

Territórios de Criação

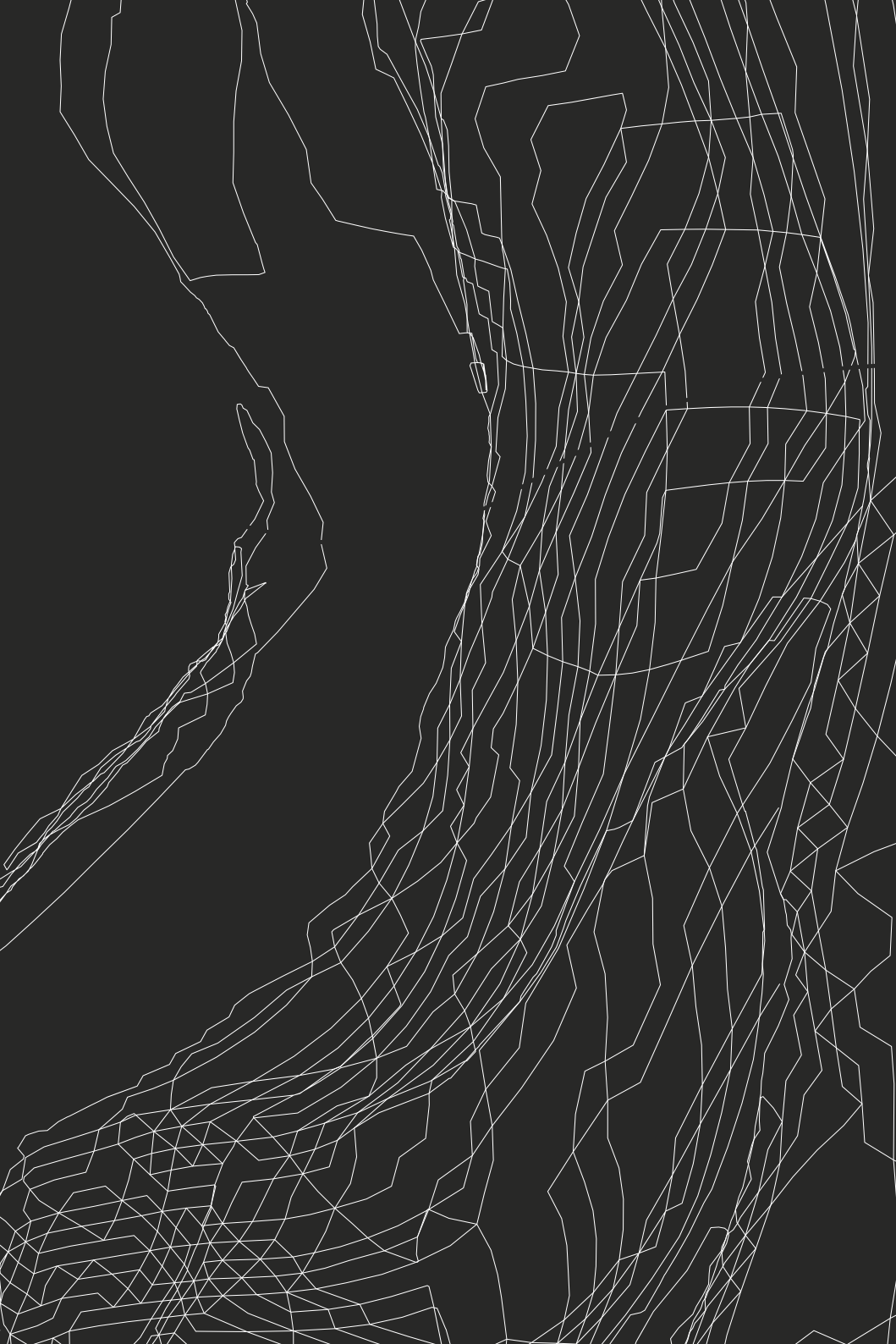
Publicação de Pesquisas e Concessão de Bolsas para Mobilidade Formativa

O PICADEIRO É ENCANTADO:

TEMPO, FESTA E NARRATIVAS
ETNOBIOGRÁFICAS DE UM
PALHAÇO DE CIRCO

Ethel de Paula





Territórios de Criação

Publicação de Pesquisas e Concessão de Bolsas para Mobilidade Formativa

O PICADEIRO É ENCANTADO: TEMPO, FESTA E NARRATIVAS ETNOBIOGRÁFICAS DE UM PALHAÇO DE CIRCO

Ethel de Paula

1ª edição | Fortaleza - CE | 2025



SECRETARIA

DE CULTURA



CEARÁ
GOVERNO DO ESTADO
GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ

Este projeto é apoiado pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará com recursos da Lei Paulo Costantini (Lei Complementar nº 195/2022)



MINISTÉRIO DA
CULTURA

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
CULTURA E PATRIMÔNIO

Universidade Estadual do Ceará (Uece)

REITOR

Hidelbrando dos Santos Soares

VICE-REITOR

Dárcio Ítalo Alves Teixeira

EDITORA DA UECE

Cleudene de Oliveira Aragão

CONSELHO EDITORIAL

Ana Carolina Costa Pereira

Ana Cristina de Moraes

André Lima Sousa

Antonio Rodrigues Ferreira Júnior

Daniele Alves Ferreira

Fagner Cavalcante Patrocínio dos Santos

Germana Costa Paixão

Heraldo Simões Ferreira

Jamili Silva Fialho

Lia Pinheiro Barbosa

Maria do Socorro Pinheiro

Paula Bittencourt Vago

Paula Fabrícia Brandão Aguiar Mesquita

Sandra Maria Gadelha de Carvalho

Sarah Maria Forte Diogo

Vicente Thiago Freire Brazil



Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (Secult CE)

GOVERNADOR DO CEARÁ

Elmano de Freitas da Costa

VICE-GOVERNADORA DO CEARÁ

Jade Afonso Romero

SECRETÁRIA DA CULTURA

Luisa Cela de Arruda Coelho

SECRETÁRIO EXECUTIVO DA CULTURA

Rafael Cordeiro Felismino

SECRETÁRIA EXECUTIVA DE PLANEJAMENTO E GESTÃO INTERNA DA CULTURA

Geciola Fonseca Torres

COORDENADORIA DE FORMAÇÃO, LIVRO E LEITURA

Ernesto de Sousa Gadelha Costa

EQUIPE DA COORDENADORIA DE CONHECIMENTO E FORMAÇÃO

Adson Rodrigo Silva Pinheiro

Francisca Maura Isidório

Indira Marcondes Arruda

Jessé Albino Santana

Keila Giullianna Braga Reis

Kilviany Pereira de Sousa

Maria Janete Venâncio Pinheiro

Nílbio Thé

Raquel Lopes da Silva

Tainá Oliveira Silva Santos



CEARÁ
GOVERNO DO ESTADO
SECRETARIA DA CULTURA

Este projeto é apoiado pela Secretaria da Cultura do
Estado do Ceará, com recursos da Lei Paulo Gustavo
(Lei Complementar n. 195/2022)



MINISTÉRIO DA
CULTURA

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
UNIDADE E RECONSTRUÇÃO

Gestão do Programa Territórios de Criação

Mercúrio – Gestão, Produção e Ações Colaborativas e Casa das POC Produções Criativas

COORDENAÇÃO DAS AÇÕES

Camila Guerra
Nádia Sousa
Thyago Ribeiro

PRODUÇÃO

Ana Vieira
Gabriel de Sousa
Lorena Soares
Victor Hugo Leite

COMUNICAÇÃO

Angélica Maia
Carlos Weiber
Cris Maciel
Lucas Benedecti



© Copyright das(os) autoras(es).

1ª edição. 2025.

Direitos reservados desta edição:

Mercúrio Gestão, Produção e Ações Colaborativas

Impresso no Brasil / *Printed in Brazil*

Efetuada depósito legal na Biblioteca Nacional

Coordenação editorial EdUECE

Cleudene Aragão

Nayana Pessoa

Curadoria da coleção

Prof. Dr. Alexandre Almeida Barbalho

Profa. Dra. Francimara Nogueira Teixeira

Prof. Dr. Márcio Mattos Aragão Madeira

Profa. Dra. Renata Aparecida Felinto dos Santos

Profa. Dra. Tércia Montenegro Lemos

Coordenação executiva Territórios de Criação

Camila Guerra, Nádia Sousa e Thyago Ribeiro

Preparação e revisão

Gílian Gardia Magalhães Brito

Projeto gráfico / Diagramação / Revisão gráfica

Carlos Weiber, Felipe Braga e Nilo Barreto

Bibliotecária: Meirilane Santos de Moraes Bastos CRB-3/785

P324p

Paula, Ethel de

O picadeiro é encantado [recurso eletrônico] : tempo, festa e narrativas etnobiográficas de um palhaço de circo / Ethel de Paula. - Fortaleza, CE: Editora da Uece, 2025.

(Coleção Territórios de Criação; 17).
PDF.

Inclui referências bibliográficas.

ISBN: 978-65-83910-47-9

<https://doi.org/10.52521/978-65-83910-47-9>

1. Crítica narrativa. 2. Narrativas etnobiográficas. I. Título. II. Série.

CDD: 808.4

Editora da Universidade Estadual do Ceará – EdUECE

Av. Dr. Silas Munguba, 1700 – Campus do Itaperi Reitoria

– Fortaleza – Ceará. Cep 60714-903

Tel: (085) 3101-9893 www.uece.br/eduece eduece@uece.br

Territórios de Criação: pesquisa e produção de conhecimento no campo das artes

Com grande diversidade de temas e propostas, a Coleção Territórios de Criação evidencia uma rica pluralidade de perspectivas epistêmicas. Essa produção é atravessada pela experiência dos agentes culturais e enriquecida pela troca de vivências no campo cultural. Tanto a produção acadêmica, como as diversas formulações aqui elaboradas ressignificam as práticas culturais e artísticas, em processo de mútua transformação.

Abrangendo pesquisas em áreas como fotografia, cinema contemporâneo, *performance*, patrimônio, dança, dramaturgia, arte urbana, artes gráficas, carnaval, o movimento junino e literatura marginal, a coleção reflete a profusão do pensamento e conhecimento formulados a partir dessas expressões culturais. Todos esses campos são atravessados por diálogos com o pensamento feminista, questões de ancestralidade e interseccionalidades, como gênero, sexualidade, raça e etnia. As contribuições vêm de diferentes municípios cearenses, como Crato, Juazeiro, Barbalha, Iguatu, Senador Pompeu, Itapipoca e Fortaleza.

O resultado é este panorama rico e multifacetado de perspectivas e sensibilidades, de olhares e sensibilidades que inundam o nosso campo cultural com o conhecimento produzido pelos pesquisadores selecionados no edital Territórios de Criação,

aos quais agradecemos desde já o interesse nessa partilha, que aqui se materializa em parceria com a Universidade Estadual do Ceará, por meio da EdUece.

Financiado com recursos federais oriundos da Lei Paulo Gustavo, este projeto integra uma série de importantes iniciativas de fomento realizadas pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. Esta ação fortalece a pesquisa e a produção cultural no Ceará, conectando o estado ao restante do Brasil e do mundo.

A intenção é transformar essas iniciativas em uma ação contínua para que, periodicamente, um grupo diversificado de pesquisadores e pesquisadoras dos municípios cearenses tenha suas publicações financiadas e disponibilizadas nas bibliotecas. Além disso, esta política, ao estimular a visibilidade dessa produção local, contribui para a inserção de nossos agentes culturais em circuitos acadêmico-científicos, oportunizando momentos de troca de experiências e difusão de saberes gestados a partir de dinâmicas da cultura cearense.

Viabilizar e implementar estas ações e estratégias é uma grande satisfação para a Secult Ceará. Isso só é possível graças à confiança e ao engajamento dos pesquisadores e pesquisadoras que apostam nos projetos e parcerias, comprometidos com a execução e sucesso desta política de publicações. Com isso, estamos valorizando cada vez mais a cultura cearense e o trabalho destes atores, destacando a importância da pesquisa, da reflexão e de novas ideias para o setor cultural.

Valorizar a pesquisa e a reflexão sobre o campo da cultura no Ceará é reconhecer a relevância da qualificação dos trabalhadores e trabalhadoras da cultura. Esses profissionais desempe-

nham um papel crucial para a reverberação das políticas públicas e, conseqüentemente, para o fortalecimento dos territórios, promovendo suas respectivas identidades e singularidades.

Ao investir nessas políticas, o Governo do Ceará não apenas impulsiona a cultura e as artes, mas também contribui para posicionar o estado como referência nacional na produção de conhecimento e assegurando um acesso mais democrático ao conhecimento acadêmico em torno da cultura e das políticas culturais.

Luisa Cella de Arruda Coelho
Secretária da Cultura do Ceará

Difundindo conhecimento no campo das artes e da cultura

A formação em arte e cultura tem se revelado como um pilar de crescente relevância na política cultural do Ceará, estabelecendo-se, ao longo do tempo, como um dos eixos fundamentais dessa estratégia. A criação de programas governamentais direcionados nos planos plurianuais 2020-2023 e 2024-2027, com enfoque no desenvolvimento do conhecimento, na formação, no livro e na leitura, constitui um testemunho eloquente deste fenômeno. Em paralelo, a expansão e descentralização de programas e ações formativas, impulsionadas pela Rede Pública de Espaços e Equipamentos Culturais do Estado do Ceará (RECE) e por editais específicos destinados a tal finalidade, conferem uma materialidade palpável a esse processo em curso.

À medida que a política de formação artística e cultural adquiriu relevância e maior escala, vislumbrou-se a necessidade de multiplicar ações e estratégias que ampliassem sua abrangência, entre as quais se destaca a promoção do acesso ao conhecimento produzido no âmbito do campo cultural. Com esse intuito, a Secult e a EdUece uniram esforços para propor a criação do selo Arte, Cultura e Conhecimento, uma linha editorial destinada a difundir saberes e práticas gerados em torno das artes e da cultura. Essa iniciativa valoriza a pesquisa e a construção do conhecimento sobre as dinâmicas que perpassam e constituem esse campo, com especial atenção ao contexto do nosso estado.

A presente coleção se alinha a um dos propósitos fundamentais do selo Arte, Cultura e Conhecimento, que visa disseminar, para além dos muros e repositórios acadêmicos, a produção intelectual que se configura em torno de temas e questões pertinentes ao setor artístico-cultural. De um lado, essa iniciativa busca contribuir para a democratização do acesso a tais conteúdos, favorecendo sua apropriação e instrumentalização por agentes culturais. De outro lado, almeja que essa produção epistêmica infiltre-se nas dinâmicas culturais, concorrendo para qualificar ainda mais os diversos agenciamentos estéticos, poéticos, produtivos e formativos, bem como as esferas políticas que os permeiam.

Marcada, simultaneamente, pela multiplicidade temática e singularidade das propostas autorais, a coleção Territórios de Criação apresenta um rico panorama de investigações realizadas por agentes que tornam suas práticas artístico-culturais porosas a formulações acadêmicas e vice-versa. Evidencia, dessa forma, a potência de pesquisas nutridas pelas vivências pessoais e experiências construídas em distintos contextos, apontando para um processo de retroalimentação entre fazeres do campo cultural e da academia. Nessa tessitura, expressões e linguagens culturais emergem, imbuídas de um pensamento que, de modo entrecruzado, contemporâneo e ancestral, entrelaça-se às problematizações que dialogam com elementos interseccionais como gênero, sexualidade, raça e etnia.

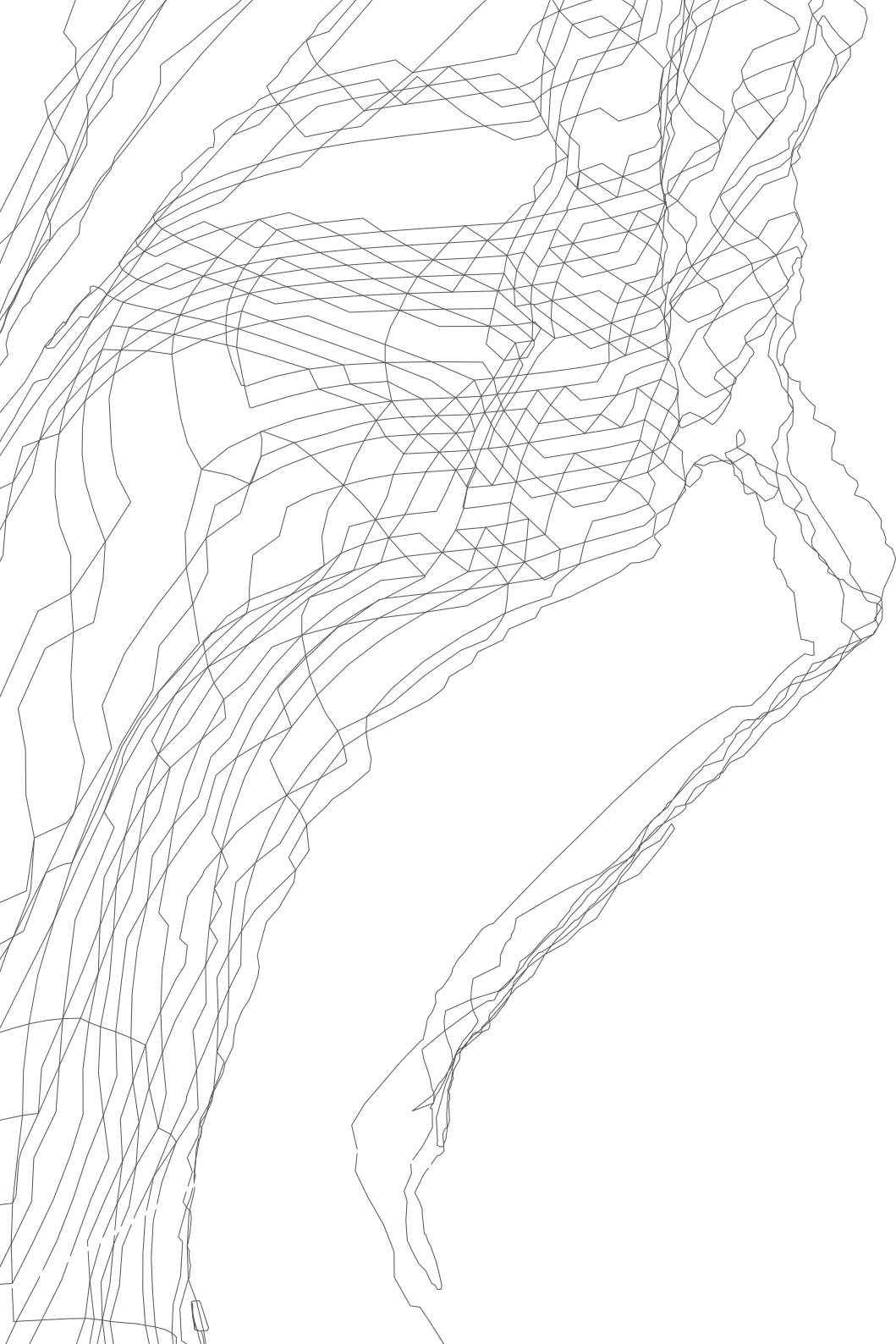
Esperamos, com a publicação da Coleção Territórios de Criação, estar dando mais um importante passo na direção do fortalecimento, ampliação e descentralização das ações voltadas

para a promoção do conhecimento e da formação em arte e cultura. Ao mesmo tempo, desejamos que a riqueza da produção epistêmica presente em seus volumes possa derramar-se sobre o campo cultural como a água que irriga e o adubo que fertiliza, reverberando nos agentes, em seus saberes, fazeres e agenciamentos. Em última instância, trata-se de uma forma de democratizar o acesso ao conhecimento, compartilhar sentidos, provocar o pensamento, movimentar a cultura.

Desejo a todas e todos uma excelente leitura!

Ernesto Gadelha

*Coordenador da Coordenadoria de Formação,
Livro e Leitura da Secult Ceará*



Sumário

- 19 Prefácio
- 27 Vai, vai, vai começar a
brincadeira: carta introdutória
ao respeitável público leitor
- 53 Cena 1: o “circo de cavalinhos”
chegou: ou como a arte do picadeiro
aprendeu com o palhaço a dar
cambalhotas no tempo e permanecer
- 135 Cena 2: “Quem é o “gostosão”
Daqui?”: Abram Alas Para
O Palhaço Pimenta
- 197 Cena 3: pimenta brotando do pé: ou como
um palhaço semeador de “atualidades
passadas” brinca com “futuros
ancestrais”
- 237 Cena 4: o invencível circo “utópico” e
seus musculosos “passados-presentes”:
ou como pular na cama elástica do tempo
para presentificar a arte do picadeiro
- 313 Quem ri por último? Contorções finais
sobre o circo inventa-mundos e seu
impertinente desejo de cavar espaço
para o riso festivo do palhaço passar
- 329 Referências

PREFÁCIO

Riso e profanação: o jubiloso da existência

Simule. Atravesse os portões que abrigam a escrita de Ethel como se estivesse a cruzar os limites de um circo. Logo perceberá a astúcia da artista. Ela cria seu próprio espetáculo de tese, agora livro, arquiteta a trama, escolhe os personagens, programa a sequência da apresentação. As palavras sobem e descem o pica-deiro, ganham alturas, contorcem-se, alçam voos nas camas elásticas, simulam despencar, criando um devir-corda-bamba entre vivido e pensado.

A arteira das palavras, durante o extensivo período de orientação (incluindo o tempo engessado da pandemia da Covid), *desorganiza* estruturas convencionais de produção de texto. Cria uma singular apresentação cênica na paisagem sisuda da academia. Foge assim de usuais separações entre vida e ciência, trabalho e arte, objetividade e subjetividade, plateia e palco.

Sua escrita, como bem diz Agamben (2007, p. 75), abole e cancela separações, cerze o comum e o inesperado. Ao afastar-se dos usuais dispositivos de captura proclamados por argumentos de autoridade, mídias, instituições e máquinas do saber, Ethel *profana* jeitos pactuados do fazer ciência. Ao contrário de separar a vida e o fazer acadêmico, toma entre as mãos o barro que

conforma as duas esferas, desmancha, mistura e “aprende a fazer delas um uso novo: a brincar com elas”.

Fazia parte do enredo da orientação o decantar do mantra: *eu não vou conseguir, Glória*. Escutei a mesma ladainha por quase cinco anos. Ela quase nunca disse que iria chegar lá. Cada espetáculo, um novo número. Cada gesto do “não conseguir”, uma inversão do pacto traçado na orientação anterior. Com ela, aprendi malabares e funambulismo, cuspi fogo, atravessei supostas alturas. Talvez por acreditar, como ela, que orientar nada mais é do que experimentar *com* o corpo. Deixar-se embeber, ser visitada pelos afetos (Pessanha, 2002).

Em cada *cena* apresentada por Ethel neste livro, o leitor atento irá reparar que o corpo é que decide, encena e inventa. Ethel criou um tipo de escrita palhaçaria que “age como elemento desregulador, desconstrutor e disruptivo de pactuadas e normalizadas condutas sociais”. Uma escritura que faz pacto com a vitalidade, com o rebuliço provocado pelos inquietos, com o vai-e-vem dos nômades, dos que ataçam e encenam a desordem das formas.

Leitores, fiquem atentos por onde sobem, descem ou se abrigam no compasso da leitura. As palavras aqui se movem como saltimbancos, não param de encantar, de criar artimanhas da linguagem, de arriscar estrepolias. Quando estiver quase avizinjado de uma certeza, saiba que a arteira do pensamento, de fininho, estará criando o susto, o maravilhamento do ainda não pensado. Deixe-se ir: “plantando bananeira, de pernas para o ar,

tropeçando em seus próprios pés, os palhaços parecem nos dizer o quanto é premente a arte de baratinar a lógica produtora da escassez através da traquinagem”. Sim Ethel, você baratinou as regras do jogo, criou seu próprio número de encenação acadêmica, migrou com seu circo para outras paragens, ampliou e diversificou o público. Sem ensaio prévio, desde o início, lançou-se do alto, e permaneceu sob a lona do risco até o número final, encenado nos cinco minutos antes do *the end* do prazo institucional da universidade. Eu, junto. Equilibristas de um fio construído ao longo da travessia.

Escutei algumas vezes: não é necessário se contar todos os gatos de Zanzibar para saber que eles são pardos. Olhar o mundo é ver de perto, demorar-se, mirar sem pressa. Ir e voltar ao mesmo lugar. Daí a escolha de uma história, a de um palhaço, o Pimenta, já que nela confluem a memória do circo de lona, de múltiplos personagens da palhaçaria. As imagens que irão encontrar neste livro, mais que meras ilustrações, atuam como uma espécie de efeito *mostração* (Bohem, 2017) da feitura de uma tese construída em diferentes épocas, aquilo que a autora denomina de imagens extracampos.

Observar demanda cumplicidade, envolvimento. Ultrapassa números e decantadas recorrências sociológicas. Ethel já estava acercada dos circos e dos palhaços desde antes de seu curso de doutorado. Não foi esse um *objeto* de tese, ora livro, criado com a mera finalidade da pesquisa acadêmica. Advém das itine-

râncias da autora. Ela cria seu próprio manejo da etnobiografia: “decide escutar uma vida como se fosse ela muitas outras vidas, o lugar da agência da própria narrativa etnográfica torna-se *objeto etnográfico*” (Gonçalves; Marques; Cardoso, 2012, p. 10).

Este livro, que ora ganha o mundo, é ode à alegria, “força maior” (Rosset, 2000) das emoções não prescritas, das que trincam o compromisso com verdades hegemônicas, que se afastam do monótono terreno da ciência régia, que suportam e se apropriam da perspectiva estática (Deleuze; Guattari, 1997, p. 30). Indisciplina-se, evade-se dos receituários metodológicos clássicos. Ethel *foi longe*, escreveu uma obra ambulante, moveu-se nos circos de lona. Traçou caminhos de uma cartografia nômade, a que habita lugares, entre tempos, entre histórias, povoando interstícios.

Na qualidade de orientadora, vi inúmeras vezes o espetáculo mover-se do chão e apagam-se as luzes do picadeiro. Assisti, continuamente, a lona montar-se e desmontar-se. Um dia, o circo estava ali, anunciando o próximo espetáculo, no outro, apenas o terreno vazio, sem bilheteria. Depois, ressurgia com mais tenacidade, já que a alegria não tem hora. Diferente da ideia de felicidade, a alegria é bandoleira, irrompe sem que se imagine a hora do riso. É mambembe, como o circo. “Pensando com Clement Rosset (2000), estamos diante da alegria como ‘força maior’, aquela que vai além do objeto que a gerou e está ligada à afirmação do caráter jubiloso da existência, chegando aonde a alteridade se encontra presente”.

Sim, Ethel, assim como você, estive por anos ao lado de um palhaço. Vi de perto, no corpo de meu irmão Paulo Diógenes, as palavras de Pimenta: “palhaço de picadeiro de circo é um palhaço bem desenvolvido: é mais moleque, mais artista, mais papangu, mais fulerage... Diz mais piada, anedota, faz hora com a cara de um e outro. Comparo o palhaço com um moleque gaiato” (Pimenta).

Os palhaços, ao provocarem o riso, desconcertam o corpo, amolecem zonas de rigidez, trazem o balanço da gargalhada para as artérias, músculos e articulações. Quando o personagem encenado pelo humorista Paulo Diógenes se montava de Raimundinha, a irreverência, a soltura, o tracejo da molecagem eram parte da fantasia.

Este livro, tal qual alude a autora, propõe-se a produzir a memória como gesto político de ação no presente. Não se trata de um objeto prescrito. É acontecimento, não mero exercício contemplativo. Em uníssono, o circo, o palhaço e Ethel nos dizem: sim, estamos dispostos a perder o equilíbrio. E se ele, o equilíbrio, for também utopia? Não seriam os palhaços, ao contrário, oráculos de um tempo que rompe com a pretensão de fixidez, de organização do corpo e de seus gestos? A metáfora do palhaço, leitores inquietos, traz à cena agentes disruptivos, porta-vozes, como diz o grande Gilmar de Carvalho (2011, p. 19) do “narrador trapeiro”, catador de sucata e lixo, aquele que “não tem por alvo recolher os grandes feitos”.

Findo com as palavras de Ethel: “trata-se de desarmar o mundo. Experimente o devir-circo. Deixe a alegria percorrer o corpo. Em tempos de negação da vida, de fascismos que ocupam letreiros e esquinas, qualquer riso é gesto de liberdade”.

*Glória Diógenes*¹

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Bontempo, 2007.
- BOEHM, Gottfried. Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a Imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 23-38.
- CARVALHO, Gilmar de. A dessacralização da performance. In: OLIVEIRA JÚNIOR, Antonio Wellington de (Org.). **A performance ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011. p. 17-28
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**. São Paulo: Ed 34, 1997. v. 5.

¹ Professora titular do Programa de Pós-graduação de Sociologia da Universidade Federal do Ceará, coordenadora do Laboratório das Artes e das Juventudes (LAJUS), pesquisadora do CNPq.

GONÇALVES, Marco Antonio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vânia Z. **Etnobiografia**: subjetivação e etnografia. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

PESSANHA, Juliano Garcia. **Certeza do agora**. São Paulo: Ateliê. 2002.

ROSSET, Clement. **Alegria**: a força maior. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

VAI, VAI, VAI COMEÇAR A BRINCADEIRA: CARTA INTRODUTÓRIA AO RESPEITÁVEL PÚBLICO LEITOR

O trapezista tem seu público, o malabarista tem seu público, a dançarina tem seu público, mas o palhaço tem o público todo.

(Palhaço Pimenta).

Escrever é, também, dissolver-se. Abrir-se para outras possibilidades de ser.

(Sousa, 2021, p. 158)

Foi como jornalista e redatora da revista *Farol*², em meio à realização de uma reportagem sobre pequenos circos itinerantes da lona, armados entre bairros da periferia de Fortaleza, que conheci, em 2006, José de Abreu Brasil, o palhaço Pimenta. Àquela altura, o título de palhaço mais antigo em atividade no Ceará ainda não

² A revista *Farol* foi concebida e publicada durante a primeira gestão da então prefeita Luizianne Lins, entre 2005 e 2009. Como coordenadora de comunicação da Secretaria Municipal de Cultura de Fortaleza (SecultFor), fui editora e redatora da revista, sendo autora da matéria de capa “Mambembes, sim senhor!”, publicada em seu segundo número e onde entrevistei, entre outros circenses itinerantes da lona em circulação pela periferia local, José de Abreu Brasil, o palhaço Pimenta.

lhe cabia, pertencendo ao palhaço Trepinha³, falecido em 2012. Entretanto, se o recorte fosse outro, apontando para o veterano dos palhaços em teimosa circulação sob lonas errantes, a insígnia certamente mudaria de dono. Afinal, Pimenta contabilizava cerca de 50 anos dedicados ao ofício errante de fazer rir. E esse feito incansável já bastaria para alçá-lo ao alto do pódio e a um patamar de destaque entre os mais populares e tradicionais cômicos ambulantes do estado.

Uma vida de aventuras e desventuras, contada de viva-voz, com aparente orgulho. Pimenta nasceu em 1945 e, desde a mais tenra infância, conheceu a extrema pobreza, acabando por se desgarrar de pai e mãe. Sozinho no mundo, morou como agregado no seio de uma outra família e, ainda criança, precisou trabalhar para garantir a própria sobrevivência. Às portas da adolescência, não tinha qualquer perspectiva de futuro, até se deparar com a chegada de um circo na cidade-natal. Encantou-se, mesmo sem saber dar nome ao que via diante de si. E,

³ José Gomes de Sousa, o palhaço Trepinha, nasceu na Paraíba, em 1927, mas se radicou em Fortaleza ainda no final dos anos 1960. Na cidade, ele, que já havia passado por renomados circos nacionais, também fez fama local entre diversos circos itinerantes da lona de pequeno porte, acabando por ser contratado como contínuo pela Secretaria de Cultura do Estado no início da década de 1970, atuando ainda como uma espécie de palhaço-cerimonial do Theatro José de Alencar, patrimônio histórico-cultural erguido em 1910, até o ano de seu falecimento, em 2012.

num ímpeto, acabou fugindo no rastro da primeira empanada⁴ que lhe passou pela frente. Na estrada, de lugarejo em lugarejo, redesenhou o próprio destino dentro dos pequenos circos itinerantes da lona, trabalhando duro. Começou por baixo, suando a camisa como “peão”⁵, até chegar ao “posto máximo” da arte do picadeiro: o de palhaço⁶, ofício que aprendeu, segundo ele, de modo empírico, observando os mais velhos, na base da imitação.

Sem que eu imaginasse, aquela entrevista de caráter jornalístico seria a primeira de outras tantas posteriores, guiadas pelo mesmo desafio: examinar as singularidades associadas ao cotidiano familiar e à lida artística do experiente palhaço que já havia legado a filhos e filhas de dois diferentes casamentos um conjunto de saberes e fazeres próprios da arte circense, como

⁴ “Cobertura do circo. Pode ser redonda ou oval. A redonda é formada por quatro quartos e é estruturada por um sistema radical de tensão. A oval é um desdobramento da redonda, com o acréscimo de duas partes retangulares, os lençois, e é estruturada por dois sistemas de tensão: radial e paralelo” (Mavrudis, 2011, p. 88).

⁵ É o modo como os circenses se referem às pessoas que chegam ao circo para pedir trabalho sem ser de família tradicional. Uma vez aceitas, terão que aprender tudo o que mantém o circo em funcionamento e é estrutural para a realização do espetáculo. Um dos primeiros desafios a ser encarado é braçal: ajudar a montar e desmontar a pesada estrutura metálica do circo.

⁶ Em entrevista concedida à autora, Pimenta disse que seus “mestres” inspiradores foram os “finados” palhaços Tatusinho, Fumaça e Garrafa, todos cômicos ambulantes de pequenos circos itinerantes da lona.

também um modo de vida peculiar, tido pela maioria dos circenses aqui entrevistados, como apaixonante, espécie de herança bendita ou “caminho sem volta”.

Da reportagem à cartografia. Foi através de uma proposta de pesquisa selecionada através do edital Prêmio Funarte Caixa Carequinha de Estímulo ao Circo, lançado pelo Ministério da Cultura, em 2014, que o mergulho em torno da cultura circense e da capacidade de transmissão oral daquele modo de vida e trabalho ganhou profundidade. A ideia era mapear, ao longo de uma grande reportagem, diferentes gerações de famílias e artistas circenses em constante deriva pela periferia de Fortaleza, escavando as origens e os vestígios de uma arte interpretada como tradicional, familiar, nômade e coletiva.

O pontapé inicial da pesquisa não poderia ser outro senão junto ao palhaço Pimenta, que, àquela altura, já residia e trabalhava sob a cobertura de seu próprio circo mambembe: o Circo do Palhaço Pimenta⁷. A mim, além das leituras sobre os aspectos históricos da milenar arte circense, que me fizeram descobrir que os primeiros circos chegaram ao Brasil a partir do século XIX, quando companhias estrangeiras desembarcaram na América do Sul para tempo-

⁷ Em 2010, através de prêmio conferido por edital pelo Ministério da Cultura-Funarte, José de Abreu Brasil, o palhaço Pimenta, ergueu sua própria lona, depois de mais de cinco décadas como cômico mambembe, trabalhando em circos de terceiros (informação obtida em entrevista à autora).

radas de exibição de seus espetáculos de variedades⁸, interessavam os bastidores da *mise en scène* de uma trupe familiar local, o avesso do espetáculo, os momentos comezinhos e domésticos vividos entre os trailers que serviam de casa e camarim, a outra face do encanto pueril vindo do picadeiro rústico onde se ganhava o pão.

O retorno ao chão de terra batida ensejou o olhar minucioso. Em torno de Pimenta, que inspirou filhos e filhas a viverem do circo e para o circo, já se viam netos e netas ensaiando evoluções, os mais velhos conduzindo os movimentos dos caçulas sobre elevados, arcos, trapézios e rolamentos improvisados. Afinal, de acordo com a tradição circense, está nelas, as crianças, a promessa de continuidade do circo dos pais (Abreu; Silva, 2009). Círio Brasil, filho do primeiro casamento de Pimenta, é caso exemplar: após o falecimento da mãe circense que conseguiu ser dona e dar nome ao próprio negócio de fazer rir, ele herdou o Circo Mirtes, levando-o à frente junto com toda a família, até rebatizá-lo de Circo Seven Brothers, em alusão à sua própria prole, um “elenco” de sete rebentos nascidos embaixo da lona.

Prioritariamente, foi junto aos circos do Palhaço Pimenta e Seven Brothers que passei a mapear outros pequenos circos itinerantes da lona com características similares, armados ou

⁸ No circo, os chamados espetáculos de variedades envolvem artistas dotados de proezas físicas e habilidades diversas, aptos a realizar números como acrobacias, equilíbrio, contorção, voos, saltos, mágicas, mímicas, pirotecnia e palhaçadas em geral (Mavrudis, 2011).

em circulação por Fortaleza e sua Região Metropolitana. De picadeiro em picadeiro, estabeleci contato não só com famílias e artistas que moram e trabalham no circo, como também pude acessar alguns dos veteranos circenses já aposentados da lida, mas ainda administrando seus negócios. Com o avançar da idade, aqueles e aquelas que precisaram passar o bastão para seus sucessores, sem abrir mão de manter viva a tradição circense através das próprias experiências e memorações, tornaram-se os guardiões e guardiãs de uma memória inscrita na lembrança e colada ao vivido.

Com dois anos de duração, a pesquisa “Circenses e Mambembes: Cartografia do Riso Popular em Fortaleza” deu início assim a um arquivo sobrevivente de histórias e memórias dos circenses itinerantes da lona, rendendo desdobramentos em 2017: primeiro, quando da realização de um curta-metragem⁹ em torno da gesta ambulatória do palhaço Pimenta e seu “circo-família” (Abreu; Silva, 2009); depois, como tema de pesquisa acadêmica junto ao doutorado do Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará (PPGS-UFC).

⁹ O referido curta-metragem do qual fui roteirista e proponente é fruto do XII Edital de Cinema e Vídeo, lançado pela Secretaria da Cultura do Estado Ceará (SECULT), em 2015. Com direção de Alexandre Veras, foi realizado ao longo de 2016 e finalizado em 2017. Resultado de uma política nacional de incentivo fiscal e fomento às artes criada com base em uma legislação específica voltada à Cultura, os editais promovem seleções públicas para realização de projetos voltados às mais diversas linguagens artísticas.

Em curso, a pesquisa etnográfica dedicada às trupes de circo e sua vida errática se valeu da noção de observação participante para lançar mão de entrevistas semiestruturadas como estratégias de aproximação e exame dos modos de convivência e invenção experimentados entre famílias e artistas circenses itinerantes da lona em circulação errática pela periferia de Fortaleza. Mas, naquele ano de 2017, foram apenas três os circos localizados na cidade e consequentemente visitados, com sistemática frequência, como *locus* de pesquisa: Circo do Palhaço Pimenta; Circo Seven Brothers; e London Circo. Em rápidas passagens pela capital, World Circo e Circo Halley, que itineravam pelo interior do estado, também atravessaram o mapa móvel do percurso investigativo.

Desde o princípio, o trabalho de campo, eminentemente fundamentado em fontes orais, apostaria na capacidade narrativa dos próprios circenses, entendendo-os como sujeitos de voz ativa na construção de suas memórias e identidades. Assim é que, de circo em circo, palavras caras ao vocabulário circense e recorrentemente proferidas nas entrevistas passariam a ser examinadas como categorias de pesquisa, tais como “tradição”, “família”, “itinerância”, “trabalho”, “memória/tempo”.

A atenção voltada à autopercepção dos circenses, como também o mergulho no imaginário de quem vive e trabalha sob lonas itinerantes, mobilizou, em paralelo, leituras e reflexões teóricas, perfazendo agenciamentos transdisciplinares, particularmente entre a sociologia, a história, a antropologia, a

filosofia e as artes. Uma polifonia de autores, teorias e conceitos, numa perspectiva multidisciplinar, em diálogo com relatos colhidos em campo.

A busca por legitimar politicamente, narrativas de um grupo social pouco referido na história da arte e da cultura brasileiras demandou esforço extra para ir além da idealizada e costumeira referência ao mundo “mágico” do circo, investigando, em contrafluxo, “táticas” e “astúcias” (De Certeau, 2009, p. 44) de sobrevivência e invenção de quem vive e trabalha sob lona itinerantes, à revelia de dificuldades históricas que também mereceram reflexão.

Que composição de forças socioculturais o circo itinerante da lona coloca em jogo para tornar possível o viver juntos ou uma “prática da cooperação” (Sennett, 2012, p. 19), reconhecendo o universo artístico como espaço de comprometimento individual e social?

A pergunta de pesquisa em curso no início do doutorado sofreu brusca interrupção em 2020, assim como o fluxo do trabalho de campo. Naquele ano, o mundo ouviria atônito o anúncio de uma pandemia global causada pela Covid-19. Diante do alastramento de um vírus desconhecido e letal, houve a imposição de um longo e severo período de isolamento social como única alternativa de proteção e sobrevivência, medida que se estendeu por quase dois anos até a chegada de vacinas comprovadamente capazes de combater a doença e frear

o número de óbitos, que chegaria a 14,9 milhões¹⁰ em todo o mundo, sendo mais de 700 mil só no Brasil¹¹.

Deslocamento, aglomeração, diversão coletiva, burburinho, lazer comunitário. Tudo o que movia - e sempre moveu - o circo por dentro saíria de cena face às medidas preventivas e sanitárias tornadas obrigatórias durante o período crítico da pandemia. E, até que a ciência começasse a responder e reverter as consequências catastróficas da mais grave crise sanitária do século, tudo ao redor ficou em suspenso, sem qualquer perspectiva de volta à normalidade.

Os circenses, em particular, não só viram o espetáculo parar como assistiram à condenação radical de seu modo de vida itinerante, grupal e essencialmente aglutinador. Assim, baixaram as lonas, desmontaram picadeiros, encaixotaram figurinos e adereços cênicos, estacionaram carros, trailers e caminhões. Para sobreviver, assim me informaram os entrevistados à distância, contaram com a solidariedade do entorno onde estavam acampados e doações de cestas básicas que eventualmente lhes chegaram em mãos. Em médio prazo, recorreram ao auxílio emergencial, editais governamentais de apoio às artes, campanhas de doação de

¹⁰ Disponível em: <https://www.paho.org/pt/noticias/5-5-2022-excesso-mortalidade-associado-pandemia-covid-19-foi-149-milhoes-em-2020-e-2021>. Acesso em: 25 jul. 2023.

¹¹ Disponível em: <https://covid.saude.gov.br>. Acesso em: 25 jul. 2023.

alimentos e instrumentos legais capazes de ajudar a suprir necessidades básicas.

Frente à interrupção e impossibilidade, por tempo indeterminado, do trabalho de campo, a pesquisa também precisou desarmar-se temporariamente, “baixar a lona”, imaginar e “armar” outros alicerces de sustentação e aproximação junto ao objeto, re- vendo assim caminhos e estratégias para o pretendido “desenvolvimento de práticas de acompanhamento de processos inventivos e de produção de subjetividades” (Barros; Kastrup, 2010, p. 56).

Ponderou-se: ainda que suspenso o espetáculo, a vida do palhaço seguiria atravessada por histórias, memórias e imaginação criativa, tendo os artifícios do riso como marcas fulgurantes de seu imaginário. Surgiria assim um novo desafio: compor, a partir da matéria narrativa em construção, uma etnobiografia de um palhaço de circo, no caso o então mais antigo cômico em atividade no Ceará, o palhaço Pimenta, aquele com quem eu havia estabelecido relações de maior proximidade e convívio, tornando mais frequentes e aprofundadas as entrevistas em torno de sua vida pessoal e trajetória artística (Gonçalves; Marques; Cardoso, 2012).

Entre 2020 e 2021, cessadas as entrevistas presenciais, período em que fui a campo acompanhada por diferentes fotógrafos, sobraram-me as conversas entabuladas por telefone com o palhaço Pimenta, que acabou deixando Fortaleza para viver em Aquiraz junto à esposa Aíla e três dos cinco filhos do segundo

casamento, além de duas netas, Alana e Alice, estas ainda na primeira infância. Lá, ocuparam um terreno baldio pelo qual Pimenta já havia passado como cômico ambulante em circos de terceiros, armando marquise e lona tão somente para servirem de abrigo, enquanto dois trailers fariam as vezes de aposentos – e não mais camarins – para acomodar as crianças. Assim, palhaço e família passaram a viver improvisadamente, um tanto ao relento, como pude ver de perto tão logo tivemos autorização oficial para encontros presenciais sem maiores riscos à saúde coletiva.

Figura 1 – Pimenta e a esposa Aíla.



Fonte: Acervo Francisco Galba.

Os restritos e rápidos encontros marcados presencialmente ao longo de 2022 foram suficientes para perceber o esmorecimento gradual do palhaço diante de “tanto tempo parado” e da falta de perspectiva para reerguer seu circo, já desprovido da presença e do apoio do elenco de filhos e filhas, que, nesse ínterim, precisaram procurar outras formas de rendimento.

Por último, guardei na retina a imagem do mais antigo cômico ambulante do Ceará borrada pelo marasmo, remexendo em sacos plásticos, onde seu figurino, sem uso e amarrotado, fora forçosamente esquecido. No entanto, mesmo em meio ao precário, ainda era possível para Pimenta imaginar um porvir atravessado pelo sentimento esperançoso de um picadeiro pleno de atrações. Afinal, ele próprio fez questão de lembrar, a vida do circense sempre foi esse fazer-se e desfazer-se, um cair e levantar, o armar e desarmar a lona, prática e lição que valiam para a arte, mas também para a vida.

Sem espetáculos à vista, as conversas aos poucos resvalaram para ações práticas e emergenciais: fazer uma vaquinha virtual para pagar a dívida da bodega que se acumulava; iniciar uma campanha nas redes sociais para conseguir a doação de uma nova geladeira, socorrendo a família que havia perdido a sua para as chuvas; buscar ajuda financeira para Pimenta reaver a segunda via de documentos perdidos em meio aos deslocamentos recentes.

Figura 2 – Pimenta e as netas recebem a doação de uma geladeira



Fonte: Acervo Francisco Galba.

Um contexto cravado de faltas e limitações, pouco propício aos encontros, mas aberto ao plano dos afetos e ao ímpeto de resistência dos circenses. Foi assim que a etnobiografia do palhaço Pimenta passou a ser escrita: a partir de uma rede de forças coletivas a qual ele se encontra conectado, dando conta de suas modulações e de seu movimento permanente, tecido entre tempos, gerações, lugares, “teias” e “fios” de emaranhados vitais que formam a grande “malha-circo” (Ingold, 2015, p. 148).

Tudo porque Pimenta é uma vida entre vidas, um palhaço que não apenas condensa saberes e práticas de antecessores, mas faz transbordar, alcançando outros personagens, outros nomes, outras histórias, outros afetos que pedem passagem (Rolnik, 2007, p. 23). De tal modo que, embora esta tese se proponha a olhar primordialmente para sua trajetória de palhaço circense, outros fios, outros nomes, outras falas são convocados a atuar como dispositivos que perpassam e iluminam a sua biografia.

Uma possível biografia, fruto de uma relação duradoura de “simpatia”¹² coroada por uma ligação mutuamente afectiva entre quem entrevista e é entrevistado (Barros; Kastrup, 2010). Cogitar “a possibilidade de escrever uma vida” (Gonçalves; Marques; Cardoso, 2012, p. 11), ou melhor, de apostar na “potência do vivido e do

¹² “A simpatia não é um mero sentimento de estima, mas uma composição de corpos envolvendo afecção mútua [...] é essa simpatia que permite ao etnógrafo entrar em relação com os heterogêneos que o cercam, agir com eles, escrever com eles” (Barros; Kastrup, 2010, p. 57).

biográfico na produção de uma etnografia” (Gonçalves; Marques; Cardoso, 2012, p. 19) foi também a escolha por refletir sobre as tensões geradas entre a reflexão etnográfica e a abordagem biográfica.

Afinado ao conceito de etnobiografia, o palhaço Pimenta tornou-se assim o personagem-guia deste livro, estando fincado nela como o mastro central da lona do circo, um fio entre fios, tomado como parâmetro para compreender fatos culturais e buscar acessar um panorama da história social do circo e da cultura circense.

Ao problematizar a antagônica relação entre subjetividade e objetividade e/ou cultura e personalidade, a etnobiografia “quer dar conta das relações entre razão cultural, construção de personagens etnográficos e sujeitos subjetivados” (Gonçalves; Marques; Cardoso, 2012, p. 9), revendo o conceito de indivíduo sem relegá-lo a um epifenômeno social ou subordiná-lo à força imanente da sociedade.

“O indivíduo passa a ser pensado a partir de sua potência de individuação enquanto manifestação criativa, pois é justamente através dessa interpretação pessoal que as ideias culturais se precipitam e tem-se acesso à cultura” (Gonçalves; Marques; Cardoso, 2012, p. 9). Portanto, é a partir de uma “experienciação” do mundo que a realidade sociocultural passa a ser apreendida, engendrando “um poderoso conceito de indivíduo que produz o próprio conceito de sociedade” (Gonçalves, 2012, p. 20). Citando Walter Benjamin, Gonçalves enfatiza que a construção da etnobiografia vai depender ainda da “capacidade de intercambiar

experiências, no sentido de potencializar a experiência mesma da narração partilhada produzida pelo instante etnográfico que envolve o etnógrafo e o narrador” (Gonçalves, 2012, p. 21).

[...] o improvisado, a parole, a narração, em vez de tomados como discursividade neutra, assumem o papel de pura agência, na medida em que criam e agregam novos significados ao mundo e às coisas ao mesmo tempo em que transformam aqueles que constroem a narrativa etnográfica, seja o antropólogo, seja seus personagens etnográficos [...] a narração é tida como simultaneamente constitutiva da experiência, do evento, do social, dos personagens-pessoas. É tomada para além de uma função representativa, evidenciando assim sua função poética de dar forma ao ‘real’. No lugar de tratar a narrativa como distinta de práticas sociais ‘concretas’, a etnobiografia recusa a separação entre discurso, linguagem e experiência, insistindo na qualidade produtiva do discurso (Gonçalves; Marques; Cardoso, 2012, p. 10).

Interessam, portanto, as histórias que os sujeitos etnográficos nos contam, mas também como contamos nossas histórias

etnográficas sobre essas histórias e seus personagens-pessoas. “A etnobiografia implica uma dimensão metanarrativa da etnografia, em que o lugar da agência da própria narrativa etnográfica torna-se *objeto etnográfico*” (Gonçalves; Marques; Cardoso, 2012, p. 10).

Em jogo, está ainda a relação de alteridade constituidora da narrativa, cujos sujeitos da etnografia estão mutuamente implicados na construção do diálogo, no enredamento de linhas existenciais, lembrando que o problema de “escrever uma vida” é também “o modo como se constroi a narração, seja por parte do narrador, do pesquisador ou de ambos” (Gonçalves, 2012, p. 23). Em suma: é como produto de um encontro que podemos pensar o processo de construção da pessoa-personagem.

Sempre mediadas por relações, as narrativas do palhaço Pimenta, podemos supor, acabam se cristalizando em uma espécie de individuação biográfica do “espírito” do “povo da lona”. Pimenta: visto assim como um feixe de relações que leva a um contínuo recriar/refazimento do “artista”, da sua teia de cultura e da afetação que exerce junto a outros corpos circenses. Ele que, aqui, surge através de sua narrativa, mas não desvinculado das práticas sociais, já que é a sua vida narrada que constitui a realidade sociocultural, entrelaçando memórias onde “família”, “política”, “história”, “espaço” e “tempo” não são domínios distintos da experiência.

Ao narrar seu percurso no mundo do circo, Pimenta “cria seu próprio mundo” (Gonçalves; Marques; Cardoso, 2012, p. 16), assim como a possibilidade de difusão de seu “mundo narrado”

engendra novas conexões com o presente e garante ao seu sistema cultural se perpetuar (Gonçalves; Marques; Cardoso, 2012, p. 17) e se elastecer, produzindo, a partir de um, múltiplos palhaços. É como artífice de si mesmo – e imerso em um processo criativo de autoelaboração contínua – que o palhaço Pimenta aponta ainda para a construção social e política de um corpo cômico capaz de colocar à prova normas e valores da cultura, como também o enrijecimento e a captura subjetiva dos corpos na contemporaneidade. Através dele, o mergulho no imaginário circense vai dar na potência desviante (Becker, 2008) dos modos de vida desencaixados ou à margem da ordem racional-capitalista, aqueles que desafiam e são desafiados por normatizações e formas de regulação e controle em permanente transformação. O corpo do palhaço, por si, age com elemento desregulador, desconstrutor e disruptivo de pactuadas e normalizadas condutas sociais.

A rigor, estamos diante de um septuagenário cômico ambulante que, “palhaçando” de circo em circo por anos a fio, até adquirir sua própria lona, em 2010, cavou sua filiação simbólica junto à inumerável família de artistas mergulhados na dinâmica da cultura circense e em um modo de vida *outsider* (Becker, 2008), gente que carrega no próprio corpo, como pensamento e ação, a memória de saberes e fazeres herdados de cômicos e brincantes imemoriais em diferentes épocas e civilizações, abrindo caminho para “a instalação do maravilhoso e da arte junto a uma sociedade que, desde o seu começo, vive do espetáculo [...], ri de si

mesma e ironiza dionisiacamente sua realidade pelo e no êxtase festivo” (Peres; Amaral; Mesquita, 2012, p. 14).

Eis porque a Cena 1 do “cortejo” guiado pelo palhaço Pimenta, e que dá início a esta tese, é dedicada a uma legião de cômicos e sua coleção inumerável de nomes: brancos, augustos, bufões, bobos da corte, mimos, personagens da *commedia dell’arte*, cômicos equestres, clown teatral, palhaço circense tradicional, palhaço de circo-teatro, palhaços-cantores... Se cada sociedade possui figuras destinadas a gerar o riso, optamos por varrer a história a contrapelo, como propõe Walter Benjamin (1994), para desvendar a sócio história do circo e descobrir que o palhaço já assumiu funções míticas nas culturas totêmicas, agitou as festas medievais com seu baixo corporal a serviço do escárnio, fez-se mimo e funâmbulo disputando atenção em feiras renascentistas e, nos espetáculos da época moderna, acabou cavando lugar de honra no picadeiro de circo tornado negócio (Castro, 2019).

Picadeiro que chega ao século XXI como “território presente que é portador de uma espessura processual” (Barros; Kastrup, 2010, p. 58) ou ainda como lugar “encantado” aos olhos do palhaço Pimenta, com quem adentramos as Cenas 2 e 3, abrindo veredas para que, possamos conhecer seus herdeiros diretos e consanguineamente ligados. Juntos e misturados, Pimenta, seus filhos e netos atualizam e recontam a história de seus antepassados brincantes e circenses em meio a narrativas autobiográficas. Entre ditos e escritos, fez-se ainda o mergulho em acervos icono-

gráficos de três fotografos cearenses que também registraram de modo autoral os bastidores do cotidiano circense nos circos do palhaço Pimenta e Seven Brothers.

São imagens produzidas extracampo e em diferentes épocas, mas que, em diálogo com as entrevistas e fotografias colhidas em campo, conduzem-nos para lugares intersticiais por onde o corpo cômico, entretempos, arrisca pisar: é entre o lúdico e o grotesco, o jogo e o ritual, a liberdade e a sujeição, o sagrado e o profano, a brincadeira e o sério, o real e a fantasia que as múltiplas dimensões e imagens do tempo presentes nas narrativas dos circenses itinerantes da lona vêm à tona, atravessadas pelo exame de tradições, pela reelaboração simbólica do espaço, pela força da festa como produção de alegria e negação do primado do trabalho, pela invenção de modos de vida ainda profundamente marcados pela cultura oral e transmissão empírica de saberes e fazeres.

E se este é um livro que também se propõe a produzir memória como gesto político de ação no presente – e não mero exercício contemplativo –, estamos na Cena 4 com a vida do palhaço Pimenta entrelaçada a de seus contemporâneos, vetustos e experimentados circenses itinerantes da lona que atravessam em diferentes momentos a sua biografia e, como ele, se auto proclamam tradicionais, reafirmando um sentimento de pertença comum aos que escolheram viver do circo, no circo e para o circo.

Mais do que contar suas histórias, queremos imaginar, com os circenses itinerantes, que outras histórias podem ser in-

ventivamente contadas ou reavivadas, compondo, a partir da polifonia de vozes entoadas sob lonas errantes, o desenho de uma árvore genealógica expandida do palhaço Pimenta, toda ela costurada sob uma mesma trepidação existencial. Foco nas alianças afetivas do palhaço Pimenta: Zoalinde e Uiara Santana, do Circo-Teatro Uiara, respectivamente mãe e filha circenses, as primeiras a acolher o menino de calças curtas que pediu emprego no circo para se tornar peão, trapezista e, enfim, palhaço; Tatuzinho, o primeiro palhaço ambulante que Pimenta escolheu imitar até conseguir moldar seu próprio corpo cômico; Garrafinha, Izaque, Brandão, Lourdes, João Careca, gente que fez família no circo e, com o avançar da idade, compartilhando de um mesmo tempo e espaço, viu cruzar seus caminhos, aprendendo a conjugar passado e presente por entre histórias e memórias compartilhadas sob a cobertura de seus “brinquedos ambulantes”. Entre eles e elas, moldando a criação de elos, a velha paixão pelo circo, renovada anacronicamente.

É na colisão dos tempos, portanto, que vemos o circo tradicional da lona tentando ignorar narrativas que recorrentemente o acusam de estar em vias de desaparecimento ou preso a um passado vazio e marcado pela persistência de uma tradição “fora de moda”. Sua existência contemporânea, como percebida ao longo da tese, enuncia o contrário: há e sempre houve, na história social do circo, capacidade de transformação e adaptação ao novo, assim como vitalidade para manter traços

definidores, como uma “pedagogia artesã” (Quinto, 2015, p. 48) e “práticas inventoras de espaços” (De Certeau, 2009, p. 174). Daí porque não é através de um olhar nostálgico ou como cenário idealizado de memórias individuais e coletivas que o circo se apresenta enquanto *locus* de pesquisa para a construção de uma etnobiografia de um palhaço circense, mas como desafio cotidiano e organização social *sui generis*, cuja estrutura e dinâmica internas vêm abalar contumazes fronteiras entre arte e vida.

Com Walter Benjamin (1994), entendemos a urgência em avançar sobre os limiares da história, fazendo emergir narrativas soterradas pelos poderes hegemônicos que se arvoram a senhores da memória (Le Goff, 2003). “Cuidar da memória dos mortos para os vivos de hoje”, como nos adverte Jean Marie Gagnebin (2009, p. 27). Assim, para “cuidar” da memória dos circenses, é preciso convocar a imagem do narrador benjaminiano ainda possível, aquele que leva adiante o desafio de transmitir uma história em palavras diferentes, conferindo-lhe o estatuto de objeto inacabado, preche de possíveis, livre de significações prévias. Para os artistas do picadeiro entrevistados, narrar não parece ato que remete à mera recordação. Trata-se de uma substância ativa, inscrita no corpo, nos gestos e nos territórios por onde o circo passa.

A memória como montagem também nos coloca, enquanto pesquisadores-narradores, diante da fragilidade e do efêmero próprios do fluxo e das fontes de narração de nossas histórias e me-

mórias, sejam elas orais, escritas ou imagéticas. Para Jeanne Marie Gagnebin (2009), “o rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente” (Gagnebin, 2009, p. 44) e é essa tensão entre presença e ausência, “presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente” (Gagnebin, 2009, p. 44) que marca a incessante luta contra o esquecimento.

Como narrar o circo e tecer seu “futuro ancestral” (Krenak, 2022, p. 11) numa colcha de retalhos de vários mundos contingentes? Frente ao vulto da ausência que paira sobre a possibilidade de narração e a transmissão da memória através de uma escrita que deseja perpetuar o vivo, mas, paradoxalmente, só o faz quando o codifica e o fixa, pronunciando a sua morte, enfrentamos, à luz de Benjamin (1994), o desafio de não deixar de ouvir o eco imemorial dos “sem vestígios” como um apelo à “felicidade no presente” (Gagnebin, 2009, p. 12), onde imperativo é estabelecer uma aliança e uma relação com o outro que possam se projetar sobre uma organização política mais ampla, voltadas à transformação do hoje.

Junto a Benjamin, que “desentranhou do mais fundo da História a figura do narrador”, é também em Gilmar de Carvalho (2011, p. 19) que encontramos a definição e exaltação de uma “voz” capaz de nos conduzir “da memória ao maravilhoso”, “o narrador trapeiro”, catador de sucata e lixo, aquele que “não

tem por alvo recolher os grandes feitos”, mas apanhar “tudo aquilo o que é deixado de lado como algo que não tem significação [...] algo com que a história oficial não sabe o que fazer” (Gagnebin, 2009, p. 59).

[...] Ele é o arauto, aquele que explica, comenta e glosa o espetáculo da narração, cuja figura exemplar é Scherazade das Mil e uma Noites árabes, cuja expectativa de vida estava colada à capacidade de seduzir o rei com suas histórias que se transformaram em cordel, cantigas, tapetes, e no filme do Pasolini. É o coringa do Teatro de Arena, o vendedor analfabeto de literatura de cordel, nos mercados nordestinos. [...] Ele vem, ao longo dos tempos, com os charlatões medievais, desfiando uma galeria de personagens, símbolos e de entretrechos que vêm, outra vez, da nossa ancestralidade, de um tesouro, de uma fusão de mitos, como as histórias de cordel, anônimas em sua gênese [...] (Carvalho, 2011, p. 19).

A figura do narrador, inserida na dinâmica da cultura, nas trocas, tangenciamentos, contaminações, hibridações, sincretismos e paródias, pede, aqui, passagem. Nesta obra, são os narra-

dores-sucateiros que animam a artefania de uma escrita agencia-
dora de múltiplas vozes.

Figura 3 – Circo do Palhaço Pimenta: casa ao relento



Fonte: Acervo Francisco Galba.

CENA 1¹³: O “CIRCO DE CAVALINHOS” CHEGOU: OU COMO A ARTE DO PICADEIRO APRENDEU COM O PALHAÇO A DAR CAMBALHOTAS NO TEMPO E PERMANECER

Ocasionalmente precisamos descansar de nós mesmos, olhando-nos de cima e de longe e, de uma artística distância, rindo de nós ou chorando por nós; precisamos descobrir *o herói* e também *o tolo* que há em nossa paixão do conhecimento, precisamos nos alegrar com a nossa estupidez de vez em quando, para poder continuar nos alegrando com a nossa sabedoria! E justamente por sermos, no fundo, homens pesados e sérios, e antes pesos do que homens, nada nos faz tanto bem como o *chapéu do bobo*: necessitamos dele diante de nós mesmos — necessitamos de toda arte exuberante, flutuante, dançante, zombeteira, infantil e venturosa, para não perdermos a *liberdade de pairar acima das coisas* que o nosso ideal exige de nós.

(Nietzsche, 2012, p. 124).

¹³ A ideia de dividir os capítulos em “cenas” é inspirada no livro *Aisthesis: cenas do regime estético da arte*, de Jacques Rancière (2021).

“Hoje tem espetáculo? Tem, sim sinhô!”. Mas antes de investigar as contorções realizadas pelo circo itinerante da lona para manter tesa uma cultura própria, organizada e sistematizada em um universo *outsider* (Becker, 2008) ou paralelo à ordem social normatizada, é preciso olhar para trás e dar passagem aos corpos festivos dos palhaços, brincantes e artistas errantes que semearam o riso e o divertimento entretempos, ladrilhando o território do imaginário que vai dar na construção de uma etnobiografia (Gonçalves; Marques; Cardoso, 2012) em torno do mais antigo cômico mambembe em atividade no Ceará: José de Abreu Brasil (1945), o palhaço Pimenta, ele que se autoproclama artista circense tradicional e é protagonista absoluto de seu “brinquedo ambulante”, um pequeno e frágil circo em circulação pelos bairros da periferia de Fortaleza.

Tudo porque, anterior ao próprio circo, é o palhaço. Ele que rodopia em meio a um imenso e antigo caleidoscópio artístico, girando na órbita de uma constelação heterogênea de tradições orais nômades, rastros de migrantes e desterrados, rotas e trocas simbólicas que vão do mais remoto ritual ao mais atual entretenimento (Castro, 2019). Portanto, é a partir de um retrato polifacetado e incessantemente mutante que procuramos pinçar de seu ventre primitivo a matéria orgânica e sensível que o faz durar – e reexistir – na contemporaneidade, fazendo valer uma arte tão poderosa – e “mágica” – quanto real, já que não rompe com a vida, mas partilha do seu calor, deslocando-a.

Olhos nos olhos do dono da “menor máscara do mundo¹⁴”. Forjado no barro de imemoriais inteligências, o corpo cômico marca presença em diferentes épocas e civilizações, incorporando características e papéis sociais associados a determinados contextos histórico-políticos, como também afetando e se deixando afetar por regimes e relações de poder vigentes. Assim, dissecar esse corpo que faz rir à luz da historiografia, esquadrinhando os tipos de palhaços existentes em sociedades e culturas diversas, é o primeiro movimento de reconhecimento de uma figura familiar e estranha a um só tempo que, na colisão dos tempos, exhibe e borra a própria maquiagem, revelando muito mais nuances do que o senso-comum consegue imaginar quando reduz o palhaço ao universo circunscrito do picadeiro circense ou das meras recreações infantis.

A artista e pesquisadora Alice Viveiros de Castro (2005) aponta para um ser arquetípico, figura cômica que reconhecemos ao primeiro olhar, mas não sabemos exatamente de onde, já que foi “sendo construída ao longo dos séculos [...], tendo como única função provocar, pelo espanto, o riso” (Castro, 2005, p. 11). Para cada época e cultura, uma coleção de nomes: clown, bobo, bufão, excêntrico, tony, branco, augusto, mimo, jogral, truão, pícaro...

¹⁴ Castro (2019) credita ao professor, autor e diretor francês Jacques Lecoq, a afirmativa de que o nariz vermelho do palhaço é a menor máscara do mundo, aquela que menos esconde e mais revela. Isso porque “o significado de uma máscara teatral vai muito além de um objeto que se leva ao rosto como forma de disfarce. Máscara também é um conceito que trata da metamorfose do ator em personagem, da transformação de um ser em outro” (p. 101).

No Brasil, palhaço é palavra que vem do italiano *pagliacco*, ou, mais precisamente, *paglia* – palha, em português. Tudo porque a roupa da maioria dos palhaços era feita do mesmo tecido grosso e listrado dos colchões, sendo preenchidos com palha por dentro.

Ninguém tem dúvidas quando se depara com uma figura dessas [...] E não importa se sua cabeleira é vermelha e os sapatos enormes ou se, ao contrário, ele veste um sóbrio terno e está sem nenhuma maquiagem. Identificamos um palhaço não apenas pela forma, mas principalmente pela sua capacidade de nos colocar, como espectadores, num estado de suspensão e tensão que, em segundos – sabemos de antemão – vai explodir em risos (Castro, 2005, p. 11).

Castro (2005) afirma que a mais antiga expressão do palhaço se faz presente em rituais sagrados, quando o riso passa a realizar a mediação entre os mundos terreno e espiritual. O ato de evocá-lo era encarado como lenitivo contra o medo da morte e válvula de escape para o reestabelecimento de forças vitais necessárias ao enfrentamento de tudo o que causasse tensão no grupo ou representasse o mal. Rir dos próprios medos, ridicularizando-os, foi a forma intuída pelas sociedades primitivas para se libertarem deles.

Gritos e danças exageradas, figuras mascaradas amedrontadoras. Na Antiguidade, certos ritos e práticas míticas aparentemente controversas, como a de imitar coxos, cegos, leprosos e enfermos em geral, também ganharam significados e sentidos sagrados e catárticos ao evocar o cômico. Viveiros de Castro (2005) ilustra: em grandes cerimônias entre os Astecas ou mesmo em meio à cultura iorubá, a representação de aleijões físicos e morais lembravam o absurdo dos comportamentos humanos e a necessidade da quebra das regras. No antigo Egito, os dangas eram pigmeus trazidos do interior da África que dançavam só para divertir os faraós. Palhaça e pesquisadora, Lili Castro (2019) complementa:

A comicidade integrou rituais das primitivas culturas totêmicas, permeou as lendas das civilizações que acreditavam em deuses humanizados e pode ser encontrada até mesmo em ritos das religiões baseadas na palavra escrita, como o cristianismo [...] A sacralização do riso é um fenômeno amplo: as antigas festas pagãs eram plenas de bufonaria, as lendas gregas narram um Olimpo onde os deuses brincavam livremente entre si, e um papiro egípcio escrito no século III conta que o universo nasceu a partir de sete gargalhadas divinas (Castro, 2019, p. 71).

Vem dos rituais antigos e das festas pagãs, portanto, a figura cômica, provocadora e disforme do bufão, palhaço que atravessa a Idade Média e o Renascimento embebido na estética do grotesco¹⁵. Portadores de deformidades físicas as mais diversas, esses seres tomados como “monstros”, por serem corcundas, anões, deformados ou desarrazoados, trouxeram o riso e o escárnio para as festas populares, divertindo e chocando o povo nas ruas ao tomar para si um humor ácido e bestial que chamava atenção tanto por distorcer, rebaixar e inverter valores e padrões oficialmente estabelecidos, quanto por evocar a animalidade e o escatológico no humano, usando e abusando do baixo material e corporal como forma de expressão (Bakhtin, 2013).

Ao serem, eles próprios, motivo de riso e zombaria, os bufões também souberam tirar partido da carapuça do “louco” e “dono de poderes sobrenaturais” que lhes foi imputada, convertendo suas próprias estranhezas em uma espécie de salvo-conduto para gozar do direito não só de zombar de toda a gente, como desafiar códigos de conduta e moral vigentes, de mãos dadas com o obsceno e o escatológico. Assim é que, neles, um experimento

¹⁵ Em *História do Riso e do Escárnio*, Minois (2003) dá o sentido literário e artístico do termo grotesco: “A palavra aparece com a descoberta, pouco antes de 1500, de antigas decorações complexas no subsolo, as ‘grotas’ da Casa Dourada de Nero. Trata-se de uma invenção mediterrânea, que dá lugar, desde o início do século XVI, a um estilo pleno de fantasia, bizarrice, evocando o sonho e às vezes a loucura. A coisa existia antes da palavra, isso é certo; mas no século XVI ela entra no vocabulário e adquire verdadeira autonomia” (Minois, 2003, p. 31).

ambulante de desforra do “baixo” frente ao “alto” ganha espessura e popularidade nas frestas de um projeto político-religioso de controle de todas as esferas da sociedade medieval.

Ruidoso em seu poder de ridicularizar quem quer que fosse, o bufão ganhou fama, a ponto de muitos deles serem convidados a morar nos castelos de reis e nobres decididos a ter por perto um bufão exclusivo só para diverti-lo. Sua função era mesmo essa: fazer rir. E assim coube-lhe escolher entre ganhar a vida nas ruas, festas e feiras medievais, de forma livre, ou em meio aos palácios, onde passaria a viver em regime de servidão até conquistar um cargo que, nas cortes europeias do século XVI, passou a contar com remuneração oficial: o de bobo da corte.

A serviço de poderosos, os bobos ganhavam a vida com seu comportamento transgressor e sua aparência inusitada. Indivíduos portadores de deformidades eram os preferidos para o cargo, já que sua figura grotesca, colocada ao lado do rei, iria, por comparação e contraste, ressaltar a presumida beleza e perfeição do soberano [...] no medievo todas as casas reais e principescas tinham seus bobos, e também algumas corporações e municipalidades. Houve ainda muitas bobas, geralmente atuando a serviço das mulheres nobres (Castro, 2019, p. 46).

Pagos não só para divertir, mas também aconselhar e cobrar deveres junto aos seus senhores, os bobos, mais do que tolerados em seus excessos de liberdade, foram incorporados aos grupos organizados, ganhando a posição de bode expiatório oficial (Minois, 2003, p. 168). Costume vem de longe esse de possuir bobos: “egípcios, chineses e hindus não dispensavam essa figura insólita, feia, ridícula, mas dotada de perspicácia inaudita e a quem era dado o direito de dizer verdades ao rei ou faraó” (Castro, 2005, p. 32), “mas em posição de exterioridade, como uma espécie de consultores neutros. Neutros porque não eram considerados inteiramente como nós, não inteiramente humanos” (Dunker; Thebas, 2019, p. 33).

Privilégio ou estratégia de dominação e controle, justamente porque estavam à margem da disputa social pelo poder, mas, ao mesmo tempo, numa relação de interdependência e em atrito com ele? Embora estigmatizados e percebidos como *outsiders* (Elias, 2000), os bobos da corte chegaram a acumular propriedades e alguma riqueza à custa do próprio gênio. Ainda assim, note-se bem: eram “apenas” bobos, corpos objetificados em meio às relações de poder numa sociedade sanguinária e excludente, refém do poder soberano de reis sobre súditos. Daí porque, mesmo no apogeu da fama, jamais escaparam às humilhações típicas do braço inquisidor do regime feudal¹⁶: a própria

¹⁶ O feudalismo foi a forma de organização social e econômica instituída na Europa Ocidental entre os séculos V a XV, durante a Idade Média. Baseava-se em grandes propriedades de terra, chamadas de feudos, que pertenciam aos senhores feudais, e a mão de obra era servil.

vestimenta reservada ao “estúpido de estimação” trazia em si simbologias de sujeição.

Seu chapéu lembrava uma coroa disforme, de cabeça para baixo. O verde e o amarelo (e às vezes o vermelho) de suas roupas em nada lembravam o poder de um verdadeiro imperador. Ao contrário, eram cores pouquíssimas estimadas. Era verde, por exemplo, o chapéu dos condenados e o gorro que se obrigava os devedores e comerciantes falidos a usar. Era de amarelo que o carrasco pintava a cara dos condenados por crimes de lesa-majestade, isto é, por atos que ferissem os interesses do rei. Também se colocava um sinal amarelo, na altura do estômago, na roupa dos judeus, para que todos soubessem que não eram cristãos. Parodiando o cetro real, alguns bobos da corte seguravam um cetro de madeira com uma cabeça de bobo esculpida e conversavam com ela, fazendo as pessoas gargalharem. Outros, em vez do bastão, levavam uma vareta com uma bexiga de porco cheia de sementes presa na ponta – uma espécie de cetro-chocalho que eles balançavam para os convidados ou até mesmo junto ao ouvido do rei (Dunker; Thebas, 2005, p. 29).

Entre ridicularizado, cobiçado e invejado – sim, essa figura ridícula atraía a inveja de muitos por conviver intimamente com os poderosos –, o bobo da corte acumulou dinheiro a ponto de pais chegarem a mutilar seus filhos na esperança de que fossem trabalhar nos castelos e, assim, conseguissem escapar da miséria no campo (Dunker; Thebas, 2005, p. 29). Não à toa, portanto, a História guardou nomes, como o de Triboulet, bufão de Luiz XII e depois de Francisco I.

Quando Francisco I, em 1524, organizava a expedição a Milão, Triboulet estava presente nas reuniões do Conselho onde se discutiam as melhores estratégias para invadir a Itália. Eis que, diante de todos, Triboulet, o bobo que não faltava a uma reunião do Conselho, dirigiu-se ao rei com sua costumeira irreverência: “Primo, você quer ficar na Itália?”. “Não!” – responde o Rei. E o bobo prossegue: “Pois esta reunião está muito aborrecida, meu primo. Vocês só falam em como entrar na Itália, quando o mais importante é saber como sair de lá...”. Algum tempo depois, todos se lembrariam das sábias palavras do bobo, pois a expedição foi um fracasso e o rei, feito cativo, teve muita dificuldade em sair da Itália (Castro, 2005, p. 34).

Somente no auge do absolutismo¹⁷, entre os séculos XVI e XVII, é que bobos e bobas da corte foram perdendo seu lugar cativo nos reinos e calando-se sem mais poder zombar de tudo o que nobres ou servos não podiam ou não tinham coragem de dizer. É que a concentração de poder cada vez maior nas mãos dos monarcas já não tolerava ecos de vozes dissonantes, mesmo que risíveis. Perigoso em si, o riso grotesco, aquele que se afirmava pelo rebaixamento, explicando o “alto” pelo “baixo”, divertindo-se com a transferência de tudo o que é elevado e espiritual para o plano material e corporal, precisava ser contido em sua inversão e profanação (Agamben, 2007) de valores “sérios” e elevados.

Assim é que não faltaram interditos, restrições e intimidação ao riso grotesco medieval, então considerado “perigoso”. Acossada pelo poder real, mas também pela prática de um cristianismo fundamentalista, é que a cultura cômica popular da Idade Média precisou ampliar seus espaços originais de ressonância e resistência para sobreviver à vigilância e aos ataques dos adversários do riso

¹⁷ O absolutismo foi um sistema político que existiu na Europa entre os séculos XVI e XIX, sendo caracterizado pela concentração de poder na figura do monarca (rei ou rainha). Essa concentração fazia com que esses monarcas possuíssem grandes poderes sobre seus reinos, e a vontade deles não podia ser contrariada. Nesse sistema político, a administração dos reinos era realizada pelos monarcas em parceria com os ministros, isto é, pessoas indicadas pelo próprio rei para assumir cargos de importância técnica e que atuavam como conselheiros reais. Essa característica é símbolo de uma grande mudança que aconteceu junto do surgimento do absolutismo: a consolidação dos Estados nacionais modernos.

que, em nome de um estilo de vida austero e abnegado, chegaram a produzir tratados e sermões condenando especialmente bobos e bufões. Santo Agostinho¹⁸ é um deles, como registra Minois (2003):

[...] eu vos rogo, humildemente, colocar a razão acima do riso, porque nada é mais vergonhoso que um riso que só é digno de zombaria [...] Nós vemos que os bobos, que chamamos de morriões, fazem a delícia das pessoas sensatas e que, na venda de escravos, eles são comprados por preço maior que os outros. É-se levado naturalmente, mesmo quando não se é louco, a se alegrar com o mal dos outros. Porque o homem que ama a insensatez nos outros não quer se parecer com eles (Minois, 2003, p. 127).

Em meio aos pensadores cristãos e fundadores de ordens religiosas, Clemente de Alexandria¹⁹ engrossa o coro contrário ao

¹⁸ Aurélio Agostinho de Hipona, conhecido universalmente como Santo Agostinho, foi um dos mais importantes teólogos e filósofos nos primeiros séculos do cristianismo, cujas obras foram muito influentes no desenvolvimento do cristianismo e filosofia ocidental.

¹⁹ Clemente de Alexandria ou Tito Flávio Clemente foi um escritor, teólogo, apologista cristão grego nascido em Atenas. Pesquisou as lendas menos compatíveis com os valores cristãos. Sua abertura a fontes familiares aos não cristãos ajudou a tornar o cristianismo mais aceitável para muitos deles.

riso, fortalecendo o caráter vulgar e satânico que lhe foi imputado por moralistas e pregadores de plantão:

[...] Aqueles que sabem imitar o risível, e sobretudo o ridículo, devem ser expulsos de nossa república [...] se são capazes de fazer isso é porque ele próprio tem um caráter risível [...] se é preciso expulsar os bufões não podemos permitir a nós mesmos fazer os bufões. É, portanto, uma zombaria procurar fazer rir porque uma oração que exprime coisas risíveis não vale à pena ser ouvida; ela habitua as pessoas, por palavras, a dirigir-se pelas ações baixas; é preciso ser gracioso, mas não bufão (Minois, 2003, p. 128).

Em Minois, é longa a lista dos pais da Igreja e inimigos do riso na Alta Idade Média, mas, segundo o autor, ela parecia crescer em vão: “quanto mais se tropeja contra o riso, mais se ri”. Para Bakhtin (2013), o riso da cultura popular medieval resiste e se distingue porque evoluiu fora da esfera oficial, justamente à margem de uma visão de mundo dualista, onde a dimensão do sério estava associada às autoridades e a dimensão cômica ao povo. Foi graças, portanto, a essa existência extraoficial, seu radicalismo e sua liberdade em defender, durante séculos, “sua vida nas formas não oficiais da criação

popular – espetaculares e verbais – e na vida corrente não oficial [...]” (Bakhtin, 2013, p. 62) que a cultura popular medieval fez valer inclusive compensações, beneficiando-se com privilégios excepcionais de licença e impunidade fora dos limites oficiais.

Será, portanto, na praça pública e na festa medieval que a sociedade medieva vai rir de quem considerou o riso “deformação diabólica do rosto e de todo o corpo”. Mas, para Minois (2003), também não é exatamente de revolta, subversão ou contestação social que o riso da Idade Média se alimenta. Trata-se, antes, de um fator de coesão social, numa cultura que a torna possível e a justifica desde que a visão cômica foi excluída do domínio sagrado. O retrato pintado pelo historiador, portanto, é o de “uma sociedade parodística” que “se macaqueia”, “zomba de si mesma”, enquanto joga com “angústias metafísicas” (Minois, 2003, p. 155).

Escavemos ainda mais a contrapelo a História com Castro (2005): a sociedade medieval que extraoficialmente “joga” entre si e jamais abriu mão de rir, em espaços intersticiais ou às claras, é justamente aquela que assiste à volta das Saturnais, atraindo para a esfera da cultura popular uma tradição romana banida pela Santa Igreja e reconfigurada como Festa dos Loucos. Nesta, a esbórnica até ousa entrar pela porta da frente da Igreja ao levar estudantes e membros do clero a inverter hierarquias.

Um bispo ou arcebispo dos loucos era eleito, rezando uma missa cômica onde abundava versões satíricas e picantes das rezas. Os padres se vestiam de modo extravagante, muitos com roupas femininas, e se punham a cantar, a comer salsichas e chouriços no altar, dançando lascivamente, jogando dados e cartas, promovendo a mais absoluta pândega dentro das igrejas e em torno dela (Castro, 2005, p. 28).

Sim, até o século XIV, assim registra Minois (2003), a autoderrisão clerical é prova de que existia relativa tolerância ao burlesco, permitindo-se a mistura do sagrado com o profano. Portanto, havia “clima” para relativizar a sátira de sacramentos no cortejo de loucos, como também na Festa do Asno (nesta, um burro sagra-se bispo) e n’As Liberdades de Dezembro. Para Castro (2005), uma característica comum a todas essas festividades, que se alinhavam ao Domingo de Ramos, ao Natal e à Epifania, era “a instauração de um mundo ao contrário onde tudo virava de ponta-cabeça, as regras se invertiam e os poderes também” (Castro, 2005, p. 28), pelo menos temporariamente.

Temporariamente, e com ressalvas, segundo Minois (2003): para além da derrisão ritualizada e do triunfo do corpo, o riso coletivo e festeiro da Idade Média desempenha papel regulador e conservador.

Uma sociedade que aceita maciçamente seus valores fundamentais e confia em seus dirigentes como se fossem crianças está muito inclinada para o jogo - o jogo parodístico. Constata-se isso sobretudo nas festas. O homem medieval imita, copia deformando: festa dos loucos, festa do asno, carnaval, rei da fava, farsas, sermões burlescos, bobos da corte, romances burgueses são outras tantas paródias de clérigos, dos grandes, dos reis, dos nobres, dos comerciantes, mas também dos defeitos e dos vícios. Os grupos brincam de zombar uns dos outros, mas essas zombarias não são contestação: são jogo, jogo que aceita os valores e as hierarquias; que as reforça invertendo-as ritualmente (Minois, 2003, p. 155).

Trata-se, portanto, para Minois, de uma afirmação da ordem estabelecida representada pelo seu oposto grotesco, seja em forma de paródia bufa ou zombaria agressiva. “O riso é, nessa época, uma arma opressiva a serviço do grupo, uma arma de autodisciplina” (Minois, 2003, p. 174). Em síntese: se, para Bakhtin (2013), a paródia medieval, que explica o “alto” pelo “baixo”

através do rebaixamento produzido pelo mundo grotesco, tem o riso profanador e libertador como visão de mundo, para Minois (2003) há de se desconfiar dessa deflagrada liberdade, sobretudo, diante do “desenvolvimento do individualismo a partir do século XVI que não lhe permitirá tornar-se uma realidade viva” (Minois, 2003, p. 159), confinando o riso grotesco à esfera da crítica pura ou simples divertimento.

Complexa, a chamada “era das trevas” não produz respostas prontas e acabadas quando a ordem é compreender como o humor reinante que, mesmo em meio a guerras, epidemias e opressão, “explode em festa, escárnio e gargalhadas” ao ridicularizar autoridades e profanar o meio eclesiástico, lançando mão da estética grotesca. Mas, que todos os caminhos levam às ruas e às festividades azeitadas no caldo da cultura cômica popular, disso a História não deixa dúvida. É no espaço comum da festa que o riso coletivo se projeta contra a tirania do espírito e da moral, fazendo despontar outros tantos tipos que diversificam a turba dos brincalhões, como os “jograis”, que declamavam, tocavam e recitavam em castelos e vilas ou os “goliardos”, clérigos-estudantes vagabundos e de má reputação, que bebericavam nas tavernas, fazendo circular suas patuscadas na Europa dos séculos XII e XIII.

Vocacionada para a festa, faltava à cidade medieval ser palco de um grande evento ou espetáculo. E assim é que surgem as feiras voltadas ao comércio de produtos da região, mas também propícias aos encontros e trocas simbólicas, já que atraíam

peças das mais diversas procedências e com os mais diversos interesses e habilidades. Ao movimentar a economia, também se tornou fenômeno artístico, espalhando-se por toda a Europa.

A feira de Saint Denis, instituída por Dagoberto em 629, logo virou ponto de encontro de artistas de todas as artes e habilidades: dançarinos de corda, funâmbulos, volantins, malabaristas, jograis, trovadores, adestradores de animais, pelotiqueiros, músicos, domadores de ursos, dançarinos, prestidigitadores, bonequeiros e acrobatas. Os artistas dispersos vão se reencontrar nas estradas que ligam uma feira à outra (Castro, 2005, p. 37).

Feiras de Saint Germain, Saint Lazar (mais tarde Saint-Laurent), Saint Barthélemy, Lyon, Bruges. Espalhadas pela Inglaterra, Alemanha, Itália, Espanha e Rússia, podiam durar semanas ou meses. Das especiarias do Oriente aos remédios miraculosos, passando por alimentos, roupas e até animais, tudo ali estava à venda. Mas o burburinho maior era quando alguém armava um pequeno tablado ou puxava um banco, e ali se realizava algum tipo de apresentação ou proeza física. “Vem daí o termo saltimbanco, *saltare in banco*” (Castro, 2005, p. 38).

No início bastava um banco, depois um tablado com cortinas e, mais tarde, nas feiras maiores, foram sendo construídos verdadeiros teatros. O mais interessante nos espetáculos de feira era a variedade de opções oferecida ao público. Numa barraca apresentava-se um cavalo de seis patas capaz de realizar inúmeros saltos. Na outra, macacos e cachorros adestrados. E anões vindos da Holanda, venezianos fortes, dançarinos na corda tesa, marionetes, leões, equilibristas, contorcionistas, magia e prestidigitação, funâmbulos atravessando a feira em grande altura, um rinoceronte... tudo era possível de ser admirado em troca de alguns tostões (Castro, 2005, p. 39).

Lili Castro (2019) recupera rastros ainda mais antigos: há mais de dois mil anos, bandos de saltimbancos vagavam pelas terras da Grécia e Oriente: eram malabaristas, funâmbulos, músicos e contadores de história que se apresentavam em mercados e cortes. Alguns destes artistas, que se especializaram na imitação de homens e animais, deram origem à arte do mimo primitivo e venceram a barreira do tempo associados à mímica e à pantomima, espetáculo sem palavras. “Estes espetáculos eram compostos por farsas rústicas, repletas de improvisação, gracejos e bufonarias” (Castro, 2019, p. 38).

Os mimos só foram silenciados na Idade Moderna, sendo censurados por normas e aspirações culturais do teatro burguês. Na França esses artistas chegaram a ser impedidos de falar por quase 100 anos, gerando uma necessidade de se expressar corporalmente e culminando em um estilo que influenciou profundamente os palhaços europeus. Com o tempo, esta arte corporal acabou se convertendo em uma linguagem autônoma, atualmente conhecida como mímica (Castro, 2019, p. 39).

A mordaca revela disputas de poder moleculares: foi quando os espetáculos descontínuos e dramatizados com bonecos dos teatros de feira evoluíram para peças montadas em atos e com atores de “carne e osso”, marcando assim o rompimento das trupes errantes com as regras teatrais aristotélicas e a incorporação de um *mix* de linguagens artísticas às performances de rua, que fez-se o incômodo, sobretudo em razão do sucesso junto às massas. Tudo porque “[...] na Europa renascentista, as companhias de atores disputavam os privilégios de reis e nobres e, quando os conseguiam, não queriam saber de concorrentes [...]” (Castro, 2005, p. 38). Assim é que foi preciso abrir brechas para experimentar o novo. Castro recupera:

Em 1680, a *Commedie Française* conquista o privilégio de ser a única companhia autorizada a representar em francês. Uma intensa luta se estabelece por quase dois séculos. Os teatros oficiais conseguem leis que garantem que ninguém mais possa representar comédias em atos, nem utilizar diálogos em cena. A resposta dos teatros populares de feira é ir burlando as regras e enganando as autoridades policiais. Os espetáculos não podem ser feitos em atos? Surgem as peças de cenas curtas. É proibido dialogar? Inventam o monólogo. Criam cenas em que um personagem fala e o outro responde de fora de cena. Criam também a genial estratégia de escrever as falas em cartazes e é o público que faz a leitura aos gritos. A necessidade havia criado o teatro de participação popular...e o sucesso aumenta cada vez mais (Castro, 2005, p. 40).

Na medida para o sucesso de público e crítica foi o surgimento posterior da *Commedia dell'Arte*²⁰ italiana, gênero cômico

²⁰ Em *O Elogio da Bobagem*, Alice Viveiros de Castro (2005, p. 42) define: “O termo *Commedia dell'Arte* surge no início do século XVI como forma de diferenciar o tradicional espetáculo popular – baseado na improvisação e na habilidade dos atores – da *Commedia Erudita*, o teatro literário, culto. O termo

co popular sedimentado na Europa Renascentista. Seus tipos e situações cômicas, observa Viveiros de Castro, são herdeiros da farsa atelana, que, ainda no século II antes de Cristo, mais precisamente na cidade de Atela, na Campânia, fez nascer uma galeria de tipos cômicos camponeses. Para cada um, uma máscara grotesca, a serviço de diálogos improvisados, irreverentes e cheios de malícia e obscenidades. Eis o DNA para a criação de personagens populares que não sucumbiram ao tempo e saíram da Itália para influenciar o teatro de toda a Europa.

E assim surge um ‘novo’ tipo de comédia [...] Os personagens usam máscaras, falam em dialetos específicos e suas características são tão bem definidas que os atores acabam assumindo o seu personagem por toda a vida. Não havia necessidade de um texto consolidado. Antes do espetáculo, combinava-se um plano de ação: intriga, desenvolvimento e solução. Tudo mais era improvisado ao sabor do momento, de acordo com o público, as necessidades e os talentos dos atores envolvidos. As piadas, os trocadilhos, os jogos e brincadeiras que sustentaram os improvisadores por séculos são os lazzi, truques, gags, pequenas

dell'Arte significava feito por artesãos, especialistas, profissionais”.

cenar que podem ser introduzidas ao sabor dos acontecimentos e que todos os atores já conhecem de antemão. Quando Chaplin come os cordões do sapato ao invés do macarrão, ou quando, no teatro infantil, vemos dois atores numa cena de perseguição – um de costas para o outro, dando voltas pelo palco sem jamais se encontrarem –, estamos assistindo a velhos lazzi, capazes de tirar risos da plateia dependendo da maestria com que são executados (Castro, 2005, p. 44).

Era a hora e a vez do “riso macarrônico” dos italianos emplacar o aspecto lúdico de sua *Commedia dell’Arte*, “espécie de carnaval sobre o palco, metáfora caricatural da existência, existência do avesso, com criados que mandam em seus senhores” (Minois, 2003, p. 300). Imortalizadas, as parselhas antagônicas entre esses hilários serviçais só mudam de nome e endereço, atravessando séculos e renascendo em diferentes culturas, de forma renovada. Castro (2005) afirma: Zanni e suas duplas cômicas – Brighella, Arlechino, Tuffaldino, Trivelino, Pedrolino e Pulchinella – colecionaram variações nacionais à época e, até hoje, não só habitam cada palhaço do mundo como fascinam espectadores confrontados à imagem arquetípica desse par de opostos: um esperto e malicioso, o outro bonachão e estúpido.

Ao refletir sobre mil anos de riso popular entre a Idade Média e o Renascimento, Bakhtin (2013) chama atenção para o

quanto o saber humanista, associado à ciência, à prática médica e às ideias mais avançadas da época influenciaram e se deixaram influenciar pela palavra e máscara do bufão medieval, as formas de folguedos populares carnavalescos, a ousadia dos saltimbanco de feira. Para ele, esse “grau inédito de progresso” (Bakhtin, 2013, p. 63) fez com que o riso medieval passasse do estágio de “existência quase espontânea para um estado de consciência artística” (Bakhtin, 2013, p. 63).

Minois (2003) reforça: tendo o riso como alavanca, os humanistas se põem a reverter valores culturais da sociedade feudal, saindo da “cultura do sendeiro escolástico estático” para uma “visão de mundo dinâmica, otimista e materialista”. Para o historiador, trata-se, de fato, de uma reviravolta na história do riso, fruto da evolução cultural da época. Mas é preciso advertir: se já é possível “zombar de antigos valores dominantes, utilizando tanto as formas populares quanto as cultas”, também se faz necessário examinar as nuances do decantado poder revolucionário de um “riso criador”, bem como os rompimentos gerados nesse novo contexto (Minois, 2003, p. 273).

Acabou-se a época em que se podia ser, ao mesmo tempo, devoto e gargalhante, pertencer à elite dos poderosos e contorcer-se de rir [...] todos os historiadores das mentalidades fizeram uma constatação: é no século XVI, em particular com

o aparecimento da imprensa, que o rompimento entre a cultura das elites e a cultura popular alarga-se de forma decisiva [...] Mas a ruptura entre cultura do riso e cultura séria não coincide com o corte entre cultura popular e cultura das elites. O riso, como forma de encarar a existência, encontra-se tanto nas elites como no povo (Minois, 2003, p. 273).

E assim é que, no galope do tempo, elite e povo também contracenam face a face quando da criação do circo moderno²¹, no século XVIII. Essa história, que é tão aristocrática quanto popular, começa ainda em 1758, na Inglaterra, quando eram comuns os espetáculos ao ar livre com homens em pé sobre o dorso de um ou mais cavalos. Philip Astley (1742-1814), um ex-sargento da cavalaria inglesa, hábil treinador de cavalos, foi o primeiro a descobrir que, se galopasse em círculos, de pé sobre o dorso nu de um cavalo, teria o equilíbrio facilitado pela força centrífuga.

²¹ A expressão “circo moderno” é usada como forma de marcar uma distinção em relação aos antigos espetáculos gregos e romanos. Nele, embora algumas proezas exibidas na Antiguidade sejam recuperadas e reapresentadas, é importante separar estas duas formas espetaculares uma vez que ocorrem em tempos, espaços e contextos completamente distintos, inviabilizando qualquer hipótese de filiação e continuidade. Enquanto na Antiguidade os espetáculos estavam a serviço de um sistema político ancorado em crenças míticas, o circo moderno é de caráter laico e social (Castro, 2019, p. 35).

Ali começaria a se esboçar, inadvertidamente, a forma circular de um picadeiro. E também uma marca de nascença, já que, durante nada menos do que 150 anos, os cavalos – símbolos de *status* social e da hierarquia militar²² – ainda dominariam o espetáculo circense em todo o mundo (Bolognesi, 2003).

A grande proeza de Astley foi apropriar-se dessa exibição e inseri-la em uma arena de 13 metros de circunferência, em recinto fechado. Os cavaleiros das Forças Armadas inglesas poderiam apresentar-se em recinto fechado, para um público amplo. O espetáculo da praça transferiu-se para o interior de uma sala e, com isso, foi possível a cobrança de ingresso. Os exímios montadores, dispensados ou reformados do Exército da Inglaterra, puderam seguir carreira profissional, desta feita como artistas. Ao mesmo tempo, as habilidades e as preferências cultuadas pelos militares e a aristocracia poderiam, então, se expandir para as demais classes (Bolognesi, 2003, p. 31).

²² Bolognesi (2003, p. 39) assinala: “Os cavalos não tinham a mesma função nas guerras do século XVIII se comparados à época romana. Eles eram marcos simbólicos de status social e hierarquia militar: no Exército inglês os cavalos diferenciavam os oficiais dos subalternos; na vida civil, eram indicadores de superioridade das castas dominantes, especialmente da aristocracia”.

Foi em 1768, em Londres, que o cavaleiro inglês fundou a Astley's Riding School, edifício voltado ao ensino de técnicas de equitação e cavalaria. Dada a rápida aceitação do empreendimento, exibições de habilidades equestres foram incorporadas às atividades, provocando ainda mais interesse e admiração. E assim é que, a partir de 1770, o Anfiteatro Astley passa a apostar todas as suas fichas no filão de shows protagonizados por exímios cavaleiros a executar evoluções – com ou sem obstáculos –, enquanto acrobatas montados em cavalos executavam saltos e davam demonstrações de outras destrezas físicas, de pé, sobre seus dorsos. Também pantomimas envolvendo cenas militares e mimodramas alusivos aos grandes feitos da história militar foram apresentadas a uma plateia curiosa que, para ter melhor visibilidade, estava ali disposta em círculo.

Figura 4 – Cartaz anunciando os Astley, Rouen, 1786.



Fonte: Bolognesi (2003).

Para trazer dinamismo às suas exibições, o cavaleiro-empresendedor inglês apostou ainda na inserção de números como o do “recruta da cavalaria”, a partir do qual cavaleiros-acrobatas imitavam camponeses simplórios e desajeitados tentando montar pela primeira vez, sem êxito, é claro. Para ele, pareceu evidente que divertir e provocar o riso, tanto quanto causar espanto e admiração pelas habi-

lidades dos cavaleiros, faria a diferença. E assim é que não demorou a convidar artistas oriundos das feiras e do teatro de variedades para compor os interlúdios cômicos dos espetáculos a cada troca de cenário ou ajuste de equipamentos. Surge assim o embrião dos primeiros palhaços de circo que, a cavalo, parodiavam as atrações principais do espetáculo de então (Bolognesi, 2003; Castro, 2019).

Com Demian Reis (2013), sublinhemos: neste tipo de empreendimento consolidado por Astley como modelo para outros edifícios similares surgidos posteriormente na Europa, o palhaço ainda não ousava qualquer protagonismo na cena. A atração principal era a equestre, combinada às acrobacias, enquanto a comichidade sobre cavalos preenchia espaços vazios com fins de relaxamento. O corpo sim, como fator espetacular, já ganharia centralidade no nascente empreendimento que, diga-se de passagem, também não nasceu nômade, mas em espaços fixos e nos grandes centros urbanos europeus, como Inglaterra e França. Além disso, frisa o autor, “seu público-alvo não era popular ou mesmo apreciador da cultura popular e sim a aristocracia decadente e a burguesia emergente” (Demian Reis, 2013, p. 123), para quem o cavalo como marco simbólico de *status* social ainda fazia sentido.

Bolognesi (2003) complementa: com o fim das guerras napoleônicas²³ do século XVIII, quando muitos cavalos se tornaram

²³ As Guerras Napoleônicas foram resultado direto das Guerras Revolucionárias Francesas (1792 a 1802), desencadeadas pelo choque entre os novos ideais revolucionários e a defesa do sistema monárquico nos países europeus, representado principalmente pelo Sacro Império Romano. Tratou-se,

inúteis e foram liberados, é que o circo começa a mudar de feição, filtrando e paulatinamente apagando insígnias de distinção militar para tornar-se empreendimento artístico multifacetado. Tudo porque a disponibilidade de animais acabou favorecendo a formação de trupes equestres errantes, capitaneadas por saltimbancos, como também foram facilitadas a locomoção e interação de artistas errantes. Ao ter que se olharem nos olhos, a arte popular das feiras e a arte equestre passaram assim a fundir linguagens artísticas e encontrar modos para se reorganizar comercialmente, visando alcançar novos e novidadeiros espectadores alçados à condição de consumidores de espetáculos em meio às transformações políticas e econômicas próprias da consolidação da Revolução Industrial²⁴ na Europa²⁵.

Quando as feiras populares se viram esvaziadas diante dos negócios emergentes e, de certa forma, inviabilizadas en-

portanto, de uma série de conflitos colocando o Império Francês, liderado por Napoleão Bonaparte, contra uma série de alianças de nações europeias.

²⁴ A Revolução Industrial foi um processo de grandes transformações sociais e econômicas que começou na Inglaterra no século XVIII. O modo de produção industrial se espalhou por grande parte do hemisfério Norte durante todo o século XIX e início do século XX. Bolognesi (2003, p. 37) contextualiza: “Na chamada revolução comercial que tomou conta da Europa no século XVIII as principais cidades trocaram as oficinas artesanais, de produção individualizada, por um processo padronizado, semimecanizado, para atender a um amplo leque de clientes. A alteração nos modos de produção e consumo ocorreu no interior de um amplo conjunto de mudanças políticas, demográficas e de hábitos”.

²⁵ Bolognesi (2003).

quanto espaços de trocas e livre comércio das formas espontâneas de entretenimento, foi no circo que esse contingente de desgarrados precisou encontrar guarida para adaptar-se ao novo contexto econômico-político. “[...] Não há como desprezar o papel reorganizador que o circo exerceu sobre as antigas formas de expressão e de entretenimento populares” (Bolognesi, 2003, p. 40). Juntos e misturados, saltadores, equilibristas, malabaristas, dançarinos de corda, engolidores de fogo, mágicos, domadores de feras, prestidigitadores, mimos, cômicos *dell’Arte* e cômicos em geral somaram habilidades e proezas físicas para manter vivo – e cada vez mais rentável – o espetáculo circense, diversificando-o e profissionalizando-o.

A essa altura, Philip Astley já tinha concorrência na própria Inglaterra, enquanto também estendia o negócio pela Europa. Na França, particularmente, Astley estabelece sociedade com Antonio Franconi e é esse sócio-emprededor vocacionado que vai despontar como o primeiro diretor de circo no continente a consolidar os mais diversos elementos da cultura popular no espetáculo, inclusive acrescentando um palco à estrutura do pica-deiro para a representação de pantomimas equestres. Também é de Franconi o pioneirismo da adoção do nome “circo” em Paris, ao fundar, em 1807, o seu Circo Olímpico, que entusiasmou as massas naqueles últimos anos do século XVIII e início do século XIX (Bolognesi, 2003, p. 32).

Figura 5 – Circo Olímpico de Franconi



Fonte: Castro (2005).

Ao palhaço, coube o desafio de encontrar caminhos para ir além e desvincular a entrada cômica da arte equestre, traço aristocrático sobrevivente nos picadeiros até a segunda década do século XIX. A luta era por autonomia e protagonismo cênico, já que, somente via paródia, reproduzindo determinados números circenses às avessas, sobretudo os de montaria, os primeiros cômicos de circo conseguiam entrar em cena. Para mudar de *status*, fundamental para o palhaço foi a aproximação e fusão cada vez maior da arte cômica com outras modalidades artísticas, sobretudo, junto aos saltimbancos de feira.

É nesse cenário de busca por singularidades que, na Inglaterra, o nome *clown* vem se firmar primeiro na cena teatral, evocando o “campônio de quem os artistas itinerantes sempre gostaram de caçar” (Castro, 2005, p. 54). Segundo Bolognesi (2003), era um tipo de palhaço forjado a partir das ingerências da pantomima inglesa e da *Commedia dell’Arte* francesa. Ele recupera: a palavra inglesa *clown* é derivada de *colonus* e *clod*, palavras de origem latina que designam aqueles que cultivam a terra e tem sua matriz etimológica ligado ao homem rústico, do campo, um camponês desajeitado, grosseiro, um estúpido caipira.

O clown – ou uma primeira caracterização dele, pode ser encontrado no teatro de moralidades inglês da segunda metade do século XVI. Inicialmente secundário, aos poucos ele foi se definindo como uma personagem importante e passou a ser obrigatório em todas as peças inglesas [...] em solo inglês, a pantomima viria a contribuir definitivamente para a definição do clown. A pantomima inglesa se definiu a partir da *Commedia dell’Arte*. As personagens da comédia italiana foram incorporadas em uma cena em que predominava a mímica, acrescida de música e dança [...] os originais criados de Pantaleão, na *Commedia dell’Arte*, Arlequim

e Colombina, transformaram-se, na Inglaterra, em jovens amorosos [...] A tradição italiana encontrou-se com a dos clowns ingleses, provocando uma aproximação de tipos. Desse encontro resultou uma sugestiva fusão que teve como ponto terminal a concepção do clown moderno e circense (Castro, 2005, p. 63).

Castro (2005) ressalta que, ao passar pelos espetáculos dos Mistérios e Moralidades ingleses, o termo migra para a cena elisabetana, adquirindo novo *status* e referendando não “um”, mas “o” *clown*, personagem rude que se torna esperto. “Sua linguagem também evolui. Expressa-se num linguajar complicado, cheio de hipérboles, o que o aproxima dos *Dottores* da *Commedia dell’Arte* e dos charlatões de feira” (Castro, 2005, p. 51).

Resultado da união do tipo inglês com as personagens da comédia italiana, o *clown* ganha protagonismo na cena europeia ao final do século XVIII, sobretudo através do ator inglês do teatro de variedades Joseph Grimaldi (1778-1837), considerado o criador do *clown*. Herdeiro da tradição das feiras, da *Commedia dell’Arte* e do teatro de pantomima, ele jamais ocuparia um picadeiro de circo, mas foi tamanho o prestígio conquistado como *clown* teatral que seu codinome, Joe ou Joey, virou sinônimo de palhaço na Inglaterra.

Figura 6 - Joseph Grimaldi



Joseph Grimaldi, *Fabrizio de Solito* (1992, p.61).

Fonte: Bolognesi (2003).

O talento singular vem de uma família de comediantes italiana: seu avô foi um Arlequim, assim como seu pai, Arlequim e bailarino especializado em balé-pantomima. “Grimaldi provocou a fusão da máscara branca e plácida de Pierrô com a agressividade avermelhada e pontiguda de Arlequim [...] não era um acrobata

e toda a sua expressividade cênica se dava por meio de gestos” (Bolognesi, 2003, p. 64). Como um dos maiores expoentes da pantomima inglesa, desenvolveu a maior parte de sua carreira em teatros londrinos, influenciando gerações de palhaços a ponto de ser apontado em alguns estudos como o criador do palhaço moderno.

Ao ter Grimaldi como referência é que o *clown* segue abraçando hibridações até chegar aos picadeiros, colando-se aos saltimbancos e incorporando habilidades múltiplas. Assim surgiram *clowns-saltadores*, *clowns-músicos*, *clowns-equilibristas*, *clowns-malabaristas* e *clowns-acrobatas*, entre outros, dando a ver o quanto o palhaço, historicamente, se formou pelo imperativo da necessidade, desenvolvendo uma variedade de habilidades e elementos expressivos para não só caber como se distinguir e se sobressair em cena.

Com os *clowns* cada vez mais aptos a trazer o cômico para o centro do picadeiro, tendo eles se dividido em dois grupos – os de cena, inspirados em Grimaldi, e os excêntricos, cavaleiros ou acrobatas –, outros nomes foram despontando, como os dos irmãos Andrew e Jonh Ducrow, cujas performances fizeram inaugurar outro atrativo cênico: o diálogo burlesco com o Mestre de Pista, cabendo a um o tom sério da conversa e ao outro, o deboche (Bolognesi, 2003, p. 68). Qualquer semelhança com a dupla de palhaços costumeiramente vista nos circos de hoje – aquela em que um é mandão e tem ar de superioridade e o outro é atrapalhado e ingênuo – não é mera coincidência. “Antes mesmo de se fixar a

dupla cômica, o Mestre de Pista se transformou em uma espécie de soberano do *clown*” (Bolognesi, 2003, p. 68).

Frise-se bem a intrincada evolução artística dos *clowns*, marcada por interdições: de 1807 até 1863, as leis da França normatizavam as apresentações artísticas, permitindo o uso do diálogo apenas nos teatros oficiais, razão pela qual os *clowns* franceses desenvolveriam um desempenho exclusivamente físico, onde, no máximo, se valiam de jargões ou pequenas frases ao parodiar as atrações do espetáculo circense. É a partir do ano de 1864 que os silenciados *clowns* franceses “puderam falar”, criando cenas dialogadas que vão compor um futuro repertório de entradas²⁶ circenses (Castro, 2019, p. 31). Bolognesi (2003) detalha, recuperando o marco temporal:

Paralelamente ao itinerário inglês, os franceses fizeram nascer os *clowns* falantes, desta feita, contudo, sob um tom mais humano e ‘realista’. Vale lembrar, entretanto, a proibição do uso do diálogo, ou melhor, o privilégio das cenas dialogadas, cuja autorização era concedida pelo Estado. Nesse panorama, o ano de 1864 teve lu-

²⁶ As entradas são pequenas cenas faladas, em que atuam dois ou três palhaços, e muitas vezes contam com a participação do Mestre de pista. Abordam assuntos diversos e geram situações de comicidade através do desenvolvimento de algum conflito.

gar de destaque, momento de abolição dos privilégios dos teatros. Em 5 de novembro de 1853, Napoleão III pôs fim à política de privilégios [...] os clowns, nos picadeiros, finalmente puderam explorar a palavra para dar vida ao jogo clownesco (Bolognesi, 2003, p. 69).

Sinal verde para os *clowns* “shakespearianos” ou simplesmente “falantes”, que vão fazer chegar aos circos da Inglaterra, França e Itália um *mix* de habilidades cênicas: gestualidade advinda da pantomina, evolução dos tipos da *Commedia dell’Arte*, satirização das habilidades dos ginastas e acrobatas, uso do diálogo e do conflito em cena, enfim (Castro, 2019). O ambiente de efervescência levou muitos artistas a buscarem circos estrangeiros, a fim de espalhar e alargar seus repertórios de acrobacias, truques, correrias e cascatas em palhaçaria. O ato do *clown* seguiu evoluindo e essa condição de liberdade da fala criou um campo aberto no século XIX para o florescimento da dupla de palhaços formada pelo *clown* “branco” e o “augusto”, duas personagens antagônicas que, na cena circense, fortaleceram, agora também pelo diálogo, o jogo de forças e a clássica oposição entre tipos cômicos distintos (Reis, 2013).

O Branco, como aquele palhaço cujas influências diretas costumam ser atribuídas aos cômicos do teatro inglês de variedades e, particularmente, do Pierrô de Grimaldi, apresenta rosto

coberto por uma maquiagem de fundo branco, com traços negros evidenciando as sobrancelhas e boca avermelhada, boina em forma de cone, traje colorido, rica plasticidade, fineza nos gestos e certa pureza romântica ainda acenando para valores aristocráticos presentes na consolidação do circo moderno. Ele se tornou tradicional na palhaçaria europeia fazendo suas primeiras parselhas com o mestre de pista, que assumia a posição de comando.

Já o Augusto – termo que tem sua raiz na língua alemã e designava pessoas tidas como ridículas – é o criado idiota e rude, o servo estúpido e atrapalhado de nariz vermelho, que se veste de forma excêntrica, livre, sem a formalidade dos *clowns* brancos. No ambiente circense, o tipo tomou forma singular numa Europa recém-transformada pela revolução industrial, fazendo menção a uma nova classe social: o proletariado. “A partir de 1880, o Augusto se impôs como estilização da miséria, em meio a um ambiente social que prometia a sua erradicação” (Bolognesi, 2003, p. 77). Para Castro (2005), o diferencial do augusto é que ele se apresenta vestido como o empregado do circo, algo mais próximo a um homem comum e “não a um *clown* a la Grimaldi” (Castro, 2005, p. 71), como era hábito na época.

Bolognesi (2003) acrescenta: no augusto, tudo é hipérbole: roupa, calçado, maquiagem. Sua principal marca visual é o nariz vermelho e, na dupla, é aquele que demonstra inaptidão absoluta para a realização das tarefas mais simples. Seu caráter marginal de desencaixado na sociedade de classes, sendo ele o

dominado, enquanto o branco é o dominador, diz mais sobre fracasso do que sobre progresso, mas nada disso compromete-lhe o apelo infantil, dada a sua anarquia provocadora, suas vestimentas exageradas e seus sapatos desproporcionais. Ele que, o autor atesta, veio para durar.

Nos circos tradicionais brasileiros também é chamado excêntrico ou simplesmente palhaço. Esse tipo prevaleceu de tal forma no século XX que sua imagem corresponde a do palhaço no imaginário popular. Atualmente podem encontrar-se palhaços augustos em indumentárias diversas, mantendo apenas as características psicológicas do tipo (Castro, 2019, p. 30).

Em meio a coisas novas, importante apontar para as sobrevivências: embora tenha alcançado popularidade ímpar nos picadeiros da Europa do século XIX, a dupla cômica “é um recurso cênico clássico e esteve presente em diferentes contextos históricos, sendo muito mais antiga que o próprio circo moderno” (Castro, 2019, p. 31). Basta voltar à *Commedia dell'Arte* e suas duplas de criados, chamados primeiro e segundo zanni, como Briguella e Arlecchino. Ou às parselhas entre palhaços das diversas mani-

festações da cultura popular brasileira, como Mateus e Bastião²⁷ do Cavalo Marinho, folguedo popular típico da Zona da Mata de Pernambuco. Em comum, a relação hierárquica do dominador-dominado e algum conflito vivenciado entre os palhaços em suas cenas dialogadas.

Ao longo de mais de cem anos foi formado um extenso repertório coletivo, que se espalhou ao redor do mundo sendo transmitido oralmente, de geração para geração. Além da palavra, as duplas desenvolviam também um jogo corporal dinâmico, repleto de disputas e perseguições que culminavam em tapas, chutes e tombos diversos. A partir desta movimentação se originaram técnicas especificamente desenvol-

²⁷ Mateus e Bastião são personagens do Cavalo-Marinho, folguedo popular típico da Zona da Mata de Pernambuco. A encenação, que costuma durar uma noite inteira, é uma homenagem aos Santos Reis do Oriente e ocorre no período natalino. Mateus atua como fio condutor do enredo e encarna a figura do palhaço-brincante, que vai brincar e divertir o público. Ao todo são 72 personagens e dentre eles há outros dois palhaços: Bastião e Catirina. Mateus e Bastião formam uma dupla, mantendo uma relação hierárquica semelhante a dos palhaços branco e augusto, sendo que Mateus assume a posição de liderança. Segundo Castro (2019), na performance desse tipo de palhaço, o ato de brincar importa mais do que o de representar. Por isso, imperativo é interagir com o público, sem a preocupação de seguir rigorosamente um roteiro pré-definido, o que dá ao palhaço brincante alto grau de improvisação e liberdade de ação. Lúdico e interativo, seu “brinquedo” mistura música, dança, jogos e poesia.

vidas para o trabalho de palhaços, com as claque, gagues, carreiras, quedas e cascatas [...] (Castro, 2019, p. 33).

Reis (2013) observa que muitos historiadores do circo europeu estabelecem a idade de ouro da palhaçaria de picadeiro entre 1890 e 1920 e justo nesse período a dupla “branco” e “augusto” conquistou flagrante protagonismo na cena circense. Mas não só eles. O palhaço circulava em todos os espaços de entretenimento existentes, como cafés-concertos, *music halls* e teatro de variedade. Essas trocas de experiências entre artistas de diversas procedências e com múltiplas habilidades geraram repertórios igualmente múltiplos que precisavam circular. O fluxo entre Londres e Paris se tornou cada vez mais intenso a partir do século XVIII e, como os dois países mantinham intensas relações políticas e econômicas com o Brasil, durante as primeiras décadas do século XIX, o circo acabou aportando no país através da imigração das famílias circenses e de saltimbancos.

Abra-se um parêntese para também contextualizar as viagens do povo da lona: não é por simples amor à liberdade que o circense, historicamente, pega a estrada e se evade. Herdado como prática cultural característica dos saltimbancos, o traço nômade do circo moderno também pode ser lido como reflexo da sociedade que o gerou. Assim, ao cavar espaços de visibilidade em meio à comercialização das formas de entretenimento e uma concorrência

cada vez maior, circular passa a ser estratégia e meio de sobrevivência para artistas envolvidos com o negócio inventado por um cavaleiro da aristocracia inglesa e agora direcionado a uma burguesia cercada de ofertas por todos os lados e propensa a consumir uma novidade atrás da outra (Bolognesi, 2003, p. 54).

Assim é que, na esteira dos ciclos econômicos do café e da borracha, ainda no início do século XIX, as primeiras companhias circenses itinerantes da Europa, formadas basicamente por famílias, chegaram ao Brasil, levando a arte circense para cidades como Salvador e Rio de Janeiro, primeiramente. Ao cumprir longas temporadas de apresentações, muitas dessas trupes estrangeiras acabavam por se estabelecer no país, abraçando as relações singulares estabelecidas com as realidades culturais e sociais específicas de cada região e iniciando, assim, um processo de trocas simbólicas e adaptação de seus repertórios à cultura brasileira (Reis, 2013; Abreu; Silva, 2009).

“Seu trabalho era organizado em grupos familiares itinerantes e seus saberes eram transmitidos de forma oral, de geração para geração” (Castro, 2019, p. 58). Foi a partir desse modelo europeu de organização da vida e do trabalho embaixo da lona, onde os pais ensinavam empiricamente a seus filhos tanto as práticas circenses quanto um modo de viver nômade e grupal, que o chamado “circo-família” (Abreu; Silva, 2009) tomou forma no Brasil, incorporando artistas locais às trupes estrangeiras, seja através de uniões amorosas e casamentos ou por meio da realização de contratos de trabalho e sociedades.

No centro de cada picadeiro, testado e aprovado, um modelo europeu de espetáculo híbrido, em parte preservado, chegaria aos rincões do Brasil: *music hall*, variedades, teatro (cenas cômicas, pantomimas, operetas), ginástica, acrobacia e números com animais, tudo junto e misturado entusiasmando plateias cada vez mais numerosas e receptivas. Em meio a sucessivas reelaborações, eis que o lugar do palhaço foi se tornando cada vez mais central:

[...] No circo brasileiro os palhaços desenvolveram algumas particularidades [...] Aqui é mais comum que o branco dispense o brilho e os figurinos elegantes, adotando uma estética similar à do augusto. Embora usem uma indumentária parecida, os dois tipos continuam sendo facilmente identificados pelas suas características comportamentais e pelas funções específicas que assumem na encenação [...] Em duplas contemporâneas as relações podem variar e, durante um mesmo espetáculo, os performers podem subverter a hierarquia, alternando-se livremente entre funções opostas (Castro, 2019, p. 34).

Reis (2013) identifica outras hibridações e torções, incluindo a pálida assimilação do *clown* branco pelo circo brasileiro:

“aqui vingou a tradição de um palhaço que assimilava em uma só personagem as características do branco e do augusto e que contracenava, frequentemente, com um cômico secundário conhecido popularmente como escada” (Reis, 2013, p. 128). Lili Castro (2019) acrescenta: nos circos brasileiros também se tornaram figuras comuns no picadeiro o tony²⁸, os excêntricos musicais²⁹ e o vagabundo³⁰. O formato de encenação, lembra a palhaça-pesquisadora, também se adaptou ao porte de cada circo:

Nas grandes companhias predominam as entradas e reprises, servindo como interlúdio cômico entre os números de habilidade e risco. Nos circos

²⁸ Também chamado tony de camarim ou tony de *soirée*, é um tipo de palhaço que atua durante a troca de equipamentos e de estruturas entre uma cena e outra do espetáculo circense. A função surge quando os espetáculos começam a ficar mais complexos, apresentando vários quadros e números, e os palhaços precisavam entrar no picadeiro para entreter o público nesses intervalos.

²⁹ O excêntrico musical é o palhaço que reúne habilidades de inventor, instrumentista e compositor, tocando diversos instrumentos ao mesmo tempo e/ou fazendo música com objetos inusitados.

³⁰ O vagabundo ou *tramp* pode ser considerado uma variação do tipo augusto e seu universo temático é o da fome, da miséria e da vida nas ruas. Usa roupas esfarrapadas, sapatos furados, chapéus velhos e representa o indigente norte-americano, refugio da guerra da secessão, que ocorreu entre 1861 e 1865, deixando como resultado milhares de marginalizados errantes vagando pelas estradas. Charles Chaplin (1889-1977) e seu “pequeno vagabundo” o representa.

de pequeno porte, podemos tanto encontrar entradas e reprises, quanto encenações de esquetes e peças teatrais. As pequenas companhias têm como seu principal elemento de atração do público o trabalho dos palhaços, que são faladores e abusam das piadas de duplo sentido (Castro, 2019, p. 58).

No país dos palhaços “faladores” e piadistas surgiu ainda um “tipo nacional”, “palhaço folgazão e miscigenado”, resultado da “mescla entre a palhaçaria circense, os ritmos africanos e as brincadeiras populares” (Castro, 2019, p. 51). Chamados de “palhaços-cantores”, tocavam violão, compunham canções, cantavam e dançavam. E assim é que, atuando não só em circo, ganharam popularidade logo nas primeiras décadas do século XX, com seus repertórios de modinhas, frevos, chulas, maxixes e lundus. Estavam nos picadeiros, mas também nas barracas de feira, nos pequenos teatros e nos cafés-concertos.

De importância sociocultural inegável, os palhaços-cantores, muitos deles negros, apresentaram ao público da época as tradições das músicas e danças afro-brasileiras, além de emplacarem canções próprias que alcançaram estrondoso sucesso. Em 1900, quando da inauguração da Casa Edson, primeira gravadora da América Latina, foram eles os escolhidos a dar voz às primeiras gravações musicais de então, dando impulso à nascente indústria fonográfica brasileira (Castro, 2019, p. 53).

Entre os palhaços que gravaram discos estavam os brasileiros Antonio Correia, Eduardo das Neves, Bahiano, Benjamin de Oliveira, Mário Piniheiro e português Polydoro. O palhaço e músico Manoel Pedro dos Santos, mais conhecido como Bahiano, foi o primeiro cantor brasileiro a aparecer nas gravações feitas pela Casa Edson. No catálogo comercial lançado pela gravadora em 1902 já constavam 73 gravações feitas por ele, que, além disso, foi quem interpretou nosso primeiro samba gravado, *Pelo Telefone*, composição de Ernesto dos Santos, mais conhecido como Donga, e do jornalista Mauro de Almeida. Os palhaços viajavam com o circo e foram os grandes divulgadores dos ritmos e músicas populares ao redor do país (Castro, 2019, p. 53).

Não é à toa que a cena musical brasileira está organicamente ligada ao palhaço, já que, desde seu surgimento como espaço de entretenimento, o circo se caracterizou pela fusão e trânsito de múltiplas linguagens artísticas em seus espetáculos, um campo ousado, de originalidade e experimentação, como defende a historiadora Ermínia Silva (Abreu; Silva, 2009):

Não se pode estudar a história do teatro, da música, da indústria do disco, do cinema e das festas populares no Brasil sem considerar que o circo foi um dos importantes veículos de produção, divulgação e difusão dos mais variados empreendimentos culturais [...] É possível mesmo afirmar que o espetáculo circense era a forma de expressão artística que maior público mobilizava durante todo o século XIX até meados do século XX (Abreu; Silva, 2009, p. 20).

No abrir-se constante para novas linguagens e repertórios, é que no Brasil do século XX o namoro entre o picadeiro e o palco também se intensifica, gerando inclusive nomenclatura própria: “circo-teatro”. Tudo foi pensado para que, em um mesmo espetáculo, o “respeitável público” assistisse a números circenses tradicionais seguidos de apresentações de dramas sacros, comédias ou chanchadas. E o palhaço, claro, estava lá, tanto como figura burlesca em si, quanto interpretando “seriamente” personagens saídos de um roteiro adaptado (Castro, 2019).

Entre inúmeros talentos, um nome, em particular, mereceu aplausos de pé e atraiu todos os holofotes: Benjamim de Oliveira (1870-1954), o palhaço negro que escreveu e adaptou mais de 100 textos, “realizando montagens criteriosas e transitando por gêneros diversos como farsas fantásticas e dramáticas, peças de cos-

tumes, revistas, operetas, burletas e melodramas” (Castro, 2019, p. 54). Ele foi o primeiro a não utilizar “ponto” em suas atuações, exigindo que seus parceiros no picadeiro também memorizassem os textos, algo que só foi adotado no teatro na década de 1950.

Do final do século XIX até a década de 1910, ele atuou como ginasta, acrobata, palhaço, músico, cantor, dançarino, ator e autor de músicas e peças teatrais, assim como vários outros artistas daquela época. Nas diversas reportagens sobre Benjamin, publicadas em jornais e revistas, principalmente das décadas de 1930 e 1940, é quase unânime a ideia de que ele foi o verdadeiro introdutor do teatro popular no circo nacional. Também a produção acadêmica sobre o circo no Brasil admite que ele teria sido o primeiro circense a associar palco e picadeiro, estabelecendo como marco o ano de 1910 (Abreu; Silva, 2009, p. 20).

Figura 7 – Benjamim de Oliveira



Fonte: Castro (2005).

Castro (2019) recupera: foi em São Paulo, no circo de Albano Pereira, em 1889, que Benjamim de Oliveira iniciou sua carreira de palhaço-cantor, cantando modinhas e tocando de violão para, anos depois, integrar o time de vozes das primeiras gravações realizadas pela nascente indústria fonográfica brasileira. Ao mudar-se para o Rio de Janeiro, foi trabalhar no Circo Spinelli, onde, além de palhaço, passou a escrever, dirigir e atuar em espetáculos de circo-teatro, chegando a adaptar para picadeiro o romance de José de Alencar, *O Guarani*, no qual atuou como Peri, em 1907.

Benjamim era a estrela do circo [...] as medalhas penduradas em seu peito deviam indicar isso, pois era comum que as cidades – através de suas autoridades ou representantes de classes, associações, entre outros – homenageassem artistas circenses com placas ou medalhas, normalmente de ouro. Elas se transformavam em currículos para os circenses (assim como o eram para os atletas e demais artistas do período), fazendo parte de toda a propaganda escrita, sendo que alguns deles, particularmente os estrangeiros, já traziam no peito condecorações feitas por monarcas e imperadores (Silva, 2007, p. 185).

A primeira peça escrita por Benjamim de Oliveira, incluindo o texto e letras das músicas, foi *O diabo e o Chico*, farsa fantástica que estreou em 1906 e ficou em cartaz por quase 15 anos no Circo Spinelli. Nela, o mestre do circo-teatro no Brasil já disse a que veio:

[...] Benjamin queria fazer teatro no circo e não as velhas pantomimas. Ele adorava Mágicas, um gênero teatral muito em voga no final do século XIX e nos primeiros anos do século XX. Mágicas eram peças de enredo fantástico e histórias mirabolantes, que pediam uma montagem que abusava dos truques de maquinária: alçapões por onde os personagens desapareciam ou apareciam milagrosamente, chuvas, tempestades, florestas que surgiam do nada, enfim, os efeitos especiais da época. Quase todas as Mágicas tinham como personagens o diabo e uma fada. O primeiro querendo recuperar a cauda, o chifre ou o cavanhaque que lhe tinha sido roubado e que era o segredo de seus poderes maléficos. Já a fada aparecia na hora H e frustrava os planos do Senhor do Mal. Benjamin resolveu introduzir o gênero no circo e escreveu seu primeiro texto: *O Diabo e o Chico*. Mas Spinelli, que era o dono

e não gostava da ideia, dizia: “Circo é circo, só comporta uma pantomimazinha na segunda parte, e nada mais.” Benjamin não desanimou e o Spinelli acabou concordando num momento de grandes dificuldades financeiras, pensando que a novidade talvez fosse boa para os negócios. A peça estreou em 1904, num boliche na Praça Onze, pois o circo tinha sido derrubado por um temporal. Foi um sucesso. E em pouco tempo o Circo Spinelli abandonava as pantomimas e montava dramas, comédias, operetas e até revistas (Castro, 2005, p. 174).

Dada a popularidade do circo-teatro, Silva (Abreu; Silva, 2009) lembra ainda que a cena teatral brasileira se incomodou com a concorrência gerada pela nova “coqueluche” do momento. Exigindo restrições, artistas e intelectuais do eixo Rio-São Paulo, como João Caetano, famoso ator dramático, chegaram a subscrever e enviar petições onde condenavam a “ausência de caráter educativo e a diversão descompromissada do espetáculo circense”, concluindo que os circos deviam ser proibidos de funcionar nos dias de apresentação do teatro nacional (Abreu; Silva, 2009, p. 17).

Em disputa, a cada tensionamento ou interdito, também estavam a construção de novas linguagens culturais urbanas e a conquista de público entre os mais diversos setores sociais. E foi

imerso em descentralizadas disputas de força que o circo-teatro se fortaleceu e produziu talentos como Benjamim de Oliveira, um filho de escravos alforriados que fugiu com o circo ainda menino e foi vítima de sequenciais violências e preconceitos até chegar às primeiras páginas de jornais e revistas no Brasil do começo do século XX. Basta dizer que suas fotos eram vendidas nas ruas e casas de diversão como *souvenirs* e, sobre ele, um crítico do porte de Artur Azevedo chegou a escrever: “Quando Shakespeare fez *Othelo* imaginou certamente um tipo como esse que Benjamin representa com tanta força no seu pequeno teatro” (Castro, 2005, p. 174).

Benjamim de Oliveira não brilhava sozinho. E o circo, ao obter a popularidade que teve, lembra Reis (2013), “abrigou e criou condições para reunir um amplo e diversificado segmento de artistas, atores, acrobatas, malabaristas, músicos, cômicos, e propiciou um contexto para sua profissionalização” (Reis, 2013, p. 138). Além disso, acrescenta, fez valer um circuito de público pagante jamais visto até então. E assim é que Castro (2019) defende:

O circo-teatro foi uma importante forma de democratização do teatro no Brasil, levando espetáculos a todas as camadas sociais, seja nas grandes cidades ou no interior. A prática se manteve constante nos circos brasileiros até a década de 1980 e ainda pode ser encontrada nos dias atuais (Castro, 2019, p. 57).

No Brasil moderno, intelectual também brilhou os olhos, frente à figura do palhaço de circo: foi quando, na década de 1920, artistas, poetas e escritores ligados à Semana de Arte Moderna de 1922 conheceram Abelardo Pinto, o palhaço Piolin. Ele estreou no circo gerenciado pelo pai com 8 anos de idade, como “o menor contorcionista do mundo”, até passar a fazer dupla de palhaço com o irmão Anchises (*clown* Faísca), para, anos depois, ganhar tónus criativo e formar uma legendária dupla com Alcebiades Pereira³¹, parelha que não só lhe deu fama, mas fez história e inspirou gerações seguintes. Castro (2005) recupera:

Os cinco anos em que trabalhou em dupla com Alcebiades foram decisivos para sua carreira. O circo armado no Largo do Paissandu era a coqueluche da cidade de São Paulo, frequentado

³¹ Acrobata e palhaço. Filho de Albano Pereira e Joanita Pereira. Foi o *clown* mais importante do Brasil. Foi disputado em muitos circos mundiais com seu número de salto mortal sobre perna de pau. Seu guarda roupa luxuoso e suas apresentações tocando piston causavam sensação. Em 1917, inaugurou o Circo Alcebiades que chegou a ter um time de futebol e um jornal. Posteriormente, fez parceria e o circo passou a se chamar Circo Piolin-Alcebiades, que estreou no Largo Paissandú, em São Paulo. A sociedade se dissolveu anos mais tarde, causando imensa consternação popular. Alcebiades era bonito, galã e lançava moda. Criou duplas cômicas e trabalhou com os palhaços Puxa-Puxa, Fura-Fura, João Minhoca (seu irmão e mestre no picadeiro), Camelo, Chico Lambança, Tico-Tico e Fuzarca. Faleceu ao ser atingido por uma bala perdida na entrada de seu circo. Casou-se com Ester Ozon com quem teve dois filhos: Albano Pereira Neto (Fuzarca) e Ondina Ozon Pereira. (Disponível em: www.circodata.com.br. Acesso em: 29 abr. 2023).

até pelo Governador do Estado, mais tarde Presidente do Brasil, Washington Luís. O número preferido do futuro presidente era o da Pulga. Alcebíades, o clown, tocava pistom e Piolin, o excêntrico, tocava bandolim. Até que uma pulga mordida a perna de Piolin que, desesperado, interrompia o dueto para procurar a pulga, apesar dos protestos de Alcebíades. O concerto recomeçava e novamente a pulga atacava outra parte do corpo de Piolin, que parava de tocar, procurava a pulga e deixava Alcebíades furioso. E a sequência se repetia: tocar, ser mordido, procurar a pulga e tomar bronca. No final, Piolin conseguia pegar a pulga e, vitorioso, matava-a sob aplausos do público que ia ao delírio. Foi neste período com Alcebíades que Piolin foi descoberto pelos modernistas. Em visita ao Brasil, o intelectual francês Blaise Cendrars chamou a atenção dos brasileiros para o popular palhaço, chamando-o de “o maior palhaço do mundo”. Em 1927, os jovens intelectuais organizaram um jantar em homenagem ao palhaço e o chamaram de “Vamos Comer Piolin”. Oswald de Andrade escreveu sua peça “O Rei da Vela” para Piolin. Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Pichia

e companheiros iam assistir Piolin e Alcebiades inúmeras vezes e escreviam maravilhas sobre a arte do palhaço (Castro, 2005, p. 188).

Figura 8 - Palhaço Piolin



Fonte: Castro (2005).

Eleito pelos modernistas de São Paulo como um dos artistas mais criativos da época, dada sua “performance física, sua voz, sua máscara, enfim, sua comicidade” capaz de “despertar

fisicamente o riso de todas as classes sociais”, Piolin fez valer, como autor e palhaço, a tradição cômica ligeira pautada no diálogo com as plateias e alinhada aos entremezes portugueses, à *Commedia dell’Arte* e às encenações de feira (Sousa Júnior, 2009). Para os modernistas, o inusitado e original era ver, ao vivo e em cores, em um mesmo picadeiro, palhaços que realizavam mímicas e tocavam instrumentos musicais ladeados por artistas acrobatas que se misturavam a cenógrafos, coreógrafos, dançarinos, músicos e cantores que gravavam discos em torno de montagens de peças teatrais adaptadas para o circo.

A histórica vocação do circo para a fusão de linguagens artísticas e sua relação com a produção cultural brasileira, portanto, é que levaram Piolin a ganhar destaque como personagem-síntese da estética modernista devoradora de saberes híbridos, a ponto de lhes serem dedicadas inúmeras páginas da *Revista da Antropofagia* e um almoço-homenagem icônico, intitulado “Vamos comer Piolin”.

Recupere-se o registro do evento pinçado no site Circonteúdo:

[...] em 27 de março de 1929, dia de aniversário de Piolin, aqueles intelectuais organizaram um almoço em homenagem ao mesmo e o chamaram de ‘Vamos Comer Piolin’. Em crônica publicada na coluna ‘Hélios’ do jornal Correio Paulistano, sob o título ‘Piolin comido e comidas para Piolin’,

o autor (anônimo) esclarecia que se tratava de um banquete em que o palhaço fora simbolicamente devorado, na qualidade de uma das mais legítimas expressões das artes cênicas brasileiras. Segundo o cronista, o evento reunira essa figura ímpar da arte circense com o mais selecionado grupo de intelectuais de São Paulo, sendo que no final do mesmo Piolin teria feito uma excelente atuação ao interpretar a sua própria morte [...]. O almoço se deu no Restaurante da Casa Mappin, em São Paulo, e dele participaram 32 convidados, dentre os quais, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Raul Bopp, Guilherme de Almeida e Menotti Del Picchia. Para o articulista, os participantes do encontro consideraram o circo a expressão mais perfeita da arte mímica [...]. Quanto a Piolin, destacaram a sua interação com o público e associaram seus personagens à realidade brasileira (Silva, 2009).

Piolin é barbante fino, em espanhol, e o apelido lhe veio por ter as pernas muito finas. Mas, no calendário festivo brasileiro, Piolin é nome próprio e referencial que alude ao Dia Nacional do Circo, comemorado em 27 de março, dia de seu nascimento. Palhaço durante meio século, por quase 30 anos teve seu próprio circo

armado em São Paulo, primeiro no Largo do Paissandu e depois na avenida General Olímpio Galvão. Com ele, fez fortuna, mas, ao ser despejado de um terreno cedido pelo então INPS, encostou a lona. Morreu em 1973 sem que conseguisse se reerguer profissionalmente e nem assistir à criação da primeira escola de circo fora da lona no Brasil, que levou seu nome e foi inaugurada na capital paulista, em 1978³².

As grandes lonas itinerantes e seus lendários palhaços também deixam rastros pela capital cearense no raiar do século XX. Em *Memória do cinema: os ambulantes no Brasil – cinema itinerante (1895-1914)*, de Ary Leite (2011), um registro de 1902 chama atenção por envolver a trajetória empresarial do cearense Luiz Severiano Ribeiro³³, aquele que ostentaria, a partir de década de 1930, o título de Rei do Cinema, no comando do maior grupo empresarial de exibição cinematográfica no país: foi durante uma temporada local do mundialmente famoso Circo Pery que, entre funâmbulos, acrobatas, *jockeys*, malabaristas, mágicos, ginastas e palhaços, o então jovem

³² A Companhia Piolin de Artes Cênicas, ligada à Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, funcionou até 1983, na capital paulista, encerrando suas atividades de formação em artes circenses devido à interrupção do repasse de verbas públicas. (Disponível em: <http://galpaodocirco.com.br/noticias/palhaco-piolin-e-suas-historias>. Acesso em: 23 abr. 2023).

³³ Cearense de Baturité, Luiz Severiano Ribeiro (1886-1974) é fundador do Grupo Severiano Ribeiro, hoje a maior rede de cinemas 100% brasileira. As primeiras salas do grupo foram inauguradas em 1917, no Norte e Nordeste do Brasil. Atualmente, são mais de 260 salas, em 19 cidades brasileiras, mais de 55 mil poltronas e 1.000 funcionários. (Disponível em: <https://www.kinoplex.com.br/centenario/nossa-historia.html>. Acesso em: 23 abr. 2023).

aspirante a empresário veria pela primeira vez o Biographo Americano, novidade entre as traquitanas inventadas além-mar para a projeção de filmes ainda mudos. A partir de tal descoberta, o interesse pela sétima-arte, cogita-se, lhe é despertado ali.

Publicado pela Funarte/Ministério da Cultura, o livro *O Ceará tem disso sim!: A história do circo e seus personagens*, de Ilza Granjeiro Lage (2012), também faz referência a alguns circos de pequeno e médio portes atuantes nas primeiras décadas do século XX em Fortaleza: o Boa Noite, de Artur Brandão, remonta a 1916 e figura como pioneiro no Ceará, segundo atesta o neto, Edson Brandão, dono do Circo Halley (Abreu, 2015, p. 37); “tinha um cavalo branco adestrado” e “era o mais conhecido”; havia ainda o Gran Vanha, do Pereirinha, com “um serviço de som que ajudava na sonoplastia das peças e na apresentação do palhaço, emitindo sons, imitando aberturas de portas, carro em movimento, o que fazia a plateia ir às gargalhadas” (Abreu, 2015, p. 35). Já na segunda metade do século XX, mereceu registro na imprensa da época a popularidade do Circo-Teatro Uiara, comandando por uma mulher, a mineira Zoalinde Santana, cujas adaptações de peças teatrais baseadas em romances, cenários pintados a óleo e figurinos impecáveis eram garantia de casa cheia³⁴.

³⁴ É no Circo-Teatro Uiara, de Zoalinde Santana, que o personagem-guia desta tese, José de Abreu Brasil, o palhaço Pimenta, inicia sua trajetória circense. Nos capítulos seguintes, ele narra a própria iniciação nas artes do picadeiro, revolvendo memórias que serão examinadas à luz de uma bibliografia transdisciplinar, particularmente entre a história, a sociologia, a filosofia e as artes.

No rastro nômade do Circo Nerino³⁵ e seus 52 anos de estrada Brasil afora, que também flagramos a arte circense, ainda na primeira metade do século XX, conquistando plateias numerosas em Fortaleza, José Gomes de Souza (1927-2012), o palhaço Trepinha³⁶, até 2012, ano de seu falecimento, figurou como o mais antigo palhaço em atividade no Ceará, título que hoje pertence ao palhaço Pimenta, fez parte dessa história. Natural de Bonito de Santa Fé, na Paraíba, ele narra, em depoimento³⁷ escrito sob encomenda para o livro-homenagem a um dos maiores e mais aclamados circos brasileiros de todos os tempos, que fugiu de casa “por volta de 1943”, logo após ver de perto e se maravilhar com a família de artistas virtuosos reunidos em torno de “sua excelência” o palhaço Picolino, cujo nome de batismo era Nerino Avanzi³⁸.

³⁵ O Circo Nerino estreou em Curitiba, no Paraná, em 1913, e fez seu último espetáculo na cidade de Cruzeiro, em São Paulo, no ano de 1964. Circulou por todo o país e conquistou uma legião de fãs, sendo considerado o mais querido do Brasil numa época em que as plateias se comportavam como torcidas de futebol, enaltecendo seus preferidos e hostilizando os concorrentes. Nerino Avanzi, o palhaço Picolino, era o dono do Circo Nerino e sua família tinha origem italiana. Casou-se no Brasil com Armandine Ribolá, artista circense francesa. Ambas as famílias vieram para a América do Sul para trabalhar no ramo das artes e dos espetáculos, acabando por se radicar no Brasil.

³⁶ Disponível em: <https://www.circonteudo.com/fabricante-historia/os-muitos-circos-do-trepinha/>. Acesso em: 22 maio 2023.

³⁷ Consta no livro *Circo Nerino*, de Roger Avanzi e Verônica Tamaoki (2004), o depoimento na íntegra de José Gomes de Souza, o Palhaço Trepinha, escrito em Fortaleza, no Ceará, em 1997.

³⁸ Nerino Avanzi (São Paulo 1884 - Itabira, Minas Gerais, 1962) foi ator e palhaço. Filho do ator e cenógrafo francês Julio Avanzi e da camareira de

Em Cajazeiras, aí por volta de 1943, vi pela primeira vez o Circo Nerino. E gostei tanto que fugi de casa e fui bater lá [...] enchia de água aqueles tanques, ia buscar capim para os animais e tal. E fui ficando. Almoçava, jantava ali mesmo. E, quando o circo viajou, fui junto. O circo Nerino era atração por si próprio. Estava sempre lotado, muita concorrência, muita coisa [...] se o espetáculo estava marcado para às 7h, quando fosse 6h15 tinha que estar tudo arrumando nas barracas. O palhaço já tinha pintado o rosto, os artistas já estavam trajados e o diretor artístico checava os camarins. Quando tudo estava pronto batia o primeiro sinal. Batia o segundo e, quando batia o terceiro, a banda de música tocava aquele galope bonito e o espetáculo começava [...] eu morava num caminhão, os outros em barracas [...] eu era muito curioso, muito esperto e fui aprendendo aquelas coisas de palhaço. Quando eles paravam de trabalhar,

teatro Maria Avanzi, Nerino pertence à terceira geração de artistas franceses. Estreou na infância com o nome de palhaço Picolino. Foi fundador e proprietário do Circo Nerino, inaugurado em 1913 e com atividades encerradas em 1964. Casou com a francesa Armandine Ribolá. O casal teve dois filhos artistas: Roger e Ivone Avanzi. (Disponível em: www.circodata.com.br. Acesso em: 23 abr. 2023)

eu fazia brincadeiras no picadeiro. Eles riam à vontade. “Esse garoto leva jeito”. E, depois de um tempo, eles me botaram no picadeiro. Não como oficial – para trabalhar num circo daquele como oficial tinha que ter muito gabarito – mas como coadjuvante. Armava um trapézio, esticava um tapete. Sempre de farda, porque só podia entrar fardado no picadeiro [...] Picolino era sua excelência. Naquela época era só falar Picolino que o circo ia abaixo. Quando ele entrava no picadeiro eu ficava olhando o estilo dele. Aprendi muita coisa vendo o Picolino trabalhar: a decência, a educação, a moral, o gabarito [...] Escola pra mim, a melhor escola, é ver o palhaço trabalhar [...] Eu passei dois anos e quatro meses no circo e só tive que falar com o dono, o seu Nerino, duas vezes. Uma vez foi pra pedir. Outra, quando ele quis falar comigo. Eu fui lá; batemos um papo. Ele me perguntou se eu não queria trabalhar como palhaço. Disse que eu levava jeito, que era muito esperto [...] Eu saí do circo Nerino palhaço profissional. Fui trabalhar num circo menor, mas já como oficial. E, por ter trabalhado no Nerino, valia muito mais. Pra chamar atenção, os apresentadores me anuncia-

vam assim: E, com vocês, Trepinha, o artista que veio do circo Nerino, o grande circo internacional. Ave Maria, ave Maria! Imagine, lá eu nem era artista, lá eu era apenas um cara (Avanzi; Tamaoki, 2004, p. 152).

A primeira passagem do Circo Nerino por Fortaleza remete a 1933, dez anos antes, portanto, do palhaço Trepinha fugir com a trupe que lhe encantou à primeira vista para, muitas paragens depois, escolher Fortaleza como morada fixa e nela consolidar a fama de artista circense gabaritado pela “escola” Nerino³⁹. Tratava-se da turnê de estreia da companhia pelo Norte e Nordeste do Brasil, que chegaria de navio pelas cidades portuárias para seguir viagem de trem. Em 1940, uma segunda temporada na cidade, dessa vez entre 7 de agosto e 29 de setembro, rendeu mais registros na imprensa da época, como consta no livro *Circo Nerino*, de

³⁹ Trepinha, que viajou por todo o Brasil de circo em circo depois do “batismo” no Circo Nerino, onde estreou como palhaço em 1953, ainda passou pelo também aclamado Circo Garcia, chegando com ele até a Guiana Francesa. Em Fortaleza, conheceu o Circo-Teatro Uiara, de Zoalinde Santana, que se fixou na cidade no início da década de 1950. Nele, trabalhou de 1960 até 1970, até ser contratado pelo Theatro José de Alencar como uma espécie de mestre de cerimônia e artista-símbolo daquele que é um dos principais patrimônios arquitetônicos e histórico-culturais do Ceará. Ao falecer, em 2012, deixou o *status* de palhaço mais antigo em atividade no estado para outro José: José de Abreu Brasil, o palhaço Pimenta, que também se iniciou através do Circo-Teatro Uiara.

Roger Avanzi e Verônica Tamaoki (2004). O jornal *O Nordeste*, na edição do dia 12 de agosto, publicaria:

Assistimos às três primeiras funções do Circo Nerino, que acaba de se instalar na Praça dos Voluntários. Os artistas são bons e a moralidade apreciável. Não houve até agora nada que censurar, atendendo-se a que se trata de um circo [...] Lembrando que, em geral, as funções noturnas são para adultos e que a vespéral de ontem foi modelo edificante para a petizada, folgamos em augurar boa temporada ao circo Nerino e elogiar sua louvabilíssima atuação [...] (Avanzi; Tamaoki, 2004, p. 115).

Cinco anos depois, novo retorno. Era 1945 quando a grande empanada⁴⁰ do Circo Nerino armou-se na Praça dos Voluntários,

⁴⁰ Em *Encircopédia* – Dicionário Crítico Ilustrado do Circo no Brasil, Mavrudis (2011, p. 88) escreve: “Empanada é a cobertura do circo. Ela pode ser redonda ou oval. A redonda é formada por quatro quartos e é estruturada por um sistema radial de tensão. A oval é um desdobramento da redonda, com o acréscimo de duas partes retangulares, os lençóis e é estruturada por dois sistemas de tensão: radial e paralelo”. No livro *Circo Nerino*, de Avanzi e Tamaoki (2004, p. 116), lemos: “Em Fortaleza, assim que nos instalamos, tivemos que confeccionar, na carreira, uma nova empanada [...] Pronta, a empanada era armada e só depois de a primeira chuva tirar a goma do tecido é que era impermeabilizada. Para isso, misturávamos, num tonel, ocre, cera de abelha italiana, ou estearina e querosene, e levávamos ao fogo. Fervendo, o preparado era colocado em latas, içadas por cordas até o alto do

Centro de Fortaleza, cumprindo sua mais longa temporada, com duração de quase cinco meses, em plena Segunda Guerra Mundial. Roger Avanzi⁴¹, filho de Nerino Avanzi, é quem narra e deixa registrada a atmosfera local:

Lá havia uma base militar muito forte e os soldados eram assíduos frequentadores do circo. A esta altura nós estávamos com um repertório teatral bem variado. Tínhamos peças para todos os gostos: dramas românticos, sacros, de guerras, de ciganos, de tribunal, além das comédias e farsas. E acho que em parte por causa do repertório, em parte por causa da guerra, durante toda essa temporada, o circo sempre esteve cheio (Avanzi; Tamaoki, 2004, p. 160).

circo, e espalhado no pano com escovões. Do lado de dentro, alguém ficava indicando as falas por microfone”.

⁴¹ Segundo Castro (2019), Roger Avanzi (1922), filho de Nerino Avanzi (1884-1962), herdou de seu pai a função e o nome de palhaço: Picolino. “Sua família fundou o Circo Nerino, um dos mais importantes do país, que durante 51 anos viajou por todo o Brasil. Criado em família tradicional circense, Roger foi acrobata, equilibrista, jóquei, cantor, ator e palhaço. Realizou trabalhos em circo, teatro, cinema e televisão”. Roger Avanzi, que narrou em minúcias suas memórias no livro *Circo Nerino*, faleceu em 2018, aos 96 anos.

Casa cheia, divulgação assídua. Em uma das notícias de jornais da época há o registro da encenação de *A Queda da Bastilha*, em uma sessão especialmente dedicada às Forças Armadas, tendo na plateia apenas militares. No Livro de Ouro⁴² do Circo Nerino, lê-se ainda o comentário elogioso do general Gil Castelo Branco, em 26 de abril de 1945, parabenizando os artistas pelos espetáculos “com argumentos patrióticos” realizados “em homenagem à tropa de guarnição de Fortaleza” e, também por isso, dignos de aplausos (Avanzi; Tamaoki, 2004, p. 161).

Do público à paisana, vale reproduzir as impressões do advogado Daniel Tardio quanto à portentosa estrutura do Nerino, com seu “aparelhamento técnico completo”, e o esmero na produção de um espetáculo que casava circo e teatro, envolvendo todo o elenco circense, entre brasileiros e estrangeiros, na montagem de clássicos teatrais adaptados para o picadeiro. Em 10 de junho de 1945, ele escreveria no Livro de Ouro:

Como casa de espetáculos ambulante, o Circo Nerino apresenta-se majestoso e confortável, com um aparelhamento técnico completo, muito bem coberto, o que importa dizer ser à

⁴² No Livro de Ouro do Circo Nerino eram recolhidas as impressões do público. As pessoas escreviam de próprio punho e, quando o relato era assinado por alguém renomado, a ordem era autenticar em cartório, para comprovar a autenticidade do documento.

prova de chuva. Também dispondo de aparelhos geradores de eletricidade, supre a falta de iluminação nos lugares por onde passa e não dispõem desse conforto. Os artistas, dos quais cinco franceses, são duma abnegação extraordinária, estudando nossa língua para uma fiel interpretação de peças clássicas, entre as quais algumas de Victor Hugo. Revela notar que os artistas do Circo Nerino trabalham sem o auxílio do ponto que nos teatros acompanham os artistas nas apresentações, indicando-lhes o momento preciso de qualquer ação ou oração (Avanzi; Tamaoki, 2004, p. 161).

E vem do próprio Roger Avanzi, testemunha e principal narrador do livro *Circo Nerino*, o relato sobre o clímax da temporada em Fortaleza, quando do anúncio do fim da Segunda Guerra Mundial, bem no meio do espetáculo:

Um dos dramas de guerra que montamos foi 'Os Sycários de Hitler', versão adaptada para a Segunda Guerra Mundial da peça francesa 'O Sanguinário de Lorena'. Nós fizemos fardamento igualzinho ao dos militares americanos,

franceses e alemães. Igualzinho. E como tínhamos muita amizade com os militares de Fortaleza, eles nos emprestavam metralhadoras, baionetas e fuzis. Os soldados mesmo é que traziam as armas para o circo. No final da peça, entravam as bandeiras dos países aliados e minha mãe cantava a Marselhesa. Mas no dia 08 de maio de 1945, nós estávamos apresentando um outro drama, *Sílvio, o Cigano*, quando um repórter entrou no circo e, gritando, atravessou o picadeiro, pegou o microfone e anunciou a rendição da Alemanha. A guerra tinha acabado. Aí, corremos para a coxia, pegamos as bandeiras dos países aliados, que estavam sempre preparadas, e, vestidos como ciganos mesmo, saímos do circo para a Praça do Ferreira, comemorando o fim da guerra. O povo gritava: - Viva os aliados! Viva o Brasil! Viva o Circo Nerino! (Avanzi; Tamaoki, 2004, p. 162).

Figura 9 – Roger Avanzi – Palhaço Picolino II



Fonte: Castro (2005).

De Fortaleza para Sobral, interior do Ceará. Em 1946, foi a sociedade sobralense que viu e aplaudiu efusivamente o Circo Nerino durante três meses de temporada e em meio a uma enxurrada de elogios que acabaram indo parar no Livro de Ouro da companhia: “raro era o dia em que os artistas não recebiam flores dentro do próprio picadeiro”; “até com medalhas de ouro foram presenteados pela legião de fãs” (Avanzi; Tamaoki, 2004, p. 172). O ator Ary Sherlock⁴³, fã confesso e testemunha ocular da passagem do Nerino tanto por Fortaleza quanto por Sobral, escreveu, em texto memorialístico escrito em 1997, sobre o que permaneceu na memória, transformando-lhe o próprio destino:

Custódio Couto era palhaço de circo, contava histórias, tocava violão e cantava. Ele chegou a Sobral com um circo; e a tia da minha mãe, que era viúva, apaixonou-se e, desafiando toda a sociedade sobralense, com ele se casou. Ela tinha

⁴³ Em texto publicado no blog do escritor Raimundo Neto, o ator e diretor cearense Ricardo Guilherme escreve: “Ary Sherlock (Sobral/CE, 1930) estreia como ator na peça *Os Mortos Sem Sepultura*, de Jean-Paul Sartre (tradução e direção de Vicente Marques), encenada no Teatro José de Alencar pelo Grupo Teatro Experimental de Arte, em 25 de novembro de 1954. Na TV Ceará Canal 2, primeira emissora da televisão cearense, fundada em 26 de novembro/1960, Ary se torna roteirista e diretor, liderando intensa produção de teledramaturgia inclusive inúmeras novelas, como *O Pobrezinho de Assis*.” (Disponível em: <http://raymundo-netto.blogspot.com/2020/08/ary-sherlock-90-anos-de-ricardo.html>. Acesso: 22 ago. 2022).

uma pequena herança do primeiro marido, que o Custódio Couto, maravilhoso, com aquelas risadas incríveis, gastou toda na boemia. Eu adorava o tio Couto. Ele era muito elegante: sempre de terno de linho branco, chapéu palheta. Aquele gentleman! Depois, quando minha tia morreu, ele foi morar em Fortaleza, mas sempre vinha nos visitar em Sobral. Em 1945, fui pra Fortaleza tirar uma fotografia no Foto Ribeiro, ali na Praça do Ferreira, porque em Sobral não havia um estúdio fotográfico como aquele [...] logo que cheguei procurei o tio Couto. Ele me convidou para ir ao circo que estava empresariando, o Nerino, e depois do espetáculo me levou para os camarins pra me apresentar aos artistas. E assim, de repente, entrei na intimidade de um circo. Eu tinha apenas 14 anos, era um garoto, e fiquei deslumbrado com aquele mundo misterioso que me tocava lá dentro, e que parecia chamar por mim. Meses depois, o circo Nerino chegou a Sobral e instalou-se na praça do Grupo Escolar Professor Arruda. Quando soube senti-me importantíssimo, afinal, eu estivera nos camarins daquele circo. Meu pai, que era técnico de cinema, acabou ficando amigo do

peçoal, que lhe deu um ingresso permanente. E assim eu pude assistir a todos os espetáculos da temporada do Circo Nerino em Sobral, no ano de 1946. Eu adorava circo, mas o que me arrebatou no Nerino foi a segunda parte do espetáculo: o circo-teatro. Eles faziam maravilhas, pois usavam o picadeiro, a boca de cena, e até os palcos suplementares. A Paixão de Cristo era um deslumbramento, veio gente de todas as cidades vizinhas de Sobral para assistir. Em Os Milagres de Santo Antônio, os peixes saltavam no mar. E uma onda de misticismo invadia o povo. — Santo Antônio, ajudai-me! Muitos anos depois, já ator profissional, quando fiz São Francisco na novela O Pobrezinho de Assis, vivi o que presenciei no Nerino, quando pessoas doentes vinham ao estúdio da televisão para se jogar aos pés do santo [...] o teatro do Nerino era um teatro mais Sarah Bernard, tinha que ter im-
postação de voz, pois eles não usavam microf-
one [...] no carnaval daquele ano, o Palace Clube, frequentado pela alta sociedade sobralense, contratou a orquestra do Circo Nerino para animar as noites de Momo [...] Era muito difícil entrar naquele clube, o sujeito podia ter dinheiro, mas

se não tivesse tradição, não entrava. O Circo Nerino adentrou esse círculo fechado porque sua constituição era familiar. Lá estavam a mãe, o pai, os avós, os filhos, os netos. Se ajudou o fato deles serem franceses? Sim, mas principalmente por serem brancos, porque na minha terra existe um preconceito enorme contra os negros [...] Aquele circo magnífico, formado por uma única família, me marcou muito, deu-me o gosto pelo artístico e solidificou a minha vocação (Sherlock, 1997 *apud* Avanzi; Tamaoki, 2004, p. 172).

Irremediavelmente marcadas pelo *magnífico* Circo Nerino são também as memórias do palhaço Trepinha, que ali descobriu sua vocação para cômico após ter que substituir emergencialmente o palhaço Trepá-Trepá, do qual herdou o nome e com quem passou a contracenar a *posteriori*.

Vestiram-me uma roupa, calçaram sapatos de bicos bastante longos, finos e dobrados para cima. Fizeram-me uma maquiagem, que copio até hoje. Isso aconteceu em 1953. Trepinha casava no sábado e Trepá-Trepá no domingo. Trabalhamos juntos durante doze anos. Na-

quela época era palhaçada montada, equilíbrio do café, a bandeja equilibrada na vareta e no queixo [...] o palhaço entrava para imitar alguns números apresentados pelos equilibristas: um bule de café e três xícaras amarradas com cordãozinho à bandeja, que era jogada em direção às pessoas da plateia, que se assustavam, pensando que havia café e tudo cairia sobre elas. O bule enchia de fumaça e colocava papel picado dentro dele, o público pensava que era café quente, né? (Lage, 2012, p. 31).

Foi tamanho o sucesso do palhaço Trepinha ao longo dos anos no Circo Nerino, sobretudo junto ao público infantil, que a concorrência cresceu os olhos: procurado pelo Circo Garcia, não titubeou em aceitar a nova e vantajosa proposta de trabalho. Em quatro anos de contrato, viajou o Brasil inteiro, chegando à Guiana Francesa. Quando decidiu mambembar de circo em circo, parou em Fortaleza, onde se fixou. Corria a década de 1960 e Trepinha foi trabalhar no Circo-Teatro Uiara, de Zoalinde Santana, onde, além de palhaço, integrava o elenco de peças dramáticas, cantando e tocando violão. No Abrigo

Central⁴⁴, ponto de encontro preferencial à época, conheceu nomes do rádio e da televisão, e assim é que acabou sendo convidado a estrelar um programa televisivo no extinto Canal 2, intitulado “Aí vem o Circo!”.

Passei um ano e sete meses trabalhando na TV. O Renato Aragão trabalhava lá, mas não era comediante, só funcionário, depois é que ele seguiu carreira e hoje tá de Renato Aragão, né? Os circos montados nos subúrbios de Fortaleza corriam atrás de mim, o povo queria ver o palhaço da televisão lá no circo, o povo ficava na frente do circo esperando que a camionete chegasse com o palhaço, só aí iam comprar o bilhete de entrada (Lage, 2012, p. 32).

⁴⁴ Em *A Praça do Ferreira: República do Ceará Moleque*, o escritor Juarez Leitão (2002, p. 10) descreve: “Em 1949, depois de se desligar das tentativas de montagem de loterias no Ceará e em Pernambuco, o jovem empresário Edson Queiroz participou da concorrência pública aberta pela Prefeitura de Fortaleza para a construção e exploração de um centro comercial e de lazer no coração da cidade, a Praça do Ferreira. E ganhou o direito de construir o que seria o Abrigo Central e de usar comercialmente o local por um período de treze anos. No prédio procurou agrupar desde pequenas lojas e empresas de prestação de serviços, como bares e lanchonetes, com bastante espaço para as pessoas lerem jornal, tomarem café, beberem e conversarem. Em pouco tempo, Fortaleza transformou o Abrigo Central em seu ponto de encontro predileto. Por lá passariam todos os tipos humanos [...] artistas, negociantes, políticos, estudantes, poetas de cordel e contadores de anedotas. Na expressão dos cronistas da época, o Abrigo Central era a verdadeira Assembleia do Povo.”

Quando a Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, ainda no início da década de 1970, quis montar o seu Teatro Móvel, foi Trepinha o indicado para armar a lona. E assim é que surgiu o convite para se tornar funcionário contratado do Theatro José de Alencar⁴⁵, onde trabalhou de 1971 a 2012, ano de seu falecimento, como contínuo e espécie de palhaço-cerimonial, recepcionando tardes e noites a fio o público de um dos principais patrimônios arquitetônicos e histórico-culturais do Ceará. Um “palhaço-rito de passagem”⁴⁶, conduzindo para dentro do Theatro, com seu megafone em punho, o público da praça⁴⁷ contígua

⁴⁵ O Theatro José de Alencar foi inaugurado oficialmente em 17 de junho de 1910, em Fortaleza, no Ceará. É referência artística, turística e arquitetônica no país, além de ser tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Apresenta arquitetura eclética e sala de espetáculo em estilo *art nouveau* com três andares e 800 lugares. O complexo do Theatro conta ainda com auditório de 120 lugares, *foyers*, espaço cênico a céu aberto e o prédio anexo, com 2600 metros quadrados, que sedia seu Centro de Artes Cênicas (CENA), além do Teatro Morro do Ouro; a praça Mestre Pedro Boca Rica, com palco ao ar livre de capacidade para 600 pessoas; a Biblioteca Carlos Câmara; a Galeria Ramos Cotóco, quatro salas de estudos e ensaios e um jardim projetado por Burle Marx. (Disponível em: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/espaco/317>. Acesso em: 19 jul. 2023.).

⁴⁶ Disponível em: <https://www.circonteudo.com/fabricante-historia/os-muitos-circos-do-trepinha>. Acesso em: 23 abr. 2023.

⁴⁷ Antes de homenagear o escritor cearense José de Alencar, o logradouro era conhecido como Praça do Patrocínio, por estar em frente à Igreja de Nossa Senhora do Patrocínio. Mas, a partir de 1870, passou a se chamar Marquês de Herval. No dia 17 de julho de 1910, a praça recebe o Theatro José de Alencar e, em 1929, por iniciativa do jornalista Gilberto Câmara, foi colocada no centro da praça uma estátua de José de Alencar. Com isso,

que, de transeunte, passaria a ser plateia, dada a larga experiência do artista circense em promover a ligação entre o dentro e o fora – ou a casa e a rua.

Figura 10 – Palhaço Trepinha



Fonte: Acervo Jacques Antunes.

Trepinha, que falece aos 85 anos como o palhaço mais antigo em atividade no Ceará, legou o título a José de Abreu Brasil, o palhaço Pimenta. Ambos passaram pelo Circo-Teatro Uiara, de Zoalinde Santana, e viram seus caminhos mambembes correrem

a praça passou a ser conhecida pelo nome do escritor, permanecendo até hoje. (Disponível em: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/espaco/295>. Acesso em: 19 jul. 2023).

em paralelo no chão de terra batida onde os pequenos circos de lona se assentam. Ambos foram forjados no mesmo barro, aquele que molda artesanalmente os cômicos ambulantes. Aos 78 anos, Pimenta pega o bastão da mão invisível de Trepinha e parece atualizar uma experiência larga de tempo que diz sobre o encontro do artista circense com o público, encarnando a imagem-síntese de personagens populares, brincadeiras e truques herdados do teatro de feira e da *Commedia dell'Arte* que ainda fazem sentido para a comunidade.

Ao renová-la a seu modo no picadeiro contemporâneo, o palhaço Pimenta projeta-se como elo humano de ligação e justaposição de memórias e narrativas colhidas entre circenses itinerantes da lona que, em suas gestas ambulatórias, levam riso e divertimento a diversos bairros da periferia de Fortaleza. A partir dele, portanto, a ordem é chamar atenção para o modo de vida circense e a formação de um grupo social sedimentado através da transmissão oral de um conjunto de saberes e práticas a serviço não só da produção do espetáculo em si, como da constituição de um *ethos* circense.

Vejamos a cada capítulo porvir: a história do circo brasileiro – e de seus palhaços e artistas-símbolos – habita e revolve as memórias de quem fez e faz a arte circense girar teimosamente, assim como sobrevive através dos testemunhos de diversas plateias que, em diferentes épocas e contextos histórico-sociais, deixaram-se arrebatados pelos jeitos de brincar e a polissemia da

arte circense. Assim é que, para refletir sobre a constituição histórico-social do circo itinerante da lona em Fortaleza, sobretudo através da memória coletiva dos circenses, é preciso verificar o que significa e como é apreendido o tempo dos acontecimentos no interior do grupo, refletindo sobre o vivido.

CENA 2: “QUEM É O “GOSTOSÃO” DAQUI?”: ABRAM ALAS PARA O PALHAÇO PIMENTA

Acho que alguém disse aí na plateia que eu tropecei e me desequilibrei. Não, eu não me desequilibrei. Eu tava brincando, não me desequilibro nunca. Eu brinco todas as noites com equilíbrio porque eu sou de circo. É sempre assim, eu sempre entro no picadeiro brincando, abrindo uma porta que dá para o infinito, iluminado por milhões de candelabros. Eu brinco, eu sou palhaço. Eu brinco, danço, salto, ondulo, eu brinco com as crianças, quebro meu coração de encontro ao risco porque eu sou de circo. Eu brinco com a vertiginosa audácia do trapézio. E lá no alto, no topo da lona, no meio de um salto mortal, sou capaz de roubar um holofote porque eu sou de circo. Sento no cavalo como quem senta numa poltrona, ando na corda como quem anda numa avenida, ando de bicicleta sem guidão, sem assento, sem pedal, sem roda. E com as mãos, eu dinamizo dezessete laranjas de tal forma que elas mais parecem

estrelas iluminando o firmamento. Porque eu sou de circo. Não, eu não me desequilibro. A alegria me alarga e eu vou do mineral a Deus. Como pode alguém achar que eu me desequilibro? Minha vida começou aqui nesse picadeiro e aqui ela não vai terminar nunca porque ela é muito maior do que eu, só não é maior que meu circo (Pagliacci, 2018) ⁴⁸.

Nenhuma fila dobrando o quarteirão. Nenhum empurra-empurra nos limites do aramado que cerca o Circo do palhaço Pimenta, fincado temporariamente em um terreno baldio contíguo a um campo de várzea no bairro Vila Velha, periferia de Fortaleza. São quase 21 horas do dia 28 de setembro de 2018. E enquanto o silêncio dava voltas em torno dos *trailers* que servem de casa e camarim para os artistas circenses, todos eles envolvidos nos últimos preparativos cênicos antes de encararem o picadeiro, o rumor vindo da vizinhança mais próxima se confundia com a cacofonia provocada pelo brilho aceso das televisões ligadas naquele entorno comunitário.

Foco no septuagenário dono do negócio ambulante: à frente do pequeno espelho oval seguro em uma das mãos, ao passo

⁴⁸ Texto-homenagem para Domingos Montagner (1962-2016), ator e palhaço da Cia La Mínima, escrito pelo também ator Luis Gustavo (1934-2021) e interpretado de viva-voz pelo próprio homenageado no documentário *Pagliacci* (2018).

em que coloria seu rosto de palhaço, José de Abreu Brasil, ou melhor, o Pimenta, visto que o nome de batismo foi definitivamente engolido pelo artístico, tratava de explicar o aparente descompasso entre o tempo interno da lona e o do entorno de casas de porta e janela com antenas parabólicas sobre os telhados: é que o cotidiano compartilhado junto a moradores de bairros periféricos da cidade onde as lonas itinerantes se fixavam durante suas temporadas de apresentações já lhe teria ensinado sobre a imprudência em anunciar qualquer espetáculo antes do término das novelas transmitidas em horário nobre. É assim desde a década de 1950, como vem lembrar Pimenta, quando a televisão se fez novidade no Brasil para depois virar febre, tornando-se, aos olhos dele, a principal responsável pela evasão paulatina de boa parte da plateia ruidosa que até então lotava pequenos, médios e grandes circos itinerantes da lona pelos mais longínquos rincões de todo o território nacional.

Pois que findassem as cenas dos próximos capítulos. Ali, no Circo do palhaço Pimenta, o espetáculo até podia esperar, mas parar jamais. Daí porque é preciso seguir pintando o rosto, repetindo incansavelmente o ritual de composição do personagem cômico arquetípico⁴⁹ (Castro, 2005), aquele que remete ao próprio

⁴⁹ A artista e pesquisadora Alice Viveiros de Castro (2005), assim como o pesquisador Mário Fernando Bolognesi (2003) entendem o palhaço como uma expressão de caráter arquetípico. A palavra arquétipo remete a um tipo arcaico e, enquanto conceito aplicado em diversas áreas de conhecimento,

ato de fazer rir e às primeiras manifestações da imaginação coletiva (Bergson, 2007). Um tipo familiar e estranho a um só tempo, que, sozinho, em acordo prévio e insuspeitado com o imaginário das brincadeiras, lazeres e práticas festivas tradicionais populares (Magnani, 2003), também é capaz de nos transportar em direção à milenar arte circense e seus primeiros sinais de existência, detectados em pinturas de quase cinco mil anos na China, nas pirâmides do Egito e em rituais sagrados da Índia (Abreu; Silva, 2009).

Alheio à boa parte dos acontecimentos históricos colados à genealogia do ofício que escolheu para si, o palhaço nascido em 1945 brinca inadvertidamente com camadas sobrepostas de temporalidades, perguntando as horas e tratando de compor sua “segunda pele”. Primeiro, enfia o dedo em um tubo de pomada Minâncora⁵⁰, espalhando a pasta branca com as mãos por quase todo o rosto enrugado. De fora, fica o enorme nariz pontiagudo e envergado que será pintado com o vermelho vivo de um batom feminino até a altura da testa, a fim de destacá-lo e prolongá-lo ao máximo. Dos olhos, pendem ainda duas lágrimas negras, enquanto a sobrancelha também

diz sobre um modelo, um padrão a ser seguido, uma imagem primordial cujas repetições não precisam ser sempre iguais, um tipo de personagem genérico e recursivo.

⁵⁰ Aqui, a pomada Minâncora, que custa bem menos que a tinta apropriada para pintura facial, diz sobre as alternativas encontradas por quem, como o palhaço Pimenta, tem baixo poder aquisitivo e precisa dirimir ao máximo qualquer gasto extra que possa vir a comprometer o já restrito orçamento familiar.

ganha espessura em golpes de lápis e delineador pretos. Um último detalhe da composição plástica é o traço alongado que lhe escancara a boca, enegrecida e alargada de uma ponta a outra.

Figura 11 - Palhaço Pimenta e sua pintura facial



Fonte: Acervo Francisco Galba.

Eis a “assinatura”⁵¹ singular de um cômico ambulante que, “palhaçando” de circo em circo por anos a fio, até adquirir a própria lona, em 2010, cavou sua filiação simbólica junto à inumerável família de artistas circenses que, mergulhada na dinâmica da cultura circense e numa prática errante tomada como modo de vida, se dedica a manter tesa e em movimento a fantasia cômica de cada dia, carregando no próprio corpo a memória de saberes e fazeres herdados de cômicos e brincantes que, como ele, se entregaram, em diferentes épocas e civilizações, ao desafio de abrir espaço para “a instalação do maravilhoso e da arte junto a uma sociedade que, desde o seu começo, vive do espetáculo [...], ri de si mesma e ironiza dionisiacamente sua realidade pelo e no êxtase festivo” (Peres; Amaral; Mesquita, 2012, p. 14).

Som na caixa: “quem é o gostosão daqui? Sou eu, sou eu, sou eu...”. A trilha-sonora foi especialmente escolhida naquela noite para o palhaço Pimenta entrar em cena. Ele faz suspense. Primeiro, é a barriga desnuda que aparece “sensual” entre brechas de uma cortina esticada de um extremo a outro do minús-

⁵¹ A palhaça e pesquisadora Lili Castro (2019, p. 56), em seu livro *Palhaços: multiplicidade, performance e hibridismo*, esclarece: “cada palhaço cria e repete sua própria pintura facial, que desnaturaliza o rosto do artista, agindo como um elemento de sua transformação. Essa maquiagem-máscara pode ser mais ou menos detalhada, pode conter ou não o nariz vermelho, pode ser um rosto completamente pintado ou apenas um pequeno acento de lápis nos olhos. Pode ser até mesmo um objeto, como um par de óculos, peruca ou chapéu. O importante é que a caracterização cumpra seu papel de máscara, agindo como elemento catalizador de uma metamorfose”.

culo picadeiro ambulante. Depois, só os sapatos colossais estão parcialmente à mostra, dançando no melhor estilo *chaplino*⁵². Por último é que o rosto caricatural desponta por inteiro, rindo um riso sem dentes e revelando por completo a figuração assimétrica do “careca mais divertido que já nasceu nesse mundo”⁵³, aquele que, metido em calças frouxas e supercoloridas, deixa a gravata pender torta do pescoço e, ao invés da peruca, prefere usar um boné encardido virado para trás. Xeque-mate: a máscara

⁵² A imagem dos sapatos do palhaço que aparecem entre as cortinas sem que vejamos o corpo do palhaço Pimenta, que os anima às escondidas, remeteu-me à lendária “dança dos pãezinhos”, cena clássica do cinema mudo de Charles Chaplin, onde Carlitos, o Vagabundo, espeta o garfo em um pão francês e depois em outro, criando assim duas perninhas que ele põe para dançar como se manejassem marionetes. O filme é *Em busca do ouro*, de 1925, e o frame revela seu modo único de imprimir graça ao habitual, transformando o sentido estático da coisa inanimada em deslumbre poético. Castro (2019), ao compor uma tipologia dos palhaços no mundo, cita o Vagabundo, ou Tramp. Sobre esse, ela escreve: “[...] pode ser considerado como uma variação do tipo augusto e sua temática gira em torno da fome, da miséria e da vida nas ruas. Caracterizado como um andarilho, esse palhaço usa roupas esfarrapadas, sapatos furados, chapéus velhos e objetos típicos de alguém que mora na sarjeta [...] O palhaço vagabundo mais famoso de todos os tempos foi o *The Little Tramp*, de Chales Chaplin (1889-1977). No Brasil, o personagem foi difundido como Carlitos, mas a tradução literal do nome seria *O Pequeno Vagabundo*” (p. 49).

⁵³ A expressão metafórica referente à figura do palhaço é de autoria da escritora Rachel de Queiroz (2004) e consta na crônica “Grande Circo Zoológico”, da *Coleção Melhores Crônicas*, onde a autora narra uma viagem de navio gaiola por toda a extensão do Rio São Francisco em companhia de uma trupe circense completa, que leva a bordo feras e cavalos ensinados.

ancestral do palhaço⁵⁴, “signo e instrumento de encantamentos” (Barroso, 2019, p. 19), foi atualizada com sucesso e basta, em si mesma, para fisgar e prender todos os olhares contemporâneos.

Com o protagonista do espetáculo situado no centro de seu, aparentemente, frágil local de trabalho, aquele que se confunde com moradia e faz as vezes de mediador social com o entorno comunitário, instalando-se como canal aberto de comunicação e cordialidade com o mundo, finalmente podemos subentender: a “festa” vai começar. Para tanto, o palhaço não se apressa em sacar da manga uma blague ou piada sequer. É com a força plástica de sua presença física, ali colocada à prova como lance de sorte, que vai ladrilhar todo o espaço ao redor com seu andar de fantoche desarticulado e aparência bizarra, explo-

⁵⁴ Apanhemos com Mavrudis (2011), em seu *Encicropédia: Dicionário Crítico Ilustrado do Circo no Brasil*: “Considerada a menor máscara do mundo, o nariz vermelho é o símbolo universal do palhaço e sua caricatura, assim como o palhaço é a caricatura do próprio ser humano. Existem muitas explicações sobre o seu significado. As mais comuns são o excesso de bebida ou frio, que podem deixar o nariz vermelho e, nos dois casos, alterar o comportamento humano, levando-o a confundir, dificultar ou exagerar os seus movimentos. Como no caso do palhaço, que essencialmente é um exagerado. A máscara é utilizada para as mais diversas finalidades e por todas as civilizações: proteção, manipulação de seres sobrenaturais, subjugação ou domínio e distinção. Pode ter se originado das tatuagens e pinturas corporais dos disfarces próprios para a caçada, ou da caracterização dos rituais religiosos dos povos primitivos. Para estes povos, a máscara era mais que uma representação, ela era o seu próprio ancestral. Por este ângulo, a máscara corresponde a um estado da consciência, em que não há diferença entre ser e parecer. Nesse contexto, a modificação da aparência determina a modificação da própria essência de seu portador” (Mavrudis, 2011, p. 283).

rando ao máximo a gestualidade como ferramenta de fazer rir e afirmando o próprio corpo como princípio e matriz do fator espetacular (Bolognesi, 2009).

Em um cenário improvisado, pobre em recursos cênicos, o palhaço Pimenta nada possui, a não ser sua indumentária clássica em tom anedótico. Mas a pujança expressiva do corpo que faz rir, parece exceder a própria constituição física quando se põe a desafiar a ortopedia social, aliando astúcias corporais a uma coleção diversa de mogangos, caretas e trejeitos que, alegoricamente, apontam para o lugar marginal reservado à inadequação no mundo da ordem. Inadequado e disforme, ele figura como aquele que vem causar erosão e promover curtos-circuitos no território aparentemente fixo e acabado das significações dominantes e sua tábua de valores vigentes.

Entre gritos, risos e assobios, o que se projeta como reflexão crítica, para além da dimensão do visível, é um outro modo de desacreditar as formas de domesticação impostas aos corpos do indivíduo moderno (Foucault, 1979), tendo o humor como dispositivo de engenhosidade e audácia frente ao nada inocente sequestro dos sentidos da realidade promovido por aquele experimento ambulante, que, entretempos, vem brincando com as imperfeições de estabelecidas máscaras sociais e confiando tal tarefa sobretudo ao corpo de plasticidade e astúcia que faz rir, aquele que, ao longo de sua construção histórica e social, anterior à

própria invenção do circo moderno⁵⁵, atende por nomes e perfis⁵⁶ diversos: *clowns*, *augustos*, *bufões*, *bobos da corte*, *tricksters*, *stupidus*, *pícaros*, *cômicos dell'Art*, *cômicos equestres*, *vagabundos*, *excêntricos*, *tribunos*, *truões*, *palhaços*, enfim...

Chamemos como quisermos: o palhaço Pimenta é um em muitos – ou muitos em um – “homem-memória” (Le Goff, 2003) que, ao olhar simbolicamente para trás, reforça o elo de ligação que a palhaçaria e o circo promovem entre o festivo e o *socius* na cultura contemporânea, bem como as intrincadas relações advindas do entrelaçamento da tradição com a modernidade – ou do antigo

⁵⁵ De acordo com Silva (2007), o primeiro circo fixo da era moderna inaugurado na Europa remete ao século XVIII, quando o suboficial reformado da cavalaria inglesa, Phillip Astley, teve a ideia de investir em um espaço de entretenimento fechado e circular onde um público pagante passaria a ter acesso a espetáculos que combinariam a perícia do manejo equestre e das acrobacias sobre cavalos com as múltiplas performances de rua dos saltimbancos que, até então, se apresentavam nas ruas e feiras populares. Foi em 1782 que o Real Anfiteatro Astley de Artes abriu as portas em Londres para um tipo de espetáculo e negócio que se expandiu pelo mundo.

⁵⁶ Castro (2019, p. 19) revela que as hibridações da figura do palhaço podem ser diversas, misturando tipos, influências, estilos, técnicas e linguagens. Ao compor uma rica tipologia dos palhaços no mundo, ela elenca as características e funções, em diferentes épocas e culturas, de alguns dos citados acima. A artista e pesquisadora Alice Viveiros de Castro (2005, p. 11) complementa e reforça: “o palhaço não é um personagem exclusivo do circo. Foi no picadeiro que ele atingiu a plenitude e finalmente assumiu o papel de protagonista. Mas o nome ‘palhaço’ surgiu muito antes do chamado circo moderno [...] Uma das grandes dificuldades que a maioria dos autores encontra ao estudar a origem dos palhaços está na profusão de nomes que essa figura assume em cada momento e lugar”.

com o novo. Daí porque vem dele – toda a trupe familiar irmanada em torno da lona admite – o apelo simbólico maior para fazer valer o vínculo necessário junto à plateia de não mais que 30 pessoas, entre crianças e adultos, que vieram ocupar as arquibancadas cambaleantes do circo. E cabe o jargão: hoje só “tem espetáculo, sim senhor”, se o “gostosão” protagonista da cena, pai e avô septuagenário, cabelo ralo, um tanto curvo, pele curtida pelo sol, timbre fanhoso, tomar para si o desafio de burilar, de forma acordada com o público, a ontológica arte do riso (Bergson, 2007).

Aberta a via de acesso à dimensão do festivo através da diversão e da arte, aqui percebida em sua íntima relação com a alegria e o convívio social, o que parece estar em jogo para o palhaço, quicando no ar em meio ao espaço socialmente compartilhado, aberto pelo circo itinerante da lona, é sua potencial capacidade de entortar a rigidez mecânica de nossos hábitos adquiridos, a disciplinarização de nossos corpos, o engessamento de nossos sentidos e os próprios moldes quadriculados do raciocínio moderno instrumental.

Mais uma vez, o corpo artesanalmente moldado para fazer rir, aquele que se vale da “criatividade dispersa, tática e bricoladora” associada às próprias “astúcias” (De Certeau, 2009, p. 41) para “profanar” o manto “sagrado” das coisas sérias (Agamben, 2007, p. 65), está ali, no centro da cena, afirmando teimosamente a centralidade da festa na vida social, associando – e não separando – o tempo ordinário do lazer ao tempo útil do trabalho (Magnani, 2003), embaralhando as cartas de certas normas e valores da cultu-

ra como possível crítica ou inversão da ordem social, e problematizando, enfim, o enrijecimento das máscaras sociais e a captura subjetiva dos corpos na contemporaneidade (Foucault, 1979).

A profanação implica, por sua vez, uma neutralização daquilo que profana. Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso. Ambas as operações são políticas, mas a primeira tem a ver com o exercício do poder, o que é assegurado remetendo-o a um modelo sagrado; a segunda desativa os dispositivos do poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado (Agamben, 2007, p. 68).

Olhemos ainda mais de perto: em seu exercício lúdico e alternâncias de ritmo para fazer rir, o palhaço Pimenta dá início à patuscada contracenando com um singular adereço tornado extensão do próprio corpo cômico: a gravata dotada de engrenagem própria, que levanta a cada vez em que o palhaço se enamora de alguma mulher. Naquela noite, “Margarida”, eis o nome da traqui-

tana, irá subir diversas vezes em meio à apresentação do esquete⁵⁷ *Mãe por meia hora*, que tem Pimenta como principal atração, mas conta com a participação especial de seu filho Jorge, com quem faz uma espécie de parrelha, estabelecendo um diálogo em tom burlesco mais direto. Há mais familiares em cena, assumindo papéis secundários ou fazendo figuração: Aparecida, a filha caçula do dono do “brinquedo” ambulante, encarna a jovem sensual que será usada como moeda de troca na trama em que um falso golpe do baú é planejado; Aíla, a esposa, é a mãe que, por meia hora, vai se ausentar e ser jocosamente substituída por um “impostor” travestido de mulher que tentará, em vão, levar a melhor na hilária negociata.

Figura 12 – Pimenta e a gravata Margarida



Fonte: Acervo Francisco Galba.

⁵⁷ “Os esquetes são peças cômicas com roteiros abertos em que o palhaço contracena com personagens caricatos. Sua duração média é de vinte a trinta minutos, contando com grande carga de improvisação e tratando de assuntos exteriores ao universo do circo” (Castro, 2019, p. 58).

Do começo ao fim da encenação caseira, não é exatamente o roteiro um tanto previsível, marcado pelo desenvolvimento de um inusitado conflito, que prenderia a atenção da plateia presente no pequeno circo de lona, mas as gagues físicas do palhaço metido a gaiato e espertalhão, que, ao longo de sua performance brincante e desbocada, usa e abusa de piadas picantes e tiradas de duplo sentido, bem como de seu poder de improvisação, que surpreende e arranca risada até de quem contracena com ele. Eis “o puro corpo exteriorizado” (Bolognesi, 2003, p. 14) do palhaço circense, aquele que não se põe a interpretar um outro e nem aponta para uma realidade externa e distante, mas atua na dimensão mesma do seu gesto, no seu tempo, com ritmo e pulsação própria, representando a si mesmo no contexto do espetáculo onde “representação e vida fundem-se em um mesmo ato” (Bolognesi, 2003, p. 193).

Os números cômicos [...] trabalham, no plano simbólico, com tipos que não deixam de ser máscaras sociais biologicamente determinadas [os palhaços são desajeitados, lerdos, fisicamente deformados, estúpidos etc.]. Esses limites se revelam com o riso espontâneo que escancara as estreitas fronteiras do social. Quando os palhaços entram no picadeiro, o olhar espetaculoso se desloca objetivamente para a realidade diária da plateia (Bolognesi, 2003, p. 14).

Autorizado a ornamentar-se com as formas das representações humorísticas para celebrar o caráter festivo do cotidiano e os divertimentos como efeito do próprio dinamismo das coletividades, o que o palhaço também faz aludir é a inserção do lazer dentro do universo mais amplo da cultura, aquele de onde se depreende modos de existir que põem em circulação sentidos, inteligências, ideias, emoções, valores e identidades diversas. Enredado a outras dimensões da vida social, o tempo roubado pelo palhaço para fazer rir é o da fruição, aquele que se quer livre para afirmar seu valor na contemporaneidade como instância cultural que questiona uma costumeira dicotomia com o trabalho e a própria regulação padronizada do tempo geralmente impostas pelo capitalismo industrial (Magnani; Spaggiari, 2018).

As representações humorísticas, nas suas inúmeras formas e procedimentos, forjam-se nos fluxos e refluxos da vida, no tecido histórico e social – já que cada sociedade cria e inventa seus próprios espaços de repressão e de transgressão. Além de colocar-se como uma invenção histórica e social, a atitude humorística é vista como parte indistinta dos processos cognitivos, pois ela partilha, como o jogo, a arte e o inconsciente, o espaço do indizível, do não-dito e até do impensado (Saliba, 2002, p. 28).

Inviável sozinho, o corpo que faz rir vem assim celebrar a arte do encontro. Chama-se para “brincar”, isso significa “realizar um percurso junto, ao modo de uma pequena viagem” (Dunker; Thebas, 2019, p. 50), já que a brincadeira pressupõe a presença do outro, assim como um fino estado de presença. Se o riso pede reciprocidade, porque, afinal, é social (Bergson, 2007) e “cria comunidade” (Pelbart, 2003, p. 28), o corpo que faz rir também precisa estar aberto às afecções, ao outro, tornando-se “hospedeiro daquilo que o mundo não consegue ver ou suportar” (Dunker; Thebas, 2019, p. 32). Olhar de fora, mesmo estando dentro, encontrar o estranho no familiar e vice-versa, faz do palhaço, entretempos, alguém que habita uma zona intermediária entre mundos ou culturas diferentes.

Assim é que, ao usar o riso como linguagem provocativa e propósito, o corpo cômico do palhaço circense se desafia não apenas a divertir, mas também a instaurar uma qualidade de distensão na vida cotidiana, a abrir fendas no tempo burocrático, a dar passagem à imaginação e a construir pontes de conexão inusitadas, alegres e potentes com o coletivo.

O melhor da vida do circo é sentir aquele frio na barriga, todo dia. Tem que sentir, se não tá morto, não presta pra circo. E também gostar de tá ambulante e fazer parte da alegria do bairro, conhecer todo mundo, trazer alegria, voltar

um ano depois naquele mesmo lugar e o povo reconhecer você e receber bem. Por isso, acho que o mais importante pro palhaço é ter bom humor. Tem que tá todo tempo alegre. Se der aquela tristezinha, da cortina pra dentro vai embora tudo. Não sei explicar direito, mas é assim alegria de circense... (Entrevistado Pimenta)⁵⁸.

“Fazer parte da alegria do bairro, trazer alegria”, ser reconhecido e bem recebido justamente por isso, além de ter bom-humor. Sem explicações absolutas, a alegria referida por Pimenta não é particular, ao contrário, vem dizer “nós” e parece querer estabelecer elos e conexões com a vida corrente dos moradores dos bairros periféricos por onde ele passa. Pensando com Clement Rosset (2000), estamos diante da alegria como “força maior”, aquela que vai além do objeto que a gerou e está ligada à afirmação do caráter jubiloso da existência, chegando aonde a alteridade se encontra presente. Não alegria como “o puro e simples divertimento ou transbordamento pessoal pela risada, qualquer efeito de gratificação do ego”, mas “álacre”, “o instante em que o indivíduo abole o fluxo do tempo cronológico, deixando seu corpo libertar-se de qualquer gravidade, para experimentar a sensação do presente” (Sodré, 2019, p. 149).

⁵⁸ Entrevista concedida por Pimenta, à autora, em 28 set. 2018.

Figura 13 e Figura 14 - Palhaço Pimenta: a alegria do bairro



Fonte: Acervo Jacques Antunes.

Signo e instrumento de comunicação, o corpo que faz rir se experimenta no picadeiro, portanto, como canal de afetividade, lugar não do rompimento pregado pela sociedade moderna do tipo individualista, mas de uma possível conexão e reconciliação com aquilo que os une aos outros, dando passagem a um sentir radicado na expressão corporal, onde as emoções parecem recuperar sua consciência terrena, deixando-se nutrir pela natureza e pela cultura simultaneamente (Le Breton, 2007).

Arrisquemos afirmar: se tudo na performance do palhaço é desenvolvimento da alegria pelo corpo, compreendendo aqui “a corporeidade humana como fenômeno social e cultural, motivo simbólico, objeto de representações e imaginários” (Le Breton, 2007, p. 7), vem justo do seu capital corpóreo-afetivo mais elevado o potente chamado para a inversão de sentido da ordem e a possibilidade de imaginar e viver, a partir do mundo dado, um outro mundo possível.

Do corpo nascem e se propagam as significações que fundamentam a existência individual e coletiva; ele é o eixo da relação com o mundo, o lugar e o tempo nos quais a existência toma forma através da fisionomia singular de um ator. Através do corpo, o homem apropria-se da substância de sua vida traduzindo-a para outros, servindo-se dos sistemas simbólicos que compartilha

com os membros da comunidade. O ator abraça fisicamente o mundo apoderando-se dele, humanizando-o e, sobretudo, transformando-o em universo familiar, compreensível e carregado de sentidos e de valores que, enquanto experiência, pode ser compartilhado pelos atores, inseridos, como ele, no mesmo sistema de referências culturais (Le Breton, 2007, p. 7).

É ainda como mistério e encantamento que o palhaço Pimenta se percebe em cena. Para ele, o prazer experimentado no picadeiro, ao passo que não tem explicação, explica a teima de quem tem “serragem no sangue”⁵⁹ e insiste em viver sob a égide de recomeços, armando e desarmando seus brinquedos ambulantes à revelia das condições inóspitas encontradas a cada nova temporada por entre bairros periféricos da cidade.

Daquela cortina pra cá, existe um segredo que eu já pelejei pra descobrir, mas não consegui.

⁵⁹ Segundo Mavrudis (2011, p. 353): “[...] o uso da serragem para forrar o picadeiro faz parte da prática circense desde suas origens de circo de cavaleiros. Por isso a expressão serragem no sangue é utilizada para dizer que a pessoa nasceu no circo ou tornou-se tão habituada no modo de viver circense que tem dificuldades em se adaptar fora daquele meio. Tem também a conotação de vício, dependência: não consigo viver longe da serragem”.

Agora eu sei de uma coisa: o picadeiro é encantado. Quando você está de palhaço e se concentra em fazer o povo sorrir esquece dores e problemas, a fome que passou não existe mais. Tudo vai embora, e ali fica só o palhaço. Quanto mais as pessoas sorriem, mais o artista se empolga. Talvez esse palhaço se sinta mais feliz do que o povo (Entrevistado Pimenta)⁶⁰.

Diante da imagem de um picadeiro encantado esboçada pelo palhaço Pimenta, o olhar sobre o corpo que se diverte e se propõe a divertir, como também do corpo que trabalha se divertindo, contestando a primazia do uso utilitário do tempo imposto pelo capitalismo industrial e embaralhando as fronteiras socialmente estabelecidas entre “tempo do trabalho” e “tempo do lazer” (Magnani; Spaggiari, 2018), também alcança a ideia de “corporeidade encantada” sobre a qual discorre o historiador Luiz Antônio Simas (2021, p. 99), ao pensar sobre a cultura das festas nas frestas de um Brasil que se ufana em ser festeiro ao mesmo tempo em que dá a ver um projeto institucional de desencantamento das “pulsões festeiras e potencialmente subversivas das ruas”.

Com ele, podemos olhar para os cômicos e circenses ambulantes como “corpos encantados”, mediadores entre mundos e

⁶⁰ Entrevista concedida por Pimenta, à autora, em 28 set. 2018.

proclamadores incansáveis da alegria em meio ao horror, abrindo clareiras para a invenção da vida nas frestas e a recusa ao processo de desencantamento do mundo face à guerra simbólica promovida pelo capital cultural e financeiro global. Sobre o chão de várzea em que os pequenos circos itinerantes da lona se armam, é “territorializando” as ruas (Sodré, 2019, p. 24) que os “corpos encantados” dos circenses abraçam a energia vital da coletividade para alimentar o seu ímpeto em “transformar territórios – espaços de controle –, em terreiros – espaços de encantamento” (Simas, 2021, p. 86).

O historiador enfatiza: o controle dos corpos sempre foi parte do projeto institucional brasileiro de desqualificação das camadas subalternizadas como produtoras de cultura. Eis a base da repressão histórica frente aos elementos lúdicos e sagrados do cotidiano dos pobres que resistem ao apagamento de suas manifestações festivas e teimam em inventar cotidianamente “maneiras de construir no perrengue seus espaços de lazer, sobrevivência e sociabilidade” (Simas, 2021, p. 86). Daí porque reivindicar a riqueza dos saberes, práticas, visões de mundo, culturas e modos de vida dos “corpos festeiros” que circulam nas frestas é uma luta política, cotidiana e molecular, que diz respeito não somente a resistir, mas reexistir, “produzindo cultura onde só deveria existir esforço braçal e a morte silenciosa” (Simas, 2021, p. 13).

O velho embate colonial pelo controle dos corpos – fundamentado na ideia do corpo trans-

gressor que só pode encontrar a redenção na expiação do pecado e no corpo festeiro que deve ser disciplinado como ferramenta produtiva para o trabalho, inclusive pela própria indústria da festa – continua firme e mais evidente (Simas, 2021, p. 99).

É bagunçando o coreto de modelos e da disciplina imposta ao próprio ato de festejar, sem também arregar do embate de se apropriar, ainda que como figurantes quase invisibilizados, dos espaços disciplinares regidos pela lógica do controle, que os circenses itinerantes da lona, em suas gestas ambulatórias “marginais”, vêm reverberar a exortação foucaultiana de que “onde há poder, há resistência” (Foucault, 2014, p. 104). Daí porque ainda é possível ouvir no contrafluxo da domesticação castradora dos corpos festeiros a gargalhada zombeteira que vem do circo e reexiste insubordinada, ecoando dissonante entre técnicas de dominação ligadas ao regime biopolítico moderno que moldou corpos dóceis e disciplinados a serviço do capital (Foucault, 1979).

Figura 15 - A gargalhada zombeteira do Palhaço Pimenta



Fonte: Acervo Francisco Galba.

Para o palhaço Pimenta, cavar espaço nas frestas da cidade não só para armar o circo, mas afirmá-lo e legitimá-lo como espaço de lazer, moradia e trabalho artístico a um só tempo, e não como mero meio de sobrevivência destituído de suas referências como instituição de ponta da cultura popular, tem sido desafio político costumeiro.

O circense de antigamente já foi confundido com cigano e muita gente tinha medo de nós.

Hoje em dia ainda tem quem ache que gente de circo é vagabundo, marginal e não quer trabalhar. Já teve caso de vizinhança chamar a polícia pro circo e conseguir expulsar a gente, dizendo que circo só faz zoada, atrai confusão e suja as ruas. Mas a maioria não vem derrubar o circo não. Ao contrário, conhece, gosta e entende a gente do circo. Porque também não tem quem conheça mais os bairros de Fortaleza do que eu. Onde a gente chega conhece todo mundo e se voltar daqui a um ano vem aquele mesmo povo reconhecer você e receber bem. E outra coisa: não volta ninguém da bilheteria. Tanto faz ser com dinheiro, sem dinheiro, se não tiver o dinheiro todo... Custa R\$ 5,00, mas tem gente que não tem dinheiro hoje não. O que a gente faz? Já tá feito. Entra pra cá. Aí nisso você vai pegando amizade com a turma (Entrevistado Pimenta)⁶¹.

A narrativa de Pimenta induz à reflexão de que a forma mais fácil de “derrubar” o circo é não reconhecer o seu potencial disparador de pluralidades culturais e vitalidade coletiva,

⁶¹ Entrevista concedida pelo palhaço Pimenta à autora, em 5 abr. 2019.

contrário ao recorte disciplinador, higienizador e aniquilador do processo capitalista disciplinador dos corpos. Daí porque a peleja dos circenses não é tanto sobre resistir, mas reexistir, reinventar afetos, sacudir a poeira para que, nas frestas, os corpos festeiros permaneçam em movimento, ocupando as ruas e reinventando insistentemente a vida. Uma luta política histórica, de culto às “mais diversas formas lúdicas que, com o passar do tempo, isolaram-se como atividades marginais ou complementares ao trabalho”, problematizando “o princípio da utilidade” que rege o mundo e a “autorreferenciação humana e seu trabalho material” (Sodré, 2019, p. 118).

É plantando riso em meio à ideologia desterritorializante dos fluxos mercantis mantenedores da expansão capitalista, que, como alerta Sodré (2019), “procuram acabar com as territorialidades culturais, com o enraizamento, com as relações físicas e sagradas entre o indivíduo e seu espaço circundante” (Sodré, 2019, p. 28), que o palhaço Pimenta demarca “território” entre bairros da periferia como “corpo de festa” (Simas, 2021, p. 99), apontando na direção de uma identidade grupal. Dialogando com a ideia de jogo trazida por Roger Caillois em *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem*. Sodré (2019) esmiúça:

A ideia de território coloca de fato a questão da identidade, por referir-se à demarcação de um espaço na diferença com outros. Conhecer

a exclusividade ou a pertinência das ações relativas a um determinado grupo implica também localizá-lo territorialmente. É o território que, à maneira de um Raum heideggeriano, traça limites, especifica o lugar e cria características que irão dar corpo à ação do sujeito. Uma coisa é, portanto, o espaço – sistema indiferenciado de definição de posições, em que qualquer corpo pode ocupar qualquer lugar – outra é o território. Território é, assim, o lugar marcado de um jogo, que se entende em sentido amplo como a protoforma de toda e qualquer cultura: sistema de regras de movimentação humana de um grupo, horizonte de relacionamentos com o real. Articulando mobilidade e regras na base de um “fazer de conta”, de um artifício fundador que se repete, o jogo aparece como a perspectiva ordenada de ligação entre o homem e o mundo, capaz de combinar as ideias de limites, de liberdade e de invenção (Sodré, 2019, p. 24).

É como guardião da arte do riso enquanto *jogo* – “fazer com que o jogo volte à sua vocação puramente profana é uma tarefa política” (Agamben, 2007, p. 68) – que Pimenta também

afirma, em seu *faz de conta*, entre territórios periféricos, o próprio valor artístico, já que “o palhaço, ele garante, é o que há de mais importante no circo”, simplesmente “a alma do negócio”, e, assim, “o mais bem remunerado da trupe”, aquele que normalmente abocanha o maior quinhão do que se arrecada a cada dia na bilheteria. Tudo porque “se o circo não tiver um bom palhaço, pode fechar as portas que não tem ginástica que dê jeito”⁶². Eis a compreensão de um ofício que, para Pimenta, deve ser valorizado justamente por não ser algo simples ou possível de ensinar, já que, com o palhaço, não rimos da piada, como acontece frente aos humoristas, mas deles mesmos, do quanto são desajeitados, abestados e atrapalhados, com seus excessos e gozos corporais, reforçando o caráter lúdico do espetáculo popular.

A importância conferida a si mesmo, assim como a valorização do próprio ofício de fazer rir, dizem sobre processos de elaboração do *self* construídos artesanalmente e ao revés durante toda uma trajetória de vida que, capítulo a capítulo, foi se imbricando com as artes do picadeiro ambulante. O palhaço Pimenta tomou as rédeas da própria biografia precocemente. Nasceu em Jaguaribe, pelo menos é o que arrisca lembrar, e mal conheceu o pai, mas sabe que a mãe o entregou na primeira infância para adoção. Foi a família Brasil, a mesma que dá nome

⁶² Entrevista concedida à autora pelo palhaço Pimenta, em julho de 2019.

à avenida Dedé Brasil, no bairro Parangaba, que o acolheu e, com ela, ao passo que teve a chance de aprender o “bê-a-bá” com professora contratada avulsa, também precisou conhecer o trabalho infantil como “contrapartida”.

Ousou querer mais liberdade, sair do oco do mundo e, ao botar corpo, fugiu da família adotiva, perambulando a esmo entre virações e biscates até chegar em Fortaleza e encontrar trabalho em uma vacaria. Foi montado em um burro de carga e entregando leite de porta em porta que avistou a lona de um circo no centro de Fortaleza. Parou em frente para perguntar o que era aquilo, sem imaginar que o tal “objeto não-identificado”, fincado no meio do areal, seria o motivo de mais uma fuga, dessa vez em direção ao próprio desejo de não mais experimentar miséria e abandono.

Ninguém meu era de circo. Minha mãe me deixou criança, 5 anos. Eu fiquei à toa. Acho que me naturalizei em Canindé. Meu pai só vi uma vez e lembro que fui criado pela família do Dedé Brasil, da Parangaba. Lá, eu trabalhava pra eles, no sítio: botava água, limpava o terreno, ciscava de enxada. Não ganhava nada, mas me ensinaram a ler, as normas da vida e a andar no mundo. Tudo isso eu coloquei na minha cabeça. E fui deixando o mundo

me levar. Com 14 anos, fui embora pro sertão, trabalhei na roça. Depois voltei pra Fortaleza e trabalhei numa vacaria no Panamericano. Ia deixar leite ali pela rua Castro e Silva, Imperador. Um dia, quando passei montado em cima do burro, vi uma lona armada. Fiquei olhando... Nunca tinha visto circo... achei bonito... perguntei o que era aquilo e foram explicar que tinha dançarina, palhaço, trapezistas, essas coisas. Aí eu digo: 'vou assistir. Quanto é?' 'Cinco mil réis'. Gostei muito. Toda noite eu ia assistir. Aí quando o circo foi embora eu disse: 'vou também'. Era o Circo Uiara, da dona Zoalinde Santana, que disse: 'pode não, só com a ordem dos pais'. Mas eu não tinha pai nem mãe, aí cheguei na vacaria, botei as coisas num saco e fui. Nesse primeiro circo aprendi logo tudo: trapézio, locução, teatro, fazer mestre de cena, escada pros palhaços, até ficar de palhaço, quando substituí o palhaço oficial que faltou... Em circo, eu encontrei minha casa, minha história, minha vida, minha família. Até um nome encontrei: primeiro Coça Coça, que não gostei, depois me batizaram de Pimenta, porque comia muita pimenta, chega

ficava todo vermelho, descia lágrima. E ficou Pimenta, que é como todo mundo me chama até hoje (Entrevistado Pimenta)⁶³.

A chegada de Pimenta ao Circo-Teatro Uiara, da paraense Zoalinde Santana⁶⁴, ainda na década de 1960, foi como Zequinha, meninote de calças curtas e desgarrado, sem pais ou responsáveis, que, para ser aceito na trupe errante, teve que demonstrar força de vontade, suando para armar e desarmar a lona, vigiando cerca, limpando *trailers*, capinando e varrendo terreiro. Só após arriscar, sorrateiro e sem que ninguém o fla-

⁶³ Entrevista concedida pelo palhaço Pimenta à autora, em 28 set. 2018.

⁶⁴ Lage (2012) registra que Zoalinde Santana nasceu em 1920, em Belo Horizonte, Minas Gerais. Filha de dono de circo, começou fazendo contorção ainda criança. Com o passar dos anos, passou a dominar trapézio, arame, salto mortal, passeio aéreo, equilíbrio equestre, trampolim e outras habilidades circenses. Dizia-se artista completa. Depois de casada, passou a ter seu próprio circo-teatro, batizado com o nome da filha, Uiara. Fixou-se com o circo-teatro Uiara em Fortaleza ainda na década de 1950 e fez fama com suas montagens teatrais, ocupando páginas de jornais locais da época como respeitada dona de circo, ensaiadora e artista circense polivalente. O Circo-teatro Uiara é considerado o primeiro circo fixo local de que se tem notícia em Fortaleza. Nele, ainda na década de 1950, Zoalinde Santana encenou peças como *A Louca do Jardim*, *A Rainha do Xangô*, *A Escrava Isaura* e até *O Ébrio*, de Vicente Celestino, além de *A Paixão de Cristo*. Ela mesma ensaiava seu elenco e buscava figurantes entre os moradores dos bairros onde o circo estava armado. Zoalinde Santana não chegou a ser entrevistada ao longo desta pesquisa por viver acamada, com Alzheimer. Entretanto, sua filha Uiara é uma das personagens cujas memórias foram registradas em entrevistas sistemáticas realizadas a partir de 2015. Zoalinde Santana faleceu em Fortaleza, em setembro de 2016.

grasse no escuro das madrugadas, voos amadores no trapézio, é que, quando o trapezista oficial caiu doente, ele teve a chance de substituí-lo, entrando, enfim, para o elenco de artistas. Por anos, fez bonito nas alturas, mas, após os 30 anos de idade, o corpo já maduro e um tanto extenuado pela lida cotidiana lhe pesou, pedindo descanso.

Hora de fazer valer empiricamente o jargão “pau pra toda obra” que sempre coube bem ao artista de circo mambembe, aquele que cedo aprende a saber de tudo um pouco da arte circense, que também é moldada pela necessidade. Novamente, foi observando e servindo de “escada”⁶⁵ para os palhaços mais velhos do circo Uiara que Pimenta criou intimidade com a palhaçaria. A chance de colocar à prova a irreverência e o carisma não demorou e, ao ser convidado a pintar a cara para substituir um deles, agradeceu em cheio. Em dupla ou trio, rápido, Pimenta incorporou as duas faces do palhaço de circo: uma esperta e astuta, ágil de corpo e mente, safo e presepeiro frente a qualquer embrulhada; outra sonsa, matreira, aparentemente ingênua e boba, que leva a pior para melhor passar. Nascia assim, no susto e no perrengue,

⁶⁵ Escada, como o próprio nome sugere, é o componente da dupla cômica que prepara a piada para o palhaço principal e proporciona oportunidades para que ele demonstre esperteza nata e habilidade para sair de situações embaraçosas (Mavrudis, 2011, p. 92).

entre “augusto”⁶⁶ e “brincante”⁶⁷, o hoje mais antigo palhaço de circo em atividade no Ceará.

O experimentado palhaço Pimenta coleciona truques para fazer rir: “segredo de palhaço é ser feliz e gostar de brincar com a plateia, saber o que o povo tá gostando de assistir e escutar no momento, como é o dia a dia naquele bairro, quem são as pessoas conhecidas dali, isso tudo a gente tem que levar para o picadeiro”. A incorporação no espetáculo de situações e incidentes surgidos na

⁶⁶Segundo Castro (2019, p. 29): “O tipo augusto tomou forma no ambiente circense numa Europa recém-transformada pela revolução industrial. As mudanças econômicas geraram uma nova classe social: o proletariado, formado por homens que não encontravam mais seu sustento no campo [...]”. E Bolognesi (2003, p. 77) acrescenta que “a partir de 1880 o augusto se impôs como estilização da miséria, em meio a um ambiente social que prometia sua erradicação”. Castro (2019) vai além, caracterizando o augusto: “Adotando um caráter marginal [...] é estúpido, desajeitado, indelicado, surpreendente e provocador [...] Tem como principal marca visual o nariz vermelho e leva, tradicionalmente, vestimentas exageradas e sapatos desproporcionais. Numa dupla, é sempre o mais atrapalhado, apresentando uma inaptidão irrestrita. Nos circos tradicionais brasileiros também é chamado de excêntrico ou simplesmente palhaço. Esse tipo prevaleceu de tal forma no século XX que sua imagem corresponde à figura de palhaço do imaginário popular” (Castro, 2019, p. 30).

⁶⁷ “Além dos artistas que atuam em palcos e picadeiros, o Brasil tem palhaços em muitas festas e ritos da cultura popular, como os palhaços das Folias de Reis, o Velho do Pastoril, os cômicos do Cavalo-Marinho e do Boi. Algumas dessas manifestações são conhecidas como brincados e seus realizadores como brincantes e, embora os termos possuam uma amplitude que vá para além do universo da palhaçaria, muitos palhaços utilizam o princípio da brincadeira para nortear suas criações” (Castro, 2019, p. 59).

esteira da participação do público, bem como a recriação constante de fatos e elementos do cotidiano através da sátira, dizem sobre a “verdadeira bricolagem” (Magnani, 2003, p. 34) de que é feita a cultura popular e suas formas de entretenimento organicamente entrelaçadas à dinâmica e condições concretas da vida de seus portadores. Ele acrescenta: com a velhice, vem a experiência e o acúmulo de referências para traduzir, da forma mais gaiata possível, o “espírito” do lugar. “Aí fica mais fácil fazer o povo rir”⁶⁸.

Com mais de meio século de palhaçada nas costas, Pimenta faz questão de lembrar outra faceta da qual se orgulha e sente falta: é que, sobretudo até os anos 1990, também se experimentou como ator, ora cômico, ora dramático, assumindo papéis diversos em circos-teatros⁶⁹ pelos quais passou, começando pelo primeiro, o circo Uiara, de dona Zoalinde Santana. Nestes, dotados com picadeiro e tablado, o espetáculo se dividia em duas partes: uma voltada aos números circenses propriamente ditos, e outra dedicada à apresen-

⁶⁸ Trechos de entrevistas concedidas pelo Palhaço Pimenta à autora, em dezembro de 2019.

⁶⁹ “O circo-teatro foi uma forma de organização surgida nos circos brasileiros no começo do século XX e que seguiu sendo a estrutura dominante em nossos picadeiros por quase 80 anos. Trata-se de uma prática artística híbrida, em que a primeira metade do espetáculo é composta pelas modalidades tradicionais do circo – malabares, equilíbrio, acrobacias – e na segunda metade são apresentadas peças teatrais – melodramas, dramas sacros, comédias ou chanchadas” (Castro, 2019, p. 53). Misturam-se, portanto, habilidades circenses e interpretação teatral e todo o elenco de artistas, incluindo o palhaço, podem participar dos dois momentos.

tação de peças teatrais adaptadas. Do fundo da memória, ele ainda consegue pinçar parte do enredo das paródias⁷⁰ circenses mais aplaudidas de seu tempo, como *Lágrimas de Mãe*; *Coração Materno*; *A História do Escravo Fiel* e *A Paixão de Cristo*.

Eis um talento que o vetusto palhaço ainda gostaria de pôr à prova frente às plateias de hoje, embora há muito não exercite, sobretudo pela falta de condições financeiras para contratar e ensaiar elenco. “Ator não trabalha de graça. Pra voltar a ter teatro no circo, como antigamente, é preciso muito dinheiro. Eu não tenho, mas quero conseguir ganhar um edital⁷¹ pra trazer o drama pra perto da comédia de novo”⁷². Planos nada acanhados de um palhaço-ator que, no passado, gaba-se de ter conquistado a “hon-

⁷⁰ “As antigas paródias circenses, no Brasil, chegaram ao nosso tempo como um tipo de repertório tradicional, composto de pequenos esquetes chamados entradas e comédias. Também compõem a parte cômica do espetáculo circense esquetes, mais longos que as entradas e reprises, e comédias, mais longas que os esquetes, estas com montagem mais elaborada, preparada com cenários, figurinos e adereços, repertório específico e apresentada por elenco mais numeroso. O repertório dos esquetes e das comédias é clássico, como o das entradas e reprises, e o palhaço geralmente é o personagem central, como, por exemplo, na comédia *O Casamento do Palhaço*” (Mavrudis, 2011, p. 308).

⁷¹ Pimenta se refere a um dos mecanismos de incentivo fiscal adotados como política pública pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (Secult), que apoia, através de seus editais e premiações, projetos da sociedade civil de fomento à arte e à cultura em todo o estado.

⁷² Trechos de entrevistas concedidas pelo Palhaço Pimenta à autora, em dezembro de 2019.

raria máxima” de interpretar *O Casamento do Palhaço*. Pimenta conta que aquela única comédia⁷³ rendia aos melhores palhaços do momento metade da bilheteria do circo a cada noite. E, assim, ora no picadeiro, ora fazendo bonito no circo-teatro, é que ele fez fama no Ceará, enquanto via seus contemporâneos e concorrentes deixarem o estado.

Aos novatos no ramo, o recado de quem também conquistou o título distintivo de mestre da cultura circense do Ceará⁷⁴ é sempre o mesmo:

Hoje o palhaço é humorista e não palhaço. Ele conta a piada da televisão. Não. Tem que manter o regulamento do palhaço de picadeiro. Não tem ginástica que resolva. É tinta que resolve. Tem que fazer o número de improviso. E tem que levar as palhaçadas certas, sem encurtar as

⁷³ As chamadas comédias, nos circos de pequeno porte, são pequenas representações cômicas que tem o palhaço como protagonista.

⁷⁴ Por meio da criação do edital Tesouros Vivos de 2012, a Secretaria da Cultura do Estado do Ceará conferiu a José de Abreu Brasil a diplomação de Mestre da Cultura do Ceará no segmento circo. A política governamental visa o direito à proteção da propriedade intelectual dos artistas populares e a continuidade de transmissão de saberes e fazeres junto às gerações seguintes. Pelo próprio mérito e bagagem simbólica de conhecimento, cada Mestre da Cultura diplomado passa a receber, mensalmente, um salário-mínimo de forma vitalícia.

piadas, sem tirar os detalhes. Esse negócio de abreviar tudo eu não concordo não. Os palhaços de hoje em dia aprendem coisa atual, não a coisa certa, direita, tradicional, pra agradar futuramente (Entrevistado Pimenta)⁷⁵.

É com a liberdade irrestrita conferida aos palhaços mambembes e o *status* conquistado de atração principal daquele espetáculo de variedades⁷⁶, típico dos pequenos circos da lona, que Pimenta distingue-se como “um tradicional palhaço circense”, aquele que “não imita humorista” e “tem que ter sensibilidade para entender a plateia e, ali, no quente, agradar”. Tudo porque “não é só contar, ele vive a piada”, sem falar que “tem os repentes que aparecem na mente”, “aquilo de pensar e soltar rápido, pro povo rir logo”⁷⁷.

Rir logo, rir necessariamente. Isso tudo porque, ele aferra: “o público não pode passar nem um minuto sem rir. Se você

⁷⁵ Entrevista concedida pelo palhaço Pimenta à autora, em 15 abr. 2019.

⁷⁶ Bolognesi (2003) observa que, nos grandes circos, os palhaços têm pequenas participações nos espetáculos, vindo a ocupar os intervalos de preparação do picadeiro para números grandiosos. Já os circos médios e pequenos têm no palhaço sua grande força motriz, com atuações em entradas, reprises, quadros cômicos e encenações teatrais diversas, como comédias e dramas.

⁷⁷ Trechos de entrevistas concedidas pelo palhaço Pimenta à autora, em setembro de 2019.

conta uma piada e o público tá calado, escutando, quando termina ele tem que rir. Não tem outra”⁷⁸. A exortação de Pimenta encontra eco em Daniel Kupermann (2003), que evoca uma simples, mas instigante indagação freudiana – por que contar piadas? –, chamando atenção justamente para o humor como forma de sociabilidade, já que é impossível deixar de passar adiante uma boa piada e não há procedimento chistoso ou humorístico que possa ser experimentado em sua plena potência senão como afeto compartilhado. O psicanalista sublinha: “na piada, há uma ‘transgressão autorizada’ na qual a suspensão da repressão e do recalque permite que se obtenha certa cota de satisfação pulsional, ao mesmo tempo em que se reafirma o laço social” (Kupermann, 2003, p. 22).

Atentemos, então: há todo um campo de afetividades, no melhor sentido espinosista, perpassando o trabalho de criação e constituição do palhaço. Ele que é artífice do próprio processo e assume o risco de “jogar” com forças ativas presentes, extraindo do campo relacional, ou seja, do contato direto com o público, matéria-prima para o constante refazimento desse corpo que faz rir. Enquanto autor e transmissor incansável de piadas, o palhaço Pimenta veste tal carapuça, afirmando, em sua gesta ambulatória precária, mas jubilosa, a “rebeldia criativa”, reivindicada por

⁷⁸ Trechos de entrevistas concedidas pelo palhaço Pimenta à autora, em setembro de 2019.

Freud, junto a quem se arvora à tarefa existencial de retirar peso do real, lançando mão da “grandeza ética” do humor.

Ao esculpir no próprio corpo uma ferramenta fluida e disforme para fazer rir, o que parece estar em jogo, no palhaço, é justamente o poder de “desarmamento mútuo” (Eagleton, 2020, p. 111) do riso, aquele que leva o corpo individual a se reencontrar com a coletividade ao inventar laços de sociabilidade. Assim é que, para refletir sobre o processo de composição-corpo do palhaço e sua relação ética com a alegria, vale apanhar, com Ferracini (2016), no prólogo do livro *Circo – Horizontes Educativos*, a síntese do instigante pensamento ético-político de Espinosa:

[...] O pensador da imanência nos propõe um ethos, uma postura, uma ética na qual, nos encontros, nas relações e no plano concreto de experiência, buscássemos uma ampliação da potência de todas as partes envolvidas. Nunca a potencialização do meu corpo, pois tal postura promove a identidade e o individualismo hedonista, tão em voga em nossa contemporaneidade, mas a intensificação do meu corpo em relação a outro corpo que constroi; nesse processo, um corpo ‘eu-seu-nós’ que deve ser pensado como ampliação da potência. Ou seja, a intensificação do afetar e ser afetado. A esse processo

de composição em ato de um corpo que amplia a capacidade de ação das partes envolvidas no mundo, Espinosa (1992) dá o nome de alegria. Ao contrário, quando, no encontro, as partes diminuem sua capacidade de ação no mundo, ele nomeia tristeza [...] (Ferracini, 2016, p. IX).

A reivindicação e busca do palhaço, podemos supor, é pela “ética da livre alegria” (Lins, 2008, p. 48), a composição em ato de um corpo – social, político, estético etc. – a partir da qual todas as partes envolvidas ampliem sua capacidade de ação no mundo, fortalecendo, subjetivamente, um corpo-afetivo alegre. Ao palhaço – e só a ele – é dado um poder especial capaz de ampliar sua capacidade de ação no mundo: a permissão do público para brincar, exagerar, romper limites, criar espaços de liberdade e subversão a partir dele mesmo, do corpo que tem como função precípua fazer rir.

[...] uma ética da livre alegria acopla-se à razão nômade que a conduz para fora da passividade, razão itinerante, pois se deixa contaminar, tocar, vibrar pelos afectos sem medo de ser feliz [...] A ética espinosista encontra aqui sua atualidade, pois ela é, em sua própria condição, um

sistema que reivindica a afetividade e busca a alegria que dela procede, sob o signo de um sentimento oriundo de nosso poder totalmente apropriado de ser em ato. O ser em ato é um experimento, uma diferença, o inesperado, aquilo que está por vir. Nesse sentido, a alegria é uma força revolucionária [...] (Lins, 2008, p. 48).

Desamarrar o mundo, é disso que se trata. O corpo comandado pelo riso abre espaços subjetivos de liberdade para suspendermos, nem que seja por alguns instantes, a seriedade das regras e opressões do mundo, apontando ironicamente para tudo o que é disfunção nele. Em seu “corpo a corpo” piadista e provocativo com a plateia, vestindo a máscara do brincante e atuando como “um atleta da cena, que não faz de conta, nem representa, mas joga para o time, desdobrando-se verdadeiramente, divertindo-se junto com o público, para satisfação dos que, como ele, almejam o bem-viver” (Barroso, 2019, p. 13), é que o palhaço Pimenta vem a se autodefinir:

Palhaço de picadeiro de circo é um palhaço bem desenvolvido: é mais moleque, mais artista, mais papangu, mais fulerage... Diz mais piada, anedota, faz hora com a cara de um e outro.

Comparo o palhaço com um moleque gaiato. Ele leva mão na cara do mestre de cena, faz hora, xinga o cara, chora, apanha, xinga de novo. E o povo gosta das porradas que a gente leva. E você vai ouvindo o povo rir e vai gostando. O palhaço é esse bicho aí, danado, maluvido, pilantra, vagabundo. Entra ali e não tem vergonha de nada. Palhaço é safado, é bicho sem-vergonha (Entrevistado Pimenta)⁷⁹.

“Moleque”. “Papangu”. “Fulerage”. “Maluvido”. “Pilantra”. “Vagabundo”. “Safado”. “Sem-vergonha”. Imaginando que o circo do palhaço Pimenta se insere, enquanto brinquedo móvel, no universo das festas populares em geral – e do Nordeste brasileiro, em particular –, é irresistível ampliar o reflexo do espelho no qual o palhaço se mira para voltá-lo à máscara facial do Mateus, palhaço cerimonial dos rituais de coroação dos reis africanos e, no Brasil, figura obrigatória dos Reisados do Congo, como descreve e analisa o dramaturgo, ator, diretor teatral, pesquisador e sociólogo Oswald Barroso (2019):

⁷⁹ Entrevista concedida pelo palhaço Pimenta à autora, em 10 dez. 2017.

Na roda, o espaço do Mateus é o plano baixo e a periferia. Nela, ele surge pelo chão e pela beira. Seu corpo trabalha em contato com a terra, tronco baixo e pernas para o alto. Sua performance é sempre imprevisível, vai do lento ao rápido, em segundos. Muda as feições a todo momento, num acervo numeroso de caretas e gargalhadas [...] o Mateus goza de total liberdade de movimentos para representar seu papel e interferir na função. Sua função é parodiar, com galhofa, todos os rituais, sejam religiosos ou guerreiros. Senta no trono do Rei, pilheria e brinca com a plateia (o que é interdito ao resto do figural). Aboia e dá gaitadas [...] o Mateus não quebra a ordem da brincadeira. Pelo contrário, ele faz parte dessa ordem onde sua subversão encontra um lugar e é uma forma de renová-la [...] Sem ele, não há *feira* (Barroso, 2019, p. 146).

Figura 16 - Moleque. Papangu. Fulerage. Maluvido. Sem-vergonha.



Fonte: Acervo Jacques Antunes.

Hábil em suas artimanhas de tecer gargalhadas que vibram a serviço da assembleia reunida e da “vida como experiência de gozo e dissipação”, a “festa” promovida pelo palhaço Pimenta, à revelia de um cenário de precariedade, é aquela marcada pela cadência dos “travestimentos”, das “inversões”, das “desordens”, das “transgressões”, das “irreverências” comuns às festas populares e seus ritos de integração junto à comunidade, onde “o riso como força motriz e expressão dos espíritos alegres” instaura o caos necessário à renovação e encantamento do mundo (Barroso, 2019, p. 75).

Quando dizemos que a festa é uma forma de ‘transgressão’ das normas estabelecidas, referimo-nos ao mecanismo que, com efeito, abala estas normas e, muitas vezes, desagrega-as. Tal ‘transgressão’ não é só uma ‘missa negra’ que só existe quando se acredita na missa verdadeira. A festa importa em distúrbios provindos de fora do sistema, uma descoberta de apelos atuantes sobre o homem por vias externas ao poder das instituições que o conservam dentro de um conjunto estruturado. A transgressão, por ser estranha às normas e regras e, não explicitando a intenção de violá-las, é, por isso mesmo, mais forte (Duvignaud, 1983, p. 223).

Trata-se de uma percepção diferente do mundo que se arma face à experiência do riso, da ironia, da paródia, da comédia, do chiste, do jogo, da brincadeira e do faz de conta, envolvendo negação, troca ou subversão de papéis e hierarquias sociais e culturais. Daí porque os palhaços, em particular, são investidos de certo poder de atacar normas, padrões e códigos sociais, agindo como espécies de porta-vozes da sociedade, ao mesmo tempo em que conduzem o grupo à reflexão sobre certas noções de ordem e desordem e sobre a arbitrariedade de categorias organizadoras da cultura (Barroso, 2019).

Para Minois (2003, p. 19), uma história do riso não deixa de ser uma história da festa, embora existam festas sem riso. Riso e festa, ele acredita, rompem o curso ordinário das coisas, abrem janelas para o novo, projetam outra realidade, “talvez uma utopia” (Minois, 2003, p. 19). Mas se “em cada época, o riso foi uma reação instintiva de autodefesa do corpo social, diante das ameaças potenciais da cultura” (Minois, 2003, p. 623), faz-se necessário atentar para o triunfo do “riso-ópio” que chega ao século XXI para saciar uma “sociedade eufórica” (Minois, 2003, p. 602), entregue ao culto da descontração perpétua como lenitivo e obcecada pelo exagero da festa que, ao se tornar regra e perder o seu caráter excepcional de descontinuidade, desvio da norma e supressão dos tabus, forjou-se como decalque ou caricatura de si mesma.

“A festa está lá, onipresente, obsessiva, mas sem objeto, a festa pela festa, a festa para esquecer, em que se finge rir para não chorar” (Minois, 2003, p. 591). É em meio ao riso embalado como produto de consumo e vendido sob medida para a onda antiestresse, portanto, que o palhaço de circo cava seu lugar na contemporaneidade, debatendo-se contra a atmosfera *cool* do humor da moda e a transformação do cômico em um “imperativo social generalizado”. Contrário à festa vazia, separada do cotidiano, seu desafio é resistir à overdose de riso sem critério que “não se cola mais ao real”, já que tudo é virtual e a fronteira entre real e virtual está cada vez mais fluida” (Minois, 2003, p. 571), daí porque se ri de tudo, todos os tabus, todos os ídolos, todos os valores, numa derrisão generalizada.

No circo itinerante da lona, são as “sociabilidades festivas” (Cavalcanti; Gonçalves, 2009, p. 7) tecidas através do riso e da brincadeira que se arvoram a reconduzir, ao centro vibrátil da vida social, a dimensão simbólica do comportamento humano, iluminando, assim, o jogo criativo do palhaço em seu diálogo lúdico com a alteridade e as tradições cômicas. Tudo porque, em torno do picadeiro do circo,

Os corpos em festa participam de um corpo maior e são eles próprios *divíduos*, em vez de indivíduos, ou seja, são corpos permeáveis, par-tíveis, por meio dos quais se enfatiza a relação entre corpos e entre o corpo e o mundo (Lagrou, 2009, p. 177).

Na esteira do humor festivo do circo, voltemos, pois, a cercar o conceito: “Festa é mais do que a festa, pois não é tão somente um evento delimitado no tempo e no espaço, mas tempo/ espaço (efêmero e transitório) de exuberância e de explosão de vida” (Perez, 2012, p. 15). Léa Freitas Perez (2012) complementa:

[...] não deixa de ser igualmente divertimento, pois aciona as paixões coletivas, que não se resumem à mera alegria. O divertimento correspon-

de, como mostrou Durkheim, à função expressiva, recreativa e estética da festa, particularmente nos casos dos 'ritos representativos', aqueles em que o aspecto da partilha de um sentimento comum é o mais importante e a única coisa que importa. Não é sem razão que nosso demiurgo os aproxima das representações dramáticas e das recreações coletivas (Perez, 2012, p. 25).

Ao descoser o tecido da teoria antropológica e revolver os sentidos da "festa", Perez relê Durkheim e Mauss, pensadores seminais sobre o tema, para, alinhando-se com Jean Duvignaud, reafirmar a centralidade da festa na vida social, mas ir além, dando-lhe um estatuto próprio que ultrapasse "a distinção durkheimiana entre sagrado e profano", assim como a redução da dimensão festiva "a uma mera exteriorização dramatizada da substância social, dispersa e difusa na vida quotidiana", como se fosse possível "o congelamento da festa no tempo e no espaço" e sua circunscrição a uma data no calendário, deslize conceitual que, para ela, deixa escapar o efeito do próprio dinamismo da festa, capturado Duvignaud, que, como a autora, nega-se a reduzi-la "a um mero epifenômeno", sem maiores implicações para a vida ordinária ou desprovida de qualquer autonomia em relação à sociedade (Perez, 2012, p. 25).

Perez afirma que a festa está viva "porque é mais do que ela mesma; é a própria vida" (Perez, 2012, p. 29), "é uma celebra-

ção do elo [...] precisamente é o próprio elo em ação. É o tempo/ espaço de múltiplas trocas, de rivalidades, de prestígio. É exuberância da vida e vigor fecundante, e reforça a comunhão” (Perez, 2012, p. 27). Sodré (2019) recupera a origem da palavra “festa”, que, segundo ele, vem de *vesta*, “princípio sagrado de vitalidade indiferenciada” (Sodré, 2019, p. 125), para defender que, na verdade, ela “destina-se a renovar a força” (Sodré, 2019, p. 125).

Ao sugerir que a festa não morre e nem pode confundir-se com simulacros modernos reificantes, Perez (2012) também propõe que, discursivamente, ela não se mantenha como “um fóssil” (Perez, 2012, p. 29), sendo tomada como “anacronismo que não tem existência fora de sua factualidade” (Perez, 2012, p. 30) e de suas “funções de regulação da ordem social” (Perez, 2012, p. 30). É afirmando “o presenteísmo festivo, vivido como gozo e como dissipação” (Perez, 2012, p. 30) que tenta livrar a festa de visões nostálgicas e essencializadoras, leitura que dialoga diretamente com o sentido da festa no âmbito da cultura circense.

Não se trata de negar que a festa, sendo um fenômeno vindo do fundo da tradição e que, em relação à contemporaneidade mais imediata, possa parecer alguma forma de arcaísmo, de sobrevivência, de nostalgia, ou até mesmo de atraso. Defendo que é também vivida como explosão de vida, pleno de atualidade. Festa é pre-

sentificação da tradição enquanto experiência de vida em sua efemeridade e em sua fugacidade. (Perez, 2012, p. 30)

Que possamos então defender: há um potencial vigoroso de elucidação dos mundos e interpretação da vida circulando entre lonas itinerantes transformadas pelos artistas circenses em espaços de encontros, paixões coletivas, performances inventivas e encantamentos. Mais do que lugar de lazer ou diversão, o circo itinerante da lona pode ser lido assim como espaço-tempo ritualisticamente praticado, um sistema de mundo complexo que tem suas próprias regras e valores, baseado na reconstrução do sentido da festa, na presentificação da tradição e em um modo de relacionamento com o real ancorado em pertencimentos coletivos (Simas, 2021).

Para Rocha (2009), seus signos também nos olham e têm agência: a lona não é tão somente coberta ou meio de proteção contra a chuva, o vento e o sol, mas a grande mediadora social do circo, situando-o entre a natureza e a cultura. Também se revela como “símbolo de uma vida nômade” e marca “da cultura popular no espaço urbano” (Rocha, 2009, p. 165). Delimitando o “dentro” e o “fora”, a cerca, por sua vez, “organiza mentalmente os limites espaciais tradicionalmente traçados” pelos circenses itinerantes da lona. Assim como o picadeiro, adquire “uma significação cosmológica” no mundo circense. “Ele é, em termos

simbólicos, o centro desse mundo, ou seja, um espaço mágico, sagrado para os circenses” (Rocha, 2009, p. 157).

Prenhe de sentido e de significação simbólica é que o circo “gera espaço próprio, abolindo provisoriamente as diferenças com o tempo, porque não é algo espacializado, mas espacializante” (Sodré, 2019, p. 124). E assim   que, modificando a paisagem em meio a um clima de festa, reelabora simbolicamente aquele espaço outrora vazio de sentido, ampliando a presença humana. Para Rocha (2009), a “magia” também envolve e relativiza a lógica racional e burocrática que preside a ‘empresa-circo’, cedendo espaço maior   lógica do espetáculo e da arte, aquela capaz de transformar o *status* do circense de alguém ameaçador da moral e dos bons costumes, um ser ‘errante’, ‘gente sem endereço fixo’, ‘cigano’, em ‘artista’, ‘super-heroi’, ‘símbolo da proeza humana’” (Rocha, 2009, p. 167).

O processo simbólico de constru o e reconstru o de um mundo “mágico” como espaço privilegiado para a produ o de sentido também perpassa e aciona o repertório de conhecimentos, atitudes e emo es inscrito no sistema de memórias do circense tradicional. É o que o palhaço Pimenta deixa claro ao dizer sobre seu próprio “ritual” de atualiza o e metamorfose, que justapõe modos de percep o espacial e temporal sobre o próprio ofício:

É claro que o circo tem que ter sempre novidade.
Por isso, vez por outra trago também algum

humorista da televisão que seja conhecido, sucesso no momento. Essa semana é o Marmita, da TV Jangadeiro. E o palhaço também precisa tá atualizado, pra saber colocar de improviso, ali no meio da palhaçada, aquilo que a vizinhança anda comentando de engraçado ou falar de algum personagem da novela que tá em alta. É assim que vamos levando, mas sem esquecer também os antigos, porque foi com os palhaços antigos que eu aprendi, vendo, imitando e depois levando do meu jeito aquela comédia, aquela piada que a gente decorou e coloca ali no meio da fala do povo, sabendo que é diferente do que se vê na televisão. E aí é que tá a graça, não ser nenhum dia igual ao outro no picadeiro, porque também vai depender muito do que vem da plateia. Por isso que no circo tudo precisa estar misturado: a novidade e o antigo. É isso que eu procuro ensinar pros palhaços mais novos que me procuram. Mas aí tem que passar um ano aqui comigo, pra sair dizendo as piadas sem gaguejar nem abreviar, sabendo colocar tudo no momento certo (Entrevistado Pimenta)⁸⁰.

⁸⁰ Entrevista concedida pelo palhaço Pimenta à autora, em 17 ago. 2019.

Chama atenção como o palhaço costura passado e presente a partir de formas humorísticas transmitidas à moda antiga, mas abertas às afecções do presente e ao que há de imponderável vindo de plateias diversas. “No circo, tudo precisa estar misturado: a novidade e o antigo”: eis a percepção de um tradicional palhaço de circo que, para fazer rir, olha nos olhos do próprio tempo e busca tirar partido do que tem impacto na indústria cultural, a mesma onde o circo já figurou como protagonista, como bem lembra Pimenta:

Quando não tinha televisão a diversão maior era o circo e o palhaço tinha prestígio. A gente botava os panos de roda em cima do jumento e ia de uma cidade a outra. Era uma vida maravilhosa, todo mundo gostava do artista. Não é mais assim, mas o palhaço não sai de moda não (Entrevistado Pimenta)⁸¹.

A afirmação de Pimenta encontra acolhida no que defende a historiadora Ermínia Silva (2008), em artigo intitulado “O circo sempre esteve na moda”: há mais de dois séculos, os circenses, particularmente os brasileiros, são mestres em articular técnicas

⁸¹ Entrevista concedida pelo palhaço Pimenta à autora, em 17 ago. 2019.

e saberes artísticos a fim de incorporá-los ao espetáculo circense, tendo por isso abraçado, a seu modo, expressões culturais de cada época, como o teatro, a música, o cinema, a dança.

Acrobacia misturada à representação teatral, coreografias animadas por música ao vivo, novas tecnologias audiovisuais a serviço de cenografia e iluminação. Diálogo que nem sempre foi fluido, já que intelectuais e jornalistas atuantes entre os séculos XIX e XX, tanto na Europa quanto no Brasil, defendiam a função civilizatória de um “teatro sério”, que deveria levar o povo e a nação a refletir sobre “questões da moral e dos costumes” e não se deixar corromper ou ser “violado” por “espetáculos com dança, acrobacias, risos, música e teatro” que “alienavam as mentes” (Silva, 2008, p. 66).

Para Silva, vem justamente dessa tensa e constante interface com as múltiplas linguagens artísticas a contemporaneidade da atividade circense e a riqueza de uma cultuada tradição, que sempre esteve em sintonia com seu tempo e não pode ser lida apenas como nostalgia ou forma de distinguir o fazer circense “antigo” do “atual”. Mais que isso, para Silva, tradição para o circense “significa pertencer a uma forma particular de fazer circo” (Silva, 2008, p. 82), que passa “pelo ritual de aprendizagem total do circo, não apenas de seu número, mas de todos os aspectos que envolvem a sua manutenção” (Silva, 2008, p. 82).

Ser tradicional é, portanto, ter recebido e ter transmitido, através das gerações, os valores, conhecimentos e práticas dos saberes circenses de seus antepassados. Não apenas lembranças, mas uma memória das relações sociais e de trabalho, sendo a família o mastro central que sustenta toda esta estrutura (Silva, 2008, p. 82).

É o próprio palhaço Pimenta que sintetiza: “família é tradição”⁸². Eis a percepção que dá a ver como, no circo, a unidade da família circense depende, de um lado, dos referenciais de estrutura e valores da organização nuclear conjugal consagrada com a ascensão burguesa, como, do outro, da manutenção de modos solidários e coletivos de vida, aprendizagem, criação e trabalho, assemelhando-se à família tribal e suas formas partilhadas de sociabilidade. Portanto, é reconfigurando-se continuamente a partir de práticas e concepções tradicionais e alternativas, que os circenses itinerantes da lona inventam um modo *seu* de ser família, face a necessidades de sobrevivência combinadas ao fazer artístico.

Pimenta diz de si: “no circo são os mais velhos que levam a tradição nas costas, eu fui imitando os que vieram antes de mim

⁸² Trecho de entrevista concedida pelo palhaço Pimenta à autora, em agosto de 2019.

e passando pra frente o que aprendi”⁸³. No currículo do circense, tradição, portanto, tem a ver com uma demorada relação com o mestre e envolve imitação, prática, repetição. E se a tradição permeia a história de diferentes grupos de uma determinada sociedade e muitos dos elementos constitutivos de uma cultura grupal se identificam, entretempos, como sendo “tradicionais” ou pertencentes à tradição, apanhemos com Giddens (2012):

Repetição significa tempo – alguns diriam que é tempo – e a tradição está, de algum modo, envolvida com o controle do tempo. Em outras palavras, a tradição é uma orientação para o passado, de tal forma que o passado tem uma pesada influência ou, mais precisamente, é constituído para ter uma pesada influência sobre o presente. Mas evidentemente, em certo sentido e em qualquer medida, a tradição também diz respeito ao futuro, pois as práticas estabelecidas são utilizadas como uma maneira de se organizar o tempo futuro. O futuro é modelado sem que se tenha a necessidade de esculpi-lo como um território separado. A repetição, de uma maneira que precisa

⁸³ Trecho de entrevista concedida pelo palhaço Pimenta à autora, em agosto de 2019.

ser examinada, chega a fazer o futuro voltar ao passado, enquanto também aproxima o passado para reconstruir o futuro (Giddens, 2012, p. 99).

Para Giddens, a tradição também é íntima da ideia de “memória coletiva” de que trata Maurice Halbwachs, para quem “o passado não é preservado, mas continuamente reconstruído, tendo como base o presente” (Giddens, 2012, p. 100), lembrando ainda que “essa reconstrução é parcialmente individual, mas, mais fundamentalmente, é *social* ou coletiva” (Giddens, 2012, p. 100), o que faz da memória um processo ativo que não se confunde com a lembrança.

Nós reproduzimos constantemente memórias de acontecimentos ou estados passados, e estas repetições conferem continuidade à experiência. Se nas culturas orais as pessoas mais velhas são o repositório [e também frequentemente os guardiães] das tradições, não é porque apenas as absorveram em um ponto mais distante no tempo que as outras pessoas, mas porque têm tempo disponível para identificar os detalhes dessas tradições na interação com os outros da sua idade e ensiná-las aos jovens. Por isso, podemos dizer que a tradição é um meio organiza-

dor da memória coletiva [...] A “integridade” da tradição não deriva do simples fato da persistência sobre o tempo, mas do trabalho contínuo de interpretação que é realizado para identificar os laços que ligam o presente ao passado (Giddens, 2012, p. 100).

Walter Benjamin (1994) se alinha a Giddens quando pensa a história e a memória não a partir da causalidade e cronologia dos fatos, mas na esteira de agenciamentos sociais construídos e agitados sob o signo de um tempo oblíquo e prismático. Para Benjamin, o lugar da história não pode ser o do tempo estanque, meramente rememorativo, que visa a conservação do passado para transmiti-lo às gerações futuras, mas aquele que enseja brechas no presente para revelar histórias possíveis, livres de significações prévias e da camisa de força dos determinismos e dos decalques.

Daí porque são com imagens de perenidade e não de atualidade, cujo brilho é superficial, aleatório e efêmero, que Benjamin chama atenção para a urgência em “escovar a história a contrapelo”, avançando entre seus limiares para fazer emergir narrativas soterradas pelos poderes hegemônicos que se arvoram a senhores da memória (Le Goff, 2003). Nem museificada, nem monumentalizada. É somente como organização impura, tecido puído, montagem não-histórica do tempo que a memória social,

segundo Benjamin, pode ser postulada como política, dando a ver outros possíveis.

Ao apontar para o futuro, ao mesmo tempo em que veste uma memória primitiva, o circense itinerante da lona, podemos pensar, rompe potencialmente a condição retiniana da memória, expandindo a hora presente e fazendo colidir os tempos, a fim de recontar a história a partir de uma especificidade, já que ele vive e trabalha no mesmo local. Portanto, é na dimensão de um viver comunitário, tendo o aprendizado do ofício sido repassado de geração para geração, que a transmissão de saberes e fazeres relacionados não só à produção do espetáculo, mas ao próprio modo de vida se entrelaça. Nesse contexto, é difícil entender o relato de um artista circense como produção de memória unicamente individual: ela também é coletiva (Abreu; Silva, 2009).

Estamos assim, diante da força hercúlea de uma arte ancestral e singular, produtora e portadora de memórias que não se revelam como mera reminiscência, mas substância ativa, inscrita no corpo, nos gestos e nos territórios por onde o circo passa. Daí porque mover-se entre as permanências e transformações do modo de fazer circo também nos coloca diante da fragilidade e do efêmero próprios do fluxo e das fontes de narração de nossas histórias e memórias, sejam elas orais ou escritas.

Para Jeanne Marie Gagnebin (2009), “o rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente” (Gagnebin, 2009, p. 44) e é essa

tensão entre presença e ausência - “presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente” (Gagnebin, 2009, p. 44) - que marca a incessante luta contra o esquecimento. Ao passo que a palavra rememorativa quer manter viva a lembrança ou a memória dos mortos e esquecidos, ela inevitavelmente está sujeita ao apagamento, ao lapso, à incompletude, nos exortando a fazer um trabalho de luto. A autora enfatiza: “Túmulo e palavra se revezam nesse trabalho de memória que, justamente por se fundar na luta contra o esquecimento, é também o reconhecimento implícito da força deste último: o reconhecimento do poder da morte” (Gagnebin, 2009, p. 45).

Frente ao vulto da ausência que paira sobre a possibilidade de narração e a transmissão da memória através de uma escrita que deseja perpetuar o vivo mas, paradoxalmente, só o faz quando o codifica e o fixa, pronunciando a sua morte, enfrentamos, à luz de Walter Benjamin (1994), o desafio de não calar e nem deixar de ouvir os “sem vestígios” (Benjamin, 1994, p. 222), os “ecos de vozes que emudeceram” (Benjamin, 1994, p. 222), os pequenos e não só os grandes acontecimentos. Não sob um ponto de vista nostálgico ou conformista e sim através de imagens que relampejam e espalham estilhaços de outros possíveis, justo no hoje, um “tempo saturado de ‘agoras’” (Benjamin, 1994, p. 229), o tempo presente, “grávido de futuro” (Barrento, 2013, p. 90). Assim, a partir de transmissão oral e intergeracional de saberes e

práticas, os circenses itinerantes da lona nos impelem a pensar a memória coletiva (Halwachs, 1990) como invenção prismática de mundo, às voltas com a dimensão daquilo que se move em elipse contínua se desmancha e se remonta, na esteira da colisão dos tempos, de intermitências e apagamentos, fazendo “saltar pelos ares o *continuum* da história” (Benjamin, 1994, p. 231).

Com os circenses – e ainda pensando com Benjamin –, o esforço é também para não se deixar levar pela “revanche” de uma suposta contra-história dos vencidos – e sim para a necessidade de uma outra narrativa da história, aberta aos inacabamentos, às gagueiras, à desestabilização das relações causais e cronológicas da história, dando passagem à postulação da memória social como manifestação do invisível ou daquilo que não está posto na ordem do visível e do consagrado, embaçando os modelos instituídos de organização social. Não sob o ímpeto de restauração do passado ou valorização compensatória da memória ou tradição. Mas para escarafunchar no passado as promessas e urgências políticas do presente, os futuros asfixiados ao longo da história e que urgem romperem-se (Gagnebin, 2009).

Para Pimenta, o circo é como uma “flecha no tempo”, “brincadeira que nunca acaba” porque “fala a língua do povo”, embora exista “a responsabilidade do picadeiro”, algo que pode ser interpretado como a afirmação da arte circense enquanto modo de comunicação, ação e interação, iluminando aspectos da criatividade do palhaço ao manejar ferramentas para fazer rir e

tomando para si o desafio de desbancar a seriedade asfixiadora, o desencantamento do mundo e o esvaziamento de memórias e histórias que vagueiam à margem e no oco do mundo, impulsionadas por sabedorias de outrora que nunca deixaram de existir.

CENA 3: PIMENTA BROTANDO DO PÉ: OU COMO UM PALHAÇO SEMEADOR DE “ATUALIDADES PASSADAS” BRINCA COM “FUTUROS ANCESTRAIS”⁸⁴

Detalhe curioso: não sei se é para manter melhor a união do grupo familiar, não sei se por medida econômica, dado o alto custo das diárias dos hotéis, a verdade é que cada família circense monta casa, organiza um ‘lar’, nas cidades por onde para. Levam consigo mesas, cadeiras, camas, louças e panelas. Nos longos dias de bordo, todas as mulheres tinham em mãos trabalho de agulha – colchas, toalhas, almofadas; e nos mexericos trocados entre uma e outra era frequente a acusação: ‘Fulana é muito ruim dona de casa...’ No nosso circo, por exemplo, posso ir citando cada um dos grupos. Os acrobatas chilenos: o pai com uma cara de pele-vermelha, curtida e severa; os três filhos, rapagões de ar ameninado; a bela Mercedes, musculosa senhora que aguentava nos ombros os três irmãos e o

⁸⁴No prefácio da *Coleção Melhores Crônicas - Rachel de Queiroz*, Heloísa Buarque de Hollanda (2014, p. 16) revela que era essa a expressão usada pela escritora cearense para definir as suas crônicas. Vem de Ailton Krenak (2022, p. 11) a expressão “futuros ancestrais”, em alusão a um futuro que “já estava aqui”.

velho, na pirâmide final de seu ato; e a mãe, bailarina aposentada, que ainda gostava de botar rosas no cabelo e era agora simples *menagère* do bando. Depois, a família do palhaço, o careca mais divertido que já nasceu nesse mundo... A filha do palhaço é a estrela da companhia. Trabalha no arame, dança e canta, e representa de ingênua nas peças. Tem o cabelo vermelho e uma graça quebradiça de libélula; é altiva, pretensiosa, não se barateia com os estudantes que viajam no navio e lhe atiram olhares complicados. Tem uma concepção astronômica da sua situação de estrela. O rapaz, também filho do palhaço e palhaço igualmente, é o *enfant difficile* da família. Trabalhou de motocicleta dentro do globo da morte, mas sofreu um acidente, fraturou a base do crânio e quase morreu. Voltou ao picadeiro, mas sua vida tem uma sombra: não gosta de ser palhaço, gosta de ser galã. Aspiração legítima, aliás, mas que os pais não compreendem, pois um galã não vale nada na frente de um bom palhaço [...]

(Rachel de Queiroz⁸⁵).

⁸⁵ Crônica de Rachel de Queiroz (2004, p. 28) escrita em 1944, a partir de uma viagem de navio pelo rio São Francisco em que ela e a família tiveram a companhia do Grande Circo Zoológico. Publicada na coleção *Melhores Crônicas*, com seleção e prefácio de Heloísa Buarque de Hollanda.

Um fio invisível liga o riso sem dentes do septuagenário palhaço Pimenta aos pés ágeis metidos em enormes sapatos do jovem palhaço Baratinha. Eles são José de Abreu Brasil e Wanderson Lúcio Freitas Brasil. Respectivamente, avô e neto, entregues ao mesmo ofício e modo de vida: ambos vivem e trabalham no circo e para o circo, itinerando de bairro em bairro pela Região Metropolitana de Fortaleza sob a coberta improvisada de lonas gastas e empoeiradas, armadas e desarmadas temporariamente em terrenos baldios, onde também irão encostar carros de segunda mão e trailers sucateados que emprestam mobilidade aos artistas circenses.

Consanguineamente ligados, avô e neto dizem sobre herança e legado de quem tem na própria estrutura familiar a base de sustentação e formação artística para seguir tecendo os fios da tradição circense: no *clã* da família Brasil, quem nasce e cresce em torno do picadeiro será inevitavelmente levado pelos pais a descobrir o quanto antes suas habilidades, a fim de compor o elenco doméstico de trapezistas, malabaristas, mágicos, contorcionistas, cuspidores de fogo, dançarinas, palhaços ou o que mais o espetáculo de variedades exigir. Vem sendo assim desde que Pimenta conheceu Mirtes, sua primeira esposa, ainda na década de 1960, para ter com ela cinco filhos, dentre eles Círio Brasil, pai de Baratinha e único da prole a ter o seu próprio circo itinerante da lona, outrora batizado com o nome da mãe, já falecida, mas hoje conhecido como Seven Brothers, onde, como o próprio nome sugere, sete netos do palhaço mais antigo em atividade no Ceará recebem

periodicamente a visita do avô para ter lições de palhaçaria e, vez em quando, contracenar com ele.

Figura 17 – Palhaço Baratinha



Fonte: Acervo Chico Gadelha.

Rodopiemos na espiral do tempo: no Ceará do século XXI, a linhagem familiar de José de Abreu Brasil reverbera os ecos da arte circense que o “respeitável público” brasileiro veio a conhecer ainda no início do século XIX, com a chegada das famílias circenses europeias e seu secular modelo de organização para o trabalho, a um só tempo nômade, comunitário e familiar,

ancorado na transmissão oral e empírica de saberes e fazeres artísticos repassados de pai para filho. Uma pirâmide humana secularmente construída e que se equilibra em pé até os dias de hoje, em particular, junto aos pequenos e médios circos itinerantes da Iona, herdeiros contemporâneos das também chamadas “dinastias circenses” do século XVIII e seus processos migratórios vindos da Europa Ocidental para as Américas, fortemente marcados pelas relações e trocas estabelecidas com as realidades socioculturais específicas de cada região ou país por onde aportavam (Abreu; Silva, 2009).

Produtores e portadores da híbrida memória circense, o veterano palhaço Pimenta e seus descendentes herdaram e trazem no próprio corpo fazeres e saberes que concretizam no tempo do agora esse inventário de diferentes rotas e ritos. Obedecendo a leis internas de organização que, para além da produção do espetáculo em si, assemelham-se à rotina das casas das periferias das cidades, onde pais, filhos e eventuais agregados se revezam em funções múltiplas para a manutenção e funcionamento do espaço doméstico. Ali, no circo Seven Brothers, quem dá piruetas e se contorce em cena também é aquele que, do dia a dia comum, pode se responsabilizar por cozinhar e ir à bodega mais próxima comprar mantimentos, assim como quem figura como mestre de cena, cuspidor de fogo ou trapezista não se furta a varrer o terreiro, ajudar a cuidar das crianças ou pegar no pesado a cada montagem e desmontagem

braçal da engrenagem circense entre bairros ou lugarejos onde o circo será temporariamente fixado.

Cotidiano como instância de aprendizagens. Gestão coletiva e intergeracional do negócio. Trabalhadores polivalentes, mas com responsabilidades e funções específicas. Quem “faz a praça”⁸⁶, procurando terrenos baldios ou espaços cedidos pelo poder público onde seja possível assentar o “brinquedo” móvel a cada temporada, é o dono do circo. Aos capatazes, cabe a tarefa hercúlea de assentar a trupe. E é a duros golpes de enxada que testemunho o momento em que o terreno baldio começa a ser limpo e capinado. Quatro homens para um dia inteiro de bate-estacas sob sol a pino, a vizinhança acudindo solidária com um ou outro copo d’água. Longa pausa para observar e, ali, sem cartilha ou manual, faz-se o intrigante e certo cálculo da direção dos ventos que arremata o trabalho braçal de marcação e armação da lona naquele chão de terra batida sem demarcação nem uso, um parêntese urbano reapropriado pela comunidade do entorno como pasto e campo de várzea a um só tempo.

Eis o primeiro “momento ritual” (Rocha, 2009, p. 145) de montagem do circo, aquele em que cada viga ou estaca de sustentação da arquitetura móvel afunda no chão pelas mãos caleja-

⁸⁶ Praças são as cidades ou bairros que irão receber os circos e os artistas em suas temporadas (Mavrudis, 2011, p. 335). Fazer a praça é prospectar o próximo destino do circo e preparar previamente aquela cidade ou bairro onde ele vai se instalar.

das de quem adquiriu perícia e técnica à custa de anos de observação e repetição de uma sequência de atos que, nem de longe, parece meramente mecânica. Para Rocha, cada passo daquele *balé* brutamente de encaixe e desencaixe que dá forma à engrenagem artesanal do circo está carregado de sentido, ou melhor, de “valor simbólico” e diz sobre implicações políticas e culturais na construção de sua imagem e de sua identidade cultural. Armar e desarmar o circo significa, portanto, instaurar um lugar (Ingold, 2015), dando a ver “outra mecânica de corpos e máquinas” [...], “um espetáculo à parte” (Ingold, 2015, p. 149).

Assim também é que o autor olha para a própria lona do circo como símbolo-mor da cultura circense, o círculo em torno do qual tudo gira, a “roupa” dessa forma icônica cultuada pelos circenses e que, no dia a dia, exige cuidados e reparos periódicos. De estrutura maleável e flexível, é a lona que empresta ao circo adaptabilidade e mobilidade. Difícil é mantê-la em bom estado diante das intempéries do tempo. Daí porque, em circos itinerantes de pequeno porte, quando não há como investir em uma lona nova, a criatividade tem que imperar, a ponto de sobras de *outdoors* ou *blimps* publicitários descartados e revendidos a preços acessíveis passarem a ser costurados à mão, servindo como arremedo. Uma imagem com significado explícito para os olhos dos circenses: é que o aspecto e o tamanho da lona também sugerem como estão as condições de subsistência de quem tem nela sua casa e ganha-pão.

Figura 18 – Lona feita com sobras de *outdoors* publicitários



Fonte: Acervo Jacques Antunes.

Em “circo-família”⁸⁷ de pequeno porte que itinera por entre as periferias da cidade há mais singularidades: tudo o que se ganha é para a subsistência de todos. Cachê individual só para artistas convidados e temporariamente agregados à trupe de sangue. No entorno da lona e dos trailers, mães acalentam e cuidam das crianças ao

⁸⁷ O conceito de “circo-família” é elaborado pela historiadora Ermínia Silva (Abreu; Silva, 2009) no livro *Respeitável Público*. A ele estão associadas as famílias circenses que, de geração para geração, partilharam valores, saberes e fazeres para viver no circo e para o circo, sendo elas o mastro central de sustentação de uma cultuada “tradição” e de uma forma particular de organização do trabalho e modo de vida circenses.

mesmo tempo em que costumam figurinos, abastecem as cozinhas ou encaram a limpeza de suas casas sobre rodas. Quem está em idade escolar tem vaga garantida por lei em qualquer escola mais próxima da rede pública municipal de ensino⁸⁸. E, se em um turno, a meninada estuda, no outro, a ordem é que se dedique a ensaiar os números circenses ensinados pelos pais ou irmãos mais velhos em volta do picadeiro.

Historicamente marcados por dificuldades financeiras e episódicos apoios governamental e privado, os pequenos circos itinerantes da lona sobrevivem informalmente, à custa do apurado incerto da bilheteria ou mesmo se valendo de permutas junto às comunidades onde se instalam. É comum, por exemplo, que o abastecimento de água dependa da doação de quem mora naquele entorno onde o circo se assentou. Compartilhada também pode ser a ligação de energia, onde uma gambiarra qualquer, muitas vezes já adotada pela vizinhança, vai servir para iluminar o circo, caso os órgãos oficiais responsáveis não disponibilizem, em tempo hábil, o serviço de iluminação temporária.

⁸⁸ Em novembro de 2012, a Comissão de Educação e Cultura da Câmara Federal aprovou a proposta que obriga as escolas públicas e particulares a garantir vagas aos filhos de profissionais que exerçam atividades artísticas itinerantes, como os artistas de circo. A medida faz parte do Projeto de Lei 3543/12 do Deputado Federal Francisco Everardo Oliveira Silva, o Tiririca, e vale para crianças e adolescentes de 4 a 17 anos de idade. A Lei 6.533/78 já garantia esse direito, mas restringe a obrigação às escolas públicas – as instituições privadas apenas são autorizadas a matricular esses estudantes – e não limita a idade, apenas determina que as vagas sejam oferecidas nos ensinos fundamental e médio. (Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/noticias/projeto-obriga-escolas-a-matricular-filhos-de-artistas-de-circo/100032039>. Acesso em: 15 jun. 2023).

A olhos vistos, estamos diante de um valor social indispensável à realização de tarefas práticas: a cooperação (Sennett, 2012). É como habilidade que Richard Sennett examina “a capacidade de entender e mostrar-se receptivo ao outro para agir em conjunto”, já que “a cooperação azeita a máquina de concretização das coisas”, enquanto “a partilha é capaz de compensar aquilo que nos falte individualmente” (Sennett, 2012, p. 9). Em seu projeto *homo faber* – homem como seu próprio artífice através de práticas concretas –, o autor dá a ver exatamente a artesanaria possível entre o empenho pessoal, as relações sociais e o ambiente físico para reabilitar a sociedade moderna que, moldada nas bases do individualismo e da competição, enfraquece ou destrói as trocas cooperativas capazes de sustentar os grupos sociais na condução da vida cotidiana e “nos infortúnios e reviravoltas do tempo” (Sennett, 2012, p. 16).

Feita de pelepas e desafios corriqueiros, a lida circense equilibra-se na corda-bamba: nas últimas décadas, diante de uma processual expropriação dos espaços públicos e do escoamento da miséria para as margens das cidades, é flagrante o desaparecimento dos circos das áreas centrais das grandes cidades, sendo varridos para as periferias. Socialmente construída, essa condição de “marginalidade cultural” (Rocha, 2009, p. 147) se amplia e recrudescer diante do peso da burocracia que os circenses itinerantes da lona precisam enfrentar para colocar as mãos em licenças e laudos técnicos⁸⁹ exigidos para a

⁸⁹ Entre os documentos de natureza federal e estadual, a obtenção da Licença Especial para Promoção de Eventos, fornecida pela prefeitura local, fica condicionada à apresentação de vários documentos como Licença para Atividade

instalação e funcionamento dos circos em terrenos cedidos pelo poder público ou arrendados junto a particulares.

A um só tempo dentro e fora da cena urbana, em situação regular ou não, os circenses itinerantes da lona rasgam a paisagem ao revés, cavando espaço nos limiares da “cidade negada”, somando-se aos que “inventam cotidianamente seus espaços de lazer, sobrevivência e sociabilidade” (Simas, 2021, p. 86). São famílias inteiras, abraçadas a um time flutuante de artistas agregados que, a bordo de carros fora de linha e com tanques na reserva, montam suas casas ambulantes a céu aberto para anunciar, teimosamente e em meio à concorrência frente a outros atrativos de lazer na contemporaneidade, que hoje – e sempre? – tem espetáculo sim, senhor!

Dono do próprio circo desde 2010, o septuagenário palhaço Pimenta conhece bem a “reelaboração simbólica do espaço” que aquele brinquedo ambulante promove ao “romper limites fixados pela territorialização dominante” (Sodré, 2019, p. 125). Por isso, lança mão do saber colado ao próprio corpo de guardião da identidade cultural do circo para transmitir aos seus herdeiros naturais e diretos o que é imprescindível captar de antemão: nas periferias das cidades, ele ensina, não se pensa em marcar estreia antes de uma imersão prévia no entorno para identificar hábitos e gostos da vizinhança. A aparentemente simples lição do vetera-

Econômica Temporária, Certificado do Corpo de Bombeiros, Certificado da Polícia Militar, Certificado da Delegacia de Polícia Civil e Laudo Técnico do Conselho Regional de Engenharia, Arquitetura e Agronomia, entre outros.

no, aprendida com seus antecessores, evoca o conceito de *communitas*, que Rocha (2009) toma emprestado do antropólogo Victor Turner, ao analisar o processo ritual de chegada e montagem da lona do Grande Circo Popular do Brasil (Marcos Frota Show):

Na interpretação clássica de Turner um outro modelo de sociedade ou realidade ganha vida; em oposição à estrutura surge uma anti-estrutura [...] isto é, uma forma de relação social em que os indivíduos interagem de forma democrática e não em função de sua posição e status social [...] Esse tipo de relação ou organização social é entendida por Turner como um momento de liminaridade social em que prevalece a ambiguidade dos seres sociais. Mostra-se assim o caráter extraordinário do rito, uma vez que ele não rompe completamente com o ordinário (o cotidiano) para se constituir, momentaneamente, numa outra realidade. A liminaridade social, vivida nos ritos e dramas sociais, pode ser encarada como sendo potencialmente um período de exame dos valores e axiomas centrais da cultura em que ocorre (Rocha, 2009, p. 145).

Com Han (2021, p. 9), devemos sublinhar: “os rituais são ações simbólicas” que “transmitem e representam todos os valores e ordenamentos que portam uma comunidade”, servindo o

símbolo, assim, como reconhecimento, ou melhor, para reconhecer aquilo que já se conhece. É a percepção simbólica, portanto, que percebe o permanente, que ordena o tempo e transforma “o estar-no-mundo em um estar-em-casa” (Han, 2021, p. 10), instaurando uma identidade estabilizante e emprestando força à ideia de comunidade diante do flagrante desaparecimento dos rituais e da experiência de duração no mundo hoje. Assim, podemos entender o circo, diante de suas formas rituais, como um refúgio estabilizador da vida que teima em permanecer.

E se podemos apreender daí que circo é rito, um grande “jogo” que, com seu “ludismo festivo”, “gera espaço” (Sodré, 2019, p. 130), cumpre também tratá-lo como gerador de saberes sensíveis às gerações presentes e aos quais só os iniciados têm acesso: atento à experiência herdada do avô, o neto Baratinha também ensina que, para posar de inédito em bairros periféricos pelos quais já passou repetidas vezes, mas em períodos espaçados, o circo precisa continuamente se valer de “astúcias”, e uma delas é chegar à “praça” que ainda não está “descansada”⁹⁰ anunciando-se com um novo nome. Assim é que o antigo circo Mirtes, de seu pai, Círio Brasil, já foi inúmeras vezes rebatizado, contando com os lapsos de memória de uma freguesia visitada em ritornelo. Por último, arranchados temporariamente no bair-

⁹⁰ Uma “praça descansada”, no vocabulário circense, é aquela que está há pelo menos três meses sem receber determinado circo. Nela, o repertório pode soar como novidade porque não há uma lembrança recente da passagem e funcionamento temporário do circo naquele bairro.

ro Canindezinho, repetiram a artimanha: foi como Circo Seven Brothers – e não mais Mirtes – que a trupe foi recebida como se nunca tivesse pisado ali, exibindo como atrativo justamente o elenco familiar de sete crianças e adolescentes nascidos e criados embaixo da lona.

Figura 19 – Circo Seven Brothers



Fonte: Acervo Chico Gadelha.

Nas contorções que o circo dá para se manter ativo e rentável, há mais estratégias para continuar jogando o “jogo” que também é sobre reagir ao esmagamento das diferenças que as cidades capi-

talistamente planejadas operam, assim como escapar aos múltiplos dispositivos capitalistas de contabilização dos tempos sociais, em particular, do tempo hegemônico do trabalho (Sodré, 2019). No circo, é outra a “alma do negócio”: além de cobrar valores módicos pelo ingresso, considerando o minguado orçamento dos moradores das periferias, a permuta vai ganhando *status* de principal moeda. É assim no Circo Seven Brothers, onde qualquer quilo de alimento, peça de roupa, item de higiene ou mesmo simples favor prestado vem “pagando” o acesso. Dobra-se a aposta então na chamada “segunda bilheteria do circo”, renda extra que vem do pregão de guloseimas preparadas e comercializadas pelos próprios circenses durante os intervalos de cada espetáculo: algodão doce, maçã do amor, pirulitos cônicos espetados na tábua, pasteis e balas sortidas são os campeões de venda naquela improvisada “praça de alimentação”.

Tanto “malabarismo” às vezes não basta. Assim é que, para não colocar em risco o funcionamento do negócio familiar, o último recurso experimentado, Baratinha admite, tem sido permitir a qualquer um dos membros da trupe buscar trabalhos avulsos que possam gerar rendimentos ao circo, mas sem que haja o comprometimento da atividade circense em si, tida como central e prioritária. Eis a alternativa encontrada para fazer girar a “economia do dom” (De Certeau, 2009), capital simbólico que se interpõe e tenta conter o *ethos* engendrado pelo capitalismo, que faz o dinheiro se impor como valor universal capaz de mercantilizar as relações, tornando-se um fim em si mesmo.

Com suas permutas e gambiarras para inventar outros ganhos, os circenses parecem desenhar a versão tupiniquim de um relato sobre a “profanação do dinheiro” colhido e reinterpretado por Han (2020). Citando Giorgio Agamben, ele reflete:

Crianças teriam descoberto um enorme maço de notas de dinheiro em uma casa abandonada. Elas fizeram um uso totalmente diferente dessas notas. Elas brincavam com elas e as rasgavam em pedacinhos [...] *Profanação* significa restituir ao livre uso do ser humano aquilo que pertencia aos deuses e que por isso era proibido ao uso humano. Aquelas crianças gregas profanaram o dinheiro na medida em que deram um uso completamente distinto a ele. De súbito, a profanação transforma o dinheiro, que atualmente é um fetiche, em um brinquedo profano [...] Portanto, *profanação* é uma prática de liberdade que nos liberta da transcendência e de todas as formas de subjetivação. A profanação abre assim um espaço de jogo, da imanência (Han, 2020, p. 73).

Se é em meio aos interstícios das formas dominantes e canônicas que os arranjos de sobrevivência dos circenses se dão ao

revés, também parece ser “profanando” a suposta antinomia entre antigas e novas formas de entretenimento que os palhaços Pimenta e Baratinha resguardam elementos tradicionais da arte circense sem deixar de incorporar transformações (Magnani, 2018, p. 28). Senão vejamos: no picadeiro do Seven Brothers, em tom de chacota, dança-se o funk da moda, incorporam-se às piadas e chistes o noticiário político do momento, e a caricata personagem de sucesso da novela não é poupada de mais uma grotesca caricatura. Na internet, diariamente, Baratinha pesquisa piadas, esquetes e números circenses para renovar o repertório de jovem palhaço em ascensão, além de colecionar os hits dançantes que o irmão Dj vai executar antes e depois do espetáculo, sonorizando o ambiente.

O *marketing* precário também cabe aos mais jovens da trupe. Assim é que, do porta-malas de um velho opala em marcha-lenta, salta o garoto-propaganda do circo. Vestido de preto, usando uma máscara de lobisomem, ele urra e surpreende quem sai às ruas, enquanto o motorista-locutor anuncia ao microfone as atrações do espetáculo que logo mais à noite vai atrair crianças e adultos para perto do picadeiro. E se o homem-lobo foi a atração da primeira noite, as novidades não podem tardar a dar o ar da graça, sob pena da plateia enjoar e dar de ombros nas semanas seguintes. Hora de colocar em cena o Táxi Maluco; a atlética pirâmide humana; o zunido da lâmina fria do atirador de facas frente ao seu alvo de carne e osso; o excitante ronco do motor das motocicletas que ele e o irmão estão aprendendo a guiar no interior

do Globo da Morte. Tudo isso antes do final apoteótico sempre confiado ao palhaço, a força-motriz soberana dos pequenos circos itinerantes da lona.

No Circo Seven Brothers, não há dúvida sobre o centro das atenções e quem conquistou o protagonismo de todas as cenas: desde criança, Baratinha é o palhaço-sensação do negócio perpassado de geração para geração. O pai, Círio Brasil, não tardou em identificar o potencial do seu primogênito: é que Baratinha não só tinha facilidade para decorar as piadas ensinadas pelo avô como as contava do seu jeito. Com 8 anos, ele lembra, já “levava” as palhaçadas. “Aí a avó Mirtes batizou, em homenagem ao padrasto do Tiririca⁹¹, que era Barata e ela admirava como palhaço. Hoje, já vem dono de circo de fora contratar o show dele aqui”⁹².

⁹¹ Natural de Itapipoca (CE), Francisco Everardo Oliveira Silva, conhecido como o palhaço Tiririca, estreou na política ao conquistar a cadeira na Câmara pelo PR em 2010. O deputado federal Tiririca foi eleito em 2022 pelo PL, saindo do posto de mais votado do país, quando se elegeu pela primeira vez à Câmara Federal em 2010, para o menos votado em São Paulo neste ano. (Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/eleicoes/2022/10/03/tiririca-vai-de-campeao-de-votos-a-deputado-menos-votado-de-sp.htm>. Acesso em: 1 nov. 2022)

⁹² Trecho de entrevista concedida por Círio Brasil à autora, em 23 abr. 2019.

Figura 20 - Palhaço Baratinha em seu trailer, preparando-se para o espetáculo



Fonte: Acervo Chico Gadelha.

Baratinha nasceu, como gosta de dizer, Círio, com “a estrela na testa”. E a plateia parece atestar: basta entrar no picadeiro com cara pintada e o nariz de palhaço, entre sucessivas cambalhotas, que a risadaria explode, sem que ele, como o avô, precise dizer uma só palavra. Daí vai levando, desenvolto, comédias que passaram de geração para geração e lhe caíram no colo de descendente direto do palhaço mais velho em atividade no Ceará: *Mulher de Sete Maridos*, *Homem de Coragem*, *Nasci pra ser Beijada*, *Saco de Pancada*, *O Gato e a Gata*, *Batom de Cheiro*, *Banco da Aveni-*

da. Historietas com cheiro de mala antiga, mas que, interpretadas pelo neto, não guardam mofo, confirmando seu lugar de honra no imaginário circense como raridades inestimáveis de um patrimônio simbólico próprio das famílias de linhagem tradicional.

“O tradicional é o novo hoje, entende? Tem gente da nova geração que diz: ah, mas isso é velho, não funciona mais. Uma mulher na corda indiana, por exemplo, é velho, mas você quase não vê mais em circo nenhum. Então se torna atual”, eis a relação não antagônica entre o antigo e novo criada por Círio Brasil. Baratinha, que representa a inovação no circo-família Brasil, também não fala do circo em termos de distância temporal, mas remetendo a um processo de mudança social e elaborando uma ideia de continuidade:

Hoje, eu acho que sou meu avô mais novo. Pelo jeito. Mas ao mesmo tempo sou um pouco diferente dele, porque sou um palhaço que não paro quieto, sou elétrico, entro, saio, corro, sou um pimentinha lá dentro. E ele é aquele palhaço mais quieto, mais calmo, até por conta da idade, né? Mas só a cara dele já faz a gente mangar e rir. Esse é o Palhaço. É corpo e cabeça. Tem que ter a boa piada, mas tem que saber interpretar, falar e agir, tudo junto. Quem é palhaço, pra rir de outro palhaço, tem que ser muito bom. E

meu avô ri de mim, então, acho que passei na prova (Entrevistado Baratinha)⁹³.

Veterano ou novato, a busca primordial do palhaço, avô e neto concordam, é pela própria assinatura. A pintura facial do palhaço Baratinha é minimalista, enquanto a de Pimenta segue exagerada. E o figurino sela, de fato, a mais visível diferença entre os dois: Baratinha veste calça “saruel” e camisas justas, super coloridas, em cores cítricas e estampas arrojadas, dispensando suspensórios ou gravatinha. Modelos inventados por ele e a namorada atual, que vem “morar” em seu trailer a cada fim de semana.

Acho que criei o meu estilo. Não preciso imitar o meu avô, simplesmente. Fui encontrando o meu jeito desde que minha avó Mirtes botou meu nome de Baratinha. Ela era uma mulher muito sábia, era índia e realmente sabia das coisas, fazia reza, descobria quem tinha botado quebrante em quem, se alguém tivesse uma dor ela dizia o que fazer. Então, acho que isso me trouxe sorte, confiança e me fez evoluir. Hoje, sou a principal atração, sim. Tem praça que o

⁹³ Entrevista concedida pelo palhaço Baratinha à autora, em 13 jul. 2019.

nome é meu. Se você falar o circo do palhaço Baratinha, no bairro Vila Velha, por exemplo, vão lembrar e vai lotar (Entrevistado Baratinha)⁹⁴.

Com o aval e o entusiasmo dos pais, Baratinha abre caminho para os irmãos e irmãs mais novas. E já se arvora a dar sua receita de sucesso, repetindo, a seu modo, a do avô: “o palhaço precisa estar antenado com os programas de humor, as músicas mais tocadas na periferia, as novelas, as fofocas do bairro, mas hoje o que faz a galera mais jovem rir é o que rola na internet. Eu tiro muito de lá minhas piadas”⁹⁵. O que atrapalha a vida do circense também está na ponta da língua: “da novela a gente até se aproveita, porque faz piada com aquela cena e tal. Mas uma coisa não tem como ficar engraçada: a violência. Basta anoitecer e muitos não vêm ao circo com medo de assalto e bala perdida”⁹⁶.

Quando não “está” palhaço, Baratinha assume-se como secretário do Circo Seven Brothers, uma função, segundo ele, que não só exige carisma, mas também perspicácia e responsabilidade. Foi proposta sua vender números circenses e apresentações de palhaço entre escolas dos bairros como alternativa de renda para

⁹⁴ Entrevista concedida pelo palhaço Baratinha à autora, em 13 jul. 2019.

⁹⁵ Trecho de entrevista concedida à autora pelo palhaço Baratinha em 13 jul. 2019.

⁹⁶ Trecho de entrevista concedida à autora pelo palhaço Baratinha em 13 jul. 2019.

temporadas em que a bilheteria rende pouco ou nada. A aproximação e chegada por outras vias ao “respeitável público” é também para tentar dirimir estigmas relacionados à própria respeitabilidade dos artistas circenses e que o tempo não foi capaz de apagar.

Sempre que chego em uma comunidade vou bater na porta das escolas para vender meu show de palhaço. É uma forma de driblar a crise, mas também chegar perto das pessoas que, por medo da criminalidade ou preconceito mesmo, não vem ao circo. Até hoje isso existe: aquele professor ou aquele aluno da nossa própria escola que acha que gente do circo é ladrão, baderneiro, criminoso. Pra não ser mal visto, circense tem que ser muito crânio, andar no sapatinho, tirar as melhores notas, nas matérias e no comportamento. Não é difícil ouvir as pessoas fazendo piada quando o circo começa ser desmontado, dizendo pra olhar dentro de casa e ver se não sumiu nada, essas coisas. Então, quando a gente mostra como é por dentro ou se aproxima mais acho que essa fama ruim começa a acabar também (Entrevistado Baratinha)⁹⁷.

⁹⁷ Entrevista concedida pelo palhaço Baratinha à autora, em 13 jul. 2019.

Ao se debater contra rótulos e negar-se a vestir qualquer carapuça que possa tirar-lhe o brilho ou estremecer o tradicional edifício artístico em que vive e trabalha, o palhaço e aluno nota dez não acalenta outro sonho na vida que não seja permanecer no circo e dar seguimento à tradição familiar. Nada para ele parece mais importante e vital do que colocar à prova o valor simbólico daquele espaço “mágico” e “sagrado” para os circenses (Rocha, 2009, p. 167). Daí porque Baratinha nem titubeia em afirmar que prefere se doar ao cambaleante Circo Seven Brothers do que correr atrás de qualquer “*Cirque du Soleil*”⁹⁸.

Não tem porquê sair da minha casa, onde vivo bem empregado e sou o palhaço principal, pra ganhar dinheiro lá fora. Circo grande, pra mim, é só inspiração. Quero sim fazer faculdade, me formar engenheiro, mas porque o circo precisa de um profissional que saiba abalizar, dar os laudos de segurança, inspecionar tudo. Aí, sendo engenheiro, ninguém lá do alto vai poder chegar aqui e falar nada, porque sei o que

⁹⁸ *Cirque du Soleil* (em português, Circo do Sol) é uma companhia multinacional de entretenimento, sediada na cidade de Montreal, Canadá. Foi fundada em junho de 1984 na cidade de Baie-Saint-Paul e é atualmente a maior companhia circense do mundo. (Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Cirque_du_Soleil. Acesso em: 23 abr. 2023).

tô fazendo. Um engenheiro dentro do circo basta pro circo tá respaldado, e aí a gente já vai tá sambando na cara da sociedade, né não? (Entrevistado Baratinha)⁹⁹.

É como legado vivo, esbanjando vontade de permanecer e inovar, portanto, que o Circo Seven Brothers esbanja fôlego, acendendo todas as pequenas luzes em volta da lona quando anoitece e fazendo brilhar a carcaça de um ônibus ano 1977 que lhe faz as vezes de fachada. Nos bastidores, difícil é crer como em cada minúsculo trailer onde Baratinha e família se acomodam cabe tanto: cama, guarda-roupas, sofá, geladeira, fogão e até rede de dormir em ganchos improvisados. Ressignificando o precário e sem qualquer sinal de descontentamento, o casal Círio e Ana Lúcia apresenta os “cômodos” da morada coletiva enquanto fazem troça das próprias dificuldades: “pelo menos não precisamos contratar artistas de fora. Temos o elenco completo já aqui mesmo”¹⁰⁰.

Sem saber o dia de amanhã, o Circo Seven Brothers e seu “elenco completo” senta praça de bairro em bairro a cada quatro ou cinco semanas. Quando o público rareia, a ordem é ir “brincar” noutra freguesia. Daí tudo recomeça: como aves de arriba-

⁹⁹ Entrevista concedida pelo palhaço Baratinha, à autora, em 13 jul. 2019.

¹⁰⁰ Trecho de entrevista concedida por Círio Brasil à autora, em março de 2019.

ção, acoplam os trailers aos próprios carros e caminhões ou pagam fretes para arrastar a mudança rumo ao próximo destino. Tão logo cheguem, ao passo em que se assentam, burocracias devem ser vencidas: autorização oficial para montagem e funcionamento do circo; laudos periciais; licenças judiciais¹⁰¹. Outra providência de primeira hora, geralmente delegada à matriarca da família circense, no caso Ana Lúcia Pereira de Freitas, é buscar vagas em escolas públicas mais próximas onde o circo arma sua lona, para que a filharada não interrompa os estudos formais¹⁰².

Escola formal por um lado, formação autodidata por outro. É no próprio picadeiro, sob a orientação dos pais e artistas mais velhos, que as crianças circenses vão descobrindo e apri-

¹⁰¹ Além de diversas licenças, alvarás e do Laudo Técnico do Conselho Regional de Engenharia, Arquitetura e Agronomia, exige-se ainda o parecer técnico de um engenheiro acerca da estrutura arquitetônica do circo e de suas condições de instalação. Sobretudo entre os circos itinerantes da lona de pequeno porte não tem sido possível cumprir tamanha burocracia e, cada vez mais, são comuns queixas, em relação à legislação, à regulamentação das atividades circenses em voga no país, que, na opinião dos circenses aqui entrevistados, precisam ser revistas e flexibilizadas.

¹⁰² As vagas nas escolas públicas para os filhos dos artistas de circo são garantidas por lei desde 1948, decisão ratificada na Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978, que estabelece: Art. 29. – Os filhos dos profissionais de que trata esta Lei, cuja atividade seja itinerante, terão assegurada a transferência da matrícula e consequente vaga nas escolas públicas locais de 1º e 2º Graus, e autorizada nas escolas particulares desses níveis, mediante apresentação de certificado da escola de origem. (Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/98542/direitos-civis-do-circense-e-o-desconhecimento-das-leis>. Acesso em: fev. 2023).

morando habilidades. Círio Brasil, que por anos atuou como trapézista, mas aprendeu, na base do convívio e do olhar atento, as noções básicas de um conjunto variado de números circenses, é quem vai identificando e estimulando as potencialidades de cada filho ou filha. Para a esposa Ana Lúcia, passou o segredo da corda indiana, um “pulo” para o balé aéreo, especialidade da matriarca que, mesmo grávida dos primeiros rebentos da ninhada de sete, ainda dava suas piruetas lá no alto, deixando o público boquiaberto e enternecido a um só tempo. De mãe para filhas, vieram a contorção, o domínio da lira e do arame esticado, o cabelo de aço, as coreografias de cena. De pai para filhos, as técnicas da dublagem, dos malabares, do trapézio, do cilindro, da parada de mão, das piruetas e do equilíbrio de objetos.

No Circo Seven Brothers, enquanto Círio e Ana Lúcia se revezam na administração e bilheteria, a meninada, devidamente treinada, divide o picadeiro no melhor estilo “escadinha”: Mara na contorção; Samara na lira e cabelo de aço; Círio Júnior como o menino-pássaro; Baratinha feito palhaço, mas também esbanjando coragem sobre duas rodas no Globo da Morte junto ao irmão mais novo, Wenderson, que faz bonito nos malabares, no passeio aéreo como Homem Aranha e na pele do palhaço “escada” Besourinho. O futuro está nas mãos das caçulas Tamara e Naiara: com mais algum tempo de treino e repetição sob a orientação dos pais, garante Círio Brasil, serão ambas as meninas-bonecas, espécies de fantoches humanos manipulados por um adulto. E até o

patriarca deixa escapar o desejo de voltar ao picadeiro: “Daqui a alguns anos quero jogar faca de novo, mas vou deixar os meninos crescerem mais e a dona Lúcia criar coragem de novo para se colocar como alvo”¹⁰³.

Figura 21 – Circo Seven Brothers: preparativos de cena



Fonte: Acervo Chico Gadelha.

De olho no porvir, Círio Brasil recorda, ao mesmo tempo em que atualiza o discurso sobre a cena circense que é constantemente retocada com o passar dos anos e gerações:

¹⁰³ Trecho de entrevista concedida por Círio Brasil à autora, em março de 2019.

Não é mais como antigamente, quando nossos pais faziam a gente aprender tudo na marra, no grito, como se fosse obrigação. Hoje, eu prefiro observar os mais novos brincando no picadeiro, soltos, e a partir dali entender quem tem o dom para determinada técnica e o corpo adequado também. O difícil é no começo, mas criança aprende rápido. Com duas semanas já consegue encarar o picadeiro. E a partir daí é toda uma vida de treino e aperfeiçoamento, dentro, mas também fora do circo de origem, em contato com outros profissionais, porque, no final, é assim: todos se ajudam e estão na mesma escola: a de uma grande e única família (Entrevistado Círio Brasil)¹⁰⁴.

Uma grande e única família, irmanada na esteira de um lastro temporal e decidida a apontar para o futuro. Na família Brasil, a teima sanguínea em permanecer começou com Mirtes, mãe de Círio e avó de Baratinha, que batizou o circo com seu nome e fez dele motivo de alegria e tábua de salvação. Como quem narra um épico, o filho narra com orgulho e olho marejado a jornada materna iniciada no interior da Paraíba, quando ela fugiu com a pri-

¹⁰⁴ Entrevista concedida por Círio Brasil à autora, em 13 jul. 2019.

meira trupe de saltimbancos que viu passar naquele ermo em que nasceu. “Tinha apenas 13 anos”, e o ímpeto adolescente de fugir da crueza da vida. É que, segundo Círio, a família materna inteira não tinha outra forma de sustento a não ser colher algodão, feijão e milho nas fazendas do sertão onde se arranchava embaixo de árvores até findar a safra e seguir para outras terras de plantio e colheita. Pelo trabalho coletivo e errático, não se ganhava salário. Todo o suor era em troca apenas de água e comida. Até que no meio do caminho apareceu um circo... E, para fugir da miséria, Mirtes fugiu com o circo. “Quando ela entrou por debaixo da empanada e viu aquele mundo de magia, ficou encantada. Mas me dizia que o circo apareceu como uma chance de mudar de vida mesmo, diante de tanta dificuldade”¹⁰⁵.

Foi no Circo Uiara, de dona Zoalinde Santana, já no Ceará, que a jovem Mirtes se deteve por mais tempo, sobretudo depois de conhecer lá dentro aquele que seria seu marido e pai de seus cinco filhos: José de Abreu Brasil, o Palhaço Pimenta. Casaram no circo. E, aos poucos, Mirtes foi atraindo irmãos e irmãs para o picadeiro. Fez fama como intérprete de dramas numa época em que circo-teatro proliferava por todo o Brasil. Com as irmãs, protagonizou peças como *Lágrimas de Mãe*; *Coração Materno*; *A História do Escravo Fiel* e até *A Paixão de Cristo*. Na época, anos 1950, dizia-se que a trupe era a melhor do Ceará no ramo. E, assim,

¹⁰⁵ Trecho de entrevista concedida por Círio Brasil à autora, em março de 2019.

cada membro da família foi pegando gosto, enquanto os irmãos mais tenazes abriam as cortinas de seus próprios circos.

Círio Brasil nasceu em 1973, em Santarém, no Pará, quase embaixo da lona, bem no meio de uma temporada, época em que os pais eram artistas contratados do circo do seu Borges.

Meu pai gostava de uma biritazinha, quer dizer, era alcoólatra, né? E isso acabou se tornando um problema. Prejudicava a família inteira, porque quando ele era posto pra fora a gente também ia. E assim vivíamos de circo em circo, o do seu Di Orange, o do seu Araújo, o do índio Uirapurã, todos viajando pelo interior... Em 1990, tivemos que voltar pra Fortaleza porque minha avó estava doente. Soubemos por carta, não sei como é que se descobria onde os circos estavam, mas a carta chegava. Lembro que quando era pra fazer contato pelo telefone ligavam pra delegacia de polícia do lugarejo e só assim o povo do circo era localizado. Veja como eram as coisas... Viemos de Manaus pra Fortaleza de balsa e chegamos ao Parque São José, bairro de minha avó, de Rural. Foi uma aventura, uma dificuldade, mas inesquecível pra mim (Entrevistado Círio Brasil)¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Entrevista concedida por Círio Brasil à autora, em 15 set. 2019.

Outras lembranças são mais amargas para Círio Brasil, como a separação dos pais ao chegar em Fortaleza e a situação de quase miséria que mãe e filhos tiveram que enfrentar juntos e sozinhos quando Pimenta deixou o núcleo familiar para sair mambembeando de circo em circo. Nessa época, admite, a fome espreitou.

Café com farinha de manhã e batata doce no jantar muitas vezes era o que tinha. O almoço minha mãe ganhava nas casas das patroas e trazia pra dividir com a gente, os filhos. Isso depois de um passado de fartura nossa, comendo carne, queijo... Então, pra mim e meus irmãos, trabalhar nos circos ainda adolescentes, como empregados, começando por baixo, como vigia de arame, era a forma que a gente tinha de almoçar, merendar e jantar (Entrevistado Círio Brasil)¹⁰⁷.

O sacrifício de muitos veio dar no patrimônio afetivo que ficou para todos: o Circo Mirtes, cujo espetáculo de estreia se deu em 03 de julho de 1990. Círio lembra que o sonho da mãe só se tornou possível graças a um galego que vendia badulaques de porta em porta e veio dar na sua soleira, onde ouvia histórias

¹⁰⁷ Entrevista concedida por Círio Brasil à autora, em 15 set. 2019.

mirabolantes da vida no circo.. Fisgado pela paixão da família circense, comprou os fardos de pano que Mirtes precisava para costurar o seu pano de roda, usou do crédito que tinha no mercado para também financiar a arquibancada e disse para a matriarca e amante dos dramas encenados em picadeiros que ela poderia seguir em frente na empreitada. Risco que ele correria simplesmente porque não tinha dúvidas de que o circo vingaria, espalhando alegria por onde passasse, até que o empréstimo lhe fosse pago, mesmo a conta-gotas.

A estreia foi em Patacas, região de Aquiraz. Primeiro, só com a mãe e cinco filhos, para depois chegarem agregados e amigos. Círio começou “jogando facas na tábua, fazendo o Homem Vulcão e o Passeio Aéreo, de um trapézio pro outro”¹⁰⁸.

A essa altura já era todo mundo artista, eu e meus irmãos, que eram palhaços, e minha irmã, bailarina. Nós mesmos, os três maiores, é que armamos a lona. Na estreia, o som queimou, foi tudo no gogó mesmo. Até que alguém da própria comunidade foi lá e emprestou uma radiola. Minha mãe ficava na administração e na bilheteria. E assim foi até 2002, quando ela faleceu. Detalhe: exatamente no dia 03 de julho, dia

¹⁰⁸ Trecho de entrevista concedida por Círio Brasil à autora, em julho de 2019.

da estreia do Circo Mirtes. O fato é que a gente nunca mais soube o que era passar necessidade desde essa estreia. O circo salvou a nossa família, em todos os sentidos. Salvou da fome, da marginalidade, do abandono. E foi ali também que a gente aprendeu a ser cidadão, além de artista. Minha mãe criando a gente na rédea curta, ensinando a ser honesto e, principalmente, a ser fiel a você mesmo e ao circo. Ela dizia que se você entrasse no picadeiro e não desse um frio na barriga ou vontade de fazer xixi, era pra desistir, porque pra trabalhar no circo tem que ter emoção, nunca entrar por entrar, por obrigação. E eu repasso isso aos meus filhos, porque trago comigo como herança até hoje essa paixão, entendendo isso como um privilégio, porque, afinal, quem trabalha por prazer e apaixonado por uma vida inteira? Poucos, viu? (Entrevista-do Círio Brasil)¹⁰⁹.

Após o falecimento de Mirtes, a base de sustentação que segurava três de seus cinco filhos no circo de origem se viu abalada. Só que, em Círio, a paixão falou mais alto, a ponto de ele

¹⁰⁹ Entrevista concedida por Círio Brasil à autora, em 15 set. 2019.

decidir levar sozinho o sonho da mãe adiante. Entendia que ela deu a vida pelo circo. E assim é que logo após a missa de sétimo dia já se punha a serviço do espetáculo. Contou com uma única cúmplice: a esposa Lúcia, que também conheceu no Circo Mirretes, quando ele, rapazote, se atrevia até a fazer mágica, enquanto ela era a mais jovem bailarina do picadeiro precário. Sem os irmãos, tios e sobrinhos do ramo, o negócio quase naufragou: “praças” ruins, lona rasgada, muitas bocas para alimentar. Pensou em desistir. Até que, a partir de 2006, passou a contar com algo até então inédito: apoio governamental, através da política de editais de incentivo fiscal à cultura criada no âmbito da Prefeitura Municipal de Fortaleza¹¹⁰.

A gente começou a ser visto e ouvido pelo poder público e por outras plateias, diferenciadas, isso porque, até então, os circos eram invisíveis para a maioria da população, que não conhecia nem frequentava a periferia. Nisso, veio também o entendimento de que era preciso a organização do segmento circense e assim a gente se uniu em

¹¹⁰ Editais são estímulos concedidos pelo governo a pessoas físicas e jurídicas que desejam apoiar projetos culturais, esportivos e sociais, por meio da destinação de parte dos seus impostos devidos. Há leis de incentivo fiscal federais, estaduais e até municipais (em algumas cidades). (Disponível em: <https://aic.org.br/cotidiano/3-tipos-de-editais-para-projetos-socioculturais>. Acesso em: 23 jul. 2023).

torno da Apaece (Associação dos Proprietários, Artistas e Escola de Circo do Ceará). Tudo isso junto deu o fôlego que a gente precisava para continuar criando nossos filhos embaixo da lona (Entrevistado Círio Brasil)¹¹¹.

A pejeja continua. Sob a “casa” de plástico sintético que mede 20m x 25m, apta a receber “de 150 a 200 pessoas”, Círio Brasil ainda sonha com o dia em que poderá se adequar à Lei da Acessibilidade, dotando o Circo Seven Brothers de rampas, banheiros e lugares reservados para pessoas com deficiência. Também aguarda por uma prometida escola pública de circo cuja lei de criação já foi aprovada pela Câmara Municipal de Fortaleza¹¹², para que ele próprio, assim imagina, venha a ser mestre das gerações futuras de artistas circenses e seus filhos e filhas possam dar continuidade a uma formação que nasceu de forma empírica e familiar embaixo da lona, mas não se fecha em copas. Ao contrário.

¹¹¹ Entrevista concedida por Círio Brasil à autora, em 15 set. 2019.

¹¹² Lei nº 9.959/2012, que dispõe sobre a instalação e sobre o funcionamento de circos itinerantes e dá outras providências acerca do acesso facilitado à saúde e à educação na cidade de Fortaleza, e institui a criação da Escola Municipal de Circo.

Figura 22 – Lona do Circo Seven Brothers



Fonte: Acervo Jacques Antunes.

A terceira geração da família Brasil quer fazer girar o “novo” no modo de fazer circo, acompanhando as mudanças que marcam o processo de ensino/aprendizagem e o modo de organização do trabalho em torno dos picadeiros Brasil afora desde o final da década de 1970, quando da criação, na capital paulista, da Academia Piolin de Artes Circenses, primeira experiência brasileira voltada ao ensino da arte circense fora do espaço familiar da lona¹¹³. Em 1982, no Rio de Janeiro, através da Fundação Nacio-

¹¹³ A Academia Piolin de Artes Circenses foi inaugurada em 1978, em São Paulo. Em 1982, quando já havia fechado as portas, funda-se a Escola Nacional de

nal das Artes (Funarte), funda-se a Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha (ENCLO), até hoje em funcionamento e referência na América Latina no campo da formação em circo.

A partir da década de 1980, há o surgimento das escolas de circo no mundo e isso é de fato realmente novo na história dessa arte: antes, os saberes do circo eram passados em escolas permanentes e itinerantes que eram os circos de lona; hoje, cada vez mais, os artistas são formados fora dessa relação. Além disso, um outro fato novo foi o surgimento de projetos sociais que utilizam a linguagem circense como ferramenta. Dessa forma, o “novo” não está na contemporaneidade da estética e da técnica circenses, pois estas sempre estiverem em sintonia com o seu tempo (Silva, 2008, p. 60).

Ao sair do reduto da lona para atingir um número significativo de pessoas de todas as idades e classes sociais, o ensino

Circo Luiz Olimecha (ENCLO), da Fundação Nacional de Artes – Funarte, que funciona até hoje. Está localizada na Praça da Bandeira, Zona Norte do Rio de Janeiro, e foi criada pelo circense Luiz Olimecha e Orlando Miranda. Tem por objetivo colaborar com a difusão do saber circense e contribuir para a constante renovação e qualificação da cena artística contemporânea.

das artes circenses no Brasil enseja a abertura de outros campos de investigação não contemplados como objeto de pesquisa desta obra. Cumpre registrar, no entanto, que, em Fortaleza, a formação fora da lona ainda não conta, a despeito da legislação existente, com a estrutura pública oficial e o financiamento governamental de uma escola municipal ou estadual de circo capaz de abranger toda a multiplicidade da linguagem circense. Em compensação, nos últimos dez anos, explodem iniciativas independentes como o Galpão da Vila¹¹⁴; Colaboratório em Artes Circenses¹¹⁵; Palco Aberto¹¹⁶; Quintal Aéreo¹¹⁷; Festival Internacional de Circo do Ceará¹¹⁸; Convenção Cearense de Circo Malabarismo e Artes de

¹¹⁴ Espaço independente e autogerido localizado no bairro Benfica, foi inaugurado em 2015 e agrega artistas atuantes nas mais diversas linguagens, como circo, teatro, dança e artes visuais.

¹¹⁵ Programa formativo na área do circo viabilizado através de parceria entre a Artelaria produções, Galpão da Vila e Grupo Fuzuê.

¹¹⁶ Evento independente de caráter experimental, teve início em 2013, acontecendo sempre na primeira terça-feira de cada mês, na Praça da Gentilândia, no bairro Benfica.

¹¹⁷ Espaço de atividades artísticas de formação e criação com aulas de linguagem circense para crianças e adultos, localizado no bairro Engenheiro Luciano Cavalcante.

¹¹⁸ O Festival Internacional de Circo do Ceará acontece anualmente no mês de julho e está em sua 9ª edição, tendo patrocínio do Ministério da Cultura e apoio das secretarias estadual e municipais de cultura nos municípios pelos quais circula.

Rua¹¹⁹; Academia do Riso: Escola de Iniciação à Palhaçaria¹²⁰; e Escola de Circo da Vila das Artes¹²¹, que têm contribuído para o fortalecimento e consequente diversificação nos modos de fazer circo em âmbito local. “Seja na lona ou nas escolas, novas gerações de artistas continuam sendo formadas e as artes circenses seguem se desenvolvendo e encontrando novos formatos e espaços para suas apresentações” (Castro, 2019, p. 59).

Circo e suas inúmeras possibilidades comunicativas construídas sobre a base comum de tradições narrativas e criação coletiva, contrapondo-se à suposta homogeneidade e ao propalado desaparecimento de um vasto repertório simbólico diretamente ligado à experiência do riso e às dimensões do lazer, da diversão, dos ritos e das sociabilidades festivas.

¹¹⁹ Encontro autônomo, gerido coletivamente, com o intuito de congregar ideias e disseminar o fazer circense. Produzido para espaços alternativos por artistas que se apresentam e dialogam com o espaço urbano.

¹²⁰ Primeiro curso de palhaçaria extensivo do Norte-Nordeste, nascido em 2017. Com duas turmas formadas ao ano, totaliza 128h de formação.

¹²¹ Criada em 2019 na Vila das Artes, complexo cultural da Prefeitura Municipal de Fortaleza, vinculado à Secretaria Municipal da Cultura de Fortaleza (Secultfor), e que se consolida na cidade como espaço de formação, difusão e produção em diferentes linguagens artísticas.

CENA 4: O INVENCÍVEL CIRCO “UTÓPICO” E SEUS MUSCULOSOS “PASSADOS-PRESENTES”: OU COMO PULAR NA CAMA ELÁSTICA DO TEMPO PARA PRESENTIFICAR A ARTE DO PICADEIRO

O circo estava pronto, inclusive as arquibancadas, que mais pareciam poleiros de galinha. A radiadora revezava canções da moda com anúncios dos espetáculos de logo mais, e os trailers, onde moram os circenses, haviam se transformado em camarins [...] Gente idosa e de meia idade, adultos envelhecidos, jovens cansados, crianças desnutridas, atletas não tão em forma, sorrisos com dentes faltando, iam tomando corpo, ganhando alma. Aqui, acolá, um palhaço mais triste, uma lágrima pintada. No mais, cabeças que se levantavam, peitos que estufavam, ombros que se erguiam, braços que se alongavam, bocas que se expandiam em riso. Aos poucos, o encanto tomava a figura daquela gente. As pessoas se revelavam como de fato são: mágicos, magas, reis e princesas; gente dotada de

poderes especiais, íntima do fogo, do ar, da terra e da água, capaz desafiar as leis da gravidade e da fisiologia, de adivinhar o destino pelas cartas, pela íris ou pelas linhas das mãos [...] O carro de som a pequena orquestra, os artistas se apresentando, os cachorros latindo atrás e o povo correndo pra ver. Porque circo é coisa de cigano, de povo ambulante, bando de aves de arribação, sem pouso ou parada certa, sem origem nem destino, que só voa, para quem tudo é vereda [...] (Oswald Barroso).¹²²

Na “escola” tradicional da lona do cômico ambulante José de Abreu Brasil, o palhaço Pimenta, ele e seus contemporâneos copiaram a lição: é no ensinar e no aprender que estaria a chave de continuidade do circo, sendo pais e filhos os portadores de um saber cíclico e originalmente familiar. Pimenta não nasceu filho de circense e nem sabia o que era circo quando, ainda adolescente, se espantou e se encantou com aquele “objeto não identificado”, a ponto de fugir com ele. Corria a década de 1950 quando, em um impulso infante-juvenil, agarrou-se à barra da

¹²² “Um céu de muitas estrelas”, texto de Oswald Barroso para livro *Circo – Eterno tráfego de vida e sonho*, do fotógrafo Jacques Antunes (2009).

saia de lantejoulas de Zoalinde Santana, pedindo emprego no Circo-Teatro Uiara. Foi aceito. E é nesse ventre feminino que encontramos o seu cordão umbilical de artífice do riso popular, por isso vamos a ele, em um mergulho que se estende à sua “família” expandida e irmanada de artistas mambembes, em torno da qual moldou-se empiricamente.

Potencialmente capazes de ligar o que foi e o que ainda será, o palhaço Pimenta e a legião de veteranos circenses que lhe atravessou o caminho ou a ele ainda se alinha na contemporaneidade, diz sobre uma época de ouro dessa grande arte que não cansa de se atualizar, apesar dos enguiços, desencaixes e desmornamentos no meio do caminho. Repisemos então a “paisagem que é memória e palimpsesto” (De Certeau, 2009, p. 35) e se revela no *entre*, apontando para “passados-presentes” (Huyssen, 2000, p. 9) ou presenças de ausências de uma linhagem histórica de circenses que se abraçam nos desvãos dos séculos e fazem cruzar anacronicamente seus destinos “utópicos” (Foucault, 2013), aventureiros e anárquicos, a partir de narrativas, ritos e sociabilidades festivas.

Das montanhas de Minas Gerais rumo aos sertões do Nordeste do Brasil. Corria a década de 1940 quando o Circo Alegria, do mágico e palhaço Alegria, deslizou pelas águas do Rio São Francisco fazendo fama a cada embarque e desembarque em terra firme, com sua intrépida trupe de trapezistas, acrobatas, malabaristas, palhaços, contorcionistas, mágicos. A mais versátil do

grupo, pode-se arriscar, era a filha do dono: Zoalinde Santana¹²³. Quem atesta é sua filha, Uiara Santana¹²⁴:

Mamãe era tudo, contorcionista, dava saltos mortais, levava trapézio, arame, passeio aéreo, tram-

¹²³ Zoalinde Santana não chegou a ser entrevistada ao longo da pesquisa de campo por se tratar de uma idosa acamada e com Alzheimer. Em 2015, entrevistei, pela primeira vez, em sua própria residência, sua filha, Uiara Santana, que, por sua vez, cuidou da mãe até seu falecimento, em setembro de 2016. (Disponível em: <http://hotsite.diariodonordeste.com.br/especiais/corda-bamba-memorias-circenses/protagonistas-da-memoria/zoalinde>. Acesso em: 02 jun. 2023).

¹²⁴ Uiara Santana, personagem entrevistada pela autora desde 2015, faleceu em abril de 2017. Integrante da terceira geração de circenses da família Santana, era enfermeira de formação e funcionária aposentada do Ministério da Saúde. Junto com a mãe Zoalinde, viu o circo Uiara encerrar suas atividades em 1970. Ela permaneceu na ativa até 1988, quando também desarmou a lona do Circo-Teatro Iracema, que funcionava dentro de um hospital no bairro Messejana. Antes disso, ainda deu aulas no projeto Circo-Escola, do Governo do Estado, e teve a alegria de testemunhar alguns dos netos ainda honrando a tradição circense familiar. Fez mais: engajou-se junto à Associação dos Proprietários, Artistas e Escolas de Circo do Ceará (APAE-CE) e, organizando a classe, ajudou a garantir junto aos poderes públicos municipal e estadual o direito dos circenses a editais de incentivo e à Lei Municipal do Circo. Mesmo aposentada do picadeiro, fez de sua casa um minimuseu da História do Circo, composto por fotografias da família, livros, catálogos, recortes de jornais e até orações adaptadas à realidade circense. Foi lá que fui recebida de 2015 aos primeiros meses de 2017 que antecederam seu falecimento, quando eu já havia ingressado no PPGS-UFC e dava início à pesquisa de campo para a tese, agora em formato de livro. (Disponível em: <https://www.secult.ce.gov.br/2017/04/30/secult-divulga-nota-de-pesar-pelo-falecimento-de-uiara-santana-artista-circense-do-cla-dos-santana/>. Acesso em: 02 jun. 2023).

polim, arco de fogo, todos os números e também fazia os dramas, porque no circo antigamente havia teatro. Hoje em dia, poucas mulheres do circo trabalham como mamãe trabalhava. Elas mais acompanham o marido numa comédia, num bailado... Minha mãe fazia até um número com um cavalo, o Marfim, cavalo branco que meu avô tinha. Entrava no picadeiro e vinha dando saltos até cair em pé em cima do Marfim. E lá ela fazia os números em cima do Marfim: contorção, malabares, dançava em cima dele, isso ainda menina-moça (Entrevista com D. Uiara)¹²⁵.

Uiara Santana, que nasceu em 1942, entre uma temporada e outra do circo dos pais, na miúda Vitória de Santo Antão, lugarejo próximo ao Recife, em Pernambuco, lembra que a mãe foi a primeira mulher circense a chegar ao Ceará, ainda na década de 1950. Integrante da terceira geração da família Santana, era ainda criança quando assistiu à separação do casal João Batista de Santana, o Palhaço Caolho, e a polivalente Zoalinde Santana, que engendrou e tomou para si a gerência do Circo-Teatro Uiara, batizado em sua homenagem.

¹²⁵ Entrevista com Uiara Santana, do Circo-Teatro Uiara, 15 mar. 2017.

Me lembro que a mamãe morria de medo de vir pro Ceará porque se dizia que só tinha gente faminta, que comia até couro. Tinha uma história que aqui ninguém podia usar verde porque os jumentos saíam tudo correndo atrás... E mamãe também dizia que era um povo ignorante, que não sabia nem falar direito... Veja como ela era preconceituosa com nordestino, viu? E exigente: os artistas que contratava pras peças de teatro tinham que ler e decorar aqueles textos dramáticos na ponta da língua e treinar a boa pronúncia (Entrevistada com D. Uiara)¹²⁶ .

Sob a lona móvel, mãe e filha acalentaram a mesma paixão pelos números circenses do espetáculo de variedades casados às peças de teatro. Juntas, encenaram clássicos e fizeram fama à boca miúda. Peças como *O Ébrio*, de Vicente Celestino, além de *A Louca do Jardim* e *O Louco da Aldeia*, ganharam rasgados elogios nos jornais locais da época, como *O Unitário* e *O Povo*¹²⁷. Zoalinde e seus dramalhões eram noticiados como atrações imperdíveis e

¹²⁶ Entrevista com Uiara Santana, do Circo-Teatro Uiara, em 15 de março 2017.

¹²⁷ A reprodução de algumas notícias de jornal da década de 1950 sobre a trajetória de Zoalinde Santana constam no livro *O Ceará tem disso sim! A história do Circo e seus personagens*, de Ilza Granjeiro Lage, publicado em 2012, através de edital de apoio à pesquisa no segmento Circo da Funarte.

não era raro a imprensa referir-se a ela como “Rainha”. Para a filha, tudo graças ao rigor e capricho maternos, algo que lhe causava espanto e admiração a um só tempo: em nome da qualidade da encenação, a mãe chegava a contratar, a cada temporada, professores particulares de língua portuguesa para ensinar ao elenco a pronúncia exata de cada palavra saída dos textos dramáticos e comédias que fundariam um gênero: o circo-teatro¹²⁸.

Os figurinos da gente ocupavam quatro malões bem grandes, e os cenários eram todos pintados a óleo. Mamãe que mandava fazer os trajes, tudo à mão, em cetim, com paetês e lantejoulas. Tanto que muitos figurinos foram emprestados ao Theatro José de Alencar, pela qualidade mesmo. A gente chegava ao capricho de encenar uma peça sobre os cangaceiros e colocar aves de verdade no cenário do cerrado. O Ibama nos perseguia muito, justamente porque a gente pe-

¹²⁸ A historiadora Erminia Silva, autora dos livros *Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil* e *Respeitável público... o circo em cena*, publicados, respectivamente, em 2007 e 2009, o primeiro com selo da Editora Altana e o segundo através da Funarte, diferencia o circo onde havia todas as modalidades possíveis de representações teatrais do chamado circo-teatro, para ela um gênero único, tributário da comédia e do (melo)drama. Para mais informações, acessar a bibliografia da autora ou http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos/historia/Erminia_Silva_-_Circo-teatro_e_teatro_no_circo.pdf. Acesso em: 24 jul. 2023.

gava os pássaros, abria e botava algodão com formol dentro, pra pendurar nas árvores... (Entrevista com D. Uiara)¹²⁹.

No circo dos pais, Uiara permaneceu até os 26 anos. Lá conheceu e se casou com Antônio Alves dos Santos, o Palhaço Tatu-zinho, com quem saiu viajando e trabalhando junto a outras trupes: Robotini, Halley, Continental... A fama chegou para ambos: Tatu-zinho, considerado o melhor palhaço de Fortaleza em 1973, foi quem formou, entre outros, o palhaço Pimenta, seu ex-cunhado, ao mesmo tempo em que aprendia com a sogra, Zoalinde Santana, os meandros e segredos do circo-teatro. Quanto à Uiara, não faltava quem quisesse contratar a jovem circense que tanto dominava contorção e arame quanto interpretava com maestria papéis dramáticos em picadeiros ambulantes.

Eu trabalhei em circo de fera. Esse negócio de dizer que dono do circo maltratava não era de toda verdade, viu? No circo dos Robotini, que é uma família estrangeira e circense muito grande, um dele até toma de conta do circo do Beto Carrero, tinha urso, hiena, leão, tigre de bengala, toda qualidade de fera, tudo tratado a pão de ló. Digo porque eu

¹²⁹ Entrevista com Uiara Santana, do Circo-Teatro Uiara, em 15 de março de 2017.

morava numa barraca vizinha à menagerie, menagerie. Tinha o tratador que cuidava das feras. E eu ali, na barraca, com quatro filhos, cada qual mais danado do que o outro, tinha que ficar o dia todinho vigiando se eles não iam se engraçar com os bichos. Porque tinha um urso valente, o Jacques. E tinha a urso Vanusa, que dançava. Então, haja cuidado (Entrevistada Uiara)¹³⁰.

Figura 23 – Uiara Santana, filha de Zoalinde Santana, do Circo Teatro Uiara



Fonte: Acervo Rômulo de Paula.

¹³⁰ Entrevista com Uiara Santana, do Circo-Teatro Uiara, 15 mar. 2017.

Uiara também não esquece os dias e noites debaixo da lona do Circo Continental. Um tempo em que se dormia em barraca de lona, não havia trailer e muito menos móveis. Tábuas no chão serviam de base para o colchão e ali se dormia, em um arremedo de cama. A água da quartinha era para cozinhar e beber. E o fogareiro de carvão ou querosene que desse conta da fome de toda uma trupe. Com quatro filhos pequenos e um enteado, cozinhava, arrumava, limpava e ainda tinha que “dar as primeiras letras pros meninos”. “Acho que é por isso que nenhum deles quis seguir na vida de circo. Não viam futuro”¹³¹.

Em compensação, no mesmo Circo Continental, Uiara também viveu noites memoráveis, como aquela, onde, no interior da Bahia, próximo à represa Sobradinho, viu Luiz Gonzaga¹³², o Rei do Baião, subir ao picadeiro para cantar, ao vivo e em cores, *A Triste Partida*. Segundo ela, o circo daquele tempo também era palco disputado por artistas da música em busca de popularida-

¹³¹ Trecho de entrevista concedida por Uiara Santana à autora, em fevereiro de 2017.

¹³² Luiz Gonzaga do Nascimento (1912-1989), compositor e cantor brasileiro, conhecido como “Rei do Baião”, popularizou, como intérprete, “Triste Partida”, que tem letra e música do poeta Patativa do Assaré. Acompanhado de sua sanfona, zabumba e triângulo, Gonzagão levou para todo o país a cultura musical do Nordeste, como o baião, o xaxado, o xote e o forró pé de serra. Suas composições também descreviam a pobreza, as tristezas e as injustiças do sertão nordestino.

de: Marinês e sua Gente, Nelson Ned, Jane e Herondy¹³³ foram alguns dos destaques da época que buscaram as lonas mambembes para encantar e conquistar multidões. Época que antecede a chegada da televisão no Brasil, em 1954, e diz sobre o papel que o circo cumpriu como veículo de massa na primeira metade do século XX: o de dar visibilidade aos artistas brasileiros em busca de popularidade junto às mais diversas plateias.

Antes da televisão, o circo era esse lugar aberto a todas as artes e que atraía multidão. Eu cantava, levava contorção, fazia números pequenos, ainda menina. E mais o teatro. Sempre dançava e cantava nas peças. Na Paixão de Cristo, eu fazia o anjo. E mamãe saía arranjando pessoas da

¹³³ Marinês, nome artístico de Inês Caetano de Oliveira (1935-2007) foi uma cantora, compositora e multi-instrumentista nascida em Pernambuco e que fez fama em Campina Grande, na Paraíba. Iniciou sua carreira artística na banda Patrulha de Choque do Rei do Baião, que formou com seu marido Abdias, para se apresentar na abertura dos shows de Luiz Gonzaga, o Rei do Baião. Viajou o Brasil inteiro e, assim, fez fama com o grupo Marinês e sua Gente, com o qual se consagrou, gravando seu primeiro disco em 1956. Natural de Ubá, Minas Gerais, Nelson Ned (1947-2014) fez fama como cantor de músicas românticas nos anos 60, quando já vivia no Rio de Janeiro. Era anão e, antes da fama, cantou em boates e palcos improvisados, como o do circo. Com 32 discos gravados em português e espanhol, Ned cantou no Carnegie Hall e no Madison Square Garden, ambos em Nova York. Jane e Herondy é uma dupla musical brasileira que fez fama na década de 1970. O casal Jane Moraes e Herondy Bueno se popularizou no Brasil ao gravarem a canção "Não Se Vá" e participarem de muitos programas de auditório.

praça mesmo onde a gente armava a lona para serem os figurantes. Ela ensaiava o povo e depois dos números do picadeiro a gente anunciava as peças, na segunda parte do espetáculo. Lembro também que mamãe trabalhou no circo Star Light, de uns ciganos, em Recife. E na época da guerra ela sofreu muito. Aqueles pracinhas entravam no circo e destruíam tudo, revoltados com qualquer diversão porque sabiam que iam morrer. Em compensação, nessa mesma época minha mãe brilhava vestida de Carmem Miranda, que estava no auge, cantando no circo aquelas músicas que tanto encantaram o mundo (Entrevistada Uiara)¹³⁴.

Originalidade e experimentação. Eis a forma como a historiadora Ermínia Silva (Abreu; Silva, 2009) percebe a produção circense do século XVIII até o início do século XX. Para ela, não há como tratar sobre a história do teatro, da música, da indústria do disco, do cinema e das festas populares no Brasil sem considerar que o circo foi um dos importantes veículos de produção, divulgação e difusão dos mais variados empreendimentos culturais.

¹³⁴ Entrevista com Uiara Santana, 11 mar. 2017.

Divulgavam e mesclavam os vários ritmos musicais e os textos teatrais, estabelecendo um trânsito cultural contínuo das capitais para o interior e vice-versa. É possível até mesmo afirmar que o espetáculo circense era a forma de expressão artística que maior público mobilizava durante todo o século XIX até meados do século XX (Abreu; Silva, 2009, p. 48).

Para Silva (Abreu; Silva, 2009), a construção social do circo como produto de entretenimento de alcance massivo não representou a sua descaracterização enquanto linguagem artística nem vem apontar para qualquer forma de subjugo frente à indústria cultural. Isso porque, historicamente, o circo sempre dialogou com diferentes núcleos produtores de cultura, assim como se constituiu, desde sua origem, como empresa espetacular voltada ao consumo. Portanto, a autora refuta a dicotomia popular/erudito ao olhar para o *modus operandi* do circo itinerante da lona, amparada pelo fato de que o diálogo e o intercâmbio de referências entre os artistas circenses e os mais diversos atores culturais e classes sociais também lhes são marcas constitutivas (Abreu; Silva, 2009, p. 62).

Quando os circos passavam pelas cidades, fazia parte da contemporaneidade do espetáculo

incluir na programação artistas locais de diversas linguagens: do teatro, da dança, da música, ou seja, se estava fazendo sucesso, era incorporado. Ao mesmo tempo em que os artistas locais se apresentavam, os circenses aprendiam e apreendiam com eles suas artes. Quando o circo ia embora, não era raro que algum daqueles artistas também o acompanhasse. Mas, mesmo que isso não acontecesse, o próprio circense se tornava portador dos saberes, dos ritmos e sons das músicas, dos instrumentos musicais e das danças que a população ouvia e gostava: lundu, tango, modinha, maxixe, cançoneta, polcas, entre muitas outras (Abreu; Silva, 2009, p. 59).

A historiadora enfatiza: há algo no modo de construção social do *ethos* circense, bem como na forma como se relacionam com esta arte, que não se explica simplesmente pelo movimento do capital. Cabe, assim, reforçar: o circo no Brasil, desde a sua origem, sempre foi uma organização de iniciativa privada e uma empresa familiar. Organização que, tendo em vista suas características, envolve todos os seus membros na realização do seu produto: o espetáculo. Contudo, o circo como organização empresarial, para Silva, é um caso atípico. Sua herança nômade de origens múltiplas solidificou, ao longo dos anos, uma série de

características que o identificam como uma organização *sui generis*. Assim, mesmo quando encarado como empresa familiar ou patronal, característica do final do século XIX e começo do século XX, é preciso considerar que o fato de os artistas serem nômades, herdeiros de uma “tradição secular”, que via na geração seguinte a portadora de seus saberes, apostando nela sua sobrevivência, diferencia o circo de empresas com características capitalistas.¹³⁵

Tudo porque o conjunto formado pela organização do trabalho e pelo processo qualificatório – socialização, formação e aprendizagem – era operacionalizado em uma ordem inversa daquela da organização do trabalho de uma empresa familiar, cujo uso do tempo de trabalho produz valores diferentes. Modelo que vem a se perpetuar, entre transformações próprias de cada contexto sociocultural, junto aos pequenos circos itinerantes em circulação pelos bairros da periferia de Fortaleza, onde todos moram e trabalham juntos, e, de acordo com os circenses entrevistados, não se pratica salário convencional, embora possa haver rateio da bilheteria caso a “praça” seja rentável. É que a prioridade declarada do grupo tem sido garantir a alimentação e a sustentação da estrutura do circo.

Em geral, somente quando artistas com alguma projeção na mídia local são convidados pelo dono do circo para apresentações especiais ou esporádicas, a fim de incrementar o espetáculo e

¹³⁵ Abreu e Silva (2009).

aquecer as vendas em tempos de fraca bilheteria, é que se percebe a preocupação em firmar um trato ou contrato. Diante dessas trajetórias avessas a rótulos e difíceis de enquadrar, Silva defende assim que a constituição e a dinâmica interna de funcionamento do chamado “circo-família” só podem ser adequadamente avaliadas se esse conjunto for considerado como a mais perfeita modalidade de adaptação entre um modo de vida e suas necessidades de manutenção. Não se trata de organizar o trabalho de modo a produzir apenas o espetáculo. Trata-se de produzir, reproduzir e manter o circo-família como estilo de vida.

Na contramão da lógica do capital como uma força dominadora em si, Magnani (1984) também é um crítico às leituras “folcloristas” da cultura popular, revisando, a partir da análise das formas de entretenimento e lazer das classes trabalhadoras, uma suposta condição de dominação a que estariam invariavelmente sujeitos enquanto consumidores e produtores de cultura. Também rebate a ideia polarizadora de “resistência” da cultura popular frente a um poder vigente, desconfiando igualmente de interpretações imediatistas em torno de um sistema capitalista capaz de anular ou descaracterizar um costume tido como tradicional.

Para Magnani (1984), a produção e a circulação do espetáculo circense estão afinadas à “bricolagem”, processo no qual fragmentos de estruturas de diferentes épocas e origens se transmutam em um novo arranjo, mantendo, no entanto, traços originais de antigas matrizes e algumas de suas regras (Mag-

nani, 1984, p. 67). Assim, com ele, parece possível olhar para o circo *bricoleur* como um artefato em constante refazimento, capaz de transformar e ser transformado, absorvendo diversas influências sem perder de vista o seu estilo característico e a manutenção de práticas vistas pelos próprios circenses itinerantes da lona como “tradicionais”.

Tradição é um conceito caro às fontes bibliográficas e orais ligadas ao universo do circo itinerante da lona. Enquanto grupo portador de uma identidade peculiar no seio de determinada sociedade, os circenses ouvidos em entrevistas durante suas temporadas em diferentes bairros de Fortaleza, sobretudo aqueles em idade avançada, não titubeiam em se apresentar como “tradicionais” ou “herdeiros” de uma tradição. Mas ser tradicional, para estes, parece significar pertencer a uma forma particular de fazer circo, que é grupal, familiar, empírica e nômade a um só tempo. O palhaço Pimenta reitera: “Família é tradição” (Quinto, 2015, p. 46).

No rastro de como se experimenta e se transmite a “tradição” arraigada entre os circenses ambulantes, há ainda um cruzamento de aprendizados que vêm da experiência cotidiana e do vivido, replicado e expresso em uníssono: se é época de seca, deixa-se o sertão para subir a serra; férias é tempo de armar a lona no litoral e melhor evitar as rotas do calendário religioso nordestino que, por si só, ofuscam qualquer outra atração. Sol e chuva também determinam se a “praça” vai vingar. E há de se medir a temperatura interna da plateia a cada noite de espetáculo para saber

a hora precisa de ir embora e deixar os espectadores dos bairros ou lugarejos alcançados descansarem, retornando meses ou anos depois com o frescor devido.

Nesse ínterim, é preciso novamente “fazer a linha”, o que, no jargão circense, significa planejar um roteiro com as próximas paragens e visitar a cidade ou o bairro seguinte onde o circo será armado, definindo e preparando o terreno, o que inclui reunir toda a documentação exigida por órgãos públicos submetidos à lei de uso e ocupação do solo a fim de garantir a instalação da engrenagem de acordo com as exigências de ordem legal¹³⁶. Só com o alvará de funcionamento e as devidas autorizações em mãos é que o circense itinerante da lona dá início à debandada de caminhões, carros e trailers rebocados, frota que carrega um amontoado de eletrodomésticos, mobílias, pertences pessoais, como também toda a estrutura material do circo, incluindo antenas parabólicas e banheiros químicos, se houver.

¹³⁶ Os circos itinerantes só podem desenvolver suas atividades nos espaços urbanos se obtiverem o alvará de funcionamento concedido pela Prefeitura. Em geral, são requisitados vistoria dos bombeiros, documentos do proprietário e laudos de engenheiros. Os circenses devem se submeter ainda à vistoria do Conselho Regional de Agronomia e Engenharia (CREA) e à Lei 6496/1977, que estabelece que todo contrato para execução de obras ou prestação de serviços profissionais referentes à engenharia, à arquitetura e à agronomia fica sujeito à Anotação de Responsabilidade Técnica (ART). As taxas pagas pelos circenses pelas ARTs variam de preço. A soma das taxas cobradas para que os circenses trabalhem dentro da lei, segundo os entrevistados, é incompatível com os custos de manutenção e ganhos provenientes do negócio.

Eis a gesta ambulatória sistemática que, experimentada como “tradição” e estilo de vida pelos circenses itinerantes da lona em circulação entre bairros da periferia de Fortaleza, também nos convida a investigar, através e novamente com eles, o conceito de nomadismo. Segundo Duarte (1995), as definições de nomadismo referentes ao século XIX, arco temporal de sua pesquisa em torno dos circenses que passaram por Minas Gerais, leem os nômades sob o signo da falta, atrelando-os aos sem habitação fixa, aos incivilizados, àqueles que não deixariam traços duradouros de sua existência, aos vagabundos. Contrapondo-se a essa abordagem, a autora convoca e cola aos nômades a imagem do movimento, do não sedentarismo, dos que traçam percursos e têm como essencial não os pontos em que se detém, mas o espaço percorrido ou o próprio caminho (Duarte, 1995, p. 17).

Em geral, Duarte usa o termo “errante” como sinônimo de “nômade”, terminologia que Silva (Abreu; Silva, 2009) prefere distinguir:

Os nômades não podem ser considerados como ‘errantes’ – que vagueiam – ou como ‘andarielhos’ – que não têm objetivo em seu deslocamento [...] Os trajetos nômades seguem ‘pistas e percursos’ diferentes dos sedentários, e a construção de sua memória e da sua forma de viver no mundo é diferente. Mesmo que o nômade te-

nha como característica essencial o deslocamento contínuo, e mesmo que se distribua de forma heterogênea em espaços livres e não circunscritos, observa-se que para eles há referências fixas que, inclusive, garantem essa mobilidade e o seu modo de viver. Esse é o *seu* modo de ter casa, de realizar *seu* trabalho e de construir a *sua* família (Abreu; Silva, 2009, p. 68).

Para Silva (2009), portanto, os circenses nômades são, como grupo, portadores de saberes e práticas que dão sentido e razão aos seus deslocamentos, além de aludirem a uma historicidade singular e habitarem “um mundo particular, determinado e organizado”, que tem o circo como um quadro espacial de referência (Abreu; Silva, 2009, p. 72). Uma visão aparentemente afinada ao que Michel De Certeau (2009) denominou de “práticas estranhas ao espaço geométrico ou geográfico das construções visuais, panópticas ou teóricas” (De Certeau, 2009, p. 159).

Para De Certeau (2009, p. 159), são as “práticas do espaço”, aquelas que remetem a uma outra espacialidade e a uma outra mobilidade na cidade habitada, que dão chão aos “praticantes ordinários da cidade” (De Certeau, 2009, p. 159), o caminhante inumerável que, pé ante pé, numa imersão orgânica por dentro dela, “a partir dos limiares onde cessa a visibilidade” (De Certeau, 2009, p. 159), constitui sua mobilidade tática de enfrentamento

à ordem funcionalista e histórica da circulação. Trata-se, para ele, de uma “política do agir” (De Certeau, 2009, p. 41) feita de desvios, escapatórias e astúcias vindas de imemoriais inteligências, apontando para a “rede de uma antidisciplina” (De Certeau, 2009, p. 41) e para “a liberdade interior dos não conformistas” (De Certeau, 2009, p. 41).

[...] eles são caminhantes, pedestres, *wandermänner*, cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um ‘texto’ urbano que escrevem sem poder lê-lo. Esses praticantes jogam com espaços que não se veem; têm dele um conhecimento tão cego como no corpo a corpo amoroso. Os caminhos que se respondem nesse entrelaçamento, poesias ignoradas de que cada corpo é um elemento assinado por muitos outros, escapam à legibilidade (De Certeau, 2009, p. 159).

É a partir de uma “organicidade móvel do ambiente” (De Certeau, 2009, p. 165), portanto, que o praticante ordinário da cidade descrito por De Certeau atualiza a ordem espacial, inventa outra, transforma cada significante, aumenta o número de possíveis diante da fixidez da ordem construída e embaralha a univocidade do sistema. Assim, se são os “jogos dos passos que moldam os es-

paços e tecem os lugares” (De Certeau, 2009, p. 164), como assegura o autor, é de espaço vivido, que nada tem a ver com localização nem fixação, mas se dá como pura dinâmica e extensão, que tratamos ao olhar para os circenses itinerantes da lona e a ressignificação que fazem dos trajetos e lugares em suas andanças.

Assumido como prática cotidiana, o deslocamento contínuo dos artistas nômades, mesmo no espaço urbano circunscrito, parece assim apontar para uma maneira de estar no mundo, o que torna imperativo atentar para as relações que mantêm com os percursos através de suas “retóricas ambulatórias” (De Certeau, 2009, p. 166), reconhecendo em seus relatos bricolados tanto um valor cognitivo como afectivo, inserido numa experiência social produtora de “práticas significantes” (De Certeau, 2009, p. 172) e reveladora de um texto urbano polifônico mais amplo.

Para Tim Ingold (2015), caminhar é habitar. Assim, o antropólogo sentencia: “Ser, diria eu agora, não é estar em um lugar, mas ao longo de caminhos” (p. 38). Habitação, portanto, segundo ele, seria a maneira como os seres humanos caminham no mundo e “cada ser tem, por conseguinte, que ser imaginado como a linha de seu próprio movimento ou – mais realisticamente – como um feixe de linhas” (Ingold, 2015, p. 38). Lembrando que nosso primeiro contato tátil com o ambiente se dá através dos pés e não com as mãos, Ingold também associa locomoção e cognição, já que “caminhar é, em si mesmo, uma forma de conhecimento ambulatório” (Ingold, 2015, p. 88).

Contrário à noção de espaço, sua crítica se estende à modernidade que quer um mundo que seja ocupado e não habitado linearmente. Para Ingold, “os lugares são delineados pelo movimento e não pelos limites exteriores ao movimento” (Ingold, 2015, p. 220). Vidas são vividas, portanto, através e em torno de lugares. Assim, peregrinar é um termo caro a Ingold para descrever um “movimento de perambulação” corporificado (Ingold, 2015, p. 219), algo que não seria uma simples transição de um lugar a outro, mas um modo de ser e de estar, aliás, o nosso mais fundamental modo de estar no mundo. “O peregrino está em constante movimento. Mais estreitamente, ele é o *seu* movimento” (Ingold, 2015, p. 221) e não tem destino final.

Ao advertir que caminhar também “é ter falta de lugar e estar à procura de um próprio”, De Certeau (2009, p. 170) abre caminho para se pensar sobre as dificuldades históricas enfrentadas pelos artistas nômades para fazer valer suas práticas de espaço e serem aceitos. Um enfrentamento que não cessa e enseja uma volta ao século XIX, quando da emergência de uma sociedade tributária do sedentarismo como marca e caminho para o progresso e alcance civilizador. Nela, os não fixados eram apontados como aventureiros ou vagabundos, como assegura a historiadora Regina Horta Duarte (1995), ao recuperar histórias e memórias de espetáculos de teatros e circos nas Minas Gerais daquele período. “Vistos a partir do signo da falta e do seu não-ser, os nômades são os que não têm habitação

fixa, não deixam traços duradouros de sua existência, não são civilizados” (Duarte, 1995, p. 37).

Na sociedade disciplinar representada pela elite mineira do século XIX, portanto, os circenses nômades eram vistos como os “estranhos”, os “estrangeiros”, “os povos imaturos e infantilizados”, aqueles que sugerem “o proibido, o proscrito” e “deixavam sinais de destruição e abandono por onde passavam” (Duarte, 1995, p. 37). Como emissários de “forças desconhecidas e hostis” (Duarte, 1995, p. 37), eram, portanto, capazes de promover o questionamento dos papéis sociais. Às voltas com a crescente exigência de “quantificação e localização das pessoas e coisas”, “a existência incontrolável de homens ociosos e sem papel social ou habitação fixos aparece como dado incômodo e mesmo insupportável” (Duarte, 1995, p. 63).

[...] temor e maravilhamento se enredavam nessa trama. Temia-se justamente a sensação explosiva e alegre, difícil de ser contida, assim como a incontrolável e prazerosa transformação da cidade. Por outro lado, os perigos daí decorrentes atraíam. O que maravilhava também ao mesmo tempo assustava: as possibilidades abertas pelas alterações advindas do nomadismo [...] os sonhos que estimulavam, a diferença que instauravam (Duarte, 1995, p. 39).

Com Norbert Elias (2000), é possível fazer um paralelo entre a elite mineira do século XIX que estigmatizava os nômades da lona e aqueles que o autor denominou “estabelecidos” e forasteiros *outsiders*, dois grupos que coabitavam uma mesma cidade do interior da Inglaterra, cujo nome fictício era Winston Parva. Justamente por não partilharem os valores e o modo de vida vigentes é que os “diferentes” e recém-chegados eram cerceados em seu ir e vir e afastados do convívio social de quem se considerava social e moralmente superior por ser morador antigo e manter “os valores da tradição da boa sociedade” (Elias, 2000, p. 7). Portanto, é de relação de interdependência e disputa de poder que estamos tratando quando a desconfiança de um grupo em relação a outro gera estigma.

E se a sociedade do poder disciplinar do século XIX fez valer seus instrumentos de repressão e controle sobre os circenses, considerando-os membros de uma “população desclassificada” (Elias, 2000, p. 42), como demonstra Duarte, no decorrer do século XX, a mão do poder disciplinar e moralizador das instituições normativas continuou alcançando-os. É o que relatam alguns dos circenses itinerantes da lona que viajaram pelo Ceará ou se deslocaram entre bairros de Fortaleza a partir da década de 1950.

Lembro que em qualquer cidade pequena que a gente chegasse com o circo tinha que pedir autorização dos padres para acampar e se apresentar. Mamã apresentava logo as peças sacras: A

Canção de Bernadete, que é a história de Nossa Senhora de Lourdes; Os Milagres de Santa Teresinha. Mas quando o Padre era mais rigoroso e achava que ia ter imoralidade ou mulher nua no circo ele amaldiçoava e ali tudo se acabava. Em Juazeiro do Padre Cícero tinha muito isso. Sempre nos perseguiram e houve uma época que se pagava imposto por cada ingresso vendido, ali, na fila mesmo. Quer dizer, sempre nos cobraram muito e nos deram muito pouco de volta (Entrevista com D. Uiara Santana)¹³⁷.

Acham que porque somos de circo somos desajustados, capazes de trapacear, roubar. Muitos veem o circense como vagabundo, perigoso. Por isso, quem é do circo tem que andar na linha e não dá brecha pra falatório na comunidade. Todo mundo sabe que é difícil conquistar o carinho e o respeito do público a cada praça. Então, se queremos atrair as famílias temos que ser a mais respeitável família (Entrevista com Motoka)¹³⁸.

¹³⁷ Entrevista concedida por Uiara Santana, filha de Zoalinde Santana, do Circo Uiara, à autora, em agosto de 2016.

¹³⁸ Entrevista concedida por Carlos Mariano Sousa Filho, o palhaço Motoka, do Circo do Motoka, à autora, em maio de 2006.

As autoridades precisam olhar com mais carinho para o circo, principalmente para aqueles que procuram o interior do estado para armar a lona. Nas minhas andanças por aí já tive que desarmar circo várias vezes, sendo jogado de um terreno para outro, por falta de orientação e compreensão. A gente arma e vem a ordem pra desarmar o circo: aqui não pode ficar (Depoimento de Tatuzinho *apud* Lage, 2012, p. 78).

Com Bourdieu (2007), pensar sobre o julgamento estético historicamente empreendido junto às famílias circenses nômades, conferindo-lhes ou não o reconhecimento de suas tradições e práticas culturais, é se deparar com uma intrincada trama de dominação simbólica e perpetuação das desigualdades sociais que está por trás da categoria “gosto”. Para ele, longe de ser um dom ou uma qualidade inata de cada indivíduo, a produção do gosto é o resultado de relações de força poderosamente alicerçadas em instituições transmissoras de capital cultural, notadamente a família e a escola, que funcionam como fontes geradoras de competências necessárias aos agentes para atuarem nos diferentes campos, o que vem a fortalecer a falácia da “ideologia da igualdade de oportunidades” na sociedade moderna.

O autor adverte: o gosto manifestado em práticas de consumo classifica e distingue; aproxima e afasta. Isso porque é resul-

tado dos condicionamentos associados a uma determinada classe social. Assim, a família e a escola, ao gerarem e reproduzirem distinções de capital cultural entre indivíduos e classes sociais, permitindo a uns, mas negando a outros a apreensão de códigos de apropriação e sensibilização estéticas, tendem a legitimar, naturalizar e hierarquizar valores e visões de mundo, como também abrem caminho para o acesso privilegiado das classes dominantes a bens e recursos materiais e simbólicos estranhos àqueles que, estando fora do campo socialmente compartilhado entre semelhantes, têm sua fruição dificultada ou mesmo impossibilitada. É essa forma de dominação moderna hierarquizante, movida por conhecimentos e saberes adquiridos graças à origem social e à educação formal, que leva Bourdieu a refletir sobre a violência simbólica presente em diversos campos da produção cultural e, muitas vezes, tornada imperceptível até por quem é por ela silenciado ou descredenciado.

Ao desvelar uma luta de classes centrada na relação de dependência entre condições materiais de existência e disposição estética, Bourdieu chama atenção para a flagrante reprodução moral que acaba por tornar legítimos ou naturais os julgamentos, as distinções e as classificações impostas por quem goza de elevado poder simbólico e detém as disposições dominantes que irão determinar o que é reconhecido ou execrado, refinado ou ordinário, inferior ou superior, de bom ou de mau gosto. Para ele, o filtro hierarquizante e moralista da produção do gosto recobre até mesmo

as mais banais escolhas cotidianas, todas elas atreladas a um *habitus* de classe, cujos esquemas de percepção e apreciação respondem pela apreensão e aquisição de objetos ofertados simbolicamente.

Para Bourdieu (2013), portanto, as relações entre cultura, poder e desigualdades sociais não são deterministas nem determinantes diante da multifacetada dialética das estruturas sociais e mentais no processo de dominação. Ao pensar as relações entre os condicionamentos sociais exteriores e as subjetividades dos agentes, percebeu que posição social não é unicamente definida pelo volume de capital econômico ou cultural do agente, ou seja, seu dinheiro e sua escolaridade, mas pela articulação de sentidos e as diferentes composições que esses aspectos podem assumir em determinado momento histórico, desdobrando-se, no pesar da balança e em perspectiva, em capital simbólico incorporado, a rigor recursos e poderes relacionados a prestígio e honra. Em síntese, o autor enfatiza:

[...] Os grupos sociais e, notadamente as classes sociais, existem de algum modo duas vezes, e isso antes mesmo de qualquer intervenção do olhar científico: na objetividade de primeira ordem, aquela registrada pela distribuição das propriedades materiais; e na objetividade de segunda ordem, aquela das classificações e das representações contrastantes que são produzi-

das pelos agentes na base de um conhecimento prático das distribuições tal como se manifestam nos estilos de vida. Esses dois modos de existência não são independentes, ainda que as representações tenham certa autonomia em relação às distribuições: a representação que os agentes fazem de sua posição no espaço social [assim como a representação, no sentido teatral, como em Goffman – que realizam] é o produto de um sistema de esquemas de percepção e de apreciação [*habitus*] que é ele mesmo o produto incorporado de uma condição definida por uma posição determinada quanto à distribuição de propriedades materiais (objetividade 1) e do capital simbólico (objetividade 2) e que leva em conta não somente as representações (que obedecem às mesmas leis) que os outros têm dessa mesma posição e cuja agregação define o capital simbólico (comumente designado como prestígio, autoridade etc.), mas também a posição nas distribuições retraduzidas simbolicamente no estilo de vida [...] (Bourdieu, 2013, p. 111).

Com Becker (2008) e seus estudos sobre a sociologia do desvio, a vida nômade e errática do circense também pode ser

interpretada como transgressão a regras sociais e traços da sociedade que promovem estabilidade (e são, portanto, funcionais). O *outsider*, “aquele que se desvia das regras do grupo”, “alguém de quem não se espera viver de acordo com as regras estipuladas” (Becker, 2008, p. 15), é “um tipo especial” (Becker, 2008, p. 167), notado como “diferente” (Becker, 2008, p. 167) e estigmatizado por sua não conformidade.

Não à toa, o autor nos adverte, os nômades também andam em bando. Senão, vejamos: organizados enquanto grupo específico com características, comportamentos, valores e regras de convivência sedimentadas pela tradição, o circense itinerante da lona não só “mantém um padrão de desvio ao longo do tempo” (Becker, 2008, p. 40), como “faz do desvio uma maneira de viver” (Becker, 2008, p. 40), organizando sua identidade em torno de um padrão de comportamento desviante. Becker lembra que é justamente a inserção de um desviante em um grupo desviante organizado que fortalece a concepção que desenvolve sobre si mesmo.

Membros de grupos desviantes organizados têm, claro, algo em comum: o desvio. Ele lhes dá um sentimento de destino comum, de estar no mesmo barco. A partir desse sentimento de destino comum, da necessidade de enfrentar os mesmos problemas, desenvolve-se uma cultura desviante: um conjunto de perspectivas e

entendimentos sobre o que é o mundo e como se deve lidar com ele – e um conjunto de atividades rotineiras baseada nessas perspectivas. O pertencimento a um grupo desse tipo solidifica a identidade do desviante (Becker, 2008, p. 47).

Para Becker (2008), o desviante que ingressa em um grupo desviante organizado e institucionalizado assimilou uma fundamentação para continuar e aprendeu como levar adiante sua atividade desviante com um mínimo de contratempo, já que todos os problemas que enfrenta para escapar da imposição da regra que está infringindo foram enfrentados por outros anteriormente. Assim, ele põe em xeque inclusive o que é funcional ou disfuncional para uma sociedade ou grupo social, já que “o desvio é criado pela sociedade” (Becker, 2008, p. 22) e “o desviante é alguém a quem esse rótulo foi aplicado com sucesso” (Becker, 2008, p. 22). Tropeçando em meio a estereótipos, interditos ou idealizações, a cada paragem ou fase histórica, o compromisso irrenunciável do circense, entretempos, parece ter sido, portanto, o de “desviar” e permanecer.

Portadora de saberes e práticas herdadas de seus antepassados, a família Brito, do World Circo, é das que tem “serragem no sangue” e, desviante, permanece. Depois de rodar o Brasil inteiro integrando as trupes de circos renomados como Bartolo, Mônaco, Di Napoli, Le Cirque e outros, o patriarca Izaque Brito

vendeu a casa que tinha em Fortaleza para comprar a própria lona em plena virada do ano 2002 para 2003. Ele, que nasceu em 1948 embaixo de uma tenda, é filho do palhaço Já Vem, de Acopiara, e hoje se orgulha de ter esposa e cinco filhos diretamente envolvidos com a arte circense, fora os genros e agregados. Entretanto, sabe que não será como antes, quando o teatro era dentro do circo e a encenação caseira de peças como *A Escrava Isaura*; *O Céu uniu Dois Corações*; *O Cangaceiro*; *Ali Babá e os 40 Ladrões*; *Branca de Neve* e até *A Paixão de Cristo* quebravam recordes de bilheteria.

São outros os chamarizes do espetáculo circense no World Circo, que tem esse nome porque Izaque faz questão de dizer que foi o “mundo” quem tudo lhe ensinou. O experimentado equilibrista exalta o número de maior sucesso, até hoje realizado em família: a Pirâmide Humana tem patriarca e matriarca na base sustentando o filho varão, Isaac Júnior, o irmão caçula e duas irmãs nos ombros. “É o ponto alto do nosso espetáculo porque qualquer descuido pode ser fatal. Treinamos muito, ensaiamos tudo dentro de casa”. Com expertises diversas, os irmãos Isaac e Jocélio já tomaram as rédeas do negócio de família, revezando-se como paradedistas, locutores, mestres de cena e até na bilheteria, se necessário for. Ambos optaram por morar no próprio circo, o último já com esposa e filho dividindo um mesmo *trailer*. Edislândia, a irmã do meio, só chega na hora das apresentações, à noite. Já Elizângela, a mais velha, aceitou o convite do Beto Carrero World para viajar o Brasil e o mundo, integrando a festejada trupe junto com o marido.

Para funcionar plenamente, o World Circo congrega em torno de si, pelo menos, 20 pessoas, entre elenco fixo e artistas temporários. Gente que, via de regra, faz “gato” para garantir energia elétrica em cada paragem e se oferece para pagar a conta de água de alguma residência próxima, a fim de garantir o abastecimento durante aquela temporada. E haja malabarismo para impressionar as plateias contemporâneas, ora entre os bairros da periferia de Fortaleza, ora em viagens pelo interior do estado.

Aqui é sangue no olho mesmo. Cada dia inventamos uma atração, além das tradicionais. Temos o Taxi Maluco e a Família Trapo, veja aí (apontando a carcaça de um Fiat supercolorido), o concurso de forró, o cachorrinho adestrado Pingo, Sarah, a Mulher Vulcão que tem a pele de gelo e a mulher que é degolada viva... esse número meu pai faz com minha mãe, uma mágica que não deixa de ser uma prova e confiança dela pra ele (Entrevista com Izaque Jr.)¹³⁹.

¹³⁹ Entrevista com Izaque Jr, integrante do World Circo, em outubro de 2018.

Figura 24 – World Circo: pirâmide humana com a família Brito



Fonte: Acervo Jacques Antunes.

Agarrado às lembranças de um tempo em que o circo era recebido nas cidades do interior por autoridades e, de tão lotado, as pessoas levavam suas próprias cadeiras para assistir aos espetáculos, o veterano Izaque Brito anuncia o desejo de pendurar as chuteiras e passar o bastão. Os filhos já abraçaram o legado. Querem se aperfeiçoar em números de proeza corporal e terem uma melhor infraestrutura para também se apresentar em bairros nobres. “No dia em que tivermos apoio, Fortaleza vai assistir ao maior espetáculo circense que já passou por aqui”¹⁴⁰: eis a promessa de futuro selada de viva voz por Izaque Jr., enquanto remendava com cola PVC a lona já gasta pelo tempo e observava a mãe costureira, que já costurou para grandes circos da Argentina, remendar com cuidado cada novo furo ou esgarçamento por ele identificado. Ela que, antes de ter filhos e filhas, viajou pelo Brasil integrando trupes de grandes companhias com o marido Izaque, como o Circo D’Nápole, Le Cirque e família Estevão Novik.

E se o fôlego renovado de todo um grupo identificado com suas práticas originárias pode ser atribuído a uma “tradição” que não é estática, mas urdida a partir da condição fluida e coletiva do universo circense, investigar as maneiras como esses atores moldam a própria memória, fazendo-a caber e reverberar no presente, requer mais esforço: trata-se, também, de dar lugar ao corpo, “o ponto zero do mundo, lá onde o caminho e os espaços se

¹⁴⁰ Trecho de entrevista concedida à autora, em setembro de 2017.

cruzam” (Foucault, 2013, p. 14) – ou de lançar luz sobre o corpo como lugar de memória e afecções, aberto ao atravessamento de saberes e fazeres imemoriais.

Em *Imagens da Educação no Corpo*, Soares (1998) monta um atlas como exercício do olhar sobre práticas que vão se instituindo e se institucionalizando acerca dos modos de sentir e de viver o corpo a partir do século XIX, quando novos códigos de civilidade vão dar em “uma pedagogia do gesto e da vontade” (p. 17), “uma educação do corpo” (p. 17), que teve na Ginástica científica um meio através do qual preceitos e normas passaram a ser internalizados. Inserido na ordem da cultura e forjado socialmente, o corpo se projeta como organismo impregnado de valores e marcado por diferentes condições de vida.

É, portanto, lembrado como “o primeiro lugar onde a mão do adulto marca a criança [...], o emblema onde a cultura vem inscrever seus signos e também seus brasões” (Vigarello, 1978, p. 9 *apud* Soares, 1998, p. 17), um lugar de produção de sentido, além de espaço de reverberação de identidades e modos de viver. Um organismo vivo, capaz de afetar e ser afetado histórica e culturalmente. Dedicado ao estudo das práticas de dominação que penetraram nos corpos, nos gestos e nos comportamentos, Michel Foucault (1979) reflete sobre os mecanismos de disciplinarização e normalização dos corpos realizados pelo século XIX:

[...] o domínio, a consciência de seu próprio corpo só puderam ser adquiridos pelo efeito do investimento do corpo pelo poder: a ginástica, os exercícios, o desenvolvimento muscular, a nudez, a exaltação do belo corpo... tudo isto conduz ao desejo de seu próprio corpo através de um trabalho insistente, obstinado, meticuloso que o poder exerceu sobre o corpo das crianças, dos soldados, sobre o corpo sadio. Mas, a partir do momento em que o poder produziu este efeito, como consequência direta de suas conquistas, emerge inevitavelmente a reivindicação de seu próprio corpo contra o poder, a saúde contra a economia, o prazer contra as normas morais da sociedade, do casamento, do pudor. E assim o que tornava forte o poder passa a ser aquilo por que ele é atacado [...] (Foucault, 1979, p. 146).

É em nome de uma nova ordem coletiva, portanto, que o corpo vai sendo moldado e adestrado também pela ciência, o que faz eclodir, em diferentes países da Europa, o Movimento Ginástico Europeu, que, segundo Soares (1998), “se constroi a partir das relações cotidianas, dos divertimentos e festas populares, dos espetáculos de rua, do circo, dos exercícios militares, bem como dos pasatempos da aristocracia” (Soares, 1998, p. 18). Reconhecido o seu

potencial para a educação dos indivíduos, não demora para que a Ginástica se torne uma ferramenta muito menos lúdica e mais utilitária, contribuindo assim como a internalização, por meio de ações e gestos, não só de uma retidão corporal como também de “uma economia de tempo, de gasto de energia e de cultivo à saúde como organizadores do cotidiano” (Soares, 1998, p. 18).

Eis o corpo moldado pelo poder que, desde o século XVIII, vem se baseando na ciência e na técnica também como formas de saber. Eis o espírito capitalista cujo pragmatismo passa a delinear uma ideia de progresso baseado na racionalidade e na ideologia cientificista, “onde tudo pode e deve ser medido, classificado, comparado, definido e generalizado a partir da descoberta constante de ‘leis’” (Soares, 1998, p. 19). Na esteira do esquadrinhamento da vida que parte do corpo para camadas infinitesimais das subjetividades é que o circo moderno também se arma, absorvendo atributos próprios da Ginástica, como força, agilidade, virilidade, energia/têmpera, em meio aos exercícios militares e jogos populares e da nobreza.

Diferentemente da Ginástica, que foi absorvida como parte da educação e usada em nome da moral e virtude dos indivíduos, um produto acabado e comprovadamente científico capaz de intervir em modos de ser e viver, o circo permaneceu se constituindo no âmbito dos divertimentos, apresentando o corpo como espetáculo à revelia da “utilidade dos gestos” e da “economia de energia” (Soares, 1998, p. 23). Apesar da popularidade e do “ma-

ravilhamento” conquistados entre classes sociais diversas nas últimas décadas do século XIX, o corpo circense não parecia ter utilidade no mundo burguês da ordem e do progresso. “A atividade física fora do mundo do trabalho deveria ser útil ao trabalho” (Soares, 1998, p. 24) e não tomada como mero entretenimento.

Onde aportavam, o circo e seus artistas nômades diziam sobre “um corpo ágil, alegre e cheio de vida porque expressão de liberdade e, sobretudo, resistente às regras e normas” (Soares, 1998, p. 24) já estabelecidas em “vidas metrificadas e fixas” (Soares, 1998, p. 24).

Traziam o corpo como espetáculo. Invertiam a ordem das coisas. Andavam com as mãos, lançavam-se ao espaço, contorciam-se e encaixavam-se em potes, em cestos, imitavam bichos, vozes, produziam sons com as mais diferentes partes do corpo, cuspiam fogo, vertiam líquidos inesperados, gargalhavam, viviam em grupos. Opunham-se assim aos novos cânones do corpo acabado, perfeito, fechado, limpo e isolado que a ciência construía, da vida fixa e disciplinada que a nova ordem exigia (Soares, 1998, p. 25).

A proeza corporal do circense rompe o século XX como a base das artes do picadeiro (Bolognesi, 2003). Apelando aos sen-

timentos e emoções do público, o circo educou o corpo para a realização de atos impossíveis aos homens no cotidiano. E, assim, singularizou-se. “A matriz do circo é o corpo, ora sublime, ora grotesco. O corpo não é uma coisa, mas um organismo vivo que desafia seus próprios limites” (Bolognesi, 2003, p. 189). Desnudo da roupa cotidiana, “o corpo feito espetáculo” (Bolognesi, 2003, p. 189) exhibe-se “em sua grandeza contraditória, no jogo incessante entre o sublime e o grotesco” (Bolognesi, 2003, p. 189).

Espectacularmente, ele se desnuda para revelar toda a sua potencialidade. A possibilidade do fracasso é evidente, para ser superada, no momento seguinte, como riso dos palhaços. A morte está presente nos mais diversos números de acrobacias. Os ginastas dão ao corpo a dimensão da grandeza que o espírito humano raras vezes reconheceu. O corpo sublime, no chão ou nas alturas, desafia, em forma de espetáculo, as leis naturais. O circo trouxe às artes cênicas, no século XIX, a reposição do corpo humano como fator espetacular (Bolognesi, 2003, p. 189).

Esse é corpo presente, que não representa ou ficciona, que se propõe a correr riscos reais e estabelecer uma relação ritualísti-

ca com seu público espectador, que constroi e revela sentidos até então imprevistos. Tudo em torno da performance em si mesma e sob o signo de seu aqui-e-agora. Para Bolognesi (2003, p. 193), o corpo do circense é, portanto, aquilo que ele faz. E o que ele faz está entre o sublime¹⁴¹ e o grotesco¹⁴², lembra o autor. Como contraponto à tensão explorada pelo sublime e seu voo para a morte sem rede de proteção, o circo, segundo ele, tira da cartola o relaxamento provocado pelo riso. “No sentido inverso ao do sublime, os palhaços exploram o lado obscuro do corpo, aquela dimensão que o dia a dia almeja esconder” (Bolognesi, 2003, p. 194).

¹⁴¹ Em *Palhaços*, Mario Fernando Bolognesi (2003) lança mão da filosofia de Edmund Burke, considerado o precursor da reflexão sobre o sublime na modernidade, para adaptar o conceito às artes circenses. A partir da obra *Uma Investigação Filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*, de 1757, é que o autor problematiza a ideia de que o sublime está estritamente ligado às coisas naturais, algo que antecede o raciocínio. Para a pesquisa em curso, que não pretende se ater à estética ou à linguagem circense, tal conceito não terá maiores desdobramentos.

¹⁴² O “realismo grotesco” pensado por Mikhail Bakhtin (2013) remete à herança modificada da cultura cômica popular da Idade Média. Nele, o princípio da vida material e corporal surge como forma universal, festiva e utópica em que há a ligação indivisível do cósmico, do social e do corporal. O agente desse princípio é o povo. Um traço marcante do realismo grotesco, portanto, é a transferência de tudo que é elevado, espiritual e abstrato, para o plano material e corporal. Trata-se do “rebaixamento”: a aproximação da terra e a corporificação. Bolognesi (2003, p.198) lembra que Bakhtin reconhece no palhaço e no circo “uma sobrevivência desnaturalizada e atenuada da concepção do corpo do realismo grotesco” [...] “o corpo do palhaço é disforme, permeado de trejeitos, e busca a ênfase no ridículo, por meio da exploração dos limites, deficiências e aberrações”.

Para Bolognesi, ao expor seu corpo desajustado e grotesco em diálogo com o sublime, o palhaço explora a própria fraqueza, mas buscando fazer dela uma potência. E se, na esfera do espetáculo circense, o corpo não é o limite das potencialidades humanas, mas seu ponto de partida, no cotidiano, o risco assumido parece similar: o circo se mostra como auto-desafio constante, um movimento de reconstrução de saberes e práticas que é de natureza física tanto quanto mental, individual e coletivo a um só tempo. Pensando com Ortega e Gasset (1941, p. 200 *apud* Ingold, 2015), a vida no circo é “tarefa”¹⁴³, escola de labor coletivo e aprendizagem constante que produz desafios e adversidades, praticamente desde o nascimento de cada indivíduo que vive sob lonas itinerantes.

Eis porque a ideia romântica de que viver sobre rodas, em “eterno domingo”, espalhando graça por onde passa, cai por terra quando, para além do picadeiro, revira-se ao avesso o hoje “menor” – e mais suado – espetáculo da Terra. Encontrar uma nova praça, propícia e receptiva; alugar ou ter a sorte de cessão dos terrenos baldios para armar as lonas; correr atrás de ligações temporárias de água e luz; fazer valer o direito de vagas nas es-

¹⁴³ Citando escritos de José Ortega y Gasset (1941), Tim Ingold (2015, p. 31) escreve: “A humanidade, ele nos está dizendo, não vem pré-embalada à pertença a uma espécie, tampouco advém de termos nascido em uma determinada cultura ou sociedade. É, ao contrário, algo em que temos que trabalhar continuamente. A única coisa que nos é dada e que há quando haja vida humana”, Ortega continuou dizendo, “é o ter que fazê-lo... A vida é uma tarefa”.

colas públicas para a meninada do circo em idade escolar; acessar postos de saúde e hospitais públicos, em caso de doença ou emergência... Tudo isso que, no cotidiano da maioria das pessoas, é direito há muito adquirido para os artistas mambembes, ainda soa como incógnita, eterno dilema.

Chico Brandão, administrador do Circo Halley, cursou apenas até a 4ª série e jamais conseguiu ser formalmente matriculado no ensino público. É de uma época em que criança circense, quando muito, só tinha direito a ser ouvinte em sala de aula. Membro de uma das mais tradicionais famílias circenses do País, que tem como patriarca o septuagenário Edson Brandão, integra uma trupe de mesmo sangue que soma mais de 30 pessoas itinerando juntas ou temporariamente separadas Nordeste afora. Se o cenário atual é outro, já que a novíssima geração de circenses tem garantido por lei vaga na escola formal – o que permite a conciliação entre carreira artística e formação escolar–, há outros obstáculos a vencer.

Chico lamenta, por exemplo, que os postos de saúde ainda exijam do artista mambembe comprovante de endereço para acessar o Sistema Único de Saúde (SUS). Um contrassenso que ou se resolve no balcão, contando com a boa vontade e compreensão de um servidor público mais sensível à realidade circense, ou se contorna na base do improviso e camaradagem, quando alguém das redondezas onde o circo baixou concorda em emprestar alguma conta de luz para forjar a exigida morada. E se a ligação

de luz pode demorar cerca de dez dias, atravancando a renda de quem, muitas vezes, trabalha hoje para comer amanhã, os anos ou décadas de lida passam na frente e instalam, na marra e com total segurança, dada a sabedoria adquirida com a prática, toda a fiação necessária para o espetáculo não parar.

Água é outra dificuldade no meio do caminho, ainda mais, ele enfatiza, quando se trata de Ceará, ou Nordeste, sempre em estiagem, problema crônico da região. Assim, o jeito é contar com a vizinhança, aquela que, sempre solidária e à mão, presta-se a encher os baldes, bacias, tambores e outros tantos recipientes improvisados para quem precisa banhar-se, cozinhar e lavar. No Circo Halley da família Brandão, que já está em sua quarta geração de artistas, viajando pelo Ceará desde 1977, se o tempo ainda não se apressou em trazer melhorias logísticas ou infraestruturais, pelo menos, empresta à vida no circo temporalidade própria.

Ali, *in continuum*, casais se unem, crianças nascem e a vida vai se renovando – não com os anos, mas entre “praças”. Assim, a trupe costuma dizer que foi há muitas praças atrás, quando o Circo Halley atravessou as fronteiras do Rio Grande do Norte, que Chico Brandão conheceu a esposa Fátima, moça destemida que todas as noites montava até em lombo de jumento, se fosse preciso, para conferir o espetáculo *in loco*. Um dia, quando viu o bicho desembestar na saída do circo, gritou por socorro. A ajuda que veio lá de dentro fez brilhar os olhos e redundou em paixão fulminante. Tanto que ela precisou da chancela do Conselho Tu-

telar para ir embora com o circo, ainda menor de idade, nos braços fortes do já amado Chico Brandão.

História similar tem Michelli Brandão, que, ainda menor de idade, também deixou a casa da mãe em Aracati para viver com Éderson Brandão, com quem tem dois filhos. Daí que a piada mais ouvida e também repetida ali é que, pelo menos naquela família, o palhaço é, de fato, ladrão de mulher. Chico, o palhaço Consultinha, abriu caminho. E muito antes dele, Edson Brandão, o patriarca, hoje aposentado Palhaço Receita, já o havia feito. Solange, a mais sestrosa dançarina de um circo que ainda não era o seu, foi “roubada” no meio de uma temporada. Não por rompante juvenil. Com ela, Edson Brandão viveu 33 anos e teve seis filhos, só partindo para outros relacionamentos após ficar viúvo daquela que era irmã de Tatuzinho e ex-cunhada de Pimenta. Para ele, artista de circo é assim: “família demais”, gente que, quando se casa entre si, faz valer cumplicidade e companheirismo difícil de envergar.

Foi assim com o pai Oséias e a mãe Dalva, no extinto Circo Boa Noite, então administrado pelo avô, Arthur Brandão, aquele primeiro aventureiro que, em 1916, correu o Ceará com um pano de roda ainda sem coberta, para contagiar, desde então, os descendentes. “A família Brandão, hoje, é uma das mais tradicionais do Brasil. São uns 50 a 60 familiares com circo. Tem os milionários e outros que são mais pobres do que nós”¹⁴⁴, contabiliza o reservado

¹⁴⁴ Entrevista concedida por Edson e Chico Brandão à autora, em novembro de 2017.

chefe do clã que ainda pode se gabar da longevidade e relativa estabilidade financeira conquistada ao longo de 50 anos de vida. E se dos quatro filhos de Edson Brandão três hoje são palhaços, seguindo os passos do pai, eis um fenômeno que, para toda a ninhada, só se explica através do DNA. “É paixão que começa dentro da barriga da mãe e não tem remédio. Aliás, a gente costuma dizer aqui que no Circo Halley a farmácia está completa: Receita, Consultinha e Comprimido. Você entra no circo e sai curado”¹⁴⁵.

Figura 25 – Edson Brandão, dono do Circo Halley



Fonte: Acervo Rômulo de Paula.

¹⁴⁵ Entrevista concedida por Edson e Chico Brandão à autora, em novembro de 2017.

Secular e iniciático, o circo que se arvora a permanecer requer suor. E trabalhadores com os quais possa tecer relações, vínculos e referências próprias, a partir do compartilhamento de saberes e fazeres que não têm o picadeiro como único fim. Na refrega cotidiana, portanto, o artista itinerante da lona dos circos de pequeno porte, para usar o jargão circense, é um “faz-tudo”, ou, pelo menos, deve aprender a ser, sob pena de não se inteirar do funcionamento coletivo e colaborativo do negócio ou mesmo dar continuidade a ele, já que, secularmente e, até hoje, a lida circense é feita de incontáveis mãos estreitamente irmanadas. Pimenta é exemplar: “fui vigia de cerca, depois peão, porteiro de cadeira, abria o trapézio, fui locutor, muita coisa, até ser palhaço”.¹⁴⁶

Multifuncional – ou “pau para toda obra”, como dizem os circenses – também é Antônio Reginaldo Moura Soares, o sexagenário palhaço Garrafinha, dono do London Circo, que aprendeu com a itinerância até a profetizar: se a meninada que seguiu os rastros dos pneus logo na chegada da trupe cedo se amontoar em frente à bilheteria, na maior algazarra, é porque vai dar público. O diagnóstico é de um ex-seminarista e entregador de contas da Coelce que um dia se ofereceu, ainda rapazote, para puxar cortinas em um tal Circo Europeu que passava pelo Montese, seu bairro de origem e, após um ano, já tinha aprendido tudo o que precisava para tocar o próprio negócio de fazer rir.

¹⁴⁶ Entrevista concedida por Pimenta à autora, em julho de 2017.

Desde então, vem administrando a seu modo circos que, ao mudarem de “praça”, também mudam de nome, por puro senso de oportunidade. Assim, ele já foi dono do Hylon, Disneylândia e Garjane, entre outros, pelo simples fato de que, dessa forma, moradores dos bairros pelos quais já havia passado voltavam à plateia do London achando que estavam diante de um novo circo. Truque infalível de um palhaço experimentado que se aposentou da gaiatice, mas, como administrador, faz a família circense inteira ler em sua cartilha original. London foi um nome que deu sorte.

Armei no Parque da Criança, no Parque do Cocó, a minha lona e as minhas barracas foram as primeiras alugadas aqui em Fortaleza pra grandes eventos. Como palhaço, inaugurei o shopping Iguatemi e o Jumbo do Center Um da Santos Dumont, o primeiro shopping-center da cidade. No passado, a praça boa era na Praia de Iracema, ganhei muito dinheiro lá, armei na Ponte Metálica, no Estaleiro... Quando dava fé a água, pum!, dentro do circo. E nessa época nem tinha lona em cima. Passamos muito tempo só com o pano ao redor. Porque aventura de circo é o pano de roda, o importante é o miolo. Lona se vê da rua, pode até ser bonita, chamar atenção,

mas se o espetáculo não agradar não valeu de nada (Entrevistado Garrafinha)¹⁴⁷.

Face ao avançar da idade, Garrafinha admite que vem batendo o cansaço. Há muito já não pinta a cara como palhaço. Dedicar-se exclusivamente à administração do circo e às vidas que vêm cruzar com a sua. É patrão, mas também pai e avô de criação de quem vive, mesmo que temporariamente, dentro de seus *trailers* ambulantes. Nunca se casou, mas, a pedido de mães desvalidas, confiantes em sua boa-fé, conta ter adotado filhos em muitos lugarejos pelos quais passou, repassando, a cada um deles, todo o aprendizado de circense mambembe. Dentre tantos, criou Narciso, o filho adotivo que o ajuda na administração do negócio ambulante e também se exhibe como exímio atirador de facas.

Ao redor do picadeiro ambulante do London Circo, quatro *trailers*, sendo dois para casais com filhos e os demais para os solteiros. Ali, o senso de coletividade é exercício diário e permanente. Tudo é de todos. Nada é de ninguém. E um ajuda o outro, invariavelmente. Adriano Alves Lima, o palhaço-malabarista Cacareco, vive apertado em um deles com a segunda esposa e quatro filhos: os pré-adolescentes Sayuri e Yuri, e as crianças Yudi e Sayonara.

¹⁴⁷ Entrevista com o palhaço Garrafinha, em março de 2018.

Tenho 30 anos aqui dentro, tinha oito quando o circo armou perto lá de casa, no Parque Santo Amaro, e todo dia a mãe ia me buscar com a ajuda do Juizado de Menor. Onde chego faço meu nome, em todo bairro o circo é lotado. Todo mundo é doido pelo Cacareco (Entrevistado Cacareco)¹⁴⁸.

Figura 26 – London Circo



Fonte: Acervo Jacques Antunes.

¹⁴⁸ Entrevista com Adriano Alves Lima, o palhaço Cacareco, em março de 2018.

No *trailer* do casal, berços, roupinhas, lençóis, almofadas, tudo foi ofertado como presente pelos moradores dos bairros da periferia que, entre uma piada e outra, descobriam as “gravidezes” do palhaço quarentão de carisma inconteste. Acampados sob sol a pino, onde cabem quatro, cabe bem mais do que parece possível. Além do berço, uma cama, um fogão, uma geladeira, uma TV, um DVD e um ventilador ainda dão espaço para as visitas incessantes dos fãs do Cacareco, crianças que não param de entrar e sair da casa ambulante, enquanto ele enrola os papeis dos “chirulitos” vendidos em tábuas e aos montes a cada noite de espetáculo.

Artista agregado à trupe do palhaço Garrafinha, Cacareco é o maior incentivador dos filhos a encarar o quanto antes o picadeiro. A caçula ainda nem bem ensaiou os primeiros passos e já é atração à parte quando entra em cena vestida de palhaça junto com o pai. Para ele, que também cria galinha, coelho, periquito, papagaio e cachorro do lado de fora do *trailer*, fazer escola entre os seus é prova de amor aos filhos e ao circo.

Com vida doméstica e carreira profissional amalgamadas, os casais circenses dividem ônus e bônus. Francisco Martins, o palhaço Espigão, casado com Natália da Silva, pais da bebê Gabrielle, habituou-se com a fusão de papeis na vida e na arte. Fora do picadeiro, ele lava, cozinha, engoma, limpa o *trailer* e ainda troca fralda. Tudo isso enquanto, paralelamente, também solda, pinta e cuida da manutenção do circo. Natália diz que já não se habitua a outra vida. Daí porque, ao sair do circo para viver o pe-

ríodo de resguardo na casa da mãe, contava os dias para retornar. “A gente que mora em circo não se acostuma mais com a vida normal na cidade. É muito parada, não tem novidade nem graça. Fiquei com saudade mesmo”¹⁴⁹.

Figura 27 - Trupe em torno do palhaço Garrafinha, no London Circo



Fonte: Acervo Chico Gadelha.

Na carcaça de uma Kombi, mais um casal, outra ninhada. Francisco Barbosa Jr. tem um filho de um ano com Ligia Maria Costa. Na barriga dela, há seis meses, cresce o segundo herdeiro

¹⁴⁹ Trecho de entrevista concedida à autora, em março de 2018.

do Dj do London Circo. A dormida é quente, apertada, mas ele confia e aferra: “Deus abençoa o lugar que tem criança. E o circo do Garrafinha mais parece uma creche-circo, por isso é tão abençoado, tem tanto axé”¹⁵⁰. Usando brinco e boné, ele diz qual é o som que ultimamente mais faz a cabeça do público jovem das periferias que vai ao circo: funk, pagode e sertanejo. Mas, contagiar a arquibancada com os hits da moda não é a única função do Dj do circo: “para cada número tem uma trilha-sonora. E você tem a responsabilidade de colocar e tirar a música na hora certa. Além disso, tem que comandar o jogo de luz e acertar com o volume do microfone do mestre de cena”¹⁵¹. A fala é de quem se vende como um dos protagonistas da cena, aquele que passa despercebido, mas é essencial para animar o pedaço.

Testemunhar jovens famílias circenses se formando sob lonas itinerantes gastas e empoeiradas armadas entre bairros da periferia de Fortaleza é entrever, com as cores do presente, a centralidade da família em todas as fases de construção social do circo no Brasil. Responsável pela formação e capacitação de seus membros através da transmissão oral de saberes e práticas perpassadas de geração para geração, não à toa, ainda hoje, figura como um todo superior às partes. Tudo porque, no ensinar e no aprender é que sempre esteve a senha ativadora

¹⁵⁰ Trecho de entrevista concedida à autora, em março de 2018.

¹⁵¹ Trecho de entrevista concedida à autora, em março de 2018.

da continuidade do circo e seu processo de socialização, formação e aprendizagem.

Convém notar: se no circo, a família em seu sentido mais restrito não difere conceitualmente da família tratada na sociedade ocidental, ou seja, trata-se de uma rede de pessoas que possuem um nome, um patrimônio material e simbólico que são herdados, transmitidos e fundamentados no casamento sob o regime monogâmico, há de se chamar atenção para certos desencaixes: as relações entre os papéis mulher/homem obedecem a uma lógica familiar distinta, determinada pela singularidade da constituição deste grupo social que é o circense. Silva (Abreu; Silva, 2009) ilustra: o papel da mulher na relação familiar circense difere do papel feminino exercido numa sociedade não nômade. Ela, desde que nascia, era preparada para realizar uma atividade, que requeria mais que o cumprimento de sua jornada de trabalho “como mãe e doméstica”, já que seria uma artista de circo à noite.

Altiava em seu corpanzil curtido de sol, a maranhense Lourdes Ribeiro, outrora proprietária do Circo da Família Los Ribeiro, começou a trabalhar em circo com 13 anos, lá se casou e, aos 17, vieram os filhos, ao mesmo tempo em que, à noite, assumia o número da cama de vidro. É, portanto, a figura feminina diferenciada do circo itinerante da lona, artista de “meia-idade”, mãe e doméstica, que prefere se apresentar como “circense-que-não-desiste”, para falar do sentimento de “satisfação” e “missão cumprida” ao ver filhos, noras e netos darem continuidade à sua

trajetória, levando trapézio, atirando facas, equilibrando-se no arame. Ela que, na faixa etária deles, com pouco mais de 20 anos, já adquiria seu primeiro circo iluminado com lampião a gás.

Comecei em circo grande, como cozinheira e porteira, numa época em que ninguém ensinava nada a ninguém. Então, quando todo mundo dormia eu subia nos aparelhos escondida e ali ia treinando. Acabei aprendendo assim, observando e memorizando. Fiz trapézio, cabo de aço, corda indiana, palhaçada e hoje, mesmo na minha meia-idade, cinquentona, gorda desse jeito, sou dançarina, faço a Tiazinha e tudo. E isso no meu próprio circo, que primeiro foi pano de roda e só depois coberto. Circo é arte e nunca envelhece (Entrevistada Lourdes Ribeiro)¹⁵².

Ao lado da parceira Márcia Ribeiro, em cuja carteira de identidade lê-se o nome Wedson Costa de Assis, Lourdes tomava para si, no picadeiro frágil que rangia aos seus pés, pandeiro e sanfona, enquanto dançava e dublava um repertório pop de duplo sentido imediatamente reconhecido pelo público. Ela que,

¹⁵² Entrevista com Lourdes Ribeiro, proprietária do Circo Los Ribeiro, em 31 jan. 2018.

como quem se gaba, também recorda ter trabalhado nos anos 1980 com o então palhaço Tiririca¹⁵³, eleito, anos depois, deputado federal. Entre retoques de batom e *rouge*, realçados pelos cabelos cor-de-fogo, não foi em tom de lamentação que discorreu sobre a aparente fragilidade e precariedade do negócio ambulante:

Quando a bilheteria vai mal a gente tem que se virar vendendo algodão doce, pirulito, seja lá o que for, tanto dentro quanto fora, nas favelas. Gente de circo não é pra tá pedindo esmola. Viver de circo é isso: nunca desistir. Uma noite dessas, como palhaça, eu me engasguei de verdade no picadeiro com uma banana, já tava roxa e o povo todo se acabando de rir... então mesmo na hora da morte a gente tem que tá pelejando. Circo é a vida da gente. E a gente gosta dessa vida e não quer ter outra (Entrevistada Lourdes Ribeiro)¹⁵⁴.

¹⁵³ O cearense de Itapipoca, Francisco Everardo Oliveira Silva, conhecido pelo nome artístico de Tiririca, é um cantor, compositor, humorista e político brasileiro. Na juventude e vida adulta, atuou como palhaço mambembe nos pequenos circos itinerantes da lona. Acabou reconhecido nacionalmente como humorista e, em 2010, foi o deputado federal mais votado de todo o país, com mais de 1 milhão de votos.

¹⁵⁴ Entrevista com Lourdes Ribeiro, proprietária do Circo Los Ribeiro, em 31 jan. 2018.

Mesmo quando a vida é pegar no pesado, circense não quer outra. É o que também vem dizer, de viva voz, o cultuado “mestre dos capatazes” entre os circenses locais, João Gomes de Brito, vulgo João Careca. Ouvir seu relato é se deparar com a força física e o engenho que correm nas veias do circo, ele que, desde 1957 e até perder parte da visão, beirando 80 anos, dedicou-se a colocar em pé a estrutura metálica e armação da lona de inúmeros circos itinerantes de pequeno porte que circularam pelo estado, emendando um cabo de aço no outro, escavando a terra para fincar estacas, observando a direção dos ventos.

Todo esse serviço duro é feito no braço, mas tem que ter muita sabedoria na metragem. Não é chegar e levantar. Até o vento pode atrapalhar. Então, se não tiver uma estrutura bem feita, vai acontecer muito acidente. Quer dizer, muita gente já chegou a perder a vida porque assumiu o trabalho da capatazia sem um preparo, sem o cuidado necessário. Hoje tá diferente: tem muitas ferramentas pra ajudar. Mas é preciso que o dono do circo valorize o capataz que, quando tem interesse, aprende fazendo. Entrei como vigia de arame, aprendi a ser capataz perguntando, prestando atenção, e hoje, depois que perdi quase 100 por cento da minha visão, tenho a

obrigação de repassar minha experiência pros outros com responsabilidade. Sempre ganhei muito pouco com circo e com capatazia. Mas nunca fui fazer outra coisa porque o circo aqui no Ceará precisava de mim (Entrevistado João Gomes de Brito)¹⁵⁵.

Úteis e necessários. Polivalentes e movidos à paixão. Outro veterano dos circos itinerantes da lona em Fortaleza, contemporâneo do palhaço Pimenta, é o ex-paraquedista e mágico Pascoal Stottelli Neto, que se põe a narrar com entusiasmo como levou em paralelo o trabalho nos circos mambembes e a carreira militar. Circense por vontade própria, e não consanguinidade, ele relembra, sem qualquer sinal de arrependimento, os percalços do passado: cozinhar à lenha no chão, porque não havia fogão nem cozinha no circo, muito menos trailer próprio; viajar em lombo de jumento; dormir amontoado em barracas de lona que literalmente iam por água abaixo com as primeiras chuvas do ano. Ainda assim, diz que faria tudo de novo, só pelo aplauso renovado.

Porque o melhor é viver no circo e pelo circo. E não do circo. Debaixo da lona me renovo, então

¹⁵⁵ Entrevista com João Gomes de Brito, o João Careca, no Encontro Diálogos Circenses, em 03 jun. 2015.

quero morrer criança no circo. O que me deixa triste é não ter mais 100 anos de riso. Pra mim, felicidade é casa cheia. Mas também é aquele momento quando o espetáculo acaba e eu estou ali junto com meus companheiros, em silêncio, com a alma lavada de tanta alegria (Entrevista-do Pascoal Stottelli)¹⁵⁶.

Amor incondicional ao sentido lúdico do trabalho. Astúcias compartilhadas em nome da celebração popular e da força integradora do riso. Eis a “mágica” invocada no dia a dia dos pequenos circos itinerantes da lona em Fortaleza para fazer valer o capital social e simbólico¹⁵⁷ usado pelos circenses em seus trajetos pela periferia da cidade, fazendo o dinheiro circular pela via

¹⁵⁶ Entrevista com Pascoal Stottelli Neto, ex-trapezista e mágico, durante o projeto Diálogos Circenses, em 3 jun. 2015.

¹⁵⁷ Ampliando a concepção marxista, Pierre Bourdieu (2007; 2013) entende por esse termo não apenas o acúmulo de bens e riquezas econômicas, mas todo recurso ou poder que se manifesta em uma atividade social. Assim, além do capital econômico (renda, salários, imóveis), é decisivo para o sociólogo a compreensão de capital cultural (saberes e conhecimentos reconhecidos por diplomas e títulos), capital social (relações sociais que podem ser convertidas em recursos de dominação). Em resumo, refere-se a um capital simbólico (aquilo que chamamos prestígio ou honra e que permite identificar os agentes no espaço social). Ou seja, desigualdades sociais não decorreriam somente de desigualdades econômicas, mas também dos entraves causados, por exemplo, pelo déficit de capital cultural no acesso a bens simbólicos.

dos afectos¹⁵⁸. Apanhando com Richard Sennett (2012), os circos itinerantes da lona engendram-se assim como uma organização que encoraja a cooperação. Neles, o estatuto do homem como artífice de si mesmo e receptivo aos outros, seja no trabalho ou na comunidade, vem reinserir a ideia de partilha na problemática identificada pelo autor: ao abordar a natureza da cooperação e traçar a evolução de seus rituais desde a Idade Média até a atualidade, a preocupação premente de Sennett é com as razões pelas quais a cooperação se tornou débil e com as maneiras pelas quais pode ser fortalecida.

Se, segundo Sennett (2012), na economia contemporânea, artesanaria e cooperação estão ameaçadas e o desafio de conviver com a diferença – seja racial, étnica, religiosa ou econômica – parece extremo, a prática da cooperação cresce em importância diante de qualquer horizonte possível de prosperidade social. Portanto, explorar a cooperação como habilidade é falar em destreza prática como ferramenta para abrir brechas no muro erguido pelo “tribalismo” desde a primeira metade do século XX na Europa, justamente de onde o autor percebe

¹⁵⁸ Leia-se em Spinoza (2013, p. 163): “Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída”. Na concepção espinozista, o corpo é uma potência em ato, uma força de existir. As afecções são o corpo sendo afetado pelo mundo, o corpo que pode afetar e ser afetado. Portanto, somos corpos que se relacionam com outros corpos quando sofremos suas afecções, quando somos afetados por outros corpos, de forma que nossa potência aumenta ou diminui.

que a convivência com diferenças ou qualquer divergência se tornou evidente.

Ao afirmar que a cooperação pode ser tanto formal como informal, mas sempre envolta na experiência do prazer recíproco e de um tipo de troca em que as partes se beneficiam com o todo, Sennett parece tornar plausível uma investigação em torno dos modos de “fazer juntos” incorporados à rotina de trabalho nos circos itinerantes da lona, a partir justamente de uma interface com a ideia de “cooperação como um valor em si mesmo” (Sennett, 2012, p. 16), uma disposição ética em nada desvinculada da atividade prática. Ele contextualiza: ainda no século passado, o tempo de curto prazo reestruturou o caráter do trabalho, tendo como consequência social transações momentâneas ao invés de um relacionamento constante. Nos circos de pequeno porte que itineram pela periferia da cidade, ao contrário, saberes e fazeres coletivos e compartilhados estreitam relações de cooperação, empatia e confiança.

Gosto do circo pequeno justamente porque o clima é de uma grande família. Em circo grande, acho que não tem isso. Quem trabalha é empregado, simplesmente. Então, a troca é de outro tipo, mais fria, entende? (Entrevistada Nayendy Pamela)¹⁵⁹.

¹⁵⁹ Entrevista com Nayendy Pamela, trapezista do Circo do Motoka, em maio de 2006.

Nos circos de bairro é assim: um vai ensinando ao outro e cada um treina como e quando pode, na base do improvisado, caindo e levantando pra fazer de novo. Não tem ninguém melhor do que ninguém e a gente não tem patrão colado dizendo o que fazer ou não. Comecei peão, vigiando circo e fui aprendendo na marra. Tive a coluna desviada, engessei o espinhaço e fui em frente. Faz mais de 15 anos que vivo de circo em circo. Não quero outra vida. A gente só trabalha à noite e ainda se diverte. É uma namorada em cada bairro. O circo me salvou. Eu usava droga e agora meu vício é isso aqui. Emprego de carteira assinada, trancado, e de domingo a domingo pra que? (Entrevistado Amarildo Ramos)¹⁶⁰.

Crítico do capitalismo e observador atento da crise do neoliberalismo, percebida por ele logo após o *boom* da década de 1990, Sennett dá centralidade justamente à questão do tempo ao elencar valores e práticas capazes de reinserir a política da cooperação na condução da vida cotidiana pós-moderna. Para ele, quando o mundo social se organiza em torno de trocas de curto

¹⁶⁰ Entrevista com Amarildo Ramos, trapezista e cuspidor de fogo do Circo do Motoka, em maio de 2006.

prazo, ao invés de relações de longo prazo, já não é possível expandir o tempo e tê-lo como matéria narrativa solidificadora de vínculos. “Seja codificado ou informal, o ritual é que faz a civilidade funcionar [...] O tempo de curto prazo é o solvente da civilidade [...] Por este motivo, o capitalismo financeiro tem tendido para a incivilidade” (Sennett, 2012, p. 218).

Em meio ao triunfo de experiências empobrecedoras de trabalho e das formas agressivas de competição instauradas no mundo moderno, que, como percebe Sennett, tornaram débeis as possibilidades de cooperação, assim como os rituais de partilha, atualizar os contornos da crise parece ser admitir não só o colapso da era neoliberal diante da insustentabilidade de suas fontes financeiras como tornar urgente a busca por alternativa, mas, segundo ele, não como projeto utópico e sim como resposta a um sistema que não funciona. O autor acrescenta: o paradoxo está no fato de que o sistema econômico recompensa e premia uma forma não produtiva de trabalho conjunto, tratando alguns poucos como autossuficientes, ao passo que não recompensa muito bem aqueles que não têm esse tipo de capital ou posição social. Desse modo, para Sennett, o sistema está cego para aquilo que é, de fato, produtivo. E assim é que o autor nos exorta a repensar o básico: o que é trabalhar bem, cooperar, criar um lugar no mundo para si¹⁶¹.

¹⁶¹ Ver entrevista concedida por Richard Sennett ao site Instituto Humanitas Unisinos/ Adital: <http://www.ihu.unisinos.br/172-noticias/noticias-2012/512802-juntos-agora>. Acesso em: 1 dez. 2019.

A sociedade hiperprodutiva que compete aceleradamente, mas pouco coopera ou partilha, ao pensarmos com Sennett, parece se projetar também sobre aquela que se revela atordoada diante da “crise do comum”, como reflete Peter Pál Pelbart (2003). Para o filósofo, as formas consensuais provenientes de uma classe, de um partido, de um sindicato ou de um grupo definido por sua pertinência e familiaridade a uma identidade específica, que antes asseguravam alguma consistência ao laço social, entraram em colapso, arruinando “modos de associação consagrados, comunitários, nacionais, ideológicos, partidários, sindicais” (Pelbart, 2003, p. 18). Assim, detecta:

Perambulamos em meio a espectros do comum: a mídia, a encenação política, os consensos econômicos consagrados, mas igualmente as recaídas étnicas ou religiosas, a invocação civilizatória calcada no pânico, a militarização da existência para defender a ‘vida’ supostamente comum, ou, mais precisamente para defender uma forma-de-vida dita ‘comum’. No entanto, sabemos bem que esta ‘vida’ ou esta ‘forma-de-vida’ não é realmente ‘comum’, que quando compartilhamos esses consensos, essas guerras, esses pânicos, esses circos políticos, esses modos caducos de agremiação, ou mesmo esta linguagem que

fala em nosso nome, somos vítimas ou cúmplices de um sequestro (Pelbart, 2003, p. 28).

Mais do que promessa transcendentalizada e nostálgica de uma comunidade perdida, argumenta o autor, o comum afirma-se como premissa, um reservatório compartilhado de multiplicidade e singularidade contrária a uma unidade ideal futura, forjando-se na “experimentação imanente das composições e recomposições que o perfazem” (Pelbart, 2003, p. 30) e liberando movimentos e afetos heterogêneos, o que corresponde à ativação do poder de cada corpo de afetar e ser afetado. Assim é que, diante da privatização e vampirização do comum pelo capitalismo, o esforço direcionado seria para “pôr em comum o que é comum, colocar para circular o que já é patrimônio de todos [...] e está por toda parte, seja isto a linguagem, a vida, a inventividade” (Pelbart, 2003, p. 29).

Trata-se de um trabalho imaterial, assegura Pelbart, que o capitalismo faz com engenho ao colocar a seu serviço aquilo que nos é mais comum, ou seja, requisitos subjetivos ligados à linguagem e à inteligência, “tais como a capacidade de comunicar, de relacionar-se, de associar, de cooperar, de compartilhar a memória, de forjar novas conexões e fazer proliferar as redes (Pelbart, 2003, p. 29). Daí porque parece urgente a produção de vida comum a partir da capacidade de operar fora ou em atrito com instâncias que transcendentalizam, mecanicizam e aprisionam o

“comum”. Portanto, é a partir da invenção de novos desejos e novas formas de associação e cooperação que, segundo o autor, poderemos colocar à prova os afectos de que somos capazes em nome da recomposição do “comum”.

À comunidade, enquanto acontecimento imperativo – e não como ruína da sociedade marcada pela nostalgia de alguma comunhão ou unidade que se perdeu –, Giorgio Agamben (1993) responde com a evocação de uma nova comunidade ainda desconhecida, “a comunidade que vem”, voltada justamente para a redefinição do “comum” e para a urgência de um lugar reservado à radicalidade do político no presente, onde uma “singularidade qualquer” (Agamben, 1993, p. 12), contrária a princípios identitários espelhados no poder constituído, viria a se reconstituir, apontando para outros modos de vida.

Para o autor, o enfrentamento contemporâneo do “um-qualquer” (Agamben, 1993, p. 11) diante da falácia da vida dita “comum”, se constituirá, portanto, a partir da ativação de uma multiplicidade inconstante, de uma ideia de associação sempre pronta a se dissociar e dispersar, que coloca em jogo a mobilização de sua própria força de afetação. Uma vitalidade coletiva outra, que já não virá de uma classe, partido ou grupo sanguíneo, mas daquele qualquer que não reivindica uma identidade e é capaz, por exemplo, de se portar sozinho diante de um tanque de guerra, compondo imagens curtocircuitantes que embaralham as cartas marcadas de um “regime democrático-espectacular” for-

jado pela “forma Estado” (Agamben, 1993, p. 64) e seus clichês e esquemas reconhecíveis.

Decisiva é, aqui, a ideia de uma comunidade de *inessencial*, de uma conformidade que não diz de modo algum respeito a uma essência. *O ter-lugar, a comunicação das singularidades no atributo da extensão, não as une na essência, mas dispersa-as na existência.* Não é a indiferença da natureza comum em relação às singularidades, mas a indiferença do comum e do próprio, do gênero e da espécie, da essência e do acidente que constitui o qualquer (Agamben, 1993, p. 22).

A luta do “um-qualquer”, acrescenta Pelbart (2003), é ainda pela afirmação da linguagem como o nosso bem mais comum, redefinindo e alargando os seus domínios a partir de individuações diversas e de uma “heterogeneidade não totalizável” (p. 30), contrária a uma suposta “comunidade de iguais”. Para ele, a expropriação do comum na sociedade do espetáculo é a expropriação da linguagem (Pelbart, 2003, p. 38) face a sua automatização numa esfera separada, de modo tal que ela já não revela nada e ninguém nela se enraíza. “Quando a comunicatividade, aquilo que garantia o comum, fica exposta ao máximo

e entrava a própria comunicação, atingimos um ponto extremo do niilismo [...]” (Pelbart, 2003, p. 38).

É o que também percebe Agamben (1993) ao voltar-se para o que Guy Debord (1997) fez explodir, ainda em 1967, em *A Sociedade do Espetáculo: o capitalismo como máquina geradora e acumuladora de espetáculos*, redirecionando tudo o que era da dimensão do diretamente vivido para o âmbito da representação. Em jogo, não estariam só as imagens de caráter mercadológico vendidas via mídia, mas a própria representação social de acumulação do capital chegando às pessoas através das imagens e a partir de um estratégico movimento de interpenetração de forças em que as formas do Estado e da economia mercantil não só passam a falsificar “a totalidade da produção” como vêm “manipular a percepção coletiva, a memória e a comunicação social para transformá-las numa única mercadoria espetacular” (Agamben, 1993, p. 61).

O espectador, portanto, passaria a viver nesse mundo cindido por realidades transformadas em imagens que parecem se tornar reais. Para Agamben (1993), portanto, “é a nossa própria natureza linguística que chega até nós invertida” diante do triunfo do espetáculo e de um “bem comum expropriado” (Agamben, 1993, p. 62), redundando na “alienação do ser linguístico” (Agamben, 1993, p. 64) e no “desenraizamento de cada povo de sua morada vital na língua” (Agamben, 1993, p. 64). Se há revanche possível diante da linguagem que “revela o nada de todas as

coisas” (Agamben, 1993, p. 64), ela só poderá vir, acredita o autor, do próprio “facto de se falar” (Agamben, 1993, p. 65):

A política contemporânea é este devastador *experimentum linguae*, que em todo planeta desarticula e esvazia tradições e crenças, ideologias e religiões, identidades e comunidades. Só aqueles que conseguem levá-lo a cabo até ao fim, sem permitir que o que revela fique velado no nada que revela, mas conduzindo a linguagem à própria linguagem, serão os primeiros cidadãos de uma comunidade sem pressupostos nem Estado, em que o poder niilificante e de destruição do que é comum será pacificado (Agamben, 1993, p. 65).

Pensando com Agamben (2014) e Pelbart (2003), poder a própria impotência parece, assim, tornar plausível o indício de uma vitalidade superior. “O estatuto do corpo aparece como indissociável de uma fragilidade, de uma dor, até mesmo de uma certa “passividade”, condições para uma afirmação vital de uma outra ordem” (Pelbart, 2003, p. 47). Assim, é no homem comum, na sua estranheza e anonimato, portanto, que ambos entreveem o apelo por uma nova comunidade. Em jogo, está a força-invenção de todos e qualquer um.

A invenção não é prerrogativa dos grandes gênios, nem monopólio da indústria e da ciência, ela é potência do homem comum. Cada variação, por minúscula que seja, ao propagar-se e ser imitada torna-se quantidade social, e assim pode ensejar outras invenções e novas imitações, novas associações e novas formas de cooperação. Nessa economia afetiva, a subjetividade não é efeito nem superestrutura etérea, mas força viva, quantidade social, potência psíquica e política (Pelbart, 2003, p. 23).

É na literatura que Agamben também vai encontrar tipos alegóricos da “comunidade que vem”, aqueles capazes de exprimir a condição de nossa época e nos fazer imaginar ou entrever a presença deles já no aqui e agora, levando em conta a ideia disparadora de que o “qualquer” é o ser que pode não ser, que pode a sua própria impotência (Agamben, 1993, p. 33). Como *Bartleby*, o magro e macilento escrivão de Herman Melville¹⁶², trabalhador infalível, mas apático diante daquilo que realizava sem gosto,

¹⁶² Herman Melville (1819-1891) foi um escritor, poeta e ensaísta estadunidense. Sua mais importante obra foi o romance *Moby Dick*, publicado em 1851. Melville escreveu em 1853 um conto intitulado “*Bartleby, o escrivão*” (publicado em uma segunda ocasião com pequenas alterações em 1856), uma das críticas mais mordazes ao capitalismo e uma ode à insubordinação.

mecanicamente, ele que, de repente, sem qualquer explicação, ao receber ordens do patrão, simplesmente passou a responder: “preferiria não”, recusando-se, a partir de então, a escrever uma linha que fosse do alto de sua resistência passiva. Agamben observa: “Bartleby não escreve outra coisa do que a sua própria potência de não escrever” (Agamben, 1993, p. 35).

Nada nos torna tão pobres e tão pouco livres como o estranhamento da impotência. Aquele que é separado do que pode fazer pode, porém, resistir ainda, pode ainda não fazer. Aquele que é separado da sua impotência perde, ao contrário, principalmente, a capacidade de resistir. E como é somente a ardente consciência do que não podemos ser que garante a verdade do que somos, assim é apenas a visão lúcida do que não podemos ou podemos não fazer que dá consistência ao nosso agir (Agamben, 2014, p. 73).

Olhar para o circo itinerante da lona a partir de quem não teme abraçar a própria impotência diante de sua aparente fragilidade e permanente risco de apagamento é apostar no “poder utópico” do corpo circense (Foucault, 2013, p. 14), aquele que, entretempos, “em comunicação com poderes secretos e forças

invisíveis” (Foucault, 2013, p. 12), move e afirma o circo como um “contraespaço”, uma “utopia situada”, “lugar que se opõe a todos os outros” (Foucault, 2013, p. 20).

As crianças conhecem perfeitamente esses contraespaços, essas utopias localizadas. É o fundo do jardim, com certeza o celeiro, ou melhor ainda, a tenda de índios erguida no meio do celeiro, ou é então – na quinta-feira à tarde – a grande cama dos pais. É nessa grande cama que se descobre o oceano, pois nela se pode nadar entre as cobertas; depois, essa grande cama é também o céu, pois se pode saltar sobre as molas; é a floresta, pois pode-se nela esconder-se; é a noite, pois ali se pode virar fantasma entre os lençóis; é, enfim, o prazer, pois, no retorno dos pais, se será punido [...] Na verdade, esses contraespaços não são apenas invenção das crianças [...] A sociedade adulta organizou, e muito antes das crianças, seus próprios contraespaços, suas utopias situadas, esses lugares reais fora de todos os lugares [...] essas contestações míticas e reais do espaço (Foucault, 2013, p. 19).

O circo como lugar de liberação das utopias seladas no corpo, “não ao modo da eternidade, mas ao modo da festa” (Foucault, 2013, p. 25), fazendo saltar, no círculo do picadeiro, “lugares estranhos”, futuros contidos em tradições, significados projetados sobre um universo paralelo que opera numa outra dobra, a da imaginação. Pensando com Foucault (2013), é como nossa reserva de imaginação que ainda podemos olhar para o circo itinerante da lona feito crianças que brincam de inventar mundos e aventuras na grande cama criadora de prazer. Imagem metafórica que nada tem de inocente.

As utopias sempre tiveram a função de ativar a revolta da imaginação diante de um mundo que insiste em retornar ao mesmo lugar. Elas procuram colocar em cena, mesmo em cenários de desesperança, nosso direito a imaginar outros mundos, a desejar outros mundos, sonhar com outros mundos (Sousa, 2022, p. 9).

Para Sousa (2022), a aposta na utopia como provocadora da imaginação e dos processos de criação para a abertura de outros possíveis coloca em cena “um ‘não’ ao presente”, propõe “um não lugar” e, assim, “faz fratura na história” (Sousa, 2022, p. 91). É a utopia, ele defende, que nos impele à reapropriação do tempo, do

desejo e da esperança, abrindo descontinuidades, brechas, furos, interrupções no fluxo do mesmo. Parafraseando Benjamin, Sousa nos lembra que a verdadeira catástrofe é que as coisas continuem como estão – ou como antes. Assim, o discurso conservador e dito proativo, tão vigente em nosso tempo, que busca desqualificar a utopia e todas as ações baseadas em tal princípio, fazendo-as parecer impossíveis, ingênuas ou mesmo paralisantes diante de um amanhã que nunca chega, cola-se ao imaginário como uma crosta que recobre e reprime o espírito crítico de uma época e a capacidade de provocar a imaginação a sonhar com outros mundos.

É justo a utopia, segundo Sousa, que desautoriza a racionalização do sistema político com vistas à manutenção da ordem e delinea uma resposta à “burocratização do amanhã” (Sousa, 2022, p. 89), essa forma de controlar o tempo à custa do sacrifício de muitos, um dos instrumentos mais potentes da lógica do poder quando atrelado ao fluxo de valores das mercadorias e à teoria desenvolvimentista do progresso. Assim, o desejo de utopia institui um território de crise, uma fissura positiva no presente, que abraça a potência do inacabado e do fracasso como formas de romper com essa burocracia e manter vivo o sonho, ao mesmo tempo em que produz novas metáforas e um novo fazer político.

É o desejo de utopia e a capacidade de sonhar, podemos supor, que movem o circo e o palhaço por dentro, impelindo-os a persistir com o trânsito e compartilhamento do humor como fator de resiliência e arma contra o desamparo, mas também potente

mecanismo de reflexão, entendimento do mundo e ação, já que, ao estar muito próximo do ato de criação, o riso produz brechas no discurso, abre pausas no tempo, propõe desvios de sentido e nos provoca para outras formas de ser.

QUEM RI POR ÚLTIMO? CONTORÇÕES FINAIS SOBRE O CIRCO INVENTA- MUNDOS E SEU IMPERTINENTE DESEJO DE CAVAR ESPAÇO PARA O RISO FESTIVO DO PALHAÇO PASSAR

A cidade de Sofrônia é composta de duas meias cidades. Na primeira, encontra-se a grande montanha-russa de ladeiras vertiginosas, o carrossel de raios formados por correntes, a roda-gigante com cabinas giratórias, o globo da morte com motociclistas de cabeça para baixo, a cúpula do circo com trapézios armados no meio. A segunda meia-cidade é de pedra e mármore e cimento, com o banco, as fábricas, os palácios, o matadouro, a escola e todo o resto. Uma das meias cidades é fixa, a outra é provisória e, quando termina a sua temporada, é desparafusada, desmontada e levada embora, transferida para terrenos baldios de outra meia-cidade.

(Italo Calvino, em *As Cidades Invisíveis*)

A cidade de Fortaleza é composta de duas meias-cidades. Na primeira, encontram-se as lonas gastas e empoeiradas dos pequenos

circos, que chegam anarquicamente e sem avisar, ocupando vazios urbanos e convidando o respeitável público a “perder tempo”, ou melhor, a cultivar uma disponibilidade para o “tempo dos eventos” (Alvarez; Passos, 2010, p. 146), das brincadeiras, do riso. A segunda meia-cidade, que é de pedra, mármore e cimento, embora aberta a todos os ventos do mundo, mostra-se individualizada e sisuda, vira as costas para o “viver juntos” (Sennett, 2012), promove a privação sensorial, engendra-se como fortificação que não se deixa perpassar, primando pela distância das desigualdades, pela funcionalidade econômica, a monotonia e normatização do uso dos espaços.

Foi nessa segunda meia-cidade que, no mormaço das três da tarde, em um dia comum de dezembro de 2019, o palhaço Pimenta e sua família foram surpreendidos pela chegada da polícia ao terreno baldio onde sua pequena lona acabara de pousar. Diziam as autoridades que, por não existir permissão oficial para estarem ali, teriam que se retirar do lugar. “Os policiais riram quando eu me apresentei como mestre da cultura e estava ali para trazer cultura pro povo”¹⁶³. Não faltou bate-boca e tentativa de resistência. Sob forte tensão, o palhaço passou mal e precisou ser levado ao hospital. Assim mesmo, a suposta ordem de despejo estaria decretada. Refeito do passamento, no dia seguinte, dada a vergonha e o des-

¹⁶³ Relato do palhaço Pimenta durante entrevista concedida à autora, em dezembro de 2019.

gosto, Pimenta já não quis permanecer nas imediações de Messejana. “Foi o tempo de juntar as trouxas, desarmar o circo e arribar com a família pras bandas da Prainha, onde a gente já sabia ter um terreno sem uso e bom pra fazer a praça”¹⁶⁴.

Da Prainha, município de Aquiraz, Pimenta só sairia, em plena pandemia da covid-19, em março de 2020, para o distrito-sede, no bairro Riviera, onde permanece até hoje, depois de demarcar o próprio espaço em um terreno ocupado de forma irregular. Desde então, não mais conseguiu reerguer a lona nem teve qualquer condição estrutural ou financeira para manter o Circo do Palhaço Pimenta em funcionamento. Hoje, enfrenta sozinho o desafio de retomar o espetáculo, já que a trupe familiar se dispersou: enquanto as filhas optaram por partir com seus pares amorosos, os filhos foram procurar trabalho fora do circo para ajudar no sustento familiar.

Ao lado da esposa Aíla, o palhaço avô, prestes a completar 80 anos, passa os dias a cuidar de duas netas ainda crianças que dormem espremidas com o casal no único *trailer* restante. A morada improvisada a céu aberto, sob a cobertura frágil da marquise, que um dia foi a entrada do Circo do Palhaço Pimenta, não conta com esgotamento sanitário, água encanada nem banheiros. À custa de duas aposentadorias de um salário-mínimo – uma por

¹⁶⁴ Relato do palhaço Pimenta durante entrevista concedida à autora, em dezembro de 2019.

idade e outra vitalícia, concedida por ter o título de mestre da cultura circense do estado do Ceará –, Pimenta vem sobrevivendo com o básico, mas diz que ainda quer ter tudo de volta, revelando o que lhe sobrou nos fundos de uma mala: as roupas e adereços de palhaço. Mesmo com pouco, ele anuncia: “estou me inscrevendo em tudo o que é de edital para montar o meu circo de novo. Depois dessa pandemia, não trabalhei mais, foi só prejuízo. Tô enferrujado, meio esquecido, mas ainda dá pra fazer umas palhaçadas e ensinar o que aprendi”¹⁶⁵.

Figura 28 – Palhaço Pimenta e a mesa de som que promete trazer de volta



Fonte: Acervo Francisco Galba.

¹⁶⁵ Entrevista com o palhaço Pimenta concedida à autora, em junho de 2023.

Decretado o fim da Emergência de Saúde Pública de Importância Internacional (ESPII) referente à covid-19, em maio de 2023, a Associação de Proprietários, Artistas e Escolas de Circo do Ceará (Apaece) passou a rastrear a localização de seus associados. Foi quando Reginaldo Calvo, presidente da entidade, teve dupla surpresa: somente o América Circo, de sua propriedade, permanecia circulando pelos bairros periféricos de Fortaleza e Região Metropolitana. Não que os companheiros e as companheiras de lida tivessem sucumbido em sua totalidade à crise econômica agravada com a pandemia, mas cogitava: “a maioria está viajando pelo interior por não encontrar espaço em Fortaleza e nem autorização para trabalhar, mesmo com a Lei do Circo, que nunca foi cumprida. Estamos sendo expulsos da capital”¹⁶⁶.

A denúncia do circense Reginaldo Calvo produz novas inquietações e indagações: o que está por trás do sentimento de exclusão que se abate sobre os circenses locais, sobretudo pós-pandemia? O que está, afinal, desaparecendo: o circo ou o espaço público onde o circo originalmente se dá? Diante do frenético refazer-se da metrópole contemporânea, que parece ter perdido o compromisso com o humano e a história, que imagens o circo poderia produzir em nome de uma possível reconstrução da cidade como lugar de hospitalidade?

¹⁶⁶ Entrevista com Reginaldo Calvo, proprietário do Circo América e presidente da Apaece, concedida à autora, em junho de 2023.

Com Elias (2000) e sua pesquisa em torno de coabitantes da comunidade inglesa de Wiston Parva, a quem denominou “estabelecidos” e “outsiders”, investigando junto a eles categorias como “relações de poder”, “superioridade social e moral”, “pertencimento” e “exclusão” (Elias, 2000, p. 8), podemos entrever o quanto há de desigualdade na disputa de forças enfrentada pelos artistas itinerantes da lona pelo acesso aos territórios de vida em meio aos mecanismos de organização político-espacial que forjam uma suposta fluidez territorial nas metrópoles contemporâneas ante situações de cerceamento de direitos centrais à vida.

Com os circenses, entrevemos o quão intrincada é a ideia de pertencimento na sociedade contemporânea. Para eles, a ideia de pertença é o constante movimento. Daí porque, através de sua gesta ambulatória, moldam novas e distintas formas de sociabilidade em confronto com a normatização dos movimentos dos corpos, esboçando uma “geografia da proximidade”. Apesar de “varrido” para fora de Fortaleza, o povo da lona não desiste de habitar o mundo e interpor estratégias possíveis de afirmação de pertencimento, movendo-se entre territórios reais e subjetivos que interligam suas histórias e memórias, tradições e renovações¹⁶⁷.

Sublinhemos: acompanhar os deslocamentos cosmológicos dos circenses itinerantes da lona nos espaços vividos e como jogos

¹⁶⁷ De acordo com a contabilização da Associação de Proprietários, Artistas e Escolas de Circo do Estado do Ceará (Apaece), o Ceará conta hoje com 36 circos itinerantes da lona em circulação pelo interior do estado.

de memória, através da escuta, registro e interpretação de suas trajetórias de vida, é também abraçar o efeito da dimensão fabulatória com a qual narram a si e a cidade que habitam, incorporando paradoxos e ambivalências próprias da fala rememorativa como “dimensões irreduzíveis do fenômeno da duração nas modernas sociedades complexas”, em um ímpeto de fazer pensar “o patrimônio etnológico das cidades como espaço afetivo e poético, lugar de luta de seus habitantes contra o tempo; aliás, por meio dele, destemporalizam o tempo” (Eckert; Rocha, 2013, p. 23).

Senão, vejamos: se circo é fluxo, qualquer discurso que se pretenda tecer em torno dos circenses itinerantes da lona e seus “brinquedos ambulantes” também deve ser de natureza movente. Sondar suas potências, seus processos inventivos, seus movimentos erráticos, a semiose infinita a que está submetido nos levou também, ao invés de tentar capturar e fixar o fenômeno, a apontar renovadamente as configurações que o circo assume diante de nossos olhos. Eis o desafio posto a quem se arvora a observar o refazer-se constante de um fenômeno cuja lógica é o movimento – ou descrever aquilo que se dá no plano intensivo das forças e dos afetos que emergem dele.

Tudo porque o circo de *ontem*, revirado ao avesso através de relatos em primeira pessoa, materiais de arquivos e outras fontes textuais, *hoje* já é outro, assim como o pesquisar e a pesquisadora, depois dele, transformam-se e refazem-se. O circo que carrega vidas carregou a minha junto, chacoalhando sonhos recônditos:

o de fugir de tudo o que representa severidade, apatia e amarras. Daí porque com ele – e a escrita ancorada na experiência, reformatizando os acontecimentos –, podemos aceitar a exortação de Agamben (2007, p. 24) para que ainda nos desafiemos a ser “capazes de magia”¹⁶⁸.

Algo como deixar falar mais alto um sentimento sem nome que pode irromper a cada simples chegada do circo a uma cidade ou bairro, abrindo cavidades no tempo, criando elos de alumbra-mento, animando o espírito do lugar, transformando a paisagem humana, excitando a imaginação coletiva. Também reiterar, ainda com Agamben (2007, p. 66): é de “contágio profano” que estamos tratando quando tocados pela “magia” que o circo de lona instaura, pois que ele devolve ao uso “ordinário” da vida cotidiana aquilo que havia sido separado pela dimensão do sagrado em “grandiosos espetáculos”.

É como se junto ao circo a promessa profanadora de um mundo outro se instaurasse: um mundo que pode favorecer a construção de modos de agir mais frouxos, inventivos, desobedientes e alegres de viver, tornando possíveis –, afinal o circo não é o lugar onde o impossível pode acontecer? – comunidades de afetos, políticas e sociais comprometidas com o acolhimento do outro.

¹⁶⁸ É uma forma “mágica” de nomear e ver as coisas, própria da criança, que Giorgio Agamben (2007) nos apresenta como provocação quando discorre sobre as imposições, as representações e o empobrecimento da linguagem no decorrer da vida adulta, resultando em nossa incapacidade de magia e invenção.

Ao final desse cortejo, que também acena para uma “política da narratividade” (Barros, Passos, 2010, p. 150), estamos diante de uma tomada de posição que nos implica politicamente com o circo e, em particular, com a figura do palhaço em sua feição marginal e hospitaleira – “vem do palhaço a arte da *hospitalidade* e a função de ser *hospedeiro* daquilo que o mundo não consegue ver ou enxergar” (Dunker; Thebas, 2019, p. 32), lembrando que só a ele é dada a prerrogativa de brincar com o sério.

É político ainda, assim como não menos importante, o esforço para convidar a Sociologia a retomar a alegria como objeto, neste caso, através do sentido da festa que move o circo e o palhaço em sua força convidativa para a produção social de um evento festivo gerador de alegria pública: o espetáculo circense. Alegria como emoção que nos põe em movimento, como poder aumentado de agir sobre o corpo e não apenas como contrapeso à vida trágica.

Byung-Chul Han (2020), em um escrito sobre o idiotismo, onde cita Sócrates como o idiota que nada sabe, observa que hoje os tipos do excêntrico, do louco e do idiota parecem ter desaparecido da sociedade.

Diante da coerção da comunicação e da conformidade, o idiotismo representa uma prática de liberdade. O idiota, por sua própria natureza, é o

desligado, o desconectado, o desinformado [...] Corajosamente, livra-se da obrigação da conformidade, é uma figura de resistência à violência do consenso. Ele resgata a figura do forasteiro [...] O idiotismo opõe-se ao poder neoliberal de dominação, à comunicação e vigilância totais. O idiota não comunica. Ou melhor, se comunica através do não comunicável (Han, 2020, p. 111).

É para dar passagem ao idiotismo reivindicado por Han, tendo como trampolim as façanhas das figuras circenses e cômicas, que esta obra vai ao encontro de sabedorias e saídas lúdicas nascidas na precariedade, como resistência e inadequação, mas capazes de produzir corpos potentes, fluidos e transgressores, para se adaptarem às condições daquilo que se impõe como hegemônico, fixo e acabado. “Eu só transgriro porque me adéquo”, escrevem Simas, Rufino e Haddock-Lobo (2020, p. 86).

O desejo de também conhecer com o meu próprio corpo a fabricação da figura do palhaço é um capítulo à parte que cumpre se revelar ao final da jornada: era dia 31 de janeiro de 2023, quando ingressei no Curso de Iniciação à Palhaçaria da Academia do Riso. Trata-se do primeiro curso extensivo do Norte-Nordeste no gênero. Com 128 horas de formação, é dividido em sete módulos que casam teoria e prática, formando duas turmas por ano e atraindo quem deseja se tornar profissional da arte da palhaçaria,

pesquisar sobre esse universo ou simplesmente descobrir o seu palhaço interior.

Minha intenção, como pesquisadora infiltrada entre palhaços-aprendizes, era vislumbrar algum novo dispositivo metodológico de pesquisa. Com o avançar do tempo, no entanto, percebendo o quão inviável seria conciliar a escrita da tese, agora multiplicada livro, com a extensa grade curricular do curso de palhaçaria, cumpri apenas três dos sete módulos formativos: Iniciação à Palhaçaria; Composição de Figurino e Maquiagem; Palhaçaria Clássica e Comédia Física. A breve experiência, que não teve como resultado o domínio de certas técnicas necessárias para “subir o nariz” (o jargão usado em sala de aula indica o momento decisivo em que estaríamos preparados para o início da descoberta gradual do nosso palhaço), foi extremamente rica no que se refere ao conhecimento teórico que nem sabia existir sobre palhaçaria em geral.

Sim, temos palhaços sagrados e profanos, palhaços de pica-deiro e de rua, palhaços brincantes, palhaços humanitários, mulheres palhaças e palhaçaria feminina. E temos palhaços e palhaças levando a sério a pesquisa acadêmica também. Ao escolher caminhar com eles e elas neste livro penso ter escolhido pensar com – e não apenas sobre – palhaços. Um pensar-com pautado na significativa bibliografia produzida sobre o tema no Brasil, onde autores e autoras que são palhaços e palhaças profissionais enveredaram pela produção de pensamento em torno do próprio

ofício, historicizando e problematizando a arte da palhaçaria pelo viés da própria experiência.

Cabe lembrar: o incremento desse campo de saber só tem início a partir dos anos 1980, quando o circo passa a ser investigado como objeto científico e o palhaço é parcialmente abordado¹⁶⁹. Daí que, somente a partir de pesquisas desenvolvidas com a potência de um conhecimento gerado na prática, resultantes do esforço coletivo de corpos irmanados no próprio fazer circense, é que foi possível constatar o que a produção de saber nas Ciências Humanas parecia não querer ver: “o circo cria e gera pensamento” (Ferrucine, 2016, p. X), enquanto o palhaço parece recuperar, em nós, “a arte de se espantar com o mundo e com os outros” (Dunker; Thebas, 2019, p. 34).

Plantando bananeira, de pernas para o ar, tropeçando em seus próprios pés, os palhaços parecem nos dizer o quanto é premente a arte de baratinar a lógica produtora da escassez através da traquinagem. E se não há revolta sem a alegria da invenção, sem o entusiasmo de compartilhar com o outro um sonho, estamos com o circo revendo e reafirmando politicamente a dimensão do ideal compartilhado, estabelecendo e organizando para um determinado coletivo uma herança e um patrimônio vivo de história, símbolos e ideais (Sousa, 2022).

¹⁶⁹ As referidas pesquisas realizadas em torno do universo do circo na década de 1980 foram arroladas por Mário Fernando Bolognesi (2003) na introdução do livro *Palhaços*, resultado de sua tese de livre-docência defendida na Unesp de Marília – São Paulo.

O aprendizado derradeiro me fala sobre uma máquina do tempo capaz de equilibrar pratos sobre diversas temporalidades, circo que remete à infância da linguagem, à animalidade presente no humano, à aventura como irrenunciável componente da vida. Circo que acaba atuando na qualidade de dispositivo de ação que age sobre os corpos, catalisando, continuamente, transformações, recriações e novas versões de si, inspiradas nas próprias mutações do corpo do palhaço. Circo cravejado de permanências e continuidades, ausências e abundâncias, glórias e fracassos, histórias e memórias justapostas que dizem sobre o que fomos e o que nos tornamos – ou ainda poderemos nos tornar.

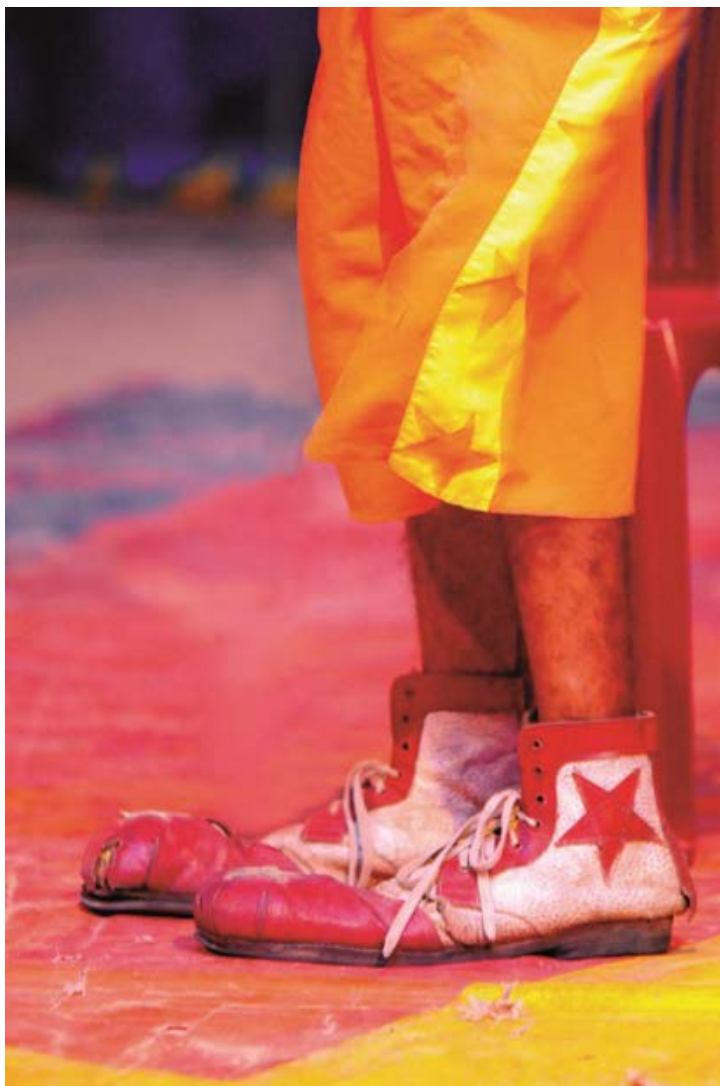
Como uma torta na cara do presente, o circo e seu desajeitado desejo de utopia posaram para a foto escancarando o riso sem dentes do palhaço, arremessando malabares entre corpos enrijecidos e disciplinados, caprichando na contorção sobre-humana contrária à rigidez normativa das coisas. No contrafluxo de sua trajetória movente, é do alto e também rente ao chão que o circo nos olha, perscrutando o que vemos e que novos desenhos de vida podem vir a se instaurar a partir daquilo que somos capazes de narrar face ao “capitalismo do consumo que capitaliza emoções” (Han, 2020, p. 63).

Ao soltar a mão do palhaço Pimenta e “desler” a “sorte” dos circenses itinerantes da lona, opto por encerrar esse cortejo espiralar tomando emprestada a ideia de emoção de Georges Didi-Huberman (2016, p. 38), aquela “que não diz eu” e suge-

re “transformações daqueles e daquelas que se emocionam”. Atravessados e transformados pela emoção, que nem de longe enseja passividade, é que podemos interferir na realidade à nossa volta e dessacralizar a vida social, construindo inusitados sentidos de existência.

Movido à emoção, o circo brinca com antigos significados e aposta nesse modo de conhecimento sensível do mundo, enquanto o palhaço mantém acesa em nós, através do humor, a capacidade de construir a realidade brincando, gerando potência e alegria onde só se esperava dor. Em uníssono, o circo e o palhaço nos dizem: sim, estamos dispostos a perder o equilíbrio. E é com humor que posições cristalizadas vão ao chão e podemos rir de seu estilhaçamento.

Figura 29 – Mambembes, sim senhor!



Fonte: Acervo Jacques Antunes.

REFERÊNCIAS

ABREU, Paulo Renato. Circo em três atos (de amor). *In*: GUIMARÃES, Leandro (Org.). **Diálogos Circenses**. Fortaleza: Gráfica LCR, 2015.

ABREU, Luis Alberto de; SILVA, Hermínia. **Respeitável público: o circo em cena**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Tradução de Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Tradução de Antônio Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

ANTUNES, Jaques. **Eterno tráfego de vida e sonho**. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2009.

AVANZI, Roger; TAMAOKI, Verônica. **Circo Nerino**. Rio Grande do Sul: Conex, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rebelais**. São Paulo: Editora Hucitec, 2013.

BARRENTO, João. **Limiares sobre Walter Benjamin**. Santa Catarina: Editora UFSC, 2013.

BARROS, Laura Pozzana de; KASTRUP, Virgínia. Cartografar é acompanhar processos. *In: Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade.* PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 52-75.

BARROSO, Oswald. **Máscaras:** do teatro ritual ao teatro brincante. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2019.

BARROSO, Oswald. Um céu de muitas estrelas. *In: ANTUNES, Jaques. Eterno tráfego de vida e sonho.* Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2009.

BECKER, Howard Saul. **Outsiders:** estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. **O riso:** ensaio sobre a significação da comichidade. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BOLOGNESI, Mário Fernando. Philip Astley e o Circo Moderno: romantismo, guerras e nacionalismo. **O Percevejo Online** - Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PP-GAZ/UNIRIO, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, 2009. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/496/422>. Acesso em: 15 abr. 2018.

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BOURDIEU, Pierre. Capital simbólico e classes sociais. **Novos Estudos**, São Paulo, n. 96, p. 105-115, jul. 2013.

CARVALHO, Gilmar de. A dessacralização da performance. *In*: OLIVEIRA JÚNIOR, Antonio Wellington de (Org.). **A performance ensaiada**: ensaios sobre performance contemporânea. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011.

CASTRO, Lili. **Palhaços**: multiplicidade, performance e hibridismo. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

CASTRO, Alice Viveiros de. **O elogio da bobagem**: palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: IARTE - Impressos de Arte Ltda, 2005.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **As festas e os dias**: ritos e sociabilidades festivas. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano 1**: artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção!** Que emoção? São Paulo: Editora 34, 2016.

DUARTE, Regina Horta. **Noites circenses:** espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. Campinas: Ed. Unicamp, 1995.

DUVIGNAUD, Jean. **Festas e Civilizações.** Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

EAGLETON, Terry. **Humor:** o papel fundamental do riso na cultura. Rio de Janeiro: Record, 2020.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. **Os estabelecidos e os outsiders:** Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

FERRACINI, Renato. Prólogo. *In:* BORTOLETO, Mario Antonio Coelho; BARRAGÀN, Teresa; SILVA, Ermínia (Orgs.). **Circo:** horizontes educativos. Campinas, SP: Autores Associados, 2016.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade:** A vontade de saber. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014. v. 1.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias.** Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder.** Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FURTADO, Beatriz; LINS, Daniel. **Fazendo Rizoma**. São Paulo: Hedra, 2008.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

GIDDENS, Anthony. A vida em uma sociedade pós-industrial. *In*: BECK, Ulrich; GIDDENS, Anthony; LASH, Scott. **Modernização reflexiva**: política, tradição e estética na ordem social moderna. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

GONÇALVES, Marco Antonio. Etnobiografia: biografia e etnografia ou como se encontram pessoas e personagens. *In*: GONÇALVES, Marco Antonio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vânia Z (Orgs.). **Etnobiografia**: subjetivação e etnografia. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

GONÇALVES, Marco Antonio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vânia Z. **Etnobiografia**: subjetivação e etnografia. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

HALWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HAN, Byung-Chul. **O desaparecimento dos rituais** – uma topologia do presente. Rio de Janeiro: Vozes, 2021.

HAN, Byung-Chul. **Psicopolítica**: o neoliberalismo e as novas técnicas de poder. Belo Horizonte: Editora Âné, 2020.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Prefácio. *In*: QUEIROZ, Rachel de. **Melhores crônicas**. São Paulo: Global, 2004.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela Memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

INGOLD, Tim. **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2015.

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KUPERMANN, Daniel. **Ousar rir**: humor, criação e psicanálise. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

LAGE, Ilza Granjeiro. **O Ceará tem disso sim!** A história do circo e seus personagens. Fortaleza: Printcolor Gráfica e Editora Ltda, 2012.

LAGROU, Els. O riso grotesco e o riso festivo: narrativas e performances kaxinawa. *In*: CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; GONÇALVES, José Reginaldo Santos (Orgs.). **As festas e os dias**: ritos e sociabilidades festivas. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão. 5. ed. Campinas: Editora da UNICAMP. 2003.

LEITÃO, Juarez. **A Praça do Ferreira**: República do Ceará Moleque. Fortaleza: Edições Livro Técnico, 2002.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo**: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LINS, Daniel. A alegria como força revolucionária. *In*: FURTADO, Beatriz; LINS, Daniel (Orgs.). **Fazendo Rizoma**. São Paulo: Hedra, 2008.

MAGNANI, José Guilherme Cantor; SPAGGIARI, Enrico. **Lazer de perto e de dentro**: Uma abordagem antropológica. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço**: cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: Hucitec/UNESP, 2003.

MAVRUDIS, Sula Kyriacos. **Encircopédia**: Dicionário Crítico Ilustrado do Circo no Brasil. Belo Horizonte: Mútua Comunicação, 2011.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A gaia ciência**. Tradução de Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

PAGLIACCI (documentário); Direção: Chico Gomes, Julio Hey, Luiza Villaça, Pedro Moscalcoff e Luiz Villaça. Produção: Pandora Filmes. Brasil: Globo Filmes, 2018.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana. **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2010.

PAULA, Ethel de. A magia do olhar. *In*: GADELHA, Chico. **Circo**: memórias e afetos do cotidiano. Fortaleza: Prefeitura Municipal de Fortaleza/SecultFor, 2022.

PELBART, Peter Pál. **Vida Capital**: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PEREZ, Léa Freitas. Festa para além da festa. *In*: PEREZ, Léa Freitas; AMARAL, Leila; MESQUITA, Wânia (Orgs.). **Festa como perspectiva e em perspectiva**. Rio de Janeiro: Garamond, 2012.

QUEIROZ, Rachel de. **Melhores crônicas**. São Paulo: Global, 2004.

QUINTO, Maria Edneia Gonçalves. Quando os mestres se encontram: saberes e memórias do circo. *In*: GUIMARÃES, Leandro (Org.). **Diálogos Circenses**. Fortaleza: Gráfica LCR, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis**: cenas do regime estético da arte. São Paulo: Editora 34, 2021.

REIS, Demian Moreira. **Caçadores de risos**: o maravilhoso mundo da palhaçaria. Salvador: EDUFBA, 2013.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornélia. **Etnografia da duração**: antropologia das memórias coletivas em coleções etnográficas. Porto Alegre: Marcavisual, 2013.

ROCHA, Gilmar. **A Magia do Circo**: etnografia de uma cultura viajante. Rio de Janeiro: Lamparina/Faperj, 2013.

ROCHA, Gilmar. Fazer a praça: a montagem do circo como processo ritual. *In*: CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti; GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **As festas e os dias**: ritos e sociabilidades festivas. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

ROSSET, Clement. **Alegria**: a força maior. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do riso**: a representação humorística na história brasileira: da belle époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SENNETT, Richard. **Juntos**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

SILVA, Erminia. Piolin e suas histórias. **Circonteúdo**. 6 out. 2009. Disponível em: <https://www.circonteudo.com/piolin-2/>. Acesso em: 24 abr. 2023.

SILVA, Ermínia. O circo sempre esteve na moda. *In*: FURTADO, Beatriz; LINS, Daniel. **Fazendo rizoma**. São Paulo: Hedra, 2008.

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

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz; HADDOCK-LOBO, Rafael. **Arruaças: uma filosofia popular brasileira**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

SOARES, Carmen Lúcia. **Imagens da Educação no Corpo: estudo a partir da ginástica francesa no século XIX**. Campinas, SP: Autores Associados, 1998.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.

SOUSA JUNIOR, Walter de. **Mixórdia no picadeiro: Circo, circo-teatro e circularidade cultural na São Paulo de 1930 a 1970**. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SOUSA, Edson Luiz André de. **Furos no futuro: psicanálise e utopia**. Porto Alegre: Artes & Ecos, 2022.

SLAVUTZKY, Abrão; SOUSA, Edson Luiz André de. **Imaginar o Amanhã**. Porto Alegre: Diadorim Editora, 2021.

SPINOZA, Baruch. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

THEBAS, Cláudio. A marginalidade dos palhaços. *In*: DUNKER, Christian; THEBAS, Cláudio. **O palhaço e o psicanalista**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.

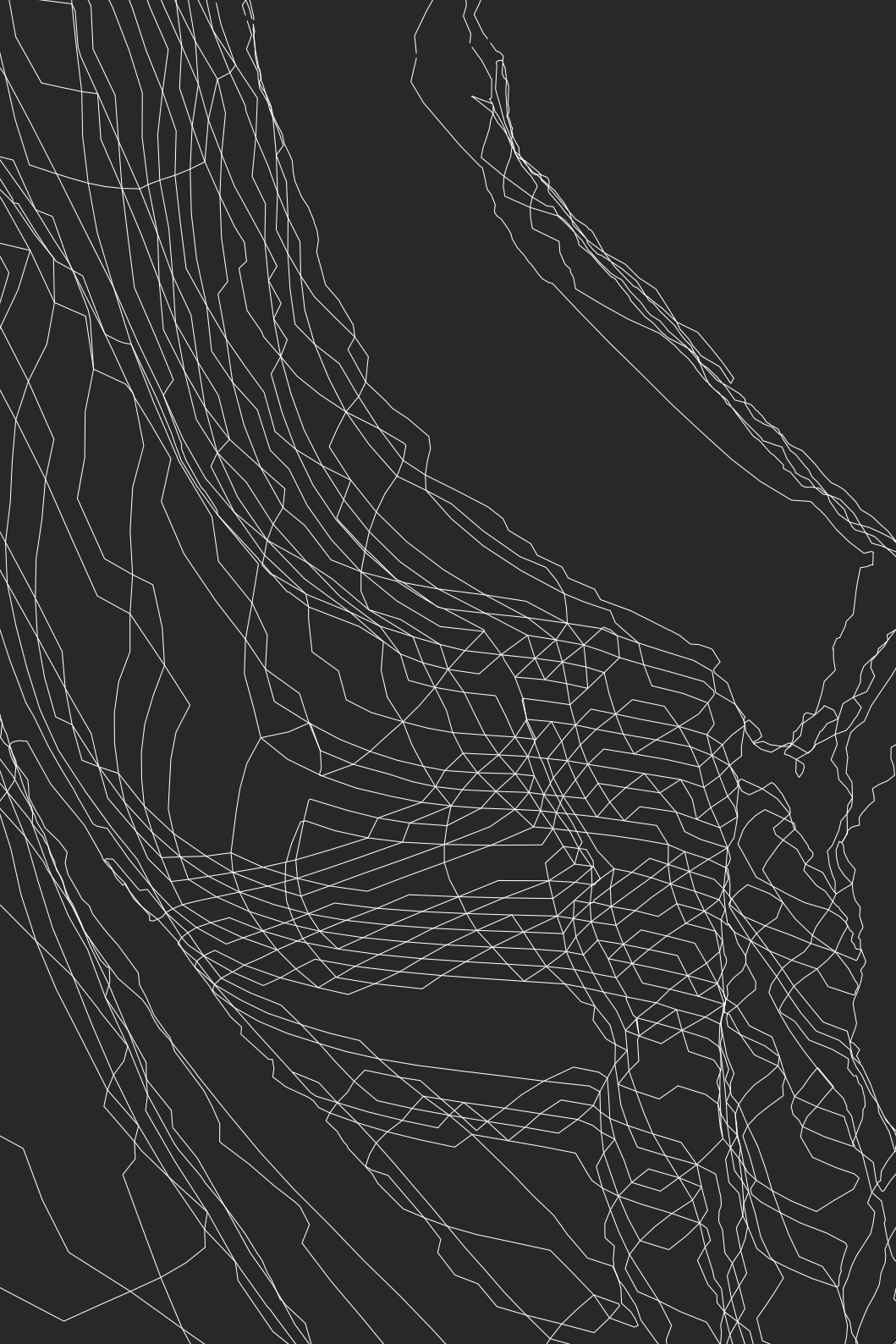
Este livro foi composto nas tipografias Book Antiqua e Source Sans/Code.
Miolo impresso em papel Pólen Soft 80 g/m2, capa em
Cartão Triplex 250 g/m2. Impresso pela Gráfica LCR.

SOBRE A AUTORA

FOTO: ANA RAQUEL



Ethel de Paula é jornalista com mestrado em Memória Social (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO) e doutorado em Sociologia (Universidade Federal do Ceará - UFC). Através do projeto Arte Urgente e Edital Coleção de Saberes (Instituto BR e Secretaria da Cultura do Estado do Ceará - Secult-CE), publicou, em formato e-book, sua dissertação: “A vida esculpida com os pés: memórias inacabadas de um poeta andarilho”. O perfil biográfico do poeta-andarilho Mário Gomes, publicado pelas Edições Demócrito Rocha (Coleção Terra Bárbara), é outro desdobramento do trabalho acadêmico. Também é autora dos textos do livro “Cineteatro São Luiz - 60 anos”, publicado pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará - Secult-CE com produção e selo da Terra da Luz Editorial. Entre 2006 e 2013, editou a revista Farol, publicação da Secretaria da Cultura de Fortaleza - Secultfor voltada às histórias de vida e modos de convivência e invenção dos moradores da cidade.



Territórios de Criação

Publicação de Pesquisas e Concessão de Bolsas para Mobilidade Formativa

A Editora da Uece acredita no poder da arte e da cultura como direitos básicos do ser humano. Por isso, tem investido na publicação de obras que disseminam as riquezas do pensamento e da criação artística do Ceará e, para permitir cada vez mais o acesso e a difusão desses temas, criou, em parceria com a Secretaria da Cultura do Ceará, o selo Arte, Cultura e Conhecimento. Agora celebramos a publicação da coleção Territórios de Criação, com vinte estudos sobre arte e cultura, selecionados por meio de edital, para que essas vozes do sonho, da diversidade, das identidades, dos encantos, do hoje e das tradições sejam preservadas e difundidas.

Cleudene Aragão
Diretora da Editora da UECE



SECRETARIA

DE



CEARÁ
GOVERNO DO ESTADO

Este projeto é apoiado pela Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, com recursos da Lei Pro-Arte (Lei Complementar n. 135/2022)



MINISTÉRIO DA
CULTURA

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
UNIDO E SOBERANO