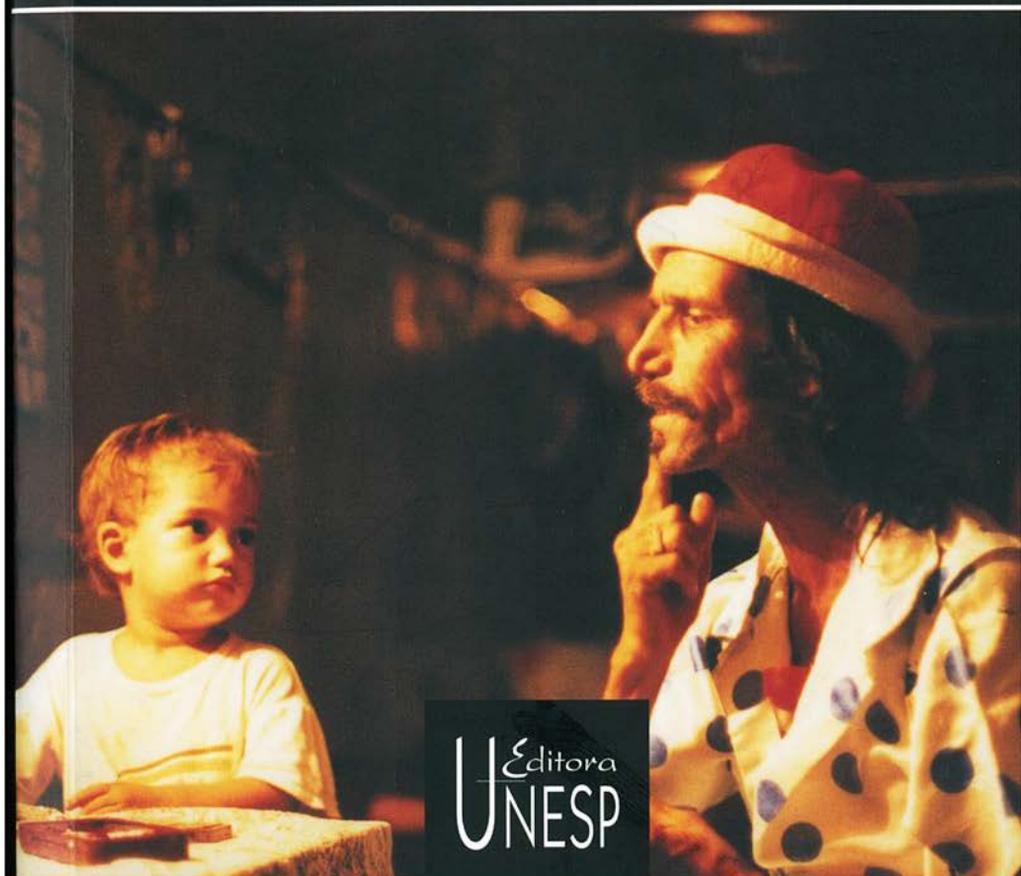


Mário Fernando Bolognesi

---

# Palhaços



Editora  
UNESP

## 2 OS PALHAÇOS E SEUS TIPOS

No picadeiro, os palhaços desenvolvem curtos esquetes, também denominados entradas. Eles preveem ao menos um conflito e, para tanto, necessitam de, no mínimo, dois atores, desempenhando funções distintas. Os conflitos são explorados de forma a se extrair deles o seu potencial cômico. A exploração do insólito apoia-se em uma personagem específica, o palhaço. Mas o termo assim posto não corresponde à exatidão porque o conflito, frequentemente, é explorado por dois palhaços. Ambos trazem aquela roupa exagerada, denunciando, de um lado, a incompatibilidade e as desmedidas entre o corpo e a roupa que o cobre e, de outro, a aberração da vestimenta como indicador da “imbecilidade” de quem a usa.

Acompanhando o descompasso da roupa, os sapatos também são excessivamente exagerados e impõem à personagem a necessidade de um andar especial. Alia-se, ainda, a esses adereços uma peruca incomum, que muitas vezes ressalta uma descomunal careca. Às vezes, uma esquisita bengala vem compor essa caracterização bizarra.

Além da indumentária, os palhaços têm como característica própria o cobrir partes do rosto com uma maquiagem carregada, distribuída entre o branco, o vermelho e o negro. Estas cores contornam a boca, os olhos e as bochechas. Mas a característica particular do palhaço é o nariz inchado ou achatado, na maioria das vezes enfatizado por um vermelho que se destaca de todo o rosto.

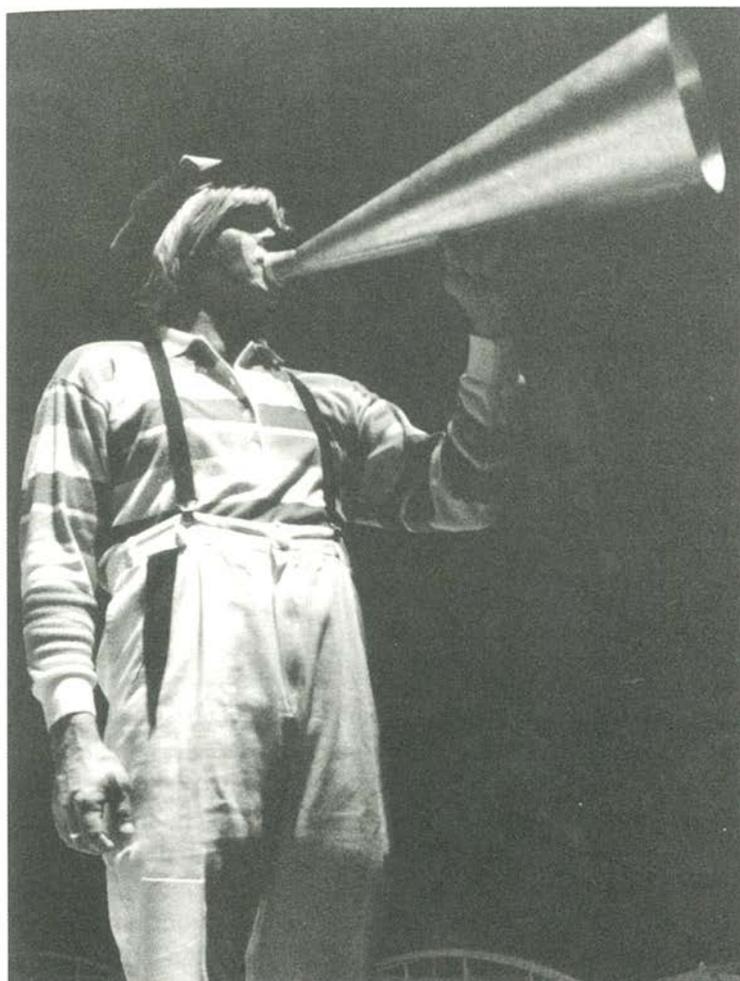
Uma mesma caracterização exterior serve de base à dupla cômica circense. No entanto, cada um dos componentes tem funções específicas no desempenho de uma entrada. Nessas situações, há

um palhaço principal e outro secundário, o “crom” ou “escada”, na linguagem circense. Nem sempre os cômicos mantêm essa relação por todo o espetáculo, especialmente quando há na companhia alguém que está sendo preparado para a profissão. A participação do apresentador do espetáculo na *performance* dos palhaços também é algo que ocorre com muita frequência. O exemplo descrito a seguir apresenta uma dupla de palhaços de um grande circo brasileiro da atualidade. Cremoso e Charlequito foram visitados no Circo Beto Carrero, em 25 de abril de 1998, na cidade de Marília – SP.

Charlequito e Cremoso apresentaram reprises fundadas no gestual, com poucas falas, o que denota a sintonia do artista com o público, em decorrência, principalmente, do tamanho do circo. No espetáculo em Marília pôde-se ver uma peculiaridade: antes do início, Cremoso, que até então era um vendedor de lembranças do circo, vai ao picadeiro (que está com a jaula montada) e, diante de uma mesa e um espelho, termina sua caracterização. O básico da maquiagem já estava pronto. Alguns retoques finalizam a máscara da personagem. O acréscimo das roupas e da boina completa essa sutil *performance*. Uma vez pronto, toma um megafone e faz o primeiro anúncio do espetáculo.

Além dessa primeira *performance*, a dupla de palhaços teve três participações no espetáculo. A primeira, com a reprise *O apito*. Na segunda, os cômicos apresentaram uma versão muda de um número de malabarismo. Por fim, na segunda parte do espetáculo, eles encenaram *O atirador de facas*, com participação da plateia.

Cremoso é Júlio César Medeiros, natural de Maceió e, em 1998, quando foi contratado, tinha 29 anos de idade e 18 de profissão. Atuou no Nordeste brasileiro, em circos pequenos, e afirmou que a experiência é mais aconchegante, simples e “apimentada”. O medo de altura fez que se dedicasse somente à arte do palhaço. Considera-se um palhaço mediano e prefere a plateia de circos pequenos, pelo contato maior do público com o artista. Embora o comedimento de sua autoavaliação (“mediano”), é um artista que domina a arte gestual do picadeiro. Possivelmente, a experiência em circos de vários portes, com espetáculos distintos, tenha propiciado o aprimoramento do gesto, no grande picadeiro.



Cremoso anunciando o espetáculo. Circo Beto Carrero, Marília – SP, 25.4.1998.  
Foto: Kiko Roselli.

A roupa de Cremoso não é muito colorida. As tonalidades são suaves e predominam o amarelo, o vermelho e um ténue azul na camiseta. Uma calça não muito larga, com suspensórios, completa o figurino. A maquiagem cobre apenas a boca, com pequeno destaque em negro para as sobrancelhas. O nariz é preto.

Manoel Naum Savalá Monteiro, o Charlequito, é chileno. Tinha, na época, 62 anos de idade e atua desde 1952 como palhaço. Em sua profissão teve oportunidade de percorrer diversos países da América Latina, em diferentes circos. Fala pouco o português, ou melhor, carrega consigo as marcas de sua língua natal. Atuando no Brasil, viu-se impelido a explorar a mímica e a expressão corporal, o que, aliás, faz com esmero. Quando participa de uma reprise mas não é a personagem central da trama, chama a atenção da plateia com gestos sofisticados e sutis. Neste momento, toda a cena se passa entre Cremoso e um voluntário do público.

A prática da profissão trouxe a necessária compreensão e o devido domínio do tempo do picadeiro. De acordo com suas próprias palavras, na entrevista realizada em Marília,

os gestos no picadeiro são mais exagerados do que no teatro. Tem que exagerar um pouco mais porque o público está bastante distante de mim; e também, no teatro, a figura está sempre de frente. Aqui é no solo, para trás, para diante, pra frente, enfim... Então as expressões têm que ser mais ridículas, mais exageradas que no teatro.

Cremoso e Charlequito formam uma dupla básica do cômico circense brasileiro atual. No Circo Beto Carrero eles se revezavam nas funções de palhaço principal. Pela experiência que têm, ambos desenvolvem no circo certa tradição cômica que pode ser sintetizada em torno dos seguintes temas: (a) satirização de atrações do próprio circo, no caso com a reprise *O atirador de facas* e a paródia dos malabaristas; (b) esquetes curtas, ou entradas, com temática que extrapola os limites da lona, quase sempre impondo limites físicos ou morais ao palhaço, a partir da autoridade que é desempenhada por um deles, ou mesmo pelo apresentador. No primeiro caso, a paródia do circo deixa entrever as marcas originais do *clown* circense, quando tinha um desempenho voltado à sátira do espetáculo sério. O segundo, todavia, apresenta o desenvolvimento de um pequeno conflito, geralmente com uso do discurso oral, e também apresenta uma filiação com momentos específicos da história da formação do *clown* circense, detectável na solidificação da dupla Clown Branco e Augusto.

A seguir será apresentada uma síntese histórica da formação e desenvolvimento do palhaço circense. Esta divisão sumária é apenas um motivo inicial de um estudo histórico, uma vez que, como se verá, as funções e participações do palhaço brasileiro, na atualidade, extrapolam em muito esse universo binário.



Charlequito em *O atirador de facas*. Circo Beto Carrero, Marília – SP, 25.4.1998.  
Foto: Kiko Roselli.

Tal como o próprio circo, a arte clownesca deve sua expansão às iniciativas britânicas e francesas dos séculos XVIII e XIX. A aproximação com outras artes do palco deu-se imediatamente após a criação do Anfiteatro Astley, que em 1770 introduziu um dançarino de corda, Fortunelly, como cômico. Franconi, na França, em 1791, incluiu a pantomima no circo, mas ainda sob o imperativo do cavalo. Essa tendência sobreviveu pelo menos até a segunda década do século XIX, com o intuito predominante de exaltação do nacionalismo francês. Concomitantemente a esse espírito feérico, o circo recebeu os artistas saltimbancos que se afastavam das feiras esvaziadas. Nesse encontro de segmentos díspares o circo

viu-se diante das personagens cômicas que ocupavam os tablados nas ruas e praças. O cômico, assim, ocupou o seu espaço no interior de um espetáculo nascido da aristocrática e militar arte equestre. Nos momentos iniciais, entretanto, não se tratava de palhaços, tais como os de hoje. Esses primeiros cômicos restringiam-se a reproduzir, às avessas, determinado número circense, principalmente os de montaria. Haveria necessidade de outras ingerências para a formação do *clown*. Dentre estas, destacaram-se a pantomima inglesa e a *commedia dell'arte*.

*Clown* é uma palavra inglesa, cuja origem remonta ao século XVI, derivada de *cloyne*, *cloine*, *clowne*. Sua matriz etimológica reporta a *colonus* e *clod*, cujo sentido aproximado seria homem rústico, do campo. *Clod*, ou *clown*, tinha também o sentido de *lout*, homem desajeitado, grosseiro, e de *boor*, camponês, rústico. Na pantomima inglesa o termo *clown* designava o cômico principal e tinha as funções de um serviçal. No universo circense o *clown* é o artista cômico que participa de cenas curtas e explora uma característica de excêntrica tolice em suas ações. Até meados do século XIX, no circo, o *clown* tinha uma participação exclusivamente parodística das atrações circenses e o termo, então, designava todos os artistas que se dedicavam à satirização do próprio circo. Posteriormente, esse termo passou a designar um tipo específico de personagem cômica, também chamado de Clown Branco, por conta de seu rosto “enfarinhado”, que tem no outro palhaço, o Augusto, o seu contrário. O plural *clowns* é usado para designar a dupla cômica. No Brasil, no meio circense, é comum ouvir-se o termo *crom* em referência àquele palhaço que tem a função de *partner*, ou de palhaço secundário. É ele quem opera como contraponto preparatório às piadas e *gags* do palhaço principal. Ele também é chamado de *escada*. O termo *clown* terminou prevalecendo no universo circense europeu, dada a influência do circo de Astley.

O *clown*, ou uma primeira caracterização dele, pode ser encontrado no teatro de moralidades inglês da segunda metade do século XVI.<sup>1</sup> Inicialmente secundário, aos poucos ele foi se defi-

---

1 Para uma história das origens do *clown* no teatro inglês, consultar Bourgy, Le premier “clown” in Vigouroux-Frey (1999, p.17-23).

nindo como uma personagem importante e passou a ser “obrigatório” em todas as peças inglesas. Suas principais características eram “a gratuidade de suas intervenções e a liberdade de improvisação” (Bourgy, 1999, p.19). O triunfo nos palcos proporcionou a emigração para o teatro das feiras ambulantes. Esse *clown* aproximava-se do bufão quanto à forma de inserção nas cenas, mas distanciava-se deste pois já trazia uma maquiagem carregada nos estereótipos. Em solo inglês, a pantomima viria a contribuir definitivamente para a definição do *clown*. A pantomima inglesa se desenvolveu a partir da *commedia dell’arte*. As personagens da comédia italiana foram incorporadas em uma cena em que predominava a mímica, acrescida de música e dança. Os originais criados de Pantaleão, na *commedia dell’arte*, Arlequim e Colombina, transformaram-se, na Inglaterra, em jovens amorosos. Essa mudança, ocorrida em torno de 1770, de certa forma provocou o esvaziamento do contraponto cômico original, vindo a ser recuperado mediante a inversão de papéis: o jovem apaixonado foi confiado a uma mulher e sua companheira, a um homem. Tudo ocorria em cenários elaborados, com ênfase em acentuados efeitos cênicos herdados dos cômicos *dell’arte*. A tradição italiana encontrou-se com a dos *clowns* ingleses, provocando uma aproximação de tipos. Desse encontro resultou uma sugestiva fusão que teve como ponto terminal a concepção do *clown* moderno e circense. Isso se deu a partir da caracterização externa (indumentária e maquiagem, principalmente) e do estilo de interpretação dos atores. Em pouco tempo a estrutura da pantomima transformou-se e este *clown*, resultado da união do anterior tipo inglês com as personagens da comédia italiana, passou a ser a personagem dominante (Speaight, 1980, p.27). Essa transformação ocorreu no final do século XVIII e veio a se consolidar no XIX, especialmente a partir da criatividade de um ator inglês do teatro de variedades, Joseph Grimaldi (1778-1837).

Herdeiro da tradição das feiras, da *commedia dell’arte* e do teatro de pantomima, Grimaldi, apesar de jamais ter ocupado um picadeiro de circo, é considerado o criador do *clown* circense, a ponto de seu cognome “Joe”, ou “Joey”, ser tomado, na Inglaterra, como sinônimo de palhaço. Ele era de família de artistas. Seu avô, Giovanni Battista Nicolini Grimaldi, foi um Arlequim e tra-

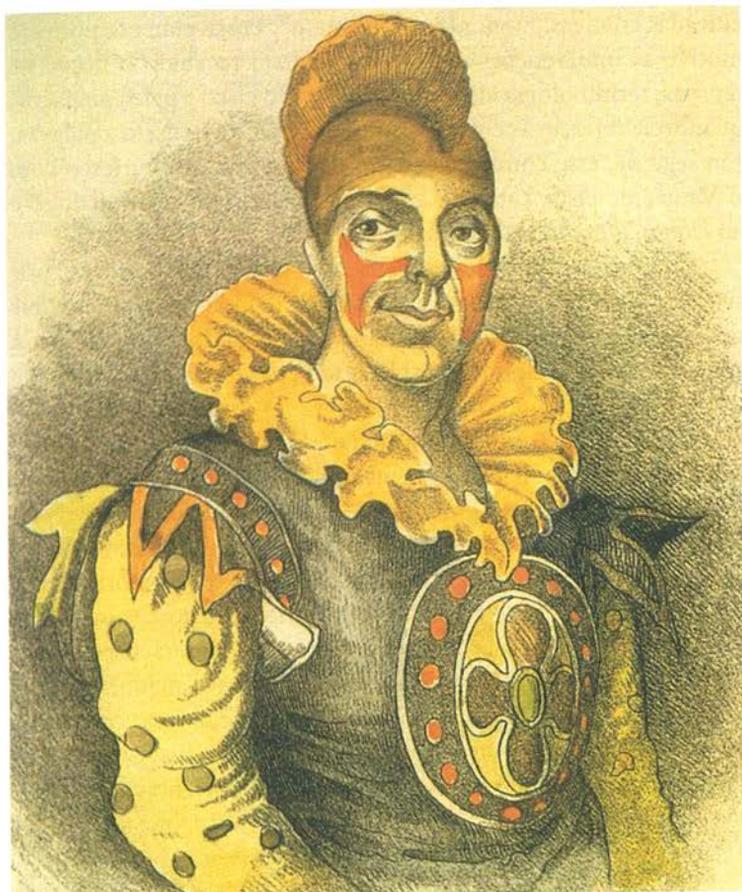
balhou na Feira de Saint-Germain entre os anos de 1740 e 1741. Giuseppe Grimaldi, pai de Joe, também foi Arlequim, além de bailarino. Ele se transferiu para Londres em torno de 1755, onde foi ator e professor de dança nos teatros e, certamente, contribuiu para que o balé-pantomima se firmasse.

O filho, Joseph, desenvolveu praticamente toda a sua carreira no Sadler's Wells Theatre, um dos mais importantes espaços do teatro de variedades londrino, onde estreou com dois anos de idade. No Sadler's ele trabalhou com Billy Sanders (dançarino de corda, malabarista e equilibrista cômico) e Alexandre Placido (acrobata e dançarino de corda). O primeiro parceiro veio a trabalhar como *clown* no circo de Astley, em Paris; o segundo emigrou para a América do Norte e trabalhou em circos.

Grimaldi provocou a fusão da máscara branca e plácida de Pierrô com a agressividade avermelhada e pontiaguda de Arlequim (Cuppone, 1999, p.48). Contudo, os traços característicos de Pierrô não sobreviveram em Grimaldi. A sua indumentária, por exemplo, era excêntrica o suficiente para distanciar-se da leveza e candura da personagem da *commedia dell'arte* (Jando, 1982, p.62). Sua personagem se fixou definitivamente em dezembro de 1806, no Convent Garden Theatre, com a peça *Mother Goose*, de Charles Dibdin, uma obra sem diálogos (Wilson, 1949, p.30). Dibdin também era diretor do Royal Circus, o maior concorrente de Astley, em Londres. Grimaldi não era um acrobata e toda a sua expressividade cênica dava-se por meio de gestos. Sua personagem original não era nada simpática. Ao contrário, era cruel, desumana, “sem coração e incapaz de dizer a verdade” (Jando, 1982, p.62).

O contato entre artistas ambulantes, atores teatrais e os homens do espetáculo circense era intenso. Rapidamente, as inovações dos palcos de variedades foram absorvidas pelo espetáculo de circo. Como nos espetáculos de circo predominavam os números com cavalos, o *clown* deveria essencialmente adequar-se a eles. O *clown* estreou no picadeiro como um cavaleiro desajeitado, que cai constantemente do animal e que o monta de trás para a frente, dentre outras proezas. Inicialmente, no circo, o *clown* era uma caricatura do cavaleiro. Em contrapartida, ele veio a quebrar a monotonia do espetáculo equestre. O contato com outras modali-

dades artísticas dos saltimbancos provocou a adoção do mesmo procedimento para com as demais habilidades. Assim, criaram-se *clowns* saltadores, acrobatas, músicos, equilibristas, malabaristas etc. Contudo, para todos esses tipos prevalece o intento maior de provocar o relaxamento cômico, um registro oposto à demonstração de habilidade dos artistas da pista. A busca da comicidade vem enfatizar o corpo grotesco, em contraponto à sublimidade do ginasta (Auguet, 1974, p.42). Dentre os de maior destaque não se deve



Joseph Grimaldi. Fabbri & Sallée (1982, p.61).

esquecer o nome de Auriol (1806-1881), um exímio acrobata que não se contentava com o tom de seriedade que a acrobacia requeria. Auriol obteve reconhecimento artístico no Circo Olímpico, dos Franconi, em 1835.

Em 1779, Astley introduziu uma cobertura em seu anfiteatro. Com isso, melhoraram-se sensivelmente as condições de acústica e de conforto para o público e, naquele novo ambiente, as apresentações dos saltimbancos aproximaram-se do teatro e dos espetáculos de variedades. Cada vez mais o tom uniforme do espetáculo com cavalos e números acrobáticos era entrecortado com pequenas entradas cômicas, montadas “ao inverso”. Possivelmente por esse motivo as intervenções clownescas tenham recebido o nome de *reprises*, terminologia até hoje adotada pelo circo e pelos palhaços, quando se referem às entradas que geralmente não usam a palavra. Em seguida, esse cômico criou um diálogo em tom burlesco com o Mestre de Pista, cabendo a este o tom sério do curto diálogo e ao *clown*, a exploração da jocosidade.

O Royal Circus, concorrente de Astley, em Londres, por sua vez, a partir da iniciativa de Charles Dibdin, passou a exibir uma cena de maior fôlego dramático, associando a pantomima à arte equestre. A inspiração foi buscada em Grimaldi e era levada adiante por um *clown* italiano, Delpini. O Anfiteatro Astley, sob o comando de seu filho John, temendo a concorrência, adotou estratégia semelhante e introduziu em seu espetáculo o melodrama francês, adaptado para “hipodrama”.<sup>2</sup> Nessa modalidade, *Mazepa* tornou-se o mais célebre dos hipodramas, dentre outros feitos porque apresentava a nudez feminina. O sucesso dessa fórmula foi surpreendente a ponto de o teatro de variedades adotar iniciativa semelhante. A inspiração girava em torno do “espetáculo total”.

Até aquele momento os *clowns* eram divididos em dois grupos: os de cena, inspirados em Grimaldi, e os excêntricos, cavaleiros ou acrobatas. Dentre estes últimos, Andrew Ducrow (1793-1842) se destacou. Ele explorava cenas de estatuária antiga, a exemplo de seu conhecido esquete *Carnaval de Veneza*, que apresenta-

---

2 Para uma história do hipodrama, ver Saxon (1968).

va o atlético Adônis e fazia alusão a Apolo Belvedere. Essas lembranças, contudo, eram associadas ao conhecido trio Arlequim, Pierrô e Colombina (Towsen, 1976, p.95-6). Ducrow procurava uma indumentária de tom histórico à sua *performance*, representando “tipos nacionais”, a exemplo de *O chinês encantador*, que ocupou o Anfiteatro Astley, em 1826. Naquela data, o anfiteatro estava sendo dirigido pelo próprio Ducrow.

Ele também inovou ao adentrar a pista vindo do público e montar o cavalo desajeitadamente. A evolução terminava com a queda das calças, recurso ainda hoje utilizado pelos palhaços. No anfiteatro, Andrew Ducrow lançou como *clown* seu irmão John, que tinha uma capacidade extraordinária para a improvisação, criando *gags* de tudo ao seu redor.

John Ducrow combinava a perícia do manejo equestre e a acrobacia com um apurado talento para a comédia. A mais conhecida de suas iniciativas cômicas trazia em cena dois pôneis com chapéus, sentados em mesas separadas, tomando o chá da tarde, servido pelo próprio John. Sua *performance* e vestimenta aproximavam-se às de Grimaldi.



Andrew Ducrow em *O chinês encantador*. Fabbri & Sallée (1982, p.67).



John Ducrow servindo chá aos seus pôneis. Townsen (1976, p.103).

A iniciativa de John Ducrow encontrou correspondência no desempenho arrojado de um Mestre de Pista, John Esdaile (1788-1854), chamado Widicomb. O Mestre de Pista, originalmente, era o domador e o diretor dos números equestres. Em virtude do predomínio do cavalo no espetáculo circense, ele terminou assumindo também as funções de mestre de cerimônias, hoje chamado de apresentador. O Mestre de Pista também participava das entradas circenses, quase sempre trazendo a lucidez à cena, característica ausente no palhaço. Antes mesmo de se fixar a dupla cômica, o Mestre de Pista se transformou em uma espécie de soberano do *clown*. A sua origem induziu o uso de uma indumentária marcada pelo uniforme dos militares. Widicomb teve importância destacada nessa função. Vestido sob inspiração militar, ele impôs um estilo majestoso que propiciava o total domínio e direção sobre tudo o que ocorria na pista. Nesse controle, Widicomb desenvolveu a habilidade pelo jogo clownesco, desta feita valorizando a personagem cômica. Assim, aos poucos, delineava-se um contraponto ao *clown*, polo de oposição fundamental para a futura dupla de palhaços que viria a se fir-

mar por definitivo. Essa polaridade ganhou novos contornos, ainda no Anfiteatro Astley, com a incentivada rivalidade entre Tom Barry e William F. Wallet (1808-1892). O primeiro mantinha-se fiel à linhagem iniciada por John Ducrow, enquanto o segundo explorava um tom gentil, ainda que sob o viés do ridículo. Wallet criou um “*clown* shakespeariano”, cujo humor explorava sobretudo o jogo verbal. Frequentemente, ele terminava suas entradas com versos do maior dramaturgo inglês, de preferência moralizadores.

Na França, entre os anos de 1870 e 1880, os Hanlon-Lee faziam sucesso com um humor sinistro. Eles eram acrobatas e jogadores de icários e exploravam essas habilidades de maneira cômica. Em 1865, aventuraram-se pela pantomima e, a partir de um roteiro de Deburau, criaram suas mais famosas entradas: *Arlequim estátua* e *Arlequim esqueleto*.

Paralelamente ao itinerário inglês, os franceses fizeram renascer os *clowns* falantes, desta feita, contudo, sob um tom mais humano e “realista”. Vale lembrar, entretanto, a proibição do uso do diálogo, ou melhor, o privilégio das cenas dialogadas, cuja autorização era concedida pelo Estado. Nesse panorama, o ano de 1864 teve lugar de destaque, momento de abolição dos privilégios dos teatros. Em 5 de novembro de 1863, Napoleão III pôs fim à política de privilégios, que passou a vigorar a partir do ano seguinte. Os *clowns*, nos picadeiros, finalmente puderam explorar a palavra para dar vida nova ao jogo clownesco.

O ano de 1864 é considerado um marco na evolução dos *clowns*. Ele delimitou nitidamente dois períodos distintos, que têm no uso da palavra dialogada um certo paradigma. Os primeiros *clowns* tinham um desempenho exclusivamente físico, quase sempre parodiando as próprias atrações do espetáculo circense. O diálogo em cena era privilégio dos comediantes. O monólogo, entretanto, era autorizado. O solilóquio, contudo, é um recurso cênico de tom intimista e sentimental que não se adequava ao clima grandioso e eloquente do circo. Nesse quadro, restava ao cômico circense, em primeiro lugar, a satirização do principal elemento artístico do circo de então, o cavaleiro; depois, a expansão do mesmo recurso aos demais números. Para que a paródia se efetivasse havia a necessidade de o *clown* dominar a montaria, a ginástica, a

doma de animais etc. Assim, para saltar ou equilibrar-se o *clown* deveria, antes de mais nada, ser um acrobata. Essa “anterioridade” era decisiva aos palhaços que não faziam uso da palavra. O *clown* circense, desse modo, desde seus primórdios deparou com a necessidade de ser a um só tempo autor, mimo, dançarino, músico etc. Essa diversidade ainda hoje prevalece. Os palhaços brasileiros que esta pesquisa teve a oportunidade de documentar demonstraram a variedade de elementos expressivos presentes em suas *performances*. Pode-se adiantar que o palhaço é, concomitantemente, autor e ator dos esquetes que encena. Como autor, ele cria e/ou adapta entradas que enfatizam e valorizam as características de suas personagens. A criação do roteiro a ser encenado, então, obedece às tendências da interpretação. Esta, por sua vez, orienta-se à exploração máxima das expressões corporais, incluindo as faciais, e tem um lugar exclusivo de repouso semântico: o corpo, que está em constante alerta para a improvisação e que tem nas reações da plateia seu necessário impulso.

O palhaço se formou sob o imperativo da necessidade, tanto da diversificação do espetáculo quanto da sobrevivência pessoal do artista diante da impossibilidade física provocada pela idade ou por um acidente. Muitos artistas não iniciaram suas carreiras como *clowns*. Antes de sê-lo, foram equilibristas, malabaristas, trapezistas etc. Quedas, cansaço físico, desestímulo com o próprio número, dentre outros fatores, provocaram o surgimento de vários e importantes palhaços. O exemplo de Auriol, já mencionado, corrobora parte dos percalços da profissão. Além dele, muitos outros tiveram história similar (Towsen, 1976, p.83).

A monotonia que dominava o espetáculo de apresentação de habilidades, especialmente as equestres (que provocou a introdução dos interlúdios cômicos), também exigiu do *clown* a diversificação. Para criar novas entradas ele foi estendendo o seu olhar satírico às demais atrações do circo. Contudo, o seu “assunto” sempre foi o próprio circo, o que confere à entrada circense um certo grau metalinguístico. Ainda que não exclusivas, essas características ainda hoje se mantêm vivas. Não são poucas as entradas que se voltam para o universo do próprio circo e, com isso, o espetáculo pode jogar e oscilar entre polos antagônicos, tais como o sublime e

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

A partir de 1864, essa universalidade corporal ganhou contornos específicos com a incorporação da forma dialogada, como também da readaptação de antigas formas de manifestação cômica, especialmente as dos mimos desempregados. Essa apropriação procurou solidificar uma oposição básica, de forma a criar um par de tipos que comportasse um mínimo de conflito. A polarização formou-se em torno de um tipo dominante (Clown Branco) e de um dominado (Augusto). Nesse momento, em torno dos anos de 1870 e 1880, a comédia serviu de motivação à criação dos *clowns*. Assim, a arte do palhaço pôde extrapolar o restrito universo das habilidades circenses do qual estivera até então dependente. O vasto leque das manifestações cômicas populares se abriu ao circo, dessa feita sob a forma da busca e aproveitamento dos motivos e esquemas dramaturgicos já experimentados, realocados nas máscaras opostas que o circo criou. Assim, pode-se perfeitamente admitir a afirmação de Roland Auguet (1974, p.39), segundo a qual o palhaço é criação específica do circo moderno.

As façanhas daquele *clown* “primitivo”, essencialmente parodístico das proezas circenses, chegou até o século XX, adaptando-se, agora, às vestimentas, à maquiagem e às características dos Augustos. O tipo inicial, entretanto, foi se depurando, até alcançar uma divisão que apresenta uma indissociabilidade, apesar de seus contrastes. Após conquistar a palavra, os palhaços evoluíram para a criação de cenas curtas, geralmente alusivas ao próprio ambiente do circo (mas não necessariamente), procurando a confluência da linguagem oral com a corporal.

A partir de meados do século XIX os interlúdios cômicos foram se firmando até se tornarem uma parte essencial do espetáculo de circo. O *clown* cada vez mais distanciava-se da atuação voltada para os palcos dos teatros e se especializava na *performance* circense, buscando o tom parodístico e jocoso das várias habilidades que o circo apresentava. Paulatinamente, foi se firmando a

distinção entre os excêntricos e os *clowns* “shakespearianos”. A categoria dos primeiros inclui todos aqueles que usavam das proezas circenses para alcançar o cômico, tais como os *clowns* acrobáticos, os equilibristas, malabaristas etc., incluindo os *clowns* musicais. Os “shakespearianos”, ou “falantes”, se firmaram na dupla Clown Branco e Augusto.

A clássica oposição entre tipos distintos de palhaços, que se perpetuou por todo o século XX, recebeu da dupla Foottit e Chocolat o seu toque definitivo. George Foottit (1864-1921), filho de diretor de circo, cavaleiro e trapezista, criou um *clown* enfarinhado, germe do Clown Branco. Ele encontrou no cubano Chocolat (Raphael Padilla, 1868-1917) o contraponto negro. A dupla explorou um jogo de forças entre as duas personagens antagônicas. Esse jogo propiciou a junção dos diversos elementos até então postos: a gestualidade advinda da pantomima, a evolução dos tipos da *commedia dell'arte*, a satirização das habilidades dos ginastas e acrobatas e o uso do diálogo. A partir de então os *clowns* tiveram o campo aberto para a criação de novos esquetes e Foottit firmou-se como um inovador, criando entradas originais. A palavra, contudo, não vinha carregada de índole realista. Ao contrário, acompanhando a vestimenta e a maquiagem, ela almejava o absurdo. A trilha aberta por Foottit e Chocolat se expandiu e a original dupla antagônica desdobrou-se em trios ou mesmo em trupes inteiras de cômicos, quase sempre de uma mesma família.

O Clown Branco retomou as influências originais do Pierrô de Grimaldi e Deburau, depurando-as. A maquiagem abandonou os traços grotescos que se viam em Grimaldi e se voltou para uma pureza romântica, melancólica, sentimental e rica em plasticidade do Pierrô, tal como interpretado por Jean-Gaspard Deburau (1796-1846), no Teatro dos Funâmbulos, em Paris.

O Clown Branco tem como característica a boa educação, refletida na fineza dos gestos e a elegância nos trajés e nos movimentos. Ele mantém o rosto coberto por uma maquiagem branca, com poucos traços negros, geralmente evidenciando sobrancelhas, e os lábios totalmente vermelhos. A cabeça é coberta por uma boina em forma de cone. A roupa traz muito brilho. O tipo, assim, recupera, no registro cômico, a elegância da tradição aristocrática, presente na formação do circo contemporâneo.



Foottit e Chocolat. Towsen (1976, p.82).

O termo *augusto* tem sua raiz na língua alemã e foi utilizado pela primeira vez em 1869, em Berlim, quando Tom Belling, um cavaleiro, teve uma apresentação desastrosa no picadeiro. O público, então, gritou: “Augusto!, Augusto!”. *August*, em dialeto berlinense, designava as pessoas que se encontravam em situação ridícula, ou ainda aquelas que se faziam de ridículas.<sup>3</sup> O Augusto é

3 Towsen (1976, p.371) aponta como referência o *Historical Dictionary of German Figurative Usage*, sem indicar o local, a editora e a data de edição. Segundo ele, o termo em alemão dialetal seria “*Aujust mit de Klamottenbeene*”.

um tipo de palhaço que tem como marca característica o nariz avermelhado. Ele não cobre totalmente a face com a maquiagem, mas ressalta o branco nos olhos e na boca. Sua característica básica é a estupidez e se apresenta frequentemente de modo desajeitado, rude e indelicado. No Brasil, encontra-se no termo *palhaço* o equivalente mais apropriado do Augusto, ainda que ele englobe outros tipos e possa, com isso, fundir-se ao *clown*.

Os historiadores do circo divergem quanto ao surgimento do Augusto e apresentam várias versões. A primeira delas, mostrada em detalhes por Towsen, traz algum dado histórico e refere-se ao incidente provocado por Tom Belling, no Circo Renz. Belling, filho de um proprietário de circo, era também acrobata e cavaleiro. Ele foi vítima de uma queda do cavalo, em um movimento acrobático trivial, tendo sido severamente repreendido pelo diretor do circo. Proibido de retornar à pista, Belling passava parte de seu tempo fazendo gracejos com seus amigos. Certa noite ele brincava com uma peruca velha, quando resolveu colocá-la de trás para a frente. Ele adicionou alguns nós nos cachos da peruca, que fizeram que os cabelos ficassem eriçados. Em seguida, vestiu um paletó pelo avesso. Estava se exibindo para os colegas quando foi surpreendido pelo diretor do circo. Ao contrário da reprimenda prevista por Belling, o diretor achou fantástica aquela aparência cômica. Resolveu, então, devolvê-lo ao picadeiro, com essa nova caracterização. Ao entrar, completamente atrapalhado, ele tropeçou e caiu com o rosto no chão. O nariz restou-lhe avermelhado. O público deliciou-se com seu ar bobalhão e começou a gritar “Augusto!”, pelo ridículo da situação e pela ignorância e estupidez que tal cena evidenciou. Impulsionado pelo diretor, nos espetáculos seguintes ele recriou a cena que antes dera-se ao acaso.

A história de Tom Belling é retomada por Roland Auguet em sua obra *Histoire et légende du cirque*. Segundo ele, Belling teria ingerido uma dose excessiva de gim, que teria prejudicado seu equilíbrio (Auguet, 1974, p.53).

Outra versão, desprovida de maiores dados e que segue os pontos essenciais da primeira, diz que um funcionário do circo de nome Augusto, encarregado de suprir a cena com os seus aparatos necessários, também conhecido como garçom de pista, estava de tal forma



Jean-Gaspard Deburau. Towsen (1976, p.82).

agitado que não conseguia executar nenhuma de suas tarefas a contento. Isso teria provocado hilariedade no público (Auguet, 1974, p.53). Tristan Rémy (1962, p.24), por sua vez, apresenta uma versão com aspectos diferentes. Segundo ele, um jovem cavaleiro, em estado de embriaguez, de nome Augusto, entrou no picadeiro com trajes de cerimônia desproporcionais ao seu tamanho. Isso teria sido o suficiente para que se criasse a paródia do diretor ou Mestre de Pista.



Alexis Gruss Jr., 1964. Fabbri & Sallée (1982, p.127).

As versões de sua origem, portanto, apontam o Augusto associado a uma estupidez espontânea, vestido de forma excêntrica, livre e sem a formalidade dos *clowns* anteriores. Entretanto, antes de se dedicar à investigação das origens e, conseqüentemente, de dar a elas um lugar de destaque, como se a criação do tipo fosse resultado exclusivo de um incidente, deve-se perguntar pelas razões que fizeram o Augusto se firmar. Essas razões só podem ser ponderadas à luz da história, em um momento de profundas transformações na Europa. A Revolução Industrial substituiu a força animal pela máquina; o

cavalo perdeu seu posto e seu *status* para a propulsão mecânica; a cidade e a forma industrial sobrepujaram a economia agrária. Com essas transformações, o campesino procurou um lugar na nova ordem social e econômica, desta feita sob a condição de proletário.

A partir de 1880 o Augusto se impôs como estilização da miséria, em meio a um ambiente social que *prometia* sua erradicação. Pelo menos no aspecto ideal, no discurso sobre o real, a sociedade industrial procurou integrar o indivíduo ao progresso. Não deveria haver mais lugar para a marginalidade. O discurso ideal, contudo, obscurecia o desemprego em massa e a Revolução Industrial não conseguiu superar a superpopulação, a fome e as guerras, motivos que fizeram que milhões de europeus abandonassem o Velho Mundo:

E o Augusto é justamente o tipo marginal, não somente pelo seu aspecto exterior, mas sobretudo pela inaptidão generalizada em acompanhar as coisas mais simples – fracasso simbolizado pelo tropeço de sua entrada na pista. Prodígio de ineficácia que naturalmente suscita o riso em um universo ultrarracional voltado à eficácia. (Auguet, 1982, p.154-5)



Tom Belling. Towsen (1976, p.207).

No Augusto, tudo é hipérbole. A roupa é larga, os calçados são imensos, a maquiagem é exagerada e enfatiza sobremaneira a boca, o nariz e os olhos. Essa figura, que está presente na atualidade do circo brasileiro, é fruto direto da sociedade industrial e de suas contradições. O toque diferencial residia justamente nos ingredientes individuais e subjetivos que o artista adicionou à relativa rigidez dos tipos e máscaras cômicos. Portanto, características psicológicas associaram-se à fixidez do tipo, abrindo caminho para a diferenciação e individualização dos palhaços. Essas são as características básicas dos palhaços que conquistaram lugar no circo, a partir das duas últimas décadas do século XIX e que se mantêm até a atualidade.

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

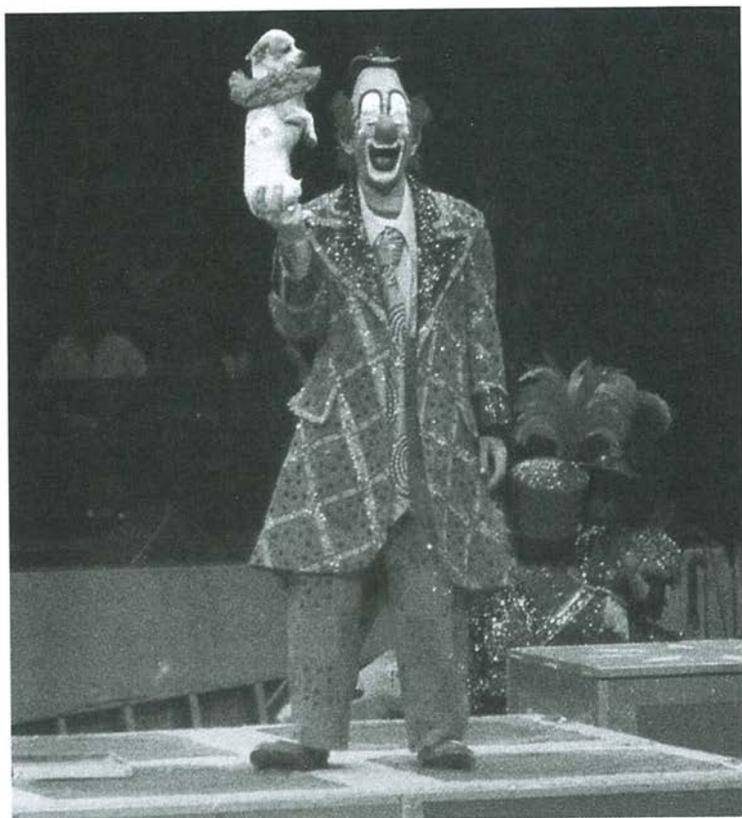
Os palhaços sempre falam da mesma coisa, eles falam da fome: fome de comida, fome de sexo, mas também fome de dignidade, fome de identidade, fome de poder ... No mundo clownesco há duas possibilidades: ou ser dominado, e então nós temos aquele que é completamente submisso, o bode expiatório, como na *commedia dell'arte*; ou dominar, e então nós temos o chefe, o *clown* branco, o que dá ordens, aquele que insulta, aquele que faz e desfaz. (1982, p.83)

Nos Estados Unidos da América, os palhaços tiveram uma evolução parcialmente semelhante à europeia. No entanto, criou-se lá um tipo particular de cômico circense, o *tramp*, uma figura rústica e marginalizada, um vagabundo errante, que trazia o rosto dominado pela cor preta. Ele é resultado da Guerra de Secessão, que deixou milhares de vítimas maltrapilhas vagando pelas estradas americanas (Jando, 1982, p.73; Kelly & Kelley, 1996). Esse palhaço passou a ocupar o espetáculo, juntamente com o Augusto e o Clown Branco. Tal qual sua origem, ele permanecia à margem do picadeiro.



Emmett Kelly, um dos mais célebres *tramps*. Fabbri & Sallée (1982, p.73).

A grandiosidade empresarial do circo americano, que se desdobrou na imensa lona de três pistas, provocou a mudez dos palhaços, que se viram impelidos a procurar os efeitos cômicos nos acessórios de cena, como aparatos que explodem ou jatos d'água imprevisíveis. Suas entradas buscaram a comicidade muda, de curtíssima duração. Isso, de certa forma, provocou uma certa desvalorização dos interlúdios cômicos, uma vez que o espetáculo centrou-se na grandiosidade feérica. A maquiagem e a roupa dos Augustos ganharam outros contornos, desta feita carregando-se no brilho das calças e paletós, enquanto a peruca realçava a calvice, possibilitando, ao mesmo tempo, um alongamento de todo o rosto. O nariz vermelho, no entanto, não foi suprimido, tal como se pode observar em Lou Jacobs.



Lou Jacobs. Fabbri & Sallée (1982, p.72).

Na Rússia, a história dos palhaços recebeu um capítulo inovador. O circo foi introduzido nesse país em 1793, por Charles Hughes e o seu Royal Circus. Desde então, até 1917, ele seguiu o modelo europeu, admitindo a polaridade Clown Branco e Augusto. Em torno da Revolução de 1917, no entanto, houve uma mudança significativa nos tipos cômicos russos. Os palhaços russos abandonaram as características dos ocidentais e procuraram novos caminhos, em conformidade com o novo que a época almejava. Eles

colocaram os velhos estigmas da arte clownesca em um novo registro e superaram a oposição básica da comicidade circense. Após a Revolução, os palhaços russos procuraram outros caminhos para a comicidade. Essa busca levou-os ao encontro de personagens conhecidas, e Chaplin foi a principal delas. A arte clownesca associou-se à luta política, surgindo a figura do *clown*-tribuno, que participava das marchas populares e também das militares. Os russos amenizaram ou até mesmo retiraram por completo a maquiagem característica dos palhaços.

Vitáli Lazarenko, o principal *clown*-tribuno do período de agitação revolucionária, adepto da causa bolchevique, aproximou-se dos artistas de vanguarda, especialmente do cubo-futurista Vladimir Maiakóvski. Esse encontro trouxe elementos circenses ao teatro de vanguarda e renovados recursos teatrais à arte clownesca com tonalidade política. Entre outras atuações conjuntas, Lazarenko interpretou o papel de diabo (que tinha aspecto de palhaço) na peça *Mistério bufo*, de Maiakóvski, em 1920. No mesmo ano, com a colaboração do palhaço, o poeta escreveu a peça *Campeonato da luta de classes universal*. Esta peça foi escrita tendo em vista a *performance* de Lazarenko, que se incumbiu de colocar o texto na forma da representação circense. Ela foi encenada em novembro de 1920 no Segundo Circo Estatal de Moscou. Todas as personagens, baseadas em personalidades mundiais conhecidas, foram representadas por palhaços.

A aproximação com as vanguardas fez o circo soviético retomar a prática das pantomimas circenses. O circo também recebeu outra forte influência da herança teatral popular russa, especialmente dos mimos e menestréis que desde o século XVII dedicavam-se ao entretenimento das massas, com forte acento político em suas apresentações, a ponto de terem sido banidos da Rússia, em 1648, pelo czar Alexis I, pai de Pedro, o Grande (Towsen, 1976, p.309). Assim, o teatro de feiras russo, a presença marcante da *commedia dell'arte* e as comédias mascaradas, todas com forte acento político, alimentaram a cena russa, tanto nos palcos como nos picadeiros.

As proezas equestres da origem do circo europeu, na Rússia, encontraram nos cavaleiros cossacos a sua versão local. Dessa fei-

ta, no entanto, permeada pelo teor político da revolução. Concomitantemente, o circo e suas habilidades trouxeram novos alentos aos diretores teatrais, especialmente aqueles engajados no teatro-lismo, como Meyerhold, Radlov e outros. Nos primeiros anos da revolução os dirigentes deram total apoio às artes circenses. Começava a nascer uma nova concepção de espetáculo circense que, apesar das restrições do período do realismo socialista, sob o domínio de Stalin, deixou marcas profundas na história do circo universal.

Os Irmãos Durov são apontados como precursores dessa nova mentalidade circense. Vladímir Durov (1863-1934) foi exímio treinador de animais, renovador das técnicas de adestramento, inspiradas em fundamentos científicos, que marcariam a escola soviética. Basta lembrar, posteriormente, o trabalho desenvolvido com os ursos, a ponto de um espetáculo inteiro ser desenvolvido por eles, com acrobacias, barras, trapézios etc. Sua primeira façanha foi um número com ratos e gatos. Anatoli Durov (1864-1916) era um *clown* que elegeu o povo simples como seu interlocutor. Dizia-se “o bobo de sua Majestade, o Povo”. Criticando constantemente o regime czarista, ele atuava sob a forma burlesca popular, com ênfase na simplicidade e na idiotice de sua personagem.

Os palhaços soviéticos acompanharam essa trajetória política. Eles se distanciaram da tipologia antagônica do circo ocidental, como também do tipo humilde e maltratado de Chaplin, e procuraram maior familiaridade com sua época. Como exemplo pode-se citar o Karandash, que só terminou a caracterização de seu tipo ao final dos anos 1930. Ele se afastou da figura esquemática para alcançar uma personagem orgânica e contraditória:

Karandash é extraordinariamente natural e pletórico graças à diversidade de matizes de seu modo de ser. O *clown* que encarna uma faceta de caráter apenas, ou uma única paixão, adoece por força do esquematismo. Em essência, não é uma fisionomia, porém, nada mais que uma careta. Em contrapartida, Karandash é cândido enquanto astuto, é valente e um tanto medroso... Essa unidade orgânica com diferentes traços de caráter forma uma imagem viva e palpante, rica em impulsos espirituais. (Trivas, 1975, p.41)



Lazarenko, em pernas de pau, liderando uma marcha. Towsen (1976, p.307).

O caso Karandash é dos mais significativos para o desenvolvimento da arte clownesca soviética. De fato, em sua personagem não cabem os narizes vermelhos, as bochechas brancas, os sapatos enormes etc. Seu traje é bastante discreto e quase não há maquiagem. Nele, a interpretação abandonou o universo do caricaturesco. Sua atuação é bastante natural e nada esquemática. Karandash definiu para o circo soviético o futuro de sua comicidade. A matéria-prima privilegiada do artista era a sátira política. Ele tanto criava esquetes novos como dava leituras renovadas às mais tradicionais entradas circenses.

Oleg Popov, o *clown* soviético mais famoso em seu país e no Ocidente, ao comparar o circo ocidental ao soviético, apresenta o seguinte depoimento:



Karandash. Litovski (1975, p.57).

Durante minhas atuações com o circo soviético em França, Bélgica e Inglaterra prestei muita atenção nos conhecidos palhaços do Ocidente. O traço distintivo de sua arte é a falta de ideia. Alheios aos problemas diários da luta social e política que preocupam as massas e submissos por inteiro aos empresários, os *clowns* do Ocidente burguês, desde os famosos Fratellini até qualquer artista novo, se veem obrigados a se resignar ao papel de imitadores e de bufões. Quantas bofetadas ressoaram na pista durante a representação! E, em verdade, às vezes me parecia que eram em maior quantidade que os aplausos.

Ao conhecer o circo capitalista compreendi mais claramente o traço característico principal de toda nossa escola soviética da arte do *clown*: uma profunda orientação ideológica criadora. O *clown* cara-pintada está separado da vida por sua própria careta, precisamente em razão da única imagem criada uma vez por ele. Em contrapartida, o cômico está muito mais próximo da vida, é um verdadeiro homem real, próximo a cada trabalhador simples. (Popov, 1975, p.79)



Oleg Popov. Litovski (1975, p.62).

A significativa trajetória da arte clownesca soviética é apenas um dos aspectos da transformação do circo, naquele país. O ponto de partida dessa transformação foi a preocupação com a política, ou, para ser mais preciso, o marco inicial dessas mudanças foi o movimento revolucionário. Do mesmo modo que este motivou parte substancial das artes, especialmente as vanguardas, também provocou e estimulou alterações profundas no espetáculo circense e a transformação da arte dos palhaços é somente um elemento, no interior de todo o complexo do circo.

As ideias revolucionárias trouxeram o estímulo para a transformação do espetáculo, quer seja porque colocaram a política como uma necessidade cotidiana de debate, compreensão e superação, quer seja porque acirraram o contraste entre as tarefas práticas, no âmbito do social e do econômico, e as práticas artísticas diversas. Nesse contexto, para as artes, de um modo especial, colocava-se o imperativo da busca desenfreada do novo, como se se descortinasse diante dos artistas um leque infinito de possibilidades, aliado ao desejo de construção de uma poética inovadora e plausível.

Na amplitude desse quadro, a transformação da prática artística centrou-se na pesquisa e na recuperação dos diversos momentos da história das artes e do teatro e também no desenvolvimento de novas técnicas. O intuito era romper com os padrões vigentes, que no teatro centravam-se em torno do naturalismo, para poder alcançar o contorno explícito da política. Tratava-se, naquele momento, de politizar a arte, e a principal opção para alcançar essa meta foram a transformação e a superação das técnicas artísticas, aliadas aos temas que a nova sociedade imprimia.

As artes cênicas, de um modo geral, participaram ativamente dessa busca. O teatro e seus principais encenadores, a dança e seus coreógrafos expoentes, o circo e seus diretores se lançaram na busca e na transformação técnica, tendo como aliados poetas, pintores, músicos, atores, dançarinos, palhaços e acrobatas. Nesse aspecto, no campo circense, a pantomima de Maiakóvski, *Moscou em chamas*, de 1920, foi um significativo exemplo. Por meio do princípio da montagem o autor procurou dramatizar o circo, contribuindo sobremaneira para a renovação do espetáculo. De fato, não se pode

falar que a obra seja somente um roteiro para circo, embora preencha esse aspecto, como também não pode ser considerada uma peça teatral, muito embora também o seja. *Moscou em chamas* é um exemplo de confluência e de associação de linguagens. Técnica e politicamente é significativa porque aponta para uma forma artística inovadora, de infinitas possibilidades.

Em janeiro de 1930, o poeta e dramaturgo Vladímir Maiakóvski é convidado a escrever uma pantomima circense para comemorar os 25 anos da rebelião russa de 1905. Maiakóvski entrega uma primeira versão no mês seguinte, denominada *O ano 1905*. Em março do mesmo ano ele reescreve-a, dando-lhe o título definitivo, *Moscou em chamas*. A primeira versão foi montada no Primeiro Circo de Moscou, em 21 de abril de 1930, após a sua morte. Dessa encenação participaram artistas de circo, estudantes de teatro, alunos das escolas de circo e unidades da cavalaria.

Contando com a colaboração do poeta Óssip Brik, a peça foi escrita em um momento decisivo para a União Soviética. Cada vez mais o burocratismo avançava, na política e nas artes. Naquele momento, Maiakóvski compôs uma espécie de epopeia documental do movimento revolucionário, voltando-se para a data de 1905 em busca da origem e do fortalecimento dos ideais que fariam eclodir a Revolução de 1917. A construção cênica, contudo, corresponde a um intento radical de solidificar a teatralidade, uma bandeira surgida nas experiências teatrais russas da década de 1910. Os elementos circenses coroam o processo de reatralização do teatro russo.

*Moscou em chamas* não é uma representação teatral no circo: é um espetáculo circense de grandes proporções (cf. Fevral'ski, 1975, p.309-14). Os traços originais e específicos do circo são tomados como elementos significantes, a base mesma de uma forma de representação. É o circo teatralizado, quando se mantém o aspecto feérico do espetáculo circense, associado a uma perspectiva teatral política.

A obra não tem um enredo. Nos dizeres de Ripellino,

É uma sequência de cartazes, unidos com toda a astúcia de uma montagem cinematográfica. Renunciando à trama em nome da vera-

cidade documentária, Maiakóvski parece reassumir ao máximo o interesse do LEF pela crônica e pela “fatografia”. (1971, p.220)

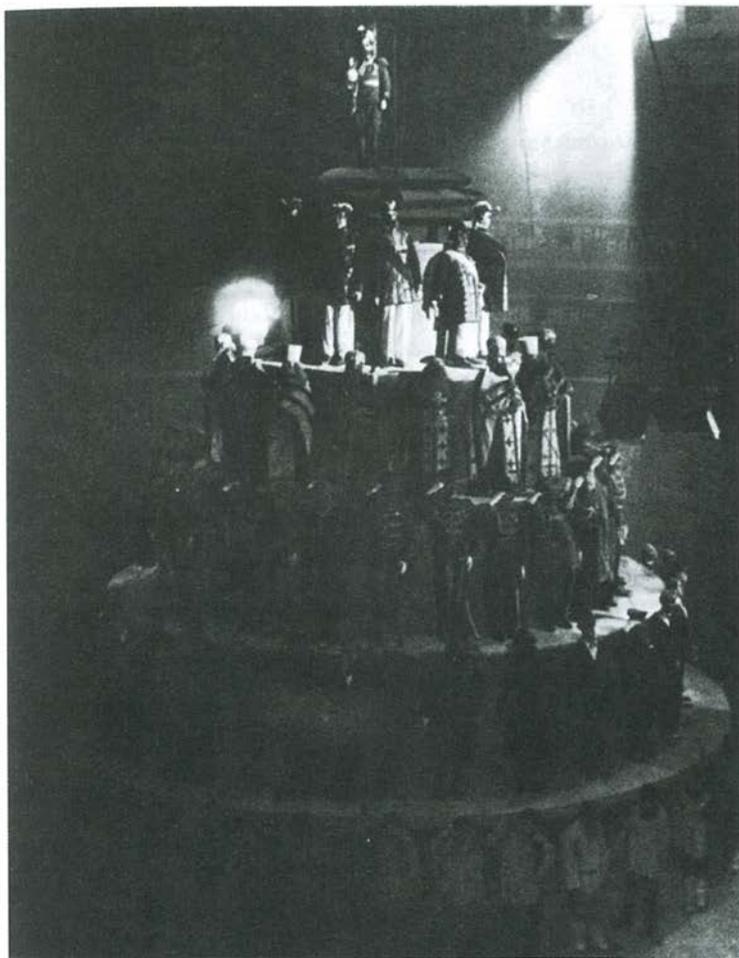
Para abordar os acontecimentos de 1905, Maiakóvski fez uso das potencialidades circenses. Ele não somente dramatizou números e atrações de circo, como também colocou a linguagem circense como subsidiária ao desenvolvimento dos quadros. Assim, trapézios, acrobacias, saltos, entradas clownescas e até uma pantomima náutica compõem o universo significante do espetáculo, que em todos os momentos se reporta às circunstâncias históricas. No trapézio voador os policiais perseguem um operário militante, que distribui panfletos. Este salta de um trapézio a outro, enquanto os policiais-palhaço se enrolam de modo cômico em suas pistolas e espadas. A ascensão de Kerenski é representada por saltos de um palhaço por entre arcos.

O procedimento para alcançar um espetáculo feérico dessa natureza já vinha sendo pesquisado havia muito na Rússia. A paixão dos futuristas pelo universo do circo e de outras formas populares de espetáculo era de todo conhecida. Maiakóvski trouxe para *Moscou em chamas* o princípio da montagem, presente em várias experiências teatrais das vanguardas. Aqui, no entanto, a montagem teve um norteador: ela busca a precisão histórica da cena, ou das personagens.<sup>4</sup> A montagem propiciou ao autor a renúncia a um enredo dramático para solidificar, no picadeiro circense, uma veracidade documentária.

A peça é uma espécie de síntese de todas as diversas experiências soviéticas de vanguarda do período, que aproximam o circo do teatro. Concomitantemente, ela inaugura uma opção diferenciada de espetáculo de massa, uma forma cênica radical na sua opção política, que procura na associação entre circo e teatro o veio de uma possibilidade renovada de espetáculo.

4 “Maiakóvski serviu-se até da pantomima náutica para ilustrar um período político, precisamente o início da luta pelos *kolkhozes*. Saltando para baixo da cúpula, um *kulák* (variação da figura tradicional do ‘gordão de guta-percha’) afunda na água que se derrama numa turbina. Da água borbulhante surgem como enormes bolhas grande número de bolas. Os ‘pioneiros’ pescam depois um fantoche que representa o *kulák* e desmontam-no, jogando os pedaços num saco” (Ripellino, 1971, p.220).

A palavra (e no caso de Maiakóvski não é uma palavra qualquer, mas sim a poética, que é politicamente trabalhada) traz ao circo um elemento rico em significação, essencial para definir quadros e consolidar personagens. Dessa associação da palavra ao circo, da caracterização histórica das personagens com as proezas circenses resultam significativos avanços para o espetáculo circense (explorados recentemente pelo Cirque du Soleil, sem a dimen-



A pirâmide social, uma cena de *Moscou em chamas*. Litovski (1975, p.310).

são histórica e política que caracterizou a experiência soviética), na medida em que o coloca com possibilidades de historicizar certas temáticas ou de politizar a ação corporal dos acrobatas. O conceito de encenação, que desde fins do século XIX revolucionou o teatro, agora adentra a arena do circo. Também nesse aspecto, *Moscou em chamas* é uma ruptura com a tradição. Tal ruptura, entretanto, vinha sendo perseguida, quer seja pelos diretores teatrais quer seja pelos palhaços do circo soviético.