



Universidade de Brasília (UnB)  
Faculdade de Comunicação Social  
Departamento de Jornalismo

Daniela dos Santos Gonçalves

**PALHAÇOS ELETRÔNICOS**

**A ARTE TRADICIONAL E SUA INSERÇÃO NA TV BRASILEIRA**

2º/2011

**DANIELA GONÇALVES**

**PALHAÇOS ELETRÔNICOS**

**A ARTE TRADICIONAL E SUA INSERÇÃO NA TV BRASILEIRA**

Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do título de bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo.

Orientador: Sérgio de Sá

**BRASÍLIA – DF**

2011

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Sérgio de Sá, pela paciência, entusiasmo, apoio, confiança e empréstimo de sua biblioteca pessoal.

Agradeço aos meus pais, pelo amor, dedicação e incentivo.

Agradeço a Sérgio Maggio pela inspiração e empréstimo de seus numerosos livros sobre palhaços.

Agradeço à Universidade de Brasília, pelas experiências e amizades que me proporcionou nesses quatro anos de graduação.

Agradeço, por fim, aos amigos e colegas com quem aprendi a acreditar nas minhas mais insólitas ideias.

“In a world in which  
nearly everything is  
rapidly being discovered  
or exposed, clowns are  
still mighty mysterious  
creatures.”

Bill Ballantine,  
cartunista, ilustrador e palhaço

Chacrinha continua  
Balançando a pança  
E buzinando a moça  
E comandando a massa  
E continua dando  
As ordens no terreiro  
Alô, alô, seu Chacrinha  
Velho guerreiro  
Alô, alô, Terezinha  
Rio de Janeiro  
Alô, alô, seu Chacrinha  
Velho palhaço  
Alô, alô, Terezinha  
Aquele Abraço!

Aquele abraço,  
Gilberto Gil

## **RESUMO**

O trabalho analisa a adaptação da linguagem do palhaço para a televisão brasileira. Para tanto, faz-se a reconstrução histórica e teórica da figura do palhaço, o resgate do papel dos artistas circenses na formulação da linguagem televisiva, bem como a reflexão do papel desempenhado por este meio de comunicação de massa atualmente. Por fim, são analisados alguns exemplos de palhaços que marcaram a história da televisão brasileira, com destaque para o Chacrinha.

Palavras-chave: Palhaços, clowns, circo, televisão, humor, Chacrinha

## **RÉSUMÉ**

Ce mémoire analyse l'adaptation du langage du clown à la télévision brésilienne. Pour ce faire, on procède à la reconstruction historique et théorique de la figure clownesque en relevant le rôle des artistes du cirque dans la formulation du langage télévisé, ainsi que le débat sur le rôle joué par ce moyen de communication de masse. Ensuite quelques exemples de clowns réputés dans l'histoire de la télévision brésilienne sont analysés, principalement Chacrinha.

Mots-clés: Paillasses, clowns, cirque, télévision, humeur, Chacrinha

## SUMÁRIO

<b>1. APRESENTAÇÃO</b> .....	7
<b>2. REFERENCIAIS TEÓRICOS</b>	
2.1 Sobre a comicidade e o riso.....	9
2.2 A história do palhaço.....	14
2.2.1 Clown ou palhaço?.....	14
2.2.2 O bufão.....	17
2.2.3 Intercâmbio entre cômicos.....	18
2.2.4 <i>Commedia dell'arte</i> e a pantomima inglesa.....	20
2.2.5 Clown no picadeiro: da pantomima à fala.....	21
2.2.6 Um jeito brasileiro de ser palhaço.....	28
<b>3. PALHAÇO: UM CORPO GROTESCO</b> .....	31
3.1 A estética do risco.....	31
3.2 O grotesco e a individualidade do palhaço.....	33
3.3 A neutralização do palhaço.....	35
<b>4. O PALHAÇO NA TELEVISÃO BRASILEIRA</b>	
4.1 Construção da linguagem televisiva.....	38
4.2 Os meios de comunicação de massa e a decadência do circo.....	49
<b>5. CULTURA DE MASSA</b>	
5.1 Programação do grotesco.....	53
5.2 Os marginalizados e o humor.....	55
<b>6. CHACRINHA: O REI E O BOBO DA COMUNICAÇÃO DE MASSA</b>	
6.1 “O maior elogio que podem me fazer é me chamar de louco”: a indumentária.....	58
6.2 “Como vai, vai bem? Veio a pé ou veio de trem?”: a linguagem.....	63
6.3 “Menino levado da breca”: as gags.....	67
6.4 “Na TV nada se cria, tudo se copia”: mais referências.....	70
<b>7. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	74
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	78
<b>NOTAS</b> .....	81

## 1. Apresentação

Este é um trabalho sobre o palhaço na televisão. É, também, o relato da viagem que fiz a uma das fronteiras entre os dois mundos em que me dividi nos últimos quatro anos: o circo e a comunicação. O primeiro como hobby, o segundo como estudo e profissão. Resolvi suspender as diferenças entre eles e criar na monografia um espaço de encontro e celebração das semelhanças que vislumbrei, tal como somente conseguem os apaixonados, entre duas coisas tão distintas.

Os palhaços eletrônicos, isto é, os palhaços na televisão, me deram a chance de fazer isso: minha pesquisa seguiu as pegadas deles (enormes como seus sapatos, mas nem sempre tão evidentes) que cruzavam do picadeiro para os estúdios de televisão e vice-versa. Espero contribuir para abalar a convicção daqueles que os veem como seres em extinção. Ao falar sobre o tema da minha pesquisa, as pessoas pediam exemplos e, após me ouvir, retrucavam: “Ah, mas ‘fulano’ não é bem um palhaço!”. À medida que o tempo foi passando, adquiri confiança para defender a parcela de palhaço, por mais sutil, que existia tanto no fulano quanto no sicrano.

“E o palhaço, o que é?” Além de ser ladrão de mulher, o palhaço é uma clássica imagem sedimentada no imaginário das pessoas, logo elas acreditam reconhecê-lo até de olhos fechados, nos sonhos da infância: não há dúvida, ele é ou não é. Como a maioria também não frequenta regularmente o circo, hoje colado ao estereótipo da decadência, foi incapaz de perceber que até mesmo lá a personagem se transformou e já não é mais aquele dinossauro fossilizado que guardamos nas nossas mais remotas fantasias de criança.

Nariz vermelho não é DNA de palhaço. Pelo contrário, a personagem é muito mais do que a pintura facial. E assim como a maquiagem quer dizer algo sobre sua personalidade, a ausência dela também guarda um significado. Deformar o rosto com tinta é apenas um dos muitos recursos de que ela dispõe para trazer à flor da pele, no seu sentido literal, o que há de ridículo em si e na humanidade. E nessa confusão de artifícios, em que se mesclam roupas, *gags*, voz, piadas, trejeitos etc. fica difícil definir o que é essencial. Por isso, dediquei grande parte desse trabalho à figura do palhaço. Mais do que tentar esclarecer, as informações históricas, teóricas e estéticas servem para aumentar a confusão, em uma espécie de paráfrase ao Chacrinha, protagonista da análise final. Se o palhaço por onde passa vira tudo de cabeça para baixo, o meu

objetivo jamais poderia ser aprisioná-lo em um único conceito, mas balançar as verdades a respeito dessa personagem disseminadas pelo senso comum.

O palhaço sempre existiu na TV brasileira e, mesmo que seja expulso com pontapés na bunda, ele voltará dando cambalhotas e tapas naquele que tentou escorraçá-lo. Isso porque ele tem uma função milenar: provocar o riso que liberta, isto é, tornar visível ao homem subjugado pelas amarras da racionalidade o que há de ridículo na humanidade. Se no passado o palhaço precisava colocar o pé na estrada para chegar às mais remotas regiões do Brasil, agora ele tem como veículo a televisão, que, no nosso país, ainda alcança mais pessoas do que a internet. Foram 85 milhões de computadores em uso contra 155 milhões de aparelhos de TV em 2011, de acordo com a pesquisa Mercado Brasileiro de Tecnologia de Informação (TI) e Uso na Empresa, divulgada anualmente pela Fundação Getúlio Vargas. Arrelia e Carequinha e, mais recentemente, Tiririca e Dedé foram alguns dos exemplos a que recorri para corporificar a figura que é a alma do circo, mas que não está presa a ele. Enquanto comunicador, o palhaço percebeu a necessidade de desenvolver uma linguagem que atendesse às especificidades do meio que se popularizava. Séculos antes do surgimento da TV, o artista teve que se adaptar quando pulou dos tablados das feiras para os picadeiros e palcos do teatro.

Não tenho pretensão de classificar, mas tentar compreender como a tradição do palhaço sobrevive na televisão: do mais evidente ao mais sutil. Porque, tal como o rádio e outros meios de comunicação popular, o circo influenciou a construção da linguagem televisiva. A televisão pode ter substituído o espaço que o circo ocupava na rotina das pessoas, mas a figura anárquica do palhaço jamais aceitaria ficar resignada à sombra dos novos artistas que fazem rir. Se na ordem natural das coisas ele está no picadeiro, segundo a desordem característica da própria personagem, quanto mais incoerente for o local onde ela surgir, mais legítima será sua presença.

Além da pesquisa em livros, periódicos, filmes e programas de televisão, entrevistei o palhaço e deputado Tiririca, que me recebeu em seu gabinete na Câmara dos Deputados em Brasília. Já Dedé Santana, do extinto grupo Os Trapalhões, me concedeu uma entrevista por telefone, quando ele estava na estrada com o seu circo para as comemorações do Dia das Crianças. Por fim, senhoras e senhores, colegas e mestres da comunicação, tudo que vem a seguir é também uma tentativa de convencer quem lê que, além de fascinantes, palhaços são criaturas complicadas.



## 2. Referenciais teóricos

### 2.1 Sobre a comicidade e o riso

“Mas as vulgaridades, asneiras e as palhaçadas nós as condenamos à reclusão perpétua, em qualquer lugar, e não permitimos que o discípulo abra a boca para fazer discursos de tal feitio” (ECO, 1986, p. 118). Este trecho pertence a um texto religioso transcrito no romance de Umberto Eco *O nome da rosa* (1980). A passagem representa uma das controversas questões desenvolvidas no enredo: seria o riso uma coisa má, um pecado ou, pelo contrário, um veículo da verdade? Embora Cristo não tenha sido visto rindo, há relatos de que alguns santos, como São Lourenço e São Francisco, riam e diziam coisas ridículas para humilhar seus inimigos. Não obstante o riso possa ser concebido como um remédio para curar o indivíduo da melancolia ou um sinal da racionalidade humana (o homem é o único animal que ri), há aqueles que o acusam de incentivo à dúvida, em oposição à serenidade de Cristo, que contempla a verdade. “O riso é sinal de estultice. Quem ri não acredita naquilo de que está rindo, mas tampouco o odeia” (*ibid*, p. 158).

Em *O livro do riso e do esquecimento* (1978), Milan Kundera alega que, em sua origem, o riso pertence ao domínio do diabo.

Existe alguma coisa de mau (as coisas de repente se revelam diferentes daquilo que pareciam ser), mas existe nele também uma parte de alívio salutar (as coisas são mais leves do que pareciam, elas nos deixam viver mais livremente, deixam de nos oprimir sob sua austera seriedade). (KUNDERA, 1987, p. 74)

Assim, provocariam em nós o riso aquelas coisas privadas de seu suposto sentido, isto é, desviadas do lugar que lhes foi destinado “na ordem esperada das coisas”. Kundera conta ainda que, ao ouvir o riso do demônio, o anjo entendeu que aquele era um ato voltado contra Deus, isto é, que denunciava a imperfeição de sua obra. Na impossibilidade de reagir, o anjo resolveu imitar o diabo, porém, enquanto o riso desse último mostra o absurdo das coisas, a expressão daquele representa o alegrar-se “por tudo aqui embaixo ser bem ordenado, sabiamente concebido, bom e cheio de sentido” (KUNDERA, *loc. cit.*).

Essa relação entre o riso e a liberdade também aparece no romance de Eco. Movidos pela curiosidade, morrem todos aqueles que tocam o manuscrito supostamente perdido,

o segundo livro da *Poética*, de Aristóteles, dedicado especialmente ao riso. Nele, a comédia, enquanto narração da vida de seres ridículos e vis, é apresentada como o meio para atingir a verdade. “Talvez a tarefa de quem ama os homens seja fazer rir da verdade, *fazer rir a verdade*, porque a única verdade é aprendermos a nos libertar da paixão insana pela verdade” (ECO, 1986, p. 532, grifo do autor). Ao desfigurar tudo aquilo em que se acredita como certo e bom, o riso liberta das leis e do temor a Deus.

Nesta busca para compreender o que significa o riso, muitos pensadores, parafraseando Aristóteles, pregaram que ele é um atributo exclusivamente humano. O homem também foi definido como um animal capaz de fazer rir, no livro *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*, de Henri Bergson: “[...] se algum outro animal ou um objeto inanimado consegue fazer rir, é devido a uma semelhança com o homem, à marca que o homem lhe imprime ou ao uso que o homem lhe dá” (2007, p. 3).

O cômico, por sua vez, é o fenômeno antropológico que responde ao gosto do homem pelo riso e pela brincadeira, à capacidade de perceber aspectos insólitos e ridículos da realidade física e social (cf. PAVIS, 2008). A comicidade pode nascer quando algumas pessoas, reunidas em grupo, dirigem toda a atenção para uma delas, silenciando a própria sensibilidade e exercendo apenas a inteligência (cf. BERGSON, 2007). O intelecto, então, se aplicaria sobre o que não é natural àquele conjunto de pessoas. Dessa forma, o riso pode ser definido como uma resposta da sociedade àquilo que se apresenta como excêntrico. Riso é comunicação: quando rimos necessitamos de pelo menos um parceiro para rir com a gente diante do que nos é mostrado, ao mesmo tempo que estabelecemos uma relação com a pessoa de quem rimos. De acordo com Bergson, uma personagem é cômica na medida em que se ignora, isto é, o cômico é inconsciente. Assim, quanto percebermos um defeito ridículo buscamos modificá-lo, ao menos, exteriormente. Uma vez que nos faz tentar imediatamente parecer o que deveríamos ser e um dia acabaremos por ser, o riso tem a função social de castigar os costumes.

A comicidade está associada à falta de elasticidade, isto é, de capacidade de se adaptar às mudanças. A sociedade, por sua vez, vê toda rigidez com suspeita, ou seja, como sinal de uma atividade adormecida e que se isola, tende a afastar-se do centro comum em torno do qual o grupo gravita. O riso, portanto, é o gesto social de resposta, é como acordar a pessoa de um sono. Assim, o riso não é puramente estético, uma vez que persegue um objetivo útil de aperfeiçoamento geral.

A fonte da comicidade, segundo Bergson, é a percepção de um mecanismo que reproduz a ação humana. No personagem cômico, pessoa e mecanismo sobrepõem-se tal como um fantoche articulado: mecânica clara, porém discreta. A comicidade é um automatismo que se instala na vida, imitando-a. A repetição e a imitação dos gestos dão a impressão de um mecanismo a funcionar dentro da pessoa. Assim, para tornar alguém cômico bastaria explicitar a parcela de automatismo que esse deixou introduzir em si mesmo. Dessa forma, o riso é provocado sempre que uma pessoa nos dá a impressão de coisa (*cf.* BERGSON, 2007). A gestualidade rígida, as repetições verbais, as sequências de *gags*<sup>1</sup>, os estereótipos, entre outros, representam esse princípio mecânico e são comumente encontrados nos exercícios de palhaços de circo, contudo:

Seria preciso, é verdade, fazer abstração das facécias com que o palhaço enriquece seu tema principal e só ficar com o próprio tema, ou seja, as atitudes, as cabriolas e os movimentos que constituem o que há de propriamente “palhaçal” na arte do palhaço. (BERGSON, 2007, p. 43)

Afinal, do que se ri? Ri-se da falta de flexibilidade, da distração, da obstinação do corpo, da rigidez mecânica demonstrada em situações em que se espera maleabilidade e flexibilidade vívida. “A resposta à pergunta por que rimos dos movimentos do palhaço é que eles parecem extravagantes e inconvenientes. Rimos de uma despesa grande demais” (FREUD, 1977, p. 216). Para Sigmund Freud, o efeito cômico está relacionado ao sentimento de superioridade. Com o desenvolvimento da civilização e, conseqüentemente, a expansão das máquinas e seus usos, o aperfeiçoamento pessoal passou a ser cada vez mais traduzido pela elevação da nossa despesa intelectual e pela diminuição da despesa em nossos movimentos. Assim:

[...] uma pessoa nos parece cômica, em comparação com nós mesmos, se gasta energia demais em suas funções corporais e energia de menos em suas funções mentais; não se pode negar que em ambos os casos nosso riso exprime uma gratificante sensação de superioridade com relação à pessoa (que achamos cômica). (FREUD, 1977, p. 222)

Em *Os chistes e sua relação com o inconsciente – Volume VIII* (1905), livro em que Freud estudou o cômico como processo mental que conduz ao riso, o humor foi definido como um meio de obter prazer apesar dos afetos dolorosos, isto é, o riso substituiria a dor. Por exemplo, uma vítima de ofensa pode transformar essa experiência em prazer

humorístico, à custa de uma economia na despesa desse afeto; a pessoa não envolvida, por sua vez, também ri desfrutando do prazer cômico, porque imita o criador do humor em seus processos mentais. E o riso surge diante da quebra de expectativas.

O humor é mais caloroso do que a ironia e a sátira: enquanto essas dão a impressão de frieza e intelectualidade, aquele não hesita em zombar de si mesmo (*cf.* PAVIS, 2008). Ao rir de si, o humorista faz o público rir. Se Freud vê o riso como resultante de uma quebra de expectativas, Bergson complementa essa ideia com uma condição: o distanciamento emocional. O efeito cômico atua na inteligência intelectual e requer uma anestesia momentânea do coração, isto é, só podemos rir de uma pessoa que nos inspire piedade ou afeição se, por alguns instantes, esquecermos os sentimentos que nutrimos por ela (*cf.* BERGSON, 2007). Uma insensibilidade natural, portanto, acompanharia o riso, cujo maior inimigo seria a emoção. Já Pavis aponta que nosso prazer cômico está justamente nas frequentes passagens entre identificação e distância. “Porém, nesse vaivém o que prevalece é sempre a perspectiva distanciada [...]. Havendo sido frustrada a expectativa do público, este se afasta do acontecimento cômico, coloca-se à distância e passa a zombar dele, fortalecido em seu sentimento de superioridade” (PAVIS, 2008, p. 58-59).

Essa ideia de distanciamento emocional assemelha-se ao sentimento de superioridade levantado por Freud. Ambos estão presentes também na paródia, ironia e sátira, que são maneiras de tornar algo ou alguém cômico a partir da degradação da “dignidade dos indivíduos, dirigindo a atenção para as fragilidades que partilham com toda a humanidade” (FREUD, 1977, p. 229). De acordo com Pavis, a insensibilidade e a indiferença características dos fenômenos cômicos desmascaram a importância do corpo por trás da fachada espiritual do indivíduo. Dessa forma, a humanidade é apresentada sob a forma de suas fragilidades e isso pode gerar empatia ou provocar repugnância.

O domínio do risível é uma parte do feio, isto é, uma feiura que não inspira nem dó nem piedade (*cf.* PAVIS, 2008). Mas o que a comicidade acrescenta à fealdade? De acordo com Bergson, o disforme torna-se ridículo quando passível de imitação. “O ridículo é, portanto, a forma exterior e sensível que a providência da natureza vinculou a tudo o que é insensato, a fim de nos fazer percebê-lo e dele nos obrigar a fugir” (MOLIÈRE, 1667, *apud* PAVIS, 2008, p. 60). Pavis complementa: “O *bufo* e o *grotesco* situam-se num grau ainda mais baixo na escala dos procedimentos cômicos: implicam um

aumento e uma distorção que vão até a caricatura e o excesso” (PAVIS, *loc.cit.*, grifos do autor).

Não obstante, para Bergson, a comicidade está mais próxima da rigidez do que propriamente da fealdade. O movimento, a mudança, enquanto características da vida humana, associam-se a um princípio superior, que, para o autor, reside na alma. Essa, infinitamente maleável e móvel, modela a matéria. O processo pelo qual o imaterial se converte em material chama-se graça. Quando essa atividade se degenera em automatismo, por resistência do corpo, congela-se o movimento comunicado pela alma. Essa é a distinção entre o engraçado e o ridículo elaborada por Pavis: esse provoca a nossa superioridade, mas não nos choca; aquele se opõe ao cômico, à bufonaria, uma vez que é “o efeito prazeroso que causa em nós um contraste tocante, singular e novo, percebido entre dois objetos ou entre um objeto e a idéia heteróclita que ele dá à luz” (MARMONTEL, 1787, *apud* PAVIS, 2008, p. 60).

A expressão cômica do rosto, por exemplo, é um esgar único e definitivo, uma cristalização, que substitui todas as outras possibilidades expressivas. Tanto mais cômico ele será, quanto mais nos sugerir a ideia de alguma ação simples, mecânica, na qual a personalidade estaria absorvida para sempre. A careta, por sua vez, seria um esgar levado ao extremo.

A deformidade obscena também pode despertar o riso. No livro *História da feiúra* (2004), Umberto Eco cita o culto ao falo como um exemplo da união entre a obscenidade e a comicidade, que remonta à Antiguidade. O obsceno é o contrário do pudor: enquanto este expressa o mal-estar despertado no homem por tudo que é excrementício e relacionado ao sexo, aquele consiste na violação desse silêncio provocado pela repugnância. Um exemplo é Príapo, uma divindade menor, dotado de um órgão genital enorme, filho de Afrodite e protetor da fertilidade. Suas imagens em madeira eram colocadas geralmente nos campos e nas hortas para proteger as colheitas e atuar como espantalho, uma vez que se acreditava que ele espantava os ladrões ameaçando sodomizá-los. Entretanto, essa figura solitária era vista pelos viajantes como simpática e divertida.

O cômico-obsceno surge quando nos divertimos à custa de alguém que desprezamos ou como um ato libertador contra algo ou alguém que nos oprime. Nesse caso, o riso seria uma espécie de revolta compensatória. Na Idade Média, por exemplo, por um lado, nas

manifestações carnavalescas da plebe citadina eram permitidas representações grotescas do corpo (como máscaras), paródias de coisas sacras, linguagem blasfematória, porque a festa era tolerada como um parêntese, uma ocasião específica, posto que no resto do ano, havia festas religiosas oficiais. No carnaval, a ordem social e as hierarquias eram derrubadas: elegiam-se falsos reis e bispos para a festa. O feio virava protagonista. Por outro lado, os aldeões e humildes eram ridicularizados em textos, como expressão do desprezo e da desconfiança do mundo feudal e eclesiástico com relação a eles.

Neste capítulo, foram apresentadas algumas causas e funções do prazer cômico, que serão retomadas posteriormente na análise da figura do palhaço na televisão brasileira. Antes de seguir, é importante considerar uma continuidade das formas cômicas, ou seja, um fio que vai das facécias do palhaço aos jogos mais refinados da comédia (*cf.* BERGSON, 2007). Pode-se inferir daí que as definições de comicidade apresentadas por Bergson concernem ao essencial, isto é, são traços comuns entre as diferentes manifestações cômicas. Porém, outros recursos, não necessariamente cômicos, podem ser agregados a fim de enriquecer o tema abordado pela comédia. Quais serão esses outros componentes no que concerne a caracterização propriamente dita do palhaço? E na televisão, cada um deles terá o mesmo efeito cômico? O que resulta da fusão entre as particularidades do meio televisivo e a conhecida fórmula do palhaço de circo? Essas são algumas perguntas que não apenas tentarei responder ao longo desse trabalho, como servirão de base para incitar outras questões sobre esse assunto.

## **2.2 A história do palhaço**

O palhaço bebe na fonte tradicional dos tipos cômicos populares como o bufão, os artistas de feira, os tipos da *Commedia dell'arte* e os atores da pantomima inglesa. Cada uma dessas influências será trabalhada nesse item, bem como os tipos em que se dividem os palhaços propriamente ditos.

### **2.2.1 Clown ou palhaço?**

Não podemos falar de palhaço e ignorar os vários sentidos da palavra bem como a distinção comumente feita entre ela e clown. Segundo uma corrente de teóricos, o clown é um trabalho mais complexo e refinado, por ser do teatro, minimalista e sutil. Já o palhaço, por pertencer ao circo, é exagerado e grotesco, isto é, faz tudo grande para ser visto por todo o público que o rodeia. Alexandre Cartianu critica essa noção, acusando-a

de desconhecer que a origem histórica do clown teatral está no circo. Esse equívoco representa um desprezo ao fazer circense.

É como se o Palhaço da Tradição Circense fosse um trabalho sem critério nem estudo, enquanto o Clown do Teatro, mais elitista, requeresse (*sic.*) uma delicadeza desenvolvida através de anos de estudo acadêmico e científico, estudo restrito aos intelectuais e teóricos do Teatro. (CARTIANU, 2010)

O clown teatral possui uma linguagem muito antiga, que remonta ao picadeiro. É, portanto, uma arte tradicional. A evolução histórica do fazer circense é considerada por Cartianu fonte primeira da existência da personagem. Mário Bolognesi vê o palhaço teatral como uma nova etapa da história dos clowns, em outras palavras, uma tendência de clownear, voltada para o teatro. Assim o autor considera as diferenças entre o palhaço de circo e o palhaço de teatro apenas em relação aos modos de interpretação. O palhaço ou clown seria, portanto, a manifestação de uma tradição que sobrevive adaptando-se a outros espaços, linguagens e recursos.

O pesquisador e fundador do LUME (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp) Luís Otávio Burnier considera que palhaço e clown são dois termos distintos para designar a mesma coisa. O que existem são diferentes linhas de trabalho, por exemplo, o estilo americano e o europeu, e os tipos de espaço em que a personagem trabalha.

Como nos *clowns* do circo europeu, eles criaram para o cinema tipos originais e únicos – diferentemente do comediante, que deve poder encarnar personagens os mais diversos. *Carlitos* é o *clown* de Chaplin, pessoal e único, não importando se desempenha o papel de *O grande ditador*, do vagabundo de *O garoto* ou do operário em *Tempos modernos*. (BURNIER, 2001, grifos do autor)

Patrícia Sacchet agrupou explicações de alguns autores para a diferenciação entre clown e palhaço. Uma delas é a de Hugo Possolo, o palhaço Tililingo do grupo Parlapatões, que escreveu em seu manifesto *O matador de palhacinho*, lido na terceira edição dos Anjos do Picadeiro<sup>2</sup>, em 2000, que os dois termos querem dizer a mesma coisa em línguas diferentes. Para o autor, o artista que se define clown o faz para intelectualizar o trabalho realizado por ele. Já Federico Fellini escreveu sobre clown e palhaço:

Mas também aqui existe a mesma miserável diferença do termo estrangeiro que enobrece a coisa. O palhaço é mais de feira e praça, o *clown*, de circo e palco. Um bom acrobata é um *clown*, isto é, quase um artista, e julgará imprópria e ofensiva a expressão palhaço. (FELLINI, 1988, *apud* SACCHET, 2009, p. 17)

Outro ponto dessa discussão é a crise do circo tradicional e o crescimento do clownear em escolas de atores. Esse fenômeno aconteceu no contexto do século XX, quando houve uma expansão do consumismo e o surgimento de novos meios de comunicação, como a televisão. O gosto do espectador passou, então, por uma mudança.

Em geral, o público encontra-se mais comodista pela acessibilidade da televisão, também mais sedento por novidades em termos de entretenimento e, inevitavelmente, estas mudanças também implicam novos valores sociais (SACCHET, 2009, p. 26)

O circo familiar vai perdendo a sua força e já não representa mais essa sociedade em transformação. Ele deixa de ser um lugar de status e glamour e passa a ser visto como espaço de decadência. O palhaço procura outros espaços para atuar, como as ruas e os teatros. Enquanto o circo oriental investiu na criação de escolas que inovassem e, portanto, valorizassem o circo, “os ocidentais deixavam a arte circense ser engolida pela televisão e pelo fenômeno dos espetáculos de massa, mais acessíveis e mais ao gosto do público e da mídia” (*ibid.*, p. 28).

As conotações pejorativas do termo palhaço, que em português também pode ser um insulto, significando estúpido, ridículo e exibicionista, não se restringem à nossa língua. *Pagliaccio* (em italiano), *payaso* (em espanhol) e *clown* carregam também esses sentidos negativos nos seus respectivos idiomas (*cf.* SACCHET, 2009). Mas no Brasil o termo *clown* não é associado a um termo ofensivo. Com a decadência financeira do circo, o palhaço que sempre teve contornos plurais (alegre, anárquico, desbocado, triste, divertido) passou a ser visto apenas por meio de seus aspectos negativos, “dando a ideia de que são tipos repetitivos, cansados, decadentes, tristes, melancólicos” (SACCHET, 2009, p. 40). Dessa forma, a palavra *clown* limpa o profissional dos estereótipos colados à palavra palhaço.

Tendo em vista o caráter discriminatório da diferenciação dos termos e as raízes circenses do chamado *clown* teatral, utilizo ambas palavras como sinônimos ao longo



deste trabalho. A única exceção será o Clown Branco, termo aqui empregado para designar um tipo único de palhaço, isto é, com uma função cômica específica dentro da divisão de tarefas herdada pelos padrões europeus e americanos. Porém, não nos apressemos e voltemos um pouco na história, em busca das mais remotas referências desse tipo cômico que se desenvolveu no circo.

### 2.2.2 O bufão

No *Dicionário de Símbolos* (1906) de Jean Chevalier, o verbete “bufo, bufão” refere-se à paródia enquanto dualidade que se encerra em todo o ser. Presente na corte dos reis, nos cortejos, nas peças cômicas, o personagem é a outra face da realidade. O bufão encarna a consciência irônica, isto é, ele exprime em tom grave coisas anódinas e, em tom de brincadeira, as coisas mais graves (*cf.* PAVIS, 2008). Deve ser entendido e assumido como um duplo: “Ele não é, portanto, simplesmente um personagem cômico, é a expressão da multiplicidade íntima da pessoa e das suas discordâncias ocultas” (CHEVALIER, 1997, p. 148).

Para Burnier, os tipos cômicos, desde os bufões ou bobos da Idade Média, passando pelos personagens fixos da *Commedia dell’arte* italiana e chegando ao palhaço circense, possuem uma mesma essência: “colocar em exposição a estupidez do ser humano, relativizando normas e verdades sociais” (BURNIER, 2001). Os bufões e bobos foram personagens cômicos da cultura popular medieval. Eles assistiam às funções cerimoniais sérias, parodiando seus atos, isto é, ao lado do mundo oficial, construíam uma vida paralela.

Os bufões e bobos não eram atores que desempenhavam seu papel no palco. Ao contrário, continuavam sendo bufões e bobos em todas as circunstâncias da vida. Encarnavam uma forma especial de vida, simultaneamente real e irreal, fronteira entre a arte e a vida. (*Ibid.*)

Assim como os bufões, o clown também brinca com as instituições e valores oficiais. Seu nome, roupas, maquiagem, gestos, falas, tudo nele sugere a falta de compromisso com os estilos de vida propagandeados pela sociedade. “É um ser ingênuo e ridículo; entretanto, seu descomprometimento e aparente ingenuidade lhe dão o poder de zombar de tudo e de todos impunemente” (*ibid.*). E assim como os cômicos medievais, o clown não representa, ele é. Para Burnier, não é um personagem, uma entidade externa ao ator, mas a ampliação e dilatação dos aspectos ingênuos, puros e humanos do próprio ser.

“No teatro os comediantes fazem de conta. Nós, clowns, fazemos as coisas de verdade”, dizia François Fratellini, membro dos Irmãos Fratellini, tradicional trio de clowns europeus.

### 2.2.3 Intercâmbio entre cômicos

Parte dos artistas que se apresentavam nos primeiros circos vinham das praças, ruas e feiras, que se desenvolveram intensamente como locais para performance nos dois últimos séculos precedentes à Revolução Francesa. Acrobatas, dançarinos de corda, equilibristas, malabaristas, manipuladores de marionetes, atores, adestradores de animais integravam companhias ambulantes que realizavam seus espetáculos ao ar livre, em barracas cobertas de tecido ou de madeira, palcos de pequenos teatros estáveis ou fixos e de variedades, em meio às mercadorias dos comerciantes.

O doutor em Artes e professor Robson Corrêa de Camargo explica que esses empreendimentos privados e não permanentes não eram subvencionados pelo rei, logo, dependiam apenas do comércio nas bilheterias. Enquanto os elencos financiados pela realeza representavam um teatro de repertório e alternância de peças, esses artistas tinham que inovar sempre para não verem os assentos de suas peças esvaziarem. O objetivo não era somente a sensibilização do público, mas a obtenção de algumas moedas em troca das apresentações. Por isso a importância da pesquisa sobre o gosto popular: o teatro como puro divertimento, em busca do original, da fantasia, do que agradava a vida, do pitoresco, do cômico, do imaginativo. Tudo isso era valor de troca no mercado das ilusões (*cf.* CAMARGO, 2006).

A assimilação de estruturas de outros gêneros, tal qual a pantomima, o monólogo, as músicas repetidas de operetas, a comédia, o musical, a paródia, era explícita. O programa diário consistia de peças curtas intercaladas com entretenimento variado ou uma peça longa seguida de uma farsa, ambas sempre acompanhadas por música.

Nesses locais, o texto dramático escrito não era a forma organizativa do teatro, mas o próprio espetáculo. A estrutura em vaudeville constituía-se da apresentação sucessiva de números e quadros diferentes, não necessariamente ligados por uma história contínua. Para driblar o monopólio dramático, intensificado em 1680 quando o rei Luís XIV lança o edital que funda a *Comédie Française*, à qual caberá a exclusividade de encenar peças teatrais em Paris, os artistas desenvolveram uma série de recursos, como a gestualidade,

o monólogo, os textos em cartazes, o canto. Um exemplo foi a proibição do diálogo em cena:

A restrição policial contribuía para estimular a velha tradição do saltimbanco que deveria recorrer em momentos difíceis, mudando a cena, saltando do diálogo improvisado e voltando aos números de entretenimento, dependendo do humor e da determinação das autoridades de plantão. (CAMARGO, 2006, p. 28)

Joseph (Joe) Grimaldi, uma das grandes referências para os palhaços modernos, nunca atuou em um picadeiro. Reconhecido com o Rei das Pantomimas, ele atuou nos palcos de feiras da Inglaterra, entre os séculos XVIII e XIX. Castro destaca que suas graças, truques, apetrechos e maquiagem constituem o que passou a ser a imagem clássica do palhaço: rosto pintado de branco, grandes manchas vermelhas marcando as bochechas, a boca vermelha dando a sensação de um sorriso rasgado à força, uma inusitada peruca com cabelos espetados produziam uma figura estranha, estapafúrdia, com um toque de crueldade. Como na época os regulamentos legais não permitiam a palavra falada nas pantomimas, ele usava canções para se relacionar com o público.



**Ilustração 1: Joe Grimaldi: o rei das pantomimas inspirou a clássica imagem do palhaço de circo.**

**Fonte: <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/7685632/The-Pantomime-Life-of-Joseph-Grimaldi.html>**

O palhaço abrange os vários tipos cômicos que se desenvolveram no circo. Segundo Castro, ele é um tipo cômico novo porque mesclou o palhaço de tablado de feira, os diferentes tipos da *Commedia dell'arte*, o clown da pantomima inglesa e o bufão shakespeariano<sup>3</sup>. Isto é, a experimentação, a heterogeneidade que antes caracterizava o teatro de feira transferiu-se para o ambiente do circo.

As iniciativas britânicas e francesas dos séculos XVIII e XIX foram essenciais para a expansão da arte clownesca. O circo recebeu os artistas saltimbancos que se afastavam das feiras, tornando-se ponto de encontro de segmentos díspares. Mas esses primeiros cômicos limitavam-se a reproduzir às avessas um determinado número circense. “Haveria a necessidade de outras ingerências para a formação do clown. Dentre essas, destacaram-se a pantomima inglesa e a *commedia dell’arte*” (BOLOGNESI, 2003, p. 62).

#### **2.2.4 *Commedia dell’arte* e a pantomima inglesa**

Os personagens da *Commedia dell’arte* usavam máscaras, falavam em dialetos específicos e suas características eram tão bem definidas que os atores acabavam assumindo um mesmo personagem por toda a vida. Não havia um texto consolidado, sendo estabelecido um plano de ação (intriga, desenvolvimento e solução) antes do espetáculo. O improviso obedecia ao público, às necessidades e talentos dos atores envolvidos, fatores esses que posteriormente condicionaram o desempenho do palhaço moderno. Os *lazzi* (piadas, jogos, brincadeiras, isto é, pequenas cenas, conhecidas de antemão, que podem ser introduzidas ao sabor dos acontecimentos) que sustentaram o improviso na *Commedia dell’arte* estão na base das gags de palhaço, principalmente as físicas como: pé na bunda, tapas, trambolhões, perseguições e esconde-esconde (cf. CASTRO, 2005).

Um é esperto, malicioso, o outro é bonachão e estúpido. Ambos são glutões. A descrição é adequada a várias duplas de palhaço, mas aqui se refere aos *Zanni*, personagens da *Commedia dell’arte* que originaram figuras como *Arlechino* e *Pagliacci*. Desse último, surgiu a palavra em português palhaço.

Na Inglaterra, a pantomima também se desenvolveu a partir da *Commedia*, cujas personagens foram incorporadas em uma cena em que predominava a mímica acrescida de música e dança. Na pantomima inglesa, o clown era a personagem cômica com funções de serviçal. Ele apareceu pela primeira vez, de acordo com Bolognesi, no teatro de moralidades inglês, na segunda metade do século XVI. Inicialmente secundário, aos poucos ele foi ganhando importância, passando a ser obrigatório em todas as peças inglesas. Logo ele emigrou para o teatro das feiras ambulantes. Aproximava-se do bufão pela forma de inserção nas cenas (improviso), mas distanciava-se pela maquiagem

carregada nos estereótipos. A fusão entre a tradição italiana e os clowns ingleses teve como ponto terminal a concepção do clown moderno circense.

### **2.2.5 Clown no picadeiro: da pantomima à fala**

Até 1550, nos espetáculos de Mistérios e Moralidades, como eram chamadas as histórias das vidas dos Santos e passagens bíblicas na Inglaterra do século XVI, a comicidade estava a cargo do Diabo e do Vice. Esse representava todas as fraquezas humanas, era o pecador ridicularizado pelo Diabo e seu séquito, mas, ao final, sempre os vencia usando-se de alguma esperteza. O Vice, então, ganha a companhia do rústico, um camponês ingênuo, medroso e supersticioso que, com o tempo, se transforma em motivo de chacota para todos os outros personagens. Em 1580, o termo clown<sup>4</sup> para designar o rústico já aparece na cena elizabetana. Aqui ele é um tipo de características bem definidas: permanece um grosseirão, mas ganha esperteza e passa a ocupar uma posição social mais elevada; sua linguagem evolui, o que pode ser observado pelas palavras difíceis com que se expressa, pelo linguajar complicado, cheio de hipérboles que o aproxima do *Dottores*<sup>5</sup> da *Commedia dell'arte* e dos charlatões de feira, que tentavam vender medicamentos e preparados mágicos. Posteriormente apresentando-se nos teatros de feiras ele viria se mesclar com os recursos da pantomima e com os tipos e situações da *Commedia*.

Bolognesi explica que no início clown designava todos os tipos cômicos que atuavam no circo. Os primeiros deles representavam caricaturas dos cavaleiros. Seguindo a linha da paródia, com a inserção de outros números no picadeiro, surgiram os clowns salteadores, acrobatas, músicos, equilibristas, malabaristas. Em comum eles tinham o intento de provocar o relaxamento cômico, um registro oposto à demonstração de habilidades dos artistas de pista. “A busca da comicidade vem enfatizar o corpo grotesco, em contraponto à sublimidade do ginasta” (AUGUET, 1974, *apud* BOLOGNESI, 2003, p. 65).

Em um espetáculo baseado na disciplina militar e na valorização da destreza e do perigo era preciso criar um momento de relaxamento, quebra de tensão. E para isso servia o palhaço. Essa mistura de teatro com picadeiro de equitação caracterizava os espetáculos que ocorriam no anfiteatro construído pelo sargento inglês Philip Astley (1742-1814) em 1768 (*cf.* CASTRO, 2005). Desde 1758, na Inglaterra, já se organizavam espetáculos ao ar livre com homens (cavaleiros das Forças Armadas) equilibrando-se no

dorso de cavalos. A proeza de Astley foi inserir essas exhibições em uma arena circular de 13 metros de circunferência, em recinto fechado (*cf.* BOLOGNESI, 2003). A ele é atribuída a descoberta da medida ideal para que a força centrífuga ajude o cavaleiro a sustentar-se de pé sobre o cavalo. O espaço em círculo proporcionou uma dinâmica especial para as cenas e trouxe de volta a milenar arena dos gregos e a tradicional roda das praças públicas.

Diante da exposição das diversas figuras que influenciaram a criação do palhaço é natural questionar o que o difere dos outros tipos cômicos. Para Bolognesi, é a individualização, ou seja, apesar de beber na fonte dos tipos cômicos populares, ele apresenta um subjetivismo.

Esse é um importante conceito para a distinção entre o palhaço e o comediante, por exemplo. Enquanto o primeiro destaca-se pelo traço de subjetivismo expresso na personalidade e indumentária do personagem, o comediante é caracterizado como o ator que representa todos os papéis, em decorrência da sua capacidade de desaparecer totalmente por trás da personagem (*cf.* PAVIS, 2008). A síntese entre o tipo e a subjetividade pode ser observada na máscara/maquiagem:

Ela obedece a um movimento duplo, tanto físico quanto psíquico. Nela pode-se detectar uma herança nítida da *commedia dell'arte*, mas também é visível um processo de subjetivação. (BOLOGNESI, 2003, p. 178)

“O tema diversidade parece inerente a palhaços e clowns, um componente presente, de alguma forma, em qualquer debate que envolva essa arte” (SACCHET, 2009, p. 15). Essa personagem busca sempre conciliar a diversidade agregada com aquilo que seria essencial a ela: a tensão entre o que é pessoal e o que vai fazer em cena (que por sua vez pode ser aprendido). No pequeno espaço entre o que está codificado e a improvisação está a reação da plateia: na interação do repertório do artista com cada indivíduo do público, o palhaço conquista um por um, construindo assim a sua atuação, conforme descreveu Ricardo Puccetti no texto “O esqueleto da comicidade” (2008). E como a maioria deles trabalha com temas universais como a fome, a dor, a doença, a morte, o desejo de passar os outros para trás, é neles que a função social do riso se potencializa, isto é, a capacidade transformadora de tocar todo mundo, independentemente da

origem, uma vez que cria uma situação concreta em que todos somos iguais diante do reflexo ridículo da nossa natureza vulnerável.

A comédia trabalha com mitos e estereótipos óbvios, aparentemente simples, mas que habitam as profundezas do nosso inconsciente desde tempos imemoriais. A arte consiste em captar a essência dos tipos conseguindo, a cada vez, renovar-lhes o frescor e a comicidade. (CASTRO, 2005, p. 42)

A íntima ligação do clown com o lúdico infantil é também uma forma de defini-lo. “No Circo, as regras para o Clown são poucas e claras: o Clown é o personagem circense que traduz a criança, para a qual o Circo cria toda a sua fantasia” (CARTIANU, 2010). Aqui ele refere-se tanto à criança jovem quanto à adulta. Seu fim principal é o riso do público. “O público espera a comicidade da imagem do Clown, e sendo assim, um Clown que não objetiva o riso não é Clown...” (*ibid*). O palhaço representa a criança para quem se destina a fantasia do espetáculo circense, logo, busca a identificação pessoal e emocional do público, transportando-o para a infância comum a todos.

A fragilidade é uma característica comum entre a criança e o palhaço. A partir das experiências com os alunos da sua escola de teatro (que incluía o clown na sua metodologia), Jacques Lecoq descobriu que o estado de vulnerabilidade era muito mais interessante e engraçado do que os personagens inventados por eles para tentar fazer graça. O professor então conclui que “o clown não existe fora do ator que o representa” (*apud* SACCHET, 2009, p. 32). Ou nas palavras de Burnier: “O *clown* não representa, ele é” (2001, p. 5). A definição de Burnier, que destaca a estupidez do ser humano e a relativização das normas e verdades sociais como a essência de todos os tipos cômicos, aproxima-se daquela feita por Lecoq:

Esta combinação do cômico e do trágico acentua a percepção de emoções contrapostas e é muito peculiar ao *clown*. Para Shklovski, o *clown* faz tudo seriamente. Ele é a encarnação do trágico na vida cotidiana; é o homem assumindo sua humanidade e sua fraqueza e, por isso, tornando-se cômico. (BURNIER, 2010, p.1)

“Na semelhança dos *clowns* com os animais se ilumina a semelhança humana com os macacos [...]” (ADORNO, 1974, *apud* PAVIS, 2008, p. 35, grifo do autor). Assim, o palhaço obscurece o lado racional e revela o lado tolo do homem. Tal qual uma criança,

ele é um ser vulnerável em toda a sua humanidade. Ao expor-se, ele funciona como um espelho da sociedade em que está inserido, logo serve “para mostrar a ela o seu ridículo (o dela), para revelar que nada é fixo e imutável, com liberdade absoluta para ridicularizar e criticar, quebrando toda e qualquer forma de rigidez social” (PUC CETTI, 2008, p. 117).

Até o século XX, destacou-se o que Bolognesi chamou de clown primitivo, isto é, o que parodiava as proezas circenses. As vestimentas e maquiagens individualizadas contribuíram para a depuração desse tipo inicial, dando forma ao clown moderno. A partir da conquista da palavra, são criadas cenas curtas em que ele busca a confluência entre a linguagem oral e corporal. O autor também os divide entre excêntricos (os que usavam das proezas circenses para alcançar o cômico) e os shakespearianos ou falantes. Esses se firmaram na clássica oposição de tipos distintos, entre eles a dupla Clown Branco e Augusto.

No circo, como o entendemos hoje, o cômico assume um papel preponderante e se desenvolve em múltiplas formas, mas mantendo uma identidade clara e indiscutível: o palhaço de circo é bobo e esperto, tonto e astuto. Tudo junto e coerente na sua incoerência intrínseca (cf. CASTRO, 2005). Ele mesclou diferentes tipos cômicos que surgiram fora do picadeiro, mas também abrange vários tipos que se desenvolveram dentro do circo. Contudo o palhaço não é um tipo exclusivo do circo: ele tem seu lugar de maior destaque no circo, mas suas origens são mais antigas. Vários tipos cômicos encontravam-se no picadeiro. Dessa mistura, surgiu uma variedade de tipos de clown, diferentes não somente no que diz respeito à habilidade circense que parodiavam, mas também quanto à caracterização, gestualidade, função exercida e, quando foi permitido, às formas de falar.

Na França, o clown equestre, que procurava fazer uma caricatura do cavaleiro, imitando estupidamente as proezas dele (cf. PANTANO, 2007), era chamado de *Paillasse* e inspirado no *Pagliaccio*<sup>6</sup> da *Commedia dell'arte*. Era um tipo de criado idiota, não usava máscara, nem tinha o rosto enfarinhado, diferentemente dos seus ancestrais *Pagliaccio* e *Pierrot*. Apresentava-se com a tradicional roupa quadriculada feita de um velho colchão. Outro tipo foi o Augusto, cuja origem é contada por múltiplas lendas. Uma delas, destacada por Castro, explica que, em 1869, Tom Belling, um jovem tratador de cavalos do circo alemão Renz, ao tentar fugir da fúria do diretor, acabou se



atrapalhando e entrando em cena. Nervoso, ele tropeçou no tapete, caiu no chão e foi expulso pelos artistas com um pé na bunda, provocando risos na plateia, que começou a gritar: *Auguste* (idiota, na gíria alemã da época). Assim, o auxiliar idiota e atrapalhado acabou servindo de inspiração para um dos palhaços presentes, que passou a se caracterizar como um empregado do circo, isto é, um homem comum e não um clown *à la* Grimaldi. Paletó, calças largas, sapatos alguns números maior, cabelos desgrenhados, às vezes um topete bem exagerado, um pouco de vermelho no nariz (dando a aparência de alguém que exagerou na bebida).

Pantano conta outra história: o tipo Augusto teria surgido quando o cavaleiro inglês Tom Belling caiu no meio da pista de um circo. Ao perceber que a queda fora causada pela embriaguez, o público começou a rir diante do ar bobalhão e do nariz vermelho dele. A partir daí, Belling construiu sua personagem enfatizando o ridículo e vestindo-se de forma grotesca. Sua figura é um exemplo de como uma mesma aparência pode despertar o riso em uns e o medo em outros. As cenas iniciais do documentário *Os Palhaços* (1971), de Federico Fellini, ilustra essa impressão. A criança, que representa o próprio diretor na infância, chora de medo quando vai ao circo que chegou a sua cidade. Fellini reflete em off:

Os palhaços não me fizeram rir e, sim, me assustaram. Aqueles rostos de gesso, expressões indecifráveis. Aquelas máscaras retorcidas, os gritos, risadas, as piadas atozes me lembravam outras figuras estranhas e inquietantes que vagam por cada aldeia do campo.

A partir daí ele apresenta uma série de figuras grotescas, como Giovanone, “um vagabundo desajeitado” e “um velho tarado”; a freira anã que vivia apressada e falando sozinha; um bêbado resgatado no bar pela mulher, em um carrinho de mão; o mutilado da Grande Guerra, “sempre à beira do mar”, acompanhado pela Sra. Inês, “que sabia os discursos de Mussolini”; o gago Giudizio, um tipo tranquilo que tinha ataques de loucura após ver filmes de guerra.

Já o Augusto exagerado que conhecemos hoje teria sido criado por Albert Fratellini, em 1910. Em meio a um trio de palhaços, com um clown e dois augustos, ele decidiu inovar, criando um tipo mais idiota que todos os idiotas, um super imbecil com um visual “hiper-super-extra-incrível” e exagerado (cf. CASTRO, 2005). No início do século XX, a imensa boca vermelha, a peruca estapafúrdia e o nariz espalham-se por

todo o mundo, criando uma epidemia de cópias, o que ficou conhecido com a “era do Augusto”.



**Ilustração 2: Os Irmãos Fratellini. Fonte: <<http://chagalov.tumblr.com/post/3748400348/the-three-brothers-paul-francois-and-albert>>**

Geralmente o Augusto apresentava-se em dupla com o Clown Branco, o palhaço de picadeiro, herdeiro do cômico do circo equestre criado por Astley. Figura mímica e elástica, cuja maquiagem é toda branca, ele é o oposto do Augusto. De gestos finos e elásticos, aponta para algo uniforme, certo e puro. A brancura de seu rosto denota sua superioridade, seu ar aristocrático. Malicioso, enganador, ele ridiculariza o Augusto em cena.

Um exemplo da relação dominadora do Clown Branco sobre o Augusto foi a dupla Foottit e Chocolat, sucesso em Paris entre 1890 e 1910. Chocolat era um tipo de Augusto, o bonzinho, isto é, o tonto estúpido com uma dose de inocência e bondade. Era o contraponto do autoritário e arrogante Foottit. No filme *Os Palhaços*, em uma das reconstituições do número “o bolo no chapéu”, o Branco Antonat declara sobre o companheiro Augusto: “Eu não me responsabilizo por esse idiota. Não sei como o deixam entrar aqui”.

A dupla Augusto e Clown Branco, então, veio a solidificar as máscaras cômicas da sociedade de classes. O Branco seria a voz da ordem e o Augusto, o marginal, aquele que não se encaixa no progresso, na máquina e no macacão do operário industrial (no geral, a roupa do Augusto é um macacão bastante largo). (BOLOGNESI, 2003, p. 78)



**Ilustração 3: A dupla Foottit e Chocolat. Fonte: <<http://www.clownplanet.com/clownsayer.htm>>**

No contexto histórico de seu surgimento, isto é, a busca pela padronização pregada pela sociedade industrial, Augusto é o desajustado, o que não se encaixou. “Aliás esse é um dos motivos do risco ocasionado por ele, pois tudo o que faz, o faz de forma disforme” (PANTANO, 2007, p. 45). Ele é um cômico por natureza, mas também retrata a miséria de sua personagem, explorando o ridículo. Augusto se impõe como a estilização da miséria, “em meio a um ambiente social que prometia a sua erradicação” (BOLOGNESI, 2003, p. 77). Ele representa a humanidade açoitada, representa a dor do outro, como também a sua própria. A máscara seria um subterfúgio para escamotear a tristeza do olhar (*cf.* PANTANO, 2007). “Deixem-no em paz, é um infeliz”, disse um homem, no documentário de Fellini, para que os companheiros parassem de zombar de Giudizio, que agia como um bobalhão preso na própria fantasia.

Quando o Clown Branco ganhou a companhia do Augusto, expandiram-se as possibilidades de exploração do cômico grotesco em contraposição ao sublime que emana da ação acrobática. A dualidade que funda essa clássica dupla de palhaços no circo ocidental é o elemento conflitante das entradas clownescas. Toda uma tradição cômica popular está sintetizada nessas duas personagens, um dominador e um dominado (*cf.* BOLOGNESI, 2003).

O tipo Augusto contribuiu para libertar o corpo desajustado dos afazeres do belo e do harmonioso. Ele explora o grotesco em sua ação física e expõe a miséria que outros quiseram escamotear. No contexto da Revolução Industrial, o palhaço explorou a coisificação do corpo na sociedade de classes, a inaptidão para a nova realidade

produtivista que exige do homem e seu corpo unicamente a força de sua produção. Sua inaptidão em executar as coisas mais simples suscita o riso em um universo ultrarracional voltado à eficácia. Nele, tudo é hipérbole: a roupa larga, os calçados imensos, a maquiagem exagerada que enfatiza a boca, o nariz e os olhos. Sua aparência é um esforço em materializar o fruto da sociedade industrial e de suas contradições. As suas características psicológicas associaram-se à rigidez do corpo abrindo caminho para a diferenciação e individualização dos palhaços.

### **2.2.6 Um jeito brasileiro de ser palhaço**

O argumento a favor da utilização do termo em português pode ter como objetivo a valorização dos nossos palhaços brasileiros, criando um rechaço com o termo estrangeiro clown (*cf.* SACCHET, 2009). Assim como cada sujeito individualiza à sua maneira a personagem secular, cada cultura desenvolve uma forma própria de clownear. Esse processo é elucidado por Castro:

A mistura de culturas que caracteriza o Brasil – somada a uma imensa capacidade de rir de si mesmo e à bagunça institucionalizada – são a base do nosso humor. Como bem dizia o Barão do Rio Branco – “Há somente duas coisas bem organizadas no Brasil: a desordem e o Carnaval”. (2005, p. 103)

Acredita-se que o velho palhaço do Brasil colônia, mais próximo do bufão medieval, teria sido substituído pouco a pouco por uma mistura entre o palhaço dos circos europeus com o palhaço das festas e folguedos populares (*cf.* CASTRO, 2005). Um tipo bastante comum no Brasil é o palhaço-instrumentista-cantor. O termo chula foi inventado para designar os versos cantados por ele, isto é, canções simples formadas por perguntas e respostas. Essa atuação musical aliada à malícia dos palhaços de folgado conferiu atributos sedutores ao clown brasileiro.

Muitos palhaços cantores eram negros. No *Jornal do Commercio*, em 2 de julho de 1848, a Barraca Prazer do Público publicou o seguinte anúncio: “grupos, elasticidades, saltos mortais, lutas e cantoria em linguagem de preto, além de um palhaço muito bom”. Sobre a “linguagem de preto”, Castro comenta:

Não soa nada estranho em uma sociedade escravocrata que o negro se torne um elemento cômico, risível, ridicularizável. E a associação dos

negros com as figuras de cantores, músicos e com cantorias também faz sentido se pensarmos na contribuição dos africanos para a nossa cultura musical. (2005, p. 108)

O palhaço cantor e seu personagem negro podem ser fruto da influência dos ministreis e/ou *blackfaces* norte-americanos. A autora recorre a José Ramos Tinhorão para explicá-los: os *blackfaces* eram cômicos brancos que pintavam a cara de negro para apresentar-se em circos e espetáculos itinerantes, fazendo humor com música, danças e a “língua” dos negros, entre os séculos XVIII e XIX. Eles representavam a visão estereotipada e preconceituosa da sociedade racista americana. O ministrel show é uma evolução dos *blackfaces*, porque reuniu os vários números isolados e constituiu um espetáculo de variedades. Um exemplo foi o *Alcazar Lirique*, casa de gênero livre criada pelo francês Joseph Arnoud no Rio de Janeiro, que em 1857 trouxe para o Brasil a moda e os costumes dos cafés concertos de Paris e Marselha.

A chegada da *chanson française*, dos couplets e triolés típicos dos cafés concertos franceses contribuiu para que os artistas brasileiros, aí incluídos os palhaços, ousassem apresentar em cena canções maliciosas e cheias de humor sensual. Pela primeira vez as canções de duplo sentido eram aceitas, viravam moda. Moda devassa, mas chic! Não eram mais coisas da gentalha, excentricidades toleradas apenas em espetáculos de feiras e folguedos de escravos... (CASTRO, 2005, p. 110)

A autora ressalta ainda que os palhaços cantores e seu papel na história da música brasileira foram estudados por Mário de Andrade. Ele observou uma expressiva quantidade deles entre os primeiros cantores a gravarem CD no Brasil. Bahiano, Mário Pinheiro, Eduardo das Neves, Campos e Benjamin de Oliveira, por exemplo, participaram das primeiras gravações da Casa Edison. O repertório dos palhaços cantores na pioneira gravadora constituía-se de modinhas, canções, tanguinhos, maxixes, lundus, canções cômicas, picantes e teatralizadas. Bahiano foi o intérprete do primeiro samba gravado, o “Pelo telefone”. “O palhaço era também uma espécie de galã do circo, enternecendo os corações das moçoilas” (CASTRO, 2005, p. 175). Castro conclui, portanto, que o palhaço brasileiro é diferente da tipificação europeia: é uma mistura de safadeza, ginga e malemolência; além disso tudo, ele também canta e toca.

Bolognesi visitou circos de diversas regiões de 1998 a 2001 e afirmou não ter encontrado entre os nossos palhaços exemplares de Clown Branco. Ele acredita que as funções desse tipo, entre elas fazer o contraponto a Augusto, ou foram incorporadas pelo apresentador (Mestre de Pista) ou por um segundo palhaço, também um Augusto. No Brasil, portanto, houve um predomínio do Augusto. Além disso, o pesquisador observou que, nos grande circos, o palhaço tem uma performance rápida, ocupa o tempo necessário à preparação do picadeiro para números artísticos que exigem aparelhos sofisticados. Tem, portanto, função de tapa-buraco. Devido às proporções da casa, sua participação centra-se em reprises mudas (predomínio do gesto e de aparelhos cômicos grandiosos). “Quando faz uso da voz, o artista recorre ao microfone, o que termina prejudicando a interpretação” (BOLOGNESI, 2003, p. 97).

Já os circos médios e pequenos dedicam-se ao teatro de repertório: vários temas e enredos já conhecidos são adaptados para a personagem palhaço. De acordo com o enredo, ele adapta-se à personagem que representará, mantendo alguns de seus traços típicos. Segundo Pantano, essa estreita ligação com o teatro é uma característica do circo brasileiro e contribui com a singularidade do nosso palhaço. Essa aproximação marcou as representações dele, que se tornou o protagonista desse tipo de espetáculo, atuando de diversas maneiras. Foi criada, assim, uma outra personagem, que ora pode ser cômica, ora dramática.

O palhaço Benjamin de Oliveira é considerado um dos criadores do teatro popular brasileiro, uma vez que transformou a pantomima em circo-teatro. Benjamin escreveu e adaptou mais de 100 peças para picadeiros e pavilhões, sendo que a primeira representação de uma obra dele data do início do século XX, no Circo Spinelli, onde já era um artista renomado.

Antes de Benjamin os circos costumavam apresentar pantomimas na segunda parte do espetáculo. Inteiramente realizadas com mímicas, as pantomimas utilizavam recursos circenses como acrobacias a cavalo, entrada em cena dos animais e as habilidades acrobáticas dos artistas nas muitas cenas de luta. Mas pantomima era pantomima, não era Teatro. (CASTRO, 2005, p. 173)

### **3. Palhaço: um corpo grotesco**

O palhaço é um corpo grotesco que, no circo, faz o contraponto da virtuosidade exibida pelo acrobata. Ele é o encarregado do relaxamento da tensão gerada pelas demonstrações de situações de risco. Terror e riso intercalam-se no espetáculo circense e o recurso de realce do ridículo é a deformação exagerada. Contudo, veremos adiante que o grotesco é uma categoria estética relativa e isso implica que as deformidades são julgadas conforme um momento histórico.

Nesse item será desenvolvida também a questão da caracterização do personagem. A efetivação do grotesco no corpo do ator se dá artificialmente, mas cada traço externo reflete um sentimento. A maquiagem, por exemplo, é a hipérbole da subjetividade do homem que não somente empresta seu corpo, mas também sua individualidade ao palhaço. Por fim, chegaremos a um esboço do palhaço civilizado, fruto de um processo de neutralização pelo qual o circo passa. Isso pode ser observado na televisão, em que a imagem do palhaço é vendida como produto infantil, esvaziado de seu potencial grotesco. A oposição da dupla clássica, o dominador e o dominado, é substituída pelo clown babá eletrônica, o herói das crianças.

#### **3.1 A estética do risco**

O comportamento do palhaço faz parte de um jogo entre equilíbrio e desequilíbrio que caracteriza o espetáculo circense. Para Philippe Goudard, essa seria a particularidade do artista de circo, isto é, ele “resolve, através de uma figura artística, uma situação de desequilíbrio em que ele se colocou voluntariamente. Fazendo isso ele se expõe ao risco” (2009, p. 25). A queda da bola do malabarista e o comportamento desequilibrado do clown são exemplos de riscos simbólicos. De acordo com o autor, a modalidade de expressão pelo desequilíbrio cria a hipótese de uma estética do risco. Isto é, colocar-se deliberadamente em desequilíbrio requer o domínio de habilidades neuromotoras, que podem constituir a linguagem específica dos artistas de circo. A estética cíclica no tempo, ou seja, a alternância entre estável e instável, também se reflete na estrutura circular do espaço delimitado pela lona.

Essa oscilação também foi trabalhada em termos de experiências estéticas sublimes e grotescas. Bolognesi escreveu que muitas entradas cômicas faziam uma sátira do próprio universo do circo, estruturando o espetáculo por meio do revezamento de dois

pólos antagônicos. Essa lógica aproxima-se daquela demonstrada por Freud, exposta anteriormente, de que o prazer cômico seria gerado pela quebra de expectativas e pela explicitação das fragilidades humanas.

O grotesco, nesse caso, procura um riso coletivo e liberador das tensões (quando não do terror, que advém do sublime) provocadas pelo ginasta em números de alto risco. As ênfases corpórea e grotesca conferem à arte clownesca uma universalidade que pode ser tolhida apenas com os limites das línguas. (BOLOGNESI, 2003, p. 70-71)

A partir do século XIX, a cristalização e incorporação ao picadeiro fez com que o palhaço fosse visto como a alma do circo, “que se manifesta e se realiza [contudo] pelo corpo, ou seja, a alma do circo é o corpo grotesco do palhaço” (BOLOGNESI, 2003, p. 194). Em oposição à visão negativa do corpo mecanizado aludida por Bergson (ver 4.1), o corpo cômico é aqui considerado ágil e explorador da confluência entre a interpretação dialógica e as habilidades acrobáticas. Para Bolognesi, a tradição cômica popular continuou na época burguesa por meio da comédia clownesca, uma vez que também ela “exige do ator um desempenho cênico que confere ao corpo um lugar essencial” (BOLOGNESI, 2003, p. 194). O palhaço é o “corpo que brinca”, isto é, ele obedece a uma lógica física: sentimentos e pensamentos são traduzidos corporalmente (*cf.* PUC CETTI, 2008).

Diferentemente do acrobata, o palhaço está simulando e improvisando o tempo todo. O espetáculo circense desperta emoções contraditórias, isto é, faz suceder o riso e o arrepio de morte. Mas o que propicia graça em um público pode causar estranhamento e até hostilidades em outro, dessa forma “a qualidade essencial para o Clown é de ser observador” (FABBRI, 1982, *apud* PANTANO, 2007, p. 36). Portanto, apesar de explorar temas universais, cabe a ele perceber o desejo do público e conhecer o seu contexto. Logo, tal qual a questão do distanciamento emocional levantada por Bergson, o palhaço não pode, por exemplo, despertar a piedade do público, uma vez que riso e sensibilidade não andam juntos. “É um corpo livre das regras da moral. [...] A improvisação é a insólita ferramenta do palhaço e, nesta, o acaso e o inesperado exercem uma influência decisiva” (BOLOGNESI, 2003, p. 198).



### 3.2 O grotesco e a individualidade do palhaço

O grotesco é uma deformação significativa de uma forma conhecida ou aceita como norma. Seu efeito caricatural, burlesco e estranho torna-o cômico. “A forma grotesca aparece na época romântica como a forma capaz de contrabalançar a estética do belo e do sublime, de fazer com que se tome consciência da relatividade e da dialética no julgamento estético” (PAVIS, 2008, p. 188).

O sentido do grotesco é relativo, uma vez que é experimentado na percepção da obra. “Aquilo que na organização da obra não se justifica como tal” (SODRÉ, 1992, p. 38). Partindo dessa definição, Muniz Sodré conclui: no que diz respeito à cultura de massa, o grotesco é o que se opõe à sofisticação da sociedade de consumo. “No caso brasileiro, ela (cultura de massa) é também o espelho que reflete o id e os demônios das nossas estruturas. É o espelho em que a sociedade se olha e se oferece como espetáculo” (*ibid.* p. 39).

O palhaço opera a partir de genéricos, mas confere ao tipo eleito uma caracterização psicológica. De acordo com Bolognesi, o corpo do ator é preparado artificialmente e o palhaço realiza em si a efetivação do grotesco. Momentos de exploração do disforme intercalam-se com a superação na interpretação daquele personagem.

Por isso ele sempre aparece como disforme, permeado de trejeitos, enfatizando o ridículo e o inusual, explorando as deficiências e os limites, muitas vezes com apelo visível à sexualidade, momento de realce dos desejos e anseios que, no dia a dia, mantêm-se escamoteados. É um corpo sem amarras. (BOLOGNESI, 2003, p. 181)

Já Pantano descreve a personagem como aquela que traz à tona sentimentos reprimidos e significativos da vida de cada ser humano. Assim sendo, personalidade, roupas e maneira de se comportar devem estar de acordo com algum sentimento. A caracterização exterior surge a partir de uma pesquisa de si mesmo e dos outros. Esses são os procedimentos racionais da construção casual do palhaço.

De acordo com Oswald de Andrade, transcrito por Pantano, “no humor reside o catastrófico e talvez toda a natureza humana” (2007, p. 53). Para a autora, todo o aspecto físico do palhaço revela a poética do grotesco uma vez que o universo circense

tem um caráter grosseiro, entregue à deformidade. O corpo disforme faz uso da linguagem oral e gestual para expressar o ridículo.

Para alcançar o seu único objetivo, o riso da plateia, o palhaço faz uso de um figurino próprio e característico, de uma máscara/maquiagem e das expressões corporais e vocais. De acordo com Bolognesi, o corpo, mascarado e vestido de modo aberrante e rudimentar, é o principal recurso do palhaço visando à exploração do ridículo.

Em cena, o primeiro contato do público com o palhaço é visual. Nesse momento são realçados a aparência física, a vestimenta, os calçados, os adereços, os modos de andar, gesticular e falar, a maquiagem. No decorrer da performance, revela-se a individualidade do personagem. A construção dela é um processo de interiorização, isto é, de determinação dos contornos físicos e psíquicos. “O palhaço materializa no corpo, na vestimenta, nos gestos, na voz e na maquiagem os perfis subjetivos que fundamentam sua personagem” (BOLOGNESI, 2003, p. 176).

A aparência do palhaço, por si só, deve provocar o riso, porque o papel do visual é criar uma predisposição ao relaxamento, ao riso espontâneo independentemente do enredo a ser apresentado. Há uma espécie de cumplicidade entre palhaço e público. Por isso, na caracterização do palhaço, tudo é grotesco (gravata imensa e extravagante, casaco apertado, botas exageradas). É o ridículo acentuado em seu conjunto. Nota-se, portanto, uma dualidade entre o interior e o exterior, entre a subjetivação e a exteriorização. Assim, revela-se uma tradição grotesca amenizada que dá ao corpo estatuto de um fazer artístico. O corpo é deformado, distorcido, desfalcado e incompleto, tudo para evidenciar o ridículo, o despropositado. “É um corpo que deixa transparecer os seus dilemas e a sua luta interna e, em tom de jocosidade, escancara e desafia os seus próprios limites” (BOLOGNESI, 2003, p. 184).

A maquiagem procura ressaltar o traço do rosto mais propício para despertar o riso e, assim, marcar a singularidade do palhaço, de acordo com Pantano. Diferentemente da máscara da *Commedia*, que é dada *a priori*, a máscara/maquiagem do palhaço é dada *a posteriori*. A boca exagerada, por exemplo, é a hipérbole do sorriso malicioso.

Exerce um papel decisivo, compondo a máscara grotesca, atraindo para si as atenções como veículo ainda da comicidade verbal do figurante. É através dela que explode a voz irreverente do cômico. Grotescamente erotizada, a boca é ainda “a imagem da absorção e da

deglutição” [...]. (FONSECA, 1979, *apud* BOLOGNESI, 2003, p. 182)

Além da boca, olhos, nariz e bochechas são partes do rosto que evidenciam o grotesco na máscara/maquiagem dos palhaços. O nariz vermelho é a marca do nascimento do palhaço (Tom Belling), da inaptidão ou da bebedeira. Suas paródias sempre eram compostas por inevitáveis quedas que ameaçavam a integridade física de seu rosto.

Sobre a importância de ressaltar a boca e o nariz na maquiagem grotesca para obter efeitos cômicos, Eco faz uma referência ao livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: F. Rabelais, V* (1965), de Mikhail Bakhtin. Esse vê nos olhos apenas uma expressão da vida puramente individual, ou seja, interior do homem, o que não deve ser levado em conta para os fins do grotesco.

O grotesco lida apenas com os olhos esbugalhados [...]. No grotesco, adquirem um significado particular todas as excrescências e ramificações, tudo aquilo que prolonga o corpo, unido-o aos outros corpos ou ao mundo corpóreo. (BAKHTIN, 1965, *apud* ECO, 2007, p. 147)

### **3.3 A neutralização do palhaço**

No texto “As novas roupas do circo de tradição”, no livro *O circo no risco da arte*, Silvestre Barré pensa as mudanças por que passaram os espetáculos circenses nas últimas décadas. O autor observa um fenômeno que chamou de neutralização do clown, isto é, a suavização dos seus elementos mais tradicionais. Isso faz parte de uma neutralização do circo, que sofreu a amenização de algumas de suas características tais como as penas, *paillettes* ou lantejoulas, maiôs brilhantes, figurinos de diferentes cores, passando a remeter a uma visão da ordem do imaginário e do nostálgico, que evoca a infância: um circo eterno e atemporal. Nesse esforço em valorizar o circo simbólico, o clown e o Monsieur Loyal (o mestre de pistas, responsável pela réplica nas entradas dos clowns) aparecem de maneira recorrente. Servem de agentes de ligação com o passado, ainda que tratados com originalidade.

Esse ideal poético metafísico acaba sendo também incorporado pelo palhaço. A aproximação entre o circo e o teatro também teve por consequência a neutralização desse personagem, isto é, o esvaziamento do seu potencial grotesco, segundo Bolognesi.

Logo o palhaço passa a ser visto sob a óptica de uma revivescência simbolista e romântica que realça apenas a sua docilidade, o que pode resultar no desaparecimento do Augusto, por exemplo. A busca pela teatralidade escorrega para o terreno do empobrecimento das sensações circenses e dos tipos de palhaços em nome de um enredo.

De fato, essa tendência pode ser a mais apropriada para esses tempos que querem abolir a idéia de luta, de opostos, de opressão. Com isso, tem-se um esvaziamento da dimensão política do palhaço em nome de um ideal poético metafísico. (BOLOGNESI, 2003, p. 200-201)

O esvaziamento do cômico grotesco significa que o riso se desaloja do corpo e vai solidificar-se no enredo. O palhaço passa a ser uma figura cândida e misteriosa, metáfora dos mistérios da vida. O grotesco popular é subjugado aos cânones das belas-artes e o circo é, então, civilizado.

George Savalla Gomes, o Carequinha, é um exemplo desse palhaço neutralizado, ou nas palavras dele, moderno. O personagem bem-comportado representa uma inversão no papel milenar do palhaço. Carequinha apresentou o primeiro programa televisivo infantil do Brasil, o *Circo Bombril*, posteriormente o Circo do Carequinha, exibido na TV Tupi, entre 1951 e 1964.

Um palhaço que é um herói para as crianças, que não apanha, que é quem engana o clown e que sempre dá bons exemplos e conselhos para a garotada: - “Inventei uma nova escola de palhaços. Até então as pessoas riam da desgraça do palhaço que apanhava como ele só. Não gostava disso e virei o herói da história”[...]. Carequinha percebeu o que o novo meio de comunicação esperava dele, e sem saber acabou criando a figura que hoje se chama “babá eletrônica”. (CASTRO, 2005, p. 195)

Para Castro, o palhaço norte-americano é “adoçado” e “puro”, uma vez que ele vê as crianças através de um filtro puritano, isto é, como seres assexuados que devem ser protegidos da realidade. Na mesma lógica, o cinema de Walt Disney suavizou as histórias tradicionais que foram as mais populares pantomimas do século XIX, como Bela Adormecida, Cinderela, Robinson Crusoe, etc. Delas, ele expurgou a violência, suavizou a crueldade e omitiu as referências à sexualidade (cf. CASTRO, 2005). Aos

produtos audiovisuais da cultura de massas é atribuída a neutralização de alguns palhaços, na visão de Hugo Possolo no livro *Palhaço-bomba* (2009):

Quem disse que palhaço é exclusividade das crianças? Essa ideia vem do advento da TV e do cinema, enfim, da cultura de massas, que infantilizou o poder das artes da bufonaria, tirando-lhe a sexualidade, por puro moralismo, e capacidade crítica, dado o poder demolidor que o humor grotesco pode embutir. (2009, p. 39)

O conservadorismo que marca o discurso atual a respeito das palavras obscenas usadas no picadeiro pode ser também um dos aspectos desse processo de neutralização. Segundo Italo Calvino (1980), que estudou as relações entre o sexo e o cômico, muitos escritores abordaram os signos do sexo por meio do código do jogo, do cômico. Essa é uma demonstração da ligação profunda, em nível antropológico, entre o sexo e o riso.

Os nomes de órgãos genitais são usados como insultos e referências metafóricas rebaixam o ato de acasalamento. Para Calvino, no contexto da industrialização, a vertente apologética do sexo alcançou um grau de mistificação retórica tamanho a ponto de tê-lo transformado dificilmente praticável, a não ser em nível de comunicação de massa. Em meio a uma época de tendência à dessexualização, a luta pela sobrevivência nas metrópoles favorece a assexualidade. Há, portanto, uma mitologia sexual em nível dos meios de comunicação de massa, com a função de compensar, recuperar alguma coisa que sentimos como já perdida ou fortemente em perigo de extinção. A seguir, veremos exemplos práticos dessa neutralização associada à adaptação da linguagem do palhaço de picadeiro para a tela de televisão.

## 4. O palhaço na televisão brasileira

### 4.1 Construção da linguagem televisiva

A expressão circo eletrônico, que dá nome a livro de Daniel Filho, teria sido usada pelo cineasta Nelson Pereira dos Santos para definir a televisão. O imediatismo, o improvisado, a constituição do elenco dos primeiros programas de TV ressaltam a semelhança desse veículo, em seus primórdios, com o universo circense. Hoje, não somente persistem na televisão os palhaços, cuja origem é o picadeiro, como eles influenciaram a construção da linguagem do humor televisivo.

No início, conta Filho, muitos artistas de teatro menosprezaram o novo veículo de comunicação da época, o que fez com que a maior parte do *cast* televisivo viesse do teatro de revista, do rádio e do circo. Ele próprio foi ator de teatro de revista e comediante, “sabia fazer o palhaço até com a maquiagem característica e, na televisão, passaria a ser também um jovem galã” (FILHO, 2001, p. 16). Essa convivência entre profissionais provenientes de áreas distintas pode ser observada nos programas de teleteatro produzidos nos anos 1950 e 1960: “Com o tempo, os estúdios das emissoras tornaram-se solo comum aos artistas do teatro, cinema, rádio, televisão e circo” (GUINSBURG, 2009, p. 326). Pode-se dizer, portanto, que as múltiplas formas de comunicação popular colaboraram com a formação de uma linguagem televisiva.

A influência do circo sobre a TV brasileira é vista não apenas pela presença dos palhaços ou do homem de auditório, mas também pelo estilo circense de alguns animadores, como Chacrinha, Sílvio Santos, Bolinha. (MARCONDES, 1988, p. 43)

O apresentador ou animador destaca-se em razão da intimidade familiar inerente à linguagem do vídeo (SODRÉ, 1977). Ele é o indivíduo responsável pela introdução ou pontuação de um programa, isto é, ao fazer a interpelação direta, ele é um elemento fático da TV. Seu rosto familiar e seu tom de conversa íntima estabelecem o contato com o espectador e naturalizam a apresentação do mundo através das imagens. Sobre essa atmosfera de simpatia e camaradagem propiciada pela figura do apresentador:

A televisão, ao contrário (do cinema), vive da substituição da visão onírica pela imediatez cotidiana e familiar das imagens. Seu projeto é incorporar totalmente o espectador em seu espaço. Por isso, o *médium*

não pode marcar excessivamente as suas categorias visuais. (SODRÉ, 1977, p. 63)

A reação do telespectador ao ator de TV pode ser tão familiar a ponto de na rua ele não reconhecer como artistas as pessoas que vê toda semana no vídeo. De acordo com Marshall McLuhan, “Noticiaristas e atores relatam que frequentemente são abordados por pessoas que declaram já os terem visto antes” (1964, p. 357). Segundo o autor, para ser bem recebido, o rosto televisionado deve ser tranquilo ou apaziguado, isto é, um bom teleator deve ter linhas faciais que lembrem as de alguém próximo ou virtualmente familiar. Em entrevista concedida para esta pesquisa, em Brasília, no dia 04 de outubro de 2011, Francisco Everardo Oliveira Silva, o Tiririca, contou como levou seu palhaço de picadeiro para os estúdios de TV. Após ser recusado por várias emissoras, para as quais ele havia enviado o seu trabalho como comediante, Tiririca lançou a canção “Florentina”.

Por eu ser um artista popular, caí nas graças do povo, porque ele gostou e achou que eu sou igual a ele. Não teve forçação de barra, nem foi uma coisa construída. É interessante quando me abordam na rua, em qualquer canto, como se me conhecessem há muitos anos, como se eu fosse da família. A pirataria trouxe a “Florentina”, que passou a tocar no país todo e ninguém sabia quem era que cantava. Aí os programas foram me procurar: entrei na TV quase na marra. (Tiririca)



Ilustração 4: Francisco Everardo, o Tiririca. Fonte: <<http://omagrinho.com.br/tag/tiririca/>>

Apresentando “Florentina” em programas de auditório de exibição nacional, ele ganhou visibilidade para mostrar seu trabalho como palhaço e comediante. Tiririca brinca com as suas origens humildes por meio de sua fala característica e os temas das próprias piadas, como sua cidade natal, Itapipoca, no Ceará. Ele não somente provoca o riso por falar errado, mas porque faz piada sobre si mesmo. “Sinto umas coisas subindo e descendo, penso que é verme, mas não é. É o amor que eu sinto pelas crianças”, disse em uma entrevista ao programa *Jô Soares Onze e Meia*, no SBT, em 1996. O humor de Tiririca pode ser sutil: quando não solta frases inacabadas e sugestivamente maliciosas, deixando com que o espectador as complete, o palhaço quebra as expectativas alimentadas pelo seu próprio discurso. Um exemplo, que ele conta durante a entrevista ao Jô, é a descrição de como o pai o apresentava no circo: “Tiririca, filho do coronel Laxica, casca de pau e miolo de... picolé”.

O rosto na televisão deve ser o símbolo dos valores aceitos pelas categorias sociais classificadas como estratos médios da população, a fim de gerar uma identificação com o telespectador. “O trunfo do ator, como em outros casos, foi saber destacar-se dramaticamente, evitando a super-representação de estilo cinematográfico que, na tevê, artificializa a imagem, esvaziando-a de intensidade cênica” (SODRÉ, 1977, p. 66). A TV rejeita personalidades muito bem delineadas. Os tipos classificáveis, isto é, cuja aparência denuncia claramente seu papel e seu status na vida não servem, porque deixam o telespectador sem nada para preencher. A “personalidade-de-TV-aceitável” é aquela que parece capaz de ser diferentes tipos ao mesmo tempo (*cf.* MCLUHAN, 1964).

A pintura no rosto, o nariz de palhaço e os macacões enfeitados com brilho foram substituídos por boné, peruca, calça e blusa coloridos no figurino do Tiririca televisivo. Ele acredita que existe uma discriminação em relação ao palhaço de circo:

Quando eu fui fazer os shows nas pizzarias em Fortaleza, eu fui pintado. O cara falou: “Pô, está legal o seu show, mas está muito circo, muito palhaço”. Então existe uma discriminação. Tem gente que tem medo do palhaço e da pintura. Maquiagem e roupa são fundamentais para o palhaço de circo. Mas na televisão eles acham muito infantil. (Tiririca)



A caracterização de Tiririca é bem diferente dos primeiros palhaços que apareceram na televisão brasileira, como Arrelia (Waldemar Seyssel), que participou da histórica transmissão realizada em São Paulo em 1950 pela TV Tupi. Ele trabalhou na televisão por mais de 20 anos. Entre os programas que realizou está o *Cirquinho do Arrelia*<sup>7</sup>, na TV Record, entre 1955 e 1966. Uma ponta de nariz vermelha e arrebitada, a parte de cima da boca pintada de branco e o lábio inferior de roxo, sobrancelhas pregadas no meio da testa, duas manchas vermelhas nas bochechas. A maquiagem foi pensada segundo os traços cômicos de sua fisionomia. Excessos como o colarinho grande, luvas enormes e grossa bengala foram, aos poucos, assumindo tamanhos normais, restando apenas a gravata de boêmio do século XVIII. A voz e a maneira de falar têm história: em 1930, andando pelas ruas de Piracicaba, viu um teco-teco voando e uma mulher correndo pela calçada gritando para a amiga: “Vem, Veulta! Veulta! Vem ver o orolplano! Noulssa Senhoultra, pareulce um urulbulzão!”. Após algumas horas conversando com a mulher, ele aprende a dominar o seu jeito de falar, que virou uma das características mais engraçadas do Arrelia. Já o seu bordão foi inspirado no diretor de um clube em que iria apresentar seu espetáculo. O homem falava tudo três vezes. Daí surgiu o cumprimento que o consagrou: “Como vai? Como vai? Como vai? Eu vou bem, muito bem, muito bem, bem, bem!”. Apesar das especificidades de cada um, as personalidades de Tiririca e Arrelia são inspiradas em tipos reais, encontrados nas ruas ou até mesmo no nosso convívio social e, portanto, facilmente reconhecidos por nós.

O humorista Dedé Santana (Manfried Sant’Anna), que fez sucesso ao lado de Renato Aragão em *Os Trapalhões* (exibido pela TV Globo entre 1977 e 1995), foi criado entre artistas circenses e atuou ao lado do irmão como palhaço no picadeiro. Desde a época de circo ele apresentava-se sem a pintura no rosto. Em entrevista por telefone no dia 11 de outubro de 2011 ele disse:

Eu estudava de manhã, trabalhava em uma fábrica à tarde e à noite eu ia para o circo. Um dia, em São Paulo, cheguei atrasado, me vesti correndo e esqueci de pintar a cara. Eu vi as pessoas rindo e o meu irmão me alertou que eu estava sem maquiagem. Fiz agora aniversário de 50 anos de palhaço de cara limpa. (Dedé)



**Ilustração 5: Os Trapalhões (Dedé é o segundo da direita para a esquerda). Fonte:**  
 <<http://jornalfolhadenegocios.blogspot.com/2011/05/os-trapalhoes.html>>

Nesse dia Dedé percebeu que sem a maquiagem suas caretas apareciam mais. “É o feio metido a galã. Ele acha que se usar a roupa do Roberto Carlos vira o Roberto Carlos.” Assim Dedé descreveu seu personagem em *Os Trapalhões*. Os palhaços sem pintura acabaram sendo disseminados posteriormente na televisão.

O improviso na atuação e na realização do próprio programa é outra aproximação com o espetáculo circense. Dessas experimentações decorreu a linguagem específica para o novo veículo naquela época. “A gente fazia de tudo na tevê e o negócio era ‘segurar a peteca’ diante da câmera, houvesse o que houvesse” (FILHO, 2001, p. 17). A TV era um espetáculo diário com duração de 14 a 15 horas ininterruptas. O improviso permitiu muitas descobertas para a linguagem televisiva, mas as chances de as coisas não acontecerem conforme o planejado na frente da câmera também eram grandes.

Não obstante, no que diz respeito à atuação do teleator, o improviso é um importante indicativo de familiaridade com o espectador. Na televisão, o ator não deve projetar sua voz ou a si mesmo. A interpretação é íntima e cabe ao espectador completar o que vê: “[...] segue-se que o teleator deve representar como quem estivesse improvisando” (MCLUHAN, 1964, p. 356). Em outras palavras, ele deve adornar cada frase e sonoridade verbal com detalhes de gestos e posturas, de modo a manter a intimidade com aquele que o assiste.

As condições de recepção do telespectador também influem na atuação, o que pode ser exemplificado pelos teleteatros, uma vez que eles representaram um dos primeiros

espaços de experimentação em dramaturgia na TV. Ao estudar esse tipo de programa, Pavis concluiu que, primeiramente, aquele que assiste à televisão é um ser instável, posto que solicitado por vários outros programas. Logo há a necessidade de retê-lo e, por isso, o espetáculo televisivo não pode provocar tédio ou perder sua força narrativa. O envolvimento eletrônico leva o espectador a se cansar da imagem, assim, o ritmo deve evitar a saturação (longa duração do plano). Ao mesmo tempo, segundo Sodré, o ritmo televisivo é lento, porque se aproxima do tempo real histórico do espectador. Na TV, as imagens formam menos um conjunto estruturado que uma pura sequência articulada com o espaço familiar do público. Nas palavras de McLuhan:

A imagem da TV exige que, a cada instante, “fechemos” os espaços da trama por meio de uma participação convulsiva e sensorial que é profundamente cinética e tátil, porque a tatilidade é a inter-relação dos sentidos, mais do que o contato isolado da pele e do objeto. (1964, p. 352)

Em segundo lugar, retomando Pavis, no teatro o próprio espectador faz a triagem dos signos da representação, enquanto na televisão, assim como no cinema, a crítica do sentido já chega a ele pronta, por meio do enquadramento, da montagem, dos movimentos de câmera. A partir disso, o autor define uma dramaturgia televisiva para o teleteatro: o enquadramento deve ser preciso e facilmente legível, em razão das pequenas dimensões da tela; o som, o responsável pelo maior efeito do real, pode ser modulado, transmitido em voz *off*, harmonizado com a situação e a imagem; a câmera está centrada nos atores-locutores, na maioria das vezes, em plano americano, de modo a mostrar suas reações psicológicas e fisiológicas.

O ator, como os outros elementos do filme e da tela, não é senão um elemento integrado e submetido ao dispositivo industrial e significante dos encenadores. Daí uma certa “descorporalização”: o ator só existe em sua fragmentação, em sua metonímia, em sua integração ao discurso filmico. (PAVIS, 2008, p. 399)

A ação individual está sempre em primeiro plano. A função dos elementos secundários é ambientar o objeto principal e dar variedade ao quadro (SODRÉ, 1977). O *close* é a regra geral do enquadramento televisivo, porque permite melhor equilíbrio entre imagem e som. Como cabem poucas figuras no vídeo, ele permite maior detalhamento.

“Tecnicamente, a TV tende a ser um meio de primeiros-planos. No cinema, o *close-up* dá ênfase; na TV, é coisa normal” (MCLUHAN, 1964, p. 356).

Dando continuidade à exposição de Pavis, a temática no teleteatro está vinculada à realidade social, ao jornalismo, aos assuntos da vida corrente. O teatro na televisão é consumido tal como as informações, a meteorologia ou a publicidade, portanto, “a ficção televisiva nunca abandona um fundo de realismo e de coisa do cotidiano; ela se presta melhor a um repertório naturalista e a uma estética do real” (2008, p. 399). A encenação, por fim, consiste na junção de todos os elementos hierarquizados e correlacionados por meio do enquadramento e da montagem.

As piadas sobre a atualidade e as figuras públicas da sociedade são tema para as palhaçadas da televisão, porque são assuntos em comum entre os telespectadores. É possível fazer um paralelo com o palhaço de circo, que tão logo chega a uma nova cidade se informa sobre as personalidades públicas locais, tais como o louco e o prefeito. Essa situação é bem representada no filme *O palhaço* (2011), de Selton Mello: Benjamin (Selton Mello), o palhaço Pangaré, tem um mesmo repertório de piadas e situações cômicas que se molda às particularidades de cada cidade em que se apresenta. No meio televisivo, por sua vez, os próprios artistas podem servir de matéria-prima para o humor. Tiririca, por exemplo, ficou famoso por suas diversas paródias, chegando, inclusive, a aumentar a popularidade dos parodiados. “É o Tiririca fazendo uma brincadeira, ele não sai em momento nenhum. Muda as roupas, a peruca, mas é o Tiririca que está ali” (Tiririca). Quando eu o entrevistei, em outubro de 2011, ele fazia o personagem Washtirica no *Show do Tom*, da Record, uma sátira ao músico Compadre Washington (ex-integrante do grupo musical É o Tchan!), participante do reality show *A Fazenda*, exibido pela mesma emissora entre julho e outubro de 2011.

Pego as coisas que ele faz e brinco em cima daquilo e o público assimila. Tem imitação que tira sarro em cima da pessoa, não faço assim. Ele chegou para mim e disse: “a minha popularidade está enorme por você estar fazendo esse negócio”. (Tiririca)

Oscar Lorenzo Jacinto de la Imaculada Concepción Teresa Diaz, o Oscarito, que estourou no cinema sem maquiagem e sem nariz vermelho, é outro caso em que se aplica a definição de Luís Otávio Burnier, apresentada anteriormente, segundo a qual o palhaço não representa (no sentido de fingir ser algo exterior a si mesmo), ele é. O

biógrafo Flávio Marinho, em entrevista<sup>8</sup> ao programa *De lá pra cá*, exibido na TV Brasil, no dia 14 de março de 2010, descreveu a essência de todos os personagens de Oscarito: o super ingênuo, que quer ser malandro e acaba não se dando bem.

Criou um personagem que atravessa o tempo, que assume qualquer papel, mas sempre quem está na cena é o Oscarito. Oscarito de Sansão, Oscarito de Romeu, Oscarito em sua impagável imitação de Dulcina de Moraes – sempre é Oscarito. (CASTRO, 2005, p. 184)

**Ilustração 6: Oscarito. Fonte:**  
<<http://www.meucinemabrasil.com/oscarito.asp>>



[meucinemabrasil.com/personalidades/oscarito](http://www.meucinemabrasil.com/personalidades/oscarito)

Já existiam algumas teleteatros e nas primeiras quadros humorísticos em Lançada em 1950, a TV

personagens cômicas nos telenovelas, bem como programas diversos. Tupi permaneceu durante

algum tempo sem concorrência. Com o surgimento de novas emissoras, como a TV Rio, em 1955, deu-se início à disputa pelos programas de maior audiência. Nesse contexto, surgem os programas de humor na televisão brasileira, isto é, como outra frente de concorrência entre as emissoras TV Rio, Record de São Paulo e Tupi. Para atuar neles, contrataram-se atores especializados da Rádio Mayrink. Nos programas de rádio, os esquetes cômicos e números musicais do teatro de revista brasileiro foram separados e cada um ganhou um programa especializado. Essa divisão refletiu-se também nas emissoras de tevê. Nelas, os programas de humor se renovavam semanalmente, mantendo os mesmos personagens, com as mesmas características, cada um com seu bordão, isto é, a frase repetida pelo personagem no final do quadro, que marca e sempre provoca riso.

Com o advento da montagem pela televisão, muitos comediantes, como Chico Anysio, em seu programa *Chico Anysio Show* (começou a ser exibido em 1960, pela TV Rio, e acabou em 1990, quando já era transmitido pela TV Globo), passaram a representar vários personagens cômicos. De acordo com Filho, Chico foi o primeiro comediante de estúdio, isto é, sem plateia, que explorou a TV como um todo, e não como um rádio ou teatro televisionado. Isso porque ele atua para a equipe presente, na medida em que tem

a necessidade de representar para alguém. Desse modo, ele preferia não repetir a cena, para não comprometer o resultado. Filho transcreve o que Chico Anysio alegava: “Eu não posso contar a mesma piada para esse pessoal, eles já riram da piada!” (2001, p. 273).

A transformação de Waldemar em Arrelia só se completa perante o público. No perfil sobre Arrelia, para a revista *Realidade* em outubro de 1966, Roberto Freire descreveu a chegada de Waldemar a um espetáculo para crianças órfãs, comparando-o com um diplomata, “pelo jeito de falar, elegância e porte”. Enquanto esse é tímido e não tem graça nenhuma, Arrelia é esperto, malicioso, ágil, sabe fazer mágica e acrobacias.

Bem no fundo, acredita ser Waldemar a matéria e Arrelia o espírito de sua pessoa. Nem todo mundo consegue, quando quer, a felicidade de ver claramente o próprio espírito e conviver com ele. Os palhaços conseguem sempre. (FREIRE, 1966, p. 113)

Essa dualidade entre o palhaço e o homem foi explorada pelo filme *O palhaço*. Mas nele as diferenças são reduzidas a dois adjetivos: o engraçado Pangaré e o sério Benjamin. “Eu faço o povo rir. Mas aí, quem é que vai me fazer rir?”, reflete aquele que se descobriu palhaço antes mesmo de se definir enquanto homem. E é em busca desse que ele parte: a carteira de identidade é o primeiro passo. Mas é impossível olhar-se no espelho sem ver Pangaré.

Apesar de ser tímido, Tiririca afirma que não passa por uma preparação antes de gravar: “Quando fala ‘gravando’ acabou a timidez, é um negócio maluco. Me dá um microfone, então, e sai debaixo: me sinto em casa”. O cineasta Carlos Manga, que dirigiu muitos dos filmes de Oscarito, no programa *De lá pra cá*, da TV Brasil, o descreve como um rapaz “quieto, tímido, respeitador, mas quando a câmera rodava ele se transformava totalmente e criava coisas que nem o autor muito menos eu teríamos criado sozinhos”. Ao participar de um filme recentemente, Tiririca recusou passar pelo treinamento oferecido a todo o elenco.

Como eu venho de circo, para mim isso é tranquilo. Fala “valendo”, muda total. Me joga lá, estou solto. Eu sou um artista diferenciado, venho de circo, uma escola fantástica, você tem que saber improvisar, porque tu fica um mês em uma cidade, o público é o mesmo, então tu tem que estar lançando sempre coisas novas. Não sou de ficar

ensaiando texto. Gosto de ser o que eu sou, não gosto de ensaiar. O Tom (Cavalcante) já me entende. Eles ensaiam como todo mundo, mas comigo não. Porque o legal é o que pego no improviso. (Tiririca)

Dedé também acredita que a repetição pode subtrair a espontaneidade do palhaço. Ele explica que durante as gravações de *Os Trapalhões*, alguns quadros eram ensaiados apenas uma vez, enquanto outros, o elenco gravava direto, sem ensaios. O registro do improviso foi facilitado pelo sistema de câmeras independentes: quatro câmeras gravavam direto, tudo, e na hora da montagem as melhores imagens eram escolhidas.

A respeito da relação com o auditório presente no estúdio, Tiririca avalia: “O certo mesmo é você atuar para o pessoal de casa, para a câmera. Esquece o público que está ali no momento, porque às vezes neguinho não está nem ouvindo, está conversando”. De acordo com Sodré, na TV o ator atua para uma máquina (câmera), mas sempre aceitando a simulação de outra presença humana. Isso é o inverso do papel mobilizador do público no teatro. Enquanto nesse se dá o encontro de duas zonas (a da cena e a do público), na outra, ocorre uma invasão da cena familiar, facilitada pela incorporação expressiva do campo semântico da familiaridade.

Se por um lado a atuação é pensada em termos da recepção do telespectador, por outro, Filho aponta que o ator deve representar para quem está contracenando com ele, sem extrapolar emoções, gestos ou voz para além da distância que os separa. Caso contrário, estará sendo exagerado demais para os critérios televisivos.

“Um grupo de palhaços de cara limpa” foi como Dedé definiu *Os Trapalhões*. Ele ressalta a importância da fisicalidade na atuação do personagem palhaço: “Fazíamos humor de palhaço de circo: humor de tapa na cara, de jogar água no outro, de escorregar, de cair no chão, de pular” (Dedé). Como palhaço na TV, Dedé começou com o seu irmão na dupla Maloca e Bonitão, na década de 1960, participando de vários quadros humorísticos na Rede Tupi:

Naquela época o humor de televisão era humor de rádio, então o pessoal não tinha o jogo de cintura que eu e meu irmão tínhamos. Era aquele humor meio parado, só de voz, e eu cheguei com o meu irmão caindo no chão, dando tapa, rolando por cima de mesa, pulando pela janela. Então foi meio revolucionária minha chegada na televisão.

Outro grupo de palhaços televisivos de que Dedé participou recentemente foi o programa *Dedé e o Comando Maluco*, que estreou em 2005 no SBT. Tudo começou quando Beto Carrero decidiu colocar na TV seu grupo de palhaços que se vestiam de soldados no circo.

Ele falou com o Silvio Santos, que disse: “Olha, você precisa ter uma referência forte, de nome na televisão”. Aí foi quando o Beto me chamou e eu topei. Mas falei que eu queria escolher os elementos. Ele tinha cinco ou seis circos. Eu tirei um palhaço de cada circo praticamente. Eles começaram de cara pintada em uma experiência no *A praça é nossa*. Devagarzinho eu fui tirando a maquiagem deles, porque eles não sabiam trabalhar de cara limpa. Eles achavam que não dava para fazer humor sem a pintura. (Dedé)

Dedé escolheu aqueles que acreditou que “tinham mais queda pela televisão”. Mesmo assim, houve um processo de lapidação:

Eles estavam gritando demais, na TV tem que falar mais baixo. Eu dizia: “Aqui vocês tem que parar, não pode afobar”. O palhaço de circo fala muito junto com o outro, não pode, tem que esperar um terminar para o outro falar. (Dedé)

Na televisão, o erro foi encarado como um ruído na comunicação, diferentemente do que acontece no teatro ou no circo. Sobre a possibilidade de transmissão ao vivo, Pavis avaliou:

[...] a televisão não soube tirar vantagem deste imediatismo; prevaleceu uma preocupação com perfeição, com segurança, com performance acabada. É verdade que a falha técnica, sempre interessante no teatro, significa na televisão o branco integral e o fim da comunicação. (2008, p. 397)

No filme *O palhaço*, há várias situações que exemplificam essa capacidade do improvisado circense de tirar vantagem do erro. Em uma delas, a personagem Benjamin de ressaca tem que entrar em cena. Sucessivos erros acontecem porque, em seu estado, ele não percebe a indiferença da plateia com relação a sua performance. Assim, o outro palhaço de dupla, Puro Sangue, aparece e anuncia o número do colega, “Os malefícios da cachaça”, e segue com uma série de improvisos sobre o tema.



## 4.2 Os meios de comunicação de massa e a decadência do circo

Muitos artistas circenses veem os meios de comunicação de massa, principalmente a televisão, como responsáveis pela decadência do circo. Mas quando falam de artistas circenses que participam desses meios – gravando discos, atuando – não apontam problemas e conflitos gerados nessa relação. Há certo orgulho dos artistas circenses que tiveram sucesso junto a estes veículos e reconhecimento da importância da troca de experiências e referências com artistas não circenses. O palhaço Benjamin de Oliveira, por exemplo, em 1908, participou no filme de Antonio Leal, *O guarani*, no papel de Peri, filmado no picadeiro, com a câmera imóvel, uma adaptação da história de José de Alencar (cf. CASTRO, 2005).

A linguagem circense não está presa ao picadeiro e isso pode ser visto nas influências que ela exerceu nos meios de comunicação de massa. A base do cinema mudo e de outros gênios da comicidade do século XX, por exemplo, está na comicidade física dos palhaços acrobatas Irmãos Hanlon-Lees, grupo fundado por volta de 1840. Em suas apresentações, a história servia apenas como um engraçado pretexto para a exibição dos múltiplos talentos dos irmãos e inúmeros truques cenográficos e efeitos especiais. “Eles souberam aliar a perícia no movimento ao talento na expressão dos sentimentos e no desenho dos personagens” (CASTRO, 2005, p. 83). Nas pantomimas de Hanlon-Lees, texto, cenário, movimento, mímica, micagens, quedas, truques, tudo era recurso para provocar o riso.

Outro exemplo foi Oscarito, primeiro no teatro de revista e depois no cinema. “Oscarito era mais um excêntrico, o palhaço sem medidas, que abusava das caretas, tinha um jeito desajeitado de ser, um giro de corpo de quem ia, mas não foi, malícia ingênua” (CASTRO, 2005, p. 184). Vindo de uma família com mais de 400 anos de tradição circense, ele estreou no cinema em 1935 com o filme *Noites cariocas*. Em entrevista à TV Brasil, Flávio Marinho descreveu:

A formação dele é circense, ele aprendeu a trabalhar com o corpo todo. O ator que está em um picadeiro, uma arena de 360 graus, está sendo visto na íntegra, então ele trabalhava com a sobancelha, com o olho, com o dedão do pé, tudo no Oscarito mexia, então ele adaptou esta técnica para o teatro de revista e depois para o cinema.

Grande Otelo, Sebastião Prata, foi o companheiro de Oscarito em 34 filmes. Em 1969, ele foi o protagonista da versão para cinema de *Macunaíma*, de Mario de Andrade. Entre 1960 e 1980, Grande Otelo participou de várias telenovelas da TV Globo, fazendo papéis cômicos.

Oscarito é apenas um exemplo dos vários artistas, entre eles Waldemar Seyssel (Arrelia), Walter Stuart, Ankito, Walter D'Avila, Colé, que se transferiram para a música, para o cinema e para a televisão devido à péssima condição financeira do circo. De acordo com Freire, se por um lado os custos para se manter uma companhia circense eram altos, por outro, por se tratar de um espetáculo popular, os preços dos ingressos eram baixos. Assim, as possibilidades de lucro compensador eram mínimas.

Arrelia abandonou o circo em 1952, quando o seu pegou fogo. Ele já fazia sucesso em shows de rádio e teatro nessa época de “decadência” da arte circense. Para Arrelia, isso aconteceu devido à introdução de dramalhões e do palco sobre o picadeiro (*cf.* FREIRE, 1966). Em razão da escassez do dinheiro obtido com as atividades circenses, ele resolveu investir na televisão e, em 1958, seus irmãos juntaram-se a ele na TV Record.

Os artistas de circo atribuem a si mesmos a capacidade de atuar em diferentes núcleos produtores de cultura. Segundo Silva, “o circense interagiu com estes núcleos sem perder de vista as suas próprias dimensões constitutivas – a sua formação de circense não se descaracteriza” (1996, p. 47). A autora argumenta que esses artistas sempre estiveram vinculados aos circuitos culturais a fim de se articularem com as mais diferentes expressões artísticas, levando-as para o palco/picadeiro. “O circo sempre esteve em busca do consumo de massa para seus espetáculos” (SILVA, 2009, p. 62). No início da indústria do disco, por exemplo, a maioria dos cantores contratados para gravar na Casa Edison, fundada em 1902, eram músicos e cantores que já trabalhavam no circo, havendo, dentre eles, um número significativo de palhaços-cantores.

Os artistas que trabalhavam nos teatros, circos, cinemas e gravavam discos participaram das primeiras transmissões radiofônicas em 1920, logo, eles colaboraram com a construção desse veículo de massa. O circo era o palco mais cobiçado pelos artistas do rádio e do disco, porque era um meio de fácil acesso aos públicos diversos das cidades do interior e pelo país afora. Segundo Silva, a presença circense na emergente indústria do disco, do rádio e do cinema foi silenciada por grande parte da bibliografia que estuda e pesquisa a história dessas expressões culturais da época. No final da década de 1970,

os intelectuais voltaram-se para os circos, restringindo-se, porém, a analisar a presença circense nesses novos veículos, e vice-versa, como uma invasão; além disso, a dramaturgia veiculada nos circos-teatros pelos artistas circenses misturados aos não-circenses era vista por esses pesquisadores como um indício de decadência do circo puro.

Além do intercâmbio de profissionais, o surgimento de novos meios de comunicação de massa provocou outras espécies de modificações no espetáculo circense. Entre elas estão o poder que a televisão exerceu e exerce sobre a consciência das pessoas, a ponto de mudar seu próprio lazer, e a transformação por que passaram as estruturas circenses, uma vez que o picadeiro deu lugar ao palco. Em entrevista para Pantano, o palhaço Piquito descreveu:

Na televisão tem *Os Trapalhões*, tem *A praça*, tem outros programas cômicos, então é uma demanda dura, é difícil porque da televisão para um palco de circo é uma diferença muito grande. Foi preciso acompanhar eles, mais ou menos [...]. Antigamente, palhaço era no picadeiro de circo que tinha, hoje em dia nem picadeiro tem no circo, mudou tudo. (2007, p. 28, grifos da autora)

O circo se adaptou à televisão, mas essa também se apropriou de características circenses, como o melodrama que foi incorporado às novelas. “O circo se modificou, ou melhor, os circenses passaram por um processo de desconstrução, de modificação da estrutura” (*ibid*, p. 29). A expansão da comédia e o recrudescimento do drama no picadeiro no Circo-Teatro Bebê são exemplos da influência das telenovelas no circo. O grupo foi visitado por Bolognesi em 1999, na cidade de Restinga Seca no Rio Grande do Sul. Ele associou a preferência do público pela comédia à representação mais natural do drama pelas telenovelas, além de elas apresentarem um apelo ético-moral menos explícito. O Circo-Teatro Bebê tem seu início após o término da telenovela de Rede Globo, em torno de 21h45:

[...] se o público do circo deixou sua casa após assistir à telenovela, fatalmente ele vai ao circo em busca de um divertimento diverso daquele já experimentado diante da TV. Nessa comparação, a representação melodramática termina soando como falsificada, com mensagens morais um tanto quanto exageradas. (BOLOGNESI, 2003, p. 170-171)

Assim, as comédias de Bebé representam a busca pelo relaxamento que o riso provoca, uma espécie de alívio das tensões. Esse é um traço ritualístico existente no riso circense: o público dos pequenos circos busca no espetáculo cômico menos a compreensão do enredo do que o momento de revivescência proporcionado pelo palhaço, que em vez de lições de moral propicia o riso festivo, a folia. A ridicularização das estruturas vigentes produz uma sensação de compensação que revigora a submissão do homem. Quando o Carlitos de Charles Chaplin dá pontapés em oficiais e os passa para trás, o público ri porque isso representa um momento de rebaixamento da autoridade.

O humor do circo é o humor legal, para família. No circo médio e pequeno, o palhaço tem que se esgoelar. Meu humor é bem família: assiste criança de um ano até pessoas de 90 anos. Não tem palavrões. Sempre foi assim, desde quando eu estava no picadeiro e acho que foi por isso que deu certo. Não gosto de fazer humor preconceituoso. Meu humor é besteiro que todo mundo entende, do povão ao intelectual.  
(Tiririca)

O palhaço dá ao público o que acredita que este lhe pede: um improviso, um bordão novo. “Fala abestado” e “eu vou morreeer” são os clássicos de Tiririca, que garante falar em frente às câmeras tudo que vem à cabeça. “Algumas vão pro ar, outras eles cortam porque pode dar processo. Sendo ao vivo eu não sou doido de falar qualquer coisa”  
(Tiririca).

## **5. Cultura de massa**

### **5.1 Programação do grotesco**

A televisão brasileira da primeira década foi caracterizada pela ineficiência econômica e pela programação de elite (*cf.* SODRÉ, 1977). Em 1948 chegaram ao Brasil os

equipamentos técnicos de fabricação norte-americana, mas no país não havia indústria de componentes técnicos para o novo veículo. Nos anos 50 já havia várias emissoras, apesar de não haver público, tampouco mercado para tantas estações. A televisão era um eletrodoméstico de minoria, tanto de produtores (uma pessoa possuía muitas emissoras) como de consumidores (poucos receptores no país). A ausência de estrutura comercial-publicitária e o contato com as elites “empurraram a tevê brasileira para uma linha culturalista de ação” (SODRÉ, 1977, p. 96). A maior parte do pessoal técnico e artístico provinha do rádio e do teatro, os programas combinavam telejornalismo com espetáculos culturalistas, como os teleteatros.

No início não havia nenhuma preocupação com a função social da televisão. Ela foi se impondo aos poucos, era uma coisa muito cara, só acessível a famílias de alta renda. Quando os aparelhos ficaram mais baratos, ela se popularizou. Mas nós, que a fazíamos, continuamos a vê-la como mero veículo de divertimento. (FILHO, 2001, p. 28)

A partir dos anos 1960, com a ditadura, a tevê passou a ser assunto sério para os intelectuais, que antes se contentavam em vê-la como produto de qualidade inferior, de mau gosto. Nessa época, o panorama mudou: “A televisão começa a assumir o seu caráter comercial e a disputar verbas publicitárias com base na busca de maior audiência” (SODRÉ, 1977, p. 97). Depois de 1967, a TV Globo estabeleceu uma programação nitidamente popularesca. Para Sodré, a emissora foi a principal responsável pela *estética do grotesco* que liderou a audiência de televisão entre 1968 e 1972. “O *grotesco* significou uma singularíssima aliança simbólica da produção televisiva com os setores pobres ou excluídos do consumo nas ‘ilhas’ desenvolvidas do país (Rio e São Paulo)” (SODRÉ, 1977, p. 102).

Segundo o autor, esse processo se deve ao movimento de migração do campo para a cidade entre as décadas de 40 e 50. Para conquistar a audiência popular das grandes cidades, a TV resolveu acionar o lado arcaico da vida nacional, isto é, incorporar aspectos simbólicos interioranos, agrícolas, na esfera urbana tecnologizada. Para o teórico Dominique Wolton, a televisão “foi uma mediação essencial de comunicação, em sentido estrito, entre situações sociais e culturais que se diferenciavam mais e mais” (1996, p. 122). Esse veículo, portanto, facilitou uma identificação e forneceu ao público modos de compreender uma modernidade em pleno surgimento.

Wolton descreve a televisão como o “espelho” da sociedade, isto é, ela lhe oferece uma representação de si mesma. Ao criar essa imagem, ela oferece um laço a todos aqueles que a assistem simultaneamente. A TV tem uma função de laço social na medida em que une indivíduos isolados a partir de uma comunicação ampliada, que insiste no sentimento de participar de uma identidade coletiva.

Além disso, os programas de *ethos* grotesco também tinham a função mercadológica de “formar um público básico para o ‘salto’ industrial da televisão” (SODRÉ, 1977, p. 103). Para alcançar esse objetivo, era preciso conquistar os grupos C e D da população urbana, isto é, os assalariados de base, trabalhadores independentes, migrantes, favelados. “O universo oral da cultura popular foi retraduzido pelo código eletrônico para o público urbano, como se fosse uma realidade distante, anômica ou monstruosa” (SODRÉ, 1977, p. 103-104). Assim:

[...] a televisão ou a revista podem mostrar, como fazem os pequenos circos de interior, o mágico que serra a mulher ao meio, o garoto que repete palavras de trás para frente, sessões de baixo espiritismo, o doutor fulano de tal, a garota que sabe tudo sobre um vulto famoso da História pátria, o negro mais bonito, o negro mais feio etc. (SODRÉ, 1992, p.36)

“É dessa forma que a cultura de massa se aproxima da oral, traduzindo os seus padrões aos arquétipos da consciência coletiva” (*ibid*, p. 36). Os conteúdos passam pela ação de valores nacionais ultrapassados, mas perpetuados pela cultura de massa, tais como o otimismo generalizado, o gosto pelo verbalismo e a transigência nas relações raciais. Assim, o código da cultura de massa nada mais é do que o mesmo da cultura elevada, só que adaptado para o consumo de um público amplo, disperso e heterogêneo. Nessa transformação ele sofre um empobrecimento a fim de aumentar o índice de percepção pelos receptores. O grande público é uma ficção, uma construção instável e incerta. A dificuldade da TV está em:

[...] a cada dia, seduzir e mobilizar um público que não existe, mas que é, na verdade, a única coisa que lhe confere vida e sentido. Ele é o símbolo da televisão e, no sentido estrito, o que lhe dá valor. A incerteza do funcionamento do grande público traduz, enfim, a incerteza da televisão e existe, nesse desafio, uma grandeza que a representa muito bem. (WOLTON, 1996 p. 127)

Como em todos os espetáculos, a subjetividade, o perigo, o “contrato” implícito entre os profissionais e o público (esse não tem de prestar contas a ninguém, aquele precisa de liberdade para fazer TV) é que são importantes. A institucionalização dessa relação estancaria as inovações, uma vez que essa incerteza sobre o grande público permite que produtores construam ofertas que não sejam, de início, calcadas numa demanda (*cf.* WOLTON, 1996).

A TV se voltou para as classes C e D, para contar com uma audiência de base (importante como plataforma numérico-mercadológica). Uma vez asseguradas audiência e confiança das agências publicitárias, a televisão mudou de rumos: a conquista de telespectadores mais elevados, e de anúncios mais luxuosos, padrão globo de qualidade.

Em outras palavras, tão logo a tevê deu como consolidada a sua hegemonia industrial [...], desfez sua “aliança” simbólica com as camadas excluídas, *pondo fim à programação do grotesco*. A partir de meados de 72, já começava a se tornar “obsoleta” no vídeo gente como Dercy Gonçalves, Raul Longras, J. Silvestre etc. (SODRÉ, 1977, p. 107, grifo do autor)

## 5.2 Os marginalizados e o humor

Antes de prosseguir essa exposição sobre cultura de massa, faz-se necessária uma pausa a respeito do humor na televisão. Segundo Marcondes, pode-se observar dois tipos de humor: a projeção, em que infelizes e minorias são colocados em uma situação de exclusão e segregação; e o protesto aparente, isto é, aquele que se diz representante da voz dos que padecem sob as injustiças e os desmandos da administração pública. Nos dois, funcionam mecanismos de liberação de energia represada, reforço de posições e intenções de pessoas e grupos, quebra de censura; conservação da realidade externa pela ridicularização marginalizadora, uma vez que a sátira política causa a impressão na população de que suas queixas estão sendo atendidas.

A televisão passou a incluir a imagem dos socialmente excluídos sob o índice do *desvio*. Não é incomum encontrar na TV e no cinema exemplos de humor baseado na ridicularização desses grupos. Ao analisar os diferentes gêneros da televisão, Marcondes discorre sobre a função psíquica e social do humor. Um exemplo levantado pelo autor é o Gordo e o Magro: a dupla é formada pelo ingênuo, estúpido, irresponsável, em

oposição ao esperto e racional. Além do apelo às irresponsabilidades infantis de cada espectador, esses tipos fazem escoar a agressividade represada do tipo social marginalizado: o imbecil.

Esse tipo de humor reforça a autoestima do espectador, pois o faz rir de alguém inferior a ele. *O resultado é, então, uma agradável sensação de estar acima desses tipos [...] Rir dessas agressões violentas possibilita a passagem natural pelas censuras psíquicas, porque se trata de humor e, no humor, tudo vale.* (MARCONDES, 1988, p. 65, grifo do autor)

Tudo que diverge do tipo de cultura dominante (branca, urbana, classe média, empregada) pode virar motivo de chacota nos programas televisivos, por meio da projeção deles em situações ridículas e humilhantes.

Para Possolo, todo palhaço representa um desajustado. E não foi diferente com Carlitos, o palhaço de Charles Chaplin, como ele próprio se intitulava. Não obstante, Carlitos superou o arquétipo clownesco que o originou e deu forma ao vagabundo, uma escolha significativa:

A grande percepção de Chaplin foi a de sintetizar a nossa incapacidade de compreender o quanto a sociedade urbana e industrial é excludente. O vagabundo, por instinto de sobrevivência, nos revela que a ideia de civilização é incompleta, pois alguns seres humanos ainda vivem pior do que animais. Ele fez desse absurdo algo risível. (POSSOLO, 2009, p. 27)

Carlitos atribuiu ao proletário as características do pobre. “Mostra-nos o proletário ainda cego e mistificado, definido pela natureza imediata das suas necessidades, e a sua alienação total nas mãos dos seus senhores (patrões e policiais)” (BARTHES, 2003, p.42). Ele encarna uma espécie de proletário bruto, exterior à Revolução, tolhido pela fome e, portanto, situado um pouco abaixo da tomada da consciência política. Ao ostentar sua cegueira para o público, ele tornou visível simultaneamente o cego e seu espetáculo: “ver alguém, não vendo, é a melhor maneira de ver intensamente o que ele não vê” (*ibid*, p. 43). Assim, a cegueira de Carlitos abre os olhos do espectador, tal como a criança que durante um número circense alerta o palhaço para aquilo que ele finge não ver.



Atriz do teatro de revista da década de 1930, Dolores Costa Gonçalves, a Dercy Gonçalves, é um exemplo de figura grotesca que, ao mesmo tempo, fez rir e causou repugnância. Seu humor foi polêmico até seu falecimento, em 2008. O crítico Sábado Magaldi abordou o estilo da atriz pelo aspecto da marginalidade: ao assumi-la, Dercy consegue, assim, sintonizar com o seu público, o povo brasileiro, também marginalizado por circunstâncias históricas, políticas e econômicas.

Dercy perseguida, incompreendida, marginalizada, mas dando a volta por cima, no deboche e no sarcasmo, confunde-se com a efigie não expressa que parcela ponderável da população tem a seu próprio respeito. O riso provoca a catarse. [...] rindo, se aprende com ela uma profunda lição de brasilidade. (MAGALDI, 1983, *apud* Enciclopédia Cultural Itaú de Teatro)

Os programas da linha do grotesco não representavam um mero atendimento ao gosto popular. Mas, antes, a imposição de uma fórmula mercadológica a um público em disponibilidade. A TV fabricou os telespectadores de que precisava como audiência-base naquela época e, hoje, continua fabricando-os para seus programas. O sucesso de alguns deles pode ser atribuído, não necessariamente ao conteúdo veiculado, mas à forma como ele é estruturado: seja a estética do grotesco, seja o ambiente de familiaridade forjado pelos recursos da linguagem audiovisual. Ambos os aspectos estão presentes na figura do apresentador Abelardo Barbosa. “Quem não se comunica, se trumbica” já dizia aquele que não veio para explicar, mas para confundir. O capítulo a seguir se dedica ao palhaço politicamente incorreto, rei e bufão em seu próprio cassino: Chacrinha.

## **6. Chacrinha: o rei e o bobo da comunicação de massa**

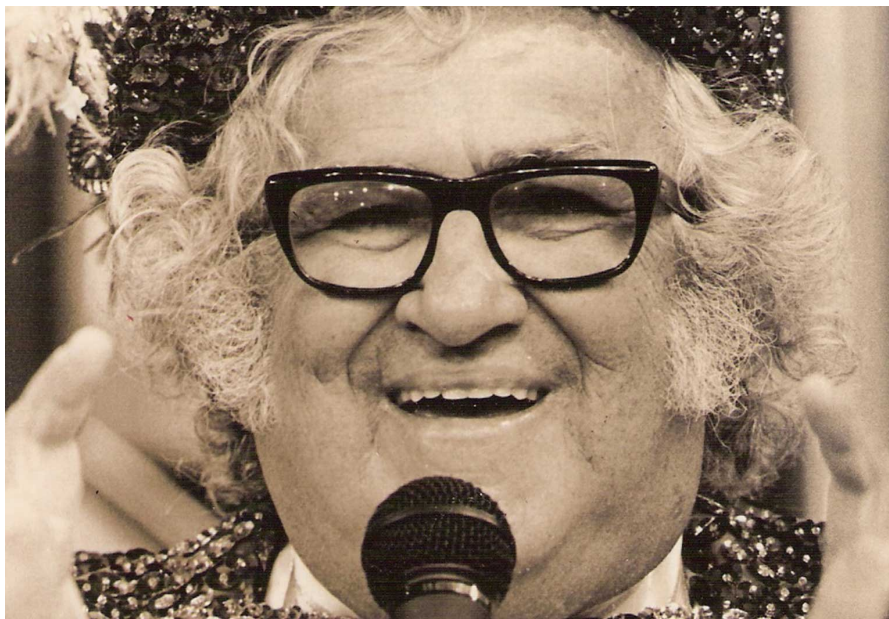


Ilustração7: Chacrinha. Fonte: <<http://www.spinforma.com.br/spinforma/noticias/noticias.asp?ID=1911>>

### ***6.1 O maior elogio que podem me fazer é me chamar de louco***

#### **A indumentária**

Se existe regra para o figurino de Chacrinha, ela é uma só: o impacto visual de cor e brilho, seja na casaca que acompanha a gravata borboleta, seja no macacão infantil. Nada é modesto: cada detalhe grita aos olhos, tão sensacional que hipnotiza quem vê. Quando a confusão é generalizada, as distintas referências não destoam umas das outras. A buzina no pescoço está para o palhaço assim como o trono está para o rei: e no Cassino o apresentador encarna simultaneamente o louco e o monarca, externando de forma exagerada as múltiplas discordâncias que constituem uma mesma personagem, ou até mesmo a própria pessoa. Junto ao peito, tal qual medalha, sustenta-se o microfone, um dos símbolos da televisão. Essa posição não somente liberta os braços do apresentador, mas também reflete a naturalidade da personagem Chacrinha diante do instrumento de trabalho, que passa a ser quase um prolongamento do próprio corpo ou parte da indumentária que compõe o tipo. Essa relação quase orgânica com o microfone não é comum entre grande parte das pessoas, que ainda hoje sente-se constrangida quando solicitada a fazer uso dele. No que diz respeito à história de Chacrinha nos meios de comunicação de massa, a intimidade com essa ferramenta técnica foi adquirida ao longo do tempo, desde a estreia de Abelardo Barbosa como locutor na Rádio Clube de Recife em 1935.

Depois de passar por diversas emissoras, como a Rádio Tupi, a Rádio Clube de Niterói e a Rádio Nacional, Chacrinha ingressou em 1957 na TV Tupi, com dois programas: o *Rancho Alegre* e a *Discoteca do Chacrinha*. Entre 1982 e 1988 ele apresentou *O Cassino do Chacrinha* na TV Globo. A televisão aumentou o raio de alcance das mensagens emitidas, no entanto, o grande público é um ser invisível, isto é, cuja reação aos produtos ofertados é impossível de prever. Falar na TV é um status e o microfone, símbolo disso. Nela, poucos são os que falam muito e muitos são os que falam pouco: todos têm a oportunidade de mostrar seu “talento” (os quadros de concursos e de calouros são exemplos disso), não obstante, o fio condutor desses fragmentos de discurso é tecido apenas por alguns, neste caso, pelo Chacrinha. Enquanto apresentador do programa, ele não precisa segurar o microfone, porque detém o poder da fala e a autoridade para delegá-la temporariamente a quem quiser em troca de respostas às suas perguntas indiscretas ou de notas desafinadas. Essas são rechaçadas pela buzina para o delírio do auditório. O calouro, então, bate em retirada, mas jamais de mãos abanando: sempre haverá um abacaxi, o prêmio de consolo para os buzinaados. Conta-se que Abelardo tocou a primeira buzina ainda criança quando o pai dele foi o primeiro a adquirir um carro na cidade onde moravam. Na entrevista “Jogo meu nome numa buzina”, concedida a Tarik de Souza e publicada na revista *Veja*, Chacrinha falou sobre esse hábito que muitas vezes gerara polêmica:

Talvez meu grande defeito seja ter a coragem de buzinar o calouro. Eu jogo meu nome na buzina. E quando buzino o calouro, buzino com o coração. [...] Todo sujeito que vê, diz: “Ah, o Chacrinha é um cara chato, um cara horrível, ele buzina”. Toda a raiva do povo é porque eu buzino o calouro. Se eu botasse uma outra pessoa para buzinar seria mais cômodo para mim – aí eu passaria a ser um grande cara. (1969, p. 3-4)

O homem da buzina, como o chamou Nelson Rodrigues, é cor e brilho dos pés à cabeça, essa sempre adornada por um chapéu estapafúrdio: cartola com plumas coloridas, cocar de índio, chapéu de pirata, coroa imensa ou um branco véu de noiva. Quando falamos do Chacrinha, pensamos em suas roupas como fantasias e, portanto, no automatismo que se sobrepõe ao homem, isto é, a substituição do natural pelo artificial, estudada por Bergson. Para o teórico, o riso é uma reação à impressão de coisa que nos causa uma pessoa. Assim, o traje fora de moda, como a cartola, hoje é tão incompatível com a

pessoa que o veste que passamos a dizer que ela está fantasiada. Aí revela-se o lado risível que, segundo Bergson, está presente em estado latente em toda a moda, uma vez que a rigidez do envoltório contrapõe-se à flexibilidade viva do envolvido. O palhaço é o homem que aceitou tornar visível o seu lado ridículo e para tanto faz uso de vários recursos: a roupa é apenas um deles.

A caracterização é tão absurda que desumaniza o homem, isto é, ela é tão contrária à natureza humana como um cachorro fantasiado de gente o é à própria natureza. Isso se enquadra na definição de grotesco de Muniz Sodré, isto é, categoria estética que engloba tudo aquilo que desvia do que é considerado como a normalidade humana. Para o autor, no ethos da cultura de massa brasileira, esse é representado pela cultura oral (o mundo distanciado dos grandes centros urbanos) e suas influências escatológicas. Daí vem o fascínio pelo extraordinário, pela aberração física, pelo macabro, pelos fatos mediúnicos, entre outros aspectos explorados como espetáculo pelos programas de auditório.

A indumentária de Chacrinha é anárquica tal como ele e, portanto, não pode ser enquadrada em um único cômico circense. Cada novo palhaço é um tipo criado a partir de genéricos, porém impregnado de individualidade. Esse personalismo é uma característica comum a todos eles (BOLOGNESI, 2003). Chacrinha surgiu do encontro de diferentes tipos circenses com referências do carnaval e da cultura nordestina. A especificidade está na caracterização psicológica que, por sua vez, se traduz no corpo, preparado artificialmente, por meio de deformidades, trejeitos, deficiências e tudo que escancare aos olhos dos outros o ridículo de determinado indivíduo. É, portanto, o corpo sem amarras, tomado pelos desejos escamoteados do dia a dia que serve à efetivação do grotesco.

Se a casaca comprida e a gravata borboleta aproximam Chacrinha do Clown Branco, as vestes carregadas de brilho remetem ao Augusto dos grandes circos americanos e o rosto limpo de maquiagem, aos clowns soviéticos. Atrevo-me ainda a supor que, precedido pela caracterização de Oscarito no cinema, Chacrinha antecipou o humor circense de cara limpa na televisão, isto é, sem pintura no rosto, que seria consagrado pelos Trapalhões poucos anos depois. É importante lembrar que a maquiagem de circo remonta à máscara da *Commedia dell'arte*, que libertava, mas também escravizava o

ator, visto que obrigava o corpo a falar, a representar tudo que a personagem estava sentindo.

Esconder a face impulsionou o desenvolvimento da fisicalidade, contudo, com o tempo, e figuras como Oscarito, Dedé Santana e Chacrinha são provas disso, descobriu-se que o domínio das expressões faciais também faz parte da performance corporal do artista. A televisão, de tão entranhada no cotidiano das pessoas, se presta mais à estética naturalista, logo, é mais compatível com a exploração do que é naturalmente grotesco. Assim, as maquiagens exageradas ou as histórias fantásticas que aparecem na TV têm efeitos cômicos sobre a audiência: porque a própria natureza e funcionalidade do aparato técnico evidenciam a artificialidade, reforçando o ridículo.

Assim, se a roupa de Chacrinha é sempre uma fantasia, pode-se dizer que o *Cassino* é um Baile de Carnaval. Todo programa é dia de festa e a caracterização do dono da celebração, sempre uma novidade. Dos estúdios de rádio, onde gravava usando apenas cuecas, Abelardo vestiu-se para atuar na TV de maneira transgressora, uma vez que representou uma brecha na formalidade que impregnava os meios de comunicação naquela época. Chacrinha gostava de contar como chamara a atenção do público: “Eu sempre provoquei grandes choques com o meu programa. E acabei destruindo a ideia de que só apareciam na televisão pessoas lindas, bem vestidas e falantes. Quase todo mundo ia de smoking para a televisão, eu já ia de fantasia” (BARBOSA; RITO 1996, p. 110). Ao mesmo tempo um velho do pastoreio, um palhaço de folguedo, um ingênuo e um mestre de pista: os elementos são reorganizados e dão origem a um novo tipo de palhaço. Para Sodré, Chacrinha é um palhaço, mas não do tipo clássico. Pelo contrário, ele é um conjunto neutralizado de significantes arrancados de outros sistemas. Essa neutralização, para o estudioso, é a irrealização do traje, ou seja, a roupa é engraçada mas irreal (nonsense) uma vez que o significante foi esvaziado de seu significado original. Na entrevista à revista *Veja*, Chacrinha disse: “Ora, se o Charles Chaplin veste roupa, se o Golias veste roupa, por que é que eu também não posso vestir uma roupa? É um tipo que criei e tinha certeza que um dia o povo ia me aceitar” (1969, p. 4).

Chuvas de serpentina, papel picado e balão acumulam-se no palco e reforçam o aspecto caótico de um baile carnavalesco. Russo, o assistente de palco, está sempre com uma fantasia diferente e dois jurados destacam-se entre os outros por suas aparências caricaturais: Elke Maravilha, a “afilhada” de Chacrinha, e o radialista Edson Santana, o

Rei Momo do carnaval na época. Ambos sempre presentes no programa transformaram-se em mais uma das atrações do circo televisivo. Sempre bem vestido, arrumando confusão com os outros convidados e com a plateia, vangloriando-se como o único a entender de todos os assuntos, Edson assemelha-se ao pomposo Clown Branco, o opressor do humilhado e idiotizado Augusto. Se alegria é carnaval, ela também é parênteses: uma concessão que se faz de vez em quando, na hora e no local julgados adequados por convenção social, nesse caso o *Cassino*. Assim, é no palco e no auditório do programa que vêm à tona as representações grotescas, tal como acontecia nas ruas durante as festas populares da Idade Média descritas por Umberto Eco:

A população vingava-se alegremente do poder feudal e eclesiástico e tentava reagir, através de paródias dos diabos e do mundo infernal, ao medo da morte e do além-túmulo, ao terror das pestes e das desgraças que imperavam no decorrer do ano. Assim, poderíamos dizer que, paradoxalmente, seriedade e lugubridade eram apanágio de quem praticava um sacro otimismo (há que sofrer, mas depois virá a glória eterna), enquanto o riso era o remédio de quem vivia com pessimismo uma vida sofrida e difícil. (ECO, 2007, p.140)

Chacrinha abriu parênteses para o grotesco na programação de um meio que havia poucas décadas era feito somente pelas elites para as elites. Apesar de ser mais uma atração na programação grotesca de 1967, ele passou a ser uma exceção, entre 1982 e 1988, no contexto de estabelecimento do padrão globo de qualidade a partir de meados de 1972. Ele subverte as convenções sociais, derruba as barreiras moralistas que cercam, por exemplo, a discussão sobre sexo, discriminação racial e social. A personagem palhaço traz à tona sentimentos reprimidos e significativos da vida de qualquer ser humano, uma vez que a caracterização exterior do palhaço (personalidade, roupas e comportamentos) é feita a partir de uma pesquisa de si mesmo e dos outros (*cf.* PANTANO, 2007).

Se o palhaço é a alma do homem, como acreditava Arrelia ou Waldemar Seyssel, a atividade profissional pode gerar crises de identidade. Um exemplo disso são as muitas vezes em que Chacrinha referiu-se a si mesmo na terceira pessoa, como se, naquele instante, quem assumisse a fala fosse Abelardo: “O Chacrinha vai eleger o melhor passista” ou “O Chacrinha cumpre o que promete”. Durante a entrevista à *Veja*, Abelardo disse: “Com esse negócio de Chacrinha eu perdi minha personalidade, fiquei

com dupla personalidade. Sou obrigado a rir para todo mundo, tenho que ser Chacrinha em todo canto, na rua, em qualquer lugar” (1969, p. 5). A confusão se dá na cabeça do próprio apresentador, mas também na do telespectador, que ao acompanhar os programas estabelece um vínculo de familiaridade com aquela personagem. Apesar disso, os amigos e colegas mais próximos de Abelardo relatam o estado de nervosismo em que ele se encontrava sempre antes de entrar em cena. O apresentador contou:

Eu não sou um. Sou dois: um é o Abelardo – por extenso José Abelardo Barbosa de Medeiros – o outro é o Chacrinha. Quando um está presente, o outro dá o fora. Por isso, quando me procuro, jamais me encontro, ou só encontro pela metade. Só posso falar com meus botões em linha reta e não em linha cruzada. Entenderam? Não entenderam? Nem eu, seu Amadeu...” (AMARAL, 1969, *apud* BARBOSA; RITO, 1996, p. 37.

## **6.2 Como vai, vai bem? Veio a pé ou veio de trem?**

### **A linguagem**

O tom e a cadência da voz podem ser parte da herança dos tempos de rádio. Nesse, segundo Boninho<sup>9</sup>, Chacrinha fazia “num programa de televisão, porque descrevia claramente os personagens que frequentavam aquele cassino imaginário”. Quando passou para a TV, o apresentador também levou consigo outros elementos típicos da emissão radiofônica: o humor de locutor, a buzina do show de calouros, o desrespeito ao roteiro, à marcação, à rotina. À revista *Veja*, Chacrinha disse:

Tudo que eu faço hoje na TV eu sempre fiz. A mesma coisa. [...] Me chamaram de doido, de grosso, porque eu fui o primeiro cara na TV que fugiu da marcação da câmara. Eu não aceitava a câmara, não aceitava nada [...]. Aos poucos foram aparecendo esses estudos aí de psicólogos, essas coisas todas, e foram descobrindo que eu fazia esta loucura por fazer uma loucura, por ser um palhaço. (1969, p. 4)

Em entrevista ao documentário *Alô, alô, Terezinha* (2008), Dercy Gonçalves disse sobre o colega de humor: “O Chacrinha era diferente. Ele era natural, saía andando todo torto, coçando a bunda sem o menor constrangimento. A televisão era muito simples. Hoje é que é muito sofisticada, metida à besta”.

Chacrinha é uma criatura do seu reino televisivo, o *Cassino*, se comunica, portanto, em um idioma próprio com pronúncias, entonações e expressões pessoais. Os exageros na pronúncia da letra “R”, a ênfase no final ou no meio das palavras, a repetição do advérbio “realmente” e gritos como “alô”, “aêee”, “aaaah” são apenas alguns exemplos. Esses últimos podem ser ouvidos inclusive durante as apresentações musicais. Seriam a expressão do êxtase diante do sublime ou apenas um recurso fático de linguagem?

“Alô, atenção!” é a expressão fática que precede a enunciação de uma propaganda ou atração. “Roda, roda, roda e avisa. Um minuto pro comercial” é o hino que encerra cada bloco do programa. “Tenha a bondade” é quando o apresentador passa a palavra para outra pessoa. Essas e outras expressões por repetição definem a personalidade da personagem Chacrinha, o que contribui para reforçar os laços de familiaridade entre apresentador e telespectador. Quando imitamos alguém, segundo Bergson, o fazemos com base nos mecanismos que reconhecemos atuando no comportamento daquela pessoa. O teórico ainda acrescenta: o feio torna-se ridículo quando passível de imitação. Esse caráter repetitivo é uma característica também das letras de marchinhas, muitas delas compostas pelo próprio apresentador. “Olé, olá, o Chacrinha está botando pra quebrar” e “Teresi-nhaaaa”<sup>10</sup> são praticamente gritos de torcida, puxados pelo animador do palco.

“Vai para o trono ou não vai?”, “É ou não é?”, “Quem vai querer?” são algumas frases de Chacrinha para interagir com o auditório. Os coros puxados por Chacrinha têm também por função preparar o plateia para receber o artista com o calor da animação. Ao invés de condicionar-se pela reação do público, é o apresentador que o condiciona: “Vocês parecem que não comeram hoje”, “Palma aê...”, “Ela/ ele merece!”, “Quem cantar mais alto vai ganhar mil cruzeiros”. Quando queria que o público acompanhasse uma música, como as marchinhas de carnaval que ele próprio lançava, Chacrinha cantava desfilando pelo palco com um cartaz contendo a letra da canção. Outra estratégia de animação é o jogo de pergunta e resposta como “Quem é o lado mais animado: o direito ou esquerdo?”, “Quem é mais inteligente: o homem ou a mulher?” ou:

Chacrinha: Alô gatinhas!

Auditório: Miau!

Chacrinha: Alô bodes!

Auditório: Bééé!



Chacrinha: Alô leão!

Auditório: Raw!

Do mesmo modo, Chacrinha dirige, no sentido de orientar, os participantes do quadro de calouros: “Diga boa tarde! Mais alto!” e “Ele beijou o santinho dele, olha aê. Outra vez! De novo!”. Além disso, perguntas indiscretas também alimentam o desejo do público de ver o circo pegando fogo, como “Você é solteiro ou casado? Se fosse casar com uma chacrete, qual você escolheria?”. Em outra ocasião ele pergunta se um rapaz estava doente. Diante da resposta negativa, ele não perde a oportunidade de fazer graça: “Ele não está com cara de quem tem lombriga?”. O público ri do indivíduo ridicularizado, mas também da personalidade do apresentador, que fala o que bem entende da mesma maneira que soa a buzina: sem piedade e, intencionalmente ou não, com largas doses de crueldade. Essa ideia remete àquela insensibilidade natural que acompanharia o riso, destacada por Bergson. Vale lembrar, contudo, as frequentes passagens entre identificação e distanciamento como provocadoras do efeito cômico (*cf.* PAVIS, 2005), isto é, nutrido por um sentimento de superioridade, do qual já falava Freud, o ser afasta-se do acontecimento cômico para zombar do outro. Entretanto, nesse vai-e-vem a tentativa de humor pode ser frustrada bastando que para isso sintamos piedade pelo outro, isto é, que nos identifiquemos de alguma forma com ele. Talvez seja por isso que muitos criticaram Chacrinha de tirar sarro da miséria alheira com suas molecagens.

Chacrinha também deixa os artistas desconcertados com suas perguntas (“Qual dessas mulheres você escolheria para desfilar de bumbum de fora, à meia-noite, na Barra da Tijuca?”) e gestos. “Quem não se comunica, se trumbica”: porém, quando se dialoga com Chacrinha, é impossível não cair nas armadilhas da linguagem. O apresentador chega até mesmo a assustá-los, porque ninguém sabe o que esperar de um homem que joga um saco de farinha aberto, chuta bolas de plástico e lança alimentos no auditório. O palhaço provoca medo e riso: posto que corporifica o grotesco, a deformidade pode assustar em vez de parecer cômica. Caricato ao extremo, o ser que não age conforme a normalidade pode representar uma ameaça. Ele também não se calou diante dos excessos de bajulação.

Convidada: Nós somos da velha guarda.

Chacrinha: Não, eu sou da jovem.

Quanto aos patrocinadores, Chacrinha fazia os anúncios repetidamente, mas à sua maneira, ao longo do programa, seja cobrindo o enquadramento com seu rosto, seja fazendo o auditório repetir suas palavras em coro, seja falando que alguma Chacrete ou convidada utilizava aquele produto (“A Daisy é uma mulher geloficada, porque passa Gelol todos os dias”, “A Maitê [Proença] faz dez novelas por dia porque toma Vitasay”). A propaganda serve de gancho para uma piada. O apresentador também fazia menção às novelas da emissora, explorando o suspense da trama. Apesar de assistir a todas as novelas antes de gravar seu programa, Chacrinha confundia enredos e elencos. Talvez, desse modo, o palhaço quisesse provocar os atores, as “estrelas” e “galãs”, a demonstrar o desconforto por não serem corretamente reconhecidos. Assim como nos pequenos circos de interior, em que o palhaço fazia piadas com o prefeito, o louco e as fofocas locais, na televisão, o alvo do humor de Chacrinha eram os artistas e outras figuras públicas cujo trabalho e/ou vida pessoal eram acompanhados pelo telespectador. Uma das principais qualidades do clown está em ser observador: “Perceber o desejo do público e conhecer o seu contexto é um dos meios para proporcionar uma noite divertida e não catastrófica para a plateia” (PANTANO, 2007, p. 37). Como expôs Bolognesi, a dramaturgia cômica circense tem roteiros sucintos, isto é, situações gerais susceptíveis de improviso, cuja eficácia dependerá da criatividade de cada palhaço diante das reações do público.

O obsceno é outro traço que permeia o discurso do Velho Guerreiro, direta e indiretamente. “Você é um bocado assanhada, hein miserável”, disse a uma moça do auditório. “Alô, alô, Maromba! As mulheres de Maromba só transam debaixo da cama”, “Alô Cacau, agarra aqui no meu pé” e “Alô Chiquita, como está a sua periquita?” são apenas alguns dos muitos exemplos. Chacrinha perguntou para um ator durante entrevista: “O que você gosta mais na mulher? É o narizinhooo? É a boquinhaaa? É o queixinhooo? É o peitinhooo?”.

Ele recorre ao duplo sentido também quando quer animar a plateia: “Quem é mais animado: os homens ou as mulheres? Realmente as mulheres estão sempre por cima dos homens”. Isso pode ser uma influência das marchinhas, tanto aquelas compostas por eles, como “Maria Sapatão”<sup>11</sup> e “Bota a camisinha”<sup>12</sup>, como as outras cantadas em seu programa como “Vida de pobre”<sup>13</sup>. A abordagem cômica do sexo foi e ainda é uma estratégia comum entre escritores. O Chacrinha exemplifica bem aquela mitologia sexual nos meios de comunicação a que se referia Calvino e que tem por função

compensar a tendência à dessexualização emergente no contexto da industrialização. No jogo de palavras, ingenuidade confunde-se com malícia.

João Kleber: O que você faz escondido?

Chacrinha: Em francês eu adoro um pescoço.

Elke Maravilha: Pescoço em francês painho?

Chacrinha: De galinha o pescoço é o meu prato favorito.

O homossexualismo também é um tema explorado de forma sugestiva para provocar o riso. “Olha a cabeleira do Zezé, será que ele é, será que ele é?” é entoado em clima festivo porque para o Chacrinha não é politicamente incorreto rir do homossexualismo.

Algumas expressões de Chacrinha parecem aleatórias porque seu sentido se perde na confusão polissêmica do apresentador, como: “Quer mais cultura, coma rapadura”, “Alô maestro! Bota a gravata!”, “Realmente, cabeça fria e cuca quente”. Há também a série de “Alôs” que podem ter função poética: “Alô, Inácio, você é um prefácio”, “Alô, Juvenal, pendure a chuteira nesse Natal”, “Alô, Sobral, que tal?”, “Alô, minha tia, gato que fala não mia”.

Chacrinha faz ainda brincadeiras sobre estar preso ou estar na cadeia, o que talvez esteja relacionado com o episódio em que ele foi preso por desacato à autoridade de uma censora. Naquela época, início dos anos 1980, a censura implicava com as roupas das chacretes, com os takes das câmeras e com os bordões do guerreiro. “E você não foi preso ainda?”, perguntou a um calouro ou quando questionou Costinha, enquanto esse anunciava seu show, se ele se apresentaria na cadeia.

### **6.3 Menino levado da breca**

#### **As gags**

O ritmo da fala é marcado pela gesticulação de Chacrinha. A maneira de inclinar e balançar o corpo, os movimentos das mãos e dos braços dão a impressão de que ele está regendo uma orquestra: no comando da massa, os gestos do palhaço têm função fática, poética e cômica.

O indicador em riste, além de combinar com a irreverência do palhaço (ensinamos às crianças que é feio apontar) reforça a hierarquia entre emissor e receptor da mensagem televisiva. O apresentador fala, o telespectador escuta. O movimento de vai-e-vem entre o nariz do apresentador e o interlocutor é a representação do processo comunicacional.

Para Sodré, esse gesto é um recurso retórico: apontar para boca é índice do que vai acontecer enquanto o movimento (para frente e para trás) é o significado paralelo, isto é, o Chacrinha está falando. Bolognesi destacou que o nariz, como tudo o que se destaca do rosto ou do corpo, interessa ao grotesco e quando exageradamente deformado pode ter efeitos cômicos. Assim, embora não esteja marcado com a tradicional cor vermelha, o nariz na televisão resgata um importante símbolo da comicidade grotesca. Sodré identifica ainda gestos que têm função poética como o dedo que gira ao chamar os comerciais, o que simbolizaria a transmissão do programa.

Chacrinha ama a câmera, enquanto o simples aparato técnico, que representa o telespectador: ele aproxima-se excessivamente, cobrindo o enquadramento com o seu rosto, fazendo caretas e dirigindo-se ao interlocutor com intimidade. Porém, ele odeia e rejeita a câmera sujeito, isto é, aquela autônoma das ordens dele, que age segundo intenções próprias. Neste caso, ele reage virando de costas, passando a mão na frente da lente ou falando dramaticamente acuado: “Tira esses caras daqui. Fica longe de mim! Fica aí!”. Além do *close-up*, Chacrinha chega aos televisores principalmente em dois tipos de planos: o plano americano e o primeiro plano. Aplicando-se o que disse Sodré sobre enquadramento televisivo ao programa do Chacrinha, o apresentador colocado em primeiro plano valoriza a ação individual, enquanto os elementos secundários como auditório, chacetes e cenário servem para ambientar o objeto principal e dar variedade ao quadro. Já o *close* equilibra som e imagem, uma vez que permite maior detalhamento dela.

Chacrinha também conduz uma espécie de jogo entre câmeras, revezando o que diz diante de cada uma. Ele começou ao vivo, por isso o improvisado persiste como uma característica de sua atuação. Ao receber legumes de seu assistente, o apresentador improvisa perguntas de duplo sentido: “Quem vai querer o pepino do Nuno Leal Maia?”; a “mandioca da Maria Betânia?” ou a “banana do Chico Anyzio?”. Chacrinha oferecia suas atrações como quem vende seus produtos em uma feira: sem economizar hipérboles e entusiasmo. Contudo, em entrevistas ele negou jogar comida para o povo com finalidade de contestação política: o ato era apenas uma propaganda para um dos seus principais anunciantes, a rede de varejo Casas da Banha. “Eu fazia aquilo com finalidade de propaganda. Se amanhã eu passar a anunciar sapatos, começo a gritar: Quem quer sapato aiiiiii? E dou sapato pro pessoal” (Veja, 1969, p. 5-6). Tudo começou nos anos 60, quando um grande encalhe de bacalhau nas lojas levou o anunciante a

sugerir a célebre frase, “você quer bacalhau?”, a Chacrinha. Em seu livro, “Quem não se comunica se trumbica” (1996), a biógrafa e jornalista Lúcia Rito transcreve a história que era contada pelo Guerreiro: segundo ele, o povo gostava de se sentir presenteado, de pedir e receber alguma coisa de graça. Assim, jogar comida no auditório servia para acordar o público e manter o pique. As imagens oscilam entre o sublime e o grotesco como um espetáculo circense: a oposição entre os corpos das chacretes e a figura estapafúrdia do Chacrinha; as celebridades e os calouros.



**Ilustração 8: Chacrinha e suas chacretes. Fonte:< <http://www.radardanet.com/a-sensacao-da-televisao-%E2%80%93-chacrinha>>**

O humor grotesco também está presente na relação de Chacrinha com os calouros. Muitas vezes o apresentador chegou a apertar o nariz de alguns, como quem coloca um nariz de palhaço nos tipos brasileiros tão estereotipados que viraram máscaras fixas: o homossexual, o pobre, o negro. Na sociedade de consumo o ridículo é aquele que não se enquadra nela, ou seja, aquele indivíduo da periferia que não tem condição de consumir todos os produtos que desfilam nos anúncios comerciais. Ainda hoje, por exemplo, rimos de um amigo que tem um celular antigo (apelidado de “tijolão”) e das pessoas que usam roupas fora de moda (os “bregas”, perseguidos pelos programas de TV e revistas de moda que prometem transformar suas aparências). O apresentador repete ainda cumprimentos e perguntas, gerando um ruído na comunicação: constrangido, o calouro emudece, sem saber como reagir. Da mesma forma somos cotidianamente e repetidamente bombardeados pelas mensagens dos meios de comunicação de massa.

Durante as apresentações musicais, Chacrinha invade o palco balançando a pança, gritando e rindo, como uma criança levada que se perdeu dos pais. Por vezes, após anunciar um cantor, ele some para reaparecer assoprando um apito, sacudindo um chocalho ou soando um sino. Chacrinha dança, tenta imitar alguns movimentos das Chacretes, abraça os artistas, conduzindo-os para mais perto do auditório, fica parado e quando gosta, como no caso do Roberto Carlos, fica escutando de boca aberta. Embora demonstre um comportamento, em parte, infantil, ninguém pode repreender o Chacrinha: ele é uma criança sem amarras. Em depoimento, a esposa do apresentador, Florinda Barbosa, contou: “Chacrinha gostava muito de ser mimado. Que eu calçasse as meias nele, penteasse seu cabelo, escolhesse a roupa que ia usar” (BARBOSA; RITO, 1996, p. 107). Ele é, contudo, o comandante da bagunça, isto é, quem manda no Cassino é o Chacrinha e, quando contrariado, sai de baixo: ele joga a cartola no chão e ralha, provocando mais risos. “Isto aqui é um programa de cultura de respeito! Quero respeito aqui dentro! Senão eu ponho para fora!” ou “Quero todo mundo de pé! Quem é velho fica em casa! Estou dando ordens!”. Uma vez, ao receber o pedido de um dos coordenadores da TV Rio para que disciplinasse um cara maluco que estava no ar, Carlos Manga, então diretor da emissora, devolveu: “Se a gente disciplinar o Chacrinha, ele morre. Mexer no programa dele é como tirar o bigode do Chaplin!” (BARBOSA; RITO, 1996. p. 72).

#### 6.4 *“Na TV nada se cria, tudo se copia”*

##### **Mais referências**

Cercado por jovens beldades, o velho cara-de-pau nem precisa pedir licença para dizer tudo o que pensa. A sentença é verdadeira tanto para o Chacrinha de Abelardo Barbosa quanto para o Velho do Pastoril. Em entrevista ao documentário *Alô, alô, Terezinha*, Alceu Valença o define como “um velho jocosos, libidinoso, safado, criativo e encrenqueiro”. Com uma maquiagem exagerada nos olhos, boca vermelha, uma bengala torta e um chapéu, o Velho conduz o Pastoril profano e apresenta as meninas nas festas que acontecem nos bairros populares. Nas palavras de Castro, trata-se de “um animador anárquico, que usa um humor sem restrições, apelando para o duplo sentido, ‘vendendo’ as formas sensuais das pastorinhas. A venda é literal, pois o público oferece dinheiro para ver apresentar-se a sua favorita” (2005, p. 123). O Velho oferece as suas pastorinhas fazendo a alegria do povo, tal qual Chacrinha vende o modelo de beleza feminina ao telespectador. Assim como os sucessos musicais, as Chacretes são

oferecidas para o deleite do público. Os símbolos nacionais, mulher e música, são a fórmula do espetáculo que Chacrinha apresenta e protagoniza para o público brasileiro. “O machismo é uma característica de todos os folguedos populares, o que faz sentido, já que os folguedos espelham a sociedade em que vivem os brincantes” (*ibid*, p. 130).



**Ilustração 9: Velho do Pastoril profano e pastorinhas. Fonte:**  
[http://olhares.uol.com.br/pastoril\\_profano\\_foto1628729.html](http://olhares.uol.com.br/pastoril_profano_foto1628729.html)

O porrete usado pelos palhaços das folias de reis para afastar as crianças pode ser associado à buzina que Chacrinha usa para afugentar os desafinados. Os primeiros cantam chulas e recitam versos jocosos, em que costumam contar inacreditáveis proezas, assim como o Velho Guerreiro faz rimas e entoa marchinhas.

O modo de anunciar os artistas, adjetivando-os hiperbolicamente, assemelha-se ao estilo de um apresentador de circo do interior. Senhoras e senhores: “O homem mais bonito do Brasil”, “O homem que mais entende de música no Brasil”, “A maior cantora da América do Sul”, “A maior humorista de Honduras, Nicarágua e Manágua”, “Eu dou um milhão de cruzeiros para quem disser que artista vem aí!”. A repetição entusiasta do nome do cantor, da cantora ou do conjunto musical assemelha-se a um enunciado publicitário.

Antes do estabelecimento de duplas de palhaços, a figura do mestre de pista no circo participava das entradas como o contraponto, isto é, a lucidez, que valoriza a outra personagem cômica. Um exemplo foi John Edaile (1788-1854), o Widicomb, que,

segundo Bolgnesi: “Vestido sob inspiração militar, ele impôs um estilo majestoso que propiciava o total domínio e direção sobre tudo o que ocorria na pista” (2003, p. 68). Segundo a pesquisa realizada pelo autor, no âmbito do Brasil, as funções do tipo Clown Branco foram incorporadas por outro palhaço ou pelo apresentador.

Chacrinha mudava as atrações e o ritmo do programa segundo os resultados do Ibope, que para ele traduziam a vontade do povo (*cf.* BARBOSA, RITO, 1996). Quanto a isso, ele também se orientava pela reação do auditório, sem hesitar interromper os participantes (“Anda neném, bora!” e “Dá um empurrão nele”) para dar agilidade ao programa: o show não pode parar. O diretor Carlos Manga admirava o trabalho do apresentador: “Chacrinha foi uma das pessoas mais importantes da minha vida na televisão. Eu era apaixonado pelo profissionalismo dele – parecido, só vi em Oscarito. [...] Ele controlava o minuto, quando o Ibope não era minuto” (BARBOSA; RITO, 1996, p. 70).

Chacrinha era o responsável pela transição entre os números musicais, seja contando uma piada, seja cantando uma marchinha, fazendo um anúncio ou mandando um abraço. Essa atuação aproxima-se a performance dos palhaços nos grande circos: dura o tempo necessário para a preparação do picadeiro para números artísticos que exigem aparelhos sofisticados. Ou seja, uma das funções de Chacrinha foi tapar o buraco entre os shows ou troca de calouros e concursos.

Para Sodré, o Chacrinha é um exemplo de grotesco com função social que devolve o palhaço: “É a primeira boa adaptação da cultura oral ao médium eletrônico [...] O clown, o palhaço, é o louco profissional” (1992, p. 80-81). Carinhosamente ou não, muitos questionavam a saúde mental do apresentador. Os loucos que divertiam as cortes orientais foram introduzidos como bobos da corte no Ocidente pelos Cruzados. Eles podiam tocar nos tabus, atingir as pequenas verdades pelo cinismo, logo, eram a mediação conveniente para a desinibição libertadora das classes hipócritas. Com o advento do Renascimento, o racional homem da sociedade industrial resolveu encerrar os loucos em asilos. Nosso ridículo cotidiano, contudo, não deixou de ser representado: a mímica do palhaço é a estilização dos nossos hábitos repetidos e estereótipos (*cf.* SODRÉ, 1992). Para fazer rir da realidade, distancia-se dela por meio, por exemplo, do grotesco. “O Chacrinha é o bobo da corte do consumo. [...] Ele nos faz ver [...] o



ridículo de nossa seriedade como ‘sociedade de consumo’ [...] O Chacrinha é, em suma, o palhaço adaptado à circuiticidade eletrônica” (*ibid*, p. 81).

Se para Sodré, o palhaço é a profissionalização do louco, no *Dicionário de símbolos* (1947), ele é definido como “a figura do rei assassinado”, “o contrário da realeza”, “a paródia encarnada” (CHEVALIER, 2008, p. 680). É tido como louco aquele cujo comportamento está fora dos limites do bom senso, da razão. Confunde-se, no entanto, com a sabedoria: “Segundo o Evangelho, a sabedoria dos homens é loucura aos olhos de Deus e a sabedoria de Deus, loucura aos olhos dos homens: por detrás da palavra loucura se esconde a palavra transcendência” (*ibid*, p. 560). Primeiro no rádio e depois na TV, Chacrinha procurou fazer aquilo que os outros não faziam, ou seja, extrapolar os limites racionais preestabelecidos. Criar é transcender e na sua loucura ele ultrapassou os padrões e criou um tipo de personagem, programa, estética e audiência.

## 7. Considerações finais

Chacrinha, nas palavras de Sodré, foi a primeira boa adapta o da cultura oral ao meio eletrônico. Como todo bom e velho palhaço brasileiro, ele mescla o bufão, oriundo da corte europeia, com o cômico dos folguedos populares. Desse herdou a malícia, a musicalidade, o espírito festivo. Daquele, o hábito de relativizar normas e verdades. Chacrinha, na TV, exerceu a fun o social do palhaço: evidenciar o que   ridículo em si e no outro e, dessa forma, quebrar toda e qualquer rigidez social que oprime o indivíduo.

O bufão situa-se na fronteira entre a arte e a vida, porque ele não deixa de exercer sua fun o fora do palco. Isto  , o bobo não desempenha um papel. A familiaridade na interpreta o para a televisão busca provocar esse efeito de realidade, que confunde teleator com personagem. De acordo com McLuhan, o telespectador está tão habituado com as imagens de determinados artistas que muitas vezes os reconhece na rua, mas não consegue associ -los   fic o televisiva. Em entrevista, Abelardo Barbosa relatou sua crise de identidade, uma vez que fora de cena era tratado como Chacrinha.

Em entrevistas, Chacrinha se definiu como um palhaço. Tal como ele, outros tipos únicos e originais destacaram-se na TV, como Os Trapalhões e Tiririca. No cinema consagraram-se Carlitos e Oscarito. No circo, os tipos Clown Branco e o Augusto. Todos eles, marcantes em seu jeito de falar e agir, permanecem inconfundíveis, mesmo interpretando outros papéis. Nesses casos, o palhaço passa a ser o próprio ator, mas sem desaparecer por det rs da personagem. O palhaço   um fazer cuja evolu o histórica extrapolou os limites da linha do tempo do circo. A tendência de clownear, assim designada por Bolognesi, disseminou-se pelo teatro, pelas ruas e pelos est dios de televisão, isto  , adaptou seus modos de interpreta o a novos espaços, linguagens e recursos. Da mesma forma, cada país desenvolveu estilos próprios de ser clown, de acordo com contextos sociais e históricos específicos, que têm influenciado a elabora o dos tipos televisivos.

Contudo, uma vez que o palhaço de picadeiro   uma arte tradicional, existe muita resistência entre as pessoas em aceitar as suas mais diversas varia es. A própria diferencia o estabelecida entre clown e palhaço   um exemplo disso: adotar outra palavra para designar uma nuance da mesma coisa só contribui para disfarçar o parentesco entre elas. Isso acontece porque ou o termo palhaço está profundamente

enraizado a um estereótipo no imaginário coletivo ou a ele é atribuída uma carga negativa, associada à crise do circo, do qual é exorcizado quando designado como clown. Tiririca, por exemplo, abriu mão do nariz vermelho, considerado marca de nascença dos palhaços de circo, diante do preconceito do público adulto. Palhaço é coisa para criança sim, mas deve-se considerar que o infantil aqui representa o reconhecimento e a aceitação da nossa condição de vulnerabilidade.

O palhaço não pode ser comparado a um pinheiro, que sem enfeite e iluminação deixa de ser uma árvore de natal. Em outras palavras, ele é mais do que a maquiagem e a roupa clássicas do circo. E o mais curioso é que essa imagem tradicional que guardamos nas memórias da infância inspirou-se em Joe Grimaldi, um artista que se apresentava em feiras e jamais atuou em um picadeiro. Mas como avaliar se uma mudança mexe apenas com artifícios superficiais ou altera a essência da personagem? Por isso optei por determinar, a partir de uma detalhada exposição histórica e teórica, o que é intrínseco ao palhaço e como isso se manifesta no meio televisivo.

O ator não representa o clown, ele é o clown. Para Burnier, o palhaço não é externo ao ator, mas a dilatação dos aspectos ridículos e ingênuos do ser, que ao expor sua fragilidade torna-se cômico. Essas características, concebidas como típicas da infância, fazem com que o palhaço se assemelhe a uma criança. O clown circense nasceu da mistura de diferentes cômicos e se manifestou por meio de diversas formas. Novos tipos surgem continuamente, seja no circo, seja na televisão, mas ainda é possível perceber em cada um deles as influências da *Commedia dell'arte* e da pantomima inglesa, como a improvisação. Embora tenha perdido espaço na TV, o improviso permanece nos programas ao vivo, principalmente através da figura do apresentador. Segundo Puccetti, a participação do público modifica continuamente o número do palhaço circense. Na televisão, essas possibilidades criativas, propiciadas pela interação do mesmo repertório com conjuntos de receptores diferentes, são eliminadas, porque, nesse caso, o determinante é uma média, isto é, o grande público. Dessa forma, o palhaço de televisão acaba sendo mais repetitivo do que o de circo, porque se alinha ao gosto mediano.

Embora a resposta do público não seja imediata, as pesquisas de audiência avaliam a recepção e orientam os ajustes necessários para prender aquele indivíduo instável, cuja atenção é constantemente solicitada por outros programas. Esses resultados traduzem a reação média dos telespectadores ao conteúdo veiculado e podem conduzir à inovação,

a que se referiu Wolton, e tão somente a ajustes do que já foi elaborado. A pesquisa do gosto popular acontece, pelo menos, desde as apresentações nas ruas e feiras dos séculos XVI e XVII. Nelas os artistas dependiam da bilheteria para sobreviver, assim como os programas de TV dependem dos anunciantes e, portanto, dos níveis de audiência. Contudo, muitos programas acomodam-se repetindo uma fórmula já desgastada, no lugar de correr os riscos que uma renovação requer.

As piadas sugestivas e inacabadas são maneiras de chamar o telespectador a participar do quadro do palhaço, assim como acontece no picadeiro. A interpretação é mais íntima, porque o clown está visualmente mais próximo do espectador. Se no circo o palhaço deve ampliar voz e gestos, na televisão faz uso da relação entre o seu corpo e a câmera. Quando contracenava com outras pessoas, sua atuação deve ser condizente com a distância que os separa. A desobediência dessas convenções, como fazia Chacrinha, pode provocar o riso, contudo, é importante observar que elas contribuem para um aproveitamento mais eficiente do meio em questão.

Falar de uma imposição de especificidades técnicas e estéticas do meio televisivo não faz justiça à contribuição dos artistas circenses na construção da linguagem televisiva. Por isso, prefiro falar de adaptação de códigos com a finalidade de aproveitar os recursos disponibilizados pela televisão para potencializar o efeito cômico. Assim, por exemplo, Dedé trouxe as *gags* físicas do circo, mas teve que pensar em termos de enquadramento, ângulo, movimentos de câmera, posicionamento dos atores no plano, entre outros, que se adequassem à intenção de cada quadro.

Logo, nessa transição algumas características do picadeiro se perdem enquanto outras permanecem, embora adaptadas à especificidade do meio. Quando apresenta um programa de televisão, por exemplo, a figura do palhaço dirige-se ao telespectador com intimidade familiar, ele naturaliza, assim, a representação do mundo pelas imagens. Como elemento fático da TV, ele testa o canal de comunicação ao conceber a câmera como simulação do receptor. Nisso ele se assemelha ao palhaço de picadeiro, cuja aparência por si só já é um convite à suspensão das regras e verdades socialmente fixadas. Ambos introduzem o público em um novo mundo, que não obedece à lógica a que ele está acostumado, mas buscam referências em pessoas reais para a elaboração de seus tipos. A elite e a classe média riem do que é popular e o povo ri de si mesmo, característica do humor brasileiro destacada por Castro.

Por fim, nesse trabalho identifiquei duas vias de adaptação do palhaço circense para a televisão: o grotesco, representado principalmente pelos apresentadores de programas de auditório, e a babá eletrônica. Esse resulta de um processo de neutralização, iniciado antes, com a própria crise do circo, que transformou o palhaço no principal símbolo de ligação com o passado. Convertida em metáfora da infância, a personagem é esvaziada de seu potencial grotesco. Outro fator que contribui com esse processo é a aproximação com o teatro que, conforme escreveu Bolognesi, esvaziou o palhaço de seu potencial grotesco em nome de um enredo, isto é, o riso foi desalojado do corpo. São exemplos dessa tendência os palhaços apresentadores de programas infantis, como o bem-comportado Carequinha. Vistos como heróis da criançada, eles correspondem aos anseios dos pais dos pequenos telespectadores, assumindo uma função de babá eletrônica.

O recorte desse trabalho, contudo, se concentrou na via do grotesco neutralizado, representada, dentre outros, por Chacrinha. Riso, medo e pena são algumas das diversas reações ao grotesco, uma vez que essas dependem do distanciamento emocional que o sujeito experimenta na experiência estética. Para Sodré, o grotesco é uma categoria estética e, portanto, seu sentido é relativo. Uma prova disso é que, com o passar do tempo, Chacrinha deixou de ser visto como popularmente grotesco para ser um símbolo *Cult*. Na cultura de massa, o grotesco é o que se opõe ao sofisticado da sociedade de consumo. Assim como o carnaval durante a Idade Média, os programas do Chacrinha representaram um parêntese dentro da programação: o apresentador, por exemplo, resolveu aparecer fantasiado em uma época que as pessoas vestiam suas melhores roupas para aparecer na televisão. É, contudo, um grotesco neutralizado, isto é, puro espetáculo mercadológico esvaziado de função crítica. Chacrinha não é polissêmico, mas um caldeirão de significantes, extraídos de outros sistemas e, portanto, esvaziados de seus significados originais. Eles não ganham um novo sentido na atuação, pelo contrário, nela é reforçada a incoerência dessa mistura. Nas fantasias, nos cenários, no elenco e nos recursos técnicos ele expõe o artificial em detrimento do natural, colocando, por um lado, em xeque o efeito de realidade e familiaridade que a TV procura alcançar, mas, por outro, gerando e sustentando uma demanda que passou a ser reconhecida como gosto popularesco. Assim, autorizado pelo nonsense e livre de amarras, ele confunde e bagunça quando a regra é esclarecer e ordenar.

## Referências

- BARBOSA, Florinda, RITO, Lúcia. **Quem não se comunica se trumbica**: biografia de Abelardo Chacrinha Barbosa. São Paulo: Globo, 1996.
- BARRÉ, Silvestre. “As novas roupas do circo de tradição”. In: WALLON, Emmanuel (org.). **O circo no risco da arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 143-148.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003
- BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BURNIER, Luís Otávio. “O clown”. In: **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas: Unicamp, 2001. Disponível em: <[http://www.grupotempo.com.br/tbex\\_burnier.html](http://www.grupotempo.com.br/tbex_burnier.html)>. Acesso em: 28 agosto de 2011.
- CALVINO, Italo. **Assunto encerrado**: discursos sobre literatura e sociedade. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CAMARGO, Robson Corrêa. **A pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral**: o texto espetacular e o palimpsesto. Revista de História e Estudos Culturais. Vol. 3, ano III, nº 4. Outubro, novembro e dezembro de 2006. Disponível em: <[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)>. Acesso em: 28 de agosto de 2011.
- CARTIANU, Alexandre. “Pesquisando o clown”. 25 de março de 2010. Disponível em: <[http://www.circonteudo.com.br/v1/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2722:pesquisando-o-clown&catid=238:alexandre-cartianu&Itemid=520](http://www.circonteudo.com.br/v1/index.php?option=com_content&view=article&id=2722:pesquisando-o-clown&catid=238:alexandre-cartianu&Itemid=520)>. Acesso em: 18 de setembro de 2011.
- CASTRO, Alice Viveiros de. **O elogio da bobagem**: palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- ECO, Umberto. **História da feiúra**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- \_\_\_\_\_. **O nome da rosa**. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- FILHO, Daniel. **O circo eletrônico**: Fazendo TV no Brasil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- FREUD, Sigmund. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

GOUDARD, Philippe. “Estética do risco: do corpo sacrificado ao corpo abandonado”. In: WALLON, Emmanuel (org.). **O circo no risco da arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 25-31.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (Coord.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.

KUNDERA, Milan. **O livro do riso e do esquecimento**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Televisão**: a vida pelo vídeo. São Paulo: Moderna, 1988.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1964.

PANTANO, Andréa Aparecida. **A personagem palhaço**. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

POSSOLO, Hugo. **Palhaço-bomba**: crônicas e artigos de Hugo Possolo. São Paulo: Parlapatões, 2009.

PUCETTI, Ricardo. “O esqueleto da comicidade”. In: MAGRI, Ieda; ARTIGOS, José Carlos (org.). **Teatro de Anônimo**: sentidos de uma experiência. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008, p. 109-117.

SACCHET, Patrícia de Oliveira Freitas. **Da discussão “clown ou palhaço” às permeabilidades de clownear-palhaçar**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2009. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/17730>>. Acesso em: 28 de agosto de 2011.

SODRÉ, Muniz. **A comunicação do grotesco**: um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1992.

SODRÉ, Muniz. **O monopólio da fala**: função e linguagem da televisão no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1977.

WOLTON, Dominique. **Elogio do grande público**: uma teoria crítica da televisão. São Paulo: Ática, 1996.

#### **Revistas:**

FREIRE, Roberto. “Este homem é um palhaço”. *Realidade*. Nº 7. Ano 1. Editora Abril. Outubro de 1966.

SOUZA, Tarik de. "Jogo meu nome numa buzina". *Veja*. Nº 48. Editora Abril. 6 de agosto de 1969.

### Filmes:

ALÔ, ALÔ, TEREZINHA! Direção: Nelson Hoineff. Brasil, 2008. 1 DVD (95min.), som, cor.

O PALHAÇO. Direção: Selton Mello. Brasil, 2011. 90 min., som, cor.

OS PALHAÇOS. Direção: Federico Fellini. Itália, França, Alemanha, 1971. 1 DVD (92min.), som, cor, legendado. Título original: I Clowns.

### Sites:

<<http://www.telehistoria.com.br/>> Acesso em: 3 de outubro de 2011.

<<http://retrotv.uol.com.br/especiais/carequinha/index2.html>> Acesso em: 3 de outubro de 2011.

<[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades\\_biografia&cd\\_verbete=730&cd\\_item=20](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=730&cd_item=20)> Acesso em: 3 de outubro de 2011.

<<http://www.memorialdafama.com/biografiasRZ/Torresmo.html>> Acesso em: 9 de outubro de 2011.

<<http://www.museudatv.com.br/biografias/Fuzarca.htm>> Acesso em: 11 de outubro de 2011.

<<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-257341,00.html>> Acesso em: 17 de outubro de 2011.

<<http://dedesanntana.webnode.com.br/maloca%20e%20bonit%C3%A3o/>> Acesso em: 17 de outubro de 2011.

<<http://escoladeteatrocatarse.wordpress.com/2008/01/15/os-personagens-da-commedia-dellarte/>> Acesso em 31 de outubro de 2011.



## <sup>1</sup>NOTAS

“As piadas, os trocadilhos, os jogos e brincadeiras que sustentaram os improvisadores por séculos são os lazzi, truques ou gags, pequenas cenas que podem ser introduzidas ao sabor dos acontecimentos e que todos os atores já conhecem de antemão.” (CASTRO, 2005, p. 44)

<sup>2</sup> Encontro internacional de palhaços produzido desde 1996 pelo grupo carioca Teatro de Anônimo. Tem como objetivo aprofundar a investigação sobre a arte circense e criar uma rede de intercâmbio entre os artistas envolvidos. Mais informações no site < [www.anjosdopicadeiro.com.br](http://www.anjosdopicadeiro.com.br)>.

<sup>3</sup> Castro conta que o estilo pesado e grosseiro de um dos atores da companhia teatral desagradava o dramaturgo Shakespeare. Tratava-se de William Kemp, que ganhou fama pelas danças apresentadas no intervalo ou no final dos espetáculos e deixou a companhia em 1599. Seus tipos obtusos e simplórios foram substituídos pelos bobos da corte, aparentemente tolos, mas cheios de sabedoria e sutilezas representados pelo seu substituto, Robert Armin. Para ele, Shakespeare escreveu o papel de Feste, o bufão de *Noite de Reis*, e o bufão que acompanha o Rei Lear em sua desgraça.

<sup>4</sup> Clown é uma palavra inglesa derivada das latinas *colonus* e *clod*, que inicialmente designavam aquelas pessoas que cultivam a terra, isto é, o camponês rústico e simplório. Castro conta que a conotação pejorativa foi se entranhando aos poucos e clown passou a identificar o roceiro estúpido e bronco.

<sup>5</sup> Personagem pedante e avarento, metido a intelectual, pretenso sábio.

<sup>6</sup> “Palhaço” vem do italiano *paglia* que significa palha. Segundo o estudioso Ruiz, esse material era usado como revestimento de colchões e constitui a primitiva roupa do palhaço. A *paglia* reforçava as partes mais salientes do corpo para proteger das quedas, “fazendo de quem a vestia um verdadeiro colchão ambulante”. (RUIZ, 1987, *apud* SACCHET, 2009, P.23).

<sup>7</sup> Dentre os palhaços que fizeram programas infantis na televisão estão Fuzarca e Torresmo, com as *Aventuras de Fuzarca e Torresmo*, que ficou mais de 14 anos na TV Tupi e foi campeão de audiência na década de 1950. Torresmo estreou nessa emissora com *A Festa Matinal*, depois fez o *Recreio do Torresmo* e o *Grande Circo*, que misturava números ao vivo e gravados do Grande Circo BallonBelly. Na TV Tupi, a dupla também fazia esquetes cômicos em vários programas como *Gurilândia*, *Tele Gongo*, *Clube do Papai Noel* e no *Circo Bombril*. Fuzarca também participou de várias novelas e seriados como *As Aventuras de Berloque Kolmes*, *48 horas com Bibinha*, *O falcão negro*, *SuTintoreto*, *Seu Genaro*.

<sup>8</sup> Disponível em: [www.youtube.com](http://www.youtube.com)

<sup>9</sup> Entrevista para o especial Por toda a minha vida, exibido pela TV Globo no dia 24 de julho de 2008.

<sup>10</sup> Muito se cogitou a respeito da origem desta expressão. Segundo uma das versões, contada pelo próprio Chacrinha, ela surgiu ainda na época em que ele trabalhava na rádio: Clarinha era a marca da água sanitária anunciada no programa do Velho Guerreiro. Para aproveitar a sonoridade das chamadas “Clariiiiinha”, Chacrinha buscou outro nome feminino para continuar a brincadeira.

<sup>11</sup> “Maria Sapatão/ Sapatão, Sapatão/ De dia é Maria/ De noite é João/ O sapatão está na moda/ O mundo aplaudiu/ É um barato/ É um sucesso/ Dentro e fora do Brasil”

<sup>12</sup> “Bota camisinha/ Bota meu amor/ Que hoje tá chovendo/ Não vai fazer calor/ Bota camisinha no pescoço/ Bota geral/ Não quero ver ninguém/ Sem camisinha/ Prá não se machucar no carnaval.”

<sup>13</sup> “Enquanto o rico deita em cama reclinada/ O pobre deita em uma cama de pau duro.” (Manhoso)