupla *Clon* e palhaço começa a firmar nos circos brasileiros, formando a dupla dos cômicos no picadeiro.

E o Clon no Brasil pegou, então, *Biribinha* e o seu Clon, mais pra frente ele vai perdendo essa riqueza da roupa e vai passar a usar terno e gravata. Terno e gravata por ele ser o branco, o escada, por ele ser a aristocracia, então, ele sempre de terno e gravata para mostrar uma postura elegante, um homem que sabe falar, um homem que sabe articular uma situação. Tanto que bons Clons, bons Mestres de Cena, deram bons palhaços, porque ele tem a obrigação de conhecer todo o repertório do palhaço, ele tem a obrigação de conhecer cada passo que o palhaço dá porque, nos momentos de “falhou isso”, ele em cima já conserta. Um bom palhaço, no picadeiro, no circo tradicional, só funciona bem se ele tiver um bom Mestre de Cena, um bom Clon. Muitas pessoas chamavam Crom também, o Crom de fulano de tal é assim, assim, assim. Que é o escada, todos eles são um só, o Mestre de Cena, o Clon, o Crom, o Escada. Todos eles, a função é aquela.<sup>43</sup>

É interessante perceber a cumplicidade necessária em cena entre a dupla, *Clon* e palhaço. Como um precisa saber o papel do outro, principalmente o *Clon* para intervir e consertar os possíveis deslizes do palhaço. Não é comum, na geração que pertenço, os artistas quererem desempenhar o papel do *Clon*; a maioria quer fazer o palhaço. Como visto, o *Clon*, o *Mestre de Cena*, o *Crom*, e o *Escada* possuem a mesma função, sendo que cada um que o interpreta emprega sua característica. A dupla firma-se nos picadeiros.

Aprender o papel do outro era tarefa importante no *Circo Teatro Nelson*, era importante que os atores desempenhassem outros tipos de palhaço para entender

---

<sup>43</sup>Entrevista realizada no dia 17/06/2016 - parte 03 00h35min46seg

melhor o mecanismo de funcionamento das cenas. Assim, *Biribinha* foi Mestre de Cena de seu pai e depois desempenhou a função de palhaço no circo.



FIGURA 7 - Teófanos Silveira é Mestre de Cena para o palhaço *Biriba*

FONTE: Acervo da Família Silveira.

Na foto acima, vemos *Biribinha* desempenhando a função de *Mestre de Cena* para seu pai, de modo que, mesmo se apresentando como palhaço, não deixava de fazer o Mestre de Cena, aprendendo e aprimorando o seu ofício. E assim *Biribinha* faz até hoje. Assisti duas vezes a entrada do *bêbado/louco* no espetáculo *Palhassada Musicada*: na primeira vez, *Biribinha* desempenhava a função de Mestre de Cena e o *Linguíça* era o Palhaço. Na segunda, *Biribinha* era o palhaço, e *Pipoca Seliana Silveira* - sua atual esposa - desempenhava o papel de Mestre de Cena. Assim ele aprendeu e assim ensina.

Aprender a fazer não basta para manter o palhaço no picadeiro. Quando pergunto ao *Biribinha* o que faz com que o público sinta a presença do palhaço, ele responde da seguinte forma:

\_ *Vai ver o palhaço, nenê, vai ver o palhaço, filhinho! Meu netinho, vamos lá que vai ter palhaço. Sabe que eu acho disso é quando termina o espetáculo, eles (os adultos da plateia) esquecem dos filhinhos, dos netinhos e eles vem de lá dizer pra gente assim: Você me fez voltar ao passado, você me fez voltar para o circo que eu assistia e não tem mais, você me fez voltar a dar boas gargalhadas e me sentir feliz assistindo o palhaço *Picolino*, o palhaço *Figurinha*, aí vai e começa a relembrar do tempo dele, dos palhaços que ele assistia e aí o neto já ficou pra trás, o filhinho já foi embora e ele tá ali, a lágrima descendo, emocionado. \_ *Eu quero agradecer a você. Pega na minha mão, me beija, me abraça. Isso! A figura do palhaço é isso! É a surpresa é o inesperado, que ele provoca, o cara pensa que o palhaço está ali, foi trazer algo para a criança, mas na verdade levou pra ele.*<sup>44</sup>*

Destaco dois pontos importantes na resposta de *Biribinha*. O primeiro diz respeito ao palhaço no tempo presente, causando, através de falas e ações, a surpresa, o inesperado no espectador. O segundo não é dado somente no tempo presente, mas também, o chamado na literatura tempo psicológico, quando o espectador é arremessado para o passado, transportado para o circo de sua infância. Essa é uma passagem fundamental para compreender a presença do palhaço em cena, aquilo que faz com que ele permaneça em cena mesmo estando ausente. Uma apresentação de palhaço não é realizada apenas para as crianças, mas também para os adultos. E ao surpreender o adulto, transportando-o para esse tempo do já vivido, mesmo que ele não tenha frequentado circos, ele se sente como se já os tivesse frequentado.

A atmosfera que se instaura nas apresentações do palhaço *Biribinha* contribui para essa nostalgia. As músicas, os figurinos e os cenários, mas, principalmente, a forma de ele fazer é tão impressionante que a entrada do *bêbado/louco*, pela plateia, no espetáculo *Palhassada Musicada* foi um número criado há dez anos, mas parece ser um número apresentado no início do *Circo-teatro Nelson*, na década de 1940. *Biribinha* traz à tona esse passado, sem deixar de ser contemporâneo. Ele é

---

<sup>44</sup> Entrevista realizada do dia 17/06/2016 - parte 03 00h39min35seg

contemporâneo porque consegue estabelecer a dúvida na cabeça do público que pergunta: - *Isso é teatro ou não? É um bêbado louco que está invadindo a cena?* Essa dúvida estabelecida por alguns instantes na plateia, gerada pela atuação do palhaço e pelos componentes da cena: uma calça velha, com um forte odor de urina, que incomoda a todos. Com sua entrada o artista joga com os preconceitos do público, coloca a plateia para pensar, sem fazer discurso. E essa cena é a constatação de quem está por trás do nariz vermelho, o artista.

O palhaço está sujeito ao erro ou ao fracasso. Entretanto o erro do palhaço não é visto como defeito. Segundo *Biribinha*, mostrar que não sabe, que erra, é uma qualidade do palhaço que não se pode deixar de lado. Os malabaristas, os acrobatas, os trapezistas treinam para não errar, enquanto que o palhaço treina para saber errar.

Aí o sujeito bota um nariz vermelho, põe uma roupa colorida, cria lá uma estética para o seu personagem e ele é um palhaço malabarista. Aí ele é um palhaço acrobata, aí ele é um palhaço equilibrista. O que não deixa de ser interessante, mas no papel real do palhaço, entendeu? Fazer rir e fazer chorar [...] Olha só que contrariedade do palhaço, olha bem: se o palhaço se expõe de forma ridícula pra valorizar o seu personagem, a sua estética. Enquanto ninguém quer ser careca, o homem de cabelo bota uma careca [se referindo ao Carequinha], enquanto todo mundo faz ginástica para não ficar barrigudo, o palhaço põe um travesseiro aqui na frente. Aí o camarada vai e veste uma roupa bonita alinhada, ajeitada e tudo e procura fazer um número de malabares com muita habilidade para não errar, quando na verdade a função seria errar, seria deixar cair, seria provocar o riso através dos erros. [...] não é que eu não ache que ele [o palhaço] não deve ser habilidoso, mas eu acho que ele deve ter uma habilidade ridícula. [...] porque uma coisa é você estar com uma roupa de malabarista, com uma malha, com um cabelo no gel, uma maquiagem bem produzida, você ter uma performance de um grande malabarista. Outra coisa é entrar um Augusto todo rasgado, um Tramp, por exemplo, rasgado, barbudo e pegar 04 claves ou 04 chapéus, e [onomatopeia] e caiu no chão, ele se aproveitar da figura ridícula dele para provocar o erro e consertar para que seja valorizado pela plateia. Vai ser ridículo deixar cair 04 chapéus em cena, mas se ele pegar um, dois, três e der uma cambalhota cair de cabeça em cima de um e se levantar, isso é uma habilidade ridícula que vai provocar o aplauso e valorizar a figura dele.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Entrevista realizada dia 17/06/2016 - parte 03 00h25min01seg

O palhaço possui uma habilidade ridícula, ele precisa ter a técnica, mas ele não pode demonstrá-la, é necessário que ele faça de outra maneira, e qual é esta maneira? Provocar o erro e através dele levar ao riso, à emoção. Possuir as habilidades necessárias para ser um excelente malabarista não é função do palhaço, porém, aprender a jogar malabares e demonstrar sua habilidade ridícula é uma atitude de palhaço. Para *Biribinha*, o palhaço aprende a técnica, tanto de malabarismo quanto de outra arte circense, para aprender a errar e com o erro demonstrar sua habilidade ridícula. Essa observação é interessantíssima, pois confirma o desajuste em que vive a arte da palhaçaria. Na contemporaneidade, o palhaço está assumindo uma postura que não condiz com sua natureza, coloca-se em um lugar onde não cabe o erro, como exemplifica *Biribinha*, em uma demonstração da técnica de jogar com excelência os malabares, ele acaba por perder aquilo que o torna um transgressor, ou seja, sua habilidade ridícula.

*Biribinha* demonstra preocupação com o que está acontecendo às novas gerações, muitas vezes devido à imposição do mercado de trabalho, que faz surgir um novo palhaço, que vem deturpando, principalmente, o palhaço do tipo Augusto.

Estão distorcendo o Augusto pro Branco. A estética do Augusto está ficando esquecida e isso me deixa com uma preocupação, como uma vez Chico Anísio disse que “os humoristas brasileiros estavam ficando de têmporas brancas”, como eu estou. E não estava vendo substituição para esse pessoal.<sup>46</sup>

Como o *Velho Saltimbanco* de Baudelaire (1996), que foi esquecido em sua barraca, em um canto, não mais frequentada como em outros tempos, em que os tecidos das cortinas, gastos pelas funções cumpridas, murmuram histórias que procuram ouvidos para ouvi-las, esse velho, que não encontra mais pessoas para ouvi-lo, é a preocupação que remete às *têmporas brancas*. A novidade é jovem, poderosa e atraente, devoradora de memórias, porém, prefiro acreditar na velha sabedoria que com calma caminha a passos lentos e não deixa escapar o bem mais precioso do palhaço, o tempo presente que nos ensina que menos é sempre mais.

---

<sup>46</sup> Entrevista realizada no dia 17/06/2016 - parte 03 - 00h28min30seg

A inquietação de *Biribinha* é justa, mas, a meu ver, ela não irá evitar a mudança. Apesar de este texto registrar um pouco dos seus ensinamentos, muito do que aprendi durante a entrevista não sou capaz de transmitir em palavras. O texto desta dissertação tomou sim, em certas partes, o curso melancólico, confirmando que a arte da palhaçaria possui também um tom dramático, que, infelizmente, passa despercebido aos jovens palhaços que estão ocupados demais em criar algo novo, extraordinário, “inventar a roda”. Fato que o faz, depreciar a tradição desse ser que é o palhaço.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

### **O ESPETÁCULO NÃO PARA NEM CONTINUA**

Estou ciente de que essa pesquisa é fruto de uma experiência artística anterior ao Mestrado. No entanto, entendo que esse curso proporcionou à minha vida de artista a possibilidade de me encontrar com um mestre da palhaçaria e registrar uma entrevista que foi elaborada não com a finalidade de encontrar respostas, mas de refletir sobre o conceito de palhaço, seu ofício, sua criação e os conflitos que estão por trás do nariz vermelho. As perguntas que me inquietavam possibilitaram um diálogo profícuo e revelador que proporcionou horas de debates e revelações emocionadas sobre a velha arte da palhaçaria.

A dedicação que exige essa arte, como a de não comprar um nariz vermelho e sim confeccionar um, atitude bem ao gosto de *Biribinha*, o ritual de preparação para entrar em cena, como é que ele veste a “pele” do palhaço, os sapatos que são colocados antes de vestir a calça, para sentir o chão que pisa, o estar consigo mesmo, longe dos outros artistas para criar a conexão entre Teófanês e *Biribinha*. Esses detalhes escaparam a essa dissertação, mas estão registrados e aumentam minha vontade de continuar pesquisando o palhaço. Principalmente o palhaço brasileiro, sua formação e as relações com o circo-teatro.

O Mestrado possibilitou-me esse encontro e estimulou um palhaço ao entrevistar outro para dissertar sobre as suas indagações que se encontram por trás do nariz vermelho, na vã tentativa de se distanciar do objeto de pesquisa. Tãmanha foi a minha surpresa ao constatar que mesmo entrevistando um outro palhaço, enquanto “pesquisador acadêmico”, me aproximava cada vez mais desse estranho e maravilhoso “ser” que também faz do meu corpo sua casa.

Essa dissertação percorreu um método muito conhecido, partiu de uma ideia geral para chegar ao particular. Procurei na introdução, a partir de um fato verdadeiro e para mim já anedótico – a inauguração de um ponto de ônibus por dois palhaços –, dissertar sobre os conceitos de *Clown* e de *Palhaço*, como eles ultrapassam a questão semântica e como foram absorvidos pelos artistas circenses brasileiros.



No primeiro capítulo abordei historicamente o surgimento do palhaço no circo moderno, século XVIII, assunto vigente em livros e dissertações, mas não esgotado. Procurei confrontar ideias de autores sobre o nascimento do nariz vermelho no circo e também a popularização do palhaço ao se tornar figura central no espetáculo circense, descrevendo os vários tipos que posteriormente irão surgir e mencionando os primeiros palhaços no Brasil.

O capítulo segundo, confesso, foi o mais trabalhoso. Ao se conceituar algo, cria-se uma espécie de cristalização, coisificação, esquematização: “palhaço é isso e ponto”. Por isso procurei uma aproximação conceitual e para tal efeito me utilizei de palavras-tema que foram aprendidas na minha caminhada tanto em oficinas quanto em apresentações e em conversas de bastidores. Para fundamentar os argumentos, me apoiei em autores consagrados e também em teses e dissertações escritas por artistas da palhaçaria que, de forma competente, têm entrado para o mundo acadêmico, bem como em livros autobiográficos de palhaços que já estão na estrada há um bom tempo.

O último capítulo se tornou a razão de ser dessa dissertação, afinal, entrevistar Teófanês Silveira foi uma experiência artística e acadêmica inesquecível. Os três dias em que convivi com o mestre gerou uma quantidade de material que possibilita filmes, poemas, números, espetáculos, dissertações e teses. As histórias sobre a dura vida no *Circo Mágico Nelson* da família Silveira, a poesia que iniciou tudo e o nascimento do *Biribinha*, entre lágrimas e risos são a prova de como é imprescindível continuar pesquisando os palhaços brasileiros.

E é para onde meu nariz (vermelho) aponta. Mesmo sabendo da imensa dificuldade de ser pesquisador nesse país – sou palhaço e de erro, fracasso e das dificuldades entendo muito bem –, tenho interesse em continuar pesquisando o palhaço e o circo-teatro brasileiro. Após me ser revelado como o circo-teatro influenciou *Biribinha*, acredito que ainda há muito assunto por ser pesquisado sobre o palhaço e o circo-teatro. Parece-me que palhaço brasileiro é herdeiro dessa forma de fazer teatral, e com o fim desse fazer artístico outros palhaços recorrem à maneira de ser do palhaço latino americano. Talvez possamos dizer que existe uma diferença entre as diversas formas de ser palhaço, a brasileira, a colombiana, a chilena, a argentina etc. Se somos herdeiros do palhaço *Benjamim de Oliveira*, o precursor do circo-teatro no Brasil, ou do caipira com sua viola e seu espírito jocosos

que canta ao luar e faz troça de tudo como o *Jeca Tatu*, ou dos bambas em rodas de samba que ao som do pandeiro brincam no terreiro, ou dos filhos das matas, primeiros habitantes dessa *terra brasilis* são inquietações que ainda motivam meu caminhar como pesquisador acadêmico e me fazem cogitar a possibilidade, quem sabe, de um Doutorado durante o qual possa me aprofundar nessas indagações acerca do muito ainda que está para ser descoberto por trás do nariz vermelho.

## REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível*. São Paulo: Zahar 1999.

BAUDELAIRE, Charles Pierre. *Pequenos poemas em prosa*. Tradução Dorothée de Bruchard. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1996.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

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

\_\_\_\_\_. O corpo como princípio. *Trans/Form/Ação Revista de Filosofia Universidade Estadual Paulista / UNESP*, Marília - SP, v. 24, n. 1, 101-112, 2001. Disponível em <<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/transformacao/article/view/827/72>>. Acesso em 20/10/107.

BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. Tradução de Carmen Vera Cirne Lima. Porto Alegre: Globo, 1992.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMARGO, Denis. (Denivaldo Camargo de Oliveira). *Formação em palhaço: reflexões sobre metodologias de formação de novos palhaços*. (Mestrado em Artes) -Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília - DF, 2012. Disponível em <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/11424>>. Acesso em 20/10/2017.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1954.

CASTRO, Maria Alice Viveiros. *O elogio da bobagem – palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005. Disponível em <<http://www.circonteudo.com.br/stories/documentos/article/3487/ELOGIO%20DA%20BOBAGEM.pdf>>. Acesso em 20/10/2017.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o estado*. Tradução de Theo Santiago. São Paulo: Cosac & Naïf, 2003. Disponível em <https://pt.scribd.com/document/200121258/CLASTRES-a-Sociedade-Contra-o-Estado> Acesso em 19/10/2017.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DORGMAN, Beth. *O Chá de Alice: utilização da máscara do clown no processo de criação do ator*. (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo - SP, 2004.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FLECK, Eliane Cristina Deckmann. Gargalhadas na Selva: o bom humor dos índios brasileiros. In: FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Festas e Batuques do Brasil*. Rio de Janeiro: Sabin, 2009.

FONSECA, Venício; RETTL, Erika. *A máscara na energia do ator*. Livreto, Grupo Moitara: Rio de Janeiro, [2003?].

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

FRANÇA, Júnia Lessa, VASCONELLOS, Ana Cristina de. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

GUINSBURG, Jacó (org.) *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GUMBRECHT, Hans-Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Tradução Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed Puc-Rio, 2010.

JACCOBI, Ruggero. Comedia dell'Arte. In: Cadernos de Teatro, N° 7. Publicação O Tablado, Editora, Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Culura (IBECC), 1957, p. 04-07. Disponível em <<http://otablado.com.br/wp-content/uploads/notebooks-theater/46870d3c091b7928d1de0ef96d5ecc7c.pdf>>. Acesso em 17/10/2017.

JARA, Jesús. *El Clown: um navegante de las emociones*. Sevilla: PROEXDRA, 2000.

KASPER, Maria Kátia. *Experimentações Clownescas: os palhaços e as possibilidades de vida*. (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas - SP, 2004.

KOSELLECK, Reinhart (et. al.). *O Conceito de História*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

LIBAR, Márcio. *A nobre arte do palhaço*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2008.

LIMA, João Batista. *A ludicidade na arte de ser palhaço*. Salvador, 2013. (Especialização em Ludicidade e Desenvolvimento Criativo de Pessoas) - UNYAHNA Instituto de Educação Superior, Salvador, 2013.

MACHADO, Alcântara. Indesejáveis. In: *Terra roxa e outras terras*, São Paulo, n. 2, 20/01/1926.

MAUÉS, Marton. Uma bolinha vermelha. *ENSAIO GERAL*, Belém, v. 1, n. 2, jul/dez 2009. Disponível em <[http://revistaeletronica.ufpa.br/index.php/ensaio\\_geral/article/viewFile/167/92](http://revistaeletronica.ufpa.br/index.php/ensaio_geral/article/viewFile/167/92)>. Acesso em 20/10/2017.

MAVRUDIS, Sula Kyriacos. *Encircopédia: Dicionário crítico e ilustrado do circo no Brasil*. Belo Horizonte: Mútua Comunicação, 2011.

MINOIS, George. *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MORRIS, Desmond. *O macaco nu*. Tradução de Hermano Neves. São Paulo: CIRCULO DO LIVRO S. A., s/d. Disponível em <[https://issuu.com/yazmud/docs/o\\_macaco\\_nu-desmond\\_morris](https://issuu.com/yazmud/docs/o_macaco_nu-desmond_morris)>. Acesso em 19/10/2017.

OCHOA, Merche In *Los Payasos*. Artes y paz, Escuela de Cultura de Pau. Bellaterra, Barcelona - ES, [2011?]. Disponível em <<http://escolapau.uab.cat/img/programas/musica/07musica011e.pdf>>. Acesso em 19/10/2017.

OLIVEIRA, José Regino de (Zé Regino). *Dramaturgia da atuação cômica: o desempenho do ator na construção do riso*. (Mestrado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 2008. Disponível em

<[http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/1403/1/DISSERTACAO\\_2008\\_JoseReginoDeOliveira.pdf](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/1403/1/DISSERTACAO_2008_JoseReginoDeOliveira.pdf)>. Acesso em 20/10/2017.

PACHER, Maria Colomer In *Los Payasos*. Artes y paz, Escuela de Cultura de Pau. Bellaterra, Barcelona - ES, [2011?]. Disponível em <<http://escolapau.uab.cat/img/programas/musica/07musica011e.pdf>>. Acesso em 19/10/2017.

PAES, José Paulo. *Poemas para brincar*. São Paulo: Ática, 1990.

PESSOA, Fernando. *Ficções do Interlúdio*. Organização de Fernando Cabral Martins. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PICHIA, Menotti Del. *O Modernismo no Brasil*. Apud Maria Augusta da Fonseca. *Palhaço da burguesia - Serafim Ponte Grande e o universo circense*. São Paulo Livraria e Editora Polis, 1979.

PLATÃO. *A República*. Tradução Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Fronteira, 1999.

PLESENER, Helmut. *La risa y el llanto*. Madrid: Revista do Ocidente, 1960.

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em Progresso: Crítica Teatral (1955-1964)*. São Paulo: Perspectiva, 1964.

REBOREDO, Carlos Diz. Los caminos del *clown*: resistencia em movimiento. Juego, carnaval y frontera. *Athenea Digital Revista de Pensamiento e Investigación Social*, Bellaterra – ES, vol. 11, n. 2, 157-171, julio 2011. Disponível em <<http://atheneadigital.net/article/viewFile/v11-n2-diz/675-pdf-es>>. Acesso em 20/10/2017.

REIS, Demian Moreira. *Caçadores de risos: o mundo maravilhoso da palhaçaria*. (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador - BA, 2010.

REMY, Tristan. *Les Clowns*. Preface de Bernard de Fallois. Paris: Grasset, 2002.

ROBLEÑO, Rodrigo. *Viralata: o palhaço tá solto*. Belo Horizonte: Guliver, 2015.

ROCHA, Gilmar. *A magia do Circo: etnografia de uma cultura viajante*. Rio de Janeiro: Lamparina & FAPERJ. 2013.

SILVA, Ermínia. *Respeitável público...* O circo em cena. Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

\_\_\_\_\_. *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007.

\_\_\_\_\_. *O Circo: Sua Arte e seus Saberes: o Circo no Brasil do final do século XIX a meados do século XX*. (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas - SP, 1996.

SOUZA, Cláudia Funchal Valente de. *O corpo cênico em jogo: um estudo acerca da improvisação do palhaço*. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo - SP, 2011.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre/São Paulo: L&PM, 1987.

VIANNA, Tiche. *Dramaturgia da Máscara*. Primeiro Sinal Portal do Grupo Galpão Cine Horto, 04 de fevereiro de 2011. Disponível em <<http://primeirosinal.com.br/artigos/dramaturgia-da-m%C3%A1scara>>. Acesso em 20/10/217.