

UNIVERSIDADE DO EXTREMO SUL CATARINENSE - UNESC

CURSO DE HISTÓRIA

DIOGO ZOMER PERIN

**RESPEITÁVEL PÚBLICO: NOS PICADEIROS DA VIDA, LEMBRANÇAS DE
PALHAÇOS – 1950 A 1980**

CRICIÚMA

2013

DIOGO ZOMER PERIN

**RESPEITÁVEL PÚBLICO: NOS PICADEIROS DA VIDA, LEMBRANÇAS DE
PALHAÇOS – 1950 A 1980**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado para obtenção do grau de Bacharel e Licenciatura no curso de História da Universidade do Extremo Sul Catarinense, UNESC.

Orientador(a): Prof. (ª) Dra. Marli de Oliveira Costa

CRICIÚMA

2013

DIOGO ZOMER PERIN

**RESPEITÁVEL PÚBLICO: NOS PICADEIROS DA VIDA, LEMBRANÇAS DE
PALHAÇOS – 1950 A 1980**

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado pela Banca Examinadora para obtenção do Grau de Bacharel e Licenciatura, no Curso de História da Universidade do Extremo Sul Catarinense, UNESC, com Linha de Pesquisa em Patrimônio Histórico e Memória.

Criciúma, dezembro de 2013.

BANCA EXAMINADORA

Prof. (a) Marli de Oliveira Costa - Doutora - (UNESC) - Orientadora

Prof. Tiago Da Silva Coêlho - Mestre - (UNESC)

Prof. (a) Daiane Nagel Acordi - Especialista - (UNESC)

Dedico esse trabalho a todos os artistas circenses que compõe a cultura popular brasileira.

AGRADECIMENTOS

Ao término de ciclos na vida, a reflexão da minha trajetória esbarra na ajuda que obtive no decorrer desse caminho. Por isso agradeço aos meus pais Arlindo e Judite, pelo conceito de família empregado em minha criação e pelos valores assim cultivados, juntamente com meu irmão Fabrício, que me apoiou de forma direta nesse caminho acadêmico.

O meu amigo de infância e irmão de coração Lucas Norberto Búrigo, pelas longas conversas e reflexões sobre a vida, esteve presente na decisão de iniciar o curso de História, e posteriormente, mesmo com a distância fez-se presente em seus e-mails, no qual continuavam em conversas, que me fizeram pensar muito, e sentir que a escolha pela profissão de historiador foi uma opção correta.

A minha companheira Cintia Gonçalves Martins, pelo carinho e dedicação a esse humilde consorte, que a estima muito em nossos debates sobre os mais diversos campos da História e da vida. Pela sua coragem e luta como Historiadora, agradeço por estar presente em minha caminhada e manter-me em constante reflexão.

Aos meus amigos Diego João Manarin, Giovani Felipe e Carlos Roberto dos Santos que encontrei no decorrer da graduação, pelas discussões na composição de trabalhos, que muitas vezes se estendiam para fora da universidade.

Ao Curso de História que fez com que eu enxergasse o mundo de forma diferente.

A todos os professores que encontrei na graduação, em especial a Professora Dra. Marli de Oliveira Costa, pelas disciplinas ministradas e pela orientação deste trabalho.

Aos artistas circenses que compõe este trabalho, pela sua receptividade e colaboração.

Agradeço a todos que fizeram parte desta caminhada.

**“Enquanto houver o sorriso de uma criança
o circo sempre estará vivo.”**

Autor Desconhecido

RESUMO

Esse estudo apresenta a história da atuação dos “palhaços” de circo, por meio das histórias de vida de cinco artistas circenses entre os anos de 1950-1980. Para discutir esse tema, foi necessário revisitar a história do circo no Brasil. O objetivo do trabalho é oferecer visibilidade a história da arte dos palhaços circenses, focando essa manifestação como parte da cultura popular e do patrimônio imaterial. A metodologia utilizada foi a história oral temática, seguindo os passos da pré-entrevista, entrevista, transcrição e devolução. Além da história oral, foram realizadas a revisão de literatura pertinente. Como resultado percebe-se que ao longo do século XX a arte dos palhaços circenses tem se modificado seguindo as exigências dos meios midiáticos.

Palavras-chave: Circo. Palhaço. Histórias de Vida. Cultura popular. Patrimônio Imaterial.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 HISTÓRIA E ORGANIZAÇÃO SOCIAL DO CIRCO BRASILEIRO	15
2 E PALHAÇO O QUE É? UM JEITO TÍPICO DO PALHAÇO BRASILEIRO	25
3 É DAQUI QUE EU VIVO, É O MEU TRABALHO, É O MEU AR – HISTÓRIAS DE VIDA DE PALHAÇOS BRASILEIROS	34
3.1 INFÂNCIA E FAMÍLIA	35
3.2 A ALMA DO CIRCO É O PALHAÇO	39
3.3 CIRCO, TERRITÓRIO E RELAÇÃO COM OS ANIMAIS	42
3.4 A FORMAÇÃO DOS ARTISTAS CIRCENSES	47
3.5 PEQUENAS CURIOSIDADES DOS PALHAÇOS DE SANTA CATARINA	51
CONCLUSÃO	53
REFERÊNCIAS	55

INTRODUÇÃO

Esse estudo busca compreender parte da construção histórica do palhaço brasileiro por meio de lembranças. O recorte temporal de 1950 a 1980 deu-se devido a idade dos palhaços entrevistados, no entanto foi necessário extrapolar essa temporalidade para poder compreender suas memórias.

O primeiro contato com o tema de estudo foi por meio da Professora Dra. Marli de Oliveira Costa, que ao receber na turma de sua escola, crianças circenses, demonstrou interesse pelo tema, coloquei-me a disposição para realizarmos estudos sobre o cotidiano dessas crianças.

As crianças eram filhos dos artistas do circo Vostok, e nas primeiras conversas constatei que já trabalhavam nos espetáculos, em sua maioria eram “palhacinhos”, e que a atividade de ser palhaço iniciava antes de exercer outras funções circenses, como por exemplo, o malabarismo.

A complexidade do mundo do palhaço de circo iniciou em minha mente quando as primeiras entrevistas foram realizadas no circo Vostok e posteriormente no circo Torricceli, percebi que para compor o personagem de um palhaço é extremamente complexo, exigindo muito estudo e também dedicação corporal de uma pessoa adulta e saudável. Mas que para aqueles que já estivessem mais velhos, uma das alternativas existentes seria ser palhaço, pois há várias formas de ser palhaço. Sendo criança, adulto ou velho, o personagem do palhaço pode ser composto.

Esse estudo busca oferecer visibilidade as histórias de vida de cinco palhaços circenses que circularam pelas cidades de Criciúma e Cocal do Sul no primeiro semestre de 2013. Para compreender sua arte e sua vida foi necessário revisitar a história do circo no Brasil e problematizar a arte circense como manifestação da cultura popular.

Dessa forma esse trabalho busca compreender a construção histórica do palhaço brasileiro através de suas lembranças e também por meio da história do próprio circo no Brasil, problematizando fontes históricas bibliográficas e com a história oral.

Esse estudo faz parte da Linha de pesquisa em Patrimônio Histórico e Memória. Para compor o *corpus* dessa investigação utilizei a metodologia da história oral temática.

A metodologia da história oral pressupõe algumas etapas. Assim, anterior a realização das entrevistas orais foi realizado levantamento bibliográfico, e pensando no contexto para as perguntas das entrevistas, levou-se em consideração a afirmação de Thompson, quando diz que uma entrevista não pode ser totalmente livre, necessitando de um eixo condutor, mas ao mesmo tempo considera-se que o “[...] principal objetivo não é a busca de informações ou evidência que valham por si mesmas, mas sim fazer um registro ‘subjetivo’ de como um homem, ou uma mulher, olha para trás e enxerga a própria vida [...]”¹, em sua parcialidade ou totalidade.

Para compreender o conceito de história oral, José Carlos Sebe Bom Meihy a define como o “arquivamento e estudos referentes à experiência social de pessoas e de grupos. Ela é sempre uma história do ‘tempo presente’ e também reconhecida como ‘história viva’.”² Completa seu raciocínio dizendo que a história oral é o “registro de experiências de pessoas vivas.”³ Mas alerta que história oral e memória tem a sua distinção:

Nesse sentido, a história oral mantém um vínculo importante com a questão da memória e vice-versa. A transposição das narrativas da memória para a história, a sociologia, a antropologia ou outra qualquer disciplina acadêmica, no entanto, se dá na capacidade de diálogo entre a memória, a mediação da história oral e a história de suas correlatas irmãs. Em particular a história como disciplina tem sido desafiada pelas provocações do uso da memória grupal, que inclusive, em alguns casos tem sido, erroneamente confundida com ela. Por ter como pressuposto o passado, a história oral recebeu o nome ‘história’. Em vez de isso ser fator de confusão, deve-se pensar nas virtudes das diferenças. Assim, fica esclarecido que a memória é um suporte para as narrativas de história oral, mas não é ela.⁴

Dessa forma buscou-se a memória de palhaços por meio de suas lembranças, pois “os projetos de história oral promovem uma mediação significativa entre a memória e a história. A responsabilidade documental da história oral dá sentido à memória como tema para a história.”⁵

O trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro capítulo intitulado: “História e Organização Social do Circo Brasileiro” contextualiza a história do circo brasileiro, e busca compor características de um circo típico brasileiro. O Brasil é um

¹ THOMPSON, Paul. A Entrevista. In:_____. **A voz do passado: história oral**. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 258.

² MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de História Oral**. São Paulo: Edições Loyola, 5ª Edição, 2005, p. 17.

³ Ibidem, p. 18.

⁴ Ibidem, p. 62.

⁵ Ibidem, p. 62.

país com dimensões continentais, quando se fala do circo brasileiro ou do palhaço brasileiro, o objetivo é problematizar as informações de acordo com as fontes históricas encontradas para a realização desse trabalho, não se pretende generalizar um modelo único de circo ou palhaço brasileiro, mas sim elencar as conclusões obtidas para somar aos estudos já existentes.

As obras da historiadora Erminia Silva são de extrema relevância para a compreensão da história do circo brasileiro, além de sua problematização em relação ao circo-teatro e o palhaço Benjamin De Oliveira. Com José Guilherme Cantor Magnani obteve-se compreensão do circo durante os anos de 1980, estudioso do circo, esteve presente em circos desse período e retratou temas importantes para a sua compreensão.

O circo em sua essência é itinerante, deixa marcas no imaginário das pessoas do local por onde passa, mas dificilmente cria raízes físicas, por isso torna-se difícil estabelecer um recorte geográfico para o circo, pois pode estar esse mês no sul e no próximo no norte, digo talvez não no mesmo estado, mas quiçá em outro país. Por isso decidiu-se delimitar a história do circo brasileiro.

No segundo capítulo: “E o Palhaço o que é? Um Jeito Típico do Palhaço Brasileiro”, o palhaço é o objeto de estudo, por meio de suas peculiaridades, tenta-se construir um jeito particular do palhaço brasileiro. Procura-se analisar nas obras, desde aqueles que mesmo fora dos picadeiros já se apresentavam e faziam suas “graças”, ao palhaço do circo-teatro, e também o artista das escolhas técnicas. O palhaço é o tema principal na obra de Alice Viveiro de Castro, fazendo-se presente nos dois primeiros capítulos deste trabalho. Além da contribuição de Maria Augusta Fonseca em Palhaço da Burguesia.

Considera-se que por meio de sua construção a arte circense do palhaço como **patrimônio imaterial**, e para melhor elucidar esse tema Sydney Limeira Sanches e Evelina Grunberg serão mediadores nessa reflexão.

A relação entre história e memória será abordada no terceiro capítulo intitulado: “É Daqui Que Eu Vivo, É O Meu Trabalho, É O Meu Ar – Histórias De Vida De Palhaços Brasileiros”, por meio de cinco entrevistas com palhaços circenses nascidos no Brasil serão problematizadas suas memórias, sendo que “[...] esse corte entre história e memória é resultado de múltiplas transformações nos processos de

transmissão entre gerações.”⁶ Os entrevistados passaram sua infância ou fase adulta durante o período de estudo deste trabalho.

Optou-se por não problematizar o período político em questão que passava o Brasil, sendo foco de análise o patrimônio imaterial das artes circenses aliadas as memórias de palhaços; e porque a tensão política não apareceu nas lembranças.

Esse estudo se apresenta como uma contribuição para os trabalhos no âmbito da História Cultural, cujo “historiadores da Nova História passaram a escolher temas cada vez mais voltados para o cotidiano e as mentalidades, realizando, dessa forma, trabalhos de História Cultural.”⁷

Ampliando as fontes históricas, a história cultural permite também alcançar uma variedade temática além de dialogar com outras áreas de conhecimento como a antropologia e sociologia. Assim, a história dos “palhaços” discutida a partir do conceito de “cultura popular”, ajuda-nos a perceber a arte circense como “patrimônio imaterial”.

⁶ DOSSE, François. A Oposição História/Memória. In:_____. **História e ciências sociais**. Tradução Fernanda Abreu. Bauru, SP: Edusc, 2004, p.171.

⁷ SILVA, Kalina Vanderlei. SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de Conceitos Históricos**. São Paulo: Editora Contexto, 2ª ed, 2009, p. 87.

1 HISTÓRIA E ORGANIZAÇÃO SOCIAL DO CIRCO BRASILEIRO

Para compreender e analisar a trajetória de vida das pessoas que emprestaram suas memórias para essa pesquisa, memórias que remetem ao trabalho de palhaços em circo, faz-se necessário em um primeiro momento revisitar alguns aspectos da história e organização dos circos no Brasil. Dessa forma, esse capítulo busca contextualizar o surgimento do circo no Brasil bem como as migrações, o circo-teatro, conceito de cultura, a relação do circo com os meios midiáticos, a transmissão dos saberes e a participação do palhaço circense na construção dos circos.

Os primeiros registros da presença de circos no Brasil, como são conhecidos atualmente, são do início do século XIX, com famílias circenses vindas da Europa, mas como em outros territórios colonizados ocorreram migrações. As migrações trouxeram um grande número de pessoas, dentre estas as mais variadas formas de artes circenses como explica Pimenta (2010) ao relatar que desde as primeiras migrações fizeram-se presentes “malabarismo, acrobacias, pirofagia, contorcionismo, funambulismo⁸, doma de animais, e prestidigitação⁹, sem, no entanto, a estruturação coletiva que viria mais tarde, a caracterizar o circo.”¹⁰

O século XIX foi o momento da grande migração circense para o Brasil, mas anterior a esse período há registros de saltimbancos e circos pau a pique já instalados em terras brasileiras: “artistas populares que se apresentavam, nas praças públicas, quase sempre em cima de um tablado, faziam demonstrações de habilidades físicas, de acrobacias, de teatro improvisado.”¹¹

No século XVIII Castro (2005) destaca os problemas entre a Igreja Católica e os saltimbancos e ciganos instalados Vila de Ouro Preto, e que em 1727, Dom Frei Antônio de Guadalupe pedia instruções ao Santo Ofício sobre como proceder “com os ciganos que ‘infestavam as povoações da Capitania, principalmente instalados na

⁸ Capacidade de equilibrar-se sobre a corda.

⁹ Ato de utilizar as mãos no ilusionismo.

¹⁰ PIMENTA, Daniele. **REPERTÓRIO: Teatro & Dança**. A CONFORMAÇÃO DO CIRCO-TEATRO BRASILEIRO: PERMEABILIDADE E APROPRIAÇÃO - Ano 13 - Número 15 - 2010.2. p. 30 Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/5210/3760>>

¹¹ NEPOMUCENO, Luiz. **Vai, Vai, Vai Começar a Brincadeira: Em Meios a Uma Gargalhada Tradicional, Algumas Notas Históricas do Desenvolvimento do Circo no Brasil**. Revista Inter-Legere, n°5 (ISSN 1982-1662), 2009: Reflexões, p. 289. Disponível em: <<http://www.cchla.ufrn.br/interlegere/05/pdf/pe04.pdf>>

Acesso em: 11 set. 2013.

Vila Rica do Ouro Preto, realizando com grande aparato, comédias e óperas imorais'.¹² Castro (2005) continua em sua obra, a descrever a trajetória de artistas circenses que se apresentaram pelo Brasil:

As referências encontradas até o momento nos permitem acreditar que já nos primeiros anos do século XIX um número significativo de artistas circenses apresentavam-se por todo o Brasil. Podemos citar Joaquin Olaz, bonequeiro, que em 1799 associou-se a Joaquin Duarte - malabarista, acrobata e prestímano (mágico). Saindo de Buenos Aires, cruzaram o Rio Grande e chegaram ao Rio de Janeiro, onde permaneceram por três anos. Aqui possivelmente fizeram o mesmo que em Buenos Aires: levantaram um circo de madeira, lonas, palhas e ramadas para se apresentarem.¹³

A formação do circo no Brasil ocorre com a pluralidade das influências daqueles que vieram de outros países com o que fora encontrado no Brasil do século XIX e posteriormente no século XX. O viver em terras brasileiras foi responsável pela caracterização de uma forma de realizar circo, como afirma Silva e Abreu (2009): “Mesmo possuindo artistas de diferentes nacionalidades, a permanência das famílias, no Brasil, formou, conformou e organizou a construção de um determinado modo de se fazer circo no século XIX e início do século XX.”¹⁴ E esse modo de fazer dito pelos autores, sugere-se como o modo brasileiro de fazer circo.

Erminia Silva, quarta geração de família circense, relata a história de sua família ao chegar no Brasil no século XIX e como conseguiram se organizar e estruturar:

Eu e mais dezesseis primos fazemos parte da quarta geração, no Brasil, da família Wassilnovich (depois Silva) que veio da Europa na segunda metade do século XIX. Chegou com apresentações como saltimbanco, tendo como instrumento de trabalho quase que exclusivamente seu corpo. Como seus componentes eram produtores e portadores da memória circense, detentores dos saberes artísticos e de construção dos espaços para suas apresentações, organizaram a partir das matérias-primas disponíveis na época e nos lugares, seus palcos/picadeiros e seus espetáculos.¹⁵

O resultado da permanência desses artistas foi a construção de uma nova linguagem a partir da mescla dos elementos dos saberes trazidos com os imigrantes

¹² CASTRO, Alice Viveiros de. **O Elogio da Bobagem - palhaços no Brasil e no mundo**. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005, p. 87 e 88.

¹³ CASTRO, ibidem, p. 89.

¹⁴ SILVA, Erminia. ABREU, Luís Alberto de. **Respeitável público... o circo em cena**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009, p. 28.

¹⁵ Ibidem, p. 26.

e aqueles encontrados no Brasil.

No entanto o período de estudo da história do circo neste trabalho é de 1950 a 1980, período que o circo se encontra com os novos meios de comunicação como a televisão e o rádio. Novas formas de entretenimento surgem, e qual a relação destes com a cultura circense?

Há uma quebra na “tradição” oral da transmissão dos saberes, que passavam de pai para filho, segundo Silva e Abreu (2009) na década de 1970 no Brasil ocorre o surgimento de escolas circenses, e demais artistas que mesmo sem tradição familiar circense fazem sucesso no circo.

Assim o recorte temporal deste estudo permite observar as transformações ocorridas após a segunda metade do século XX, no qual o circo como forma de entretenimento popular sofre transformações que geram uma diferenciação nos modos de construção dos espetáculos, podendo ser classificados de acordo com as suas estruturas, como: “[...] o circo de “atrações”, o circo-teatro e o de ‘variedades’.”¹⁶

O primeiro, circo de atrações, segundo Magnani (1984), geralmente de grande porte, é composto por as mais diferentes modalidades, como a magia, acrobacias, equilíbrio, números equestres, doma de animais, destreza, entre outros. O circo-teatro gira em torno de representações teatrais, de um repertório de dramas e comédias. O circo de variedades é diferente dos dois primeiros, sendo organizado:

[...] basicamente em função de um produto final específico, o circo de variedades transforma qualquer coisa em espetáculo. É na verdade, o circo mais pobre, circulando pelos bairros mais afastados. Enquanto o Circo-Teatro Bandeirantes, por exemplo, realiza seu circuito na região da Freguesia do Ó, Casa Verde, Bairro do Limão – com uma média de dois meses em cada praça – e os grandes circos de atrações (Circo Orfei, Circo Vostok, Tihany e outros), apoiados por organismos como a Paulistar, instalam-se por doze, dezoito ou mais meses, no Anhembi, o Circo Rosemir, de variedades, percorre os bairros mais distantes dos confins de Santa Amaro, permanecendo não mais de um mês em lugares de difícil acesso e carentes de recursos.¹⁷

Para manter um circo de atrações era necessário muito investimento financeiro, como por exemplo, animais de grande porte e artistas muito bem treinados para números difíceis, isso que gerou uma maior utilização do circo-teatro,

¹⁶ MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço – Cultura popular e lazer na cidade**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, p. 109.

¹⁷ Ibidem, p.109-110.

cuja própria família circense atuava nas peças teatrais e mantinha o circo com as demais funções sociais de cada um.

Segundo Pimenta (2010) **os palhaços foram os substitutos diretos dos animais**, desde o século XIX para aqueles circos que não conseguiam manter animais como atrações zoológicas pelas altas despesas, e recentemente pela maior fiscalização na utilização de animais em apresentações, o papel do palhaço esteve em rápida expansão com sua participação cômica nos circos; foi responsável por ajustar o “espetáculo, dosando suas participações de forma a compor um programa de duração adequada. Isto significa que quanto menores as companhias, maior a necessidade de participação dos palhaços.”¹⁸

Independente qual seja a forma com que o circo foi classificado, circo-teatro, atrações ou variedades, o circo é:

[...] uma organização empresarial que tem como finalidade a apresentação de um espetáculo, seu “produto visível”, que tem ingressos vendidos na bilheteria, cuja arrecadação poderá ser revertida em salários, na manutenção e expansão da estrutura física do circo e no ganho do proprietário.¹⁹

O circo é composto por uma série de apresentações, cujo Bolognesi (2010), define como mais variados atos acrobáticos, jogos cômicos, músicas, danças, animais, teatros, etc... Magnani (1984) completa a afirmação anterior ao citar a comicidade circense através de um de seus personagens mais populares:

E com o palhaço e sua improvisação tocamos no eixo central do espetáculo circense. Irreverente, sem compromissos com nada nem com ninguém, qualquer coisa pode ser alvo de suas tiradas corrosivas. Família, autoridade, religião, moral, doença, convenções sociais – nada escapa ao gesto ou palavra do palhaço, representante de uma comicidade que desmistifica o caráter absoluto e intocável dessas instituições e valores: o inspetor de polícia com medo, o escrivão ou então o juiz (cuja palavra condena ou absolve), gago e vestido com feiticeiro, o padre abraçando a noiva, o sacristão com ameaça de transe, a cruz, utilizada em mil e uma situações pouco piedosas.²⁰

Fonseca (1979) continua com a comicidade do circo, e define esse personagem através da origem de seus termos:

¹⁸ PIMENTA, op. cit., p. 31.

¹⁹ SILVA e ABREU, op. cit., p. 45.

²⁰ MAGNANI, op. cit., p.112.

A comicidade no circo está forjada na figura do palhaço. O termo tem sua origem no italiano 'pagliaccio' e representa o artista do circo-de-cavalinhos que se traça com roupas grotescas, cara pintada, para divertir a assistência. Seus trejeitos engraçados, suas brincadeiras espirituosas provocam o riso. O nome, na verdade, significa vestido de palha e serve para denominar também o pano que reveste o colchão de palha. Como este tipo de bufão vestia uma roupa larga como um saco e de pano rústico (semelhante ao forro dos colchões), o nome passou a designá-lo por analogia.²¹

O que vai caracterizar o circo do período em estudo, segundo Magnani (1984), é não somente a capacidade de realizar no palco o dia-dia dos espectadores, “[...] mas a existência de uma lógica que articula – de ‘forma circense’ - as contradições, incongruências e descompassos da vida diária”,²² representando as dificuldades de um Brasil com diferenças sociais em demasia. Como afirma Silva e Abreu (2009) cujo “[...] uma das principais características da linguagem circense é sua contemporaneidade, processos de mudanças e alterações sempre ocorreram nos espetáculos circenses.”²³

O circo moderno como é conhecido atualmente, com o formato circular e com apresentações de variedades embaixo de uma lona tem os primeiros registros no século XVIII, em Londres com militares, que ao deixarem o exército, e muitos anos de dedicação aos cavalos, continuam a manter os treinamentos e iniciam exposições pagas de suas performances equestres:

Aos poucos, contudo, elementos egressos das fileiras militares começaram a organizar espetáculos abertos mediante pagamento, tendo-se destacado, em Londres, as apresentações realizadas pelas companhias de Hayam, Jacob Bates, Price e Philip Astley. Este último, após haver-se desligado de seu regimento, em 1766, inicia com alguns companheiros suas exposições públicas, e mais tarde monta o circo de madeira que já contava com números de “variedades” a cargo de renomados acrobatas italianos, os Ferzi.²⁴

A *Commedia dell’Arte*²⁵, para Magnani (1984), deixou várias marcas em diversos gêneros teatrais, principalmente na comédia, e inclusive na formação do circo brasileiro. O melodrama também se incorpora nessa análise, só que com abordagens temáticas diferentes da comédia. Ambos possuem características

²¹ FONSECA, Maria Augusta. **Palhaço Da Burguesia**. São Paulo: Editora Polis, 1979, p. 20.

²² MAGNANI, op. cit., p. 175.

²³ SILVA e ABREU, op. cit., p. 57.

²⁴ MAGNANI, op. cit., p. 62.

²⁵ *Commedia dell’Arte*: Oriunda de Vezena do século XVI e que a partir de então cruzou a Europa em todas as direções, deixando suas marcas nos mais variados gêneros teatrais. A improvisação é uma das suas principais características. (MAGNANI, 1984).

semelhantes, no qual em suas apresentações estimulam a criatividade dos atores, que não seguem um roteiro rígido, mas que sim há a liberdade para a improvisação, representando temas de suas realidades.

Fonseca (1979) destaca os pares cômicos, como uma manifestação popular, uma representação da vida cotidiana, baseado no princípio do riso, cujo normalmente “aparecem por contrastes: gordo e magro; velho e moço, grande e pequeno; tolo e esperto, uma infinidade de combinações por oposição. Estes pares cômicos permanecem ainda hoje nos circos.”²⁶

O circo é um constante propagador de cultura, e segundo Erminia Silva e Luis Alberto de Funarte (2009) não:

[...] se pode estudar a história do teatro, da música, da indústria do disco, do cinema e das festas populares no Brasil sem considerar que o circo foi um dos importantes veículos de produção, divulgação e difusão dos mais variados empreendimentos culturais.²⁷

Seria o circo uma expressão de cultura popular? Por meio da reflexão de Erminia Silva (2007) compreendemos de uma maneira ampla esse conceito de cultura:

Cultura popular é um termo genérico e impreciso que no século XIX passou a designar todo o universo das expressões simbólicas criadas ou abrigadas na tradição das classes ditas subalternas. Foram colocadas em oposição às expressões simbólicas criadas de acordo com o pensamento estético dominante, que não só se nomeou guardião de toda a produção cultural clássica como reinterpretou as normas para a sua época.²⁸

Peter Burke (2005) problematiza o conceito de cultura ampliando e compreendendo como espaço de produção da arte popular:

O termo “cultura” é ainda mais problemático que o termo “popular”. Como observou Burckhardt em 1882, história cultural é um “conceito vago”. Em geral, é usado para se referir à “alta” cultura. Foi estendido “para baixo”, continuando a metáfora, de modo a incluir a “baixa” cultura, ou cultura popular. Mais recentemente, também se ampliou para os lados. O termo cultura costumava se referir às artes e às ciências. Depois, foi empregado para descrever seus equivalentes populares – música folclórica, medicina popular e assim por diante. Na última geração, a palavra passou a se referir a uma ampla gama de artefatos (imagens, ferramentas, casas e assim por

²⁶ FONSECA, op. cit. p. 26.

²⁷ SILVA e ABREU, op. cit., p. 27.

²⁸ SILVA, Erminia. **Circo-Teatro: Benjamim De Oliveira e a Teatralidade Circense No Brasil**. São Paulo: Altana, 2007, p. 16.

diante) e práticas (conversar, ler, jogar).²⁹

A compreensão do conceito de “Indústria Cultural” faz-se necessário a medida que esta influencia na construção da arte circense, cujo os interesses “capitalistas que rodeiam e monopolizam instrumentos de mídia que divulgam e produzem ‘cultura’ está situada ‘A Indústria Cultural’ para gerar lucro e não para constituir a própria arte.”³⁰

Segundo Adorno e Horkheimer (1985) o cinema, o rádio e as revistas constituem um sistema. Cada setor é coerente em si mesmo e todos o são em conjunto. A padronização do método de transmissão das massas é resultante das necessidades dos consumidores que assim aceitam sem resistência dando mais força aqueles que produzem e controlam a mídia. Isso leva a padronização e a produção em série.

O circo e a arte circense podem ser considerados como expressão da cultura popular? Embora perceba-se que a indústria cultural tenha alcançado também esse universo, ainda assim, observando o jeito próprio da vida no circo, pode-se perceber com Magnani (1984) que:

Este primeiro contato com o mundo do circo – através da descrição de sua organização e funcionamento, das áreas que percorre, de seu espetáculo e dos depoimentos de seus proprietários e artistas – permite classificá-lo como uma forma particular de cultura e entretenimento populares: diferentemente de outras manifestações tais como as festas tradicionais com suas danças e de devoção ligadas ao catolicismo rústico, dos ritos da cultura religiosa negra, modas de viola caipira, etc. – feitas de forma mais espontânea e amadorística – o circo é uma empresa, com divisão de trabalho, pesquisa de mercado e um sistema de deslocamento periódico, oferecendo um produto específico, o espetáculo.³¹

Em sua obra Magnani (1984) afirma que o circo se encontra no meio do caminho entre a indústria cultural e as manifestações espontâneas, ou seja, também é influenciado por fatores externos dos meios de comunicação de massa, como a utilização de uma música famosa, que influencia na própria parte física do show, claramente marcado pelo modelo dos programas de rádio com auditório; a peça teatral por sua vez, sendo baseada na letra de uma canção conhecida. Dessa forma o circo absorve fatores externos propagados pelos meios de comunicação em

²⁹ BURKE, Peter. **O Que é História Cultural?** Rio de Janeiro: ZAHAR, 2005, p. 42-43.

³⁰ ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A Indústria Cultural. In: _____ **Dialética do Esclarecimento**. Trad. Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 113.

³¹ MAGNANI, op. cit., p. 46-47.

massa.

Na década de 1950 há a consolidação do rádio, e ao contrário do que se pode pensar, não atrapalhou o circo, tornando-se um grande aliado em sua divulgação. Muitos artistas que eram de circo gravam seus discos, mas continuam com as suas apresentações sob a lona, como afirma Alcir Lenharo citado por Silva e Abreu (2009):

Cantar no circo significava pisar o palco mais cobiçado pelos artistas do rádio e do disco, o meio mais fácil de se apresentar a públicos diversos das cidades do interior pelo país afora. Vicente Celestino cansou de fazer as plateias chorarem por causa do “Ébrio”. Cantores do rádio, como Emilinha Borba, tinham nos picadeiros dos circos o grande trunfo de seu estrelato; Dalva, Herivelto, Galhardo, Nelson Gonçalves, todo mundo ia ao circo, rico celeiro de artistas; daí rumavam para a revista, a chanchada, ao rádio, ao disco. Gente célebre como Oscarito, Grande Otelo, Derci Gonçalves, Araci Cortes, todos passaram e repassaram pelo circo, e fizeram dele sua escola de aprendizado artístico. Também os cantores de música caipira tinham no circo o meio ideal para chegar a suas plateias preferidas das cidades do interior. Em geral, os cantores costumavam denominar o circo de “boate de lona”, e encaravam-no como a melhor escola de canto. Os recursos acústicos eram mínimos, geralmente só um violão ao microfone, que mal se ouvia na plateia. O artista que atuava no circo perdia, sem demora, o medo do público, diante de uma “plateia acordada”, composta de muita criança e de um público indócil. Quem vencía no circo sentia-se consagrado.³²

O circo também se utilizou dos veículos de comunicação em massa, e nem por isso deixou de ser uma forma de representação da cultura popular brasileira. Organizou-se de forma com que trabalhasse em conjunto com essas novas formas de entretenimento. Pois quando o circo passava pela cidade:

[...] fazia parte da contemporaneidade do espetáculo incluir na programação artistas locais de diversas linguagens: do teatro, da dança, da música, ou seja, se estava fazendo sucesso, era incorporado. Ao mesmo tempo em que os artistas locais se apresentavam, os circenses aprendiam e apreendiam com eles suas artes. Quando o circo ia embora, não era raro que algum daqueles artistas também o acompanhasse. Mas, mesmo que isso não acontecesse, o próprio circense se tornava portador dos saberes dos ritmos e sons das músicas, dos instrumentos musicais e das danças que a população ouvia e gostava: lundu, tango, modinha, maxixe, cançoneta, polcas, entre muitas outras.³³

Percebe-se que a dimensão do circense não se desconstrói, ao contrário utiliza toda a pluralidade que está inserido e se reconstrói ao utilizar todas as novas

³² ALCIR LENHARO, Apud, SILVA e ABREU, 2009. **Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo**. Campinas: Editora da Unicamp, 1995, p. 41.

³³ SILVA e ABREU, op. cit., p. 59.

influências da indústria cultural existente. A partir disso é importante considerar a manifestação da arte circense como patrimônio imaterial:

A cultura imaterial se relaciona com as crenças, os conhecimentos, a religião, magia, mitologia, as formas de organização social, política, a linguagem, etc. Assim, a chamada cultura popular que está sendo agora incluída como patrimônio imaterial, como toda cultura, possui elementos tanto materiais quanto imateriais, mas passa a ser resgatada como patrimônio imaterial de cultura.³⁴

Em agosto de 1978 Maria Augusta Fonseca (1979) realiza entrevista com Waldemar Seyssel, o Palhaço Arrelia, e dentre inúmeras perguntas tenta-se compreender a construção do circo brasileiro até a década de 1950:

É um assunto complexo porque, a meu ver, o circo é o circo, o cinema é o cinema, o teatro é o teatro – a televisão é tudo isso. Então a televisão abrangeu todos estes setores num só, porque ela demonstra, não faz para um determinado público... O circo não, o circo, como o teatro, tem os seus adeptos, os seus 'habitués', o cinema também. Então, a diferença do circo do passado, até a década de '50' mais ou menos, é tipicamente o circo nacional, que criou uma função diferente do circo europeu e do circo americano. No americano não existe esta pantomimazinha, no europeu também não. São grandes espetáculos com animais amestrados, feras. O circo nacional quase sempre foi composto por famílias tradicionais de circos vindos da Europa, na maioria, e aqui ficando, deixando o circo maior seguir o seu caminho.³⁵

Arrelia continua em sua entrevista dizendo que era muito caro manter um circo com grandes animais, por isso o circo brasileiro desenvolveu-se de maneira diferente do europeu e do norte-americano, para baratear os espetáculos, no Brasil:

[...] os números eram quase todos feitos por nós, os da família, com muito pouca gente de fora. O palhaço era da família também. Fazia-se aquela primeira parte com número de malabares, acrobacia, o que tinha, e depois dupla de palhaços, ou um trio de palhaços. Em seguida vinha uma comédia, uma pantomima, uma chanchada. Este sempre foi o circo brasileiro.³⁶

A partir da década de 1970 os especialistas são a nova realidade do circo, como diz Magnani (1984) ao afirmar que um artista tocava sete instrumentos evidencia o aprimoramento na área musical, por exemplo, e o que modificara é que

³⁴ FERRETTI, Sergio Figueiredo. **Cultura Popular e Patrimônio Imaterial:** o contexto do tambor de crioula do Maranhão. Revista de Políticas Públicas, Vol. 14 (2010), p. 173-179. Disponível em: <<http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rppublica/article/viewFile/398/803>>

Acesso em: 15 nov. 2013.

³⁵ FONSECA, op. cit., p. 131.

³⁶ Ibidem, p. 132.

a aprendizagem para tocar todos esses instrumentos não foi através da memória da tradição oral dos saberes, mas sim nas especialidades das escolas técnicas.

Não há registro na obra de Fonseca (1979) que Arrelia tenha participado de alguma escola técnica, mas representa o palhaço que tocava vários instrumentos: “Meu primeiro instrumento foi a flauta. [...] Depois aprendi um pouco de violão e concertina. Meu mano tocava violino. Eu tocava concertina com a orquestra de circo, vestido de holandesa.”³⁷

Como Arrelia, inúmeros palhaços estiveram presentes na construção histórica do circo no Brasil, no próximo capítulo, os palhaços serão o tema principal de análise, identificando algumas particularidades dos “palhaços” problematizados e posteriormente no terceiro capítulo nas histórias de vida dos “palhaços” entrevistados.

³⁷ Ibidem, p. 134.

2 E PALHAÇO O QUE É? UM JEITO TÍPICO DO PALHAÇO BRASILEIRO

No capítulo anterior identificaram-se três maneiras de circo no Brasil de acordo com a estrutura de seu espetáculo: circo de atrações, de variedades e o circo-teatro. O palhaço tem participação nos circos citados anteriormente, possui significativa influência na construção dos mesmos. Nos circos de atrações e de variedades o palhaço poderia não ser a peça central da apresentação do circo, mas é no circo-teatro que terá o seu esplendor, nas representações teatrais, seja na comédia ou tragédia, será na representação teatral que o palhaço brasileiro construirá o seu modo de ser palhaço.

As apresentações realizadas por palhaços nos circos no Brasil apresentam reflexos da sociedade que estão inseridos. Torna-se necessário a compreensão da construção histórica do palhaço no Brasil, cujo não ocorreu somente nos picadeiros dos circos, mas sim de acordo com o que acontecia ao seu redor.

O Brasil, um país multifacetado, com uma cultura diversificada pela sua extensão geográfica e por toda miscigenação de povos, no qual segundo Castro (2005) a “tradição do humor apoiado na palavra e na música vem das festas populares, seguindo a longa linhagem que atravessa os tempos e se espalha por todos os povos e regiões”;³⁸ teria um jeito particular do palhaço brasileiro?

O palhaço traz consigo a comicidade, por meio do riso consegue prender a atenção de adultos e crianças, mas é com sua genialidade que segundo Castro consegue “analisar os diferentes estilos, valorizar a originalidade de uns e, ao mesmo tempo, nos maravilhar com a incrível capacidade de fazer como se novas fossem graças muito antigas [...]”³⁹; e que essas graças sejam refeitas, adaptadas e reconstruídas.

Dessa forma está presente e atua na construção do circo e influencia a comunidade circense. O palhaço não é um personagem exclusivamente do circo, possui um passado histórico, é um sujeito intrigante, com o auxílio de Castro (2005) podemos compreendê-lo um pouco:

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

³⁸ CASTRO, op. cit., p.104.

³⁹ Ibidem, p. 139.

compromisso com qualquer aparência de realidade. O palhaço é comicidade pura.⁴⁰

O circo não é o responsável por sua criação, mas é no picadeiro que atinge sua plenitude. Outro ponto interessante é o nome que lhe atribuem, no qual Castro cita alguns nomes mais conhecidos como: “Clown, grotesco, truão, bobo, excêntrico, tony, augusto e jogral.”⁴¹

Segundo Castro (2005) foi com as caravelas portuguesas no século XV que chegaram as primeiras artes circenses e um nome de destaque é o de *Diogo Dias*, destacando-se “[...] cômico gracioso que viajava com Pedro Álvares Cabral e que, no Domingo de Páscoa, no início da tarde, resolveu tomar a mão dos índios e dançar com eles.”⁴² Demonstrado assim toda a sua graça, fazendo todos rirem, uma forma de descontração, que viria a se adaptar e transforma-se nos moldes de apresentação da personagem do palhaço do século XX.

Em uma linha cronológica de tempo, encontramos nos séculos posteriores a participação de cômicos que também possuem características relevantes na construção histórica do palhaço de picadeiro do século XX, juntamente com a própria história do circo brasileiro;

Não podemos falar de espetáculos circenses, no sentido atual, acontecendo no Brasil Colônia, mas o jeito brasileiro de ser artista estava sendo formado ali, durante os séculos XVI e XVII. A história das diversões no Brasil está repleta de saltimbancos, volantins, funâmbulos e cômicos – desde sempre. O palhaço brasileiro foi gestado nas festas do Brasil Colônia. E como se faziam festas por aqui... Nascimentos, batizados, casamentos e funerais da família real; dias santificados; chegada de bispos e autoridades em geral – tudo era motivo para procissões, missas e... festas. Em quase todas as notícias que temos de comemorações do Brasil Colonial os cronistas citam danças, foguetórios e comédias. Realizadas em curros (picadeiros) de touradas ou em palanques especialmente construídos, as comemorações duravam dias e envolviam centenas de pessoas. Muito comuns eram os espetáculos realizados na forma de cortejo, com carros alegóricos, desfiles, figurinos especiais e música – uma espécie de desfile de escola de samba da época....⁴³

Ainda segundo Castro (2005) há o registro de Volantins e Saltimbancos no século XVIII em Minas Gerais, ciganos europeus que vinham ganhar a vida na terra do ouro.

⁴⁰ Ibidem, p. 11.

⁴¹ Ibidem, p. 11.

⁴² Ibidem, p. 85.

⁴³ Ibidem, p. 86-87.

No século XIX se inicia o formato de circo semelhante àquele que vai se perpetuar durante século XX, no qual os artistas viajam com uma estrutura física para as suas apresentações, apresentando-se nas cidades que passam:

Outro caso curioso, um bom exemplo da incrível capacidade de locomoção dos artistas itinerantes nos primeiros anos do século XIX, é a trajetória de Guilherme (William) Southby e sua família. Em 1818 estavam em São Luiz do Maranhão, no ano seguinte em Buenos Aires e, em 1821, em Sabará. Nesta cidade, cederam à Câmara gratuitamente um espetáculo durante as comemorações do nascimento do Príncipe da Beira. Em agosto de 1822 vamos encontrá-los, mais uma vez, em São Luiz do Maranhão.⁴⁴

Outra característica do século XIX é o circo-teatro, onde ocorriam apresentações circenses, no qual muitos palhaços ficaram famosos. E era na capital do Império, no Rio de Janeiro que;

[...] existiram casas de espetáculos com atividades permanentes, ou quase, dedicadas especialmente a espetáculos circenses. Não sabemos exatamente quando foi construída a primeira delas mas, em 1837, quando pela primeira vez exibiu-se um elefante no Brasil, o público curioso pode vê-lo no Circo Olímpico, no largo da Ajuda número 9, “famoso sucessor do circo do Largo da Ajuda” nas palavras de Morales de los Rios.⁴⁵

Por meio de Castro conseguimos compreender que há um “jeito brasileiro” de ser palhaço, pois [...] “isso não quer dizer que este seja o único tipo de palhaço que temos, ou de que é um jeito melhor ou pior do que outros. Mas surgiu no Brasil e faz parte da nossa identidade cultural.”⁴⁶

E como seria esse jeito particular que é característico do palhaço brasileiro? Peculiaridades dos palhaços já da segunda metade do século XIX e meados do século XX, apresentando-se em circo-teatro ou em picadeiros de circos de lona, ambos possuem sua malícia por meio de suas cantorias, mesclam comédia com música:

*Hoje tem espetáculo?
- tem, sim sinhô!
É às 8 da noite?
- é, sim senhor!
Hoje tem goiabada?
- tem, sim sinhô!*

⁴⁴ Ibidem, p. 89.

⁴⁵ Ibidem, p. 93.

⁴⁶ Ibidem, p. 103.

Hoje tem marmelada?
 - *tem, sim sinhô!*
É de noite, é de dia?
 - *é na casa da tia?*
Aproveita moçada
 - *dez tostões não “é” nada*
Sentadinho na bancada
 - *pra ver a namorada*
Criança que chora
 - *é que quer mamar*
E a mulher que namora
 - *é que quer casar*
E o palhaço o que é?
 - *é ladrão de mulher!*
E o palhaço o que é?
 - *é ladrão de mulher!*⁴⁷

Ao ler a cantiga, parece sentir e ouvir o palhaço cantando, demonstrando ainda mais como isso pode ser uma característica brasileira:

Esta característica sedutora dos palhaços parece ser um traço tipicamente brasileiro, que teria se desenvolvido a partir da malícia dos palhaços de folgado, e que se firmou com a figura do palhaço instrumentista-cantor. Não sabemos ao certo em que momento essa figura surge nos picadeiros, nem se há um momento definido para isso. Acredita-se que o velho palhaço do Brasil Colônia, mascarado, mais próximo do bufão medieval, foi sendo substituído pouco a pouco por uma mistura do palhaço dos circos europeus com o palhaço das festas e folguedos populares.⁴⁸

Na entrevista com o palhaço Arrelia, Fonseca (1979) problematiza sobre o jeito particular do palhaço brasileiro:

Qual a origem do famoso refrão do circo ‘hoje tem marmelada’? É tipicamente brasileiro?
 Isso é típico do Brasil. Porque nós temos dois tipos de palhaço que não existiam nem na Europa, nem na América do Norte. É esse palhaço de rua, que era contratado do circo, um casaca-de-ferro⁴⁹, que pintava a cara e ficava realizado vestido de palhaço. Montava num burro ou num cavalo do próprio circo, com a cabeça virada para o lado contrário da montaria. Ficava virado pro lado da anca do burro ou do cavalo, com um menino puxando o animal muito manso então gritava: ‘Hoje tem espetáculo?’ A menina na rua respondia: ‘Tem, sim senhor’. E continuava o diálogo: ‘Hoje tem marmelada?’ ‘Tem. Sim senhor’.... ‘E o paição (sic) o que é?’ ‘É ladrão de muié’ (sic).⁵⁰

⁴⁷ Ibidem, p. 106.

⁴⁸ Ibidem, p. 106.

⁴⁹ Casa-de-Ferro: É aquele que enrola o tapete, ajuda a armar os aparelhos para os números. (FONSECA, 1979)

⁵⁰ FONSECA, op. cit., p. 138.

Palhaços destacaram-se como cantores, e segundo Castro (2005) foi Mario de Andrade o primeiro pesquisador a se interessar pelos palhaços cantores.

Pouco sabemos sobre o “palhaço preto cantador, equilibrista, saltador, um faz tudo muito apreciado” como é descrito o Veludo pela senhora de Araraquara, informante de Mário de Andrade. Já sobre Antoninho Correia... sabemos menos ainda. O que nos interessa é o fato de que o Lundu do Escravo era cantado nos circos em 1876, que ao longo dos anos seus versos foram sendo ligeiramente modificados, mas que faziam sucesso até pelo menos 1913, quando o cantor e palhaço negro Eduardo das Neves gravou-o pela Casa Edison com o nome de Preto Forro Alegre.⁵¹

O palhaço cantador de violão, uma característica brasileira:

Há também um palhaço que é *sui generis*, é a criação do Brasil. É o palhaço cantor de violão. Não existiu em nenhuma parte do mundo, a não ser no Brasil. Tivemos palhaços célebres como o famoso João Aldus, o Benjamin de Oliveira, o Eduardo das Neves (palhaço de circo que ainda deixou discos gravados). Outro povo não conheceu este tipo de palhaço. Eram o xodó do povo porque cantavam naquela época os lundus. As críticas políticas era feitas pelo palhaço o que faz hoje o Juca Chaves, o menestrel, eram os palhaços que faziam, os menestréis daquela época.⁵²

Em sua obra Pimenta (2010) destaca a atitude cênica das performances dos palhaços:

Os palhaços, em suas performances cômicas e musicais, impressionavam pela destreza, por sua habilidade de tocar seus instrumentos e cantar enquanto executavam acrobacias. O foco não estava nas sutilezas de interpretação, mas na comicidade das letras das paródias, no duplo sentido e até no timbre rústico e caricato das vozes.⁵³

Uma possível explicação para tamanhas habilidades dos palhaços, talvez fosse a formação desses artistas. Afinal, como aprendiam tantas coisas? Conseguir exercer tantas manobras? Aprendendo a tocar vários instrumentos?

Aqueles que vinham compor o circo deveriam conhecê-lo em sua totalidade. Geralmente a maneira de transmissão dos saberes se davam nos núcleos familiares, as informações eram passadas de pai para filho. Como afirma Silva (2009), “muitos

⁵¹ CASTRO, op. cit., p. 111.

⁵² FONSECA, op. cit., p.138.

⁵³ PIMENTA, op. cit., p. 33.

daqueles que o integraram constituíram famílias passando a ensinar aos filhos o que tinham aprendido, formando várias trupes e iniciando novos grupos familiares.”⁵⁴

A forma da transmissão oral do saber circense fez desse mundo particular uma escola única e permanente. A diretriz desta aprendizagem determinou a formação de um artista completo, pois cada indivíduo fazia parte de uma comunidade cuja sobrevivência dependia de seu trabalho. Um artista completo tinha a capacidade de desempenhar várias funções dentro do espetáculo, além de ter conhecimento (e prática) de mecânica, eletricidade, transporte; podia atuar como ferramenteiro, ferreiro, relações públicas e, por fim, armar e desarmar o circo.⁵⁵

Ao mesmo tempo isso não se tornava uma regra. Muitos se integravam ao circo por simples escolha de acompanhá-lo. Inúmeros personagens do circo adentraram por identificação, por necessidade ou por vocação artística.

Um caso que chama a atenção é o da Tese de Doutorado de Erminia Silva, no qual ela relata a vida e obra do palhaço Benjamim de Oliveira, palhaço negro que se pintava de branco para representar os personagens que não eram de sua cor.

Em sua pesquisa encontra publicações do jornal Estado de São Paulo:

Naquele período, Benjamim de Oliveira estava trabalhando com o Circo Spinelli, que havia chegado a São Paulo em 1901, após um percurso por Minas Gerais. Ali ele ficou durante quase quatro anos, principalmente na capital paulista, apresentando-se por diversos bairros e ruas, e, às vezes, realizando turnês por cidades do interior do Estado.⁵⁶

Constatou na continuidade de sua pesquisa, que Benjamim já era a estrela do circo, sendo reconhecido por seu trabalho pelo público e pelo jornal da época. Destacando-se por suas habilidades:

Os cômicos dos circos, no Brasil, misturados aos artistas locais, incorporaram e transportaram os ritmos à acústica do circo. Não era novidade que eles cantassem e tocassem, realizando acrobacias ao mesmo tempo; entretanto, naquele início de século XX, eram reconhecidos pela imprensa e pelo público como palhaços cantores e atores, que divulgavam os vários gêneros preferidos pelo público.⁵⁷

Apesar do sucesso como artista, Benjamim acaba desamparado:

⁵⁴ SILVA e ABREU, op. cit., p. 71.

⁵⁵ Ibidem, p. 73.

⁵⁶ SILVA, op. cit., p. 183.

⁵⁷ Ibidem, p. 189.

Entre 1930 e 1950, a trajetória de Benjamim de Oliveira é esmiuçada em numerosas entrevistas publicadas em jornais e revistas do Rio de Janeiro. Confrontando tais informações com a documentação recolhida nos cartórios de Pará de Minas (antiga Patafúfo), onde ele nasceu, e com os jornais da época, pude elucidar vários pontos importantes, corroborados pelas preciosas informações de seus netos Jaçanan Cardoso Gonçalves e Juyraçaba Santos Cardoso. Na realidade, a maioria daquelas reportagens tinha como objetivo recuperar a história de vida de Benjamim de Oliveira, “o introdutor do teatro popular” no circo brasileiro, no sentido de denúncia das condições de vida que aquele artista vivia, sem nenhum amparo governamental, como a ausência de uma aposentadoria, por não ter conseguido provar o seu tempo de trabalho.⁵⁸



Figura 01 - Foto lembrança de Benjamim de Oliveira representando diversos papéis, 1909.⁵⁹

A figura acima representa a imagem de diversos papéis realizados por Benjamim de Oliveira, popular palhaço do circo-teatro. Percebe-se a caracterização do personagem, e a complexidade do palhaço no circo brasileiro.

⁵⁸ Ibidem, p. 29-30.

⁵⁹ Ibidem, p. 240.

Magnani (1984) reforça a importância do palhaço na construção do próprio circo:

Seja qual for a categoria do circo – de variedades, de atrações ou circo-teatro – o palhaço e sua comicidade ocupam dele um lugar privilegiado. Diríamos mesmo que é sua peça estruturante, não importando a natureza ou a quantidade de inovações pelas quais o circo tenha passado. É a figura do palhaço e sua irreverência que sustentam o arcabouço dessa forma de entretenimento popular, assim como a bateria é considerada por alguns como elemento aglutinador da escola de samba, cante seu enredo a saga de Zumbi ou o custo de vida, apresente poucas ou muitas alas, sejam suas fantasias pobres ou luxuosas.⁶⁰

Com o advento de vários meios de comunicação durante o século XX, a arte tornou-se mais acessível a toda a população, mas até certo período o circo era o único meio de acesso a cultura para muita gente, o circo agiu como um grande propagador da cultura, através de suas andanças e criações, esteve e está presente no imaginário de várias pessoas.

Para garantir acesso a produção cultural circense construída no decorrer de sua história faz-se necessário considerar sua trajetória como patrimônio cultural imaterial, por isso o palhaço e sua tradição circense podem ser considerados como um bem cultural, que segundo Sanches (2008) pode ser entendido como um patrimônio de um grupo ou comunidade, garantindo “[...] a preservação de identidades e elos sociais, transmitidos por gerações, garantindo, ainda, efetivo acesso à história.”⁶¹

Entende-se por patrimônio cultural a definição de Grunberg (2007):

São todas as manifestações e expressões que a sociedade e os homens criam e que, ao longo dos anos, vão se acumulando com as das gerações anteriores. Cada geração as recebe, usufrui delas e as modifica de acordo com sua própria história e necessidades. Cada geração dá a sua contribuição, preservando ou esquecendo essa herança.⁶²

A transmissão oral dos saberes, a tradição familiar circense, a influência daqueles que “fogem” com o circo, compõe a cultura circense. Um exemplo podem

⁶⁰ MAGNANI, op. cit., p. 113.

⁶¹ SANCHES, Sydney Limeira. **O Patrimônio Cultural Imaterial e a Propriedade Intelectual – Harmonia ou Conflito de Interesses**. Curso de Mestrado Profissionalizante em Bens Culturais e Projetos Sociais – Fundação Getúlio Vargas, 2008, p. 53 – Disponível em:

<<http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/2177>> Acesso em: 21 out 2013.

⁶² GRUNBERG, Evelina. **Manual de atividades práticas de educação patrimonial**. Brasília, DF: IPHAN, 2007, p. 05.

ser as cantigas dos palhaços brasileiros e sua tradição no circo-teatro, que compõem a construção da cultura imaterial brasileira:

As expressões e manifestações culturais tradicionais são os resultados de vários processos sócio-culturais que integram determinada comunidade ou grupo social. Tais manifestações culturais tradicionais ou folclóricas, usualmente, compõem o patrimônio artístico e imaterial de um país e refletem a identidade nacional.⁶³

Após constatar que há características que definem um jeito particular do palhaço brasileiro, pretende-se através da memória, de relatos orais, contextualizar a história de vida de cinco palhaços brasileiros que viveram no período de estudo deste trabalho, 1950 a 1980.

⁶³ SANCHES, op. cit., p. 67.

3 É DAQUI QUE EU VIVO, É O MEU TRABALHO, É O MEU AR – HISTÓRIAS DE VIDA DE PALHAÇOS BRASILEIROS

Para construir esse capítulo foram utilizadas cinco entrevistas semi estruturadas, focando as experiências de palhaços que visitaram os municípios de Cocal do Sul e Criciúma no primeiro semestre de 2013. Dessa forma, alcança-se por suas memórias a realidade dos palhaços atualmente, bem como, sua visão acerca dessa arte, pedaços da história da atuação dos palhaços no Brasil. Busca-se compreender suas narrativas por meio da categoria memória articulada com os conceitos de arte e cultura popular.

Considera-se arte como “certas manifestações da atividade humana diante das quais nosso sentimento é admirativo, isto é: nossa cultura possui uma noção que denomina solidamente algumas de suas atividades e as privilegia.”⁶⁴ E como afirma Marcos Ayala e Maria Ayala (2002), cultura popular é sinônimo de cultura do povo, considera-se que os palhaços brasileiros representam a sociedade que estão inseridos, tornando-se uma expressão de manifestação de cultura popular.

Percebe-se na história de suas vidas as marcas da “arte dos palhaços”, que na maioria dos casos são passadas de pai, mãe para filhos e filhas, evidenciando certa continuidade familiar. Discute-se assim, a vida dos palhaços nos circos brasileiros a partir de histórias de vida. Vale ressaltar que a tradição familiar não se torna uma regra, como iremos ver na história de vida de um dos palhaços entrevistados.

No início deste capítulo os entrevistados são apresentados individualmente, ao mesmo tempo em que sua herança familiar circense é contextualizada. Posteriormente as apresentações, os temas comuns das entrevistas são problematizados, como infância, relação com o picadeiro, andanças, estruturas dos circos, entre outras peculiaridades de suas lembranças.

De uma família circense Jaime Benedito Cabral Zanchettini, nasceu em 1959 no circo Aurea, filho de Primo Júlio Zanchettini e Ivana Cabral Zanchettini. Seu avô materno também nasceu em circo, nasceu em Montenegriño na Espanha, mas a família era de Portugal, e já no Brasil foi proprietário do circo Aurea, o qual Jaime nasceu. Zanchettini atualmente é proprietário do circo Torricelli cujo realiza

⁶⁴ COLI, Jorge. **O que é arte**. São Paulo: Brasiliense, 2006, p. 8.

apresentações na região de Santa Catarina.

Manfried Sant'anna nasceu em circo em 1937, filho de Oscar e londina, foi palhacinho muito cedo. Ficou conhecido nacionalmente como um dos integrantes do grupo humorístico “Os Trapalhões”, representava o personagem Dedé. Também é oriundo de família circense. “Eu nasci no circo. O meu pai e a minha mãe já eram de circo. Nós tínhamos circo.”⁶⁵

Jane Mara Vieira Alves nasceu em 1971, é a quinta geração de família circense de palhaços, no qual sua mãe também foi palhaça: “A minha mãe nasceu numa barraca, veio de uma família tradicional de palhaços. Meu avô veio pra circo e se tornou um palhaço. [...] meus tios são palhaços, e a minha mãe.”⁶⁶

Palhaço Sorriso, esse é o nome artístico de José dos Santos Januário, nascido em 21 de outubro de 1971, filho de Januário Neto e de Maria Ester Januário, não é de família circense, iniciou sua vida circense como “peão de circo”⁶⁷ e aos poucos aprendeu as técnicas circenses e tornou-se palhaço e trapezista.

Baiaco nasceu no circo Sudan em 10/03/1949, filho de Luiz Rossato e Jaira Hofacker Rossato. Esse foi o nome artístico o qual se consolidou como artista de circo e na televisão, seu nome é Celso Magno Hofacker Rossato. Foi palhaço por muitos anos no circo, chegou a fazer o “Carequinha” e participou do programa televisivo “Os Trapalhões” como dublê do Renato Aragão, mais conhecido como “Didi”, além de outros personagens.

Para compreender a trajetória desses artistas iniciaremos a discussão a partir de suas lembranças acerca do tempo de suas infâncias e suas famílias.

3.1 INFÂNCIA E FAMÍLIA

“[...] a minha mãe trabalhou comigo [grávida dele] até aos oito meses. Só não nasci no picadeiro porque ela não passou mal naquela noite.”⁶⁸ Essas são as palavras de Rossato, afirmando sua presença no picadeiro desde a gravidez de sua mãe. Seu bisavô materno chegou da Alemanha e foi o famoso palhaço “Pé de Anjo”:

⁶⁵ SANT'ANNA, Manfried. **Entrevista concedida a Diogo Zomer Perin**. Circo Torricceli, Cocal do Sul - Santa Catarina, 01/06/2013. Tempo: 11 min 18seg.

⁶⁶ ALVES, Jane Mara Vieira. **Entrevista concedida a Diogo Zomer Perin**. Circo Vostok, Criciúma - Santa Catarina, 12/03/2013. Tempo: 43min 06seg.

⁶⁷ JANUÁRIO, José dos Santos. **Entrevista concedida a Diogo Zomer Perin**. Circo Vostok, Criciúma - Santa Catarina, 12/03/2013. Tempo: 29min 56seg.

⁶⁸ ROSSATO, Celso Magno Hofacker. **Entrevista concedida a Diogo Zomer Perin**. Circo Torricceli, Cocal do Sul - Santa Catarina, 01/06/2013. Tempo: 13min 30seg.

Chegou em 1912 da Alemanha. A família veio de lá. E aí tudo de circo e tal. E ele casou com a filha do Benedito Simões que era um caboclo mineiro alforriado na Lei Áurea. Aos 12 anos ele foi alforriado e pegou o primeiro circo que passou por lá, aquele cirquinho ‘mambembe’⁶⁹ da época, e se tornou um bom artista e veio a casar com a minha bisavó que era de circo também, uma portuguesa, Ambrosina que passou a ser Simões também. Porque naquela época escravo não tinha sobrenome. Seu Benedito escolhe o nome aí, ele era simpatizante dos Simões e pegou esse nome. E mais tarde a filha deles casou com esse alemão, o ‘Pé de Anjo’. E mais tarde a minha mãe, claro, casou com o meu pai, que não era de circo. A irmã dele que fugiu com um palhaço de circo e foi atrás e acabou ficando e virou um... **Era circo-teatro na época** [Grifo do autor]. Ele era um italiano muito bonito de olhos bem azuis. Cantava muito bem porque ele foi congregado no mariano católico, cantava na missa, ele tinha uma boa voz. E com o circo-teatro, tinha as operetas, ele foi ficando, virou um grande ator de circo e casou com a minha mãe, que era acrobata, equilibrista, essa coisa toda, e boa atriz também.⁷⁰

Na fala de Baiaco percebe-se a questão da migração problematizada no primeiro capítulo deste trabalho, juntamente com a herança familiar, o circo-teatro já se destacando no período em questão, e o conhecimento do artista em relação a sua apresentação. Ao falar de seu pai, afirma que cantava bem e não foi por acaso que se tornou um bom palhaço no circo-teatro, elucidando o conhecimento necessário para se tornar um bom artista.

Na sequência de sua narrativa Baiaco diz que desde criança esteve no picadeiro, começou fazendo palhacinho, era o palhacinho Rabanete. Isso até ganhar outro nome artístico que lhe acompanha até os dias atuais, ao relatar que aos sete anos de idade foi à Angra dos Reis no estado do Rio de Janeiro, e “tinha esse peixe o baiacu, e um outro peixe chamado pilombeta. E aí fizeram uma dupla minha com um irmão de criação meu e ficou Baiaco e Pilombeta”.⁷¹ Fizeram a dupla por um bom tempo, mas depois cada um seguiu seu caminho.

A história de José Januário foi diferente, não nasceu em circo, seus pais faleceram quando ele ainda era muito jovem:

A minha família não é de circo. Meu pai faleceu, eu fui para o seminário, sai do seminário, aí que eu fui para o circo. Fui para o circo e até hoje estou em circo. Fui com 14 anos para o circo e até hoje eu estou em circo. Minha família, minhas filhas são circenses, já são a segunda geração. Eu sou trapezista e palhaço. O José Cauã, o meu menino é palhaço, faz Pinóquio comigo. Faço o papel de Gepeto o boneco de contorção. E a minha filha faz

⁶⁹ Circo de má qualidade, com atores ou grupo teatral amador.

⁷⁰ ROSSATO, op. cit.

⁷¹ ROSSATO, op. cit.

trapézio, a Daniele faz trapézio e bambolê. A outra faz Lira⁷², e a outra está ensaiando monociclo.⁷³

Apesar de José Januário não ter sua gênese ligada a uma tradição familiar no circo, percebe-se que inicia a tradição da sua família, quando ele afirma que seus filhos já são a segunda geração de circenses, evidencia o peso de ter na fala de qual geração circense e de qual família de circo você faz parte. Como foi problematizado anteriormente as escolas técnicas circenses iniciam seus trabalhos nos anos de 1970 e 1980, mas o peso de ser de uma família tradicional do circo ainda perdura.

Uma característica comum dos entrevistados foi relatar que desde muito cedo, já estavam participando de apresentações, ou como José Januário ao falar de seus filhos anteriormente, o que gera um questionamento sobre a infância dessas crianças, Jane Mara descreve sua infância no circo:

Quando você é criança; criança é criança em qualquer lugar, em circo, na cidade. Com uma diferença, que o meu local de brincar era dentro do circo e tinha o maior pátio da cidade para poder brincar, olha o tamanho disso daqui. É enorme! [Aponta para a lona] Olha o tamanho daquele palco. Na época não existia palco, era picadeiro, Nós íamos brincar de casinha ali dentro. Você reunia os seus amigos e ia lá para dentro, ia brincar de pique esconde dentro do circo. Quando você é criança, o circo além do teu local de trabalho, se torna o seu parque de diversão. Porque criança de circo está subindo aqui, está pendurada ali. E tudo é saudável. Porque é diferente de uma criança de cidade. Vai subir em um ferro desses, e o pai: “Menino desce daí”. Pra gente não! Menino sobe mais! Quanto mais a criança subir melhor é. Então mais a criança tem disposição, tem coragem melhor vai ser para ela.⁷⁴

Ao recordar, Jane Mara compara sua infância no circo com as das crianças “das cidades”, faz isso trazendo lembranças significativas, que relacionou do seu tempo de criança. A memória é seletiva, “o que ficou ‘esquecido’, por que, como e quando são aspectos importantes do que é lembrado e ficou na memória.”⁷⁵

O passado contido na memória é dinâmico como a própria memória individual ou grupal. Enquanto a narrativa da memória não se consubstancia em um documento escrito, ela é mutável e sofre variações que vão desde a ênfase ou a entonação até os silêncios e disfarces.⁷⁶

As experiências de Baiaco e Jaime também são exemplos de artistas que

⁷² Apresentação aérea, com rotações no ar, posições de perna e curva.

⁷³ JANUÁRIO, op. cit.

⁷⁴ ALVES, op. cit.

⁷⁵ MEIHY, op. cit., p. 75.

⁷⁶ Ibidem, p. 61.

começaram no picadeiro muito cedo, como descreve Sant'anna ao relatar que com “[...] sete anos eu já era palhaço. E depois eu segui o curso normal do circo fazendo alguns números. Antigamente era circo-teatro, e eu fazia algumas comédias, dramas.”⁷⁷

Silva e Abreu (2009) apresentam um viés, no qual; “as análises orientadas apenas pelo ponto de vista econômico encaram a preparação da criança circense para tornar-se artista e sua presença no espetáculo apenas como um elemento para atrair o público.”⁷⁸ Celso Rossato relata uma parte de sua infância no final da década de 1950:

Em 58 eu fui proibido de trabalhar no circo. Eu tinha 10 para 11 anos; 09 para 10 anos. E aí o meu pai me levou lá no juiz e fez a petição para que eu pudesse trabalhar. Porque o povo ia no circo para me ver, porque eu era bem famoso; saltava muito. E aquele magrinho e tal. Tinha muita gente que dizia: “Aquele palhacinho é mulher! Não, é homem. Porque com aquela voz fina!”. E eu fui lá e o juiz mandou eu saltar no fórum, dentro da sala de audiência. Quer dizer que você salta? Salto. Então salta aí! Ele abriu a cadeira e eu saltei, ele veio e me abraçou e mandou eu trabalhar.⁷⁹

Jaime diz que, quando criança, também desempenhava o papel de divulgar o circo. Conta que havia um desfile do circo quando este chegava a uma cidade nova, com os animais e alguns números circenses. Segundo Jaime as crianças colocavam perna de pau e iam anunciando:

Hoje tem marmelada?
Tem sim senhor.
Tem goiabada?
Tem sim senhor.

O palhaço o que é?
É ladrão de mulher.
Tico tico bacural
Tá no oco tá no pau
Arrocha negada!⁸⁰

As crianças da cidade que estavam por perto recebiam uma cruz de tinta vermelha na testa, elas não podiam lavar o rosto, pois na hora do espetáculo se ainda estivessem com a cruz na testa não pagariam a entrada. O que se tornara

⁷⁷ SANT'ANNA, op. cit.

⁷⁸ SILVA e ABREU, op. cit., p. 85.

⁷⁹ ROSSATO, op. cit.

⁸⁰ ZANCHETTINI, Jaime Benedito Cabral. **Entrevista concedida a Diogo Zomer Perin.** Circo Torricceli, Cocal do Sul - Santa Catarina, 01/06/2013. Tempo: 1h 5min 56seg.

uma boa forma de divulgação dos espetáculos.

Ao nascer no circo a criança já aprende tudo sobre a estrutura do mesmo, tem as suas obrigações, inserida no meio social e na estrutura organizacional compõe a chave do circo-família. Como afirma Silva e Abreu, “no ensinar e no aprender estava a chave que garantia a continuidade do circo, estruturado em torno da família.”⁸¹

As crianças sempre estiveram presentes nos circos⁸², seja como espectador ou no picadeiro. Desde cedo todos tinham as suas funções, como Rossato relatou anteriormente sobre sua experiência de ter que saltar na frente de um juiz para ter o direito de se apresentar no circo. Usualmente as crianças iniciam suas apresentações no picadeiro como palhacinhos, os artistas com mais idade também se tornam palhaços.

Os artistas entrevistados compreendem o papel dos palhaços do circo referindo-se aos próprios, como “alma do circo”.

3.2 A ALMA DO CIRCO É O PALHAÇO

O circo-teatro esteve presente nos circos da infância de Rossato, no qual segundo ele, os palhaços daquela época eram verdadeiros atores, atuavam, cantavam e tocavam:

O palhaço antes de tudo é um ser humano. E tem uma coisa, todos os palhaços, inclusive os meus tios que foram bons palhaços e o meu avô que era o pé de anjo e depois veio o “Urtiga”, “Urtiga II”, “Marmelada”, o “Espoletão” que era extraordinário, era grandão. Todos bons atores, de primeira e segunda parte. Cantavam, tocavam e tudo mais.⁸³

A participação do sujeito palhaço no circo é tão forte que gera opiniões como a de Jane Mara, que com suas palavras afirma o que é o circo sem palhaço:

⁸¹ SILVA e ABREU, op. cit., p. 87.

⁸² Atualmente três propostas (PL 3974/12, PL 4253/12 e PL 4968/13) em análise na Câmara permitem que meninos e meninas realizem trabalhos artísticos. Sabe-se também que para o circo funcionar é necessário que as crianças itinerantes frequentem a escola no local onde o circo está instalado.

MARTINS, Alexandra. **Deputados e artistas defendem participação de animais e crianças no circo**. Publicado em 09 jul 2013. Disponível em:

<http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/noticias/EDUCACAO-E-CULTURA/447249-DEPUTADOS-E-ARTISTAS-DEFENDEM-PARTICIPACAO-DE-ANIMAIS-E-CRIANCAS-NO-CIRCO.html>

Acesso em: 25 nov. 2013.

⁸³ ROSSATO, op. cit.

Circo sem palhaço não é circo. São os ditados que existem. Circo sem palhaço não é circo. Circo sem pipoca não é circo. Circo sem maçã do amor não circo. É que são as coisas mais antigas que existem no circo. Você já imaginou você vir aqui assistir um espetáculo, entra número, sai número, entra número, sai número e nenhum palhaço? Não vai ter graça. Eu acho que a alma do circo é o palhaço. O principal é o palhaço. E bom palhaço, não pode ser qualquer palhaço.⁸⁴

Jaime relata a sua percepção de ser palhaço:

O bom do circo é que você faz as crianças rir. O palhaço conta uma piada, e quando você vê o olhar das crianças, o sorriso das crianças, é o que te alimenta. Porque a gente fala criança na maneira de falar criança, mas o adulto dentro do circo ele é uma criança. Porque ele ri da palhaçada, ele se descontraí.⁸⁵

O personagem palhaço compõe o circo, e sua caracterização o constrói. “Uma vez que a comicidade circense está totalmente voltada às representações dos palhaços, [...] seria importante ressaltar o papel fundamental da vestimenta, da caracterização, no tipo genérico de palhaço que por si só desencadeia o riso.”⁸⁶

A pintura do rosto completa a figura extravagante e brincalhona: rosto e calva brancos, com frequência; cabelos avermelhados circundando a careca; o nariz é deformado por uma bola vermelha; a boca, no mesmo tom, rasga de orelha a orelha, confere também a feição do exagero cômico.⁸⁷

Abaixo a imagem de Benjamim de Oliveira caracterizado com maquiagem branca:

⁸⁴ ALVES, op. cit.

⁸⁵ ZANCHETTINI, op. cit.

⁸⁶ FONSECA, op. cit., p. 23.

⁸⁷ Ibidem, p. 21.



Figura 02 - Benjamin de Oliveira de clown branco (a foto reproduz a capa da revista A Noite Ilustrada, maio de 1954).⁸⁸

Ao mesmo tempo em que a definição acima pode ser considerada como uma generalização da caracterização dos palhaços, Sant'anna releva a sua experiência, ao se apresentar sem a pintura tradicional:

Foi uma coisa que aconteceu sem querer comigo e nunca mais eu pinte a cara. Aconteceu sem querer. Eu trabalhava em um fábrica. E eu saia da fábrica e ia direto para o circo. Cheguei lá tarde e não pinte a cara. Como eu fazia muita careta na época, e de palhaço não apareciam as caretas que eu fazia. E agradou mais sem pintura. Fazendo aquelas caretas todas que eu fazia. Aí eu não pinte mais a cara. Quer dizer, não pintei assim; aliviei muito aquela pintura forte de palhaço. Eu pintava só um pouquinho assim, muito fraco.⁸⁹

Não há uma regra específica para compor o personagem do palhaço, cada um tem a sua peculiaridade e ao mesmo tempo características em comum. Para os palhaços circenses ser itinerante é uma das características comuns.

⁸⁸ CASTRO, op. cit., p. 148.

⁸⁹ SANT'ANNA, op. cit.

Ao entrevistar os cinco artistas desse estudo, percebi em suas falas um conceito de território que se difere entre aqueles que habitam as cidades e os que moram em circo, e suas relações com o ambiente também são diferentes.

3.3 CIRCO, TERRITÓRIO E RELAÇÃO COM OS ANIMAIS

Por meio de Meihy (2005) compreende-se que “as memórias podem ser individuais, sociais ou coletivas.”⁹⁰ Por isso faz-se necessária considerar as andanças circenses, seu nomadismo, seu modo itinerante, o contato com os mais diferentes locais. Toda a estrutura do circo em constante deslocamento gerava inúmeros transtornos, como por exemplo o nascimento de Jaime em meio toda a agitação do nomadismo circense:

Eu nasci em uma barraca de circo, na época não tinha trailer, esse “troço” aí não existia. Eu nasci em uma barraca de circo em 1959, mudando de Ourinhos para a cidade gaúcha no estado de São Paulo para o estado de Paraná. A gente estava saindo, a gente veio de Araçatuba para Ourinhos e estava saindo para ir para uma cidade gaúcha, e eu nasci na estrada. Saindo da cidade eu nasci, aí foram buscar parteira, aquela folia. Porque naquele tempo, tinha um caminhão que mudava o circo e o resto ia tudo em carro de boi mesmo.⁹¹

O nomadismo faz com que o circo geralmente não crie raízes nos locais que passa, é nômade por natureza segundo Magnani (1984), e a sua permanência nos locais por onde passa é influenciada por uma série de fatores, como “[...] a extensão do repertório, condições climáticas, boas relações com os moradores, movimento de bilheteria”.⁹²

As particularidades do nomadismo circense são muitas e referem-se às diversas necessidades e singularidades de sua vida. Os trajetos percorridos por um circo inserem-se em um complexo plano e conjunto de estratégias definidores de um roteiro de viagens. Estes planos continham roteiros diferentes para cada região do país, de acordo com a estação do ano. Aproveitavam, também, a ocorrência de festas populares, procurando estabelecer um roteiro que coincidissem com estas festas. Além disso, definir o roteiro de viagem implicava “preparar” as cidades de destino: fazer a propaganda, escolher o terreno, reservar as acomodações necessárias, entrar em contato com as autoridades locais. Este movimento é até hoje realizado e denominado “fazer a praça”. Assim, para o circense, o ponto de

⁹⁰ MEIHY, op. cit., p. 63.

⁹¹ ZANCHETTINI, op. cit.

⁹² MAGNANI, op. cit., p. 32.

referência é o destino do trajeto e não o percurso ou o trajeto.⁹³

Ao contrário do que se possa pensar ao analisar o nomadismo, o grupo familiar circense caracteriza-se pela sua identidade, pela sua forma de organização, juntamente com a incorporação da transmissão dos saberes, construindo a memória familiar, formando “[...] um saber circense, mesmo havendo trocas com a sociedade externa ao circo.”⁹⁴

Jaime diz que na década de 1970 que a mudança do circo de uma cidade para a outra tinha que ser muito rápida, tudo até na quinta-feira, porque na sexta já tinha que passar para anunciar, pois antigamente o circo trabalhava apenas sábado e domingo. E ao ser questionado se dava ou não público durante a semana ele responde que:

Dava, mas acontece que o circo não trabalha no meio da semana, só sábado e domingo. O que dava no sábado e domingo o circo sobrevivia e sobrava dinheiro. Não tinha imposto. O dono do terreno fazia questão que o circo vinha para a cidade. Não tinha cinema, não tinha imposto, não tinha nada. E tinha prefeitura que mandava buscar o circo e ia junto lá o pessoal ajudar carregar, montar, trazer para a cidade o circo⁹⁵.

A capacidade de deslocamento chama a atenção, ao se estabelecer em um local e algumas semanas depois em outro, o montar e desmontar dos equipamentos. A lona do circo, por exemplo, toda enfeitada, geralmente imensa, com várias funções, de cobrir o picadeiro, sendo a primeira imagem do circo de quem vem de fora, nem sempre foi possível comprar as lonas de circo, o que acarretava a necessidade de confecção, Jaime relata como a sua família a produzia:

Antigamente a lona era encerada com parafina; cera e parafina; querosene, cera, parafina e pó xadrez. Aí nós pegávamos o algodão costurava na máquina e fazia lona de circo. Aí botava no chão, aí pegava e passava, molhava a vassoura na querosene e passava na cera e passava no pano. Com o pó verde fazia uma listra, o pó amarelo fazia outra. Aquilo se fumasse aqui pegava fogo na lona. Hoje a lona é anti-chama. Já tem várias fábricas no Brasil de lona. [...] Era pano, o circo todo era de pano. Não era assim lona, não existia lona. Era algodão caboclo ou se não carne seca, é o pano de carne seca. A gente comprava em São Paulo. [...] A gente ia lá em São Paulo e comprava os... as bobinas, aí nós tínhamos máquinas de costurar, e costurava em casa, e fechava a lona. Pegava a máquina de sapateiro e vinha colocando a faixa e a corda até embaixo⁹⁶.

⁹³ SILVA e ABREU, op. cit., p. 68 e 69.

⁹⁴ Ibidem, p. 70.

⁹⁵ ZANCHETTINI, op. cit.

⁹⁶ ZANCHETTINI, op. cit.

Além da confecção, o momento ideal para a retirada, e os perigos de manuseio, é o que se pode melhor compreender com Magnani na década de 1970 e meados da década de 1980:

A lona é um dos equipamentos mais preciosos do circo. Só pode ser retirada quando está seca, pois se é enrolada úmida, há o risco de combustão em virtude da presença de elementos químicos empregados no processo de tingimento e impermeabilização. Há oficinas especializadas em sua confecção; muitas das vezes, porém, é elaborada pelo próprio pessoal do circo. Sua durabilidade é variada: no Circo-Teatro Bandeirantes, a que mais resistiu durou dois anos e meio⁹⁷.

Jaime ainda relata que os sacerdotes anunciavam a presença do circo na cidade; “os padres, na frente da igreja tinha um eucalipto alto e uns quatro alto falante em cima. Os padres faziam propaganda para o pessoal ir no circo.”⁹⁸ Isso não quer dizer que houve uma relação direta entre o circo e religião, positiva ou negativa, mas exemplifica como o circo poderia ter receptividade das cidades onde se instalava.

Em entrevista com o palhaço Arrelia, Fonseca (1979) aborda o tema da divulgação do circo nas cidades por onde passava, Arrelia diz que há diferenças de um circo para o outro:

Como parte da propaganda o elenco também saía pelas ruas, desfilando nos carros abertos ou em cima de animais, não é? Quando havia no elenco animais amestrados, jaulas de leões, então a passeata era feita. Fora disso não, só saía a bandinha em cima de um caminhão com as tabuletas. Nos circos mais pobres era só o bumbo. Um bumbo e duas tabuletas mal pintadas, quase caindo. Esses coitados que vivem ainda nas margens das cidades, com um pano todo furado... Então era um bumbo batendo, um preto gritando no megafone: ‘Hoje grande espetáculo!’ As diferenças são grandes de um circo para outro.⁹⁹

Além das crianças durante a divulgação, os animais também participavam do desfile, e posteriormente das apresentações.

⁹⁷ MAGNANI, op. cit., p. 33-34.

⁹⁸ ZANCHETTINI, op. cit.

⁹⁹ FONSECA, op. cit., p. 137.



Figura 03 - Elefante desfilando por Cocal do Sul, Santa Catarina em 1942.¹⁰⁰

Não é o objetivo deste trabalho discutir a utilização dos animais no circo, mas como parte da construção da história do circo brasileiro vale ressaltar as experiências de Jaime e José que mesmo sendo palhaços, em sua vida circense tiveram que lidar com os animais:

Eu entrei no Circo Holyday, ganhando sete cruzeiros para eu desmontar o circo, ser domador... Primeiro eu era peão de circo. Por um tempo eu ensaiava trapézio escondido, eu e mais três. Depois fui entrando de palhaço devagarzinho, somente nos matinê escolar, porque a noite, era só os donos porque era dois rapazes bonitos, queriam ganhar moral, ganhar o prestígio da cidade, porque era bonito ganhão. E fui aprendendo devagarzinho. Por fim eu fui ser bicheiro, cuidava de três leões, nesse circo Holyday. E o dono do circo bebia muito. O circo Holyday, Ide Barbosa o nome, ele já até faleceu, está num bom lugar. Ele bebia muito, e eu mexia com uns três leões. Dava comida, limpava a merda, limpava a jaula, dava água, dava banho, dava comida, era só eu que mexia com ele. Chegou um dia o dono do circo não aguentou trabalhar bêbado e disse: Tu entra Daniel? O meu nome artístico era Daniel. Até hoje, ninguém me conhece por José. [...] Ele disse, o Daniel entra aí com o leão. Meti uma jaquetona assim verde, um ferro com duas pontas bem afiado e um chicote de couro. Entrei trabalhei com o leão e fiquei com o leão direto. [...] Com quatorze,

¹⁰⁰ **Jornal Cocal Notícias.** Cocal do Sul, Ano XI, Número 472, 11 out 2013.

quinze anos eu já trabalhei com o leão.¹⁰¹

Na fala de José percebe-se o perigo de lidar com um dos animais do circo, os leões, mas Jaime relata que era necessário muito profissionalismo e em nenhum momento maltratar o leão para poder lidar com ele:

Você acha que é no ferro e pau? Tu tem que cortar a carne, coração de boi, cortado quente. Você vai lá no frigorífero, quanto mata o boi lá, você traz ele, corta os pedacinhos, é colocado numa latinha e numa cinta. Passa por dentro da latinha assim e depois coloca na cintura. Solta o leão aí tu pega e coloca aqui em cima da “banquilha” e em cima da outra “banquilha”, ele come aqui, leão não faz a volta, leão viu lá, ele vai lá. Aí ele sobe aqui na “banquilha” e come ali, aí tu vai lá e põe na outra “banquilha”, por isso que ele salta de uma “banquilha” na outra, porque ele vai buscar lá. Aí vira um ciclo vicioso. Primeiro tu não pode estourar o chicote, não pode ofender ele em nada, tem que deixar ele viciar, é um vício. Tu pôs a mão ali, ele sabe que está ali a carne. Depois quando ele sobe aqui, tu pega o chicote e começa a brincar com o chicote, aí tu estoura o chicote. Na primeira vez ele fica ressabiado. Aí ele pulou igual, porque leão não tem “mamãe eu quero mamar”, ele vê carne ele come, aí tu vai estourando o chicote. Quando é para ele pular para comer a carne, tu já deixa a carne lá em cima e põe com a mão. Aí tu estoura o chicote ele sabe que a carne está lá. Ele associa. Então esse é o treinamento do leão. Não é com cadeira, com ferro, com choque, com o diabo nenhum. Se você der uma chicotada em um leão e pegar no saco dele, ele te come vivo dentro da jaula.¹⁰²

Os animais fizeram parte da construção histórica do circo brasileiro, sempre viajavam engaiolados e mesmo que com imensos cuidados, atendimento veterinário e boas condições de alimentação, torna-se difícil manter saudável e feliz um animal que esteja vivendo fora de seu habitat natural.¹⁰³

Ao analisar esse constante deslocamento talvez possa gerar uma perspectiva de possível desunião, mas ao contrário gera grande união nas famílias circenses, e com Silva e Abreu (2009) compreende-se com o conceito de circo-família, que segundo os autores, caracterizou o final do século XIX até a metade do século XX, no qual havia uma tradição na formação e aprendizagem do circense, na

¹⁰¹ JANUÁRIO, op. cit.

¹⁰² ZANCHETTINI, op. cit.

¹⁰³ Atualmente há vários projetos de lei circulando sobre a utilização de animais em circos, sejam elas federais, estaduais ou municipais. O PROJETO DE LEI No 7.291, de 2006, estabelece que:

Art. 6º Os animais silvestres mantidos pelos circos, ainda que não participarem dos espetáculos circenses, deverão ser registrados no órgão ambiental competente e somente poderão ser mantidos, expostos ao público e transportados sob condições definidas na regulamentação desta Lei.

BRASIL. COMISSÃO DE EDUCAÇÃO E CULTURA. **PROJETO DE LEI No 7.291, DE 2006**. Disponível em:

<http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra;jsessionid=10C517C92B3D3DB6A135565C32BA2871.node1?codteor=660018&filename=Tramitacao-PL+7291/2006.>

Projeto votado em 26 maio 2009.

Acesso em 25 nov. 2013.

organização do trabalho e na estrutura social que este se encontrava. Segundo Silva e Abreu (2009) reconstruindo o conhecimento através da tradição oral, caracterizando “[...] a forma de transmissão do saber: familiar, coletiva e oral.”¹⁰⁴

Além da família, outra forma de preparar para as atuações nos circos são as escolas circenses.

3.4 A FORMAÇÃO DOS ARTISTAS CIRCENSES

A estrutura da família circense começa a se construir. E ainda um fato que afirma essa tradição na transmissão do conhecimento, é o caso de pessoas que fugiam com o circo, fato que ocorria desde a sua chegada no Brasil, as pessoas tinham que “[...] passar por todo o processo de aprendizagem circense, pois não se admitia alguém que não conhecesse toda a rotina de trabalho. Ou se aprendia ou simplesmente não era possível acompanhar o circo¹⁰⁵”.

Através de Magnani se pode compreender a relação da organização interna do circo, ressaltando na grande quantidade de membros da família:

[...] do proprietário, ou então do empresário, quando é arrendado. Esposa, filhos, nora, genros, netos, constituem a base da atividade circense, fornecendo a principal mão de obra tanto para o setor artístico (atores, músicos, bailarinas, malabaristas, etc.) como para as outras funções (secretário, capataz, bilheteiro, porteiro, ensaiador, ponto, cenógrafos, eletrécistas, etc.) as quais na maioria das vezes são desempenhadas por poucas pessoas, acumulando as tarefas. No entanto, é preciso muitas vezes recorrer ao pessoal de fora, ou porque alguns filhos não seguem a carreira dos pais, ou então porque adquirem seu próprio circo. As lacunas, assim, devem ser preenchidas no mercado de trabalho peculiar dessa atividade. É fundamental, por exemplo, que alguns atores (o palhaço, o vilão, a “cínica”, por exemplo) pertençam à família-base do circo, pois é sobre eles que o espetáculo se sustenta.¹⁰⁶

Não se pode considerar esse exemplo como regra dessa sistematização de organização interna, Erminia Silva (2009) relata sua experiência, na qual segundo ela já há a existência da quebra dessa tradição familiar perdendo a continuidade a partir da segunda metade do século XX:

A partir das décadas de 1940 e 1950, período de nascimento da minha geração, iniciou-se um processo de transformação do modo de organização

¹⁰⁴ SILVA e ABREU, op. cit., p. 25.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 71.

¹⁰⁶ MAGNANI, op. cit., p. 37-38.

do trabalho e do processo de socialização, formação e aprendizagem, alterando-se a transmissão dos saberes circenses, o que fez gerar outras formas de produção do espetáculo e do artista.¹⁰⁷

A preocupação com a escola torna-se mais evidente, as crianças começam a frequentá-la com maior frequência. Isso retrata o crescente do método de ensino tradicional da época, mas também não afirma que a transmissão oral dos saberes circenses é findada.

Em meados das décadas de 1970 a 1980 há o surgimento de várias escolas de circo, descaracterizando a formação dos artistas no conceito de circo-família, não somente os circenses e seus filhos aprendiam ou desenvolviam as apresentações.

Além disso, esse período do final da década de 1970 também é importante de ser retomado porque nele estava se consolidando um movimento – iniciado na década de 1920, na antiga União Soviética – que era o da construção de escolas de circo para fora da lona ou para fora do grupo familiar circense aos moldes da organização do circo-família, como resultado do trabalho de artistas de diversas origens, circenses ou não, em alguns países da Europa Ocidental, Austrália, Canadá e Brasil.¹⁰⁸

A visão de Rossato expressa uma diferença entre artistas atletas e artistas os quais possuem um dom no qual se revela no picadeiro:

Quer ver se você for aí em escola de circo, formam vários atletas, que são trapezistas, que são acrobatas, mas artistas não são. Porque o artista entra no picadeiro e só no entrar você sabe que ele é artista. Eu ia dizer, a minha esposa que não era de circo, nada, de repente estava no picadeiro, andando no arame e o povo no outro dia só falava nela. Não porque ela é bonita, porque era uma coisa assim, espontânea, está dentro do cara. E o palhaço é assim também. Não adianta escola, não adianta nada, pode assistir mil DVDs de outros palhaços, e quando entrar lá o povo vai murchar. Entra um cara e dá double volta, cai no chão e ninguém diz nada e eu vou lá e dou uma ‘cambotinha’ e agrado mais que o cara.¹⁰⁹

Essas escolas de circo criaram um contexto no qual a expressão circo-social torna-se cabível e se pode compreender melhor através de Silva e Abreu:

Na segunda metade da década de 1980, junto com as primeiras experiências de escolas de circo no Brasil, surgiram propostas de desenvolvimento de projetos sociais – de iniciativa de grupos governamentais e de organizações não governamentais – que viam no aprendizado circense em geral e não somente nas técnicas, uma forma de educação, recreação e cidadanização. Na sua maioria, essas ações eram e

¹⁰⁷ SILVA e ABREU, op. cit., p. 27.

¹⁰⁸ Ibidem, p. 41.

¹⁰⁹ ROSSATO, op. cit.

são destinadas a crianças e adolescentes em situação de risco, vulnerabilidade social, desvinculadas ou não de processos educacionais, sociais e culturais, sem oportunidades de acesso a lazeres e entretenimentos.¹¹⁰

O circo também exerceu uma atividade social, responsável pela transformação da vida de muitas pessoas.

Jaime descreve o circo com sua função de propagador cultural, porque era “[...] a única atração que existia. Não existia cinema. Era baile e circo. Era baile e circo. Em 1970 o Teixeira vinha no nosso circo fazer show, vinha Tião Carreiro e Pardino.”¹¹¹

A popularização da indústria cultural, os novos meios midiáticos influenciaram nas carreiras de artistas circenses, palhaços circenses trocam o seu local de apresentação, iniciando trabalhos nos grandes veículos de comunicação, Baiaco foi dublê do Renato Aragão no programa de televisão Os Trapalhões, e também em 1970 trabalhou como dublê do palhaço Carequinha:

Trabalhei, eu ia me casar com a filha dele e tudo mais. Fiz televisão com ele, Tupi do Rio, Tupi de São Paulo. Fiz o Carequinha no lugar dele. Ele não podia ir, e eu fui fazer o Carequinha. E era o Carequinha mesmo, não era o Baiaco, era o Carequinha. Na última vez que o Carequinha foi receber o Papai Noel no Maracanã, fui eu, não foi o Carequinha. [...] Fui lá, cantei, recebi a chave da cidade, entreguei para o Papai Noel. [...] Foi a última vez que ele foi ao Maracanã, depois veio o Sítio do Pica Pau Amarelo, veio Os Trapalhões para receber o Papai Noel.¹¹²

¹¹⁰ SILVA e ABREU, op. cit., p. 182.

¹¹¹ ZANCHETTINI, op. cit.

¹¹² ROSSATO, op. cit.

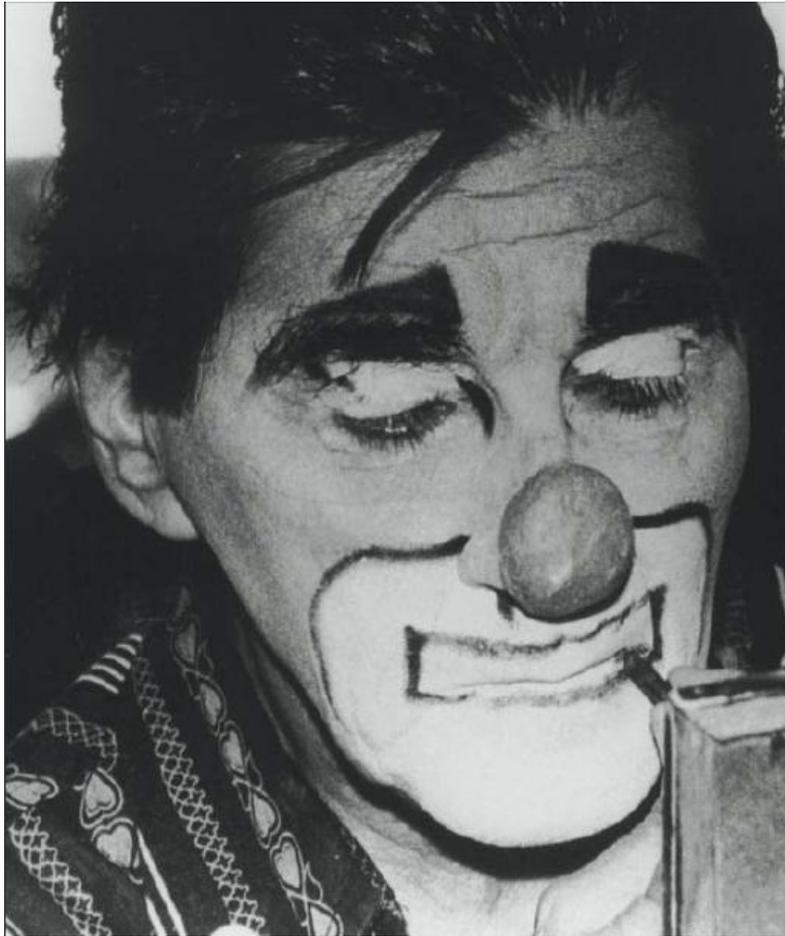


Figura 04 - Carequinha, Georges Savalla Gomes.¹¹³

Na figura acima o palhaço Carequinha aparece na composição de seu personagem, fazendo a sua maquiagem e sem a sua tradicional “carequinha”.

Sant’anna também participou do programa de televisão Os Trapalhões como foi citado no início desse capítulo, foi o personagem Dedé. Sua influência circense aparece em suas apresentações, mas migrou do circo para a televisão e depois para o cinema:

Como eu estava dizendo antes, o meu sonho era fazer cinema e foi a última coisa que eu fiz. Aí no cinema eu cheguei a dirigir vários filmes dos trapalhões. Mas é assim, onde eu me sinto mais em casa, mais a vontade, é ainda no circo. No circo eu me sinto a vontade, parece que eu estou na minha casa.¹¹⁴

As representações circenses e seus artistas, palhaços ou não vão se adaptando e se transformando de acordo com o tempo em que vivem, por isso é importante manter acesa essa chama do espetáculo do circo, pois como disse Jane

¹¹³ CASTRO, op. cit., p. 150.

¹¹⁴ SANT’ANNA, op. cit.

Mara ao definir a arte circense: “É daqui que eu vivo. É do meu trabalho [...]. É o meu ar.”¹¹⁵

3.5 PEQUENAS CURIOSIDADES DOS PALHAÇOS DE SANTA CATARINA

Devido ao nomadismo circense torna-se difícil caracterizar o circo de acordo com a sua delimitação geográfica, mas algumas informações referentes ao estado catarinense serão problematizadas.

O estado de Santa Catarina, de acordo com as pesquisas realizadas possui pouca bibliografia sobre o tema. Mas deve-se considerar o “Teatro-Biriba”, no qual sua origem foi na cidade de Tangaré, situada no meio oeste catarinense nos anos de 1960. Típico circo-teatro, cujo o palhaço é o personagem central nos teatros. Atualmente o “Teatro-Biriba” continua com as suas apresentações de circo-teatro em Santa Catarina.

Nas entrevistas nenhum dos entrevistados possuía lembranças sobre palhaços ou circos catarinenses. Ao ser perguntado sobre a lembrança de algum circo catarinense dessa época Baiaco responde que:

Não, de catarinense não. A não ser o do meu avô que passou por aqui na época. Mas nós temos o circo do Adão que vinha para o Rio Grande do Sul, Santa Catarina; o Maicon que é filho dele, o Tubinho que agora está em São Paulo, mas é de Santa Catarina, o Biriba, o Biribinha, e esses são os verdadeiros palhaços. [...] Tem o “Tubinho”, tem aquele que nós trabalhamos semana passada no circo desse, é o... depois tu pergunta para ele. São cópias, “Biribinha”, “Tubinho”, o “Cerelepe” que agora está no Rio Grande do Sul também, eles fazem um ano em cada cidade. O teatro é o **circo-teatro** [Grifo do autor] o deles, e ele faz o palhaço sempre de cara pintada. Ele entra nas peças de cara pintada como antigamente fazia. O cômico da peça era sempre o palhaço de cara pintada. O “Tubinho”, por exemplo, quanto ele está no meio do espetáculo a bilheteria já está vendendo para o outro dia, e vende todos os ingressos.¹¹⁶

Sant’anna ao ser perguntado se conhecia algum palhaço catarinense diz que não sabe, porque foi criado em São Paulo, mas se lembra do: “Arrelia, me lembro do Piolin, que eram comediantes famosos da época. Os palhaços mais famosos da época eram Arrelia, Piolin, [...] Isac Torresmo, [...] O Carequinha.”¹¹⁷

¹¹⁵ ALVES, op. cit.

¹¹⁶ ROSSATO, op. cit.

¹¹⁷ SANT’ANNA, op. cit.

Na obra de Castro (2005), José Manoel Ferreira da Silva, o palhaço Polydoro, português de nascimento, é citado como pela contribuição para a história dos palhaços, colocando “o estilo brasileiro de ser palhaço no centro do picadeiro dos grandes circos.”¹¹⁸



Figura 05 - Zumbi, Meio-Quilo, Fred, Carequinha e Polydoro.¹¹⁹

Seu neto, Oscar Polydoro, ilustrado na figura acima, trabalhou com o palhaço Carequinha por um bom tempo. “O Grande Polydoro, como a imprensa o chamava, morreu em Florianópolis, em 12 de novembro de 1916.”¹²⁰ Há poucas informações sobre o palhaço Polydoro, apenas que esteve em solo catarinense.

¹¹⁸ CASTRO, op. cit., 166.

¹¹⁹ Ibidem, p. 151.

¹²⁰ Ibidem, p. 169.

CONCLUSÃO

O circo brasileiro teve influência das migrações, sendo extremamente complexo elencar as características de tamanha diversidade cultural, que foi e é o circo atualmente.

Houve uma distinção entre os circos investigados nesse estudo, sendo eles, circo Torricceli e o circo Vostok. No primeiro, havia um ambiente familiar, Jaime era o proprietário do circo e rodeado por seus filhos, ele montava as apresentações. No circo Vostok não identifiquei essa característica, os artistas eram todos contratados, não havia uma ligação sentimental com o circo que estavam trabalhando, ao contrário do que percebi no circo Torricceli.

Nas entrevistas realizadas compreendi o quão sofrido é o artista circense no Brasil atualmente, e o quanto eles lutaram e lutam para manter os circos funcionando.

As cidades em sua maioria são despreparadas para receber um circo. Não há um terreno próprio, não há rede de esgoto, água encanada, energia elétrica; tudo tem de ser feito para adaptação e o circo poder permanecer no local em que pretende se instalar.

As crianças circenses, em sua maioria demonstram muito orgulho de pertencerem ao circo. Por terem uma vida itinerante, esse estilo de vida prejudica seus estudos na escola. Toda a vez que o circo muda, trocam de escola. Sempre estão nas escolas, haja vista que quando o circo chega a uma nova cidade a primeira coisa que fazem é matricular as crianças, pois se elas não estiverem estudando não podem se apresentar.

Observei no decorrer das entrevistas a felicidade das crianças de estarem no ambiente circense, parecia que tudo era festa. As brincadeiras giravam em torno das apresentações circenses, uns praticavam malabares, outros ginástica, e alguns apenas se divertiam como qualquer criança. As crianças não eram obrigadas a trabalhar, mas sempre tinham que fazer algo, tentar praticar algum dos atos circenses.

Geralmente as crianças iniciam sua participação nos picadeiros como palhacinhos. O palhaço é o artista que garante a magia do circo. Independente do tamanho do circo, ele sempre está presente nas apresentações. Ser um bom palhaço garante a sua aposentadoria no circo. Constatei que quando o artista

começa a envelhecer, e não consegue mais exigir tanto de seu corpo, começa a ficar de lado nas apresentações circenses. Ser um bom palhaço garante participação no picadeiro, mesmo sem toda a juventude, se possui talento consegue arrancar muitas risadas da plateia.

Observei uma parte da trajetória dos palhaços pelo Brasil, desde Alice Viveiros de Castro ao afirmar que já havia palhaços na época do início do período colonial brasileiro, ao circo-teatro do século XIX e início do século XX com Ermínia Silva, e toda a influência da indústria cultural que interferiu nas apresentações circenses do período cujo foi realizado o estudo.

O período temporal de 1950 a 1980 representou o choque da indústria cultural com a diversidade circense familiar que vinha de uma construção secular de tradições. O surgimento das escolas técnicas no Brasil a partir da década de 1970 mudou a forma de ingressar no circo, e ampliou a possibilidade de se fazer arte. Ao mesmo tempo em que rompeu em partes a antiga forma da transmissão oral dos saberes.

O circo atualmente utiliza a forte influência da indústria cultural para conseguir mais espectadores para as suas apresentações. Foi relatado no decorrer desta obra que no surgimento do rádio na década de 1950 para um cantor ter reconhecimento do público, era necessário primeiro cantar no rádio, sendo o auge cantar no circo posteriormente.

A entrevista do Manfred Sant'anna, mais conhecido como Dedé, é um exemplo disso. Ele alcançou sucesso na televisão e agora para conseguir mais público, o circo o contrata para trazer o artista da televisão para o circo. Não obstante o circo Vostok realizava o mesmo, a atração principal era a "Galinha Pintadinha" e não os artistas circenses que acumulam saberes a quatro ou cinco gerações. Essa inversão dos valores das artes circenses ficou nítida em minhas pesquisas.

Ao se deparar com a pesquisa para a realização deste Trabalho de Conclusão de Curso percebi a gama de estudos que ainda podem ser realizados nesta área. O estado de Santa Catarina não possui muitas bibliografias referentes as artes circenses, o que não reporta a não existência deste objeto de estudo por essa região. Sugere-se o desenvolvimento de mais pesquisas para aqueles que desejarem melhor elucidar o patrimônio cultural circense.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A Industria Cultural. In:_____ **Dialética do Esclarecimento**. Trad. Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 113-156.
- ALVES, Jane Mara Vieira. **Entrevista concedida a Diogo Zomer Perin**. Circo Vostok, Criciúma - Santa Catarina, 12/03/2013. Tempo: 43min 06seg.
- AYALA, Marcos. AYALA, Maria Ignez Novais. **Cultura Popular no Brasil**. São Paulo: Editora Ática, 2002, 77p.
- BOLOGNESI, Mario Fernando. **REPERTÓRIO: Teatro & Dança**. O Circo Na História: A Pluralidade Circense e as Revoluções Francesa e Soviética. - Ano 13 - Número 15 - 2010.2. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/5207/3757>> Acesso em: 08 set. 2013.
- BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005, 191p.
- BRASIL. COMISSÃO DE EDUCAÇÃO E CULTURA. **PROJETO DE LEI No 7.291, DE 2006**. Brasília: Câmara dos Deputados, 2009. Disponível em: <http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra;jsessionid=10C517C92B3D3DB6A135565C32BA2871.node1?codteor=660018&filename=Tramitacao-PL+7291/2006.>> Acesso em: 25 nov. 2013.
- CASTRO, Alice Viveiros de. **O Elogio Da Bobagem - palhaços no Brasil e no mundo**. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005, 269p.
- COLI, Jorge. **O que é arte**. São Paulo: Brasiliense, 2006. 134p.
- DOSSE, François. A Oposição História/Memória. In:_____. **História e ciências sociais**. Tradução Fernanda Abreu. Bauru, SP: Edusc, 2004, p.169-191.
- FERRETTI, Sergio Figueiredo. **Cultura Popular e Patrimônio Imaterial: o contexto do tambor de crioula do Maranhão**. Revista de Políticas Públicas, Vol. 14 (2010), p. 173-179. Disponível em: <<http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rppublica/article/viewFile/398/803>> Acesso em: 15 nov. 2013.
- FONSECA, Maria Augusta. **Palhaço Da Burguesia**. São Paulo: Editora Polis, 1979, 148p.
- ELEFANTE, Desfilando por Cocal do Sul 1942 [Fotografia]. **Jornal Cocal Notícias**. Cocal do Sul, Ano XI, Número 472, 11 out 2013.
- GRUNBERG, Evelina. **Manual de atividades práticas de educação patrimonial**.

Brasília, DF: IPHAN, 2007, 24p.

JANUÁRIO, José dos Santos. **Entrevista concedida a Diogo Zomer Perin.** Circo Vostok, Criciúma - Santa Catarina, 12/03/2013. Tempo: 29min 56seg.

MARTINS, Alexandra. **Deputados e artistas defendem participação de animais e crianças no circo.** Publicado em 09 jul 2013. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/noticias/EDUCACAO-E-CULTURA/447249-DEPUTADOS-E-ARTISTAS-DEFENDEM-PARTICIPACAO-DE-ANIMAIS-E-CRIANCAS-NO-CIRCO.html>
Acesso em: 25 nov. 2013.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço – Cultura popular e lazer na cidade.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, 198p.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de História Oral.** São Paulo: Edições Loyola, 5ª Edição, 2005, 291p.

NEPOMUCENO, Luiz. **Vai, Vai, Vai Começar a Brincadeira: Em Meios a Uma Gargalhada Tradicional, Algumas Notas Históricas do Desenvolvimento do Circo no Brasil.** Revista Inter-Legere, nº5 (ISSN 1982-1662), 2009: Reflexões. Disponível em: <http://www.cchla.ufrn.br/interlegere/05/pdf/pe04.pdf>
Acesso em: 11 set. 2013.

PIMENTA, Daniele. **REPERTÓRIO: Teatro & Dança.** A CONFORMAÇÃO DO CIRCO-TEATRO BRASILEIRO: PERMEABILIDADE E APROPRIAÇÃO - Ano 13 - Número 15 - 2010.2. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/5210/3760>
Acesso em: 04 out. 2013.

ROSSATO, Celso Magno Hofacker. **Entrevista concedida a Diogo Zomer Perin.** Circo Torricceli, Cocal do Sul - Santa Catarina, 01/06/2013. Tempo: 13min 30seg.

SANCHES, Sydney Limeira. **O Patrimônio Cultural Imaterial e a Propriedade Intelectual – Harmonia ou Conflito de Interesses.** Curso de Mestrado Profissionalizante em Bens Culturais e Projetos Sociais – Fundação Getúlio Vargas, 2008 – Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/2177>
Acesso em: 21 out 2013.

SANT'ANNA, Manfred. **Entrevista concedida a Diogo Zomer Perin.** Circo Torricceli, Cocal do Sul - Santa Catarina, 01/06/2013. Tempo: 11 min 18seg.

SILVA, Erminia. **Circo-Teatro: Benjamim De Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil.** São Paulo: Altana, 2007, 434p.

SILVA, Erminia. ABREU, Luís Alberto de. **Respeitável público... o circo em cena.** Rio de Janeiro: Funarte, 2009, 262p.

SILVA, Kalina Vanderlei. SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de Conceitos**

Históricos. São Paulo: Editora Contexto, 2ª ed, 2009, p. 439.

TEATRO, Biriba. Disponível em: <<http://www.teatrobiriba.com.br>> Acesso em: 15 nov. 2013.

THOMPSON, Paul. A Entrevista. In:_____. **A voz do passado: história oral.** Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 254-257.

ZANCHETTINI, Jaime Benedito Cabral. **Entrevista concedida a Diogo Zomer Perin.** Circo Torricceli, Cocal do Sul - Santa Catarina, 01/06/2013. Tempo: 1h 5min 56seg.

ANEXO(S)

ANEXO A - Estrutura para Entrevista

Nome:

Data de Nascimento:

Nome dos Pais:

Local de Origem:

Qual é a sua história de vida?

Você nasceu em circo?

Como foi a sua infância no circo?

Como começou a sua vida no circo?

Como você aprendeu a ser palhaço?

Qual a importância do palhaço para o circo?

Qual a importância do circo para a sociedade?

O que é um palhaço?

Você se considera um palhaço?

Você lembra de algum circo ou palhaço de Santa Catarina?

Qual a diferença do circo atual para o da sua infância?

Você gostaria de comentar mais algum tema?