

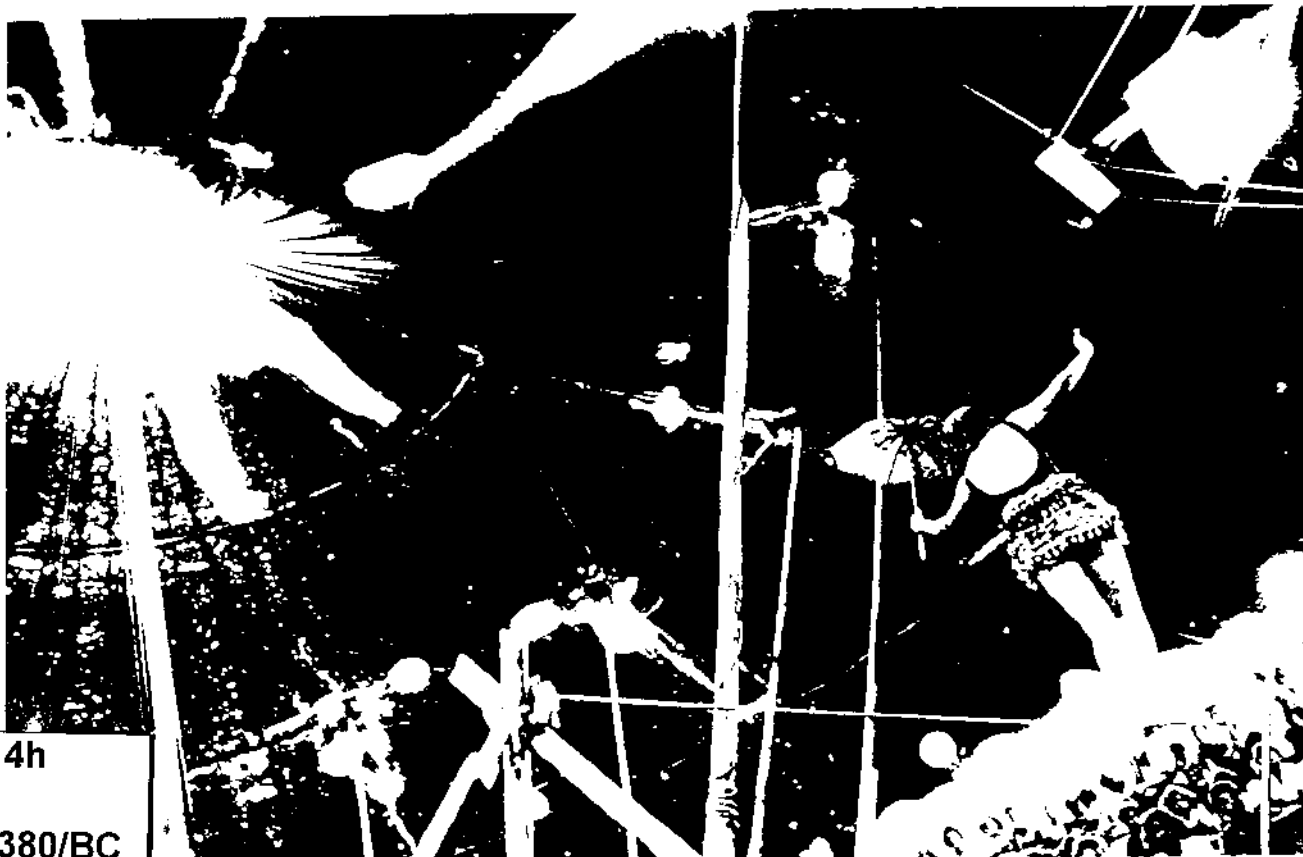
HUMOR E VIOLENCIA:

Uma abordagem antropológica do Circo-Teatro  
na periferia da cidade de São Paulo.

Jacqueline de Camargo

*Este exemplar corresponde  
à redação final,  
pela interessada e aprovada  
pela Comissão Julgadora.  
11/02/89.*

*BR/9102540*



C14h

13380/BC

para  
Kide e Jujuba

## ÍNDICE

|                                                  |     |
|--------------------------------------------------|-----|
| INTRODUÇÃO .....                                 | 01  |
| I. O ESPAÇO DA LONA                              |     |
| .Vida.....                                       | 07  |
| .Espetáculo .....                                | 31  |
| .Memória                                         |     |
| O aprendizado .....                              | 46  |
| O Passado Hoje .....                             |     |
| O passado do humor .....                         | 53  |
| .E o palhaço, o que é? .....                     | 57  |
| .Apêndice: quadro das funções dos artistas ..... | 24  |
| II.O LUGAR DO HUMOR .....                        | 62  |
| .O humor melodramático: humor ritualizado .....  | 79  |
| .O humor do cômico .....                         | 82  |
| III.A SOCIEDADE COMO DRAMA .....                 | 96  |
| POST-SCRIPTUM .....                              | 105 |
| NOTAS .....                                      | 110 |
| FOTOGRAFIAS .....                                | 115 |
| BIBLIOGRAFIA CITADA .....                        | 116 |
| BIBLIOGRAFIA GERAL .....                         | 118 |

Ils ne sont pas sérieux,  
ils sont graves

Jacques Fabbri

O personagem central desta história será um palhaço — aquele que é sempre secundário na lógica da consciência mas que, como veremos, faz aflorar conteúdos que mesmo reprimidos, e por isso mesmo, contam de aspectos significativos da vida.

Como a linguagem dessa pesquisa é a antropologia, ela se ocupará da expressão social daqueles conteúdos que emergem, através do humor, num espaço social específico.

Este espaço é o circo-teatro, onde o personagem principal é justamente o cômico, que ao lado de outros "tipos", como o galã, o vilão, ou a ingênuã, representa dramas e comédias em espetáculos "levados" nos interiores do Brasil afora e nas periferias dos centros urbanos.

O circo-teatro tem sua história ligada à trajetória dos antigos circos, nascidos da união de companhias vindas de outros países com outras, brasileiras, no início do século. Pois a necessidade de se ter um espetáculo diferente a cada dia da temporada em que o circo estivesse montado na região, e com o alto custo que os animais e número de habilidades requeriam, a solução para muitas companhias foi concentrar-se nas representações teatrais.

Assim como conta Bricio de Abreu (1963:83), foi em 1910, no Circo Spinelli (RJ) que um palhaço negro, Benjamin de Oliveira, introduziu a representação de dramas e operetas (como

a "viúva alegre") no próprio picadeiro de circo, sendo acompanhado, então, por várias companhias circenses.

A possibilidade de variação dos espetáculos com os mesmos instrumentos básicos fez sucesso, e alguns empresários chegaram mesmo a substituir o picadeiro por um palco, fazendo do teatro a atividade central do circo. Como a família Neves, do Circo Colombo (futuro Circo-Teatro Arethusa) que passou a representar os textos dramáticos desde a década de 20, chegando a ter um repertório de mais de cem textos, muitos deles adaptados de folhetins famosos, adquiridos na Livraria Teixeira, em São Paulo, e representados com grande aparato cênico, tal como barcos navegando sobre ondas, aviões incendiando-se, pontes elevadas, em pleno palco.

Já o circo que eu conheci em 1975 na periferia da cidade de São Paulo apresentava um espetáculo pobre, sem animais e com os poucos números de habilidades restritos às matinês para crianças. "Levavam" shows de música, com os cantores que fazem o circuito dos espaços culturais da periferia, e um teatro despido de quaisquer recursos e técnicas de realismo—era como se o circo reencontrasse suas origens, vindas desde os saltimbancos das praças medievais.

Depois de uma longa vivência mais subjetiva com esses circos, a paixão pelo circo foi resultando em pesquisa acadêmica. E através de uma "Bolsa de Aperfeiçoamento" e "Mestrado", concedida pelo CNPq (1982-1984) e outra de "Mestrado" concedida pela FAPESP (1984-1986), problematizei e delimittei o campo empírico da pesquisa: o Circo-Teatro Bandeirantes, cujo palhaço, Chico Biruta, muito apreciado pelo público, forneceria elementos para se estudar o papel do cômico dentro das

representações teatrais.

A partir de observações sistemáticas dos espetáculos em relação aos textos escritos, de diversas representações do mesmo texto, e de narrações de indivíduos do público e dos artistas, inclusive os mais velhos e já aposentados, constatei uma transformação na utilização do elemento cômico: além de suas características fixas na representação, cuja função é fazer rir (seja numa peça propriamente cômica, seja numa de caráter dramático) ocorria uma amplificação do espaço do riso nos espetáculos.

Colocou-se, então, uma questão: esta amplificação do espaço cômico seria simplesmente devida à mecânica necessidade de fazer rir e rir? Haveria no cômico circense um simples "aliviar de tensões" ou seria possível dizer do cômico circense o que diz Jacques Fabbri, um teórico e artista circense, do clown que o personifica, isto é, que ele "pode ser considerado como um 'instrumento de consciência', à maneira do espelho que nos devolve uma imagem invertida de nosso universo cotidiano"? (Fabbri, 1982:7).

A partir dessa duplicidade sugerida pela imagem do espelho, foi examinado o que se pode chamar de ambiguidade do cômico no circo-teatro. Pois, existe em torno deste humor como que uma espécie de franja, através da qual se distingue, em grande tensão com o próprio riso, ~~on~~ seu objeto. E desta maneira tem-se configurado aí um modo específico de vivência com a realidade representada.

Vamos observar atentamente os momentos de riso nestas representações teatrais, e para tanto, vamos circuns

crever o objeto empírico ao que denominaremos "Espaço da Lona".

Aí será possível constatar que o riso não é o mesmo que aquele provocado pelas graças dos palhaços dos grandes circos, de ingressos mais caros e que é atenuado pelo contexto de "grande Espetáculo". Ao contrário, trata-se de outro riso, mais "sério" (ou "grave"), que seria melhor designado por humor.

Ou seja, a partir da análise dos momentos de riso nos espetáculos, quando estes são investidos de toda uma dimensão ritual através da negociação entre o riso e a ordem, será possível configurar uma certa visão de mundo compartilhada pelos artistas e seu público. Visão de mundo que passa a ser representada e simultaneamente construída (Geertz, 1978), num espaço institucional específico — o "Espaço da Lona".

A Dissertação está dividida em três partes :  
I. O Espaço da Lona; II. O Lugar do Humor; III. A Sociedade como Drama.

A descrição empírica está concentrada na primeira parte, quando o objeto de pesquisa, o Espaço da Lona, é subdividido em três categorias: Vida; Espetáculo e Memória, que são tentativas de se dar conta respectivamente do cotidiano dos artistas na produção dos espetáculos e em suas relações com os moradores do local onde o circo é instalado; da relação palco-platéia, especificamente na parte teatral dos espetáculos, com descrições de peças representadas; e das diversas trajetórias de aprendizado da arte circense que liga o passado ao presente. Finalmente, num subtítulo "E o palhaço, o que é?", através da descrição da vida e memória de Marcos, o empresário, dono do circo, pode-se acompanhar a construção da figura de

Chico Biruta, o palhaço.

A seguir, em O Lugar do Humor, há o desmembramento de cada peça em três momentos narrativos - carência, crise e resolução (Propp, 1929) com a descrição do humor em cada um desses momentos, a fim de tornar as peças comparáveis e analisar o papel do cômico. Para essa análise foi construído um esquema - o que é / o que deveria ser / o que não deveria ser, mas é! - onde se destaca a lógica do humor na reelaboração ou superposição de significados nas representações circenses cômicas e dramáticas.

Por fim, em A Sociedade como Drama é utilizada uma bibliografia de apoio que permite pensar sobre a relação entre a representação no palco e na vida cotidiana, para que seja possível elaborar respostas a algumas questões levantadas, como: Qual a função social desse riso? O que ele veicula em termos de poder? Do que se ri precisamente?

### Agradecimentos

Este trabalho é o resultado de uma série de colaborações recebidas por parte de amigos e professores. A lista de menções seria grande e talvez desproporcional a este resultado final, mas muitas vezes ele foi apenas pretexto para as trocas simbólicas que sustentam nosso cotidiano.

Quero destacar, além das bolsas de estudo já mencionadas, as orientações recebidas não só de Antonio Augusto Arantes Neto, durante todo o longo processo de elaboração desta dissertação de mestrado, mas também de Maria Lucia Montes e de Mauro W. B. Almeida que, em momentos cruciais, contribuíram bastante. Também foram referências importantes as aulas de Claudio Martins Neto e de Marlyse Meyer. E, principalmente, foi



fundamental para o desenvolvimento deste trabalho a convivência nos circos e discussões com Pedro Della Paschoa Jr. e também , na parte final da pesquisa de campo, com Suzel Reily.

Finalmente, devo agradecer aos muitos artistas circenses, aqui citados ou não, que me abriram seus trabalhos e muito de suas vidas. Com relação a eles aprendí a ter uma grande admiração ao modo circense de se mostrar a vida.



## I. O ESPAÇO DA LONA

### VIDA

"Senhoras e senhores, e tem início mais uma temporada de grandes espetáculos para a diversão de toda a família!! Compareçam, tragam a família para a estréia do Circo-Teatro Bandeirantes aqui na 'Biquinha'! Será às nove e quinze em ponto, com muitas risadas com o palhaço Chico Biruta!!".

Durante uma temporada de trinta a quarenta dias, os artistas e os moradores do local estarão em contato através de uma série de situações comuns que vão desde o momento do espetáculo propriamente dito às várias relações pessoais que se estabelecem na localidade.

Tudo começa com a procura do terreno que é feita, no caso do circo-teatro Bandeirantes, por três pessoas: por Marcos, o dono do circo e que é também Chico Biruta, por Gazzola, um ator e por Samuel, o secretário e segurança do circo. Mas é um consenso entre os circenses que há cada vez menos terrenos disponíveis. Como diz Marcos: "Importante é ter terreno nos bairros, onde o poder aquisitivo é menor. Eu tenho que fazer 'mulher grátis' no dia de semana porque se fosse cobrar todo o dia o pessoal não viria. O meu circo é prá quem não pode levar as crianças num circo Vostok, não pode levar num teatro infantil da cidade, num Play Center. A gente só precisaria de mais terrenos bons na região, o resto a gente faz. O pessoal vem porque gosta dos espetáculos e do Chico Biruta, mas vem principalmente porque pode".

Embora acostumados a circular na periferia no

roeste da cidade de São Paulo, na região da Freguesia do Ó , Pirituba, Vila Brasilândia e nas inúmeras "vilas" por todo o início da Via Anhanguera, o Bandeirantes, às vezes, se vê obrigado a se afastar mais, em função da falta de terrenos disponíveis e adequados à montagem do circo. Eles já percorreram o ABC, Osasco, Vila Formosa e Vila Maria, mas tendem a se fixar na periferia noroeste, onde não só são conhecidos pelo público - sendo que Marcos se gaba de sempre poder retornar às mesmas "praças" ano após ano e ser bem recebido - como tem conhecimentos na regional da prefeitura. Este é um detalhe importante pois isenta o circo do pagamento de aluguel pelos terrenos daquela e, além disso, resolve várias outras dificuldades.

Pois, o circo não é bem recebido por todos, a priori, numa "praça" desconhecida: em princípio todo mundo é suspeito e é preciso construir a imagem da ordem.

Marcos diz: "No começo da temporada a platéia é muito agressiva e a gente sente isso. Depois a gente vai chamando eles prás brincadeiras e vai desmontando eles e a partir daí eles não perdem mais um espetáculo. Quando a gente consegue tomar conta da situação é a partir do quarto ou quinto espetáculo. Mas a gente é que tem que se adaptar a eles. A gente é que vem na casa deles, faz um barulhão danado".

Por exemplo, é comum serem passados abaixo-assinados nos primeiros dias da temporada contra a duração dos espetáculos até altas horas, como ocorre em dias excepcionais quando há shows. Nestes dias o espetáculo pode avançar até à uma e meia da madrugada, mas mesmo em dias normais, o horário avança em uma hora ou mais o limite oficialmente permitido das 22 horas. Mas o Bandeirantes já tem uma política definida em

relação a tais situações que consiste em "esvaziar" as queixas, "tratando bem" inclusive os filhos dos proponentes do abaixo - assinado que, invariavelmente, continuam vindo aos espetáculos. "Assim o circo não, é lembrado como aquele que brigou" , como contou uma atriz. E eles apenas comentam, em conversas paralelas com indivíduos do público sobre a ineficácia das reclamações junto à prefeitura, afinal, "o circo tem direito de existir". Na verdade é em função dos conhecimentos com os funcionários da Regional que as reclamações não surtem efeito. Por outro lado, Marco logo irá angariar as simpatias do público, à medida em que noite após noite represente seu personagem de Chico Biruta.

De fato, há uma forte preocupação em cumprir - rem a política da boa-vizinhança, valorizada por artistas e público. Como se depreende através da fala de uma mulher do público ao comentar sobre "a gente do circo", que pela ênfase desmedida em qualificar essa "gente de circo" como "ordeira" , acaba por revelar o forte preconceito que existe em relação aos artistas: "apesar de todo mundo dizer que 'gente de circo' é isso e aquilo, que não tem educação, as artistas do "Aqua - rius" (que esteve montado naquela mesma "praça" antes do Bandeirantes) iam sempre em casa de tarde e elas levavam junto as crianças do circo e elas eram tão educadinhas que não davam um pio. Ficavam só ali no cantinho, quietas".

Além da imagem da ordem, também deve ser construída a imagem da família: as mulheres e homens do circo não tentarão os maridos e esposas da região. Pois são realmente frequentes os namoros entre os artistas e os moradores da área. E embora essas relações sejam definidas como "paqueras" sem maiores consequências, às vezes podem resultar em brigas oca -

sionadas por alguém mais ciumento.

Como o episódio ocorrido na época em que dona Nena, mãe de Marcos, falecida em 1983, ainda trabalhava no trailer-lanchonete do circo em que uma jovem, mais afoita em sua intimidade com os artistas, acabou por provocar uma atitude mais severa de dona Nena: caso não ficasse sentada numa cadeira durante o resto do espetáculo, teria que ir embora, uma vez que ela era "chave da cadeia" (ela se referia ao fato de que, sendo menor, se engravidasse poderia levar um dos artistas do circo a complicações com a justiça).

Além de ser um real valor para ambos, artistas e público, a imagem da ordem familiar também é um argumento necessário, porque eficaz. Este argumento será utilizado várias vezes durante os espetáculos sempre que for necessário conseguir a aliança do público contra algum grupo ou indivíduo que ultrapasse os limites do permitido, quando então a voz de Marcos se fará ouvir através do microfone atrás do cenário:

"Este é um espetáculo para as famílias e esta é a nossa casa, onde moram nossas famílias. A não ser uns poucos elementos de sordeiros vocês são todos respeitadores e merecem o nosso respeito. Primeiro falamos, mas se for necessário sabemos agir de outro jeito"...

Por outro lado, apesar da relativa transitoriedade dos artistas em cada região, além das relações em termos da "política da boa vizinhança", para manterem a boa imagem do circo, também são constituídas relações de solidariedade. Desde as ligações de água de luz para o circo de casas vizinhas (mas a conta será paga pelo circo), até as conversas

sobre os contratempos da vida cotidiana, quando há trocas de experiências. Como contou dona Maria, a atriz que é muito apreciada quando representa as personagens cômicas nas peças: "conversando com as mulheres do bairro a gente percebe que todo mundo luta, que a luta é uma só prá todo mundo. Mas é que já estou muito cansada. Mais de 50 anos, a gente não é mais moça. Tem dia que trabalho só mesmo por trabalhar".

Mas é sob seus personagens que os artistas têm uma relação mais profunda com o público, encarnando seus sentimentos e emoções.

Como após a peça "Mão Criminosa", num dos espetáculos em que os próprios autores do drama, Tonico e Tino-co, cantaram uma série de músicas nas cenas da representação de uma festa na roça e que várias pessoas os procuraram para pedir autógrafos. Dentre elas, algumas estavam mais emocionadas do que as outras ante o encontro, ao vivo, com aqueles cantores que evocaram tantas referências boas. Um homem, acompanhado de sua mulher, dizia que ao escutar as músicas "lembrei muito do tempo em que trabalhava na lavoura", sempre ouvindo a dupla sertaneja. E uma senhora, acompanhada de seu filho adolescente, lhes contou ser fã da dupla de cantores e artistas circenses desde o tempo de moça, agora seguida por seu filho. Ambos, mãe e filho, demonstraram grande alegria ao terem autografada a capa do disco que haviam trazido de casa especialmente para esse fim.

Também é exemplar da forte relação entre o público e os artistas o pedido que fez a Marcos uma jovem da plateia. Finalizada a representação de "Coração de Luto", aquela jovem, vencendo sua timidez, procurou por Marcos querendo combinar um dia, naquela temporada, para que ela trouxesse um fotógrafo - queria ser retratada, ao lado de Chico Biruta, à frente do elenco de artistas que haviam trabalhado na peça. Marcos concordou e não se mostrou surpreso com o pedido: ela, com forte sotaque gaúcho, contou ser do Rio Grande do Sul, segundo ele, "a terra de Teixeira (o personagem principal da peça), onde aconteceu esse drama".

Podemos observar mais de perto as reações das pessoas ante a presença do circo acompanhando os artistas em seu desfile sobre o caminhão que percorre as ruas do bairro para anunciar as atrações.

A paisagem urbana onde o circo se instala vai desde as ruas asfaltadas com as donas de casa e suas crianças nos portões de grade, às ruas de terra, apenas rasgadas em morros com as casas eternamente em construção, pacientemente trabalhadas aos domingos pelos próprios moradores com suas crianças soltas pelas ruas.

Mas sempre o circo traz o clima de festa. Como a tarde em que caveiras e múmias desfilaram pelas ruas da Vila Mangalot interrompendo os afazeres das pessoas de todas as idades com as cenas do entra-e-sai do caixão negro sobre o caminhão aberto, mantendo como que um jogo com as crianças que provocavam os seres sobrenaturais para em seguida fugir correndo. Estes perseguiam-nas em plena rua, chegando a invadir en



tradas de casas e comércios atrás de algum moleque mais medroso.

Dentre esses garotos maiores, alguns são contratados para a ajuda no controle de outros moleques que sempre tentam "furar" a lona e entrar nos espetáculos sem pagar e também para a ajuda na montagem e desmontagem do circo. Alguns ainda tentam fugir de casa, pedindo aos artistas que os deixem seguir trabalhando e morando no circo: "Vez ou outra sempre tem algum moleque que me pede (a Samuel, o "segurança" do circo) para seguir o circo, mas é melhor contratar assim no lugar. Dá menos problema". Todavia, olhando para alguns deles, sujos e descalços, correndo com todas as suas forças atrás do caminhão, ladeira após ladeira, fica a impressão de que eles já não têm tanto de onde fugir....

O clima de festa vivido pelas crianças é presenciado por todos. E neste momento são transmitidas as informações sobre as atrações. Em alguns dias durante a semana, a entrada das "senhoras, senhoritas e crianças é grátis!..." E no caso dos artistas contratados, cujos ingressos variam desde o equivalente a três passagens de onibus para as arquibancadas e cinco para as cadeiras, até o dobro dessas quantias, são distribuídos "bônus" que dão o direito a um pequeno desconto na bilheteria. E também são transmitidas as mensagens publicitárias devidas aos acordos feitos entre o circo e "três ou quatro, sempre as melhores, casas comerciais das redondezas", como diz o ator Jotinha, encarregado dessa atividade. Esses acordos redundam, por exemplo, no financiamento dos "bônus" e empréstimo do caminhão aberto para "as passeatas", como fez uma casa de construção nesta temporada (de 1985).

Mas esses contatos dos artistas com o público resultam ainda no conhecimento das particularidades do local , o que é um elemento fundamental na relação palco/platéia. Como por exemplo, quando o comico quizer fazer uma sugestão maliciosa sobre o encontro de um par romântico, ele dirá que este se deu atrás do "varejão". Ou, quando o comico quizer contar o quanto ele precisou correr para fugir do vilão, descreverá sua corrida nomeando ruas e pontos significativos da região , podendo ainda comentar que só parou mesmo foi lá na rua "tal", onde mora a moça que venceu o "concurso da minisaia" promovido pelo circo e que teve grande torcida da platéia.

Este trabalho de reconhecimento do bairro é cumprido especialmente por Samuel, que durante os espetáculos é o "segurança" e durante o dia trabalha como "relações públicas". As duas funções são contraditórias apenas na aparência, pois aquele que consegue conversar com os "bandidos" da região passa a ser respeitado por todos - e essa parece ser a sua principal função, desde há dez anos atrás, quando com 27 anos, começou a trabalhar no circo-teatro Bandeirantes. Ele adotou o Bandeirantes como sua família e, com relação a Marcos, ele é, honestamente, seu fã número 1. Ao circular pelas ruas próximas à "praça" ele se coloca ao par dos fatos do lugar e contribui, com algumas conversas, para alimentar uma certa mitologia em torno de Marcos e do Bandeirantes, com relação à excepcionalidade do ator que interpreta o Chico Biruta e à "boa estrela" do circo que faz com que ele prospere tanto, ao contrário de outros circos-teatros.

Paralelamente a essa fidelidade que faz com que ele "torça" constantemente por Marcos, ele se gaba de

suas próprias qualidades em relação aos "bandidos", e assim projeta-se nas rodinhas com as garotas do lugar, que provavelmente vêem nele também uma aproximação, sempre tão desejosa, com o circo e seus artistas. A mim, contou que usa sempre dois re - vólveres na cintura para ter sempre um de reserva, mas que nunca precisou usar, só mostrar, pois sua técnica é ficar "amigo" daqueles que ele chama de bandidos e impor respeito, inventando histórias onde supostamente ele teria lutado e ganho. Seu tamanho físico contribui para a veracidade das histórias.

De fato, sempre há grupos de "bandidos" nos espetáculos: desocupados, drogados e/ou bêbados e alguns mais "bem apresentados", com dinheiro para o ingresso e o consumo de uma cerveja acompanhada de pipoca nos entreatos, onde, no trai-ler-lanchonete do próprio circo, são criados novos pretextos para encontros e paqueras.

Uma noite, um rapaz solitário e muito quieto , olhando fixamente para o palco, encostado ao lado de uma arquibancada, ilustrava as histórias de Samuel: teria tentado, um dia antes, separar uma briga entre duas quadrilhas da região , quando morrera um outro rapaz. Por uns dias, todos das quadrilhas permaneceriam escondidos da polícia, "até esfriar o caso".

Mas, em princípio, todos pertencem àquela "família" a que Marcos se refere constantemente ao lembrar o caráter dos espetáculos do Bandeirantes. Até que julguem necessária a atuação de Samuel quando, por exemplo, algum indivíduo do público se exceda na bebida e ultrapasse o limite do permitido, como o caso do rapaz que ao gritar à bonita atriz-dançarina vestida de preto, chamando-a de "pistoleira", foi retirado da arquibancada por Samuel "junto com as quatro latas de cerveja..."

A atuação de Samuel é ainda exemplificada através da tentativa de um policial para ser contratado como "bico" para a manutenção da ordem entre o público. Na estréia da temporada de Vila Maria um grupo de mulheres sentadas na arquibancada próxima à entrada, ao lado do policial, chamava a atenção. Algumas professoras, outras escriturárias e uma dona de casa, todas conversavam animadamente. Perguntadas sobre a presença do circo ali, lembravam histórias da última temporada de um outro circo no local e, mesmo havendo grande expectativa quanto à parte teatral do Bandeirantes, o que era lembrado com saudades era a presença em si do outro circo no bairro, tomada como referência para o presente. A dona de casa contou que o que pretendiam era que seu marido fosse contratado como policial, para fazer um "bico", como aconteceu na época do outro circo. Além do "dinheirinho extra", ganhariam entradas para os teatros e para os shows contratados, cujos ingressos são bem mais caros, e ainda fariam amizades com os artistas.

Por uma semana seguida seu marido compareceu fardado aos espetáculos e demonstrou, ao menos com as crianças e moleques mais desordeiros, que era respeitado. No entanto, como Samuel contou, há muito tempo que eles já não contratam policiais para permanecerem na entrada e nos espetáculos, "porque é pior. O melhor é ficar amigo dos bandidos e acertar as coisas entre a gente. Eles acabam atrapalhando mais". Mas foi interessante notar que todos (mulheres, policial e seu filho) continuaram a vir ao circo nas peças e alguns shows por toda a temporada, mesmo não sendo contratado o policial, que passou a vir à paisana.

Enfim, Samuel se basta como "segurança". Sua

imagem impõe respeito e ele chega a exagerar um pouco ao dizer que, nas comédias, deve ficar fora do circo porque quando entra as pessoas até param de rir (o que é verdade somente em relação àqueles que ele por ventura já tenha reprimido).

Trabalhando no circo-teatro Bandeirantes há dez anos, Samuel considera que "é de destino", pois viveu no circo até a idade de sete anos quando seu pai, que era "toureiro", morreu em consequência de uma chifrada na barriga. Ele trabalhava numa gráfica quando conheceu Marcos que acabava de se tornar o proprietário do Bandeirantes e estava à procura de um secretário.

Na verdade, o circo já existia desde 1973 com o nome de seus proprietários: "Circo-Teatro Tônico e Tinoco". Nesta época Marcos era o secretário e trabalhava ao lado de outros dois palhaços da companhia (Picolé e Pipoquinha), mas inicialmente comprou a parte de Tinoco (quando o circo passou a se chamar Bandeirantes, o nome da rádio onde a dupla tem o programa "Na Beira da Tuia") e em 1976 comprou a parte de Tônico, passando a ser seu único proprietário.

Há algumas fofocas bastante cifradas sobre esta última transação, cujo tom é uma suposta excessiva esperteza de Marcos. Certa noite, num espetáculo que contava com a presença da dupla sertaneja para a propaganda de seu último livro de memórias, Tônico lançou, muito a seu modo, uma insinuação: "este livro conta muita coisa do tempo em que Marcos era motorista do circo Bandeirantes" ao que Marcos não titubeou em responder que o que o livro não contasse sobre a dupla ele poderia contar no palco....

Mas além de Samuel, moram no circo mais vinte

e duas pessoas, incluindo três crianças, divididas em seis trailers. Através da descrição feita por eles mesmos de suas funções no circo temos uma idéia de seu cotidiano.

"Seu" Rui trabalha no Bandeirantes há quatro anos e mora no trailer com seus três filhos e mais uma filha de sua mulher. Esta história foi narrada durante um jogo de damas disputado com seu filho mais novo: ele e sua mulher não se encontravam há quinze anos, desde que se separaram, mas antes de morrer ela o procurou e pediu que ele tomasse conta de sua filha Renata, atualmente com 13 anos e há três morando no circo. Contou que quando ela chegou era "crente fanática" porque morava com a mãe numa igreja e por isso demorou muito tempo até que se adaptasse à vida do circo. Hoje Renata pode ser vista dançando no grupo de dançarinas que se apresentam no final dos espetáculos...

Atualmente "seu" Rui só representa um papel, na peça "Mão Criminosa", quando ele interpreta o personagem que é escritor à cata de "dramas verídicos" que "sirvam de exemplo". E, às vezes, faz "uma ou outra pontinha" em outras peças.

Seus dois filhos, Douglas e Alexandre têm , respectivamente, vinte e dezesseis anos e fazem papéis secundários no circo. O mais velho trabalha como ator com roupas de macacos e monstros e o mais novo fica junto com seu pai na portaria das cadeiras.

Na parte teatral trabalha sua filha Valquíria, com dezenove anos. Mas ela tem dificuldade em estar sobre o palco e diz que "no fundo preferia não me mostrar".

Ela é muito bonita e gosta mais de fazer os

números de corda, quando pode "ver o público lá de cima". Se ressentente apenas dos ombros excessivamente largos em consequência dos exercícios feitos desde pequena e que sempre provocam comentários. Mas ela valoriza o teatro circense. Contou que , certa tarde, passando "em frente ao Teatro Municipal" viu um aglomerado de gente entrando e que resolveu entrar também. Pensou: "acho que eles vão representar alguma coisa bonita aí" e era grátis, mas uma vez lá dentro ficou bastante decepcionada pois "era só falatório de greve, preço das coisas. Não sei não, mas eu tenho comigo que o nosso teatro é melhor...". Por isso, diz que quando eles têm folga, nos dias de mudança de "praça", sempre vão em outros circos observar outros artistas trabalharem, que são localizados graças ao tradicional ponto de encontro dos circenses, às segundas-feiras de tarde, no chamado "Café dos Artistas", no Largo do Paissandú.

Além do trabalho como atriz, Valquíria cuida do trailer em que mora e também limpa o trailer-escritório de Marcos. Como os outros, ela não ensaia as peças porque já tem "tudo de côr", mas quando alguma coisa sai errada, quando Marcos julga que alguém não está representando bem o seu papel "ele briga muito com a gente. E nunca reconhece os erros de -le". Ela acha que, no circo, o ruim é ter que trabalhar e morar junto com os outros artistas "porque quando a gente briga e não quer conversar mais, tem que olhar para a pessoa na hora da peça. Daí já é pretexto para ela querer conversar depois . Ela pode dizer assim: 'Ué! Você não olhou prá mim o tempo todo na peça?'".

Segundo os artistas, quem mais trabalha no circo é dona Maria, há três anos morando no Bandeirantes. Com

seu corpo miúdo, ela participa do elenco de todas as peças nos papéis sérios de mães ou freiras ou, como ela prefere, nos papéis cômicos ao lado de Chico Biruta. Também é ela quem prepara o tabuleiro de pirulitos e "maças do amor" para serem vendidos durante os espetáculos. Mas se diz já cansada. Viúva há treze anos, ela criou os filhos e todos, exceto uma casada que não trabalha mais em circo, moram com ela no mesmo trailer: "de noite eu abro esse sofá e durmo aqui com o William. Em cima do beliche dorme o Tanaka com o Paulinho e em baixo a Beth com a Cristina". "A gente já está acostumado", como ela disse enquanto fritava batatas e Tanaka voltava do futebol no campo da Vigor onde, semanalmente, todos os homens do circo jogam.

Saído do banho no chuveiro coletivo, enquanto passava desodorante entre os afazeres de sua mãe e irmãs no trailer, Tanaka contou de suas funções no circo. Como dona Maria, ele também trabalha em todas as peças representando vários tipos de papéis, preferindo os cômicos aos sérios, "quando tenho mais entrosamento com o público". Mas além da parte teatral ele participa das apresentações de outros números dos espetáculos e ainda faz parte do conjunto musical do circo, tocando bateria ao lado de Marcos, que toca guitarra (o conjunto fica completo com a eventual contratação de músicos e cantores).

Seu irmão, Paulinho, divide a sonoplastia com Marcos e, como Tanaka, é o galã da companhia. Ele vem representando esse papel há cerca de dois anos, quando tinha apenas quatorze anos e o antigo galã saiu do circo para trabalhar na equipe de palhaços do programa infantil de televisão, "Bozo". (Algumas vezes Tanaka, que tem 27 anos, faz o galã, quando há exigência de um ator mais velho).



Durante todo o ano passado só Paulinho, entre todos os rapazes e moças solteiras do circo, teve uma "namorada séria". Mas, justamente devido a seu papel de galã, ele é o segundo na preferência das garotas, sendo que o primeiro é Marcos que, aparentemente, não se envolve com as paqueras.

Beth também pertence ao elenco de todas as peças mas seus irmãos Cristina e William, com vinte e um, vinte e treze anos respectivamente, fazem papéis secundários. Eles têm uma certa euforia com relação ao trabalho, explicada pela mãe: "Quando a gente é moça, não vê a hora de subir no palco..."

Quem ainda trabalha bastante no circo é o casal Colosso e Marlene, há quatro anos morando no circo-teatro Bandeirantes. Ela cuida da limpeza e atendimento no trailer - lanchonete, dá pensão para os quatro homens solteiros que moram no circo (Samuel e mais três empregados que cuidam da manutenção das arquibancadas e das ferragens, como Zé que, segundo Marcos, "faz parte do circo porque até veio junto com o material") e no final dos espetáculos também dança no "número de bailado". E Colosso trabalha em alguns papéis sérios ou cômicos, nesse último caso interpretando "bichas".

Os dois, ele com trinta e ela com vinte e três anos, são casados há oito anos e têm um filho de sete anos, Dudú, que lhes dá bastante orgulho por estar seguindo o mesmo caminho do pai, demonstrando "muito jeito no palco em papéis de palhacinho" e tendo já muitas fãzinhas, como diz sua mãe.

Jotinha representa papéis secundários, geralmente como "bicha" (papel que é frequente nas peças) e é também quem cuida da publicidade com as casas comerciais da região on

de o circo é montado. Para tal, ele grava uma fita com a mensagem publicitária e a transmite durante o desfile de atrações nas ruas do bairro e após os espetáculos.

É recém-casado e tem um filho de um ano, mas sua mulher mora há pouco tempo com ele e ainda não desempenha nenhuma função na produção dos espetáculos. Pelo fato de ter sido ela uma ex-namorada de Jotinha numa das "praças" onde o circo esteve, o assunto foi bastante comentado entre os artistas, especialmente entre os rapazes solteiros, como possibilidade desejada também por eles: trazer a mulher para o circo.

Ainda moram no circo "seu" Miúdo e sua esposa, dona Fia, em um trailer com muitos vasos de plantas pendurados à porta. Ela praticamente já não trabalha em nenhuma peça e ele, bastante gordo, faz alguns papéis cômicos secundários como por exemplo o de um português dono de botequim.

"Seu" Miúdo já morava no circo à época de Tonico e Tinoco, tendo a função de "capataz", o que "toma conta de todo o material", mas saiu em 1980 e ficou, como cômico oficial, por três anos no circo Irmãos Siqueira. Então voltou ao Bandeirantes, onde trabalha também como eletricista.

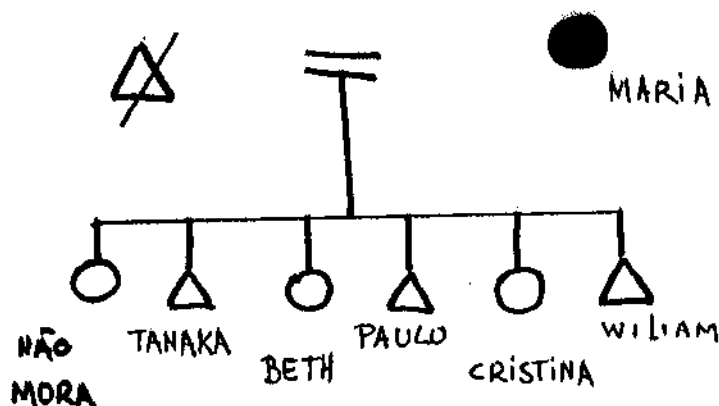
Gazola não mora no circo, sendo contratado especificamente para os espetáculos em que são representados dramas, quando ele faz o papel de vilão.

Ele trabalha no Bandeirantes deste o tempo de Tonico e Tinoco, quando ia juntamente com seu filho Gilmar e com sua mulher, que também trabalhavam nas peças. Mas desde que a dupla caipira deixou o circo, Gazola também se afastou. Mais especificamente, desde um dia em que ele ofereceu entra -

das grátis para o Show dos trapalhões às filhas do proprietário do terreno em que montavam o circo e os encarregados de recolher os ingressos, a serviço dos trapalhões, barraram a entrada das moças. Ele brigou, dando "murros na cara" dos encarregados e dos próprios Samuel e Marcos, que tomaram o partido do grupo contratado. Disse: "vou terminar hoje. Não tem 15 dias nem nada". Ficou um ano e meio fora do circo, tendo depois retornado para contracenar com Biruta que, durante esse tempo, não arrumou ninguém à altura de Gazola.

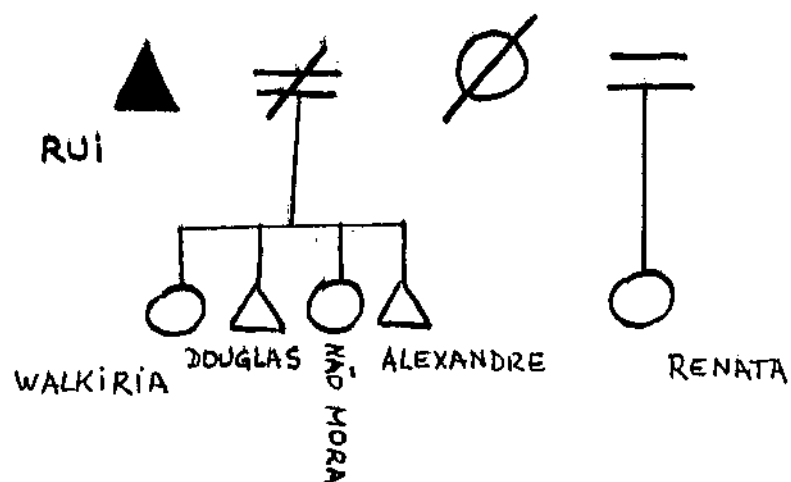
| <u>MORADORES</u> | <u>FUNÇÃO NO TEATRO</u>                                                         | <u>FUNÇÃO NO ESPETÁCULO</u>                                                      | <u>FUNÇÃO NO CIRCO</u>                                                            |
|------------------|---------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|
| D. Maria         | <u>Cômica</u> (carica - ta) e papéis dra máticos. Traba- lha em todas as peças. |                                                                                  | Administra o pró prio <u>trailer</u> e é a doceira (piru- litos e maçãs do amor). |
| Tanaka-27a.      | <u>Cômico</u> e galã. Trabalha em to- das as peças.                             | Apresentador de atra ções e baterista do conjunto musical do circo (esporádico). |                                                                                   |
| Beth - 21a.      | Trabalha em to - das as peças co- mo <u>ingênua</u> .                           | Dançarina                                                                        | Ajuda a mãe nos serviços do <u>trai- ler</u> .                                    |
| Paulinho-16a.    | <u>Galã</u> cômico ou sério.                                                    |                                                                                  | Sonoplastia.                                                                      |
| Cristina-20a.    | Trabalha em to - das as peças em papéis secundá - rios.                         | Dançarina                                                                        | Idem à Beth.                                                                      |
| William-13a.     | Representa pa - péis de criança.                                                | Concursos                                                                        |                                                                                   |

Há 3 anos no circo.



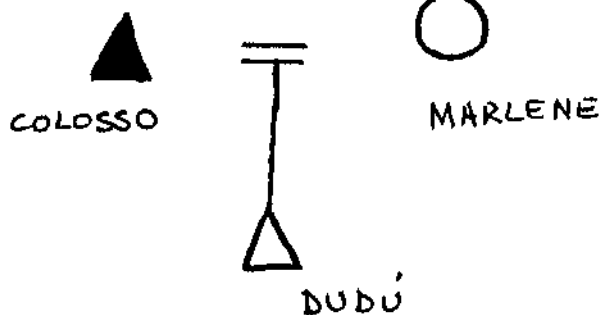
| <u>MORADORES</u> | <u>FUNÇÃO NO TEATRO</u>                                                   | <u>FUNÇÃO NO ESPETÁCULO</u> | <u>FUNÇÃO NO CIRCO</u>                                                                         |
|------------------|---------------------------------------------------------------------------|-----------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------|
| "Seu Rui"        | Ator de um só pa<br>pel na peça "Mão<br>Criminosa".                       |                             | Portaria do se-<br>tor de cadeiras.                                                            |
| Walquiria-19a.   | Papéis secundá -<br>rios.                                                 | Números de acrobacia.       | Limpeza do pró-<br>prio <u>trailer</u> e<br>do <u>trailer-es</u> -<br>critório de Mar-<br>cos. |
| Douglas-20a.     | Papéis de maca -<br>cos e monstros<br>sob roupagens ca-<br>racterísticas. |                             |                                                                                                |
| Alexandre-16a.   |                                                                           |                             | Ajuda ao pai na<br>portaria.                                                                   |
| Renata-13a.      |                                                                           | Dançarina.                  |                                                                                                |

Há 4 anos no circo.



| <u>MORADORES</u> | <u>FUNÇÃO NO TEATRO</u>             | <u>FUNÇÃO NO ESPETÁCULO</u> | <u>FUNÇÃO NO CIRCO</u>                                                                                                                                   |
|------------------|-------------------------------------|-----------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Colosso-30a.     | Papéis sérios e cômicos ("bi-chas") |                             |                                                                                                                                                          |
| Marlene-23a.     |                                     | Dançarina.                  | Atendimento e limpeza no <u>trailer</u> - lanchonete e manutenção do próprio <u>trailer</u> . Pensão para os quatro homens solteiros que moram no circo. |
| Dudú-7a.         | Papéis cômicos ("palhacinho")       | Concursos                   |                                                                                                                                                          |

Há 4 anos no circo.



| <u>MORADORES</u> | <u>FUNÇÃO NO TEATRO</u> | <u>FUNÇÃO NO ESPETÁCULO</u> | <u>FUNÇÃO NO CIRCO</u> |
|------------------|-------------------------|-----------------------------|------------------------|
|------------------|-------------------------|-----------------------------|------------------------|

Jotinha

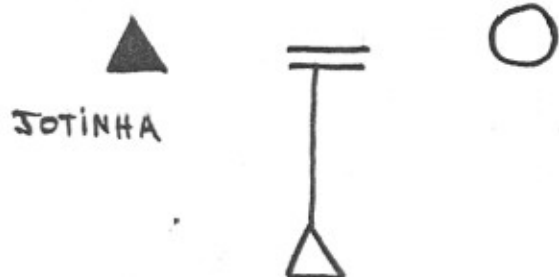
Papéis cômicos  
secundários.

Publicidade.

Sua mulher

Filho (nenê)

Há poucos meses no circo.



| <u>MORADORES</u>    | <u>FUNÇÃO NO TEATRO</u>                     | <u>FUNÇÃO NO ESPETÁCULO</u> | <u>FUNÇÃO NO CIRCO</u>      |
|---------------------|---------------------------------------------|-----------------------------|-----------------------------|
| "Seu" Miúdo<br>60a. | Papéis cômicos<br>secundários               |                             | Eletricista e<br>"capataz". |
| D. Fia              | Papéis secundá-<br>rios em poucas<br>peças. |                             |                             |

Há 12 anos no circo com interrupção de 3 anos (80/83).



S. Miúdo

d. Fia



| <u>MORADORES</u> | <u>FUNÇÃO NO TEATRO</u> | <u>FUNÇÃO NO ESPETÁCULO</u> | <u>FUNÇÃO NO CIRCO</u> |
|------------------|-------------------------|-----------------------------|------------------------|
|------------------|-------------------------|-----------------------------|------------------------|

Samuel

"Segurança" e  
Relações Públi-  
cas.

Há 10 anos no Bandeirantes.

Obs.: Moram também mais três empregados para serviços gerais de montagem e  
desmontagem e segurança.

| <u>NÃO MORADO -<br/>RES NO CIRCO</u> | <u>FUNÇÃO NO TEATRO</u> | <u>FUNÇÃO NO ESPETÁCULO</u>                                 | <u>FUNÇÃO NO CIRCO</u>                                    |
|--------------------------------------|-------------------------|-------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------|
| Biruta -<br>± 40a.                   | Cômico                  | Guitarrista do conjunto musical (esporádico) e sonoplastia. | Dono do circo.                                            |
| Gazzola -<br>± 55a.                  | Vilão                   |                                                             | Ajuda na pesquisa para a procura de terrenos disponíveis. |



ESPETÁCULO

Nos fins de semana, as filas para se comprar ingressos (mediante os quais se tem acesso às poucas formas de lazer que a cidade oferece) estendem-se ao longo das calçadas. Estas filas contam do contexto do público e seu uso do lazer: no caso dos circos-teatros montados nos bairros periféricos da cidade de São Paulo, menores nos dias de semana, elas tornam-se enormes nos dias de sábado e domingo.

Poder-se-ia dizer que, de certa maneira, o espetáculo tem início já fora do circo, em função daquela fila— as crianças ficam brincando umas com as outras (ou, se não tiverem dinheiro para o ingresso, estarão tentando "furar" a lona), muitas rodinhas se formam em torno dos carrinhos de pipoca e da fumaça dos "churrasquinhos de gato" e a entrada ao circo acaba por ser também um pretexto para encontros e paqueras.

Diferentemente das filas para o ônibus, por exemplo, quando as pessoas estão regidas pelas preocupações, no circo é destacado o clima de festa. Afinal, se está num momento de lazer, tempo do não trabalho. O que não impede que a violência esteja presente e que as brigas e agressões sejam uma possibilidade virtual, controlada através de mecanismos habituais.

Certa noite, na entrada de um dos últimos espetáculos na temporada do circo-teatro Bandeirantes na Vila Maria, pude observar o argumento de que "o circo é igual a uma casa de família" funcionar mais uma vez. Marcos estava à entrada do circo, como ele sempre fica durante algum tempo pa

ra cumprimentar as pessoas e ter um contato mais próximo com elas, quando um homem bêbado decidiu entrar sem pagar o ingresso. O homem estava junto com a esposa e argumentava que só entraria para achar um amigo, portanto não se tratava de uma situação em que bastaria a ameaça de retirá-lo à força. Ele fez insinuações várias sobre o circo (precisavam tanto assim de um ingresso?) e Marcos foi lhe respondendo sempre, de modo bastante duro, ao homem que estava junto com a esposa, que ninguém poderia invadir a sua casa "o senhor gostaria que eu aproveitasse a sua ausência e invadissem a sua casa?".

Assim, ante às pessoas à sua volta, foi vivido um teste dos limites entre a festa e a ordem. Instantes depois, tendo o homem se retirado com a sua esposa, Marcos dava início ao espetáculo.

É sempre às nove e meia, quando todos já tiverem escolhido os seus lugares e depois que os jovens e crianças, sozinhos ou em grupos, já tenham demonstrado uns aos outros seus atrativos e habilidades, através da dança nas arquibancadas ou ao lado do trailer-lanchonete, que será anunciado o início do espetáculo propriamente dito.

Dentro do circo é sempre altíssimo o volume das últimas músicas de sucesso ou dos clássicos sertanejos, tocadas antes dos espetáculos e a cada intervalo, mas ninguém parece estranhar. Ao contrário, quanto mais alto, melhor. Demonstrando grande sintonia com o público, Marcos só retirou os tradicionais alto-falantes que ficavam sobre o circo transmitindo para fora o som ainda mais alto porque percebeu que atrapalhavam, nas casas mais próximas, a "novela das oito, e as pessoas só vêm mesmo depois da novela". Mas tão alto é o volu

me que pode-se ouvir claramente nas redondezas o sinal do início da "festa": "Senhoras e senhores, e tem início mais um espetáculo do circo-teatro Bandeirantes, hoje com o bonito drama dos namorados (ou outra qualificação qualquer, dependendo da peça): 'O céu uniu dois corações'".

Durante noventa minutos ou mais, artistas e público estarão imersos numa realidade comum, pois as pessoas não apenas assistem ao espetáculo mas também participam ativamente deste mesmo espetáculo.

Pode-se até criar uma daquelas situações que, à interferência de um indivíduo ou grupo, considerada fora dos limites do permitido, seja requerida a ação de Samuel, o "segurança". Ou, caso não surtam efeito seus argumentos, seja requerida a ação do próprio Marcos, com a consequente interrupção do andamento da peça (mesmo se for durante a representação de um núcleo dramático central), para se buscar a solidariedade do público contra o elemento desordeiro. O público concorda e, às vezes, aplaude os argumentos que irmana a todos numa mesma "família". Mas logo, então, se retornará, após essa "cena" da realidade de fato, àquela outra cena representada no palco.

Mas não são os cenários que favorecem esse mergulho na realidade criada com a representação da peça, uma vez que eles são pobres e apenas exibem sinais do contexto interpretado, tais como uma pequena mesa com duas cadeiras, um banco cujo encosto de madeira é apenas coberto com um velho tecido, ou ainda um pequeno oratório sobre aquela mesma mesinha ou um caixão negro. Como complemento cênico são utilizados poucos efeitos de iluminação e uma sonoplastia característica.

Como diz Marcos: "Prá você mexer com a turma que está na platéia é melhor a turma imaginar que o Biruta e os outros personagens estão aonde quiser. Não tem aquele ponto fixo pra ficar".

Na verdade há um grande interesse do público para com relação aos próprios atores e atrizes que, encarnando os tipos por sobre o pano de fundo de uma realidade comum, declamam e interpretam no palco, de um modo característico do circo-teatro, histórias conhecidas por todos. Ou seja, será o vilão, o galã, a ingênua, os velhos (sério e cômico), as velhas (séria e cômica) e principalmente o ator cômico que despertarão a atenção do público.

Dona Maria, que representa a velha cômica, também chamada de "caricata" é quem explica: "O circo é isso. Enfrentar o povo. O Marcos explica a cena, não pode ter vergonha. No meu caso, a caricata é um papel muito alegre, esbrachando, né? Posso estar morrendo de raiva, lá, sempre disposta. Uma cômica. O cômico tem que estar na frente de tudo. Agora, o galã tem que ter cara de bonzinho dentro e fora do circo, tem que agradar ao povo fora do palco. E a ingênua tem que ter cara bonita e de moça séria".

Como contou a atriz Valquíria, eles nunca ensaiam, apenas recebem as instruções de Marcos, instantes antes do espetáculo, de como deverão representar. Mas uma conversa com a ingênua ilustra bem a relação que os artistas têm com seus papéis: certa vez perguntei à Beth que peça havia sido "levada" na noite anterior e ela respondeu: "Chico Biruta, o gosto são", mas como eu sabia que essa havia sido a peça de dois espetáculos anteriores, insistí. E sua colega, Marlene, só foi ca-

paz de lembrar após o intervalo: a peça era "Coração de Luto", drama no qual Beth tem um papel bastante destacado.

Estes "tipos" estão presentes em quaisquer dos três gêneros do teatro circense, exemplificados por quatro peças narradas adiante, ou seja, em dramas ("Mão Criminosa" e "Os Milagres de Nossa Senhora Aparecida"), comédias ("Panela Velha") e Chanchadas ("O Macumbeiro da Biquinha").

#### Mão Criminosa (Drama)

##### Personagens:

|                                                   |            |
|---------------------------------------------------|------------|
| Mãe, cunhada do fazendeiro<br>(Nhã Barbina) ..... | Dona Maria |
| Fazendeiro .....                                  | Colosso    |
| Filho bom .....                                   | Paulinho   |
| Seu amigo .....                                   | Tanaka     |
| Filho mau (Zêca) .....                            | Gazola     |
| Escritor .....                                    | "Seu" Rui  |
| Noiva .....                                       | Beth       |
| Empregado da fazenda<br>(Carruíra) .....          | Biruta     |

Um escritor, à cata de "casos verídicos", anota a narração de um fazendeiro sobre o ocorrido com seu próprio sobrinho, este, visto já na primeira cena enlouquecido e sem uma das mãos.

Nhã Barbina, uma viúva muito religiosa, tem uma imagem da Virgem Maria sob a qual ela sempre ajoelha e ora. Pede para que seu filho volte da capital e para que o outro, mais velho, tome juízo: este "fez a infelicidade" da noiva do primeiro, que, então, partiu para São Paulo. Nhã Barbina consegue a graça e seu cunhado, o dono da fazenda, faz uma festa para comemorar a volta do sobrinho que traz um amigo da capital, cujos conhecimentos em várias questões são bastante valorizados



O rapaz reencontra a antiga noiva e todos estão felizes, exceto o filho mais velho que, bêbado, torna-se bastante agressivo. Adiante, ele se encontra com Nhã Barbina que está ajoelhada, agradecendo a graça recebida. Ela lhe dá conselhos ao que ele responde que não quer saber de "conversa mole" e que, para não duvidarem de sua palavra, quebrará a imagem da santa. Quando Nhã Barbina tenta impedir, chamando-o de "fio desnaturado, que tem parte com o diabo", é encenado o momento mais dramático.

Caída a imagem ao chão, sua mãe atira-se sobre ela, tentando impedir que ele a chute, recebendo ela o golpe. Morta, instante a instante seu filho enlouquece, cortando primeiro os dedos e depois a própria mão, gritando: "Vai-te mão maldida.... tu nunca mais matará ninguém..."

O escritor olha ao canto para o aleijado enlouquecido que chama insistentemente pela mãe e conclui que a narração do fazendeiro já "é suficiente para escrever um livro. Todos hão de ler, de compreender o fundo moral desta tremenda história, das mais emocionantes que pode se dar sobre a terra. Este é o principal exemplo da história verdadeira. O seu remorso servirá de justiça. Ele irá morrendo aos poucos, para que todos fiquem sabendo que o que se faz na terra aqui mesmo se pagará..."

Na apoteose final surge Nhã Barbina. Após a visão de sua mãe atravessando o palco, ao som da música "Mãe" cantada por Francisco Petrônio, o bêbado enlouquecido cai morto.

O humor, em "Mão Criminosa", vem indicado no texto escrito através do personagem Carruíra, empregado da fazenda sendo também distribuído em algumas cenas sérias, como

por exemplo, quando Zéca, o bêbado, ameaça seu tio fazendeiro com uma enorme faca e este, com o corpo tremendo lhe diz insistentemente, fazendo ressoar pelo espaço do circo, com várias entoações, o nome de seu sobrinho: "Zeca, Zeca...Zeca, Zeca...". Ou quando o galã reencontra sua noiva que havia sido vítima da violência sexual de seu irmão antes do casamento: após o diálogo inicial quando ele lhe diz que voltou por não dar mais importância para o ocorrido eles se despedem, não sem antes um sugestivo pedido para que ela lhe esperasse "Atrás da bananeira...".

Mas o humor de Chico Biruta, representando o personagem cômico Carruíra, variou segundo as duas representações observadas, sendo que com a presença dos autores da peça, Tônico e Tinoco, como personagens (dupla caipira convidada a cantar na festa da fazenda), o humor restringiu-se muito mais ao já anotado no texto escrito.

Pois, Na outra representação, sem a presença da dupla caipira, Chico Biruta deu mais vazão aos seus improvisos com significados obscenos. Por exemplo, na cena em que ele sente despeito ante o sucesso que os conselhos do visitante da capital estão fazendo junto a todos, no momento em que os dois são apresentados um ao outro e este lhe estende a mão para cumprimentá-lo, Biruta, seguindo o texto escrito, lhe responde com um "éguamente". Já na segunda representação, Chico Biruta não hesita em lhe dar, ao invés da mão, o grande estilingue que tem pendurado no pescoço, para imediatamente a seguir ordenar para que o visitante "solte do meu pau!..."

Finalmente, o espaço que, na primeira representação, vinha ocupado com as músicas da dupla caipira é ocu-

pado, na segunda representação, com cenas de luta entre o vilão Zeca e os demais personagens masculinos do drama, sendo que na luta com Biruta, este utiliza sua conhecida arma, que é o enfiar o dedo no traseiro do vilão.

Os Milagres de Nossa Senhora Aparecida  
(Ou, o Padre Donizetti de Tambaú)  
(Drama)

Personagens:

Mãe .....Beth  
Filho ..... William  
Marido ..... Gazola  
Irmã de caridade.. Dona Maria  
Cega ..... Dona Fia  
Padre Lima ..... Colosso  
Dono do Hotel .... Tanaka  
Empregado ..... Biruta  
Aleijados..... Miúdo, Colosso e Jotinha

Uma mãe, junto ao seu filhinho quase paralisado, aguarda a chegada de seu marido. Já é madrugada e ela comenta consigo mesma, em voz baixa para que seu filho não escute, que ela não tem mais dinheiro para comprar comida e nem remédios e que seu marido está sempre bêbado e maltratando-a. Quando este chega, ela lhe sugere que peçam a ajuda de sua comadre que é freira e ele escarnece, perguntando o que poderia fazer uma "irmã de caridade?" Mesmo contra sua vontade as duas mulheres viajam com o menino à cidade de Tambaú(onde realmente existiu um padre milagreiro), ao que o marido joga sobre si mesmo uma praga: caso o padre conseguisse fazer o milagre ele ficaria cego.

Lá, o dono do único hotel da cidade estava explorando a todos os peregrinos mas consente em nada cobrar deles se a freira conseguisse levar até lá o padre milagreiro em pessoa, coisa que "seria um verdadeiro milagre!..."

Uma vez no hotel, o padre faz enxergar a uma cega. Ela quer lhe pagar com sua corrente de ouro, mas ele não aceita e lhe diz apenas que ela a desse ao primeiro pobre que encontrasse. A seguir, ante a presença do pai descrente que havia ido até lá para trazer seu filho de volta, o padre realiza o milagre e o menino sai andando.

O pai fica momentaneamente cego, logo curado. Mas ao pedido de sua esposa para que curasse também sua mão (que era aleijada), "que tanto lhe atrapalha para trabalhar", o padre, após alguns instantes de silêncio, lhes responde que este milagre seria impossível: a mão aleijada era consequência de um castigo do céu por ele ter batido na própria mãe.

Neste instante entra, novamente cega, a mesma mulher que havia lhe oferecido a jóia. Também este milagre ele não poderia fazer e ela deveria seguir seu caminho, sempre cega, pois não havia cumprido sua promessa: "aquela preta sentada na calçada, envolta em trapos, a quem a senhora não julgou digna de seu colar, era Nossa Senhora Aparecida, testando a sua caridade..."

Em meio à grande emoção, todos os artistas ajoelham-se de frente para o público e rezam "pelas famílias da Biquinha" (ou o nome do lugar onde o circo estiver montado). (ver foto p. 95 v)

A parte cômica desta peça está concentrada

na cena da pensão, quando o empregado Chico Biruta tem uma atitude pouco esperada com relação aos hóspedes aleijados, todavia essa cena é bastante alongada comparando-se o texto escrito com a representação.

Entre várias provocações cômicas ao dono da pensão por causa da sua avareza demonstrada ao cobrar o dobro dos peregrinos (ex.: "me diga de trás para a frente o nome das cidades: São Paulo? 'Paulo no São' (...) Cubatão? 'baton no ..", contendo-se a tempo), Biruta se diz surpreso com a quantidade de "gente esquisita" na cidade, pois "uns andam de lado, outros de atravessado...". E após contínuas tentativas de tirar a muleta, sem a qual um aleijado não poderia caminhar, ele não só a tira como bate nele com a própria muleta, deflagrando o riso, em meio a várias insinuações a outro aleijado, um velho homem. Este deveria dormir com ele por causa da falta de quartos vagos, mas Biruta deixa bem claro que quem iria "fazer tché-que-tché" (a metáfora utilizada para relação sexual) seria ele.

Panela Velha  
(ou Lar Infeliz)  
Comédia

Personagens:

Viúvo ..... Tanaka  
Filho ..... Biruta  
Viúva ..... Dona Maria  
Filha ..... Beth  
Janjão ..... Gazola  
Parentes ricos ..... Paulinho, Cristina

A mulher viúva comenta com sua filha que o único defeito de seu falecido marido era chegar em casa depois da meia-noite e que ela só não importava porque "sempre chega-

va depois dele...."

Janjão é o vilão, homem forte e bruto que quer casar com a filha da viúva, mesmo contra a vontade de ambas, assim que ele voltar de uma rápida viagem.

Finalmente conhecemos o viúvo, um velho homem a lamentar a seu filho Biruta (que está partindo para tentar a vida longe dali) a morte da esposa, contando-lhe: "coitada da tua mãe ... foi trepá na goiabeira, quebrou o galho, ficou com a barriga inchada, e ... foi-se...." (enxada e foice).

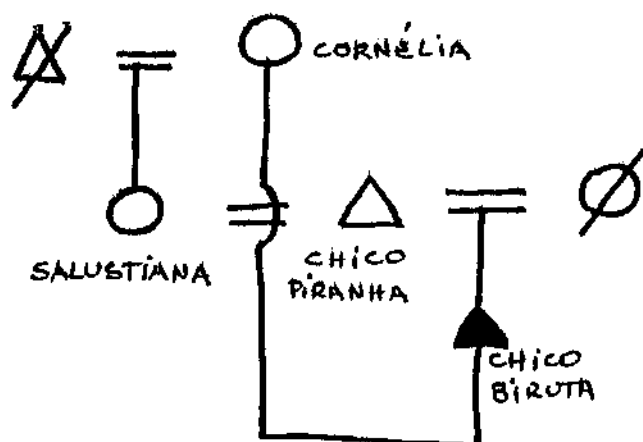
Então, feita a caracterização dos personagens como "pouco sérios", é que tem início toda a discussão sobre as qualificações necessárias para se exercer o poder dentro da família. Pois o viúvo, Chico Piranha, procura uma nova esposa para continuar vivendo sendo sustentado por ela e se casa com a jovem Salustiana. A viúva, ao descobrir que seu genro as enganou, sendo na verdade muito pobre, vinga-se casando com seu filho Chico Biruta assim que este retorna da viagem (ver quadro adiante).

Chico Biruta discute com a "caricata" Cornélia, mãe de Salustiana: "Seu pai, sendo casado com minha filha, eu, forçosamente tenho que ser sogra do teu pai. Como você é filho dele, eu passo a ser nora de minha filha e sogra de teu pai e é por isso que quem manda aqui sou eu".

"Não senhora! Aqui quem manda sou eu. Eu me casei com você, eu sou seu marido, sou padrasto de tua filha que é minha mãe e meu pai passou a ser meu genro. Espera aí, sua filha é minha mãe: taí, casei com minha avó!"

Ao som da música de Sérgio Reis, "Panela Ve

lha", que canta: "é de panela velha é que sai comida boa", vem a notícia da chegada de um bebê, quando Chico Biruta exclama: "Nossa Senhora, quem vai entender essa família? Esse que vai nascer fica sendo irmão por parte de pai, sobrinho por parte de minha filha, neto da minha mulher que é sogra do meu pai... Nossa Senhora! Vamos parar por aqui mesmo, senão eu ainda fico sendo mãe de alguém!"



Mas a discussão sobre esse impasse lógico só acaba com a chegada de Janjão. E para ganharem tempo para a fuga, Biruta lança a ele uma charada que é seu único ponto fraco: "Ele é pai do sogro do filho, que se casou com a mãe, e ficou avô, fico sendo tio dele, e neto do sobrinho, cunhado do pai, e filho do neto da avó dele. Uma a duas, de primeiro ao quinto!" Ao que Janjão topa o desafio, não sem antes ameaçá-lo: "Tu é esperto, mas em charada prá mim ainda não nasceu, pois se nasce, não cria e se cresce não forma, se forma eu matto!".

Janjão não só resolve a charada como descreve, "por tabela", o paradeiro da sua família: a casa de uns parentes ricos das duas mulheres, que custam a desfazer o mal entendido de que aqueles dois homens eram seus maridos e não os carregadores de suas malas. E após uma sucessão de cenas

grotescas como comer desmedidamente sem nenhuma educação e correr ao banheiro, ecoando de lá vários ruídos estranhos e som de bombas, acontece o temido encontro com o vilão.

Aí Biruta encena a fuga para a platéia escondendo-se junto ao público, que passa a protegê-lo contra Janjão, sendo que, inclusive, alguns garotos mais ousados arregam as mangas para o vilão a cada aproximação maior deste na direção de Biruta. (ver foto p. 81v)

No final da peça, Janjão mata a todos com seu revólver mas, antes de morrer, Biruta o mata com o famoso chulé de suas botinas. E o texto escrito ainda traz uma anotação que era seguida no tempo em que os circos utilizavam o "ponto", que era aquela pessoa que ficava sob uma abertura do palco ditando as falas aos atores: ele também deveria subir ao palco e morrer, uma vez que "não sobrou ninguém eu vou morrer também", caindo para trás.

"O Macumbeiro da Biquinha"  
(Chanchada)

Personagens:

|                  |            |
|------------------|------------|
| Macumbeiro ..... | Biruta     |
| Ajudante .....   | Tanaka     |
| Pacientes.....   | Walquíria  |
|                  | Beth       |
|                  | Cristina   |
|                  | Paulinho   |
|                  | Colosso    |
|                  | William    |
|                  | Dona Maria |
|                  | Jotinha    |

Esta chanchada conserva só o nome original , pois, segundo Marcos, não agradava muito ao público. Na verdade, ela segue o roteiro de esquetes de outra chancada tradicio



nal nos circos, "Dr. Redondo" e o nome de "macumbeiro" serve apenas para possibilitar a caracterização de Biruta com os trejeitos de um pai-de-santo. (ver foto p. 56v )

Dois homens em dificuldades financeiras decidem aliar-se para "ganhar muito dinheiro": Tanaka deveria angar pacientes e Biruta os consultaria, utilizando sua farsa de médico pai-de-santo.

Sucessivamente todos os pacientes são consultados recebendo receitas esdrúxulas, como "ovos de cordona e chá de ipê roxo, mais muita promessa para todos os santos" para a mulher que deseja ter filhos com seu marido, um homem velhíssimo (que é o mesmo Sr. Pinto, ou "Seu Pinto" de outra chanchada, "Mata o Véio"). Ou beijos numa bonita jovem, dados alternativamente por ele e por Tanaka, nos lugares doloridos subitamente quando ela dança: quando é a vez de Tanaka beijar, dói o rosto ou as mãos, mas quando é a vez de Biruta, só doem "lugares ruins", como a sola dos pés ou axilas. Ou poções mágicas (misturadas com urina) ao estilo de Madame Min, ao casal que quer "leite e cabelo": leite para a mulher poder amamentar seu filho e cabelo para o marido que está ficando careca, sendo que a poção funciona ao contrário, tornando a situação absurda. Ou ainda, quando Biruta decide arrancar o dente cariado do garoto que o procura e, para tanto, utiliza um alicate de encanador como instrumento e suas botinas como anestesia , exibindo à platéia, por fim, o enorme dente arrancado com pedaços de nervo ensanguentado.

Neste momento um louco adentra o circo, pela entrada do público, vestido com um camisão de hospício, uma peruca enorme e um rabo, arrastando pelo chão, de folhas de mamo

na. Procurando por seu pai e mãe, ele os identifica em Tanaka e Biruta que passam a fazer todas as vontades do louco, temendo contrariá-lo. Assim, os dois são obrigados a sentar-se um em cima do outro, na posição "de quatro". Eles caem, trocam de lugar (pois o bom é "estar em cima" e é humilhante "estar em baixo") e, na pressa de voltarem à posição inicial, ordenada pelo louco, o que está em cima conclui que o outro perdeu a cabeça (na verdade ele sentou-se ao contrário) e que ele podia até "ver o buraquinho da garganta..."

Por fim um homossexual procura Biruta para curar-se de seu mal: "Fiquei assim desde que cheirei essa flor". Todos os outros pacientes que retornam para reclamar que ficaram piores do que antes, e também Tanaka, vão cheirando a flor e assumindo os trejeitos de "bicha", menos Biruta que permanece ostentando sua enorme figa, preta com a ponta vermelha, chegando à altura da sua braguilha.

Após a exibição, à exaustão, de atitudes consideradas socialmente proibidas, como beber xixi, beijar "lugares ruins", virar "bicha" e exercer o sadismo contra os elementos fracos, tais como o velho, a mulher, a criança e o louco, Biruta obriga que seu parceiro volte à situação inicial e fogem de seus pacientes.

## MEMÓRIA

### O Aprendizado

Através das narrações dos artistas é possível recuperar o modelo do espetáculo antigo que permanece como contraponto para a representação atual. Como é o caso da prática humorística do personagem Chico Biruta, que está assentada sobre todo um aprendizado ligado à própria história familiar de Marcos e à história do circo.

Marcos nasceu no circo de seu pai, o circo Universo, e com semanas de vida já estava "dentro de um cestinho" em palco, ao lado de sua mãe, representando uma das peças. E como "já é tradição, todo filho de dono de circo, eu tinha que ser o palhacinho. Meu nome era Espuletinha". Mas, ao crescer, ele parou de fazer o papel de palhaço: fazia apenas papéis de galã e cantava nos espetáculos.

Em 1968 começou a trabalhar como secretário de Tonico e Tinoco, continuando nesta função depois de 1973, quando a dupla passa a ser proprietária de um circo do mesmo nome. Em 1976, Marcos comprou a parte de Tinoco, passando o circo a chamar-se "Bandeirantes" e, pouco depois, comprou também a parte de Tonico, passando a ser o único dono do circo, sempre contando com a ajuda de sua mãe que deixou o trabalho de maquiadora nos filmes de Mazaroppi para ficar ao lado do filho no circo. Foi na época do trabalho ao lado da dupla caipira que Marcos retomou a função de comico: "Foi necessidade. O comico saiu numa temporada nossa. Não foi dificuldade porque eu já tinha certa experiência".

Onofre Gazola conta que quando entrou no Bandeirantes, ainda no tempo de Tonico, "o Marcos não falava nada. Ele não queria nem que eu segurasse o paletó 'assim' , imitando 'um revólver no bolso ou o que a turma imaginasse' Não queria o gesto. Eu dizia que o Dedé (de "Os Trapalhões", grupo que Gazzola havia secretariado em suas apresentações nos circos) falava cada coisa .... Mas o Marcos respondia que o Dedé falava e ia embora, e que ele ficava na 'praça'. Hoje ele pegou fogo. Está muito pior que o Dedé. Não viu essa 'entrada' do 'seu Pinto?' 'Olha só o tamanho dele...! essa coisara toda que ele inventou".

Gazola tem uma história de aprendizado da arte teatral circense, quando aprendeu a representar o "vilão" nas peças, estranhamente superposta à sua própria história de vida, nunca estando presente no momento da apoteose feliz.

Quando ele tinha quatro anos sua mãe faleceu e foi, então, criado pela avó em São José do Rio Preto. Com oito anos o pai se casou de novo e com onze anos "época da guerra", ele fugiu de casa em direção a São Paulo. "No trem me pediram o salvo conduto. Mentí que era escoteiro e que ia encontrar meu grupo em São Paulo mas eles desconfiaram e quando o trem parou na Estação da Luz pulei e fugi correndo. Quando cheguei na casa de meus tios na Móoca eles me mandaram de volta mas eu fugi de novo e fui trabalhar num bar e dormia numa pensão. Com doze, treze anos fui ser cobrador de ônibus e dormia dentro do ônibus. Com quatorze anos fui trabalhar numa entregadora e morava na casa do dono. Nessa época fiquei só - cio do 'Corinthians' e comecei a lutar box. Com quinze anos quis visitar meu pai e ví lá na cidade o anúncio, pelo rádio ,

de um circo desafiando quem quisesse lutar com o "Peito de Aço", dizendo pelo rádio que ele era campeão brasileiro. Pensei comigo que 'deve ser algum aventureiro' porque eu conhecia todos os nomes do box e nunca tinha ouvido falar nele".

Após uma semana no circo Monte Azul, vencendo todos os lutadores de box, Gazola apaixonou-se por uma atriz (dona Fia, atual esposa de Miúdo, do circo-teatro Bandeirantes) e começou a trabalhar no papel de galã da companhia. Ficou seis meses no circo, brigou "com todo mundo" e saiu. De lá, foi para o circo São José, donde fugiu com uma cigana, tendo sido perseguido e roubado pelos homens de seu grupo. Ao voltar para o mesmo circo começou a namorar e casou-se com sua atual esposa. Conheceu um tempo de sucesso trabalhando no circo Rosário, de Antenor Pimenta, "o autor de 'O Céu Uniu dois Corações'". "Só armávamos em cidades grandes. Esses artistas de hoje não serviam nem para fazer pontinhas lá. Trabalhei oito anos naquele circo. Eu era motorista, secretário, ponto, artista de drama. Lá nasceram meus filhos. Me profissionalizei naquele circo, pena que ele vendeu. Vendeu prô filho do Piolim e eu vim para São Paulo com ele".

Neste último circo ele não se deu bem e, após passar rapidamente para um outro circo "que era de terceira categoria, quase segunda", partiu para o trabalho numa rádio-novela. "Eu contracenava com o Juvêncio. Se chamava 'Juvêncio contra o homem-macaco', eu era o macaco. 'Juvêncio contra o mensageiro da morte', eu era o mensageiro da morte. 'Juvêncio contra o fantasma do rancho', eu era o fantasma do rancho. 'Juvêncio contra o louco do rancho maldito', eu era o louco do rancho. Nessa novela eu tirei um partidão danado ,

até cassarem a rádio Piratininga. Quando a gente ia pros circos 'levar' o Juvêncio eu me vestia de macaco, passava breu com álcool no corpo, comprava cabelo e fervia no álcool pra ele enrolar e grudava no corpo. Terminava o espetáculo, ficava eu sozinho até duas horas para sair aquilo tudo".

A partir daí Gazola fez várias investidas ao sucesso, em circos e nos antigos canais 9 e 7, indo parar no atual circo Bandeirantes. Mas ele já não pode se susten-tar com o seu trabalho de ator (trabalha com a publicidade de lojas comerciais da Lapa) porque "pedi um tanto de salário para o Marcos. Ele deu, mas começou a 'levar' menos dramas on-de eu entro. Erro dele, né?".

Segundo os artistas, raramente há um professor. Como diz dona Maria, cujo pai começou com quatorze anos no circo Piolim sendo ela filha única. "Fazia de tudo. Só 'número de ar' que eu nunca aprendi. Fiz 'equilíbrio', 'ro-la' e também cantava. Com quinze anos comecei a trabalhar em comédia e estou aí até hoje. A gente do circo, sei lá, já nasce com aquele dom, aprende a bem dizer sozinha".

Tanaka, por exemplo, só lembra de um professor para o "número de paradas", ginástica circense que ele já não faz. "O resto aprendi sozinho".

Miúdo, que trabalha há cinquenta de seus sessenta e três anos, também é da mesma opinião. Fugiu de casa ainda criança e o "único apoio que eu recebi foi em circo. O primeiro circo foi o Estrela D'Alva. Lá aprendi núme-ros de ginástica e depois dos quarenta e cinco anos comecei a ser artista de peças. De pequeno eu já fazia número de pa-lhaço".

O pai de seu Rui era seminarista e abando -  
nou tudo para se casar com "uma uruguaia , que foi minha mãe".  
Eles tiveram o circo Olímpico, onde ele nasceu, e depois o cir  
co Familiar, até o falecimento de seu pai há 30 anos. Foi nes  
tes circos que ele aprendeu a trabalhar em "números de varieda  
des" e em teatro, "quando contratavam alguma companhia para se  
apresentar no circo".

Também Colosso estudava num colégio de pa -  
dres, em Piracicaba, até a idade de quatorze anos. Órfão des-  
de criança, ele começou a gostar de circo e ia assistir "todo  
circo que passava por lá", até que foi o circo Sbano em sua ci  
dade. "Implorei para a minha irmã. Na estréia pintei a cara  
e fui. Às sete horas eu já estava atrás da cortina e a turma  
gostou. No colégio eu já era o Colosso". Então, o dono deste  
circo assumiu a sua educação e além dos números de palhaço ele  
foi aprendendo "números de índio e de volante". Depois apren  
deu trapézio "simples e voador" e desde 1977 começou a namorar  
com sua atual esposa, Marlene, que era empregada doméstica do  
dono de um dos circos onde ele trabalhou.

Hoje, Marcos participa da história do apren-  
dizado da arte circense de Dudú, o filho de sete anos do casal  
Colosso e Marlene. Tal como William, o filho de quatorze  
anos de dona Maria, Dudú faz várias pontas em diversas peças .  
Mas este está sendo "criado" por Chico Biruta, que especialmen  
te nas partes de variedades e concursos nos espetáculos, traz  
Dudú ao palco para contracenar com ele números cômicos.

LEMBRANÇA





O passado hoje

É curioso observar que mesmo Marcos, que tem uma especial sintonia com o público atual e que é o cômico , personagem cada vez mais destacado, mesmo ele, idealiza o passado como o tempo em que o público "aceitava mais as peças".

Como diz também seu Rui: "Os circos 'levam' os dramas como dramas mesmo e o povo até chorava, achava aquilo bonito. Hoje não, eles gostam é dessas chanchadas. Mesmo as comédias tinham mais enredo, história. Das comédias antigas, só que tem enredo é essa 'levada' com o nome de "Chico Biruta, o Gostosão' e aquela outra, 'Lar Infeliz'. O resto é tudo chanchada, que agrada todo mundo".

Do humor antigamente, ele lembra de um pequeno esquete, que "também tinha 'doble sentido', mas não era como hoje". "Tem dois conversando. Um diz pro outro: 'hoje fui passear na rua e encontrei duas senhoras conversando. Daí vi um galo correndo atrás de uma galinha, atravessando a rua. Pasou um caminhão por cima da galinha e matou. Daí, as duas velhinhas conversando: 'Isto é que é ser honesta. Preferiu a morte".

Segundo dona Maria, a diferença é que o "humor de hoje é mais à vontade. Antigamente a gente tinha mais calma, se não o povo revoltava. Mas você vê, os palhaços mais velhos já não agradam todo mundo agora".

Mas, dos artistas mais velhos que ainda trabalham atualmente, quem realmente valoriza o passado é Gazola, lembrando do circo Rosário, de Antenor Pimenta. "O ensaiador ficava só sentado lá, era rigoroso. Uma ocasião fui

fazer o papel de Judas na 'Paixão de Cristo'. Então, a hora que eu entrei os soldados diziam 'senhores, com grande insistência pede um homem para ser atendido'. O outro: 'o tribunal reunido não pode agora atendê-lo'. O outro: 'Justamente por sabê-lo pede para ser atendido', 'Por sabê-lo? É singular. Que achais?', 'Que mandá-lo entrar deveis', diz o outro. Então, o soldado: 'Que entre!' Daí eu entro de Judas: 'Senhores, chamo-me Judas e venho vender Jesus'. O cara falou: 'Não é nada disso Gazzola'. Eu fiz umas vinte vezes, até sair como ele queria", diz Gazzola repetindo a fala, dando mais pausa à declamação, com a voz mais grave e intercalada por risadas.

Lembrando de outra peça, "Irmãos Corsos" , Gazzola conta que "o Antenor até mandou um filho seu ficar dois meses numa escola de esgrima em São Paulo, para aprender a lutar e ensinar a gente. Quando eu falava: 'Graças a Deus estou livre da família Franchi', ele puxava a espada e dizia: 'Não, ainda tem o último dos Franchi', e a gente lutava e era uma perfeição. Agora é isso: o cínico tem que ser cômico, o galã tem que ser cômico. Tem que sair fora. Nestas chanchadas o que um ator pode fazer? Se é o vilão, tem que por o povo contra ele e ao mesmo tempo fazer rir: 'Eu sou machão, lindo de morrer...'".

De fato, o passado é uma referência constante à cada reflexão que os artistas fazem sobre seu trabalho. As datas confundem-se nas lembranças, mas o divisor de águas é a constatação de que "hoje o público não aceita mais drama. Tem que levar o drama como melodrama". Com este consenso, os artistas referem-se ao contínuo distanciamento em relação à estética do passado, em função do aumento de cenas



cômicas inseridas, dia a dia, nos textos dramáticos.

### O passado do humor

Especialmente os artistas mais velhos desvalorizam esse teatro despojado de quaisquer técnicas de realismo nos cenários e indumentárias dos personagens, centrado cada vez mais num humor cujo tom é a obscenidade e dirigido a um público cada vez mais das franjas da cidade, num contexto cuja marca principal é a violência.

Noutros tempos era bem diferente. Quem conta é Tomé, cômico e cenarista do antigo circo-teatro Arthus, desde a década de 30 até o ano de 1964, quando o circo encerrou suas atividades: "Nunca na minha vida tive encrenca com a platéia. Nunca um artista deve responder para o público, maltratar. Não deve fazer isso, não. Eu sou contra isso, mas eu conheço muito colega que é assim. Capaz de dizer: 'Ô moço, o sr. aqui tá no circo. O sr. vai procurar um pasto prá pastar!. E o palco quebrar depois? Já vi rasgarem até lona, correr atrás de artista. Como o 'Rapa-Rapa'. O Rapa era imoral na palavra e ainda fazia gesto. E no circo vai família".

Tomé prezava muito os cenários. Num deles, por exemplo, através de uma ripa pendurada numa corda estava preso um pano onde havia ondas de rio pintadas e alguns pedacinhos de papel celofane representavam água respingando do barco: era o momento de grande tensão dramática, quando a imagem de Nossa Senhora era colhida na rede dos pescadores, na peça "Os Milagres de Nossa Senhora Aparecida".

Em outra peça, "Jack, o Estripador", o barco em que os policiais vinham prender Jack era de rolemã, com rodinhas de borracha para não fazer barulho. Havia também um bueiro e uma ponte, "a ponte igualzinho, com a beirada imitando aquela grade. E em baixo fiz um tubo de madeira imitando um bueiro, uma paredinha imitando o cimento do lado de lá da água, né?". Então, a grande apoteose, lembrando a marcação rígida dos artistas em palo: "O Jack entrava no esgoto e a polícia chegava. A Guiomar (sua irmã) estava lá, quando o tiro ia pegar no Jack, o estripador, ela se colocava na frente. Quando ela se virava e deixava cair o xale aparecia aquelas pintas de sangue escorrendo nas costas. E ela dizia assim: 'morro, morro, mas salvo meu filho'. Essa cena da Guiomar era um colosso. O grito que ela dava. Ela abria o braço e o xale caía e a gente pintava direitinho com anilina imitando o sangue nas costas dela e a blusa era clara, né?".

Mas, às vezes, era o palhaço que se sobrepu nha ao cenarista. Como na peça "Os Milagres de Santo Antonio", num momento bem marcado de ruptura na declamação do texto escrito, em que Tomé provocava o riso inesperado. Pois, não encontrando folhas de uva para uma parreira, que por um artifício de montagem deveria ficar verdinha e carregada de uvas, Tomé colocou folhas de xuxú, que julgou as mais parecidas. Mas a certo momento, em plena apresentação da peça, ele mesmo dizia: "Olha, o santo é milagroso mesmo!... Está fazendo pé de xuxú dar uva...".

Isso é o que era chamado de "linha de casa, bichigada ou chamborô". Como explica Tomé: "Pelo decorrer da peça você tem aquela idéia. Quando dá aquela pausa, você já

fica esperando. O povo estoura. 'Essa pegou'. Então, a gente já marcava essa bichigada. Chamava 'bichigada'. Então , era onde eu 'pegava' nas praças. No 'Guarani', por exemplo , tinha muita linha de casa. Eu fazia um papel cômico. Pegava uma espada porque tinha um medo danado de índio. Então, meu irmão estava lá. Ele fazia o Pery e eu dizia: 'tira esse bugre daqui. Onde já se viu?' E o índio me olhava com cara feia e eu dizia de novo: 'esse bugre'. Mas ele não gostava que desse 'bichigada' no papel dele, não".

O circo-teatro Arethufa apresentava espetáculos na cidade de São Paulo, em bairros como a Mõoca, por exemplo, e também viajava pelo interior de São Paulo, Minas Gerais e Paranã. Sua vocação para o teatro, com um repertório de muitas dezenas de peças, fez com que na década de 40 o circo -teatro Arethufa passasse a se chamar Pavilhão Arethufa, sendo então montado com seiscentas folhas de zinco, permanecendo nas praças por longas temporadas. E, no "tempo das águas", deixam o circo e viajavam só com o essencial, apresentando-se nos teatros e cine-teatros das cidades do interior.

Já na época o Arethufa diferenciava-se de outras companhias, sendo marcado o rigor e esmêro com que eram produzidos os espetáculos, sob a direção do proprietário, sr. Neves, que vindo de Portugal para o Brasil no final do século passado sempre transmitia aos sete filhos o mesmo cuidado. Aliás, este parecia ser um dos pontos fortes da companhia: sua composição básica somente com artistas da família. Só mesmo depois da morte de seu pai é que Tomê, como ele conta, pode dar mais "bichigadas" nas representações, mas, um caso narrado por ele nos dá como contraponto a representação de outra comparia

nhia dramática: "Uma companhia de teatro muito boa, afamada. Então os comediantes contavam umas anedotas. Ele estava num barco fazendo uma viagem e tinha um padre muito bom, benzia todo mundo. E tinha um contrabando de perfume e umas moças compraram um perfume que era muito caro. Com medo da busca, porque iam passar busca, a moça pegou os dois frascos de cheiro e disse: 'sr. vigário, só o sr. pode nos salvar'. 'O que é, minha filha?' 'Vão passar busca. Esses vidros de perfume. Não foi roubado. Nós compramos mas eles vão tomar — é contrabando. O sr. podia guardar prá gente?' 'Pois não, minha filha. Isso é uma coisa tão à toa...' Levantou a batina e colocou no bolso da calça. Ah... prá que? Veio a busca, e eles disseram: 'sr. Vigário, nós vamos ter que revistar o sr. também. É uma busca e o sr. sabe disso, é um padre muito bom'. 'Não tem importância, mas comigo não precisa cismar, não, porque o que eu trago aqui em baixo da batina é daquelas meninas alí'. Nossa, mas você precisa ver as cadeiras que voavam pelo palco em cima do camarada que contou isso aí. Acabou o espetáculo só porque ele falou isso. Lá em Guaxupé. Nós estávamos assistindo. Ainda não tínhamos estreiado".

As narrações acima, como este caso de anedota considerada "imoral", bem como as referências do tipo de humor e da relação com o público no passado, apontam para a criação dos momentos de tensão nos espetáculos.





E O PALHAÇO, O QUE É?

Caso o palhaço não consiga lidar com os limites da negociação entre o humor e a ordem, a representação poderá ser abandonada à violência em si mesma, o que tornará o espetáculo circense inviável enquanto tal.

Aliás, há mesmo um consenso entre os artistas de que, para um circo "ir para a frente" é necessário que o dono seja o palhaço, em virtude de este ser realmente o personagem central e não poder ficar exposto às flutuações do trabalho dos artistas contratados no circo. E, no caso do Bandeirantes, o consenso está sendo confirmado, dado que este é um dos únicos circos-teatros ainda em funcionamento na periferia de São Paulo — e com grande afluência de público. E o papel do palhaço é reforçado nos dias de hoje, em que o tom das comichidades, avançando os limites do permitido, destaca a ação do cômico como personagem que negocia entre o humor e a ordem.

A habilidade de Chico Biruta negociar está relacionada ao fato de ele ser um personagem central tanto no espetáculo quanto no contexto do circo como um todo.

Como vimos, além de ser o personagem Chico Biruta, Marcos exerce também as funções de diretor e "ponto", além de ser ele mesmo o proprietário. Ao centralizar todas estas funções ele acaba por ter um maior poder sobre todos os acontecimentos ligados direta ou indiretamente ao circo, sendo que este gira em torno de seu poder tanto no contexto do espetáculo, por meio de seu personagem Chico Biruta, como no contexto institucional do circo.

Marcos é quem decide todo o encaminhamento

dos espetáculos, dosando-lhes com o material que tem à mão. Ou seja, de um lado, a memória coletiva do que vem a ser um circo e do que vem a ser o humor — conceito imprimido em sua memória ao longo do tempo — e de outro, a vida cotidiana que lhe fornece elementos de improvisação e renovação, indicando os limites do permitido.

Mas suas decisões sobre todos os níveis acerca dos quais ele exerce seu poder estão orientadas pela sua percepção do público. Como ele diz: "A platéia é o termômetro. Se você vê que pelo lado da malícia tá agradando, porque sem malícia não agrada, a gente carrega mais aí. Se é muita criança, então é coisa de cair, de dar tapa. Daqui a gente vai sentindo. A gente é que vai por eles, não eles que vão pela gente".

Porque, para Marcos, o circo pode ser comparado até a um "comércio", como ele sugeriu quando comentou a possibilidade de desmarcar o show contratado com Milionário e José Rico para "levar" um espetáculo comemorando o "dia do circo" (dia 15 de março, instituído pela Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo em função do aniversário da morte de Piolim). "Tive a sorte de ter eles aqui neste dia. A dupla sertaneja de maior sucesso na atualidade. Se eu deixar de 'levar' a dupla para comemorar o 'dia do circo', deixo de faturar e a razão do comércio é essa". O importante é que o público compareça e ria.

Embora valorizando o passado como tempo em que o público "aceitava mais os dramas", mas com a consciência de que "entre os cinquenta que vêm, só uns cinco vem 'certo' e, já pensou se só cinco desse risada e quarenta e cinco ficasse quieto?", Marcos acha que "tem peça que não dá prá 'levar' mais. Como 'A Escrava Isaura'. como eu vou falar 'tomou doril e o tche-que-tché caiu' numa história passada em 1800, no tempo da es -

cravidão? Eu cheguei a levar essa peça, mas modificamos bem. Dou uma explicação pelo microfone de que era antiga mas que vou falar como se fosse na atualidade. Mas é muito mais fácil não explicar nada. Dá muito menos trabalho, levar como na atualidade e não explicar nada. Eles querem a situação, não a história, é muito o momento. O enredo fica em segundo plano. Então, eu levo como eles querem, a situação.... É o caso da 'Paixão de Cristo' (a mesma peça lembrada por Gazola ao referir-se ao ensaiador do antigo circo). Não levo pelo palavreado. Se tivesse outro palavreado, se Pilatos falasse de uma maneira mais simples e condenasse Jesus....".

É neste momento que aflora a diferença entre os dois personagens, Marcos e Biruta. Pois, se para Marcos o circo pode até ser comparado a um comércio, e nada mais pareça ser "fixo" em sua concepção do que vem a ser o teatro circense, para Biruta é necessário que permaneça certo conteúdo sobre o qual seja possível exercer o seu humor e fazer com que o riso deflagrado no circo-teatro seja diferenciado daquele outro dos circos maiores, de ingressos mais caros e que é atenuado pelo contexto de grande espetáculo. "No circo como o da gente, pra dar o desfecho em cima, sem poder esperar, já tem que ter tudo enfronhado. Tenho os meus papéis de cõr. E não pode ter tristeza ou preocupação no palco. O cômico não tem jeito de disfarçar, mas parece que tem 'alguma coisa superior' que ajuda. Acho que é a mesma maneira que o pessoal que vem aí e esquece tudo por duas horas..."

Marcos já poderia "deixar o circo e pegar o dinheiro e montar outra coisa porque já tem muito dinheiro", como conta Samuel, que tem conhecimento de seus rendimentos. Mas

ele não pensa em mudar de atividade: "Gosto do circo e quero ser sempre o Chico Biruta". Começou quando o cômico saiu de uma temporada do circo Tônico e Tinoco, e ele precisou substituí-lo. "Então, partí prá isso, que não é o palhaço de cara pintada como normalmente é. Eu precisava fazer um tipo de um moleção, tipo de um caipira. Então criei esse tipo de calça curta, botina e nariz vermelho. Porque, conforme a história não dá prá entrar um palhaço tradicional. Foi numa peça deles mesmo (de Tônico e Tinoco). Comecei na 'Marca da Ferradura' , o cômico se chamava Chico Biruta e o nome soou bem. O personagem é o tipo de um moleção que guiava um cego e mentia pro cego dizendo que tinha um buraco na frente prá ele pular, um moleque bem levado. Com a influência desse papel peguei esse estilo de trabalhar".

Mas além dessa descrição que Marcos faz de Chico Biruta, com as calças curtas (uma delas com um enorme coração vermelho no traseiro)\*, o famoso par de botinas, às vezes utilizado para aludir ao seu chulé (uma de suas armas), o nariz pintado de vermelho e ainda um boné, ele também utiliza alguns acessórios obrigatórios. Pode ser uma chupeta, uma cruz, um estilingue, figa ou gravata vermelha, o importante é que sejam enormes, pendurados no pescoço até à altura da braguilha de sua calça curta. Marcos diz que eles não têm nenhum significado especial, que "é tradição de circo", mas, como já vimos especificamente no caso das representações de várias peças, eles têm um papel destacado naquilo que poderíamos chamar de "birutices", ou seja, as ações cômicas de Chico Biruta.

São recorrentes as cenas nas quais o riso é deflagrado a partir da exibição destes outros acessórios, e as

\*(ver foto p. 61v )

sim, por meio da combinação do "molecão" com o homem que ostenta símbolos de sua macheza, é construída a figura do "menino-homem" que é Chico Biruta.



## II. O LUGAR DO HUMOR

Ao procurar analisar o humor no interior das peças representadas foi necessário torná-las comparáveis e destacar os momentos de riso a fim de qualificá-los.

Em qual momento da narrativa o riso seria mais "grave"? E o riso dos dramas seria igual àquele das comédias?

Para identificar os momentos dramáticos centrais na narrativa utilizei um esquema baseado em Propp (1929). Na verdade, procurei apenas identificar as funções dos personagens e a sequência de suas ações em termos da recorrências de elementos nas narrativas. Assim, a representação estará dividida em três partes: carência, onde os personagens centrais são apresentados e é introduzida a desestruturação de uma dada situação; crise, onde há o desenrolar da estória, com o consequente agravamento daquela desestruturação e resolução, onde há o final moralizante para os conflitos gerados com a instauração da crise.

Mas as peças foram resumidas adiante segundo as encenações, tendo o texto escrito apenas como referência de transformações significativas, pois as cenas de improviso são incorporadas às representações e o texto escrito, praticamente já não é utilizado pelos artistas. (2)

Neste sentido, especialmente por se tratar de representações teatrais e não de textos escritos, tive como referência também a teoria de drama social de V. Turner (1974);

onde, a partir de uma situação de conflito (distúrbios do "normal" — aspas minhas — que acabam fornecendo insights sobre o cotidiano) desenvolve-se um mecanismo em quatro fases de ação: (1) Quebra do regular assinalada pelo não cumprimento de qualquer norma crucial. Zombar dessa norma define o drama — grifo meu — e lhe tira a condição de crime. (2) Período de crise com características liminais. (3) Ação revestidora. Seria o momento da atuação política para a composição da crise. (4) Reintegração do elemento conflitado, ou por outro lado, reconhecimento do cisma (pp 35-41); mas é justamente na segunda fase, a que tem características liminais, onde há mais ocorrência de cenas de humor, como veremos.



MÃO CRIMINOSA

## CARÊNCIA

O vilão, bêbado irrecuperável, violenta a noiva do próprio irmão.

## CRISE

Irmão do vilão, (o galã), abandona a noiva violentada e vai para a cidade grande. Quando retorna, durante uma festa em sua homenagem, após brigas, insultos e ameaças, vê o vilão matar a própria mãe.

## RESOLUÇÃO

O vilão enlouquece e morre aos poucos repetindo o nome da mãe que ele próprio matara.

O escritor, que ouvia a narração do drama, conclui que "tudo o que se faz na terra aqui mesmo se pagará..."

## HUMOR

O vilão ameaça o tio fazendeiro com uma faca. Este, tremendo cômica e caricaturalmente, repete de modo insistente o nome do sobrinho: "Zeca, Zeca... Zeca, Zeca..."

Carruira, o empregado da fazenda representado por Chico Biruta responde com um "égualmente" aos cumprimentos do visitante da Capital. Em outra representação, com tom mais obsceno, Biruta lhe estende, ao invés da mão, o enorme estilingue que tem pendurado no pescoço e, imediatamente, ordena para que o visitante "solte do meu pau!..."

O vilão luta com os demais personagens masculinos do drama, sendo que na luta com Chico Biruta este utiliza sua conhecida arma, que é o enfiar o dedo no traseiro do vilão.

Quando o galã reencontra sua noiva que havia sido vítima da violência sexual de seu irmão antes do casamento, após o diálogo inicial quando ele lhe diz que voltou por não dar mais importância para o ocorrido eles se despedem, não sem antes um sugestivo pedido para que ela lhe esperasse "atrás da bananeira...". E Biruta passa a repetir, com a entoação de uma propaganda da Rede Globo, a palavra "bananeira....".

### A MALDIÇÃO DO LOBISOMEN

#### CARÊNCIA

O vilão é o lobisomen que aterroriza um povoado, roubando crianças e atacando moças.

#### CRISE

Um noivo, prestes a casar, é arranhado pelo lobisomen, transformando-se, ele também, no terrível monstro. Faz várias vítimas no povoado e arranha sua própria noiva.

#### RESOLUÇÃO

O galã, transformado em vilão após a metamorfose provocada pelo lobisomen, decide matar a noiva para salvá-la da maldição lançada também sobre ela. Morto com uma bala de prata, sua verdadeira identidade é revelada e a ordem volta ao povoado.

#### HUMOR

Biruta, como empregado da família representada, descobre que o lobisomen tem medo da cruz e entra, sucessivamente com cruzes cada vez maiores querendo parecer o próprio Jesus Cristo. Então, uma de suas cruzes repentinamente é colocada entre as pernas do pai da noiva, um velho sério, e transformada em objeto fálico. Ao susto do velho, Biruta lhe responde alguma coisa como: "pensou que era de verdade e gostou, hem?..."

(ver foto p. 78v)

OS MILAGRES DE NOSSA SENHORA APARECIDA

CARÊNCIA

O vilão, um mau pai e mau esposo, chega sempre bêbado em casa, de madrugada, e não traz dinheiro para os re médios necessários ao filho quase paralítico.

CRISE

O vilão se nega a recorrer à ajuda de Deus através de uma "irmã de caridade" e de um "padre milagreiro" e joga sobre si mesmo uma praga: ficaria cego caso o pa dre fosse realmente milagreiro.

O dono do único hotel da cidade onde o padre opera os milagres revela-se um comerciante avarento, ao explo rar os peregrinos.

Mulher rica recebe graça e não cumpre com a caridade prometida porque tem preconceito com a pobre e preta.

RESOLUÇÃO

O menino, filho do vilão, anda e o pai fica momenta -  
neamente cego. Então, sua boa esposa roga ao padre e ele volta a enxergar, mas diante de um segundo pedido seu, para que ele curasse também a mão do marido que, aleijada, "tanto lhe atrapalha para trabalhar", recebe uma negativa, pois a mão aleijada era um castigo do céu por ele ter batido em sua própria mãe. Também a mulher rica deveria permanecer aleijada por ter ti do preconceito (a pobre e preta era N. S. Aparecida).

HUMOR

O empregado do hotel, Chico Biruta, ridiculariza o patrão avarento, obrigando-o a dizer, sem perceber, palavras obscenas.

Sendo forçado por este, a dormir com um velho aleijado, por causa da falta de quartos, ele passa toda a cena demonstrando que ele é quem iria "fazer tchê-que -tchê".

O mesmo Chico Biruta ridiculariza também os hóspedes aleijados, dizendo-se surpreso com a quantidade de "gente esquisita", passando, então, a testar o equilí brio deles tirando-lhes a muleta e deixando-os, inva riavelmente , cair.

CORAÇÃO MATERNO

## CARÊNCIA

Filho de camponesa pobre se apaixona por filha de rico fazendeiro, que por sua vez é apaixonada por seu primo, um homem casado.

## CRISE

Filho, enlouquecido pelo amor, desrespeita mãe e Nossa Senhora. Para atender os pedidos arbitrários de sua amada, joga as flores colocadas no altar da Santa pela sua mãe devota.

## RESOLUÇÃO

Quando descobre a verdade (a relação da filha com seu sobrinho casado), o fazendeiro aperta a mão do filho da camponesa desculpando-se por tê-lo "julgado mal". Como na música do mesmo nome (de autoria de Vicente Celestino), a vilã exige do rapaz pobre uma prova de amor. E ao aceitar o desafio de vê-la passar sobre ele com seu "fusão preto" ele acaba por ver sua própria mãe atropelada, uma vez que ela se colocou no lugar do filho para salvá-lo.

## HUMOR

Chico Biruta é empregado do fazendeiro e nesta peça sua atuação se restringe a encenar um empregado idiota. Por exemplo, seu patrão manda que ele veja quem está batendo na porta e ele retorna dizendo, de modo insistente, que simplesmente já viu! Ou, ao carregar as malas para o patrão, sem receber gorjeta, responde-lhe que "o senhor não 'paga' nem o fogo de cigarro". Ou ainda, servindo o leite das vacas que ele mesmo ordenhou, ante a repugnância do patrão, responde que se enganou e tirou "leite" dos bois.

### JESUS NA CASA DO POBRE

#### CARÊNCIA

O vilão, homem rico, despreza os pobres. É um patrão arbitrário. Cobiça a mulher de seu empregado.

#### CRISE

A família é desestruturada. Homem honesto, uma vez despedido injustamente, decide roubar para comprar re médio para filho paralítico.

#### RESOLUÇÃO

A esposa mantém-se firme e não cede às propostas do vilão. Sofre calada. Assim, ganha a graça pedida: o menino consegue andar e o marido arrepende-se, sendo perdoado por Jesus.

Neste instante, Jesus e Nossa Senhora cruzam o palco, com a cruz e todos os artistas da peça ajoelham e rezam. (ver foto p.104v)

#### HUMOR

Biruta, no papel de empregado do vilão, acentua a arbitrariedade deste; pois mesmo sendo preguiçoso e desonesto consegue empréstimo para comprar pinga.

E ao outro empregado, homem trabalhador e honesto foi negado o dinheiro para comprar remédio para criança doente. Mas, na verdade Biruta consegue o dinheiro enganando e ridicularizando o patrão — ou ele é "elogiado" ("o senhor é tão bonito que parece artista de novela. Ele se chama Francisco Cocô") ou é transformado em "escada" para a esquete da viagem à Europa, devendo dar o aumentativo dos países e cidades enumera das por Biruta, tais como Cuba e Boston.

Biruta, com sua enorme gravata vermelha, faz contra - ponto com todos os personagens, sempre afirmando seu papel: ele é quem "faz thê-que-tchê" e, através do ges to "aqui ô!...", sempre tira a melhor.

## CORAÇÃO DE LUTO

### CARÊNCIA

O vilão, dono da fazenda, tem uma discussão com uma pobre camponesa. Ele não quer que seu filho se relacione com o filho dela em função da "diferença social", a expulsa da fazenda, incendiando sua casa e fazendo com que ela morra queimada.

### CRISE

Orfão, o filho da pobre camponesa é continuamente maltratado pelo vilão.

Consegue fugir, mas mesmo assim ainda será alvo da maldade do vilão.

### RESOLUÇÃO

Apesar de todas as dificuldades vividas, com a ajuda da alma de sua mãe que lhe fala mesmo depois da morte, o menino cresce e se casa com uma mulher perfeita: boa filha, boa noiva, bonita e rica. E o vilão é punido, sendo preso.

### HUMOR

Na representação do drama há a criação de um personagem cômico que não constava no texto escrito. O "campanga" que incendeia a casa da camponesa permanece mau por toda a estória no texto escrito. Só na representação, vivido por Chico Biruta, ele se arrepende e ajuda o menino a fugir (no texto escrito, a fuga era resultado de um milagre da mãe morta)

No final, Biruta recebe uma estranha proposta do policial que prendera o vilão: acaso ele, que por todo o tempo atuara comicamente com todos os personagens através de seus gestos obscenos, "não gostaria de bater no vilão?". Após uma encenação de "justiça-fora-da-lei", sugerindo-se um linchamento, Biruta utiliza sua "terrível arma" contra o fazendeiro que anunciara por várias vezes durante o espetáculo que "com Faustino Siqueira ninguém brinca.. ninguém brinca.." : enfiar o dedo em seu traseiro.

O CÉU UNIU DOIS CORAÇÕES

## CARENCIA

O vilão faz uma intriga e impede um casal apaixonado de se casar. O motivo é a "diferença social".

## CRISE

A ingênua é orfã e tem apenas sua avó cega. O galã termina seus estudos e ao formar-se médico opera a avó, mas tanto a ingênua quanto o galã morrem antes de conseguirem realizar o casamento.

## RESOLUÇÃO

O personagem cômico (Biruta) desvenda a intriga feita pelo vilão, trazendo a punição deste. O par romântico casa-se no céu.

## HUMOR

Chico Biruta, no papel de irmão da ingênua, contracenava com todas as personagens em pequenas entradas cômicas. E, algumas vezes, o cômico adentra o espaço sacralizado do céu com uma enorme barriga, "grávido", justamente no momento em que está acontecendo o casamento do par romântico.

Inicialmente já é possível levantar alguns pontos em torno dos quais a narrativa e o humor se estruturam. Ou seja, que elementos da narrativa irão encaminhar a peça para um final feliz na apoteose moralizante? E em que medida este apoteose dá espaço para o humor? Como é representado o mundo em que os personagens se debatem?

Podemos ver em todos os melodramas representados que Chico Biruta não poupa nenhum personagem, sejam eles velhos, padres, freiras ou patrões. Aliás, pode-se até dizer que essas figuras que costumeiramente são aquelas às quais deve-se o maior respeito sejam os objetos de riso preferidos. Só uma figura é poupada pelo humor de Biruta: a mãe. E em todos os dramas ela é justamente um elemento central.

Em Mão Criminosa a mãe é a vítima do vilão, seu próprio filho; em Os Milagres de Nossa Senhora Aparecida não só a esposa também tem reforçado o seu papel de mãe sofridora, como o vilão, arrependido, só não se vê livre do castigo recebido de ter sua mão aleijada por ter batido em sua própria mãe; em Coração de Luto, o vilão, ao queimar a mãe do menino pobre acaba, humilhado, vendo-o restituído de todos os bens em acréscimo — é como se a mãe queimada voltasse ao filho mais perfeita; em Coração Materno o erro assume proporções trágicas quando o vilão sacrifica a própria mãe em função do amor por outra mulher; em Jesus na Casa do Pobre, numa encenação crucial do embate do Bem x Mal, o personagem da esposa tem reforçado o papel de mãe que se santifica ao sofrer calada. (Nota 3 ).

Apenas dois dramas não têm a mãe como elemento central. A Maldição do Lobisomen, que problematiza o medo do sobrenatural e O Céu Uniu Dois Corações onde a figura da



mãe é atenuada ao ser substituída pela avó. Adiante veremos como o humor toca os conflitos dramáticos, mas o final moralizante, como vimos, é sempre representado seriamente e o único drama que tem a apoteose transformada numa cena de humor é justamente O Céu Uniu Dois Corações, quando Biruta surge grávido no céu. (Paralelamente, deve-se lembrar que embora a mãe seja um elemento cultural inviolável, no caso de Marcos, que representa o Chico Biruta, esse dado é ainda mais significativo, dada a importância de sua mãe em sua história de vida, ligada ao circo.)

Além de ser possível associar a representação da figura da mãe à possibilidade ou não de humor no momento crucial da peça, ela também está relacionada à possibilidade do final feliz para o melodrama representado no circo, uma vez que somente nas duas peças em que a mãe é assassinada pelos próprios filhos (Mão Criminosa e Coração Materno) a apoteose é trágica e não há sofrimento regenerador como nas outras peças. Pois, sempre a justiça, ao ser cumprida, restitui os bens perdidos (a saúde, o amor, o dinheiro, a honra), a não ser quando a única possibilidade de justiça seja a punição máxima com a morte, como é o caso destas duas últimas peças citadas. E novamente aqui, na peça que não problematiza a figura da mãe (O Céu Uniu dois Corações), a morte passa a ser igual à vida, quando há o casamento no céu.

Mas há um outro dado que particulariza os dois melodramas que têm o final trágico. Mão Criminosa e Coração Materno são as duas únicas peças onde o contexto é o que se poderia chamar de "Roça Fechada".

Esse termo tenta dar conta do contexto limitado às referências do mundo rural sem comunicação com a vida urbana. Inclusive nas duas peças há um elemento da cidade (Eleo-

nora em Coração Materno e Mauro em Mão Criminosa), que é representado como a saída para a falta de perspectivas do mundo fechado sobre si mesmo, mas não há lugar para eles (Eleonora desiste de matar o marido infiel e volta para a cidade de onde veio e Mauro desiste de viver seu amor ao saber que se tratava da ex-noiva de seu amigo e também volta para a cidade — ambos são os únicos personagens "ilustrados" destes dramas). Já em A Maldição do Lobisomen o contexto também é de "Roça Fechada" e no final também não há salvação. Mas aí a questão não é o assassinato da mãe e o drama é invertido: ao invés de filhos perderem as mães, é o pai que perde a filha e a mãe que perde o filho, ambos sacrificados pelo lobisomen.

Como contraponto a esse contexto sem saída da "Roça Fechada" temos Coração de Luto em que é representada a passagem roça/cidade através da viagem do menino da fazenda para o emprego na fábrica, terminando no final mais feliz de todos os dramas encenados, quando o personagem principal é restituído de todas as perdas, com acréscimo. Inclusive, este filho não só não mata a mãe (ela foi queimada pelo vilão, rico fazendeiro) como a faz renascer, casando-se com uma mulher que tinha todas as qualidades da mãe mais a riqueza. E a carência, o que dá origem ao conflito, não são as paixões desregradas como nas três peças cujos finais são trágicos (em Mão Criminosa o vilão é bêbado, vadio e violenta a noiva de seu irmão, em Coração Materno o vilão se apaixona pela filha do fazendeiro e mata a própria mãe e em A Maldição do Lobisomen o vilão é o próprio lobisomen que contamina a outros com seu desejo de sangue e morte). Aqui, em Coração de Luto, a origem do conflito está na questão da desigualdade social: "o que tem seu filho? Inferioridade social!..."

Mas como veremos em outras peças, também aqui o ruim não está na riqueza que causa a desigualdade e sim em alguns ricos. Pode-se ler o desejo dos autores do melodrama de que fosse feita a passagem roça/cidade mantendo-se a lógica moral caipira, apenas limpa do ranço autoritário e injusto do coronelismo. Nesta peça (Coração de Luto) há uma ordem do mundo justo que foi mantida pelo mundo da cidade. E o galã, mantendo a integridade da moral tradicional da roça (a empresária, sua futura sogra diz: "Vem cá meu rapaz, perdoe-me. Minha filha tem tazão em amar um rapaz como você") e alimentado com a nova riqueza ("(...) de hoje em diante não será mais meu empregado. Será meu filho"), é restituído na proteção materna que havia perdido e ainda acrescido daquilo que na fazenda ele jamais poderia ter, através da figura da mãe/esposa, simbolizando a ordem nova e desejada.

Em os Milagres de Nossa Senhora Aparecida estamos no interior do mundo pobre e os personagens viajam de pequena cidade à pequena cidade. Aí temos o final feliz que é a saúde como recompensa pela fé em Deus. Também em Jesus na Casa do Pobre estamos no interior do mundo pobre, mas numa fábrica. Há o final feliz, que também é a saúde como recompensa pela fé e sacrifício. Ou melhor, a apoteose é dada como final feliz com todos ajoelhados agradecendo a Jesus e Nossa Senhora a cura da criança, mas os personagens continuam carentes em tudo (desemprego, dinheiro) como se só o que importasse fosse a saúde associada à fé. Finalmente em O Céu Uniu Dois Corações estamos em plena cidade/fábrica e o final feliz é representado como a vitória da justiça simbolizada no amor.

É como se cada peça fosse um momento de uma

peça única, o melodrama, onde a questão central é a justiça que permeia a relação de desigualdade entre ricos e pobres. Em Coração Materno o rico afirma a desigualdade e, em função dessa lógica, comete injustiça contra o pobre ("Minha filha, enamorar-se de um João Ninguém?") mas arrepende-se depois, ao perceber que essa não era a questão principal ("o que eu tenho de mais sagrado é a honra de minha filha") e propõe a igualdade ("Preferia vê-la casada com o filho de mãe Tereza (...) Manoel, deixe-me apertar sua mão, e perdoe-me se algum dia lhe ofendi..."). Ao contrário do final feliz há aquela apoteose trágica com afirmação da lógica da desigualdade, pois o pobre, por ter querido se igualar à rica, se desgraça e mata a mãe. Também em Jesus na Casa do Pobre o rico afirma a desigualdade ao cometer toda espécie de injustiça contra seu empregado pobre, justamente com as armas de sua posição social. Afinal ele não se arrepende, é punido apenas com a indiferença da mulher que ele desejava e o final é feliz. Ou seja, "a saída" não está em se resolver a questão da desigualdade social. Há que ser "bom" e isto quer dizer ter fé. Como em Coração de Luto, onde o rico comete injustiça máxima em nome dessa lógica (manda seu capanga queimar viva a sua empregada por causa de uma discussão. "O que tem seu filho? Inferioridade social!...") mas a fé (e o contato com Deus através da mãe morta) leva o galã da roça para a cidade e proporciona o final super feliz. Finalmente a desigualdade está representada em O Céu Uniu Dois Corações, onde um pobre avarento quer tomar o lugar de um rico bom, que morreu. O avarento aparentemente vence, mas o galã que representa a cultura (ele é médico) tem fé em Deus e consegue seu intento de ficar ao lado da amada no próprio território da fé, o céu.

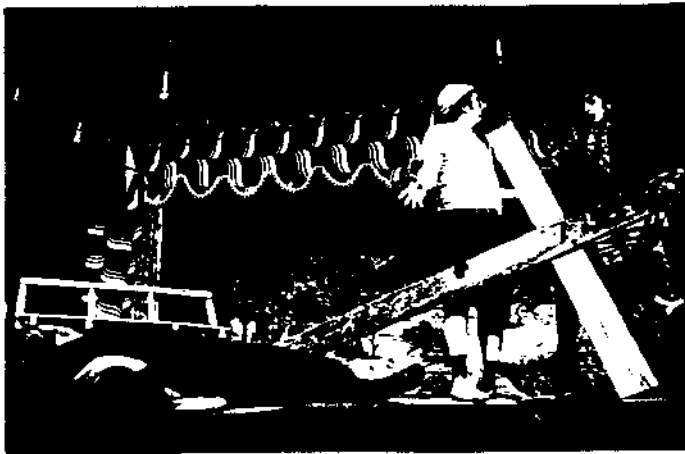
Já em Os Milagres de Nossa Senhora Aparecida estamos no interior do mundo pobre e a injustiça é cometida por um pobre contra o outro, justamente por falta de fé. O vilão, quando passa a ter fé, é perdoado (só não o é pelo fato de ter batido na própria mãe). Mas há a rica que afirma a desigualdade ao não dar a esmola para a mulher preta pobre e portanto poderia-se acrescentar ao repertório das personagens da peça única que a fé em Deus que atribui a bondade aos personagens do melodrama é solidária aos pobres e não pode ter preconceito.

Em Mão Criminosa e em A Maldição do Lobisomen não há conflito na desigualdade social. Na primeira o rico é igual ao pobre e a injustiça é cometida contra a própria fé, por um homem que já é marginal (no fundo, há queixa desse personagem contra o mundo fechado da roça) e na segunda há quase fatalidade trágica na medida em que aí a contaminação do mal foi tão grave que não deixou mais saída. E talvez a perda dos filhos simbolize até a falta de futuro mediante tão profunda desestruturação do contexto social. E é aí que a fé na cruz se presta ao humor obsceno de Biruta.

|                         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|-------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| O CÉU                   | Há afirmação de desigualdade. A maldade está representada no pobre avarento que quer ser rico. O rico bom morreu e "a saída" está na cultura. O par romântico sofre e há encontro no céu. A figura da <u>mãe</u> foi substituída pela avó e o final é feliz (amor e humor).                                                                                                                                                              |
| JESUS                   | Há afirmação da desigualdade. O rico é ruim e comete injustiça contra o empregado. A <u>mãe</u> e esposa <u>sofre</u> calada, se santifica e ganha a graça. Estamos no mundo das relações sociais numa fábrica. O final é feliz (saúde).                                                                                                                                                                                                 |
| MÃO CRIMINOSA           | Não há afirmação da desigualdade. O rico é igual ao pobre. Há a falta de fé, num homem que já é marginal. <u>Aqui não há sofrimento regenerador</u> . Há queixa e insatisfação contra a " <u>roça fechada</u> ". <u>O final é trágico</u> (loucura e morte).                                                                                                                                                                             |
| OS MILAGRES             | Não há afirmação de desigualdade por parte dos personagens principais — estamos no interior do mundo pobre. A injustiça é de um pobre contra o outro por falta de fé. A esposa e mãe <u>sofre</u> calada, se santifica e ganha a graça. O vilão é perdoado, a não ser pelo fato de ter batido em sua própria <u>mãe</u> . A rica sem fé não é perdoada, o final é feliz (saúde).                                                         |
| CORAÇÃO DE LUTO         | A questão da desigualdade é afirmada inicialmente pelo rico ruim. O menino cresce e <u>sofre</u> muito, então é restituído do que perdeu. Ele <u>não mata a mãe</u> , a faz renascer. <u>Há passagem da roça para a cidade e o final é super feliz</u> (tudo).                                                                                                                                                                           |
| CORAÇÃO MATERNO         | Há afirmação da desigualdade. Inicialmente essa lógica é afirmada, pois o fazendeiro é bom e pensa que a filha não pode se casar com um João Ninguém. Depois ele <u>sofre</u> ao ver a filha com um homem casado e propõe que a questão da diferença social é secundária. Mas o pobre se desgraça, <u>mata a mãe</u> e enlouquece por causa da rica. Estão todos na " <u>roça fechada</u> " e o final é <u>trágico</u> (loucura e morte) |
| A MALDIÇÃO DO LOBISOMEN | Não há afirmação de desigualdade social. Aqui o que se problematiza é o medo do sobrenatural e a possibilidade de uma pessoa boa ser contaminada com o mal. <u>Não há sofrimento regenerador</u> . Há falta de qualquer perspectiva neste mundo dominado pelo lobisomen. O final é trágico (contaminação e morte).                                                                                                                       |

Ao lado da justiça e da fé, a família (representada, como vimos, na figura da mãe) completa o trio temático do melodrama, que tem uma descrição exemplar feita por Montes (1983:319): uma "forma de teatro, de narrativa dramática, representação que põe em cena a estranha população dos entes que habitam o imaginário e o inconsciente, paixões e emoções agrupadas na mais variada gama de combinações, tão reais, encarnadas em seus 'tipos', quanto os atores de carne e osso que lhe emprestam a substância de seu corpo e sua voz. Em situações de tensão e conflito esses entes e personagens vivem o drama: emoldurado no quadro metafísico do confronto entre o bem e o mal, o dilaceramento entre emoções inconciliáveis, valores incompatíveis. No 'excesso' mesmo que as caracteriza, esta é por excelência a representação de uma situação extrema no terreno da moralidade, lugar onde, entre as forças conflitantes, se é obrigado a deliberar, julgar e escolher (...) é preciso que o Bem triunfe e o Mal seja punido (...) " (4).

Assim, a narrativa melodramática sempre se estrutura em torno daqueles três temas de modo que no final moralizante cumpra-se a justiça favorável àqueles que tiveram fé e mantiveram-se na esfera da família. Pois, como vimos, tudo pode ser perdoado, desde que haja espaço para o sofrimento regenerador desta lógica melodramática. E que o mundo desregrado, simbolizado pelas paixões não permitidas, não desestruture o mundo do trabalho. Como em Coração Materno, quando o pobre se apaixona perdidamente pela rica; ou em Mão Criminal, quando o marginal resolve ter à força a noiva de seu irmão; ou até em A Maldição do Lobisomen, quando o desejo sexual está vinculado à morte das mulheres. Contra tal ameaça, só mes





mo a resposta firme sob aquela lógica melodramática, como em Jesus na Casa do Pobre, quando o patrão rico usa das armas de sua posição social para ter à força a esposa de seu empregado, mas a esposa e mãe assume o sofrimento do marido e do filho e não os abandona.

Já, com relação ao amor permitido ninguém, nem mesmo um vilão excepcionalmente avarento, consegue destruir, como em O Céu Uniu dois Corações, com a união no céu. Ou como em Coração de Luto, cujo galã respeita profundamente os valores maternos. Ele passa do mundo pobre para o mundo rico, mas não invade este. Ele entra pela porta do trabalho, é convidado a participar da família e traz consigo todos os seus valores. E finalmente, em Os Milagres de Nossa Senhora Aparecida onde não há paixão desestruturadora na negação do trabalho com a atitude do pai que não cumpre o seu dever, mas que, atravessando uma prova de sofrimentos passa a ter fé e se regenera.

Uma vez analisados alguns elementos estruturais das peças, pode-se, então, apontar a relação que o humor tem com essa estrutura.

#### O Humor Melodramático: Humor Ritualizado

Através da descrição das cenas de humor nos momentos narrativos, vimos que ele está mais presente nos momentos intermediários das peças, que chamamos de crise e pode-se dizer que o humor não ousa desestruturar a lógica do melodrama, na medida em que as apoteoses permanecem sérias. Embora o final cômico de O Céu Uniu dois Corações já levante a possibilidade de que Biruta venha a improvisar novos finais, vimos que esse era justamente o único melodrama que permitia essa saída com humor por ter tido atenuado o elemento dramático representado pela figura da mãe.

Mas o humor observado toca nas questões centrais de cada melodrama com uma atuação que poderia ser identificada como o que não deveria ser, mas é!

Pois se o palco de madeira, a realidade de fato da periferia onde o circo está montado é o que é; e se a vitória da justiça àqueles que têm fé e se mantêm circunscritos à esfera da família é o que deveria ser segundo a lógica do melodrama; a realidade criada através das cenas de humor, como verdadeiras "zonas de perigo" àquela estrutura narrativa, pode ser representada como o que não deveria ser, mas é! Como é demonstrado no quadro adiante onde são pinçadas algumas cenas exemplares.

#### A MALDIÇÃO DO LOBISOMEN

O que deveria ser - a morte para todos aqueles que foram contaminados pelo lobisomen foi a única solução capaz de devolver a ordem do povoado. O que não deveria ser, mas é! Mas o elemento sagrado, que torna aceitável e lógica a desordem proveniente do sobrenatural, foi profundamente desrespeitado pelo humor de Biruta (uma de suas cruces utilizadas para afastar o lobisomen é repentinamente colocada entre as pernas do pai da noiva, um velho sério, e transformada em objeto fálico. Ao susto do velho, Biruta lhe responde alguma coisa como: "pensou que era de verdade e gostou, hem?.."). (ver foto p.73v)

#### O CÉU UNIU DOIS CORAÇÕES

O que deveria ser. O triunfo da justiça, ainda que só a divina, é representado para sanar as consequências da avarenta intriga do vilão — encarnando a diferença social — sobre a história de amor.

O que não deveria ser, mas é! Mas a apoteose improvisada vai além da emoção que poderia ser racionalizada e, através do humor, a narrativa se abre mais para um elemento de irracionalidade. E sob a imagem da pureza do casamento (o par romântico casa-se no céu) há o fantasma do sexo e da solteira grávida, enquanto medo e desejo (Biruta adentra, comicamente, o espaço sacralizado com uma enorme barriga).

### MÃO CRIMINOSA

O que deveria ser. A punição do vilão é exemplar, ao representar a loucura e morte como castigo pela morte de sua mãe.

O que não deveria ser, mas é! Mas o que dá origem ao conflito, a violência sexual contra a noiva de seu irmão, perde a força dramática. É como se o galã sugerisse: "como você não é mais virgem, não precisamos mais esperar o casamento", na cena de humor e violência quando o casal se reencontra. (Após o diálogo inicial quando ele lhe diz que voltou por não dar mais importância para o ocorrido eles se despedem, não sem antes um sugestivo pedido para que ela lhe esperasse "atrás da bananeira...").

### CORAÇÃO DE LUTO

O que deveria ser. O final é super feliz para o galã que sofrera todas as injustiças do vilão e este é punido.

O que não deveria ser, mas é! Mas sua punição, na medida em que o policial delega ao comico Biruta a escolha do castigo a ser recebido na apoteose, superpõe o que deveria ser ao que não deveria ser, mas é!. Pois, ao contrário da representação do cumprimento da justiça constituída, o que vemos é a valorização da justiça paralela, feita "com as próprias mãos", quando vence o recurso à obscenidade. (Biruta utiliza sua conhecida arma contra o fazendeiro que anunciara por várias vezes durante o espetáculo que "com Faustino Siqueira ninguém brinca... ninguém brinca...": enfiar o dedo em seu traseiro)(5).

### OS MILAGRES DE NOSSA SENHORA APARECIDA

O que deveria ser. Ante o problema do defeito físico é esperado que as pessoas ao redor tentem ignorá-lo, relacionando-se com seu portador como se essa condição não fosse um problema. E na lógica desse melodrama, a origem desse mal é sempre proveniente da falta de fé, ritualmente celebrada na apoteose.

O que não deveria ser, mas é! Mas Biruta, ao fazer humor aí, manifestou um sentimento de superioridade fundado num secreto prazer pelo fato de não se ser também aleijado, e inclusive enfraqueceu a necessidade da fé como única força de evitar esse mal (Biruta interpreta os defeitos físicos como apenas curiosas esquisitísses dos hóspedes aleijados e chega a, comicamente, tirá-los as muletas derrubando-os ao chão).



Assim, em todas as peças representadas o humor de Chico Biruta é o mesmo, afirmando sempre a obscenidade como resposta ao melodrama, desafiando a fé (como em A Maldição do Lobisomen e Os Milagres de Nossa Senhora Aparecida), a família (como em O Céu Uniu dois Corações e Mão Criminosa) e a justiça (como em Coração de Luto). E em todas as peças (inclusive Jesus na Casa do Pobre e Coração Materno, onde não foram observadas cenas específicas mas sim várias pequenas atuações que enfraquecem os conflitos dramáticos) o humor obsceno de Biruta sempre desafia a autoridade na medida em que aos poucos vai minando a força dos personagens sérios.

E tal é a tensão criada por esse humor entre o público, na medida em que ele toca temas cruciais da vida das pessoas, que se pode falar em uma dimensão ritual vivenciada no circo. Dimensão ritual não pela repetitividade da forma com que se afirma determinados valores, mas ao contrário, pela intensidade — resguardada pelo espaço institucional do circo e pela figura do palhaço — com que se afirma e duvida de temas cruciais.

### O Humor do Cômico

Mas, ao se afirmar os valores, através da repetição da forma narrativa e se duvidar, através das rupturas cômicas criadas no interior da narrativa, vemos que o humor mexe tanto com o que deveria ser social, ao tocar na estrutura da lógica do melodrama, como com o que deveria ser teatral, ao abrir o espetáculo para a criação de cenas cômicas (ao contrário do que desejariam os próprios artistas, como vimos em seus discursos). É como se por um lado se quisesse manter a crença no po-

der de um Deus que intervém nas relações sociais de modo a resguardar a lógica de que serão recompensados com a justiça aqueles que tiverem fé e se mantiverem circunscritos ao espaço da família, e por outro se vivenciasse que essa lógica não dá conta das experiências cotidianas com as várias formas de violência contra o que se quer acreditar.

Então, a linguagem não serve mais para traduzir e expressar a experiência, e, no circo, vemos o "mundo sem ordem" ganhar espaço na representação cênica.

E é o que também se reconhece observando o conjunto de peças do repertório teatral representado em toda a temporada do circo em cada "praça". São sete dramas e nove comédias, tendo a distribuição variada segundo a oportunidade de se ter todos os artistas (como Gazola para os papéis de vilão) ou segundo o calendário (Natal, Paixão de Cristo, dia das Mães, sexta-feira, sexta-feira 13, dia dos namorados ou ainda algum fato amplamente comentado), mas sempre, obrigatoriamente, terminando a temporada com duas peças cômicas (ou uma, dividida em dois espetáculos: O Casamento de Chico Biruta e Lua de Mel) onde o tom é de pura obscenidade.

Na verdade são apenas três comédias com enredo e seis "chanchadas" que possuem nada mais que um eixo narrativo que se presta à atuação livre de Biruta e onde são incorporadas, espetáculo a espetáculo, as cenas improvisadas. Ou seja, as cenas que são criadas pelos artistas, mas principalmente por Chico Biruta, a partir de qualquer pretexto durante o espetáculo e que então passam a ser incorporadas nas representações seguintes.

PANELA VELHA (LAR INFELIZ)

(COMÉDIA)

CARÊNCIA

Viúvo velho mente que é um rico coronel e se casa com filha de viúva para, na verdade, ser sustentado por elas.

CRISE

A viúva velha obriga o filho jovem (Chico Biruta) do viúvo trapaceiro a se casar com ela. Um antigo noivo da jovem reaparece, ameaçando a frágil estrutura dessa família.

Embora cante-se que "é panela velha é que sai comida boa", Biruta não aceita sua esposa e há toda uma discussão, entre todos os personagens, acerca de quem teria as qualificações necessárias para exercer o poder na família.

Biruta encena a fuga para a platéia escondendo-se junto ao público, que passa a protegê-lo.  
(ver foto p.81v)

RESOLUÇÃO

Janjão, o antigo noivo, mata a todos com seu revólver, mas, antes de morrer, Biruta o mata com o famoso chulé de suas botinas. Todos morrem, até o "ponto", quando era utilizado: "não sobrou ninguém, eu vou morrer também..."

CHICO BIRUTA, O GOSTOSÃO (O PRÍNCIPE DA MAÇONARIA)  
(COMÉDIA)

CARENCIA

Genro (Tanaka) e sogro (Biruta) traem as respectivas mulheres mentindo-lhes que vão todas as noites às reuniões do "Clube dos Maridos Puros e Honestos" (antigamente, reuniões de maçonaria).

CRISE

Surge um inventor louco que, através de um rádio "sem fio e sem botão, aliás sem nada", põe a nú a farsa dos maridos, criando uma oposição no circo entre homens X mulheres. As esposas ouvindo a transmissão do "Bailão do Zé Bétio", onde reconhecem a presença dos maridos, decidem castigá-los.

Biruta chega a chamar a atenção para a dimensão de seus machucados através da mudança de posição da enorme gravata vermelha que ele utilizava como símbolo ostentatório de sua macheza: "ela foi parar lá atrás.."

RESOLUÇÃO

Após tirar partido várias vezes, ora dos homens, ora das mulheres, o louco é desmascarado por Chico Biruta. Através do gesto de enfiar um prego no traseiro do inventor louco, este revela sua verdadeira identidade: "bicha".



O CONDE DRÁCULA  
(COMÉDIA)

## CARENCIA

O vilão é o conde Drácula que aterroriza um povoado ao pactuar com Frankenstein para que este lhe traga moças a fim de chupar-lhes o sangue, devolvendo-as, então, ao homem bestializado que fará com elas "o que quiser".

## CRISE

Frankenstein rapta uma jovem noiva e a seguir também sua irmã, deixando a mãe desesperada. O conde chupa-lhes o sange "lentamente".

Embora Biruta proclama-se "o xerife mais valente do arraial", não consegue sequer se aproximar dos simbolos do terror, tais como mãos decepadas e mechas de cabelo ensanguentadas, penduradas no cenário. Mas quando Drácula lhe anuncia, com voz aterrorizante que chupará "todo o sangue de sua irmã", Biruta lhe responde: "Ih... chegou tarde, acabou no dia 10.."

## RESOLUÇÃO

Biruta, ajudado pelo noivo, mata Frankenstein e o conde Drácula com seu chulé.

Isso possibilita que as moças despertem.

Uma voz em off conta que Drácula e Frankenstein tiveram o seu fim e despede-se para que todos possam ir para casa dormir, "se puderem..."

Afinal, Biruta vai andando pelo cenário, tocando os símbolos de terror, "para que as crianças não vão para casa acreditando nisso" (como ele contou em particular).

MATA O VÉIO  
(CHANCHADA)

CARÊNCIA

Velho fica viúvo e, cheio de dívidas, descobre que a herança deixada pela esposa só lhe seria entregue quando sua filha se casasse.

CRISE

Surge moribundo impostor que convence a filha a casar-se com ele. O diálogo que, então, se desenvolve é uma esquete de circo onde a pessoa conta chamar-se Sr. Pinto, ao que os demais personagens vão provocando insinuações donde concluem que "o seu pinto" está fraco, mole, caído, etc.

Mas uma vez alimentado, o moribundo transforma-se num jovem valentão que começa a vingar-se do velho e de seu ajudante, Chico Biruta.

RESOLUÇÃO

A filha, que inicialmente garantia ao pai que não queria se casar, alia-se ao jovem valentão e ambos vão embora com o dinheiro.

Ao som da música "Mata o Véio", Biruta e o Velho ficam sozinhos e culpando-se mutuamente pelo fracasso do plano.

O PLANETA DOS MACACOS (OS BANDIDOS DA SERRA MORENA)  
(CHANCHADA)

- CARÊNCIA            O vilão é o chefe de um grupo de bandidos que rapta uma boa mulher e esposa.
- CRISE                Os bandidos do bando transformam-se em macacos lutando uns com os outros.            Chico Biruta, um deles, cria situações de perseguição onde ele acaba se escondendo do vilão entre o público, na arquibancada, que também se alia a ele, protegendo-o.  
(ver foto p.31v)
- RESOLUÇÃO           O bando é desestruturado quando a mulher ganha aliados entre os próprios bandidos contra o chefe arbitrário e violento.  
Os bandidos — macacos são mortos por Chico Biruta , com a terrível arma: o seu chulé.

O MACUMBEIRO (do lugar em que o circo estiver montado)(DR. REDONDO)(CHANCHADA)

## CARENCIA

Dois homens em dificuldades financeiras passam, respectivamente, por médico - pai de santo e seu assistente a fim de lograrem os supostos pacientes.

## CRISE

Os pacientes mostram-se pouco sérios e vão seguindo as receitas esdruxulas dadas pelo pai de santo, até que surge um louco que os obriga a representar papéis desconcertantes, sendo que Chico Biruta sempre demonstra que ele é que "faz tché-que-tché".

## RESOLUÇÃO

Um último paciente que é homossexual contagia a todos, que passam a ter trejeitos de "bichas". Mas quando chega a vez de Biruta ele foge com sua enorme figa vermelha e preta, pendurada em seu pescoço, obrigando que seu assistente volte à situação anterior.

O DIABO VIROU  
(CHANCHADA)

CARÊNCIA

Rapaz quer rever namorada, filha de um severo dono de pensão. Mente que é cozinheiro para se passar por empregado da pensão e, assim, ficar próximo da jovem.

CRISE

Evocado pelo rapaz, surge um diabo hilário que oferece ajuda em troca de sua alma. De parte de uma "varinha mágica" dada pelo diabo ele vinga-se do pai da jovem e de seu empregado, Chico Biruta. A presença do diabo ainda é pretexto para situações de obscenidade, quando por exemplo, o rabo vermelho do diabo fica "parecendo a língua da moça", etc.

RESOLUÇÃO

O rapaz troca sua "varinha mágica" por um revólver, com o qual ele mesmo efetiva a sua vingança: obrigar que tanto o pai quanto seu empregado, Biruta, fiquem na "posição de quatro", um em cima do outro. Eles caem, trocam de lugar (pois o bom é "estar em cima" e é humilhante "estar em baixo"). Então, Chico Biruta consegue se apoderar do instrumento mágico fornecido ao rapaz pelo demônio e o desarma. Não somente este "revela sua alma" (que havia sido oferecida em troca dos favores daquele), fazendo trejeitos de "bicha", como o próprio diabo é transformado "em outro bicho", um veado, fazendo os mesmos trejeitos de seu aliado.

O CASAMENTO DE CHICO BIRUTA  
(CHANCHADA)

Esta peça é apenas um pretexto para Chico Biruta se casar. Trata-se de um casamento caipira e a peça toda se passa na festa.

O espetáculo é anunciado um dia antes e por isso, Chico Biruta ganha de fato durante o casamento vários presentes de indivíduos da platéia, desde pequenos comestíveis, fotografias, até discos.

LUA DE MEL  
(CHANCHADA)

CARÊNCIA

Dono de hotel lotado resolve dividir um quarto em dois. Para tanto utiliza uma "parede americana" (na verdade um tecido de nylon transparente) que não isola o som.

CRISE

Os dois quartos são ocupados por dois casais em lua de mel. Mas Biruta desentende-se com sua "raposa", a esposa caipira do espetáculo anterior, e fica só.

Passa, então, a ouvir o casal ao lado que está trocando impressões sobre um par de sapatos que o noivo está dando à noiva.

Mas Biruta faz uma leitura bastante obscena do diálogo, pois a conversa não deixa claro que se trata de um sapato, e acaba trazendo um indivíduo do público para deitar com ele na cama.

RESOLUÇÃO

Depois das impressões excessivas sobre o aspecto do "sapato", o casal chega à conclusão que "está muito grande e por isso não quer entrar" (!?) ao que Biruta invade o quarto respondendo que o seu "é pequeno e entra", ficando ao lado da bonita mulher, a ingênua da companhia.

Em todas as peças cômicas a carência sempre introduz uma situação de trapaça e mentira, cujos personagens são, desde o início, os protagonistas de um mundo desregrado que não angariam a solidariedade de ninguém (a única comédia que não se inicia desta maneira é O Planeta dos Macacos ou Os Bandidos da Serra Morena que originalmente era um melodrama. Chico Biruta aproveitou apenas o fio narrativo e o transfor - mou numa peça onde podem atuar comicamente vários personagens - macacos). Pois, se há simpatia pelos que violam as regras por nós, não há nada neles que promova a identidade de emoções, na medida em que se colocam como outros desde o início. (6)

Aliás, a condição de outros às vezes é ex - ceptionalmente afirmada através dos vários recursos possíveis. Como por exemplo numa das cenas de Mata o Véio quando Biruta propõe que se dê ao rapaz que o desafiara em seus planos um charuto com uma bomba e acaba, sem querer, dando este a Tanaka, seu parceiro. Apenas ouvimos o estrondo e o grito, mas quando Tanaka abre os olhos e arreganha os dentes com a face toda pintada de preto, aparecendo em conjunto com os gestos corporais, é sugerida a tradicional comparação racista do negro com o macaco. E ainda rimos da imagem do homem despido de todas as roupas a não ser de uma única peça que revelaria seu "lado escondido": ele, muito magro, usava cuecas excessivamente largas e compridas.

Os motivos da trapaça são velhos que querem ser sustentados sem trabalhar (Panela Velha, O Macumbeiro), ou que traem as esposas (Chico Biruta, O Gostosão), ou que pretendem determinar o destino das filhas segundo seus interesses (Mata o Véio, O Diabo Virou). Ou ainda motivos direta



mente sexuais, sem mediação afetiva (O Conde Drácula, O Casamento de Chico Biruta, Lua de Mel).

Na crise há parceiros que se unem para levar a trapça adiante, onde Biruta sempre é o cômico esperto (7) no papel de mentor da trapça ou de ajudante. O importante é que ele atue como polo central, afirmando seu personagem e preparando o final onde sairá vitorioso, já que no caso das comédias, no lugar da "lição de moral" da apoteose dos dramas, há a "lição de costumes".

E então, na resolução, Biruta deverá revelar a verdadeira identidade de seus opositores ("bichas"), como em Chico Biruta, O Gostosão, O Macumbeiro e O Diabo Virou, ou matá-los com seu chulé, como em Panela Velha, O Conde Drácula e O Planeta dos Macacos, ou, finalmente, ser recompensado por sua "macheza", como em O Casamento e Lua de Mel. Apenas em Mata o Véio ele é punido ao final, ficando ao lado de seu parceiro e culpando-se mutuamente pelo fracasso do plano. Mas se esta não é a única comédia onde ele é o mentor intelectual da trapça (e, portanto, este não é o motivo da punição), é a única em que ele tem este papel e não surge afinal um "culpado" maior, um "bicha", que talvez atenuie sua culpa (como acontece em O Macumbeiro, em Chico Biruta, O Gostosão e em O Diabo Virou).

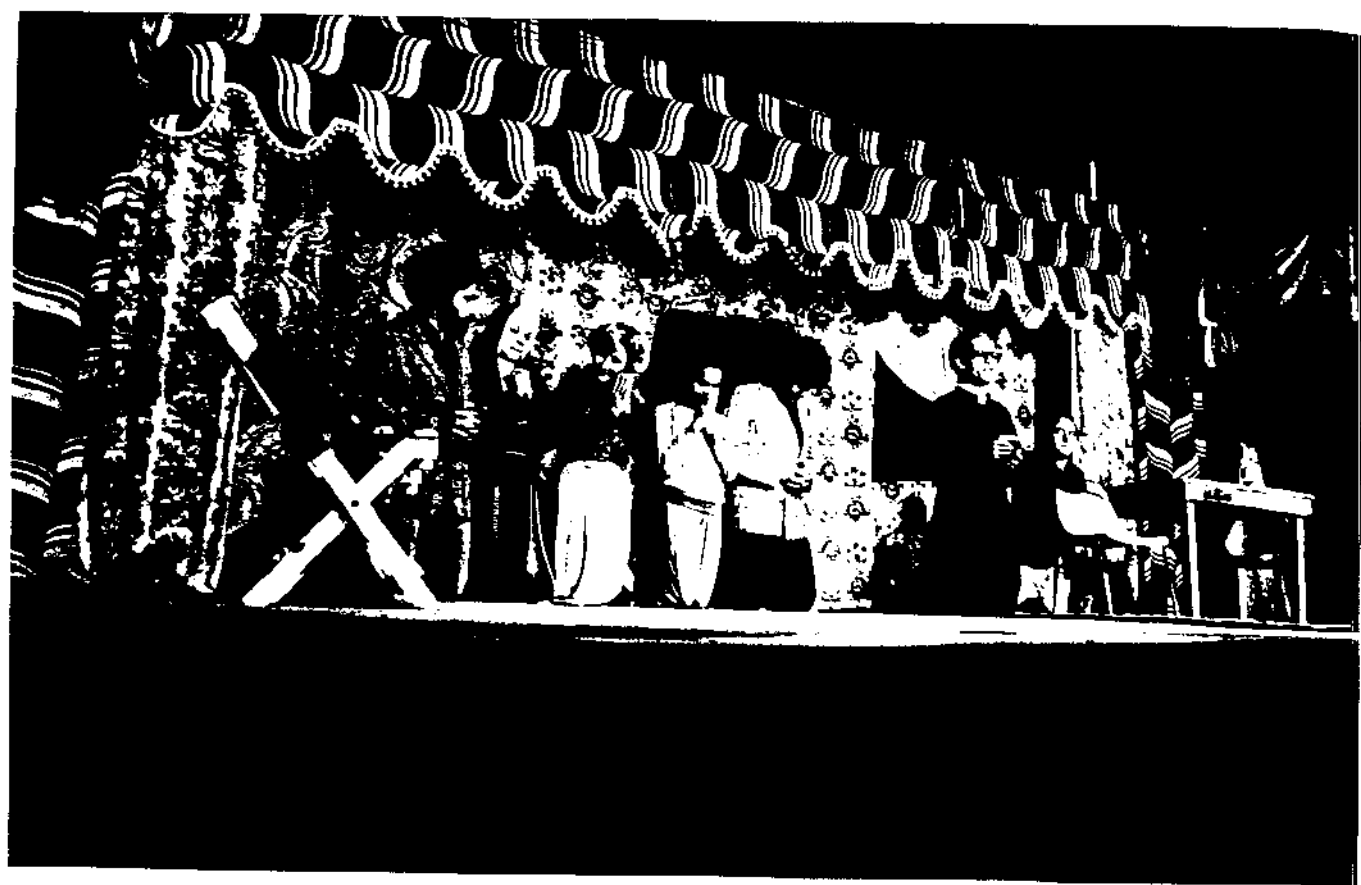
Logo, no caso das peças cômicas problematiza-se as regras relativas à sexualidade e a trama já começa no território do que não deveria ser, mas é! (o que só é possível porque todos têm implícitas as regras de como deveria ser).

Quando Biruta derrota seus opositores des -

mascarando os "bichas" ou ganhando, afinal, a mulher da estória, fica clara a afirmação da potência sexual (da "macheza", o que deve ser!). Todavia, nas vezes em que ele destrói o adversário com seu chulé, traz para si novos símbolos, pois todos têm vergonha do próprio chulé e ele não só nega a vergonha como ainda o exhibe, como instrumento de poder (8). E aí, a figura do menino-homem Chico Biruta, que tem a licença de negociar com o público e fazer a mediação entre os limites do humor obsceno versus a representação do mundo da ordem e do trabalho, tem reforçada sua característica de ser liminal. Homem ou menino, bom ou ruim, gente ou ser não humano, ele se coloca como o outro da consciência e da Cultura (9).

Chico Biruta é o mesmo personagem ao atuar nos melodramas ou nas comédias, mas no último caso não há aquela tensão vivida nos melodramas, cujo riso, antes de relaxar, irrompe criando uma "zona de perigo" no desenrolar da narrativa.

Vale lembrar a cena em que o vilão, antes da novela do mesmo nome e sem fazer muita tese em cima, já contava que o outro é o cômico. Pois, no momento em que a ingênua mostrava-se apreensiva com os rumores da existência de um outro lobisomen e pedia para que seu noivo tomasse cuidado, este, que fora arranhado e contaminado com "a maldição", ao ficar só, fizera um longo monólogo de perguntas insistentes: "Como tomar cuidado com o outro, se o outro sou eu?" Mas quando Biruta lhe perguntou por várias vezes se ele havia visto o outro, recebeu a resposta: "deixa de ser bobo. O outro é você mesmo". Ao que se seguiu o riso nervoso do público.



### III. A SOCIEDADE COMO DRAMA

Na introdução afirmei que o humor no espetáculo do circo-teatro não se restringe às graças a que estamos acostumados ver com os palhaços da televisão ou dos grandes circos. Localizei, na análise desse humor, o que se poderia chamar de "sinais de violência". (10) — E em relação à violência, ele é como a máscara que ao contrário de esconder, permite encarar o que ela oculta.

Também sugeri, com J. Fabbri (1982), que o cômico é como um "instrumento de consciência", como um espelho que nos devolve a imagem invertida de nosso universo cotidiano. Mas, em meu entender, não se trataria do reflexo simétrico do espelho e sim de uma imagem dupla do universo cotidiano, refletindo seu outro lado (lembrando que essa idéia de duplicidade tem referência com a teoria de teatro de Artaud).

Agora essas colocações serão retomadas para, com a leitura de Turner (1982) fazer uma reflexão em torno de questões relativas à relação entre representação no palco do circo-teatro e ação na realidade de periferia.

Qual a função social desse riso? O que ele veicula em termos de poder? Do que se ri precisamente?

Segundo Turner, numa sociedade complexa o conjunto de gêneros narrativos e representativos deveria ser considerado como um salão de espelhos ou como "espelhos mágicos". Neste salão de espelhos, "os reflexos são múltiplos, alguns distorcendo as faces que os perscrutam, mas de uma maneira que provoca não somente pensamento, mas também sentimentos poderosos e a vontade de modificar coisas cotidianas nas mentes dos observadores. Pois nin

guém gosta de ver a si mesmo feio, desajeitado ou anão. As distorções ou o reflexo de espelhos provocam reflexão (...). Performance, então, é sempre dupla"(Idem:107). (11)

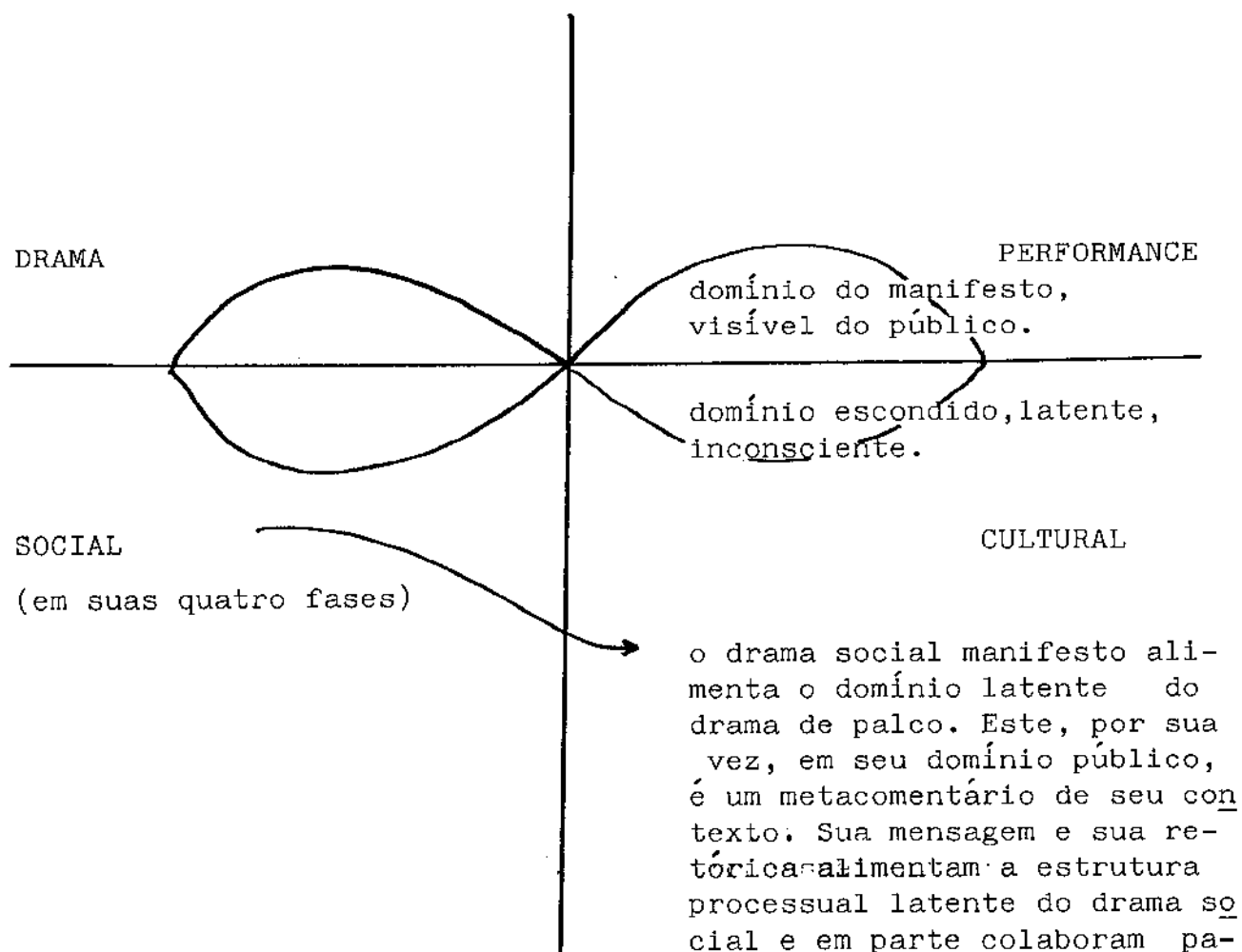
Mas antes de perguntar pela qualidade da reflexão provocada por este espelho cuja face é o humor circense, devemos seguir mais o caminho percorrido por Turner ao aproximar a relação representação no palco/ representação na vida cotidiana.

Na verdade, aquelas duas representações – a do palco e a do cotidiano – seriam componentes de um sistema dinâmico de interdependência entre dramas sociais e performances culturais. É o que Turner argumenta ao comparar sua teoria do drama social com a abordagem das representações culturais como textos, proposta por Geertz (1978). Este questiona a abordagem do drama social, perguntando se ela não focaria demasiadamente só o "movimento geral das coisas". Como penetrar, por exemplo, as formas ritualizadas de autoridade que são utilizadas para conter um conflito se este ocorre, enquanto drama social, igualmente em todos os níveis de organização, desde o Estado até a família? Ou, como não negligenciar os vários conteúdos culturais, os sistemas de símbolos que encorpam o ethos e eidos, os sentimentos e valores de culturas específicas?

Segundo Geertz (1980:175), a análise textual pode remediar isto na medida em que ela se volta para como a inscrição da ação é trazida à tona e em que a fixação do significado a partir do desenrolar de eventos – a história a partir do acontecido, o pensado a partir do pensamento, a cultura a partir do comportamento – implica para a interpretação sociológica.

Todavia, Turner responde a Geertz no sentido de que se pode, sim, localizar a imparidade de uma cultura (o que ela tem de único) nas várias formas ritualizadas para conter a crise e torná-la ordenada. Elas devem ser tratadas como textos análogos, como ele próprio fez em seu trabalho sobre os Ndembu, embora devam ser "localizadas em contexto de performance, ao invés de interpretá-las predominantemente em sistemas cognitivos abstratos" (Turner, idem:107). E para resolver essas "aparentes contradições", Turner propõe o esquema de R. Schechner (1977). (Aliás, como afirma o autor, o próprio Geertz indicaria as duas abordagens – textual e dramática – de acordo com o problema e o contexto).

Schechner representou a relação entre os dois modos de representar – na "vida real" e no palco – como um número oito horizontal:



"A própria vida se torna, então, um espelho voltado para a arte, e os viventes 'representam' suas vidas, pois os protagonistas de um drama social, um 'drama de vida' , foram equipados pelo drama estético com algumas de suas mais salientes opiniões, fantasias, tropos e perspectivas ideológicas". (Idem: 108)

Voltando, agora, à questão sobre a qualidade da reflexão provocada por esse espelho cuja face é o humor circense: o que é entretenimento?

Turner conta que um penitente, em confissão , disse ao padre que havia tido pensamentos pecaminosos. Ao que este último lhe perguntou: "mas, filho, você os entretteve?" E sua resposta veio a tempo: "Não, padre, mas eles me entretive - ram...".

O duplo significado da palavra entretenimen - to, segundo Webster, é, ou (1) "manter o interesse de ou dar prazer a; divertir" ou (2) "deixar-se pensar; ter em mente, considerar". E esta ambiguidade estaria na própria alma do tea - tro, que não é um mecanismo de repressão ou sublimação, mas "realidade fantasiada, mesmo enquanto realiza fantasia". (Idem:121)

Literalmente, entrettenimento significa "man - ter entre" (do francês antigo entre tenir). Ou seja, seria tam bém o estado descrito por Turner a partir da teoria dos ritos de passagem de V. Gennep: entre um estado (status, no caso dos ritos de passagem) e outro, há um período de liminalidade onde as amarras sociais são desamarradas para, em seguida, serem reamarradas numa nova ordem. O termo liminalidade, diz Turner , aplica-se quando há toda uma intenção transformadora ritual.

Neste tempo e espaço criados entre um contexto de significado e ação e outro são marcantes a ambiguidade e inconsistência, mas trata-se aí, de, finalmente, reforçar o coletivo e as estruturas sociais existentes.

O teatro, na sociedade capitalista, liberal ocidental, está localizado no tempo de lazer, entre as horas de representação do trabalho e às vezes pode, inclusive, ter intenções subversivas em relação à estrutura existente. Por isso, Turner criou outro termo — "liminóide" — que, embora corresponda, estruturalmente, àquele mesmo tempo e espaço entre estruturas, dá conta das performances que são produzidas voluntariamente, no geral com o reconhecimento de autoria individual.

Mas, na verdade, Turner reconhece que esses dois processos se interpenetram no caso do teatro, mesmo porque, ele estende a noção de liminalidade da fase liminal do ritual para outros domínios da ação cultural expressiva.

O espetáculo circense é basicamente uma forma de entretenimento, mas a parte teatral — especificamente a representação dos melodramas — como uma ação cultural expressiva, tem também uma dimensão ritual, contida na negociação dos limites de aceitação/expressão de formas de violência.

Voltando ao salão de espelhos mágicos: na representação melodramática um pequenino homem espelha-se como um poderoso gigante a punir os malfeitores. Estes são verdadeiros gigantes maus que encarnam sistemas e estruturas opressivas e que, assim, permitem que os assistentes representem um projeto de como a sociedade deveria ser. Mas o feio, o desajeitado, o anão: o palhaço, contracenando com o vilão, atravessa a representação e miramos e vivemos o nosso outro lado (o duplo). Ri



mos do que?

No esquema de superposição o que deveria ser/ o que não deveria ser, mas é!, como vimos, há simultaneamente a liberação do medo provocado pelo vilão e a criação de uma "zo<sub>na</sub> de perigo". Vale lembrar, novamente, a cena em que Chico Bi<sub>ru</sub>ta luta com o grande vilão que é lobisomen com uma grande cruz, até que esta acaba adquirindo o significado de um símbolo fálico. Através do riso houve a liberação do medo, mas simultaneamente criou-se uma outra zona de perigo: mas, cruz = pinto?

Turner fala sobre a criação desse campo de pe<sub>ri</sub>go no caso do teatro em geral: "o teatro, mesmo que tenha abandonado seu ritual antigo, vem a ser um meio de comunicação com poderes invisíveis e com realidade máxima (...) ele repre<sub>se</sub>nta atrás das máscaras da representação e mesmo suas másc<sub>ar</sub>as, por assim dizer, são 'negação da negação'. Elas representam a face falsa para retratar a possibilidade de uma face verdadeira. O grande teatro até mesmo traz o incesto e o parricídio det<sub>ra</sub>s das máscaras do parentesco". (Idem:117)

Ali, no pequeno espaço do palco de madeira , convivem diversos personagens que dão sentido ao embate entre duas forças: o Bem e o Mal, o fraco e o poderoso. Eles conversam, lutam, enganam-se mutuamente. Representa-se uma ordem so<sub>ci</sub>al e estruturas de poder. No caso dos melodramas, articula<sub>-se</sub> a questão da justiça de maneira peculiar, de tal modo que a configuração de poder se expressa de forma justa (ou injusta) , segundo personagens e situações específicas, e, via de regra , as narrativas melodramáticas apresentam uma distribuição considerada justa do poder, segundo a concepção do que seria a just<sub>i</sub>ça divina, que se manifesta na "boa" ordem da família. Fora

desta representação da justiça há o caos, manifesto através de usos de poder considerados arbitrários. (ver Montes, 1983)

Pode-se, aqui, precisar o que foi indicado na análise feita dos melodramas e das comédias no sentido de não se poder generalizar o "humor circense". Pois, embora o humor de Biruta seja o mesmo (as "birutices"), o contexto dos melodramas atribui ao riso significados diferentes daquele do contexto das comédias — poderia-se falar em humorismo nos melodramas e comicidades nas comédias. (12)

Mas, de modo súbito, no riso, o grande embate melodramático como que atravessa o espelho de volta e representa-se o que não deveria ser, mas é!

Embora o humor pareça efetivamente confrontar o idealizado com a realidade do que é, não há necessariamente um questionamento do idealizado, pois o público e os autores compartilham uma mesma concepção de realidade em termos de o que deveria ser a ordem social, e o riso é deflagrado somente onde há a certeza de ambos, público e atores, de que se compartilha a mesma concepção do "justo" (não havendo a certeza de uma concepção comum de valores, a reação ao confronto ideal/real não seria o riso. Neste caso, provalmente a comunicação sequer existiria).

Portanto, ao se rir do poder, nos melodramas ou comédias, pretende-se menos desafiá-lo propriamente do que aprender sobre suas diversas dimensões — e o que se aprende talvez só possa mesmo ser partilhado coletivamente sob a máscara do riso, na figura liminar de um menino-homem, cuja maior arma é um falo.

Como demonstrou o caminho percorrido, não é possível supervalorizar o aspecto criativo das representações a

partir da relativa reelaboração dos textos dramáticos originais com as cenas improvisadas de humor (as "birutices"), mas é justamente o cotidiano das periferias dos centros urbanos marcado pelas histórias e estórias de violência que destaca o aspecto criativo do circo, observado como um espaço cultural que faz da falta de recursos em geral a matéria para o espetáculo. Assim, Chico Biruta é o próprio "bricoleur".

Bricolagem pode ser um conceito vago — o próprio Lévi-Strauss fala nas tensões entre o que se poderia chamar de os limites que definem a ciência, a bricolagem (o mito) e a arte (que estaria justamente entre esses limites) (Lévi Strauss, 1970:51) — mas bastante operativo como referência, quando se pensa o circo-teatro como lugar de reelaboração do material simbólico. (13)

E aqui se destaca a questão do circo-teatro em relação à Indústria Cultural. Pois, sem desconsiderar que a cultura, numa sociedade de classes, é caracterizada pelo acesso diferenciado aos seus bens e pela difusão de padrões cognitivos estéticos e éticos por especialistas (Durham, 1980: 14), não se pode ignorar a possibilidade da leitura diferenciada e do fortalecimento de um canal específico, o que tem uma dimensão política significativa (Arantes, 1982:12).

Eu diria que, fragmentado como a vida, o processo de bricolagem é inteiro, como a arte. Como no acaso objetivo de que falavam os surrealistas (L. Strauss, idem: 42); ou num improviso de jazz onde o tema será só um pretexto para ouvirmos uma "outra música": um outro momento, com outra magia; o espetáculo teatral circense traz como referência a bricolagem, no sentido de que o resultado final é uma composição de seus elementos dentre outras possibilidades, que obviamente

não é aleatória. (Estou pensando a relação arte/vida como a leitura de V. Turner no esquema de R. Schechner, quando o circo pode ser considerado simultaneamente espelho e moldura da realidade representada).

Procurei, no decorrer da pesquisa, um método de análise que não deixasse escapar este processo criativo constante nas representações, que tornasse possível a apreensão daquele "algo inteiro" que é o produto final da bricolagem. Penso ter me aproximado disso ao observar e analisar o circo-teatro Bandeirantes a partir da ambiguidade do humor de Chico Biruta em constante te(n)são com as várias formas do que se pode identificar como a violência cotidiana do contexto dos circos-teatros.

POST-SCRIPTUM

O caminho de conclusão deste trabalho foi longo .

Em parte, por um fato não tão inconfessável, de que a vida do pesquisador costuma entrar em certa sincronicidade com o pesquisado, e, durante um tempo, talvez eu transistasse com dificuldade entre a vivência com o circo e a elaboração da dissertação de mestrado sobre o humor circense.

Por outro lado, embora contando com uma bibliografia antropológica bem orientada e com bons trabalhos já realizados sobre circo (14), a quase ausência de estudos antropológicos específicos sobre humor numa sociedade complexa me colocava ante a tentação de decifrar a linguagem freudiana sobre o tema ( o humor como fruto do inconsciente que irrompe trazendo conteúdos reprimidos sob a máscara do prazer do riso), ou ante a possibilidade de situar o humor no campo da arte em geral, afinal, muitas vezes, aquelas cenas cômicas representadas pareciam remeter a um puro diálogo estético com a realidade ( a metáfora do espelho que nos devolve a imagem invertida ou dupla de nosso universo cotidiano). Por fim os dados empíricos foram circunscritos ao "Espaço da Lona" e os momentos de riso passaram a ser observados em sua relação com os elementos narrativos recorrentes nas encenações, enquanto comentários próprios do grupo social em questão. (cf. Arantes, 1982) Comentários estes que talvez viessem a preencher e até a criar a necessidade, e a capacidade, que determinado grupo tem de rir.

Mas ao término deste longo caminho de conclusão do trabalho recebi uma notícia, de início perturbadora, mas afinal, explicadora. Enquanto eu estava redigindo a dissertação, o circo-teatro Bandeirantes acabou !

Passado o susto, logo foi possível ponderar que o

circo-teatro Bandeirantes não tinha acabado, mas transformado suas funções ao ser arrendado para um conhecido artista de programa infantil e de calouros da televisão que precisava do espaço da lona para ter o contato direto, tôte. à tôte, com seu público e que, afinal, este artista televisivo não pôde dispensar Marcos, o dono do Bandeirantes, que passou a secretariar este novo espetáculo em função do conhecimento construído, ao longo dos anos, acêrca da periferia e da relação palco/platéia. Conhecimento construído sob a figura de Chico Biruta, o palhaço.

Mas, uma reflexão posterior mostrou também que o fim do circo-teatro Bandeirantes, como possibilidade, já estava sugerido de modo implícito na análise desenvolvida no capítulo II da dissertação. Pois, "ao se afirmar os valores, através da repetição da forma narrativa e se duvidar, através das rupturas cômicas criadas no interior da narrativa, vemos que o humor mexe tanto com o que deveria ser social, ao tocar na estrutura da lógica do melodrama, como com o que deveria teatral, ao abrir o espetáculo para a criação de cenas cômicas (ao contrário do que desejariam os próprios artistas, como vimos em seus discursos). É como se por um lado se quizesse manter a crença no poder de um Deus que intervém nas relações sociais de modo a resguardar a lógica de que serão recompensados com a justiça aqueles que tiveram fé e se mantiveram circunscritos ao espaço da família, e por outro lado se vivenciasse que essa lógica não dá conta das experiências cotidianas com as várias formas de violência contra o que se quer acreditar.

"Então, a linguagem não serve mais para traduzir e expressar a experiência, e, no circo, vemos o 'mundo sem ordem' ganhar espaço na representação cênica". (ver O Humor do Cômico, p.82) Como vimos, a linguagem foi, por assim dizer, desamarrada

até o limite por Chico Biruta, a cada improvisação que passava a ser incorporada às sucessivas encenações, ocupando, mais e mais, o espaço das falas dos textos originais. A partir daí a tendência seria de que o circo deixasse de ser circo. E embora o Bandeirantes fosse um circo bem sucedido, a intuição empresarial de Marcos o levou a este novo caminho.

Acabado o interesse mais jornalístico (sobre um fato atual) do meu trabalho, ainda há um outro ponto. Pois, afinal, "os antropólogos não estudam as aldeias...[os folcloristas sim], eles estudam nas aldeias..." (Geertz, 1980:32)(15)

Na verdade, minha reflexão levou a questões específicas. Acêrca da qualidade de um humor particular; vivenciado através de uma determinada relação palco/platéia; circunscrito ao "Espaço da Lona". Procedimento este, que possibilitou como que um mergulho na análise simbólica. Portanto, quero ainda explicitar algo em termos da abordagem dos símbolos em seu processo de "migração" de um contexto de significados a outro, proposta por V. Turner (1982). (16)

No quadro da disciplina que Turner denomina "simbologia comparativa" (entre a semiologia e a antropologia simbólica), ele dá ênfase à observação do destino processual dos símbolos, que, por assim dizer, migram "através do cenário de uma performance ritual específica e reaparecem em outros tipos de rituais, ou ainda se transferem de um gênero a outro, ... [uma vez que] os símbolos, enquanto veículos perceptíveis sensorialmente (significantes) e enquanto conjuntos de 'significados' (signifiés), estão essencialmente envolvidos numa variabilidade múltipla, a variabilidade das criaturas essencialmente vivas, conscientes, emocionais e volicionais, as quais empregam os símbolos não somente para ordenar o universo que elas habitam, mas também para ter um uso criativo da desordem, vencendo-a ou reduzindo-a em casos particulares, ou ainda, por seus meios, questionando velhos princípios axiomáticos que tenham se tor -

nado grilhões no entendimento e manipulação de coisas contemporâneas". (Idem:22)

Quando os espetáculos circenses, especificamente em sua parte teatral, puderam ser observados em sua dimensão ritual ("ritual não pela repetitividade da forma com que se afirma determinados valores, mas ao contrário, pela intensidade — resguardada pelo espaço institucional do circo e pela figura do palhaço — com que se afirma (e se duvida) de temas cruciais". ver p.82), na verdade, estava sendo destacada a sua característica de liminalidade, dentro de um gênero cultural expressivo, como é o caso do teatro. Relação esta, proposta por Turner (Idem:117) e discutida no capítulo III deste trabalho, quando da discussão sobre a função social do riso pesquisado, entre o entretenimento institucionalizado e a liminalidade, favorecida e sugerida até pela condição de espetáculo isolado da "rua" apenas por uma lona.

Sendo que as situações de "liminalidade, marginalidade e inferioridade estrutural são condições nas quais são frequentemente gerados mitos, símbolos, rituais, sistemas filosóficos e trabalhos de arte... [como] periódicas reclassificações da experiência social, desde que eles incitam os homens tanto à ação quanto ao pensamento" (idem:52), podemos ver aqueles momentos de riso, entre o que deveria ser e o que não deveria ser, mas é! a partir da superposição de significados, como momentos de criação simbólica (ou recriação, no sentido da bricolagem. Ver pp.103-4).

Pois, no decorrer do capítulo II pudemos acompanhar esse processo em várias situações dramáticas. Seja quando a cruz se transformou em símbolo fálico; ou quando as muletas dos aleijados se transformaram em meros objetos de "gente esquisita"; ou quando a pureza da virgindade se transformou em mero empecilho cômico, e assim por diante, quando os símbolos foram evocados,



ou mesmo invocados — como no caso da cruz — e trazidos de seus respectivos contextos para, subta, mas efetivamente, se transformarem em novos símbolos que, em ultima instância, talvez não servissem para mais nada além daquele momento, dadas suas estranhas feições humorísticas, mas que pelo menos passavam a habitar a região onde se relativiza a força de seus significados cristalizados.

# NOTAS

- (1) A partir da proposta de analisar o humor nos dramas e comédias não me pareceu necessário aprofundar as relações entre os artistas dentro do circo, em termos de influências sobre as representações cênicas. A única relação de poder destacada e refletida nas representações foi descrita em "E o palhaço, o que é?", mas mesmo assim este quadro de funções dos artistas do circo pode complementar a descrição do "Espaço da Lona".
- (2) Esta classificação das peças foi sugerida e discutida especialmente por Mauro W. B. Almeida (em conversa).
- (3) Ver Suzel Reily (1985) que pesquisou a relação da figura da mãe que sofre calada e se santifica com a de Nossa Senhora que, ao chorar, se humaniza.
- (4) Essa descrição do melodrama, para além de seu lugar histórico, é exemplar não só da representação apresentada no palco, mas também de uma outra "representação", esta da ordem do cotidiano, que a platéia faz da sociedade e do poder. Aí, em escala reduzida, também estão integralmente envolvidas a razão e a emoção (a vontade, a fé) — sendo que à última, à emoção, cabe a decisão final. A tese de Montes é de que a estrutura narrativa dos melodramas representados no circo, ao lado de outras formas narrativas populares, constitui, portanto, um modelo paradigmático para a ação.
- (5) Num dos espetáculos observados houve uma simultaneidade desta cena, que foi "representada" também na realidade de fato, do cotidiano do circo-teatro, fazendo referência ao mesmo tipo de "justiça-fora-da-lei": em resposta aos "elogios" à ingênua, vindos de um indivíduo mais ousado da platéia, a mesma voz de Biruta, o palhaço, ou melhor, de Marcos, o dono do circo, respondeu em off através dos auto-falantes: "gostosa deve ser a sua irmã. Traz ela aí prá gente. O Samuel (o segurança do circo), traz ele aqui

prô fundo, prá ele ver o que é gostoso". Seguindo-se, então, aplausos do público.

Esta cena mostra não só a violência presente nos espetáculos como a correspondência entre as representações dramática e social, que serão retomadas no Capítulo III.

- (6) "O cômico parece popular, liberatório, subversivo porque dá licença de violar a regra. Mas ele a dá justamente a quem introjetou de tal forma essa regra que passou a presumi-la como inviolável". (Eco, 1984:349)

(Mais adiante retomarei o ensaio, quando Eco ira diferenciar o cômico e o humor).

- (7) A dupla Clown e palhaço vem de uma longa tradição, desde o circo inglês, onde o primeiro é o personagem esperto e o segundo, ingênuo e desajeitado, é enganado por aquele. Mas Chico Biruta, vestido e pintado como palhaço faz de Tanaka o seu partner e mesmo quando representam uma dupla aliada, este sempre é enganado por Biruta. O palhaço não é solidário com ninguém e Biruta faz questão de afirmar sua esperteza.

- (8) Lembro do romance O Perfume, de P. Susskind, onde o personagem central inventa um perfume com poderes excepcionais porque fora resultado de uma síntese de cheiros que constituíam a "essência" de suas vítimas, e cuja relação era associado também à energia sexual, como aquilo que exala do próprio corpo e é transformado em poder.

- (9) E. R. Leach (1976:72) apud A. A. Arantes (1982:78) enunciou as características do personagem que faz a mediação entre dois mundos: "o mediador, seja ele um ser humano 'real' (por exemplo um feiticeiro) ou semi-deus mitológico, assume então atributos liminares — é mortal e imortal, humano e animal, doméstico e selvagem".

- (10) A partir da análise dos melodramas e comédias, ao lado da descrição do contexto dos espetáculos, seria possível relacionar os temas de violência, desde os mais óbvios, tais co

mo os estrupos, assassinatos, sugestão de linchamento até os mais sutis, como as várias formas de injustiças. Seria possível também perguntar especificamente a indivíduos do público e a artistas, o que pensam a respeito de manifestações e causas da violência e precisar, inclusive, o que é considerado como violento. Todavia, no decorrer da pesquisa o tema permaneceu mais como uma referência para se qualificar o tipo de humor representado. E, na análise, a violência não consta exatamente como tema central mas sim, mais como uma adjetivação para as formas de humor representadas. Penso que este tratamento para com o problema levantado desde o início, da ambiguidade do humor e violência na relação espetáculo/sociedade vivida no circo-teatro, deveu-se ao avanço da própria pesquisa que foi reconhecendo outra aliança igualmente importante do riso, esta feita com temas da sexualidade. Mas em que medida a obscenidade, que é motivo recorrente do riso, poderia ser considerada como uma manifestação de violência e em que medida haveria consciência disso entre os atores do palco e da plateia? Intuindo algum impasse na pesquisa que viesse a limitar justamente a possibilidade de associações amplas em torno dos motivos de riso (ou, do não riso, como é o caso das representações da figura da mãe), optei, agora, por falar na relação do humor com temas cruciais da vida das pessoas que assistem e fazem o circo-teatro (cf. p. 82, onde menciono a dimensão ritual do espetáculo), mas sem deixar de utilizar o termo cada vez que fosse necessária a referência a este aspecto do contexto do circo-teatro que são as periferias dos centros urbanos. Por isso, penso que "Humor e Violência" continua a ser um título adequado a este trabalho.

- (11) O autor desenvolve a metáfora de espelhos para as representações partindo dos termos de Geertz, segundo o qual as representações deveriam ser analisadas como "metacomentários" da sociedade em que são produzidas. No caso das comédias de Aristofanes, como as tragédias de Esquilo e Sofocles, por exemplo, elas deveriam ser entendidas, antes de modelos para outras narrativas, como "metacomentários da socie

dade contemporânea", intensamente "reflexivos". "Espelhos que comprovavam e analisavam os axiomas e pretensões da estrutura social, isolavam os blocos de cultura e os usavam, às vezes, para construir edifícios de romances, terras de cucos em nuvens, ou côrtes persas que nunca existiram em terra ou mar, mas que eram, entretanto, variantes possíveis baseadas em regras que embasam as estruturas da vida sócio-cultural familiar ou a realidade social experimentada". (Turner, *idem*:103)

- (12) Como confirma o ensaio de Eco (1984:350) sobre o cômico: "Enquanto o cômico é a percepção do oposto, o humorismo é o sentimento do oposto", e ainda (*idem*: 351): "a regra (social) agiria no humorismo de modo um pouco semelhante como no trágico, como "a voz do autor que reflete sobre as situações sociais nas quais a personagem deveria acreditar". E neste sentido, o riso, mais nos melodramas e menos nas comédias, poderia ser entendido tal como os folhetos de cordel analisados por A.A. Arantes (1982:11), "como comentários (grifo meu) sobre questões estruturais que conforme a teoria de Lévi-Strauss (1967), preenchem sua função social num nível lógico, mediando os termos de uma contradição intransponível". Ainda que Lévi-Strauss estivesse mais preocupado com as possibilidades lógicas do sistema (a linguagem) — a estrutura inconsciente de uma cultura — e Arantes, mais com a fala, ao perguntar: "o que dizem os poemas sobre o substrato social, como o fazem e com que implicações?" (*idem*, p. 68 ) (Perguntas que, embora enunciadas diferentemente, são as mesmas desta pesquisa).

- (13) Bricolagem pode ser um conceito vago — justamente a operação que estaria entre a imagem (o significante) e o conceito (o significado): o signo. Aí, Lévi-Strauss (O Pensamento Selvagem, pp. 37-55) fala sobre seus resultados às vezes "brilhantes e imprevistos", como no caso da arte dita "bruta" ou "ingênua" ou a arquitetura fantástica da vila do carteiro de Cheval. Ou seja, diferentemente do engenheiro (o cientista) que parte de projetos resultantes de conceitos e que inventa seus meios (claro, os pos-

síveis!); o bricoleur teria o projeto como simples esquema, fazendo dos meios o seu fim. "O conceito aparece assim, como operador da abertura do conjunto com o qual se trabalha; já a significação, como o operador de sua reorganização: ela não o desenvolve e nem renova e se limita a obter o grupo de suas transformações" (idem, p.49 ).

Mas, se a natureza de cada elemento permanece a mesma, agora trata-se de um outro conjunto. Ou seja, apesar de sugerir fragmentos, como processo a bricolagem resulta em algo inteiro, onde os elementos têm sua significação transformada em relação ao todo.

- (14) Como o de Pedro Della Paschoa (1975) sobre os circos-teatros como espaços culturais nos bairros periféricos e, mais tarde, outro sobre as representações da figura do caipira desde Monteiro Lobato aos espetáculos circenses (1982) . Ou ainda o trabalho de José Guilherme Magnani (1982) sobre o circo e seu contexto social, donde ele chegou à "teoria do pedaço", demonstrando a identidade de representações simbólicas fundadas em laços concretos entre indivíduos de um determinado local e, no caso, artistas dos circos montados nestes bairros. Ou ainda, e principalmente, o trabalho de Maria Lucia Montes (1983) sobre a estrutura narrativa do teatro circense, ao lado de outras formas culturais da chamada "cultura popular" que se estruturaria como um modelo paradigmático para a ação, havendo, portanto, uma transi- tividade entre as representações no teatro e no cotidiano.
- (15) A descrição etnográfica é "interpretativa; o que ela interpreta é o fluxo do discurso social e a interpretação envolvida consiste em tentar salvar o 'dito', num tal discurso, de sua possibilidade de extinguir-se e fixá-lo em formas pesquisáveis". (Geertz, 1980:31)
- (16) Este aspecto foi evidenciado por Ana Niemeyer, em sua arguição à defesa desta dissertação.

FOTOGRAFIAS

- p. 00 Isabel. Circo-teatro Jóia.  
(Pedro Della Paschoa)
- p. 06v Paisagem do Circo-teatro Jóia.  
(Pedro Della Paschoa)
- p. 30v Platéias.  
(Pedro Della Paschoa)
- p. 45v O Cômico e o Vilão.  
(Pedro Della Paschoa)
- p. 50v Cartaz.  
(Pedro Della Paschoa)
- p. 52v Barraquinha - Trailer de Tomé. Circo-teatro Arethuza.  
(Jacqueline de Camargo)
- p. 56v "O Macumbeiro". Chico Biruta.  
(Pedro Della Paschoa)
- p. 61v Chico Biruta.  
(Jacqueline de Camargo)
- p. 78v "A Maldição de Lobizomem". Chico Biruta.  
(Jacqueline de Camargo)
- p. 81v Chico Biruta entre o Público.  
(Pedro Della Paschoa)
- p. 95v "Os Milagres de Nossa Senhora Aparecida".  
(Jacqueline de Camargo)

## BIBLIOGRAFIA CITADA

- ABREU, Brício de. Esses Populares tão Desconhecidos. Raposo Carneiro ed., Rio de Janeiro, 1963.
- ARANTES, A.A. O Trabalho e a Fala. Kairós, SP, 1982.
- \_\_\_\_\_. O que é Cultura Popular? Brasiliense, SP, 1981.
- ARTAUD, A. O Teatro e seu Duplo. Max Limonad, SP? 1982.
- DURHAN, E. "A Dinâmica Cultural numa Sociedade Moderna". Arte em Revista, nº3. Kairós, SP, 1980.
- ECO, U. Viagem na Irrealidade Cotidiana. Nova Fronteira, RJ, 1984.
- FABBRI, J. e SALLÉ, A. (org.) Clowns et Farceurs. Bordas, Paris, 1982. (Introdução)
- GEERTZ, C. A Interpretação das Culturas. Zahar, RJ, 1978.
- \_\_\_\_\_. "Blurred Genres: The Refiguration of Social Thought". American Scholar, pp.165-179, Spring, 1980.
- Leach, E.R. Culture and Communication. Cambridge University Press, Cambridge, 1976.
- LÉVI-STRAUSS, C. O Pensamento Selvagem. Companhia Editora Nacional/USP, SP, 1970.
- \_\_\_\_\_. "The Story of Asdiwal". The Structural Study of Myth and Totemism, Tavstock, London, 1967.
- MAGNANI, J.G. Festa no Pedaco: O Circo-Teatro e outras formas de Lazer e Cultura Popular. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Ciências Sociais da FFLCH/USP, SP, 1982.
- MONTES, M.L. Lazer e Ideologia. A Representação do Social e do Político na Cultura Popular. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Ciências Sociais da FFLCH/USP, São Paulo, 1983.
- PASCHOA, P.D. Espaço Cultural na Periferia de São Paulo: O Circo-Teatro. Tese de Graduação Interdisciplinar apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, FAU/USP, São Paulo, 1975.
- \_\_\_\_\_. Dram e Música Sertaneja no Circo-Teatro Popular: Tônico e Tinoco. FUNARTE, RJ, 1982.
- PROPP, V. Morphologie du Conte, Cpllection Poétique, Éditions du Seuil. Paris. 1970 (1929).



REILY, S. "A Senhora do Divino. A mulher na festa e na comunidade". Cadernos de Pesquisa, nº 52, São Paulo.

SCHECHNER, R. Ritual, Play and Performance. The Seabury Press, New York, 1977.

TURNER, V. O Processo Ritual. Vozes, Petrópolis, 1974.

\_\_\_\_\_. From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play. Performing Arts Journal Publications, New York, 1982.

## BIBLIOGRAFIA GERAL

- ALMEIDA, M.W.B. "Linguagem Regional e Fala Popular". Revista de Ciências Sociais. Universidade do Ceará, Vol. VIII, 1977.
- ARANTES, A.A. O que é cultura popular? Brasiliense, São Paulo, 1981.
- \_\_\_\_\_. O trabalho e a fala. Kairós, SP, 1982.
- \_\_\_\_\_. (org.). Produzindo o passado. Brasiliense, SP, 1984.
- BAKHTINE, M. L'oeuvre de François Rabelais. Nrf, Gallimard, Paris, 1979.
- BALANDIER, G. "Violence et anthropologie", em Maffesoli, M. e Bruston, A. (org.). Violence et Transgression. Anthropos, Paris, 1979.
- BARAVELLI, L.P. "Elogio da bagunça". Ar'te. Estudos de Arte-Educação, nº 3, ano I, Polis, SP, 1982.
- BARRIGHELI, J.C. "O teatro popular rural: o circo-teatro". Debate e Crítica, nº 3, SP, 1974.
- BARTHES, R. Lo verossimel. Tiempo Contemporáneo, Buenos Ayres, 1972.
- BAXANDALL, M. Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. Oxford University Press, 1972.
- BENJAMIN, W. "A obra de arte no tempo de suas técnicas de reprodução". Iadê, SP, 1973 (mimeo.).
- BERGMAN, I. "Vida de circo". Filme de 1953.
- BERGSON. La risa. Tor, Buenos Aires, s.d.
- BOSI, E. Memória e Sociedade. Lembranças de Velhos. T.A. Oueirós, SP, 1979.

- BRANDÃO, C.R. "Parentes e parceiros (Relações de produção e relações de parentesco entre camponeses de Goiás)" em Colcha de Retalhos. Brasiliense, SP, 1982.
- BUSSIÈRES, F. "Le roman de la violence et son esthétique". Europe, nº 542, ano 52, junho 1974.
- CANEVACCI, M. Antropologia do cinema. Brasiliense, SP, 1984.
- CHAPLIN, C. "O circo". Filme de 1928.
- CHAUI, M. "Notas sobre cultura popular", Arte em Revista, nº 3, pp 15-21. Kairós, SP, 1980.
- CORRÊA, M. "Repensando a família patriarcal brasileira (notas para o estudo das formas de organização familiar no Brasil), em Colcha de Retalhos. Brasiliense, SP, 1982.
- CUNHA, M.C. da . "Eschatology among the Krahô: reflection upon society, free field of fabulation" em S.C. Humphreys e H. King (ed.). Mortality and Immortality: the anthropology and archaeology of death. Academic Press, London, 1981.
- DA MATTA, R. "Carnavais, paradas e procissões: reflexões sobre o mundo dos ritos". Religião e Sociedade, nº 1. Hucitec, SP, maio de 1977.
- DOUGLAS, M. Pureza e Perigo. Perspectiva, SP, 1976.
- \_\_\_\_\_. "The social control of cognition: some factors in Joke Perception". Man 3,3:361-76, 1968.
- \_\_\_\_\_. "Social preconditions of enthusiasm and heterodoxy". R. Spencer (ed) Forms of Symbolic Action. Proceedings of the 1969 annual meeting of the American Ethnological Society.
- DURHAN, E. "Cultura e Ideologia". FFLCH - USP (mimeo., 1979).

- \_\_\_\_\_. "A dinâmica cultural numa sociedade moderna". Arte em Revista, nº 3. Kairós, SP, 1980.
- \_\_\_\_\_. A Reconstituição da Realidade. Ática, SP, 1978.
- DUVIGNAUD, J. Sociologia do comediante. Zahar, RJ, 1972.
- \_\_\_\_\_. Spectacle et Société. Denoel, Paris, 1970.
- ECO, U. Viagem na irreabilidade cotidiana. Nova Fronteira, RJ, 1984.
- FABBRI, J. & SALLÉE, A. (org.). Clowns et Farceurs. Bordas, Paris, 1982.
- FO, D. "Qu'est que cest un clown?" em Fabbri, J. & Sallée, A. (org) idem.
- FONSECA, M.A. Palhaço da burguesia: Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade e suas relações com o universo do circo. Polis, SP, 1979.
- FREUD, S. "El chiste y su relación con lo inconsciente". Obras completas, I. Biblioteca Nueva, Madrid, 1948 (1905).
- GEERTZ, C. A interpretação das culturas. Zahar, RJ, 1978.
- GRAMSCI, A. Literatura e Vida Nacional. Civilização Brasileira, RJ, 1978.
- JUNG, C. "On the psychology of the trickster -figure". The archetypes and the collective unconscious. Princeton University Press.
- KUHNER, M.H. O teatro de revista e a questão da cultura nacional e popular. Funarte, RJ. 1979.
- LANGLOIS, J. "Belle Gunnes, Lady Bluebeard: community Legend as Metaphor". Journal of the Folklore Institute. Indiana University vol. XV, nº 2, maio/agosto de 1978.

LEACH, E. Political Systems of Highland Burma. Bell, London, 1954.

\_\_\_\_\_. Culture and communication. Cambridge University Press, Cambridge, 1976.

\_\_\_\_\_. "A Imaculada Conceição". Unicamp, IFCH, 1982 (mimeo).

LÉVI-STRAUSS, C. O Pensamento Selvagem. Companhia Ed. Nacional/USP, SP, 1970.

\_\_\_\_\_. "The story of asdiwal". The structural study of myth and totemism, Tavistock, London, 1967.

LOBERT, R. A palavra mágica Dzi: uma resposta difícil de se perguntar. Tese de mestrado apresentada ao Departamento de Antropologia do IFCH/UNICAMP, Campinas, 1979.

MAGGIE ALVES, I. "A quem devemos servir: impressões sobre a novela das oito". V Encontro anual da ANPOCS, Friburgo, 1981.

MAGNANI, J.G. Festa no pedaço: o circo-teatro e outras formas de lazer e cultura popular. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Ciências Sociais das FFLCH - USP, SP, 1982.

MARTINS, C. "Polipério". Comunicação apresentada na reunião da Associação Brasileira de Antropologia, SP, USP, 1982.

MAUSS; M. Manuel d' ethnographie. Payot, Paris, 1947.

MAYERHOLD, . "El grotesco como forma escénica". Textos Teóricos, vol. I, Alberto Corazon, Madrid, 1972.

MENESES, U.T.B. "As mil faces da arte primitiva". Valbrarte (Revista do Sistema Financeiro Valbrás), nº 1, ano I, pp. 27-33, out. 1982.

MEYER, M. "Folhetim para Almanaque ou Rocambole, Ilíada de Realejo". Almanaque, nº 14. Brasiliense, SP, 1982.

\_\_\_\_\_. "O que é ou quem foi Sinclair das Ilhas". Almana  
\_\_\_\_\_, SP, 1978

\_\_\_\_\_. "Vivo, sempre, nos corações e nas lembranças". em Vicente Celestino, Catulo & Cândido das Neves. História da Música Popular Brasileira, Abril Cultural, São Paulo, 1982.

MEYER, M. & MONTES, M.L. Redescobrimo o Brasil: A Festa na Política. T.A. Queiróz, SP, 1985.

MILITELLO, D. Picadeiro. Guarida Produções, SP, 1978.

MONTES, M.L. "As vicissitudes do poder no discurso do dominado". XXIX Reunião Anual da SBPC, SP, Julho, 1977.

\_\_\_\_\_. "Heranças da grande cultura: melodrama e circo-teatro". XXXI Reunião Anual da SBPC, Fortaleza, Julho de 1979.

\_\_\_\_\_. "O discurso populista ou caminhos cruzados" em Melo, J.M. de (org.). Populismo e Comunicação. Tese de doutoramento apresentada ao Departamento de Ciências Sociais - FFLCH, USP, SP, 1983.

NEVES, J.C. "Na periferia, teatro no picadeiro". Folha de São Paulo, 23.03.1980.

\_\_\_\_\_. "Hoje no tempo do circo" em L.P. Baravelli (ed.). Arte em São Paulo, nº 2, out., 1981.

PASCHOA, P.D. Espaço cultural na periferia de São Paulo: o circo-teatro. Tese de graduação interdisciplinar apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. FAU/USP, São Paulo, 1975.

\_\_\_\_\_. "O circo-teatro popular", em O Circo. Catálogo da exposição realizada no Paço das Artes, Departamento de Artes e Ciências Humanas da Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

\_\_\_\_\_. Drama e Música Sertaneja no Circo-Teatro Popular: Tonico e Tinoco. FUNARTE, RJ, 1982.

- PEACOCK, J. "Class , clown and cosmology in javanese drama: an analysis of symbolic and social action" em Marandra, P. e Marandra, E. (eds.). Structural Analysis of Oral Tradition. University of Pensylvania Press , Philadelphia.
- \_\_\_\_\_. "Society as Narrative" em Spencer, R. (ed). Forms of Symbolic Action, Proceedings of the 1969 annuao meeting of the American Ethonological Society.
- RAPHAEL, F. "Le travail de la memoire et les limites de l'histoire orale". Annales E.S.C. 35(1), 1980.
- REILY, S. "A Senhora do Divino. A mulher na festa e na comunidade". Cadernos de Pesquisa, nº 52, SP, 1985.
- SAVARY, J. "Le Grande Magic Circus". Catálogo do Teatro de Cultura Artística, SP, julho, 1981.
- SEYSSEL, W. Arrelia e o Circo. Melhoramentos, SP, 1977.
- SOP, I. "As mil e uma piadas do mestre Naradin Hodja. O Herói Mulcumano". Correio da Unesco, 6(4): pp: 16-21, junho de 1976.
- TURNER, V. O Processo Ritual. Vozes, Petrópolis, 1974.
- \_\_\_\_\_. Dramas, fields and metaphors. Cornell University Press, 1974.
- \_\_\_\_\_. From Ritual to Theatre. The Human Seriouness of Play. Performing Arts Journal Publications, N.Y., 1982.
- VARGAS, M.T. (coord.). Circo: Espetáculo de Periferia. IDART, Secretaria Municipal de Cultura, SP, 1981.
- ZALUAR, A. "Clovis, ou a criatividade popular num carnaval massificado". CERU, Cadernos, nº 11, SP, set., 1978.