

A ARTE DO PALHAÇO NA HISTÓRIA DO TEATRO BRASILEIRO: AUSÊNCIAS E INTERSEÇÕES

THE ART OF THE CLOWN IN THE HISTORY OF THE BRAZILIAN
THEATER:
ABSENCES AND INTERSECTIONS

LÍLIAN CRISTINA ABREU CASTRO*

Resumo: Este artigo trata da arte do palhaço na história do teatro brasileiro, suas ausências e suas interseções com o circo e o teatro. A partir de um breve panorama da atuação dos palhaços em terras brasileiras, desde os tempos coloniais, são analisados os principais aspectos e influências na formação do palhaço brasileiro. Ao longo do texto é desenvolvida a ideia de que a palhaçaria é uma expressão artística autônoma e merecedora de uma história própria.

Palavras-chave: palhaço; história do teatro; circo

Abstract: This paper deals with the art of the clown in the history of Brazilian theater, its absences and its intersections with the circus and the theater. After a brief overview on the performance of clowns in Brazilian lands, since colonial times, the main aspects and influences in the formation of the Brazilian clown are analyzed. Throughout the text is developed the idea that the clownery is an autonomous artistic expression and deserves its own history.

Keywords: clown; theater history; circus

Por uma história do palhaço

O objetivo deste trabalho é discorrer sobre a arte do palhaço na história do teatro brasileiro e, já de saída, me deparo com a difícil tarefa de tratar de um objeto que foi pouco estudado e sobre o qual dispomos de escassas publicações. Além disso, a história do teatro

Artigo recebido em 22 de fevereiro de 2017 e Aprovado para publicação em 16 de maio de 2017.

* Mestranda no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO.

costuma versar sobre formas espetaculares em que não está presente a figura do palhaço, embora esta figura seja tão antiga quanto o próprio teatro. Creio que isso ocorre, não só porque a palhaçaria quase sempre contou com a transmissão oral de seus fatos e fazeres, mas também porque nunca se definiu claramente se o palhaço deveria ser objeto da história do teatro ou do circo, ou mesmo se seria merecedor de um olhar direcionado e de uma história própria.

Representante de uma arte milenar, a figura do palhaço está presente em todas as culturas e possui diferentes nomes em cada uma delas. A mais antiga expressão do personagem, segundo Castro¹, é a que se fez presente nos rituais sagrados de antigas civilizações. O arquétipo do palhaço² se desenvolveu ao longo do tempo e das sociedades, assumiu funções míticas nas culturas tribais³, trouxe o riso e escárnio nas festas populares da Idade Média, atuou com mimos e funâmbulos⁴ nas feiras renascentistas e na época moderna começou a apresentar as características com as quais o identificamos hoje. O palhaço chegou de navio ao Brasil colonial, se apresentou a cavalo, cantou modinhas e lundus no século XIX e seguiu ampliando suas funções ao longo do século XX. Pouco a pouco foi ganhando espaço nos palcos de teatro, no cinema e na televisão. Atualmente, podemos encontrá-lo nos mais diversos ambientes, como praças, escolas, lanchonetes e hospitais.

Apesar disso, a presença do palhaço na história do teatro brasileiro ainda é rara e muitos historiadores relegam seu estudo ao universo do circo que, por sua vez, também pouco aparece em nossa história. O circo foi usualmente tratado como uma arte menor, um mero entretenimento, coisa de “Zé povinho”⁵, sem valor ou contribuição para a construção de uma nação civilizada. Por sorte, contamos com alguns excelentes pesquisadores contemporâneos – como Alice Viveiros de Castro, Mario Fernando Bolognesi, Daniel de Carvalho Lopes e

¹CASTRO, Alice Viveiros de. *O elogio da bobagem* – palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005, p. 19.

² Em Pavis, vemos que “o arquétipo seria, portanto um tipo de personagem particularmente genérico e recursivo dentro de uma obra, uma época ou dentro de todas as literaturas e mitologias”. (PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 24).

³ Segundo Robleño, “em algumas comunidades e culturas a figura do palhaço, ou a ‘manifestação *clownesca*’ que a ela se associa, tem papel de importância similar ao de seus líderes, como é o caso, e merece especial atenção, a função social dos *hotxuás*, entre os *Krabô*, do Brasil, e os *beyokahs*, entre os *Lakota*, na América do Norte”. (ROBLEÑO, Rodrigo. *Viralata: o palhaço tá solto*. Belo Horizonte: Guliver, 2015, p. 17).

⁴ Artistas que se apresentam fazendo equilíbrio, danças ou acrobacias sobre cordas e arames.

⁵ Denominar espetáculos circenses por “peloticas” e seu público por “Zé povinho” já foi fato usual na imprensa brasileira. Arthur Azevedo era um dos escritores que utilizava estes termos, como, por exemplo, na crítica feita em sua coluna “Palestra” em 1894, sobre a atuação da companhia de Frank Brown no teatro São Pedro: “Espero que a companhia eqüestre do S. Pedro de Alcântara venha consolar definitivamente o Zé-povinho, que é doido por peloticas, e dá mais apreço a Rosita de La Plata que à própria Sarah Bernhardt.” (SILVA, Erminia. *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade Circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007, p. 148).

Erminia Silva – que dedicaram seus olhares a estas expressões cênicas, elucidando suas trajetórias e trazendo grandes contribuições ao estudo dos palhaços no Brasil. Nas pesquisas de Silva vemos que, já no fim do século XIX, o trabalho dos palhaços não se restringia ao ambiente circense. Ao contrário, eles se apresentavam também em espaços como teatros, cafés musicais, ruas, feiras e festas populares. O palhaço surgiu muito antes da consolidação do circo moderno sendo possível encontrar referências a bufões e bobos desde a antiguidade. Para Castro:

Acreditar que a figura do palhaço é exclusiva do circo é negar uma história de milênios em troca de uns meros cento e poucos anos de circo clássico. O palhaço tem seu lugar de maior destaque no circo, mas o próprio circo – a casa de espetáculos – é uma relativa novidade (genial novidade!) que não detém a exclusividade como espaço de apresentação das artes circenses.⁶

O próprio Joseph Grimaldi⁷, considerado por alguns autores como o principal palhaço moderno e como definidor das características pelas quais atualmente identificamos o arquétipo, desenvolveu toda a sua carreira em teatros londrinos do século XVIII: *Sadler's Well*, *Drury Lane* e *Covent Garden*. Em Bolognesi, vemos que, “herdeiro da tradição das feiras, da *commedia dell'arte* e do teatro de pantomima, Grimaldi jamais ocupou um picadeiro de circo, se apresentava sempre em palco e é considerado o criador do clown de circo moderno”.⁸

A partir do século XIX os interlúdios cômicos foram se firmando até se tornarem parte essencial do espetáculo circense. Desde então vamos observar um período em que o circo foi o principal território de atuação do palhaço, mas nunca o único. Ao longo dos tempos, a figura do palhaço atuou em ruas, feiras, palácios reais, palcos e picadeiros. Em determinadas épocas esteve mais próxima de um ou outro espaço, mas sempre manteve um conjunto de procedimentos e características próprios. Assim sendo, opto por abordar a palhaçaria sem vinculá-la exclusivamente a nenhum território ou linguagem, observando-a como expressão artística singular e autônoma. Não restringirei o estudo dos palhaços ao universo circense e pretendo analisar também as interfaces entre palhaçaria e teatro, suas fronteiras e interseções.

⁶ CASTRO, Alice Viveiros de. Op. cit., p. 66.

⁷ Joseph Grimaldi (1778-1837), ator inglês, era descendente de uma família de artistas italianos especializados em *Commedia dell'Arte*. Por conta de seu palhaço “Joe”, tornou-se um dos mais populares cômicos da época. Sua biografia foi escrita por Charles Dickens.

⁸ BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Unesp, 2003, p. 63.

Graciosos e cômicos nos tempos coloniais

É difícil precisar a origem dos palhaços brasileiros, isso vai depender muito do que se entende por palhaço. Fenômeno parecido acontece em relação à história do teatro. Décio de Almeida Prado nos esclarece que

O teatro chegou ao Brasil tão cedo ou tão tarde quanto se desejar. Se por teatro entendermos espetáculos amadores isolados, de fins religiosos ou comemorativos, o seu aparecimento coincide com a formação da própria nacionalidade, tendo surgido com a catequese das tribos indígenas feita pelos missionários da recém-fundada Companhia de Jesus. Se, no entanto, para conferir ao conceito sua plena expressão, exigirmos que haja uma certa continuidade de palco, com escritores, atores e público relativamente estáveis, então o teatro só terá nascido alguns anos após a Independência, na terceira década do século XIX.⁹

E há ainda estudiosos que defendem que manifestações teatrais indígenas já ocorriam mesmo antes da presença portuguesa em nossas terras¹⁰. Não há consenso sobre a existência de algum marco inicial da palhaçaria no Brasil, pois, além da relatividade implícita na questão da determinação originária, há o problema da escassez de documentos sobre expressões artísticas ocorridas em nossas culturas autóctones e também nos primeiros tempos do Brasil colônia.

Castro – para quem o palhaço é aquele que possui a função social de provocar o riso – acredita que o primeiro momento de palhaçaria brasileira tenha acontecido ainda em 1500, através da interação festiva do português Diogo Dias, “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”¹¹. A autora ressalta ainda que Diogo Dias foi um importante articulador das relações entre portugueses e índios e que, “além de fazer a primeira festa do Brasil, logo depois da primeira Missa, foi designado pelo capitão Pedro Álvares Cabral para participar de diversas missões de contato com os índios ‘por ser homem alegre, com que eles folgavam’, como diz Caminha”¹².

⁹ In FÁRIA, João Roberto de. (direção) *História do teatro brasileiro*: Volume I - Do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 21.

¹⁰ Um destes é Ariano Suassuna, que em conferência realizada em Belo Horizonte mencionou a existência de manifestações teatrais indígenas e nos apresentou imagens de pintores que retrataram essas representações. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cps7JP4qGsc>. (Acesso em 18 de dezembro de 2016).

¹¹ CASTRO, Alice Viveiros de. Op. cit., p. 85.

¹² Ibidem.

Há evidências de que espetáculos eram realizados a bordo das naus portuguesas e de que as artes circenses chegaram ao Brasil com as caravelas. Possivelmente o palhaço brasileiro foi gestado ainda nos tempos coloniais, em festividades onde pessoas saíam às ruas mascaradas e vestidas ao gracioso burlesco. Pode-se comprovar a presença de saltimbancos, volatins¹³ e cômicos no Brasil já no início do século XVIII:

Em 1727, Dom Frei Antônio de Guadalupe pedia instruções ao Santo Ofício sobre como proceder com os ciganos que “infestavam as povoações da Capitania, principalmente instalados na Vila Rica do Ouro Preto, realizando com grande aparato, comédias e óperas imorais”. Em 1743, Dom Frei João da Cruz, em viagem a Minas, chegou a ameaçar com excomunhão aqueles que comemorassem festas de Santos com “comédias, bailes, mascaradas, touros ou entremezes”.¹⁴

Há pedidos de licença para a realização de espetáculos em praça pública por artistas saltimbancos durante o século XVIII e existem registros de um volatim chamado Antonio Verdun, que em 1758 viajou da Argentina ao Brasil, onde passou três anos trabalhando. Castro encontrou, no livro de vereações e provisões da Câmara do Rio de Janeiro (1787-1795), um pedido de licença para a apresentação de um espetáculo e para a saída de um grupo de histriões para os festejos da execução de Tiradentes, a serem realizados em 21 de abril de 1792:

O espetáculo foi realizado em terreno próximo à Igreja da Lapa dos Mercadores, muito provavelmente na Rua do Mercado. A descrição do bando, reproduzida no livro *Antiquilhas e Memórias do Rio de Janeiro*, de Vieira Fazenda, nos dá uma ideia de como atuavam os cômicos da época: “Compunha-se o tal bando de 3 figuras principais de entremez, o gracioso e dous barbas, o primeiro vestido de arlequim e os segundos enfronhados em negra camisola, burlescamente sarapintadas, tendo ambos à cabeça longo chapéu afunilado.”¹⁵

Já nos primeiros anos do século XIX um número significativo de artistas circenses apresentava-se no Brasil. Esses circos tinham por base a organização familiar, viajavam em navios e carroças e, quando paravam em alguma cidade, erguiam barracas de madeira cobertas com tecidos ou construía circos de pau a pique. Os espetáculos contavam com apresentações equestres, acrobacias, exibição de animais e palhaços.

¹³ Nesse período, volatim era o nome usado na América do Sul para os artistas saltimbancos e viajantes. Beatriz Seibel informa que a “arte de volatim consistia especialmente no equilíbrio sobre arame tenso e corda bamba, e a atuação do gracioso, às vezes chamado arlequim, mesclava acrobacia e comichadas em uma paródia de volatim. A estas atividades, somavam-se também outras, como bonecos, uma pequena banda de música e os cantos, bailes ou pantomimas para o final”. (SILVA, Erminia. Op. cit., p. 55.)

¹⁴ CASTRO, Alice viveiros de. Op. cit., pp. 87-88.

¹⁵ Idem, p. 89.

Os palhaços no Brasil império

Registros encontrados sobre a presença de palhaços em terras brasileiras foram sistematizados na pesquisa *Circos e palhaços no Rio de Janeiro: Império*, realizada por Daniel de Carvalho Lopes e Erminia Silva¹⁶. Os autores analisaram um total de 67 diferentes títulos de periódicos da época, onde encontraram 1.610 ocorrências a respeito da atuação de circenses na cidade do Rio, entre elas propagandas, críticas, sátiras, gravuras, notas e notícias. Assim foi comprovada a presença de 20 companhias circenses em território brasileiro entre os anos de 1831 e 1871. Em apenas um desses circos não foi encontrada evidência da atuação de palhaços; em todos os demais podiam-se encontrar anúncios que convidavam o público a se divertir com seus cômicos ou notas e críticas sobre o trabalho dos *clowns* e suas jocosidades.

Os documentos não fornecem muitos detalhes de como eram as apresentações realizadas pelos palhaços, mas deixam ver que boa parte deles eram cômicos equestres como, por exemplo, nos anúncios feitos pelo o Circo Olímpico, de Alexandre Luande, no *Correio Mercantil*, em 1856:

Com relação à atuação de artistas cômicos na Companhia de Luande, temos o palhaço José Soares de Mello, que “sobre um cavalo a galope, com suas jocosidades divertirá o respeitável público com as transformações do chapéu de mil feitios” (*Correio Mercantil*, 01/10/1856) e que “tão desfrutável em suas pilherias, contos e anedotas, fará um dos seus trabalhos a cavalo a todo galope” (*Correio Mercantil*, 16/10/1856). Atuando também como palhaço, identificamos algumas entradas do filho mais novo de Alexandre Luande, Martinho, com 6 anos na época, o qual “trabalhará de palhaço montado a cavalo e fazendo jocosidades” (*Correio Mercantil*, 19/07/1856).¹⁷

Os números de palhaços a cavalo remetem à própria origem do circo moderno, que surgiu na Inglaterra em meados do século XVIII, a partir de companhias que faziam exibições de habilidades equestres. Pouco a pouco artistas cômicos foram se inserindo nestes espetáculos, parodiando os cavaleiros, e foi justamente devido a este tipo de exibição que, no Brasil, os circos ficaram popularmente conhecidos como “circos de cavalinhos”.

Em 1858, o periódico *A Pátria* publicou que o artista Henrique Jorge, da Companhia Italiana Equestre, Ginástica e Mímica, executou apresentações cômicas caracterizado de

¹⁶ LOPES, Daniel de Carvalho. *Circos e palhaços no Rio de Janeiro: Império*. Daniel de Carvalho Lopes e Erminia Silva. Rio de Janeiro: Grupo Off-Sina, 2015.

¹⁷ Idem. p. 90.

palhaço e em pé sobre o cavalo, e que também fazia cenas de palhaço em dupla, atuando juntamente com o diretor do circo, Ângelo Onofre. Também foram encontradas notícias que falavam sobre palhaços saltadores e acrobatas, como no Circo Real Italiano, de Giuseppe Chiarini:

Como exemplo, temos o palhaço Sr. Ronland, “o qual, por si só, é capaz de divertir o público toda a noite” (*Dezesseis de Julho*, 28/03/1870), e que “Pode-se dizer que na sua especialidade o Sr. Ronland (clown) é um homem inimitável. Provoca francamente o riso enquanto executa equilíbrios e saltos dos mais perigosos e difíceis. (*A Reforma*, 29/03/1870). Ainda, conforme *A Vida Fluminense*, de 2 de abril de 1870: “No gênero palhaço é fora de dúvida que nunca veio ao Brasil um só que, à ligeireza dos saltos, originalidade das posições e profusão de ratices, reúna, como o Sr. Ronland, a elasticidade muscular e essa destreza natural tão necessária ao verdadeiro CLOWN”.¹⁸

Cabe observar que naquele tempo a palavra *clown* era usada como sinônimo de palhaço, sendo apenas a tradução em língua inglesa para o termo. Ainda não havia surgido no Brasil a dicotomia que afetou o ofício no final do século XX, gerando uma suposta diferenciação hierárquica entre os palhaços de circo e os *clowns* do teatro. Trataremos do assunto mais adiante.

Os circos que funcionaram no Brasil no período imperial também apresentavam representações cômicas, pantomimas e farsas. Lopes observa que

Nesse sentido, ao mesmo tempo que é possível observar, como aponta Bakhtin, heranças importantes do gênero denominado farsa na elaboração e criação histórica do personagem palhaço, só temos como possibilidade apontar que das várias fontes pesquisadas, do início do século XIX até 1889, dentre as principais formas de nomear peças teatrais que eram levadas nos circos, uma delas era pantomima e a outra farsa. No Brasil Império, “Brasil Imperial” ou “Brasil Monárquico”, durante o século XIX, inúmeras representações foram denominadas de farsas, algumas com apenas um ato, misturando muito danças e músicas (...)¹⁹

Os palhaços atuavam nessas representações geralmente assumindo os papéis principais. Os espetáculos eram denominados de diversas formas, como farsa mágica, farsa fantástica, farsa cômica, farsa dramática-fantástica, burleta, entre outros. Alguns tinham vários atos, quadros e números musicais. Possuíam cenografia e figurinos elaborados e muitas vezes contavam com a participação de artistas locais como cantores, compositores e atores de teatro.

¹⁸Idem. p.142.

¹⁹Idem. p. 27.

Além disso, os teatros da época estavam preparados para receber espetáculos circenses e alguns, como o Teatro São Pedro, foram várias vezes ocupados por companhias de circo.

Os espetáculos circenses se tornaram extremamente populares no Brasil do século XIX, de forma que muitos circos trabalhavam sempre com casas lotadas e atingindo públicos de todas as classes. Esta concorrência gerou reações e resistência por parte dos críticos e artistas de teatro. O ator e ensaiador João Caetano, grande personalidade do teatro brasileiro, considerava o circo como um entretenimento menor, sem nenhum valor educativo que ainda afastava o público do teatro. Em 1862 ele solicitou ao Marquês de Olinda que as companhias circenses fossem proibidas de trabalhar nos dias de teatro nacional, em função da necessidade de regenerar e preservar o teatro.

Em 1876, nas propagandas do Circo Chiarini, já surgiam notícias sobre a presença de artistas brasileiros trabalhando como palhaços, como Antônio Corrêa, palhaço cantor de modinhas e tocador de violão. Na época, também atuou no Chiarini o palhaço Polydoro, que era português de nascimento, mas trabalhou toda a vida no Brasil e foi um dos responsáveis pela consolidação do palhaço-cantor, que dançava maxixes e lundus.

Os palhaços-cantores

Pouco a pouco, a partir da mescla entre o trabalho dos palhaços que vinham com os circos europeus e nossas músicas e festejos populares, foi surgindo um estilo nacional, festivo e miscigenado como nosso povo. No Brasil os palhaços tinham um jeito especial: tocavam violão, cantavam, compunham e dançavam. Castro encontrou documentos que relatam a atuação desses artistas:

O Jornal do Commercio, em 2 de julho de 1848, publica um anúncio da Barraca Prazer do Público convidando o distinto público para assistir a seus divertimentos variados: “grupos, elasticidades, saltos mortaes, lutas e cantoria em linguagem de preto, além de um palhaço muito bom.” (...) Outro anúncio - este também do Jornal do Commercio, mas de 27 de agosto de 1857 - é ainda mais delicioso e explícito: “o palhaço, vestido a carater com sua viola, cantará em língua de preto algumas de suas modinhas”²⁰

Os palhaços-cantores interpretavam sozinhos, em duplas ou acompanhados pela banda do circo, e seu repertório era formado por modinhas, frevos, tanguinhos, chulas, maxixes e lundus. Alguns desses artistas se tornaram famosos no final do século XIX, e já no começo do

²⁰ CASTRO, Alice viveiros de. Op. cit. p.108.

XX começaram a gravar discos. Boa parte das primeiras gravações do Brasil foi feita por palhaços na Casa Edison, onde as músicas eram gravadas em cilindros e chapas. Entre os palhaços que gravaram discos estavam os brasileiros Antônio Correia, Eduardo das Neves, Benjamim de Oliveira, Mario Pinheiro e o português Polydoro. Segundo Silva, foi um palhaço, Manoel Pedro dos Santos – o Baiano –, quem protagonizou o nosso primeiro samba gravado, “Pelo telefone”:

Um desses músicos era Manoel Pedro dos Santos – o Baiano – que, como já mencionado, foi, junto com Cadete, o primeiro cantor brasileiro a aparecer nas gravações de cilindros e chapas feitos pela Casa Edison. Quando, em 1902, Fred Figner, proprietário daquela casa, editou o primeiro catálogo comercial de discos de sua fábrica, Baiano encabeçava a lista das 73 primeiras gravações relacionadas. Além do grande repertório que viria a gravar, ficou conhecido por ter sido o intérprete da gravação do samba *Pelo telefone*. Era anunciado como cançonetista que, além de se apresentar no teatrinho do Passeio Público no Rio de Janeiro, já trabalhava em circos como palhaço-cantor, ao lado e à semelhança de outros artistas, como Eduardo das Neves e Mário Pinheiro, entre outros.²¹

Esses palhaços viajavam com os circos e foram os grandes divulgadores dos ritmos e músicas ao redor do país. Tiveram importante participação na cena musical brasileira, sendo parceiros de compositores como Donga, Nozinho, Catulo da Paixão Cearense, Quincas Laranjeiras, entre outros. E também cantavam as chulas, música típica dos palhaços, canções de melodia simples, com perguntas e respostas, cantadas nos desfiles e cortejos. Castro não encontrou nenhum registro de canções que se assemelhassem às chulas fora do Brasil, e observou que

São inúmeras as referências à figura do palhaço: fechando o desfile, montado ao contrário num burro – a cabeça voltada para o rabo – e puxando a cantoria. Nos livros sobre palhaços europeus nunca encontrei referências a cantigas que se assemelhassem às nossas chulas de palhaço. Lá também havia música nas paradas e nos desfiles que anunciavam os espetáculos, mas nenhuma delas pode ser comparada à nossa chula mais conhecida: “Ô raia o sol, suspende a lua, olha o palhaço no meio da rua”. Com mais de duzentos anos, esta chula tem variantes em cada região do Brasil, mantendo sempre os versos principais, cantados até hoje: – E o palhaço o que é? É ladrão de mulher.²²

²¹ SILVA, Erminia. Op. cit. p. 193.

²² CASTRO, Alice Viveiros de. Op. cit. p. 104.

Benjamim de Oliveira e o circo-teatro

O circo-teatro foi uma forma de organização surgida nos circos brasileiros no começo do século XX e seguiu sendo a estrutura dominante em nossos picadeiros por quase 80 anos. Nesta prática, a primeira parte do espetáculo era composta pelas habilidades tradicionais de circo: acrobacia, equilíbrio, palhaços e malabaristas e na segunda parte eram encenados espetáculos teatrais. Para o pesquisador Paulo Merisio, “as origens do circo-teatro no Brasil estão ligadas ao trabalho artístico de um genial palhaço negro chamado Benjamim de Oliveira”²³. Filho de escravos, Benjamim nasceu forro e aos doze anos fugiu com o Circo de Sotero Vilela. Foi saltador, artista equestre e trapezista, e começou sua carreira de palhaço em 1889, no circo de Albano Pereira, em São Paulo.

Em *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*, Silva nos dá um excelente panorama do contexto do surgimento dessa prática. A autora esclarece que Benjamim não foi o primeiro artista a realizar o circo-teatro, mas um importante protagonista na consolidação da teatralidade circense brasileira, trabalhando como encenador, dramaturgo e ator. Esclarece ainda que, apesar das funções que assumia nas representações teatrais, Benjamim nunca deixou de atuar como palhaço.

Nas montagens do circo-teatro, o elenco era composto pelos mesmos artistas da primeira parte do espetáculo e os palhaços também estavam nos dois momentos, fazendo, na primeira parte, números musicais, entradas e reprises e, na segunda, atuando nas peças, geralmente assumindo os papéis principais. Segundo pesquisas realizadas por Merisio junto ao acervo da Funarte, no repertório do circo-teatro predominavam o melodrama, os dramas sacros e as comédias ou chanchadas.

A primeira peça escrita por Benjamim, incluindo o texto e a letra das músicas, foi *O diabo e o Chico*. Apresentada em 1906 no Circo Spinelli, trazia uma importante novidade para a encenação brasileira: não utilizava ponto, exigindo que os atores memorizassem seus textos na íntegra. A partir daí, todos os espetáculos escritos e encenados por Benjamim dispensariam a figura do ponto, colocando o circo-teatro em significativo avanço em relação ao teatro brasileiro, já que este, de acordo com Faria²⁴, só aboliu totalmente o ponto na década de 1950.

²³ In FARIA, João Roberto de. (direção) *História do teatro brasileiro: Volume II – Das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p.433.

²⁴ Idem. p. 20.

O diabo e o Chico, anunciada como peça mágica ou farsa fantástica, fez parte do repertório do Circo Spinelli até a década de 1920.

Ao longo de sua carreira, Benjamin escreveu e adaptou mais de 100 textos, realizando montagens criteriosas e audaciosas. Foi um verdadeiro sucesso de crítica e público, sendo elogiado por críticos como Artur Azevedo, que escreveu: “Quando Shakespeare fez Othelo imaginou certamente um tipo como esse que Benjamin representa com tanta força no seu pequeno teatro”²⁵. Tendo se tornado um artista de renome, sua fotografia era constantemente divulgada em jornais e vendida nos teatros, circos, cafés-concertos e livrarias, o que na época era sinal de grande sucesso e ascensão social. Em 1910, o ousado encenador decidiu montar, no Circo Spinelli, a popularíssima opereta de Franz Lehar, *A Viúva Alegre*.

A opereta *A viúva alegre* estreou em Viena, em 1905, e foi sucesso imediato com o público, sendo apresentada ao redor do mundo pelas quatro décadas seguintes. Em Silva²⁶ vemos que, no Rio de Janeiro, em menos de um ano, a peça foi feita em italiano, espanhol, alemão, inglês e português: em outubro de 1908 foi apresentada pela companhia alemã de Augusto Papke; em abril de 1909 pela companhia espanhola de Zarzuela; em maio do mesmo ano pela companhia italiana de Férie Ettore Vitale e pela companhia norte-americana de R. H. Morgan. A primeira montagem em língua portuguesa chegou ao Brasil em julho de 1909, encenada pela companhia Galhardo, de Lisboa. Em 1910 começaram a surgir as versões brasileiras da obra: em janeiro o palhaço-cantor Eduardo das Neves representou uma paródia da opereta, *A sentença da viúva alegre* e, em 18 de março, estreou no Circo Spinelli a montagem brasileira adaptada e encenada por Benjamim de Oliveira.

A montagem do Circo Spinelli foi um grande sucesso. No começo Benjamim fazia o cômico Négus e o palhaço negro Baiano era o Príncipe Danilo. Ambos atuavam com o rosto pintado de branco, o que era usual na época. Mais tarde Baiano saiu do elenco e o papel do príncipe foi assumido pelo próprio Benjamim. Silva nos apresenta comentário escrito pelo cronista do jornal *O Paiz*, dois dias depois da estreia:

Depois de perambular por todos os teatros da cidade, Anna de Glavary, a boêmia e simpática Viúva Alegre, aboletou-se no circo Spinelli, em S. Cristóvão, de onde não sairá tão cedo. E a linda [ilegível], possuidora de tão sedutores milhões, têm razão por assim proceder. Henrique de Carvalho e Benjamim de Oliveira souberam tão bem acomodá-la ao picadeiro, que ela, por certo, se dará ali perfeitamente bem. A empresa Spinelli montou a *Viúva Alegre* luxuosamente. Todos os vestuários são novos e os cenários de Lazary

²⁵ CASTRO, Alice Viveiros de. Op. cit. p.173.

²⁶ SILVA, Erminia. Op. cit. p.257.

dispensam qualquer comentário. Os artistas da *troupe* Spinelli defenderam brilhantemente a Viúva, sendo, entretanto, justo salientar a Sra. Lili Cardona, que foi uma admirável Ana de Glavary. Enfim, tão cedo a *Viúva Alegre* não deixará o [ilegível].²⁷

O circo-teatro foi uma importante forma de democratização do teatro no Brasil, levando espetáculos a todas as camadas sociais, seja nas grandes cidades e ou no interior. A prática se manteve fortemente arraigada nos circos brasileiros até a década de 1980 e ainda pode ser encontrada nos dias atuais. Em pesquisa realizada entre 1998 e 2001, Mario Fernando Bolognesi percorreu diversos circos brasileiros de pequeno e médio porte e encontrou companhias circenses que ainda se dedicam exclusivamente à prática do circo-teatro.

O palhaço Piolin e os escritores modernistas

Abelardo Pinto (1897-1973), o palhaço Piolin, vinha de família circense e já nasceu de baixo da lona do circo. Foi contorcionista, acrobata, ciclista, músico e palhaço. Piolin tornou-se conhecido no Brasil até mesmo por quem nunca se interessou pelo universo da palhaçaria, pois foi eleito pelos artistas modernistas como um símbolo da autêntica cultura nacional. Começou a fazer sucesso no início dos anos 1920 e, a partir de 1925, viveu sua fase de glória, associado a Alcebíades Pereira. Sabe-se que o presidente Washington Luiz era seu fã e assíduo frequentador de seu circo.

Em 1929, os modernistas homenagearam Piolin com um almoço que chamaram de “festim antropofágico”. Oswald de Andrade também era frequentador do circo e escreveu para ele sua grande peça *O Rei da Vela*. “Oswald cogitava dar ao palhaço Piolin o papel cômico do protagonista, discutindo com ele detalhes e passagens da peça”²⁸. Na realidade, o texto só foi encenado pela primeira vez em 1967, pelo grupo Oficina, com direção de José Celso Martinez Corrêa, e a montagem se tornou um marco na história do teatro brasileiro, sendo considerada a inauguração do tropicalismo em nossos palcos.

O escritor Alcântara Machado encontrara em Piolin um exemplo de autenticidade e renovação da nossa cultura, e frequentemente escrevia sobre o trabalho deste palhaço. Em texto de João Roberto Faria, vemos que

Diante do quadro insatisfatório dos teatros, [Alcântara Machado] redescobre na improvisação das pantomimas circenses e no teatro de revista uma tradição

²⁷ Idem. p.264.

²⁸ FARIA, João Roberto de. Op. cit. p. 30.

efetivamente nacional, que se desenvolvia de modo criativo e original, aparentemente independente dos elementos postigos. Comparado às companhias dramáticas o palhaço – Alcebiades e, especialmente, Piolim – é exaltado como o artista representativo da autêntica arte brasileira, improvisando de maneira inconsciente e, por isso mesmo, genial, pantomimas hilariantes. A atenção de Alcântara Machado se volta para o risível destas representações do circo, nascido da imitação deformadora de Piolim, que consegue explorar tão bem o ridículo das situações e dos caracteres.²⁹

Durante quase 30 anos Piolin teve seu circo armado em São Paulo, primeiro no Largo do Paissandu e, depois, na Avenida General Olímpio Galvão. No final de 1961 o circo foi despejado sob alegação de que ali seria construído um hospital. Nada foi erguido no local até o início da década de 80 e o despejo de Piolin tornou-se, assim, símbolo do descaso do poder público para com o circo. Em 1972, a data do aniversário de Piolin, 27 de março, foi declarada oficialmente como o dia do circo. Em 1975, a Travessa do Paissandu, onde os circos eram armados, passou a se chamar rua Abelardo Pinto Piolin e, em 1978, foi criada a primeira escola de circo no Brasil, que, em sua homenagem, recebeu o nome de Academia Piolin de Artes Circenses. O palhaço Piolin teve seu nome definitivamente grafado junto aos estudos da história da cultura e da arte brasileiras, aparecendo em livros didáticos, documentários e pesquisas acadêmicas.

A dramaturgia do circo

No Brasil, durante boa parte do século XX, o circo foi o principal espaço de atuação do palhaço e ali se desenvolveram formas dramatúrgicas próprias, que se tornaram importantes ferramentas no trabalho do palhaço brasileiro. Em geral, podem-se observar algumas diferenças entre o trabalho dos palhaços que atuam em grandes circos e os que atuam em circos de pequeno e médio porte. Segundo Bolognesi³⁰, enquanto nos grandes circos de variedades predominam as entradas e reprises, os pequenos e médios circos dão mais espaço à encenação de esquetes. Estes circos têm como seu principal elemento de atração do público o trabalho dos palhaços, que são faladores e abusam das piadas picantes e de duplo sentido.

As *reprises* surgiram para cobrir os intervalos de troca de equipamentos e são cenas onde os palhaços parodiam as habilidades circenses. Bolognesi³¹ elucida que esta foi a primeira

²⁹ Idem. p. 25.

³⁰ BOLOGNESI, Mário Fernando. O palhaço e os esquetes. *Revista Urdimento*. Florianópolis, número 9, pp. 87-96. Udesc, 2007.

³¹ BOLOGNESI, Mário Fernando. Op. cit. 2003.

expressão *clownesca* do circo. As *entradas* são cenas curtas faladas, onde atuam dois ou três palhaços: branco, augusto e, por vezes, o mestre de pista. Enquanto as reprises têm seus roteiros ligados às técnicas circenses, as entradas gozam de maior liberdade temática e abordam assuntos diversos. O enredo das entradas geralmente se desenvolve em torno da relação entre os palhaços e suas tentativas atrapalhadas de realizar alguma façanha. Já os *esquetes* de palhaços são peças cômicas curtas com roteiros abertos, que tratam de assuntos exteriores ao universo do circo. Contam com grande carga de improvisação e sua duração é de 20 a 30 minutos. Apresentam duas categorias de personagens: o papel principal é feito pelo palhaço mascarado e os demais papéis por atores que interpretam personagens do cotidiano.

Os tipos de palhaço mais comuns nos circos brasileiros são o *augusto*, o *branco* e o *mestre de pista*. O branco – também chamado de *clown* ou *crom* – representa a autoridade, a ordem. Sua figura, na tradição européia, usa o rosto pintado de branco e vestimentas brilhantes e elegantes. Aqui, o palhaço branco se modificou, utilizando indumentárias e maquiagem semelhantes às do augusto, mas mantendo sua função hierárquica. O palhaço augusto tem como principal marca o nariz vermelho, e leva, tradicionalmente, vestimentas e sapatos desproporcionais. É estúpido, desajeitado, indelicado, surpreendente e provocador. Representa a liberdade e a anarquia, o mundo infantil. Este tipo prevaleceu de tal forma no século XX que sua imagem corresponde à própria figura do palhaço no imaginário popular. O mestre de pista é o apresentador do circo, que participa das entradas e é a autoridade máxima que se pode ter em um grupo de palhaços. Não usa maquiagem e se apresenta em trajes elegantes, com cartola e casaca.

Em nossos circos também são presentes o *Toni* e os *excêntricos musicais*. O Toni é uma especialidade de palhaço que atua nas reprises e por isso precisa ter domínio das técnicas circenses. Seus números contam com grande carga de improvisação, já que podem ter duração indeterminada. Em alguns circos, o Toni permanece todo o tempo à disposição do espetáculo, preparado para entrar em cena caso algum imprevisto ocorra. Os excêntricos musicais são palhaços que apresentam habilidades musicais, tocando diversos instrumentos ao mesmo tempo – como o “homem banda” – ou criando instrumentos com objetos inusitados, como latas, moedas, buzinas, bombas de bicicleta, etc. São uma mistura de palhaço, inventor, compositor e instrumentista.

Palhaços do nosso povo

Além dos artistas que atuaram nos nossos palcos e picadeiros, o Brasil sempre teve palhaços em muitas das festas e ritos da cultura popular, como os palhaços das folias de reis, o Velho do pastoril, os cômicos do boi e os palhaços do teatro de mamulengos. Castro fala sobre a importância dessas festas para a nossa comichidade:

As festas populares, muitas das quais permanecem vivas entre nós até hoje, são fundamentais na formação da comichidade brasileira. O palhaço brasileiro deve muito de seu estilo às personagens cômicas dos folguedos populares. Todas as festas populares têm uma figura cômica, com maior ou menor destaque, mas não se concebe festa sem riso, nem nunca tal sucedeu. A graça do velho do Pastoril, dos Mateus, Biricos e Bastiões dos Bois e Cavalos Marinhos, dos palhaços dos Reisados, bem como dos bonecos dos Mamulengos, foram as primeiras influências para a grande maioria de nossos cômicos de picadeiro. Afinal, enquanto os espetáculos circenses chegavam às cidades de quando em quando, as festas eram constantes, certas e fartas.³²

As folias de reis são festejos do ciclo natalino e vão do início de dezembro até 6 de janeiro, dia dos Reis Magos. Saem pelas cidades visitando as casas que têm presépios, cantando louvores ao Menino Jesus, aos Santos Reis e a José e Maria. A cada vez que a folia entra em uma casa são servidas comidas e bebidas a todos. Os cortejos tradicionalmente são formados por uma porta-bandeira, um mestre, um coro com alguns instrumentistas, três reis magos e dois ou três palhaços. Os palhaços fazem suas próprias vestimentas, que são folgadas e coloridas, usam uma máscara de couro de bode e um bastão e vão dançando e fazendo acrobacias atrás dos reis. A função deles é proteger a bandeira e, quando os foliões entram nas casas, devem esperar do lado de fora. O público da cidade vai acompanhando o cortejo pelas ruas e casas e as pessoas jogam moedas para os palhaços. Segundo Castro:

Os palhaços da Folia de Reis têm sua origem na lenda de que os Reis Magos teriam ido até Herodes para saber onde poderiam encontrar o Menino Rei. Herodes ordena, então, que dois soldados sigam os magos até o Menino Salvador para matá-lo. “Coronel” e “Capitão”, os dois soldados, disfarçam-se com máscaras e roupas coloridas e somam-se ao cortejo, fazendo mil trapalhadas pelo caminho. Quando finalmente chegam até o menino na manjedoura são tocados pela luz divina e transformam-se nos eternos guardiões de Jesus menino e da Bandeira do Divino.³³

³² CASTRO, Alice Viveiros de. Op. cit. p.117.

³³ *Ibidem*

Outro típico folguedo do ciclo natalino é o pastoril, também chamado de presépio. Tem origem no cortejo de pastores que foram a Belém saudar o Menino Jesus. Ainda é comum no nordeste, mas já foi realizado também no Rio de Janeiro e influenciou a criação dos primeiros cordões carnavalescos. O palhaço do Pastoril é o Velho, que usa maquiagem exagerada, pintando ao redor dos olhos de branco e preto e a boca de vermelho. Leva uma bengala torta e um chapéu. Foi na figura do Velho que o famoso apresentador Chacrinha se inspirou para criar seu personagem. Esses festejos, que surgiram para comemorar datas religiosas, pouco a pouco foram se transformando e atualmente apresentam grande mistura entre o sagrado e o profano. Os Velhos usam de um humor sem restrições, pleno de duplos sentidos, e realizam o cortejo vendendo as sensuais pastorinhas, enquanto os homens do público oferecem dinheiro para dançar e brincar com as moças.

Há também os folguedos do boi, que estão presentes em todo o Brasil, assumindo diferentes formatos e nomes em distintas regiões: bumba-meu-boi, boi-bumbá, cavalo-marinho, boi de mamão, ou simplesmente boi. O enredo básico trata da história de um vaqueiro que mata o boi preferido do patrão para atender aos desejos de sua mulher grávida e depois tenta ressuscitá-lo para não ser punido. Três tipos cômicos são comuns nas folias do boi: Catirina, Birico e Mateus, todos com o rosto pintado de preto, geralmente com cinzas de cana queimada. Catirina é encenada por um homem vestido de mulher, que atua de forma escandalosa, com trejeitos exageradíssimos. Mateus e Birico formam uma dupla cômica, mantendo uma relação hierárquica muito semelhante à dos palhaços branco e Augusto, sendo Mateus o líder, e Birico o tonto. Existem algumas variações de região para região. Nos autos de bois da região da baixada maranhense, por exemplo, podemos encontrar o Cazumbá, uma figura cômica e mascarada que também pode ser entendida como um tipo de palhaço. Uma de suas funções é a de auxiliar a passagem do folguedo por entre a multidão e, "no enredo maranhense o Cazumbá é quem ajuda Pai Francisco a matar o boi para saciar o desejo da grávida Catirina"³⁴.

Também encontramos um palhaço no mamulengo, o tradicional teatro de bonecos nordestino, que é realizado desde os tempos coloniais. Todos os bonecos são cômicos, mas o boneco do palhaço é a figura principal, e funciona como um alterego do mestre mamulengueiro. Além dos bonecos e do mestre há também um personagem chamado Mateus – repetindo-se

³⁴ LULU, Maria e FRANCO, Monique. *Palhaços no nosso povo*. São Paulo: Funarte, 2010. p. 73.

aqui o nome - que é o líder da banda de música e geralmente atua como escada³⁵ do mamulengueiro, assumindo um papel similar ao do mestre de pista no circo.

Outras figuras com cômicas também permeiam o imaginário popular brasileiro, como os personagens Vassoura e Ração, da Nau Catarineta³⁶; o Papangu nordestino e os palhaços da carvalhada. Nossas festas e ritos populares chegaram aos dias atuais com muitas variações de região para região. São manifestações culturais vivas e em constante processo de transformação, constituindo uma fonte indispensável para o estudo e compreensão do palhaço brasileiro.

***Clown* ou palhaço?**

No Brasil, no final do século XX, muitos artistas de teatro passaram a estudar e a praticar a arte do palhaço. Nessa época os circos itinerantes enfrentavam grandes dificuldades e, por vezes, voltaram a ser tidos como uma expressão artística de qualidade inferior. Nesse contexto, um grupo de artistas criou uma divisão terminológica que pretendia designar *clowns* e palhaços como especificidades distintas. Esta divisão perdurou durante um curto período, que vai do fim dos anos 1970 a meados dos 1990, e atualmente – ao menos entre os palhaços – já está superada.

Ainda que, como já vimos acima, o palhaço não seja um personagem exclusivo do circo, este foi um importante território de sua atuação. De acordo com a tradição circense, as companhias tinham base familiar e os saberes eram transmitidos oralmente, de geração para geração, permanecendo fechados no universo do circo. A partir de 1950, vários fatores – entre eles o crescente processo de urbanização, a popularização da televisão e a burocracia imposta nos mecanismos de política cultural – levaram os circos brasileiros a enfrentar enormes dificuldades econômicas, fazendo com que muitos deles encerrassem suas atividades ou funcionassem em condições precárias.

³⁵ O termo *escada* é usado no circo brasileiro para designar uma função na dupla de palhaços. O *escada* é o palhaço que serve de apoio para que a piada do outro funcione, é quem faz o tipo sério, para, que em contraste, o bobo tenha graça. A função de *escada* normalmente é assumida pelo mestre de pista ou pelo palhaço branco.

³⁶ Também conhecida como *chegança*, *fandango*, *marujada* ou *barca*. É uma dramatização popular que conta a história de um navio que se perdeu numa tempestade e vagou no mar durante sete anos e sete dias. Com origem nas antigas tradições ibéricas representa o combate entre mouros e cristãos.

No final da década de 1970 surgiram as primeiras escolas de circo no Brasil e o conhecimento da arte circense passou a ser acessível a todos. Com isto deu-se um crescimento do interesse da classe teatral pelo universo do circo e pela palhaçaria. Alguns grupos foram estudar a figura do palhaço a partir das tradições circenses e outros buscaram se aprofundar nos estudos da palhaçaria experimentando “técnicas clownescas filtradas por diretores franceses, especialmente Decroux e Lecoq”³⁷. A partir daí, determinados artistas de teatro vão desenvolver uma palhaçaria inspirada na tradição europeia, assumindo características distintas das que até então eram observadas na cena nacional. Esses artistas começaram a se autodenominar *clowns*, como forma de se diferenciarem dos palhaços do circo brasileiro. No entanto, esta dicotomia rapidamente se mostrou inadequada porque gerou uma espécie de hierarquia, como se os grotescos e falantes palhaços circenses fossem inferiores aos líricos e silenciosos palhaços do teatro, estudados e inspirados no padrão europeu.

A polêmica dicotomia teve curta duração para aqueles que optaram por trabalhar profissionalmente com a arte do palhaço. Em Libar³⁸ vemos que, em 1996, durante o encontro “Anjos do Picadeiro”, foi realizado um acordo de classe: dali por diante todos se chamariam apenas palhaços, independente das diferenças poéticas ou estéticas do trabalho de cada um.

Neste trabalho a palhaçaria é entendida como uma expressão artística autônoma, e o termo *clown* é apenas a tradução em língua inglesa para a palavra 'palhaço'. Todos os pesquisadores aqui citados – Castro, Libar, Bolognesi, Robleño, Silva, Lopes e Franco – quando utilizam o termo *clown*, o fazem como sinônimo de palhaço.

Um mar de estilos e de palhaços

Ainda seria preciso falar de Alcebíades Pereira, Pompílio, Oscarito, Chicharrão, Dudu, Arrelia, Carequinha, Picolino e mais uma imensidão de artistas que compuseram e compõem a história do palhaço brasileiro, mas isso extrapolaria em muito os limites deste artigo. A história dos nossos palhaços é tão antiga quanto nossa própria história e boa parte dela ainda está por

³⁷ BOLOGNESI, Mário Fernando. *Circo e teatro: aproximações e conflitos*. Revista Sala Preta. São Paulo, volume 6. pp. 9-19. USP, 2006. p.14

³⁸ Primeiro Encontro Internacional de Palhaços, realizado pelo grupo Teatro de Anônimo, no Rio de Janeiro em 1996. Na ocasião estava presente significativa parte dos artistas e grupos de palhaços brasileiros, com representantes tanto do circo quanto do teatro. Para maiores detalhes consultar: (LIBAR, Marcio. *A nobre arte do palhaço*. Rio de Janeiro: Marcio Lima Barbosa, 2008. p. 119).

ser escrita. Enquanto isso, a palhaçaria segue em movimento, se desenvolvendo, se expandindo e se modificando.

Na cena brasileira contemporânea, podemos destacar o trabalho de importantes artistas e grupos como Luiz Carlos Vasconcelos; Theófanos da Silveira; Off-Sina; Teatro de Anônimo; Lume; Parlapatões; Marias da Graça; Cia La Mínima; Barracão-Teatro; Rodrigo Robleño; Pepe Nunes; Lily Cursio; Cláudio Carneiro; Tubinho; Biriba; Bébé... a lista é imensa!

Atualmente, há um crescente e impressionante interesse pela arte do palhaço. A cada ano surgem novos cursos, festivais especializados, oficinas e espetáculos. Em 2012 foi fundada, no Rio de Janeiro, a primeira escola de palhaços do Brasil, a ESLIPA, que até agora já formou mais de 60 profissionais. Também testemunhamos o aumento de pesquisas acadêmicas e publicações sobre o assunto.

Além das escolas, diversos festivais como o Anjos do Picadeiro, o Euriso, Festiclown, Esse Monte de Mulher Palhaça e o Circovolante promovem encontros de trocas e compartilhamentos entre artistas nacionais e internacionais, ocasionando uma profusão de técnicas, influências e estilos. Os modos de fazer atravessam fronteiras e esta arte, que sempre contou com uma prática nômade, torna-se cada vez mais global e rizomática.

Acredito que tal ampliação da prática e dos estudos sobre o palhaço seja capaz de dar o merecido impulso à escrita de uma história da palhaçaria, arte anterior ao circo, e tão antiga quanto o próprio teatro e, por isso mesmo, digna de ser tratada como a expressão artística singular e autônoma que é. Espero que esta pesquisa possa gerar pressupostos teóricos que contribuam para a consolidação da palhaçaria como objeto de pesquisa acadêmica e investigação artística, entendendo-a como arte merecedora de um olhar direcionado e de uma história própria.

Referências Bibliográficas

Livros

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: UNESP, 2003.

CASTRO, Alice Viveiros de. *O Elogio da Bobagem – palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.

FARIA, João Roberto de. (direção) *História do Teatro Brasileiro: Volume I - Do Modernismo às Tendências Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FARIA, João Roberto de. (direção) *História do Teatro Brasileiro: Volume II – Das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

LIBAR, Marcio. *A nobre arte do palhaço*. Rio de Janeiro: Marcio Lima Barbosa, 2008.

LOPES, Daniel de Carvalho. *Circos e palhaços no Rio de Janeiro: Império*. Daniel de Carvalho Lopes e Ermínia Silva. Rio de Janeiro: Grupo Off-Sina, 2015.

LULU, Maria e FRANCO, Monique. *Palhaços no nosso povo*. São Paulo: Funarte, 2010. p. 73

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

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

SILVA, Erminia. *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade Circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007.

_____. *Palhaços excêntricos musicais / Erminia Silva e Celso Amâncio de Melo Filho*. Rio de Janeiro: Grupo Off-Sina, 2014.

Artigos em periódicos

BOLOGNESI, M. F. Circo e teatro: aproximações e conflitos. *Revista Sala Preta* São Paulo, volume 6. P.9-19. USP, 2006.

_____. O palhaço e os esquetes. *Revista Urdimento*. Florianópolis, número 9, P.87-96. UDESC, 2007.