

Interação entre Gerações de Palhaços no
Projeto “Entre Risos e Lágrimas: o Teatro no
Circo”, do Centro de Memória do Circo (SP)

*Interaction between Clown Generations in
the Project “Between Laughter and Tears:
The Circus at the Theater”, of the Circus
Memory Center (SP)*

Walter de Sousa Junior*

* Professor Doutor pela ECA-USP. Pesquisador Colaborador do Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura, da ECA-USP. Endereço: Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443 - Butantã, São Paulo - SP, 05508-020. E-mail: waltersousajr@hotmail.com ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-2485-1419>

Resumo |

O presente artigo comenta a série de encontros promovidos pelo Centro de Memória do Circo, com o apoio de pesquisa pela ECA-USP, realizada nos anos de 2010 e 2011, e que usou como metodologia a história oral, para o resgate da dramaturgia circense. O levantamento de dados diretos no projeto “Entre risos e lágrimas: O teatro no circo” levou ao registro de entradas e reprises, a partir dos registros de encenações, enriquecido pela memória de palhaços-mestres da chamada era de ouro do circo (de 1930 a 1970). Por fim, a memória mostrou-se também essencial na transmissão das artes circenses aos palhaços aprendizes.

Palavras-chave: Circo. Dramaturgia circense. Palhaço. Memória.

Abstract |

This article comments on the series of meetings promoted by the Circus Memory Center, with the support of research from ECA-USP, held in 2010 and 2011, which used oral history as a methodology for the rescue of circus dramaturgy. The direct data collection on the project “Between Laughter and Tears: The Circus Theatre” led to the recording of entries and reruns staging records, enriched by the memory of master clowns from the so called circus golden age (from 1930 to 1970). Finally, the memory was shown also to be essential in the transmission of circus arts to apprentice clowns.

Keywords: Circus. Circus playwriting. Clown. Memory.

Introdução

A pesquisa sobre a participação do circo no cenário cultural brasileiro tem se valido, nas últimas décadas, da memória oral dos circenses para a reconstituição da trajetória histórica das famílias da chamada era de ouro do circo brasileiro (de 1930 a 1970), quando companhias vindas, em sua maior parte, de fora do país, trazendo uma tradição familiar, estabeleceram-se frente ao público urbano a partir de uma “tradição inventada”, no sentido dado por Eric Hobsbawm (2015):

Por ‘tradição inventada’ entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado (HOBSBAWM, 2015, p. 7).

Esse aspecto inventado envolve processos baseados no hibridismo entre diversas matrizes culturais. O circo brasileiro foi condutor de uma cultura urbano-massiva, ou seja, intermediária entre a cultura popular e a cultura de massa. Para essa última, que se desenvolve no decorrer do século XX, o circo subsidiou sua “tradição inventada”, a ponto de servir de modelo para programas e atrações que contaram com o senso nostálgico da sua audiência. As duplas de palhaços Torresmo e Fuzarca, Carequinha e Fred, Arrelia e Pimentinha¹, que ocuparam as grades das emissoras Tupi e Record nas décadas de

¹ Respectivamente, Brasil José Carlos Queirolo e Albano Pereira Neto; George Savalla Gomes e Fred Villar; e Waldemar Seyssel e Walter Seyssel. Todos de famílias que chegaram ao Brasil no início do século XX em companhias vindas da Europa ou da América Latina.

1950 e 1960, importaram para a pequena tela a mesma “tradição” circense.

Nesse processo, o circo misturou, por exemplo, o teatro italiano e a pantomima popular; a bufonaria e os tipos da *Comédia dell’Arte*; as habilidades de adestradores equestres com a arte dos malabares e funâmbulos saltimbancos; o melodrama francês com os autos religiosos da Idade Média; a música da charanga com arranjos de orquestra; os folguedos populares (reisados, caboclinhos, pastorinhas) com sagas heróicas medievais.

O advento do gênero circo-teatro, que ocorre no Brasil a partir de um longo processo de apropriações de elementos do teatro musicado até se firmar, em meados dos anos 1910, como a segunda parte do espetáculo circense – sendo a primeira a de variedades, com números de habilidades físicas –, firma um campo próprio para a mistura de referências culturais. Nele se cruzam não só os gêneros clássicos, mas também elementos da emergente indústria cultural, do folhetim, do teatro musicado, do espetáculo de auditório das rádios, da radionovela, do humor de sotaques de imigrantes que vivem nas cidades, do carnaval e do futebol.

Assim, de partida, fica claro o quanto a reconstituição memorial do circo brasileiro é complexa, por não depender exclusivamente de uma linha do tempo, mas expressar um espetáculo polissêmico, cosmopolita e híbrido por essência; características que são imperceptíveis para a maioria dos circenses, uma vez que, na sua essência, se trata do próprio fazer circense. Ou seja, a tradição familiar absorve a “tradição inventada” como um processo particular e autônomo.

Com o objetivo de assumir a tarefa de organizar o passado áureo do circo brasileiro, considerando sua complexidade cultural, foi

constituído um equipamento cultural público na cidade de São Paulo em 16 de novembro de 2009. Vinculado à Secretaria de Cultura de São Paulo, o Centro de Memória do Circo (CMC) foi alocado na Galeria Olido, no Largo do Paissandu, centro da capital paulista e local de profunda significância para os circenses. O Largo do Paissandu sediou antológica temporada do palhaço Abelardo Pinto Piolin, na década de 1920, primeiro no Circo Queirolo e depois no Circo Alcebíades, onde foi descoberto pelos intelectuais modernistas, que o tornaram referência cultural genuinamente brasileira. Também é o local onde se convencionou reunir a classe circense nos dias de folga do circo, ou seja, às segundas-feiras, primeiro informalmente, depois no chamado Café dos Artistas.

O Centro de Memória do Circo (CMC) foi a principal iniciativa brasileira dedicada ao desenho desse patrimônio, segundo Tamaoki (2017):

[...] reunir, preservar, pesquisar e difundir a memória e cultura (material e imaterial) circense. [...] Roger Avanzi, o palhaço Picolino, orgulhoso por ser um dos mentores do CMC, e com a autoridade de quem já vivera quase 90 anos de circo, se pronunciou ao microfone e ao final declarou enfaticamente: “O Centro de Memória do Circo é o futuro do circo Brasileiro!” (TAMAOKI, 2017, p. 25).

Para tanto, a instituição se estruturou em quatro núcleos: de acervo, de difusão, de formação e de pesquisa. O núcleo de acervo, com mais de 80 mil documentos em seu patrimônio material, trata da sua aquisição, classificação, restauro, higienização, acondicionamento, catalogação e manutenção. Fazem parte do acervo coleções importantes, entre elas as provenientes de: Circo Nerino, Circo Garcia, Família Seyssel, Família Queirolo, Piolin, Polydoro, Júlio Amaral de Oliveira, entre outras. O núcleo de difusão trata das exposições, eventos

e publicações da instituição, incluindo a exposição permanente “Hoje tem espetáculo!”, os saraus do circo e as visitas monitoradas. O núcleo de formação se dedica a formar monitores e pesquisadores do circo, além de promover debates, palestras, diálogos e sessões de cinema com filmes temáticos sobre a vida circense. Já o núcleo de pesquisa ocupa-se da pesquisa estruturada sobre o circo, reunindo especialistas, pesquisadores e acadêmicos de diversas áreas do conhecimento.

Foi, particularmente, nesse último núcleo, que se desenvolveu o projeto “Entre risos e lágrimas – o teatro no circo”², nos anos de 2010 e 2011, dedicado a analisar a presença da dramaturgia na história do circo brasileiro. É essa experiência o objeto desse artigo.

A dramaturgia do palhaço

Antes, porém, de apresentar e analisar o projeto, é preciso definir a dramaturgia circense, e, mais especificamente, a dramaturgia do palhaço. A menção anterior ao circo-teatro e sua importância no espetáculo circense não o torna expressão exclusiva de uma dramaturgia criada e desenvolvida sob a lona. A dramaturgia caracteriza-se como uma expressão do circo desde sua gênese como entretenimento moderno, atribuída, pela maioria dos pesquisadores, ao picadeiro do sargento inglês Philip Astley (1742-1814) que, ao levar seu anfiteatro de apresentações equestres a Paris, em 1793, se associou a Antonio Franconi (1737-1836). Por conta da guerra entre França e Inglaterra, Astley cedeu seu anfiteatro ao sócio italiano, que “[...] acrescentou um palco para a representação de pantomimas” (BOLOGNESI, 2003, p. 32).

² A sugestão do nome do projeto foi dada pelo Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi, do Instituto de Artes da UNESP.

O circo moderno, dessa forma, alia o adestramento de cavalos, que no Brasil rendeu a expressão “circo de cavaleiros” (e que caracteriza seu vínculo com o militarismo), com as trupes mambembes que circulavam pelas feiras europeias desde a Idade Média (e que entraram em crise com a Revolução Comercial) e com a encenação das pantomimas, espetáculos populares sem o uso de diálogos – a França napoleônica restringia o uso da fala ao teatro clássico. Bolognesi aponta que “[...] no terreno estrito do espetáculo, o circo trouxe às artes cênicas, no século XIX, a reposição do corpo humano como fator espetacular” (BOLOGNESI, 2003, p. 43).

Quando chegam ao Brasil, em meados do século XIX, as companhias circenses trazem praticamente essa mesma estrutura. Aqui se fixam e desenvolvem um tipo particular de empresa, o circo-família. Segundo Silva (1996):

A organização do trabalho circense e o processo de socialização/formação/aprendizagem formam um conjunto, são articulados e mutuamente dependentes. Seu papel como elemento constituinte do circo-família só pode ser adequadamente avaliado se este conjunto for considerado como a mais perfeita modalidade de adaptação entre um modo de vida e suas necessidades de manutenção. Não se tratava de organizar o trabalho de modo a produzir apenas o espetáculo – tratava-se de produzir, reproduzir e manter o circo-família (SILVA, 1996, p. 13-14).

Particularmente, quando chega ao Brasil, o circo traz o palhaço como tipo inseparável do espetáculo. Assim como o próprio circo, essa personagem também surge da tripla confluência (arte equestre, saltimbancos e pantomima) e, antes de absorver a encenação teatral, acaba por desenvolver uma dramaticidade própria e particular. A princípio atua como comediante, ao representar os números equestres de

maneira atrapalhada e às avessas, como na cena clássica de montar o cavalo ao contrário. Com a influência da *Comédia dell'Arte*, vinda com a pantomima, ela adiciona, à característica de *clown* (palavra inglesa que agrega os sentidos de “rústico” e “desajeitado”), elementos de caracterização (pintura e indumentária) e de tipo cômico. Bolognesi (2003) comenta:

No universo circense o *clown* é o artista cômico que participa de cenas curtas e explora uma característica de excêntrica tolice em suas ações. Até meados do século XIX, no circo, o clown tinha uma participação exclusivamente parodística das atrações circenses e o termo, então, designava todos os artistas que se dedicavam à satirização do próprio circo” (BOLOGNESI, 2003, p. 62).

Destacam-se, assim, duas conformações de gênero na dramaturgia do palhaço: a chamada entrada cômica, a cena curta (entre quinze e vinte minutos) que, em geral, envolve uma situação definida; e a reprise, com duração similar, mas dedicada a “repreisar às avessas” um número tipicamente circense (acrobacia, malabares, magia etc.).

A tradição “clownesca” acabou também por definir a encenação desses gêneros cômicos a partir de duplas de tipos distintos e opostos. A aquele tipo excêntrico, adicionou-se o *clown* branco, que se caracteriza pela “[...] boa educação, refletida na fineza dos gestos e a elegância nos trajes e nos movimentos” (BOLOGNESI, 2003, p. 72). A tensão entre os dois tipos é a base da dramaturgia do palhaço, seja na encenação de entradas ou reprises ou, já no século XX, nas próprias peças de circo-teatro.

Assim como nas pantomimas, as cenas cômicas de palhaços são transmitidas oralmente entre gerações circenses. Mesmo o repertório

de dramas, melodramas e comédias, gêneros com diálogos e complexidade dramatúrgica, só passou a ter registro escrito no circo a partir do momento em que a estrutura burocrática estatal passou a exigir o texto encenado para fins de controle censório, o que, no Brasil, ocorre a partir da década de 1920. Embora algumas cenas cômicas fossem exigidas esporadicamente para exame dos censores, estes logo perceberam que sua estrutura cênica fixa não oferecia riscos por não apresentarem estruturas discursivas ofensivas à ordem política, social, moral ou religiosa, ao contrário dos textos teatrais.

Tal constatação manteve as entradas e reprises no âmbito da transferência oral, sem registro escrito. Para as gerações futuras, posteriores à tradição do circo-família, essas cenas cômicas, mantidas muitas vezes com a mesma estrutura cênica por dois séculos, corriam o risco de se perder. Enquanto a censura, em seus efeitos corrosivos para a criação artística, ao exigir a documentação por via de processos de avaliação e intervenção, acabou involuntariamente criando arquivos que mantiveram registros de memória, no caso das entradas e reprises não houve, entre os circenses, quem se preocupasse em registrá-las, pois, na sua rotina, eram parte da tradição oral.

O projeto “Entre risos e lágrimas: o teatro no circo”

Planejada como a primeira iniciativa dedicada à pesquisa do Centro de Memória do Circo, o projeto “Entre risos e lágrimas: o teatro no circo” teve por objetivo aliar a presença das famílias circenses na instituição e seu patrimônio material (registros de imprensa, cenografia, vestuário etc.) e imaterial (narrativas, memórias) à pesquisa acadêmica. Procurou-se criar um projeto que não se resumisse ao pressuposto do “resgate da memória” puro e simples, com coleta de relatos orais, mas também permitir que esse saber

artístico fosse transmitido a partir do contato entre gerações distintas de circenses: representantes da era de ouro do circo, especificamente palhaços (a primeira fase pretendeu se dedicar à sua dramaturgia, ou seja, às entradas e reprises), e palhaços da nova geração, ou seja, alunos matriculados em escolas de teatro ou circo (o que ocorreu na primeira rodada do projeto, em 2010), ou artistas, nomeadamente, palhaços vinculados a grupos independentes (2011).

A participação do autor como um dos coordenadores do projeto ocorreu em virtude de sua pesquisa de doutoramento na Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP), concluída em 2009 e intitulada *Mixórdia no picadeiro: Circo, circo-teatro e circularidade cultural na São Paulo das décadas de 1930 a 1970*, e da pesquisa de pós-doutoramento, intitulada *Piolin, o corpo e a alma do circo*, concluída em 2012, versarem sobre a dramaturgia circense.³ Ambas se valeram de fontes primárias disponíveis no acervo do Arquivo Miroel Silveira da ECA-USP e de processos de censura teatral pertencentes ao Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo. Juntamente com Verônica Tamaoki, coordenadora do Centro de Memória do Circo, o projeto foi estruturado considerando o que Ermínia Silva depreende de circo-família: “[...] a forma coletiva de transmissão dos saberes e práticas, através da memória e do trabalho, e na crença e aposta de que era necessário que a geração seguinte fosse portadora de futuro, ou seja, depositária dos saberes” (SILVA, 1996, p. 14). Mais uma vez cabe destacar que essa tradição coexiste com o hibridismo cultural, aliando a base familiar e a disposição à integração de referências de outros campos culturais, característica que deve ser considerada na pesquisa circense.

³ Foram posteriormente publicadas, com apoio da Fapesp: **Mixórdia no picadeiro: Circo-teatro em São Paulo (1930-1970)** (São Paulo: Terceira Margem, 2011) e **Piolin, o corpo e a alma do circo** (São Paulo: ECA-USP, 2016).

A coordenação do projeto, a cargo de Verônica Tamaoki e do autor, definiu os nomes dos chamados palhaços-mestres e convidou-os para debaterem de que maneira seria possível assumir esse duplo papel de resgate e transmissão dos saberes. Com o apoio do também pesquisador Mário Bolognesi, então no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, foi definida a seguinte estrutura do projeto: 1) encontros entre palhaços-mestres e palhaços-aprendizes, em que seriam apresentadas duas ou três entradas ou reprises à escolha, seguidas de depoimentos dos palhaços-mestres sobre suas carreiras e sobre a dramaturgia circense, com perguntas dos aprendizes; 2) período de ensaio dos palhaços-aprendizes das entradas e reprises apresentadas e dirigidas pelos mestres; 3) realização, nesse mesmo período, de encontros entre pesquisadores e circenses, chamados de “Diálogos”, com a participação dos aprendizes; 4) encenação, em um grande espetáculo de encerramento, das entradas e reprises pelos palhaços-aprendizes e homenagem aos palhaços-mestres.

A mesma estrutura definida para a primeira rodada, que aconteceu entre os meses de outubro e dezembro de 2010, se manteve na segunda rodada, que foi cumprida entre agosto e dezembro de 2011. A seguir, a programação das duas rodadas, seguida dos currículos dos palhaços mestres:

Tabela 1: Primeira rodada (outubro, novembro e dezembro de 2010)

Palhaço-mestre	Escada	Entradas ou reprises
Roger Avanzi (Picolino II)	Williams Aris (Fusca Fusca)	Matemática e A aposta
Benedito Sabano (Picoly)	José Odair Casarin (Bacalhau)	A sonâmbula e O boxe

Franco Alves Monteiro (Xuxu)	Aroldo Casali	O rato, Cheira flor e O caveirão
Brasil João Carlos Queirolo (Pururuca)	Giovanna Queirolo (Pituca) e Osnir Antonio Casarin (Mingau)	Tiro ao alvo, Com uma mão só e O caçador
Raul Hernando Robayo (Pepin) e Maria Isidora Duran Gutierrez (Florcita)		A bomba e O dentista

Tabela 2: Coletivos (2010)

Escola	Coordenação
SP Escola de Teatro	Raul Barreto
Doutores da Alegria	Heraldo Firmino

Tabela 3: Segunda rodada (agosto a dezembro de 2011)

Palhaço-mestre	Escada	Entradas ou reprises
Agostinho Blask (Romiseta)	Danilo e Romisetinha	O posto e o charuto e Tiro na vela
José Odair Casarin (Bacalhau)	Osnir Antonio Casarin (Mingau)	Morrer para ganhar dinheiro, Dói dói e Bicho cabeludo
Francisco Paulivan Ferreira dos Santos (Reco-Reco)	Márcio Garcez Silva (Maskarito)	O repolho, Equilíbrio de ovos e Magia do dado
Fernando Pontiago Silva (Condorito) e Sonia Fátima Beltrán Diaz (Corchito)		Mão aberta mão fechada, O presente da noiva

Tabela 2: Coletivos (2011)

Grupo	Coordenação
Clownbaret	Gabi Sigaud Winter
Clã Estúdio de Artes Cômicas	Cida Almeida
Esparatrapos	Inaiá Correia

Mini-currículos dos palhaços-mestres

Vale registrar aqui breves informações sobre os palhaços-mestres pesquisados no projeto.

Roger Avanzi (Picolino II) – foi em 1954 que o herdeiro de Nerino Avanzi precisou assumir o palhaço Picolino, grande atração do Circo Nerino. Quando a companhia recolheu a lona, em 1964, Picolino II passou a atuar no Circo Garcia até 1972. Em 1978, Roger fez parte do time de mestres da Academia Piolin, primeira escola de circo do país. Recebeu, em 2005, a Ordem do Mérito Cultural, concedida pelo então Ministro da Cultura, Gilberto Gil.

Benedito Sbano (Picoly) – membro de tradicional família de circenses ciganos, Picoly se tornou cômico aos 12 anos, atuando no Circo Nova York. Aos 17 anos, se tornou escada do pai, o primeiro Picoly e, em 1957, assumiu definitivamente o palhaço. Também manteve por anos o Teatro Popular Volante.

Franco Alves Monteiro (Xuxu) – embora seja lembrado como o último parceiro de Abelardo Pinto Piolin, Xuxu fez carreira no circo e na TV. Começou no Circo Aloma, de seu pai. Depois teve circo próprio (Aquarius) e passou a atuar na televisão (Circo Bombril, Zás-Trás). Acompanhou e cuidou de Piolin nos seus últimos dias, em 1973.

Brasil João Carlos Queirolo (Pururuca) – fez fama ao acompanhar o pai, o palhaço Torresmo (Brasil José Carlos Queirolo) por 35 anos, sendo 12 na TV Bandeirantes. É de uma das mais tradicionais famílias circenses do país, os Queirolo, da qual pertencem os palhaços Chic Chic (Otelo), Harris (Julian) e Chicharrão (José Carlos).

Raul Hernando Robayo (Pepin) e Maria Isidora Duran Gutierrez (Florcita) – o mexicano Pepin foi criado na Colômbia, onde decidiu seguir com o Circo Polimata. Está há 40 anos no Brasil, onde atuou em diversos circos internacionais. Na Bolívia, conheceu Florcita, com quem se casou e atua até hoje. Além de palhaço, Pepin foi trapezista e adestrador.

Agostinho Blask (Romiseta) – nascido no circo, foi acrobata e equilibrista antes de se tornar o palhaço. Trabalhou nos circos Rosário, Garcia, Irmãos Melo, entre outros. Também atuou em programas de televisão e no cinema, ao lado de Amácio Mazzaropi, no filme *Betão Ronca Ferro* (1970).

José Odair Casarin (Bacalhau) – aos nove anos, vendia doces no circo da família Sbano e, aos 14, trabalhava no circo da família de Dedé Santana. Mas foi somente aos 18 que passou a atuar em comédias e, em 1981, estreou como palhaço no Circo Sulamérica. Passou pelos circos Vostok e Real Show, além de participar de diversos festivais de circos.

Francisco Paulivan Ferreira dos Santos (Reco-Reco) – nascido no Ceará, começou no Circo J. Mariano como tratador de animais aos nove anos de idade. Antes de se tornar palhaço, foi equilibrista, fazendo o número de parada de cadeira, giro da morte e perna de pau. Em 1986 foi contratado pelo Circo Garcia, onde atuou até o final das atividades da companhia, em 2003.

Fernando Pontiago Silva (Condorito) e Sonia Fátima Beltrán Diaz (Corchito) – o casal chileno atua desde 1972, tendo chegado ao Brasil em 1995 com a trupe do Circo Vostok. Atuaram por cinco anos com Beto Carrero e por outros quatro anos no Circo Stankovitch. Desde 2004 comandam o Circo Internacional Condor.

Na primeira rodada, aconteceram dois “Diálogos”, sendo o primeiro em 8 de novembro de 2010, entre a atriz e circense Vic Militello e o ator e palhaço Raul Barreto, fundador do grupo Parlapatões; e o segundo, em 22 de novembro do mesmo ano, entre o pesquisador Mário Bolognesi e o ator e palhaço Domingos Montagner, fundador do grupo La Mínima. A segunda rodada contou com um diálogo em 28 de novembro de 2011 entre os palhaços Roger Avanzi (Picolino II), Benedito Sbrano (Picolino) e Teófanos Antonio Leite da Silveira (Biribinha).

O encerramento da primeira rodada aconteceu na Sala Olido, no Largo do Paissandu, em 10 de dezembro de 2010 (Dia do Palhaço), com a presença dos mestres e aprendizes em espetáculo, e teve como mestre de cerimônias o ator Pascoal da Conceição. Em 2011, os grupos aprendizes se apresentaram no Teatro Municipal da Mooca Arthur Azevedo (São Paulo), no mesmo dia 10 de dezembro.

No ano seguinte, o projeto prosseguiu com a leitura dramática das comédias de Abelardo Pinto Piolin por palhaços aprendizes, mas, por mudança na direção da Secretaria Municipal de Cultura, não prosseguiu.

Contribuição para a pesquisa

Os relatos e as encenações das entradas e das reprises puderam esclarecer aspectos pertinentes sobre a estrutura dramática desses

gêneros da dramaturgia do palhaço assim como a maneira como ocorre o processo humorístico e da piada dos tipos clownescos. Entre outros aspectos, deixaram claro, por exemplo, que o processo do diálogo entre *clown* branco e excêntrico (nesse caso, entre escada e palhaço-mestre), é a essência de uma entrada cômica, mesmo que esta precise de outras personagens para ser encenada. É a partir desse diálogo que a situação se desenrolará e a piada será desencadeada, sempre lançando mão de um humor próprio, muitas vezes ingênuo para esconder um toque de picardia, outras vezes intencional para ocultar um propósito pueril. Na maior parte das vezes, o humor do palhaço é essencialmente físico. Mas uma característica própria diferencia a dramaturgia do palhaço das outras dramaturgias: a sua interação com o público. Ou, mais complexo que isso: a conquista de sua cumplicidade. Como afirmou o ator e palhaço Domingos Montagner (2010), num dos Diálogos do projeto:

[...] uma coisa muito importante é essa cumplicidade que você tem que ter com a plateia, de combinar o jogo que você vai fazer. Todo mundo tem que entender como é o jogo [...]. Acho muito semelhante com uma coisa de criança. Porque a criança brinca com muita verdade. Acho que o palhaço tem muita semelhança com isso. Ele conta a verdade, mas deixa claro para a plateia que é brincadeira (MONTAGNER, 2010, sem paginação).

Os depoimentos revelaram que a entrada montada tem uma estrutura dramática própria. Ela não trata de uma história a ser encenada, mas de uma situação, com começo, meio e fim. Além disso, ela tem tempo, ritmo e conclusão definidos para que a piada funcione e o público a entenda. A princípio é ensaiada pela dupla de palhaços e incorporada ao seu repertório. Com o tempo, a dupla passa a encená-la sem ensaios, podendo ser definida se será “levada” em determinado espetáculo sem muita antecedência.

Já a estrutura humorística da reprise se baseia na pantomima, ou teatro gestual, e está ligada às performances de palhaços e bufões da Idade Média e do Renascimento durante as festas populares urbanas, em especial o carnaval. Herdeiro das festas dionisiacas, o carnaval rompe as convenções sociais e as hierarquias, e o riso se torna grotesco, pois os aspectos refinados da vida espiritual são rebaixados. Georges Minois, em sua *História do riso e do escárnio* (2003), aponta:

[...] o cômico popular vai espojar-se no ‘baixo’: a absorção do alimento, a excreção, o acasalamento, o parto na sujeira, os odores e os ruídos ligados ao ventre e ao baixo-ventre, todas as funções que rebaixam mas, por outro lado, regeneram (MINOIS, 2003, p. 158).

Minois (2003) se apoia em Mikhail Bahktin, que estudou as festas populares daquele período e defende o riso carnavalesco como “patrimônio do povo”, pois se trata de um riso geral e universal. A reprise, portanto, é uma espécie de leitura do universo do circo a partir dessa lente do contrário, grotesca.

Tanto a entrada quanto a reprise são criadas para serem encenadas para a plateia, não como peça dramatúrgica. Mesmo quando escritas para registro, sua estrutura literária não desperta o riso, pois está dissociada da encenação, que é o seu centro dramático. Há, no entanto, um roteiro definido pela tradição, que não é mudado. O palhaço coloca a sua marca na encenação, nesse roteiro “não-escrito”. Ou seja, ele deve recriar a entrada clássica sem mudar o seu sentido original. Então se estabelece uma falsa contradição entre esse roteiro e a improvisação, pois como conciliar ambos? A graça da entrada/reprise estaria na piada prevista nesse roteiro ou na capacidade de improviso do palhaço? Diz o palhaço Xuxu (MONTEIRO, 2010): “Nos dois. Se o

palhaço não tiver graça, não adianta. Se ele não tiver o dom da graça não vai adiantar. Você pode fazer a situação acontecer, mas... a graça não vai acontecer” (MONTEIRO, 2010, sem paginação).

O repertório de entradas de um palhaço chega até ele por meio da transmissão dos saberes circenses dentro do circo-família. Parte dos palhaços que contaram suas trajetórias no projeto confirmaram aprendizagem enquanto atuaram como escadas de seus pais, também palhaços. “Meu pai já fazia todas elas, e eu aprendi fazendo o *clown* para ele. Essas entradas cômicas, eu vou dizer, isso já vem de muito longe. São sempre as mesmas. Nem sei quando elas nasceram”, conta Picoly (SBANO, 2010, sem paginação).

O palhaço desenvolve, a partir dessa convivência, a capacidade de alinhar, na sua performance, tradição e criação: “[...] a sua eficácia está justamente na interpretação, e que prevê, necessariamente, uma coisa difícil de monte, que se chama triangulação, que é representar com o público e para o público [...]”, explica Bolognesi (2010, sem paginação). Como sinalizou Montagner (2010), o palhaço deve estabelecer o jogo com a plateia, o que aciona a sua capacidade de improvisação para criar situações dentro da ação estabelecida pela entrada. Ou seja, ele precisa criar conexões entre o roteiro, o improviso e a plateia. Isso exige do palhaço um campo de visão bem mais amplo que o do ator do teatro convencional, por exemplo. Raul Hernando Robayo, o palhaço Pepin, testemunha que “[...] o palhaço não pode inventar, mas evoluir, inventar em cima da reprise. Mas tem que saber onde coloca essa evolução, essa mudança. Saber o momento certo. Senão o espectador pode não entender” (ROBAYO, 2010, sem paginação). Ou, na definição de Aroldo Casali: “Entrada é como jazz. O tema central é esse, cada um improvisa dentro do acorde do momento.

É a mesma coisa. Ele pode improvisar o que quiser. O palhaço é um ser imprevisível” (CASALI, 2010, sem paginação).

Ainda no processo de interpretação da entrada, o palhaço deve se apropriar de uma dramaturgia tradicional – muitas vezes a plateia já conhece a entrada na interpretação de outros palhaços e está disposta a rir novamente com uma nova leitura dela –, ao mesmo tempo em que imprime, na sua interpretação, a sua marca pessoal, sem descaracterizar o seu tipo de palhaço. Conta Xuxu: “Eu uso o meu estilo. O outro palhaço vai usar o estilo dele. Eu conheço vários palhaços que não fazem da minha maneira. Eu acho que da minha maneira eu agrado. Mas isso quem fala não sou eu, é o público” (MONTEIRO, 2010, sem paginação).

Por ser uma personagem-tipo, o palhaço tradicional apresenta traços universais e arquetípicos, o que restringe sua psique a traços dominantes de personalidade (DYER, 1999). Eles prevalecem, por exemplo, numa entrada, sempre curta e envolvendo uma única situação. Além disso, a tradição faz com que o público reconheça os dois tipos clássicos (*clown* e excêntrico), essencialmente relacionando sua caracterização física com os traços dominantes de personalidade. No caso, entre outras características, a ordem, o mando e o comedimento no caso do *clown*; a desordem, o desmando e o exagero no caso do excêntrico.

Bolognesi (2010) defende que durante o desenrolar da entrada o excêntrico passa por um processo que vai da não-consciência para uma consciência da situação. Independentemente do método que guia esse processo, esse despertar não resulta de e em nenhum discurso moral. O que ocorre é a resolução de uma situação e, quase sempre, a partir da lógica transversa do excêntrico.

Por isso, a entrada não envolve conflitos dramáticos, se restringindo a uma situação a ser vencida ou uma dificuldade que pode ser agravada pela extravagância do palhaço, mas que alcançará uma solução final. Para que esse roteiro transcorra comicamente e dispare o riso da plateia, a cena depende do ritmo que, em geral, não é natural, mas levemente acelerado, conforme lembra Montagner (2010, sem paginação):

Quando você ensaia com o pessoal do circo clássico, com o seu Roger Avanzi, por exemplo, ele ensina assim: 'Você vai, conta até dois e olha pra cá; mas não olha no um ou no três, porque aí não tem graça, tem que ser no dois"', lembra Montagner (MONTAGNER, 2010, sem paginação).

O ritmo da entrada envolve tempo para falar e responder, e envolve o domínio do elemento surpresa para que a piada seja desfechada na hora certa. Ainda segundo o ator do La Mínima:

Você nunca pode deixar de lado o fator surpresa. A partir do momento que você deu uma pequena dica para a plateia de qual vai ser a piada, aí você tem grande possibilidade de perder a piada. Você pode até rir, mas não vai funcionar mais. (MONTAGNER, 2010, sem paginação).

O saber circense que advém do aprendizado familiar se torna o maior patrimônio de todo palhaço tradicional. Como transferir esse sentimento às novas gerações, que têm o circo como escolha consciente e não como herança familiar? O depoimento de Pururuca (Brasil João Carlos Queirolo), que descende de uma brilhante estirpe de palhaços, aponta uma direção:

Vimos com esse intuito: trazer as coisas antigas para vocês melhorarem. Jogarem mais graça em cima da graça que nós fizemos. Essa é a nossa intenção. Por isso estamos aqui. Passamos para vocês, porque a gente não vai ficar para sempre. Eu acho maravilhoso quando a gente consegue passar para pessoas interessadas, que gostam, que querem aprender. Porque pintar a cara, qualquer um pinta. Aí chega lá e em vez de fazer uma entrada cômica, vai fazer brincadeiras para as crianças. Estejam cientes de que vocês vão ser os nossos herdeiros. Nós vamos ter tempo de passar tudo pra vocês. Depois vocês passam para os seus filhos, tá bom? (QUEIROLO, 2010, sem paginação).

O que ficou da experiência

Convidados a avaliar a experiência, passados entre oito e nove anos, três participantes do projeto contam sobre o seu impacto no cenário da memória circense e nas suas respectivas carreiras, no caso dos palhaços-aprendizes. A coordenadora das duas rodadas, Verônica Tamaoki (2017, s.n.), que permanece no Centro de Memória do Circo, instituição cuja criação foi por ela capitaneada em 2008, avalia que “[...] foi um marco para a atividade circense e para a pesquisa do circo”. E ainda:

Foi incrível. E precisa ser continuado. Tanto o projeto idealizado inicialmente, que consiste em analisar, estudar e classificar as peças teatrais circenses contidas no Arquivo Miroel Silveira, em seus diversos gêneros – farsas, comédias, dramas, dramas sacros, entremezes –, como o levantamento da dramaturgia do palhaço do circo brasileiro, tema sobre o qual a pesquisa acabou por se debruçar para poder adentrar no universo das farsas – gênero mais difícil de ser captado pela escrita devido ao seu caráter físico e às *gags* improvisadas por cada palhaço. Ora, sabemos que a dramaturgia dos palhaços de circo se perenizou e se aperfeiçoou ao longo dos séculos através da transmissão oral de geração à geração, de pai e mãe

para filho e filha, e que portanto a fonte primária dessa dramaturgia encontra-se com os protagonistas dessa história: os próprios palhaços de circo. Portanto, mais que ter convidado os mestres, o grande mérito da pesquisa foi ter incorporado ao processo a geração atual de palhaços – estudantes de escolas especializadas e grupos profissionais (TAMAOKI, 2017, sem paginação).

A contribuição dada pelo projeto à cena contemporânea, destaca Verônica Tamaoki (2017), inclui a criação da Cia. Reprises, cuja especialidade é a apresentação de clássicos da dramaturgia dos palhaços de circo. Além de iniciar a formação de novos pesquisadores dedicados ao circo com o projeto “Sou de Circo – Programa de Experimentação Profissional Para Jovens”, lançado em 2018, no Centro de Memória do Circo, que prepara oito jovens pesquisadores em museologia e em história do circo, e é uma continuidade da pesquisa com os mestres do circo. Ele segue a metodologia de interação pedagógica entre gerações de pesquisadores, além de convidar mestres circenses para darem palestras e oficinas aos aprendizes, que recebem, ainda, aulas teóricas sobre o tratamento técnico do acervo material da instituição.

Vários dos palhaços-aprendizes do projeto seguiram carreiras próprias nos anos seguintes. Dois depoimentos sinalizam de que maneira a metodologia escolhida pelos coordenadores do projeto foi efetiva no seu propósito.

Gabi Sigaud Winter, a palhaça Jurubeba, do coletivo Clownbaret, que participou da segunda rodada, em 2011, vê uma clara distinção entre as gerações: enquanto a dos palhaços da Era de Ouro do circo⁴ estavam vinculados às estruturas dramáticas tradicionais, a sua

⁴ N. do E.: A fase de ouro, no século XIX, corresponde à passagem das grandes companhias estrangeiras pelo país, integrando as rotas pelo litoral, até o Rio da Prata.

geração busca o trabalho autoral. Ela pontua: “Registrar essas entradas, entender suas estruturas, aplica-las à nova maneira de fazer palhaçaria, é o autoral se servindo do clássico para criar novos conteúdos” (WINTER, 2019, sem paginação).

Na ocasião, o mestre do *Clownbaret* foi o palhaço Reco-Reco; sobre quem Winter comenta:

Aprendemos números com ele, como por exemplo, o boxe, que fazemos até hoje em nossos espetáculos. Acredito que para os dois lados, tanto de mestre como de aprendizes, foi enriquecedor por serem duas visões sobre a maneira de ‘palhaçar’
(WINTER, 2019, sem paginação).

O coletivo *Clownbaret* completou uma década de atividades em 2019. Gabi Winter, que também atua na ONG Palhaços sem Fronteiras-Brasil, analisa a importância da tradição circense. Mesmo que o cenário contemporâneo seja distinto (e nesse sentido ela pontua a forte presença das mulheres palhaças, o que não eram comum no passado), ela avalia que a oportunidade foi também para que os mestres pudessem “[...] escutar e entender o que a nova geração está fazendo, o que os novos tempos estão pedindo” (WINTER, 2019, sem paginação).

Em 2011, participando da companhia Clã Estúdio de Artes Cômicas, o ator e palhaço Caio Franzolin, atualmente no grupo A Próxima Companhia, percebe que a metodologia aplicada foi importante, por considerar um aspecto essencial do circense: a sua oralidade. Ele resume:

Fazer parte como um dos jovens integrantes dos grupos que participaram das interações com os mestres e mestras do riso contribuiu para meu olhar,

respeito e relação com a riqueza dos saberes circenses tradicionais. O Micolino que sou hoje bebeu, e muito, no tempo cômico, na estrutura dos números, no modo do jogo estabelecido nas duplas e trios em cena. Carrego comigo os números que aprendemos e experimentamos. Carrego uma porção do que é a dimensão destes artistas grandiosos que pude ter contato durante o projeto e que me despertaram a vontade de encontrar tantos outros na minha caminhada (FRANZOLIN, 2019, sem paginação).

Além de Caio Franzolin, participaram do projeto outros integrantes do seu atual grupo, Paula Praia e Gabriel Kuster. Franzolin completa:

Junto ao nosso grupo, criamos por diversas vezes roteiros articulando e brincando com as entradas clássicas; colocamos em alguns de nossos espetáculos e apresentamos por diversas vezes em diferentes contextos. Os números, quando feitos no tempo certo, são precisos, certos, os risos do público chegam aos baldes. Aí que está a questão do porquê se tornaram clássicos (FRANZOLIN, 2019, sem paginação).

Além desses aspectos, ele salienta que o projeto também possibilitou conhecer o humano por detrás do palhaço, aquele que “[...] veste o nariz vermelho, sua trajetória, dificuldades, apuros e celebrações”. No evento, presente e passado permitiram vislumbrar continuidades futuras, como destaca Franzolin:

Entender inclusive que existem limites, que nem todo segredo, toda joia pode ser oferecida sem conquista e que tudo é fruto de muito trabalho, mental, mas sobretudo trabalho prático e repetição. Encontrar estes mestres da Era de Ouro do circo contribuiu para entender que a responsabilidade também é nossa de levar para frente um tanto dessa tradição, que a tradição também precisa ser revisitada e inclusive repensada por ser o riso algo vivo e que deve dialogar com seu tempo, referenciar o passado e projetar o futuro (FRANZOLIN, 2019, sem paginação).

Considerações finais

A arte circense, baseada no aprendizado familiar e oral e com esteio na tradição de gerações, apresenta características comuns de outras expressões artísticas da chamada cultura popular. Desde o século XVIII, em contraposição à cultura erudita, que buscava novos cânones para ser exercida por uma elite social e cultural, estudiosos procuram entender a manifestação popular usando uma perspectiva particular de rebaixamento da cultura popular em relação à cultura erudita. Isso ocorria, muitas vezes usando de um paternalismo preservador, ou seja, colocando-se na posição de “guardiões” da cultura do povo, como fizeram os folcloristas no final do século XIX e início do século XX.

Embora o circo se enquadre em vários dos aspectos determinantes da cultura popular, ele surge como espetáculo de um emergente cenário urbano e voltado a um público de massa. Por isso, suas atrações vão sempre buscar o hibridismo, a mistura, ou, usando uma terminologia da vanguarda erudita, a antropofagia.

Entender o circo em seu contexto de surgimento e a forma como se desenvolveu, misturando tradição e contemporaneidade sem fazer perder o interesse do público, exige uma metodologia baseada nesse mesmo processo cultural, não em fórmulas migradas pura e simplesmente de outros objetos de pesquisa. O uso da oralidade e da interação entre gerações no projeto “Entre risos e lágrimas: o teatro no circo”, promovido pelo Centro de Memória do Circo em 2010 e 2011, com apoio de pesquisa da ECA-USP, foi uma experiência bem-sucedida nesse sentido. Por ter sido aplicado no âmbito de um equipamento cultural público, dependeu de apoio direto do então secretário Carlos

Augusto Calil, sensível à proposta. Sua continuidade, que buscava alcançar os gêneros do circo-teatro, entre eles comédias, dramas e melodramas, não foi possível por mudanças de políticas culturais de gestões posteriores da mesma Secretaria de Cultura. Fica, portanto, a experiência metodológica como contribuição aos futuros pesquisadores do circo.

Referências

- BOLOGNESI, Mário. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- _____. Entrevista: evento Diálogos, CMC. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2010. No prelo
- CASALI, Aroldo. Entrevista: evento Diálogos, CMC. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2010.
- DYER, Richard. The Role of Stereotypes. In: **Media Studies: A Reader**. MARRIS, Paul; THORNHAM, Sue. 2nd Edition, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.
- FRANZOLIN, Caio. Entrevista ao autor. São Paulo, 2019. No prelo
- HOBBSAWM, Eric. **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz & Terra, 2015.
- MINOIS, George. **História do Riso e do Escárnio**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- MONTAGNER, Domingos. Entrevista: evento Diálogos, CMC. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2010. No prelo
- MONTEIRO, Franco Alves (Xuxu). Entrevista: evento Diálogos, CMC. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2010. No prelo
- QUEIROLO, João Carlos (Pururuca). Entrevista: evento Diálogos, CMC. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2010. No prelo
- ROBAYO, Raul Hernando. Entrevista: evento Diálogos, CMC. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2010. No prelo
- SBANO, Benedito (Picolý). Entrevista: evento Diálogos, CMC. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2010. No prelo

SILVA, Ermínia. O circo: sua arte e seus saberes. O circo no Brasil no final do século XIX a meados do XX. 1996. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

SOUSA JUNIOR, Walter de. **Mixórdia no picadeiro**: Circo-teatro em São Paulo (1930-1970). São Paulo: Terceira Margem, 2011.

_____. **Piolin, o corpo e a alma do circo**. São Paulo: ECA-USP, 2016.

TAMAOKI, Verônica. **Centro de Memória do Circo**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2017.

WINTER, Gabi Sigaud. Entrevista ao autor. São Paulo, 2019. No prelo.

Data de submissão: 17/10/2019

Data de aceite: 27/11/2019

Data de publicação: 29/12/2019