



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

CLAUDIO REJANE ALVES DOS ANJOS

**PINDUCA SHOW DE ATRAÇÕES:
A TRAJETÓRIA DE UM PALHAÇO QUE, COM BASE NOS SABERES
ADQUIRIDOS NO CIRCO TRADICIONAL, MOLDOU SUA CARREIRA
COMO EMPRESÁRIO DO ENTRETENIMENTO**

Salvador
2012

CLAUDIO REJANE ALVES DOS ANJOS

**PINDUCA SHOW DE ATRAÇÕES:
A TRAJETÓRIA DE UM PALHAÇO QUE, COM BASE NOS SABERES
ADQUIRIDOS NO CIRCO TRADICIONAL, MOLDOU SUA CARREIRA
COMO EMPRESÁRIO DO ENTRETENIMENTO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Marques da Silva

Salvador
2012

Escola de Teatro - UFBA

Anjos, Cláudio Rejane Alves dos.

Pinduca show de atrações: a trajetória de um palhaço que, com base nos saberes adquiridos no circo tradicional, moldou sua carreira como empresário do entretenimento / Cláudio Rejane Alves dos Anjos. - 2012. 200 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Marques da Silva.

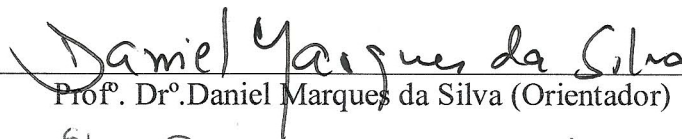
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2012.

1. Circo. 2. Palhaços. 3. Empresários - Circo. 4. Empresários artísticos. 5. Entretenimento. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Título.

CDD 791.3

CLAUDIO REJANE ALVES DOS ANJOS

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela seguinte Banca Examinadora:


Prof.º Dr.º Daniel Marques da Silva (Orientador)


Prof.ª Dr.ª Eliene Benício Amâncio da Costa (PPGAC/UFBA)


Prof.ª Dr.ª Daniele Pimenta (FAINC)

Salvador, 19 de junho de 2012

*Aos meus primeiros professores, Ana Alves dos Anjos e Jurandi Barbosa dos Anjos, meus pais, que me ensinaram a ler a vida.
À minha tia Rosália Mendes, minha professora e mestra, não só das letras como do labor.
Aos meus irmãos, como incentivo.*

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Daniel Marques da Silva, pelo apoio à realização dessa pesquisa.

Aos professores, professoras, funcionários e funcionárias do PPGAC-UFBA e da Escola de Teatro, em especial a Ângela Reis, Daniel Marques e Sônia Rangel, pelas contribuições quando aluno especial deste programa.

A todos os professores que, de uma forma ou de outra, contribuíram para a minha formação como artista, educador e cidadão durante o período da graduação e pós-graduação.

Ao amigo Gilmário de Souza, por sua contribuição e leitura prévia de parte desse trabalho.

A Waleska Moura, pela revisão parcial desse trabalho.

Ao PET-Letras (Programa de Educação Tutorial), pelo incentivo à pesquisa.

Agradeço, também, às professoras Eliene Benício e Daniele Pimenta, por terem aceitado compor a banca examinadora da presente dissertação.

A todos os meus colegas da Licenciatura em Teatro, por terem caminhado junto comigo durante esse percurso.

Aos colegas da turma do Mestrado, que compartilharam comigo momentos felizes e angustiantes durante todo esse processo, em especial, aos amigos de longa data Gessé Araújo, Rosa Adelina, Laili Florez e Janaína Carvalho, e aos novos amigos que se somaram, Cristiane Barreto, Alda Souza, Thales Branche e Hayaldo Copque.

Aos irmãos e companheiros da Cena Pública Investigações Artísticas, Gabriela Sanddyego, Gilmário de Souza, Tina Melo e Yarasarrat Lira, pelo abraço fraterno e encorajador nos momentos de fraqueza.

A Dôra Almeida e Paulo Almeida, filhos do palhaço Pinduca, pela disponibilidade e contribuição indispensável para que essa pesquisa se concretizasse.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela concessão da bolsa de estudos.

Agradeço, em especial, ao Palhaço Pinduca, por ter sido a inspiração deste trabalho.

Quando você for assistir ao espetáculo de um circo, será atraído pela propaganda, verá a carpa montada, as carrovanas, as carretas dos animais, as bilheterias, ouvirá a banda tocar, o pessoal que acompanha os espectadores aos seus lugares, o espetáculo e os serventes que acompanham os cenários. Tudo isso, se você for um bom observador. Não verá mais do que isso.
(Alberto Orfei - O circo viverá)

ANJOS, Claudio Rejane Alves dos. **Pinduca Show de Atrações**: a trajetória de um palhaço que, com base nos saberes adquiridos no circo tradicional, moldou sua carreira como empresário do entretenimento. 2012. (200 f.). Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA), Salvador, 2012.

RESUMO

Essa dissertação é o resultado de uma pesquisa que apresenta o circo moderno como uma empresa de entretenimento desde a sua concepção, revela sobre a sua configuração no Brasil, estruturada num grupo familiar ou mais, como base de sua sustentação. O trabalho expõe o empresário circense como o responsável pela organização e desenvolvimento de estratégias de marketing e propaganda eficazes para a manutenção da empresa circo, exhibe um histórico sobre o palhaço do circo e sua evolução ao longo do tempo, tudo isso com o intuito de traçar um paralelo entre as características do circo no Brasil e a empresa de entretenimento Pinduca Show de atrações, fundada e administrada pelo palhaço Pinduca e seus filhos, na cidade de Salvador entre as décadas de 1970 a 1990.

Palavras-Chave: Circo moderno. Palhaço Pinduca. Entretenimento. Empresário Circense.

ANJOS, Claudio Rejane Alves dos. **Attractions Pinduca Show**: the trajectory of a clown, as the basis of knowledge acquired in traditional circus, shaped his career as an entertainment entrepreneur. 2012. (200 f.). Dissertation (Master of Arts). Graduate Program in Performing Arts, Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA), Salvador, 2012.

ABSTRACT

This dissertation is the result of a survey that shows the modern circus as an entertainment company since its inception, says on its settings in Brazil, in a structured family group or more, as the basis of their support. Exposes the circus business as responsible for organizing and developing marketing strategies and effective advertising for the maintenance of circus company, displays a history of the clown in the circus and its evolution over time, in order to draw a parallel between the characteristics of the circus in Brazil and entertainment company Pinduca Show Attractions, founded and run by clown Pinduca and their children in the city of Salvador from the 1970s to 1990.

Keywords: Modern Circus. Clown Pinduca. Entertainment. Businessman Circus.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Pinduca Show de Atrações, festa de aniversário da Escolinha 1, 2, 3.....	112
Figura 2: Pinduca animando a festa de aniversário da Escolinha 1, 2, 3.....	112
Figura 3: Pinduca e seus filhos. Verônica vestida de Emília e Paulo de Negra Maluca ...	117
Figura 4: Elenco do Pinduca Show de Atrações.....	119
Figuras 5 e 6: Programação do Pinduca Show de Atrações	119
Figura 7: Pinduca e sua esposa Serenilha.....	121
Figura 8: Pinduca fantasiado de Papai Noel.....	132
Figura 9: Pinduca e Tio Gogó em evento no ginásio Antônio Albino.....	140
Figura 10: Almir na celebração do Jubileu de Ouro de Pinduca	142
Figura 11: Almir e Waldir Serrão na celebração do Jubileu de Ouro de Pinduca.....	142
Figura 12: Almir / Pinduca dançando New York, New York	144
Figura 13: Ventríloquo, artista da trupe do Pinduca Show de Atrações	146
Figuras 14 a 17: Arquivo pessoal de Almir Rodolfo Almeida	147

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

a.C – Antes de Cristo

CBO – Classificação Brasileira de Ocupação

CLT – Consolidação das Leis do Trabalho

CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

EBAL – Editora Brasil–América

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

PET – Programa de Educação Tutorial

PPGAC – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais

SBT – Sistema Brasileiro de Televisão

SESI – Serviço Social da Indústria

SETEPS – Sindicato das Empresas de Transportes de Passageiros de Salvador

TCC – Trabalho de Conclusão de Curso

TV – Televisão

UFBA – Universidade Federal da Bahia

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	UMA EMPRESA CHAMADA CIRCO	18
2.1	O CIRCO MODERNO E SUA CONFIGURAÇÃO	18
2.2	OS CIRCENSES NO BRASIL	25
2.3	A ARQUITETURA DO CIRCO NO BRASIL	27
2.4	CIRCO-FAMÍLIA	32
2.5	O APRENDIZADO SOBRE A ARTE E O OFÍCIO	36
2.5.1	A criança e o aprendizado no circo	39
2.5.2	Os cuidados com o fazer artístico	49
3	O EMPRESÁRIO CIRCENSE E SUAS ATRIBUIÇÕES	55
3.1	CONTRATOS E SALÁRIOS	56
3.2	MORADIA	58
3.3	PROPAGANDA E MARKETING DE CIRCO	62
3.4	ESCOLHA DA PRAÇA	64
3.4.1	Divulgação – Fazendo a praça	67
3.5	O FANTÁSTICO E EXTRAORDINÁRIO COMO MARKETING E PROPAGANDA	72
3.6	O CIRCO COMO OBJETO DE PROPAGANDA	76
4	O SURGIMENTO DO PALHAÇO DE CIRCO	78
4.1	AS PRIMEIRAS DUPLAS DE CÔMICOS	81
4.2	A DUPLA CLOWN BRANCO E AUGUSTO	82
4.2.1	A categoria <i>Clown Branco</i>	84
4.2.2	A categoria <i>Augusto</i>	85
4.3	CLOWN OU PALHAÇO?	88
4.4	CONSTRUÇÃO, CRIAÇÃO OU DESCOBERTA DO PALHAÇO?	89

4.5	A MAQUIAGEM – MÁSCARA.....	90
4.6	O CORPO CÔMICO DO PALHAÇO.....	91
4.7	O PALHAÇO E A CRIANÇA.....	93
5	PINDUCA SHOW DE ATRAÇÕES.....	96
5.1	A INFÂNCIA	96
5.2	ZÉ COIÓ, UMA INSPIRAÇÃO.....	98
5.3	A ESTREIA – O INÍCIO NO CIRCO	102
5.4	O NOME PINDUCA	106
5.5	CIRCO FEKETE	107
5.6	OUTRAS PRAÇAS	110
5.7	FUNCIONÁRIO DO SERVIÇO SOCIAL DA INDÚSTRIA	115
5.8	LONA – SEDE	116
5.9	ANIVERSÁRIOS	116
5.10	SUA <i>PARTNER</i> – ESPOSA.....	120
5.11	OS FILHOS DE PINDUCA.....	121
5.12	PINDUCA E A FÉ.....	126
5.13	PARCEIROS E CONCORRENTES.....	133
5.14	PINDUCA NA TV.....	140
5.15	HOMENAGENS.....	142
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	148
	REFERÊNCIAS.....	158
	APÊNDICES.....	163
	ANEXO.....	193

1 INTRODUÇÃO

Em meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), relato a experiência vivenciada em minha prática docente, na experimentação do imaginário infantil sobre o palhaço e sua aplicação com alunos do Ensino Fundamental, auxiliado pelo uso do jogo teatral. O trabalho foi estruturado numa apresentação do histórico do palhaço circense, sua evolução, principais características e a sua relação com o mundo infantil, seguida de um estudo sobre o conceito de jogo, uma análise sobre a importância do mesmo e a sua contribuição para a educação e o desenvolvimento integral do educando, além de uma reflexão pedagógica auxiliada pelo ideal construtivista acerca do erro, o olhar de Paulo Freire sobre a educação e como todos esses elementos se cruzam e se relacionam.

A confecção desse trabalho despertou em mim o desejo de continuar pesquisando sobre a personagem palhaço, em especial, sobre a diferenciação entre *clown* e palhaço, e como essa diferenciação se processa. Esse desejo perdurou somente até o primeiro semestre do Mestrado. Foi-me apresentada uma dissertação defendida no ano de 2009, de autoria de Patrícia de Oliveira Freitas Sacchet, com o título “Da discussão ‘*clown* ou palhaço’ às permeabilidades de *clown*–palhaço”, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A autora tratava das questões que eu desejava pesquisar, muitas das minhas indagações já estavam ali respondidas. Optei por abandonar meu projeto e retomar uma ideia que me foi despertada ainda como aluno especial da disciplina Teorias do Espetáculo, ministrada pelos professores Daniel Marques e Ângela Reis.

Um dos temas abordados nas aulas era sobre a construção do personagem-tipo e seu modo de atuação. Com o intuito de elucidar melhor a questão, os professores convidaram um palhaço profissional para falar sobre o seu trabalho, e o convidado foi o palhaço Pinduca, um senhor de 94 anos de idade e com 72 anos de profissão. O senhor relatou como tinha se tornado palhaço de uma maneira inusitada, contada com tamanha verdade e eloquência que ficava difícil não aceitar. Outro fator distinto na narrativa de Pinduca sobre sua trajetória de palhaço era o fato de ter sido moldado palhaço num circo itinerante, mas nunca ter seguido com um único circo. Esse assunto me inquietava, além de ter ficado bastante encantado com a lucidez daquele senhor, que falava de seus feitos com uma satisfação, sem nenhum saudosismo ou remorso, mas sim com entusiasmo e sempre agradecido por tudo o que tinha vivido. Para terminar sua fala, o senhor Almir colocou seu nariz vermelho, pôs uma cartola de lantejoulas amarelas e dançou para nós ao som de *New York, New York*, de Frank Sinatra. Ele

sabia muito bem o que estava fazendo. Depois, ao término de sua fala, com os seus ouvintes já entregues, graças à sua simpatia e eloquência ao falar, dançou para nós, numa sequência de pequenos passos e alguns gestos graciosos, fazendo-nos vislumbrar como teria sido os shows de Pinduca quando esse gozava de boa saúde e estava em seu auge como artista.

Pinduca definitivamente tinha aguçado a minha curiosidade. Naquele instante, gostaria de saber mais sobre sua trajetória artística e quis saber se existia algo escrito sobre sua vida e obra. Sua filha mais nova, Dôra Almeida, que o acompanhava naquela ocasião, prontamente respondeu que não, que ainda não havia nada escrito sobre a trajetória do palhaço Pinduca. No mesmo instante, o professor Daniel, dirigindo-se a mim, disse “Quem pergunta quer saber. Faça você a pesquisa”. A proposta foi tentadora, mas como já tinha um projeto definido, não quis abandonar, mas como também se tratava de palhaço, achei que, de alguma forma, poderia tratar do Pinduca em algum momento.

Dois fatores a respeito de Pinduca me chamavam a atenção, o primeiro, a própria figura daquele senhor de 94 anos, lúcido, vivaz, que eu estava conhecendo naquele instante, deixava claramente para todos nós como tinha aprendido em seus longos anos de carreira como encantar uma plateia, chamar o foco para si e conduzir uma história, no caso a sua própria história, valorizando os fatos e momentos que acreditaria impressionar melhor sua audiência, com a eloquência própria da gente do circo com sua veemente hipérbole, de maneira tão natural e espontânea que fascina. O segundo ponto era um detalhe bastante peculiar: como ele se tornou palhaço. Um rapaz que no dia de seu aniversário – 10 de maio de 1937 – vai ao circo como espectador e sai de lá com a proposta de tornar-se palhaço, é algo realmente inusitado. Pinduca tornou-se palhaço num circo, mas optou por não ser um palhaço de circo, não da forma como ainda vemos o circo, como uma empresa itinerante, que está sempre de passagem.

Quando eu decidi abandonar a pesquisa anterior e focar em Pinduca, queria explorar esse aspecto de sua biografia, um palhaço que foi moldado no circo, mas que não seguiu com ele. As seguintes questões eram norteadoras naquele momento: o fluxo de circos que visitavam Salvador seria constante? O circo contava com uma plateia assídua? O cachê que Pinduca recebia por cada temporada em determinado circo era satisfatório a ponto dele poder se sustentar até conseguir trabalhar no próximo circo que aportasse em Salvador? Caso essas premissas fossem verdadeiras, serviriam para justificar a permanência de Pinduca em Salvador? Já no primeiro momento em que tivemos a oportunidade de conversar, descobri que meus argumentos não se sustentavam, pois Pinduca esclarece que só trabalhou de forma

seguida em apenas três circos, num período de dois anos, em 1937 e 1938, o primeiro, Circo Arco-Íris, por um pouco mais de um mês, o Circo Boraem por uns três meses e o Circo Fekete por quase dois anos. De forma esporádica, ao longo de sua carreira, Pinduca atuava como palhaço animador em outros circos que visitavam a capital baiana. Pinduca não forneceu elementos suficientes para que eu direcionasse a minha pesquisa para esse assunto.

Por onde seguir? Sabia que a história de vida e artística de Pinduca tinha elementos ricos a ser investigados, mas por onde começar? Foi quando ele comentou sobre o “Pinduca Show de Atrações”, uma equipe de entretenimento com uma programação voltada especialmente para o lazer das famílias contratantes e que tinha como base de sustentação a participação de alguns de seus filhos atuando em vários papéis. Percebi que poderia começar minha investigação a partir desse fato, e foi dessa forma que comecei a estruturar esse projeto.

O fato de Pinduca ter se tornado palhaço em um circo e trabalhando em alguns deles, mesmo que somente enquanto esses estavam com temporada em Salvador, acredito, talvez tenha possibilitado que Pinduca possa ter absorvido algum ensinamento ou costume dos circenses e acrescentado esses saberes à sua trupe “Pinduca Show de Atrações”. Para mim, ficava visível a relação familiar. O circo no Brasil, em sua maioria, até a década de 50 do século XX, era um empreendimento familiar. Percebi que o “Pinduca Show de Atrações” também tinha essa característica. Além da característica familiar, passei a questionar quais outras especificidades relacionadas ao circo Pinduca adicionou ao trabalho desenvolvido por sua trupe. A tentativa de elencar as características do mundo do circo com o trabalho do “Pinduca Show de Atrações” é o que justifica essa pesquisa, que está, além da introdução, estruturada em quatro seções e nas considerações finais.

Na primeira seção teórica desse trabalho de pesquisa, apresento alguns fatos sobre a constituição do circo moderno, enfatizando o seu potencial enquanto empresa de entretenimento e como se consolidou no Brasil até a década de 50 do século XX como uma empresa familiar, constituída de saberes próprios trazidos na memória e transmitidos de geração a geração de forma oral, apostando nas crianças como depositárias desse saber e continuadoras não só de uma forma de arte, mas de vida e tecnologias próprias, que somente a vida itinerante e comunitária poderia proporcionar. Nesta seção, utilizo como principais fontes biográficas os estudos de Erminia Silva (2009), Maria Tereza Vargas (1981), Eliene Benício (1999) e Peter Burke (2010).

Na segunda seção teórica, o empresário circense é apresentado como o mantenedor da ordem da empresa circense, trabalhando para que o circo possa manter sempre um elenco afinado e que o auxilie na organização da empresa, contribuindo com o ensino e a

aprendizagem diária sobre o mundo do circo, além de desenvolver estratégias de marketing e propaganda que possam promover a empresa circense e, conseqüentemente, trazer mais espectadores para os espetáculos. O estudo teórico para essa seção foi alicerçado pelas leituras de autores como Marlene Olímpia Querubim, Ruy Bartholo, Arruda Dantas e José Guilherme Cantor Magnani.

Pelo fato deste estudo estar focado em um palhaço e em sua trajetória artística, a terceira seção teórica dessa dissertação traz um apanhado histórico sobre a personagem palhaço, em especial, o palhaço de circo, como ele foi se constituindo, seus desdobramentos e a sua importância para o espetáculo circense, além de fazer uma análise sobre a dupla Branco e Augusto como representantes do antagonismo social. Para a confecção dessa seção, tomei como principais fontes teóricas os estudos de Mário Fernando Bolognesi, Andreia Aparecida Pantano, Federico Fellini e Dário Fo.

Na quarta e última seção teórica, são apresentados alguns fatos biográficos da vida de Almir Rodolfo Almeida, principalmente a sua disposição para o trabalho desde a infância, sua predileção pelo futebol e a vontade de fazer rir, a admiração pelo comediante e animador Zé Coió, que lhe serviu de exemplo e inspiração até se tornar o palhaço Pinduca. Também apresento a atuação de Almir como funcionário do Serviço Social da Indústria (SESI) até a consolidação do “Pinduca Show de Atrações” e como deu seguimento à sua carreira após a dissolução de sua trupe. Para elucidar as questões relacionadas a Pinduca, foram realizadas entrevistas com o próprio palhaço Pinduca e seus filhos (ver apêndice), além de ter sido feita leitura de um arquivo pessoal confeccionado por Pinduca, no qual ele expõe fatos de sua vida pessoal e artística. Sustenta também essa seção a leitura de autores como Daniele Pimenta e Marc Bloch.

Pinduca é hoje (2012) o palhaço mais velho da Bahia e está entre os mais velhos do Brasil, além de ser uma referência de palhaço bem-sucedido para a nova geração de palhaços soteropolitanos, o que leva os novos artistas da arte da palhaçada a estarem constantemente lhe prestando homenagens.

Mesmo reconhecido por parte dos artistas do riso e de alguns seguimentos da sociedade soteropolitana, ainda não foi escrito um trabalho que revele mais sobre esse artista, que, de forma singular, trabalhou como palhaço de circo itinerante, sem nunca ter saído do seu estado, pois nunca seguia com os circos. Outro aspecto que justifica essa pesquisa é o histórico da família de Pinduca, pois também seus filhos foram iniciados na carreira artística e atuaram nesse ofício por um período, até optarem por outras atividades fora do mundo do

entretenimento, a exceção de Paulo Almeida, o único filho que continua atuando no meio artístico, como artista do entretenimento.

Faz-se necessário salientar que os traços biográficos sobre a vida de Almir / Pinduca aparecem nessa dissertação com o intuito de apresentar o objeto estudado, e não como construção de uma biografia sobre o palhaço Pinduca, assim como também não é objeto dessa pesquisa enfatizar aspectos administrativos de empresas não itinerantes, visto que, para tal, seria necessário um estudo sobre o ambiente cultural, social e econômico de Salvador durante o período em que Almir atuou como o palhaço Pinduca. Um estudo com esse enfoque poderá ser realizado em outra pesquisa futura.

A presente pesquisa tem como objetivo apresentar o histórico do circo moderno como uma empresa estruturada na organização familiar e como Pinduca absorve essa forma de organização, insere seus filhos no mundo artístico, instaura a “áurea” do circo com sua presença e torna-se um dos palhaços mais importantes na área do lazer, entretenimento e artes cênicas na cidade de Salvador.

2 UMA EMPRESA CHAMADA CIRCO

2.1 O CIRCO MODERNO E SUA CONFIGURAÇÃO

O chamado circo moderno teve seu início na Europa do século XVIII e surge a partir da demonstração de volteios e acrobacias sobre o dorso de um cavalo. Essa iniciativa parte de egressos da carreira militar. A princípio, esses militares, quando não estavam no campo de batalha, davam aulas de hipismo para a nobreza. Mais tarde, essas demonstrações equestres chegam às feiras livres e acabam por incorporar em suas apresentações diversas manifestações artísticas da cultura popular.

Erminia Silva (2007), em sua obra *Circo-Teatro, Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*, faz a seguinte afirmação a respeito das apresentações nas feiras: “Alguns grupos de ex-cavaleiros militares saíram dos ‘muros aristocráticos’ das exposições particulares para a nobreza, organizando espetáculos ao ar livre, em geral nas praças públicas, mediante pagamento” (2007, p. 33). Pode-se perceber que, já no embrião do circo moderno, seus idealizadores o viam como um negócio, um possível empreendimento. As práticas artísticas, especialmente aquelas exibidas nas feiras livres e nos palácios, estavam marcadamente relacionadas com a sobrevivência e manutenção do espetáculo por parte dos seus intérpretes. Assim, o circo moderno, a *Commedia dell’arte*, o Teatro Elisabetano e o Teatro de Corrales, por exemplo, estavam relacionados, sobretudo, às práticas de profissionalização do artista, sendo o aspecto comercial tão relevante quanto a destreza e a habilidade na prática artística. Esta característica fundante define o circo moderno da maior parte das práticas artísticas da Idade Média ou da antiguidade greco-romana.

Algumas práticas artísticas dos espetáculos da antiguidade greco-romana foram incorporadas pelo circo moderno, mas a semelhança entre alguns números ficam apenas no âmbito artístico. As apresentações na antiguidade vinham acrescidas de sentidos e simbologias diversas. Prevalencia a noção mítico-religiosa que permeava as práticas artísticas, esportivas e até mesmo as políticas. Essa simbologia, em especial, a mítico-religiosa, não está presente no circo moderno, que cedeu espaço para uma manifestação laica e financeira. Mário Fernando Bolognesi (2003), em seu livro *Palhaços*, ressalta que uma das diferenças fundamentais entre as duas práticas é que, no circo moderno,

prevaleceu a organização empresarial de um espetáculo laico, sem o peso da religião ou qualquer outra prática mítica.

O lugar ocupado pelo mito e pela religião tornou-se laico e, mas especificamente comercial, ele passou a ser regido pelo imperativo do dinheiro e da bilheteria, para sustentar a empresa, e do trabalho, para a sobrevivência dos artistas, das trupes e das famílias circenses. O culto cedeu lugar à abstração da moeda. (BOLOGNESI, 2003, p. 24).

Ainda sobre o quesito circo moderno e organização empresarial Erminia Silva (2009), em seu livro *Respeitável Público... O circo em cena*, afirma que o espetáculo é o produto visível da empresa circense, e esse produto é comercializado por meio da bilheteria, com a finalidade de manutenção da empresa e expansão de sua estrutura física, o pagamento de salário dos artistas e demais funcionários, como também sustento de seu proprietário ou empresário.

Silva ressalta ainda que analisar o circo somente por sua questão econômica torna-se um questionamento bastante simplista, já que outros fatores inerentes ao circo também devem ser estudados, “há algo no modo de construção dos circenses, das famílias circenses e de seu saber, na forma como se relacionam com essa arte, que não se explica simplesmente pelo movimento do capital” (p. 45). Ela sinaliza que a questão econômica seja realmente um dos fatores para diminuição da quantidade de circos itinerantes de lona pelo Brasil, devido à sua permanente situação de crise econômica, mas não é a única. Enfatiza que, mesmo em um número reduzido de circos circulando pelo Brasil, o universo circense ainda está bastante enraizado na cultura nacional, haja vista a quantidade de projetos pedagógicos que utilizam da linguagem circense em seus campos de ensino, sem esquecer também das várias escolas de circo espalhadas pelo país.

Retornando à questão do surgimento do circo moderno, é preciso constatar que esse circo teve sua origem concebida a partir da utilização do cavalo, de onde surgiu a expressão “circo de cavalinhos”. Os jogos equestres tiveram grande prestígio na Europa do século XVIII, quando eram bastante comuns apresentações sobre o cavalo em espaços abertos. Silva (2007) relata ainda o fato de que, em 1755, um francês chamado Defraigne teria construído um anfiteatro a céu aberto “destinado a apresentações de caças montadas a cervos e javalis, bem como combates de animais com acompanhamento de cavalgadas e fanfarras” (p. 34).

Em outros países da Europa, a exemplo da Inglaterra e da Espanha, havia espetáculos de companhias equestres de saltadores a céu aberto, além de cursos de hipismo. Ainda sobre o fato da cobrança de ingressos, Bolognesi (2003) faz a seguinte afirmação sobre os cavaleiros ingleses: “Os cavaleiros das Forças Armadas inglesas poderiam apresentar-se em recinto fechado, para um público amplo. O espetáculo da praça transferiu-se para o interior de uma sala e, com isso, foi possível a cobrança de ingresso” (p. 31). Assim, os cavaleiros dispensados ou reformados podiam seguir carreiras artísticas. Essa ação foi fundamental para que as habilidades antes destinadas à apreciação aristocrática pudessem ser também vistas e absorvidas pelas classes mais baixas, tornando, portanto, esse tipo de arte equestre bastante popular.

Os estudiosos do assunto são unânimes em apontar o suboficial da cavalaria inglesa, Philip Astley, como o responsável pela criação do chamado circo moderno. A grande inovação de Astley foi criar uma apresentação de homens em pé em cima do dorso de um cavalo ou mais de um, em uma espécie de pista circular, circundada por tribunas de madeiras em formato de camarotes e galerias. Assim sendo, por “conhecer todos os truques da arte de montar, Astley estabeleceu que é mais fácil manter-se de pé, sobre um cavalo, a galope, se este corre dentro de um círculo perfeito, já que atua uma lei física imutável, a força centrífuga” (RUIZ, 1987, p. 17). Devido às dificuldades por causa das mudanças climáticas em 1779, ele inaugurou o *Astley Royal Amphitheater of Arts*, um anfiteatro em espaço fixo e coberto por madeira.

No início, seu espetáculo era todo montado a partir do que o cavaleiro podia apresentar, tendo o cavalo como instrumento para os números. Muitas eram as modalidades exploradas: volteios de cavalos livres; saltos com obstáculos; acrobatas executando saltos, pirâmides e outras evoluções sobre o dorso do cavalo e demonstrações de destreza, além das pantomimas com alusão à vida militar. Até mesmo os atos cômicos tinham o cavalo como apoio. Por ter sido um militar, ele chegou a introduzir aspectos da vida militar em seus espetáculos, a exemplo dos uniformes inspirados nos cavaleiros, utilizados pelos ajudantes do circo – os chamados “casacas de ferro”, “barreiras” ou “peludos” –, além dos desfiles dos artistas, inspirados nas paradas militares.

Mais tarde, Astley foi introduzindo em seu show outros números e artistas. Fazia uso de um tambor que marcava o ritmo dos acrobatas sobre os cavalos, além de apresentações de malabaristas, funâmbulos (aramistas), adestradores de animais e Hércules (homens especialistas no uso da força bruta), “Esta associação de artistas ambulantes das feiras e praças públicas aos grupos equestres de origem militar é

considerada a base do circo moderno (SILVA, 2007, p. 35). A autora, ainda em outra obra, “*Respeitável Público... O circo em cena*” (2009), adverte que os cavaleiros ingleses que contribuíram para o surgimento do circo moderno não faziam mais parte da aristocracia do período, já que os mesmos iniciaram suas apresentações em espaços públicos quando não estavam mais ligados ao exército.

Nas praças e nas feiras, no convívio com outros artistas, os cavaleiros puderam conhecer formas populares de espetáculos, que mais tarde foram agregadas ao circo. Como no caso dos ciganos, povos que já dominavam a arte equestre por muito tempo, essa troca de saberes sobre a arte equestre foi incorporada pelos dois grupos, contribuindo dessa forma para a afirmação do circo como arte de entretenimento. O que não se pode afirmar é que houve a “supremacia” de um por ser militar e a “submissão” do outro por ser de origem pobre.

Os principais autores pesquisados não fazem referência a manifestações circenses na Idade Média, o que pode dar a impressão de uma lacuna histórica. Mas é nesse período que os artistas de feiras ou “saltimbancos” vão ganhando mais espaço, construindo um repertório de feitos, que mais tarde seriam incorporados pelo circo moderno, formando sua base de sustentação, tais como: contorcionistas, equilibristas, funâmbulos, malabaristas, músicos, mímicos, mágicos, saltadores, titeriteiros, trapezistas etc.

Peter Burke (2010), em sua obra *Cultura popular da Idade Moderna: Europa 1500-1800*, destaca que, na Inglaterra, entre 1500 e 1800, havia grupos de artistas variáveis e versáteis, classificados pelo autor como *apresentadores*. Estão nesta lista os seguintes grupos: cantores de baladas, apresentadores de ursos amestrados, bufões, charlatães, palhaços, comediantes, esgrimistas, bobos, prestidigitadores, malabaristas, truões, menestréis, saltimbancos, tocadores, titeriteiros, curandeiros, dançarinos equilibristas, apresentadores de espetáculos, tira-dentes e acrobatas, podendo o mesmo artista ser capaz de efetuar várias das funções elencadas.

Muitas dessas designações se sobrepunham porque as funções também se sobrepunham; esses profissionais de diversões certamente apresentavam um espetáculo de variedades. Um ‘comediante’ não se restringia a papéis cômicos. Um ‘tocador’ [...] podia tocar instrumentos, desempenhar um papel, fazer o bobo ou tudo isso ao mesmo tempo. Ele precisava ser um mestre em mímica e prestidigitação. (p. 133 e 134).

Ainda segundo o autor, essas trupes podiam fazer execuções por todo o continente europeu obtendo relevante sucesso, já que seus números não dependiam exclusivamente da fala. Assim como um bufão podia cantar, improvisar versos, fazer acrobacias, dançar numa corda ou até esgrimir, um menestrel poderia executar as mesmas funções.

Entre o grupo de *apresentadores de espetáculos*, Burke (2011) elenca as funções de apresentadores de bonecos, relíquias, figuras de cera, ursos, macacos e espetáculos de “Lanterna Mágica”, apresentando imagens de batalhas ou cidades exóticas. Entram também nesta lista os charlatões, saltimbancos e os curandeiros. O autor revela que esses termos, nos séculos XVI e XVII, não carregavam significados tão pejorativos. Um charlatão ou *opérateur*, na França, era um vendedor ambulante de pílulas, que fazia uso de palhaçadas e uma série de discursos engraçados para chamar a atenção de fregueses em potencial, assim como na Itália um charlatão (*ciarlatano*) poderia significar tanto um vendedor de remédios como um ator de rua.

Na Itália, os *ciarlatani* que se apresentavam nas praças se distinguiam daqueles que se apresentavam em residências particulares. Esses eram conhecidos como *comedianti de status*. O *montibanco* era o charlatão que utilizava de estrados ou palco para se apresentar e empregava uma série de acessórios elaborados em suas apresentações. Os *saltimbanchi* eram os acrobatas que faziam uso de bancos em suas apresentações, já os *cantimbanchi* eram cantores que se apresentavam em cima de bancos.

Dentre os artistas que trabalhavam nas praças, Burke (2011) cita a dupla de palhaços venezianos Zan Polo e Zane Cimador, pai e filho que se tornaram famosos e desfrutavam de um ponto fixo na Praça São Marcos em Veneza, Itália. O autor supõe que a dupla, assim como outros profissionais que tinham pontos fixos em praças como Navona, em Roma, e Pont-Neuf, em Paris, não sentia necessidade de se deslocar devido à extensão da cidade e, em alguns casos, esses profissionais constituíram verdadeiras dinastias. Havia casos de artistas que estavam na fronteira entre a cultura erudita e a popular e podiam receber o auxílio de um patrono, mas boa parte dos artistas de ruas e praças não podia contar com essa sorte, só lhes restavam as andanças.

Abaixo desse grupo pequeno e respeitável vinha a massa da profissão, gente que passava a vida em andança. Como a densidade populacional nos inícios da Europa moderna era baixa, em comparação à do século XX, eram muito mais numerosos os serviços que tinham que ser prestados em bases itinerantes. (p. 138).

Os artistas do entretenimento, assim como os mascates, viajavam de lugar em lugar, de feira em feira, pois, para alguns, era mais fácil mudar de localidade do que de repertório. Poderia ser visto pelas estadas da Europa trupes com 60 e até 100 pessoas. Muitos artistas, mesmo pobres, trajavam vestimentas suficientemente elegantes para chamar a atenção. Dois atores podiam ser enviados à frente com a missão de conseguir autorizações para atuarem em cidades e aldeias que encontrassem ao longo do caminho. Muitos desses artistas apresentavam em estalagens ou barracões. Segundo Burke (2011), seria essa razão de alguns artistas receberem a alcunha pejorativa de mambembe.

Diante do exposto, é possível concluir que, antes do circo moderno se estabelecer como estrutura fixa e espetacular, os diversos artistas itinerantes que circulavam pela Europa durante toda a Idade Média e no período do Renascimento estavam construindo um estilo de vida e de trabalho que influenciaria o suboficial da cavalaria inglesa, Philip Astley, que, ao juntar a suntuosidade das apresentações de destrezas sobre o dorso de um cavalo com as diversas manifestações da cultura popular daquele período, estaria desenvolvendo uma nova forma de entretenimento, em que muitos desses artistas das feiras e praças passariam a trabalhar, num espaço fechado, mas sem perder o histrionismo das ruas e a liberdade da itinerância, ao mesmo tempo, em tese, em que passavam a receber um cachê pré-estipulado ao invés de contar com a benesse dos transeuntes das praças e feiras.

Ao perceber a monotonia das apresentações exclusivamente equestres adotou a diversificação da arte dos saltimbancos, já que as novas regras de comercialização da economia (e da cultura) provocaram o esvaziamento das feiras e suas práticas culturais, pondo a disposição um número razoável de artistas saltadores, acrobatas prestidigitadores, engolidores de fogo, etc. No interior de um espaço fechado, com a cobrança de ingressos, as habilidades sobre o cavalo associou-se aos famigerados saltimbancos errantes, dando origem ao circo moderno e seu espetáculo. (BOLOGNESI, 2003, p. 186).

Segundo Bolognesi (2003), a partir da segunda metade do século XIX, a suntuosidade dos exercícios sobre o cavalo perde a força, e o circo abre espaço para o triunfo das acrobacias, contribuindo para que a ação corporal, herança dos saltimbancos, se afirme como elemento característico do espetáculo circense.

O autor informa que, somente no ano de 1780, surge pela primeira vez a palavra “circo”, associada ao tipo de espetáculo desenvolvido por Astley. O termo foi empregado pelo cavaleiro Hughes, que fez parte da primeira trupe montada por Astley, que, após fundar a sua própria companhia, dá-lhe o nome de *Royal Circus*. Hughes inovou na

arquitetura do espaço, construindo um palco colado à pista. No palco, aconteciam as pantomimas e funambulismo, e, na pista, as evoluções dos cavaleiros e saltadores. Quanto aos camarotes e galerias, esses foram colocados em andares sobrepostos. Havia camarotes até no proscênio. Com essa inovação, o público tinha uma visão melhor do espetáculo, que ganhava mais volume. A arquitetura desenvolvida por Hughes influenciou Astley, pois, em 1794, quando o circo de Astley pegou fogo, ele o reconstruiu nos moldes do *Royal Circus* de Hughes.

As primeiras apresentações do circo moderno, como já afirmado, aconteceram inicialmente na Europa em praças públicas e, depois, em locais fechados e fixos. Aos poucos, as companhias começaram a se deslocar para outras terras. Em 1770, Astley inicia sua turnê pela Europa continental, chegando a fundar em Paris uma pista, circundada por arquibancadas e um anfiteatro.

A visitadíssima Londres mostrava um espetáculo que seria visto por gente de todo o mundo e a fama de Astley, como era de esperar, não tardou a invadir a Europa. Essa fama chegou aos ouvidos de Luís XV e não tardou o dia em que o próprio embaixador francês convidou Astley a exhibir-se, com sua companhia, em Paris. (RUIZ, 1987, p. 18).

Em Paris, Astley passa a ter como sócio um italiano especialista em domar pássaros e cavalos, chamado Antonio Franconi, que já tivera o seu próprio espetáculo e companhia com o nome de *Amphithéâtre Franconi* no ano de 1793. Após a Revolução Francesa e as guerras que a seguiram, Astley, não podendo permanecer mais em Paris, retorna a Londres. Com a volta de Astley a Londres, Franconi recupera a estrutura deixada por Astley e, em 1807, monta o *Cirque Olympique*.

Com a expansão do circo pela Europa, começava ali a criação das *dinastias circenses*. Na Alemanha, destacaram-se Bach, Brillof e Hinné, na Áustria, Juan Porte foi o primeiro fundador de circo em 1780. Na Espanha, constam como os primeiros nomes, Larribeau e Tournière. Esses nomes contribuíram para a consolidação de uma empresa de entretenimento em que a organização passava a ser administrada por um grupo familiar, que, mais tarde, no Brasil, passaria a ser denominada de família circense ou circo-família.

Na Rússia, o circo ganhou o apoio do Tzar, chegando o mesmo a construir um dos maiores e mais luxuosos circos do mundo, que, mais tarde, viria a se tornar o *Circo de Moscou*. Esse apoio surgiu depois de terem passado por lá as companhias francesas de Cuzent, Soullier e Tournière com seus grandiosos espetáculos. A circulação de

companhias de circo e seus espetáculos com grande apelo popular contribuiu para a consolidação do gênero e ganhou apoio de governos, como no caso russo que, em 1919, cria o *Circo Estatal*, hoje formado por elencos fixos, itinerantes e outros grupos, divididos em trupes. O deslocamento de companhias e trupes circenses ultrapassaram os territórios europeus e, em 1830, finalmente, o circo atravessava o Atlântico e chegava aos Estados Unidos e, nesse mesmo período, à América do Sul, através de Buenos Aires e Rio de Janeiro.

2.2 OS CIRCENSES NO BRASIL

Há indícios que, desde o século XVII, apresentavam-se no Brasil grupos de saltimbancos, mas voltados para apresentações em teatros. A primeira apresentação circense no Brasil, ou talvez aquela que teria uma lembrança vaga do que teria gerado o circo moderno, deve-se ao comerciante português Manoel Antonio da Silva, que, em 1828, apresentou-se num único número “a dança sobre um cavalo”. Segundo Roberto Ruiz, “A tradição circense nacional afirma que o primeiro circo que nos chegou, foi por volta de 1830, era o Circo Bragassi, e que, no entanto, já existiam por aqui circos de pau-a-pique, feitos na base do improvisado” (RUIZ, 1987, p. 21).

Dentre esses artistas que percorriam o Brasil de cidade a cidade, utilizando principalmente burros como meio de transporte, destacam-se os ciganos que se apresentavam, principalmente, em dias de festas religiosas. Muitos desses ciganos aqui chegaram expulsos da Europa e se estabeleceram, principalmente, em cidades da região Nordeste. Além de exímios artistas cênicos, os ciganos apresentavam números de ilusionismo, dança e música, exibição sobre o cavalo e dança com urso. Sobre esse assunto, eis o que relata Antônio Torres (1998) em sua obra *O circo no Brasil*:

Sempre houve ligação dos ciganos com o circo. No Brasil, no setecentos, há registros de padres reclamando dos ciganos, que usavam estruturas parecidas com as do circo de pau fincado. Eles vieram para cá expulsos da Europa, e eram domadores, exímio cavaleiros, tinham cavalos, etc. Por isso, antes mesmo de Philip Astley ter um circo, já havia arte circense no Brasil, obviamente não em um circo como se conhece hoje. Os ciganos usavam tendas, que não sabemos exatamente como eram, mas existem essas referências, normalmente negativas. Naquele tempo, nas festas sacras, havia bagunça, bebedeira e exibições artísticas. Os padres

escreviam relatos pondo a culpa nos ciganos e nos artistas. Bom, havia de tudo, até teatro de bonecos. Eles viajavam de cidade em cidade e faziam o que fizesse mais sucesso naquele lugar, em função do gosto da população local. (1998, p. 20).

Erminia Silva (2009) esclarece que somente recentemente algumas famílias circenses passaram a admitir serem descendentes de ciganos, pois os ciganos sempre foram vítimas de preconceitos e perseguições, muito mais do que outro artista de modo geral. Os circenses sempre foram vistos com receio e fascínio, pois estavam em um “território” diverso dos ciganos. Silva ressalta que os ciganos saltimbancos se destacaram pela sua capacidade de interagir com o ambiente natural, a funcionalidade de seus instrumentos e a praticidade de seus conhecimentos. Na verdade, o estudo sobre os ciganos saltimbancos no Brasil é ainda bastante vago e exige um aprofundamento mais amplo sobre o assunto, o fator preconceito, citado por Erminia, pode ser um indicador desta lacuna.

No século XIX, impulsionados pela economia brasileira gerada pelo comércio da borracha e do café, grandes circos visitaram o país, apresentando-se principalmente nas cidades litorâneas. Muitos desses artistas e famílias circenses que aqui chegaram optaram por permanecer por essas terras, adaptando suas apresentações aos espaços locais e também incorporando outros artistas ambulantes aos seus espetáculos. Como por aqui ainda não havia espaços fechados para que pudessem efetuar suas apresentações, esses artistas procuravam as feiras e praças públicas para executar seus números, prática comum para alguns na Europa. Essa forma de organização foi responsável por solidificar uma prática conhecida no circo brasileiro, formada a partir de companhias familiares, tornando por consolidar o chamado circo-família.

Como esses circenses não encontraram no Brasil pavilhões ou circos estruturados em que pudessem trabalhar, criaram adaptações para que pudessem sair das feiras e das praças e apresentar-se dentro de um recinto fechado para que pudessem cobrar ingresso e fixar-se como empresários. Segundo Silvia (2009), “pelos relatos, as primeiras formas de apresentação, em recinto fechado, são denominadas de circo de tapa-beco, circo de pau-a-pique, circo de pau-fincado e circo americano (o mais conhecido atualmente)” (p. 120).

Alguns circenses utilizavam animais em suas apresentações nas praças. Devido a acidentes envolvendo esses animais, autoridades locais passaram a proibir a participação de animais nos espetáculos circenses de rua. Os circenses não podiam dispensar os

animais, principalmente o urso, pois representavam o exótico, junte-se a isso o investimento com a compra do animal e o tempo gasto no adestramento. Era necessário sair das ruas, pois o espetáculo contava apenas com a generosidade dos espectadores com a oferta de algum dinheiro ou alimento. Com isso, os artistas sentiram a necessidade de produzir o espetáculo num recinto fechado que lhes proporcionassem a cobrança compulsória para a apreciação do espetáculo, garantindo, dessa maneira, a permanência dos animais nos espetáculos e a cobrança de um valor fixo por apresentação.

2.3 A ARQUITETURA DO CIRCO NO BRASIL

De acordo com os escritos de Erminia Silva (2009), uma das primeiras formas encontradas pelos artistas circenses para sair das praças foi o circo de tapa-becos. Este tipo de arquitetura consistia na ocupação de um terreno baldio ladeado por duas casas, tendo a frente e seu fundo cercados por um tecido de algodão pintado com terra vermelha, a fim de que, dessa forma, o espectador não pudesse enxergar o que estava sendo apresentado do lado de dentro do tecido e fosse obrigado a pagar o ingresso para assistir ao espetáculo. No centro do terreno, era construído o picadeiro, circundado por uma corda sustentada por madeira, respeitando os 13 metros de diâmetro desenvolvidos por Aslley, medida considerada entre os circenses como universal ou tradicional. Ao lado do circo, era erguido um mastro de eucalipto, jacarandá ou ipê. No topo deste, era colocado um travessão, na linguagem circense chamada de “escandalosa”, formando meio T, “Na ponta desta escandalosa prendiam-se roldanas, das quais desciam as cordas para os números aéreos, poucos ainda como o trapézio simples” (p. 123).

É importante ressaltar que os artistas de circo sempre produziram seus aparelhos e instrumentos de trabalho. Com os primeiros artistas que aqui se estabeleceram não foi diferente. Sem alternativa de mão de obra e tecnologia, os circenses tiveram que descobrir e inventar mecanismos para produzir seu material de trabalho. Faz-se necessário salientar que determinados números circenses representam riscos para os artistas e, portanto, exigem cuidados específicos em sua execução, sendo necessário ao artista um conhecimento técnico acerca do aparelho desenvolvido, fazia-se ainda necessário considerar a segurança dos demais artistas e do público.

As apresentações nos circos tapa-becos aconteciam durante o dia, e o público assistia ao espetáculo de pé, porém quem desejasse podia levar seu assento. Para utilizar o

espaço entre as casas, havia a necessidade da autorização não somente dos proprietários como ainda das autoridades locais. Quando o circo tinha que se mudar para outra localidade, boa parte do material era transportada em lombos de burros ou carro de boi. Geralmente, o mastro era deixado, por ser muito cumprido e pesado, pois, nesse período, podia se contar com a abundância de madeira disponível nas matas.

A abundância de madeira foi também responsável por auxiliar no desenvolvimento de outra estrutura, o circo de pau-a-pique, por volta dos anos de 1870 a 1890. A madeira era serrada ao meio, fincada no chão em forma de círculo e presa uma na outra por meio de pregos ou cordas e, por fim, recebia um pano de algodão em volta; esse tipo de circo também não recebia cobertura. A exemplo do circo de tapa-beco, o espetáculo acontecia durante o dia, e o público igualmente assistia ao espetáculo em pé, podendo trazer o assento de casa. Quando a temporada terminava, toda a armação era deixada para trás, esse espaço, quando não era utilizado por alguém da localidade ou destruído por algum agente da natureza, poderia ser utilizado por outra trupe circense.

Ainda segundo Silva (2009), no final de século XIX e durante todo o século XX e também nos dias atuais, principalmente nas regiões norte e nordeste, o circo de pau-fincado ganhou muitos adeptos. Esse tipo arquitetônico não aboliu os outros, eles coexistiram, o que dependia bastante das condições financeiras de cada empresa circense e das adversidades a que o circo estava constantemente exposto como incêndios, tempestades e enchentes. Houve casos que, na tentativa de manter o espetáculo após alguma adversidade, o empresário circense retorna o seu espetáculo para umas das outras modalidades arquitetônicas já referidas ou ainda volta para as praças ou até mesmo a ocupar os poucos teatros e politeamas, principalmente das capitais, como Rio de Janeiro e São Paulo.

O circo pau-fincado caracteriza-se por sua variação na arquitetura, e essa variação depende bastante da condição econômica de cada companhia. Uma das variações diz respeito ao material utilizado para cercar o circo, podendo ser utilizado desde tecido de algodão, placas de madeira ou chapas de zinco ou alumínio. Os circos que utilizavam as chapas eram denominados de “empanados”. Para alguns circenses, a utilização de placas ou chapas tornava-se mais econômica do que manter o tecido, já que, no caso da utilização das placas de madeiras, muitas vezes necessitava-se apenas de uma mão de tinta para ganhar novo aspecto. Outra diferenciação no circo pau-fincado era a cobertura, podendo ser total ou parcial. Segundo os autores do livro *Circo Nerino*, Roger Avanzi e Verônica Tamaoki (2004), o formato circo pau-fincado foi um sistema utilizado pelos circos

brasileiros desde o século XIX até o final da década de 1950, “Neste sistema, os paus de roda são enterrados, isto é, fincados, daí o nome. A arquibancada faz parte da estrutura de volta da tenda e é nela que fica presa a borda da lona” (p. 343), um conjunto de varas, denominadas mastaréus, são amarradas na lona que a empurra para cima armando-a entre os dois extremos do circo.

A partir da consolidação da arquitetura circo de pau-fincado, o circo no Brasil, enquanto espaço de encenação, passou a ser itinerante, ou seja, a companhia circense não deixava mais para trás toda a estrutura montada como acontecia com o circo de pau-a-pique ou, parcialmente, no caso do circo tapa-beco. As madeiras utilizadas no circo de pau-fincado passavam a ser lixadas e aparadas até todas adquirirem o mesmo tamanho. O mastro, no centro do espaço onde seria erguido o circo, servia de parâmetro para a demarcação dos paus a serem fincados no chão com o objetivo de se fazer a roda.

Outra inovação desse tipo de circo foi o surgimento dos lances de arquibancadas. Dessa forma, o circo passou a se preocupar com a acomodação de seu público. À frente das arquibancadas, ficava um espaço chamado de “reservado”, recinto onde ficariam aqueles que traziam as cadeiras de casa. Mais tarde, o próprio circo passou a oferecer as cadeiras e cobrar um preço mais alto pela utilização desse espaço. Devido aos investimentos utilizados para a consolidação da estrutura circo de pau-fincado, justificava-se a itinerância também não somente dos artistas, de seus pertences pessoais, aparelhos e animais, mas também o espaço físico, o local de sua atuação, o circo enquanto arquitetura.

Em 1920, surgiu uma nova arquitetura circense em que a lona passava a ser amarrada com o auxílio de estacas, sem a necessidade de buracos no chão para sustentá-la. Segundo Silva (2009), a partir da década de 1940, esse tipo de circo passa a ser produzido e utilizado pelos circenses no Brasil, mas a sua consolidação ocorre na década de 1950. Essa nova arquitetura trouxe novas vantagens em relação à montagem e desmontagem do circo, tornado-a mais ágil, e, em relação ao transporte, deixando-o menos volumoso e consequentemente mais leve, “Se antes era necessária uma semana para montar um circo, agora, podia-se armar da noite para o dia. A duração da estrada até a (sic) cidade foi se tornado mais curta, diferentemente do pau-fincado que permanecia no mínimo três semanas” (p. 135). Por ter sido desenvolvida nos Estados Unidos, essa arquitetura passou a ser conhecida como Circo Americano, utilizada até hoje pelos circos brasileiros.

Para Mário Fernando Bolognesi (2003), o circo brasileiro encontrou no nomadismo a melhor forma de sobreviver, pois a permanência da companhia circense em determinada localidade dependia da conjunção de vários fatores: boa relação com os habitantes do

local, condições climáticas favoráveis, aceitação do repertório com consequente retorno da bilheteria e um repertório variado. Bolognesi lembra ainda que, tanto no período imperial quanto durante a república, o estilo nômade dos circenses incomodava bastante aqueles que desejam ver o país se firmar enquanto nação. O desejo por parte dos políticos da época de ver a população fixar-se em determinada cidade ou localidade, a fim de que uma identidade nacional fosse construída, seja no âmbito nacional ou regional, ia na contramão do estilo nômade dos circenses. O movimento romântico no Brasil lutava para o desenvolvimento de um teatro nacional que valorizasse a vida local, apoiada pelos princípios do romantismo, enquanto que o circo, sem um lugar fixo para se enraizar, contrariava este ideário. O estilo de vida dos circenses, apesar de incomodar os intuitos nacionalistas, causava fascínio e admiração.

De acordo com Daniel Marques da Silva (2004), em sua tese de doutorado intitulada *O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro: Benjamim de Oliveira e a consolidação do circo-teatro no Brasil – mecanismos e estratégias artísticas como forma de integração social da Belle Époque carioca*, havia um caráter ambíguo em relação ao circo diante de cada população por onde passava. A população recebia os circenses com receio e deslumbramento, medo e fascínio, temor e admiração. Esses elementos tão antagônicos justificavam-se por serem os circenses estrangeiros ou forasteiros e trazerem com isso as marcas do desconhecido, do mistério, do proibido e do proscrito. Por serem nômades, representavam o conhecimento sobre outras terras, outros povos, ou seja, carregavam em sua bagagem outros saberes ocultos para aquela população que ali estava estabelecida.

Os circenses podiam ser vistos como viajados, conhecedores de outras cidades e até países. Alguns, pelo fato de serem ou pertencerem a famílias de estrangeiros, eram políglotas, mas esses mesmos circenses, exatamente por serem nômades, podiam igualmente ser vistos com desconfiança e considerados vagabundos ou até mesmo bárbaros, como também despertavam a curiosidade por trajarem vestimentas admiradas e invejadas e por apresentarem uma série de feitos no picadeiro incomuns à boa parte dos espectadores.

O encontro dos circenses com as populações locais modificou e enriqueceu o espetáculo circense e contribuiu para que o mesmo desenvolvesse uma característica brasileira, principalmente na consolidação do circo-teatro e pela utilização dos ritmos musicais brasileiros, sem perder a sua principal característica por ser uma empresa

alicerçada nos saberes familiares trazidos na memória, passados de geração a geração de forma oral, como observa Daniel Marques da Silva:

Devido a estes constantes deslocamentos, mesmo que vistos com desconfiança pelas populações sedentárias das cidades, lugarejos e vilas por onde passavam, também causavam fascínio e eram os portadores de outras experiências e saberes, provocando nestas mesmas populações que os rejeitavam o desejo de conhecê-los, ainda que somente enquanto durasse a função circense. O seu nomadismo resultou ainda em uma especial – e paradoxal – contração entre movimento e tradição, que fez com que os circenses – empregando um antiquíssimo recurso já utilizado pelos artistas ambulantes medievais e pelas trupes de *Commedia dell'Arte*, por exemplo – transmitissem seu legado e seus procedimentos artísticos e técnicos em espectro familiar, trazendo a memória desta metodologia inscrita em seus corpos. As possibilidades de seu espetáculo múltiplo, que abriga em seu interior manifestações de ordens e origens diversas, foram ampliadas em contato com o que encontraram aqui, adequando números, utilizando novos ritmos musicais, ampliando a importância das pantomimas, tanto as cômicas como as melodramáticas, introduzindo nelas diálogos e solilóquios, conformando seu espetáculo ao jeito de seu público, dando ao circo uma cara brasileira. (2004, p. 60-61).

Eliene Benício (1999) está entre os estudiosos do circo que define três categorias de circos que existiram e existem no Brasil: os circos de grande, médio e pequeno porte. Eles estão entre os que mantinham e mantêm uma tradição de deslocamento periódico, a forma circular do espaço, comicitàes e representações teatrais, contando com a presença de uma ou mais famílias como base de sustentação da organização interna do circo. Em sua tese de doutorado intitulada *Saltimbancos Urbanos: A influência do circo na renovação do teatro brasileiro nas décadas de 80 e 90*, traça um perfil bastante detalhado sobre cada uma dessas categorias, explanando sobre a arquitetura, o espetáculo, a formação e treinamento dos artistas, a organização e a publicidade.

Benício (idem) define o circo de grande porte como aquele que está estruturado por várias gerações da mesma família, pela contratação de outras famílias circenses ou trupes familiares. Os espetáculos desse tipo de circo eram marcados por atrações como animais amestrados, números equestres, exibição de animais selvagens, acrobacias, pantomimas e outros. Esses circos possuem uma tecnologia e aparato técnico capazes de apresentar espetáculos luxuosos e pirotécnicos, além de poderem viajar por todo o mundo. Sua arquitetura é do tipo americano, constituída por uma base de quatro mastros. Ainda segundo a pesquisadora, o Circo Garcia pode ser considerado o modelo brasileiro de circo

de grande porte. Este circo, que terminou suas funções no ano de 2002, na década de 1970, constava entre os três maiores circos do mundo, segundo dados do *site Circonteúdo*.

Os circos de médio porte, de acordo com a pesquisa de Benício, mantêm uma estrutura e organização bastante parecidas com os de grande porte, porém, são mais modestos. Geralmente, esses circos, ao contrário dos circos de grande porte, instalam-se em espaços mais distantes dos centros das cidades, às vezes, na periferia e atingindo um público da classe média. Em sua arquitetura, apesar de se assemelhar aos de grande porte, são estruturados por dois mastros como base.

Os circos de pequeno porte utilizam como base de sustentação um mastro, e desenvolvem seu repertório baseado nas encenações do circo-teatro e do circo de variedades. Esses tipos de circo encontram-se espalhados por todo o território nacional, e seus deslocamentos são de curta distância, contribuindo para que eles incorporem algumas características da localidade ou região. Ainda segundo Benício (1999), o circo-teatro teve o seu apogeu nas décadas de 1930 e 1940, e continua vivo nos circos de pequeno porte. A partir da década de 1960, ele passou a ser utilizado com recursos financeiros e materiais muito parcos. Tornando-se uma fonte de subsistência para o proprietário e os artistas que acompanham o circo, o circo-teatro, segundo a autora, “constitui uma atividade diversificada dentro do universo do circo tradicional”.

Nas grandes cidades como São Paulo, esses circos realizavam na década de 1970 um tipo de circuito regional entre os bairros, utilizando percursos ainda menores, porém nunca saindo da cidade, tornando-se assim um acontecimento de bairro.

Na Bahia, na década de 1970, Nelson Araújo constatou a existência de pequenos circos e ‘pano de roda’, circulando entre bairros periféricos de Salvador e entre as aldeias de pescadores do recôncavo baiano. (p. 112).

2.4 CIRCO-FAMÍLIA

Partindo da compreensão de um circo que se fundamenta na família circense, Erminia Silva (2009) o conceitua como Circo-Família. Para tal, a autora compreende que esse circo se constitui a partir do momento em que as memórias, os saberes e as práticas transmitidas oralmente, de geração a geração e de maneira coletiva, se configuravam na crença de que a geração seguinte seria a depositária desses saberes.

O entendimento de família circense existia antes mesmo de o circo chegar ao Brasil. Contribuíram para essa ideia o modo de vida desses circenses, em que quase todos os membros da família atuavam como artistas e seguiam juntos com o circo viajando de localidade a localidade, em busca do público na consolidação de seu trabalho como artistas e fazedores do circo. Tomemos por exemplo as trupes, grupo de artistas do circo, formados basicamente por familiares especialistas em determinado número.

É preciso observar que as trupes, na sua maioria, eram formadas por elementos da própria família. Aliás, o circo-família se formou a partir de trupes assim constituídas, [...]. Mesmo em uma trupe formada por elementos de origem diversificada, estes certamente teriam passado por um processo de aprendizagem com sua família ou com um mestre, que era umas das características construtivas da família circense. (Idem, p. 70).

A permanência das famílias no seio do circo no século XIX e início do XX definiu certo modo de fazer circo no Brasil, mesmo com a convivência com diferentes artistas flutuantes e também alguns estrangeiros. A presença, no Brasil, de famílias circenses oriundas da Europa no início do século XIX se caracterizava pela transmissão dos saberes de forma oral e coletiva. Essas famílias eram responsáveis pela base de sustentação dos circos que circulavam pelo país nesse período. Essa forma de organização permanece até hoje em boa parte dos chamados pequenos circos.

A manutenção desse estilo de vida se pauta, segundo Silva (2009), por um conjunto de saberes e ações que se articulam mutuamente, são elas: a organização do trabalho circense e os processos de socialização, formação e aprendizagem.

Seu papel como elemento constituinte do circo-família só pode ser adequadamente avaliado se este conjunto for considerado como a mais perfeita modalidade de adaptação entre um modo de vida e suas necessidades de manutenção. Não se tratava de organizar o trabalho de modo a produzir apenas o espetáculo – tratava-se de produzir, reproduzir e manter o circo-família. (p. 33).

O conjunto de saberes no circo-família se processa da seguinte forma: o que o circense do circo-família almeja com a organização do trabalho é a produção do espetáculo circense em si; por meio dos processos de socialização e formação, estes saberes são reproduzidos, contribuindo, dessa forma, para que sua aprendizagem por parte

de todos fortaleça a estrutura desse circo-família. Daí a importância de uma ação coletiva entre todos os envolvidos. Para a manutenção do circo-família, a família tinha que permanecer unida e junta ao circo. Quando os membros das famílias circenses começaram a se desvincular do mundo do circo, a estrutura do circo-família perdeu força e, aos poucos, foi se descaracterizando.

Erminia Silvia faz parte da quarta geração da família Wassilnovich, que, no Brasil, se tornou Silva. A família Wassilnovich chegou ao país como saltimbancos. Utilizando-se da matéria prima local e dos seus saberes adquiridos ao longo de uma carreira circense, a família Wassilnovich desenvolvia seus espetáculos.

Esses saberes não foram passados para a autora e seus primos: eles não se tornaram circenses. Conhecedora das histórias de sua família circense por meio de fotografias, recortes de jornais e relatos de familiares, Erminia Silva percebeu que não era depositária dessa memória, ensinamentos e saberes. Partindo dessa constatação, é que inicia a sua pesquisa sobre as famílias circenses, tomando como referencial uma série de entrevistas feitas por ela a 14 pessoas nascidas na década de 1940 com histórico familiar relacionado ao circo. Neste período, o circo no Brasil passava por um processo de transformação.

A partir das décadas de 1940 e 1950, período de nascimento da minha geração, iniciou-se um processo de transformação do modo de organização do trabalho e do processo de socialização, formação e aprendizagem, alterando-se a transmissão dos saberes circenses, o que fez gerar outras formas de produção do espetáculo e do artista. (SILVA, 2009, p. 27).

O ideal de uma vida melhor e diferente da vivenciada no circo era o argumento mais corriqueiro por parte dos circenses que enviavam seus filhos para a casa de parentes com moradias fixas, a fim de que as crianças pudessem estudar em escolas formais. Os pais acreditavam que, assim como eles, se as crianças continuassem no circo, nunca mais poderiam sair, já que as mesmas incorporariam aquele estilo de vida.

No ano de 1943, data em que foi criada a CLT – Consolidação das Leis do Trabalho no artigo 405, inciso primeiro, letra B, estava decretada a proibição da participação de crianças em espetáculos circenses, atuando nas funções de acrobata, saltimbanco, ginasta ou outras semelhantes. No ano de 1967, a CLT é revisada, mas a proibição é mantida. No terceiro parágrafo, fica estabelecido que essas atividades são consideradas como serviços prejudiciais à moralidade dos menores de 18 anos. O artigo

406 da mesma lei estabelece que o Juiz de Menores possa autorizar o trabalho do menor, desde que a peça ou a participação não prejudique a sua formação moral ou que o trabalho do menor seja indispensável para a sua própria subsistência, seus pais, avós ou irmãos.

O êxodo dos filhos para fora do circo, assim como a proibição imposta pela lei, vetando a participação de menores nos espetáculos circenses, pode ter sido um dos motivos pelas mudanças de ensinamento que passou o circo-família no Brasil. Nesse momento, foi quebrada a continuidade da transmissão dos saberes circenses de forma oral. A quebra desse método tradicional de ensino abriu espaço para outro método de produção do espetáculo circense.

Compreendendo o circo como uma comunidade singular, que se caracteriza por suas relações familiares e de compartilhamento com outras famílias e demais artistas individuais, como uma confluência de pessoas e fatores sociais, pode-se afirmar que estas relações produziram um tipo especial de artista, formado na lona, “fundamentado na forma coletiva de transmissão dos saberes e práticas, através da memória e do trabalho” (SILVA, 2009, p. 33). O artista do circo-família carregava consigo o ideal de que as novas e futuras gerações dariam continuidade a esse trabalho, agindo como depositários e continuadores do modo de fazer e viver o circo-família, além de estabelecer um ritual de passagem necessário para a consolidação de um verdadeiro artista de circo.

Esse mesmo artista era depositário de outros saberes, além daqueles expostos no picadeiro, pois cada indivíduo fazia parte de uma comunidade em que de sua ação dependia a continuidade, manutenção e sobrevivência de todos. O circo funcionava como uma escola única e permanente em que cada membro tinha uma formação completa, “Um artista completo tinha a capacidade de desenvolver várias funções dentro do espetáculo, além de ter conhecimento (e prática) de mecânica, eletricidade, transporte; podia atuar como ferramenteiro, relações públicas e, por fim armar e desarmar o circo” (idem, p. 73).

Os casamentos entre circenses e não circenses eram raros, boa parte deles acontecia entre circenses de famílias distintas, fazendo com que os laços culturais fossem substituídos por laços de sangue. Dessa forma, criava-se entre os circenses um tipo de parentesco, mas a família circense, em sua estrutura, não diferenciava das famílias da sociedade ocidental, estabelecida por um nome, patrimônio material e simbólico estruturado numa relação monogâmica. A mulher circense, ao contrário da mulher não nômade, era preparada não só para atuar em suas atividades diárias como mãe e doméstica, mas também à noite no picadeiro, como artista, “Seu corpo e mente eram preparados não somente para ser mãe ou para trabalhar em atividade diferenciada, mas

também para atuar num picadeiro e, no futuro, nos dramas encenados nos circos-teatro” (SILVA, 2009, p. 84). No período áureo do circo-família, a mulher circense não atuava como coadjuvante, mas como peça fundamental para a estrutura daquele modo de vida e organização empresarial.

Ainda segundo Erminia Silva (2000), desde sua origem no Brasil, o circo foi caracterizado como uma empresa privada e uma empresa familiar. Dessa forma, todos os membros da família estão envolvidos na produção e realização de seu produto, o espetáculo. Estão incluídos não só os homens e jovens, como também os idosos, mulheres e crianças, cada um desenvolvendo uma função adequada à sua capacidade.

Faz-se necessário lembrar que a maioria dos circenses do século XIX e metade do século XX eram nascidos no circo, de modo que a participação de crianças nos espetáculos do circo-família deve ser vista pela ótica do processo de socialização, formação e aprendizagem, característica do modo de vida dos circenses do circo-família, ou seja, a preparação e qualificação dos membros desse tipo de organização não passava pelo ensino de uma escola formal. Para alguns estudiosos, teria sido exatamente no momento em que os filhos dos artistas circenses passaram a frequentar as escolas formais, na esperança de que a aquisição de um diploma em outra área de conhecimento distinta do circo e das demais expressões artísticas poderia proporcionar a esses uma vida mais tranquila do que o circo era capaz de assegurar naquele momento histórico, em especial no início da década de 1940, o período em que o circo-família como modelo de vida familiar e empresarial iniciava o seu declínio, segundo estudo de Erminia Silva (2009).

O modelo circo-família não terminou por completo, ele ainda prevalece, principalmente entre os circos de pequeno porte, não mais com toda a força e exuberância de antes.

2.5 O APRENDIZADO SOBRE A ARTE E O OFÍCIO

Segundo Erminia Silva (2009), o que hoje denominamos de atrações circenses ou somente circenses, teve sua organização no final do século XVIII na Europa Ocidental. Grupos com formas de expressões diversas passaram a se denominar de circenses, grupos em sua maioria formados por familiares. Essas trupes começaram a se deslocar para a América e parte do Oriente, formando as chamadas “dinastias circenses”. Algumas dessas

famílias desembarcaram no Brasil e contribuíram de forma significativa para a formação de artistas circenses e a consolidação do modo de se fazer circo no Brasil.

Tradicionalmente, boa parte dos artistas circenses é formada dentro do próprio universo do circo. Um circo, muitas vezes, é constituído por diversas famílias ou trupes, que são responsáveis em passar seus ensinamentos para as gerações mais novas. Em geral, a formação se dá nos primeiros anos de vida. A presença de famílias europeias nos circos brasileiros no início do século XIX é marcada pelo que trouxeram na bagagem, uma forma particular de transmissão de saberes, articulado pela transmissão oral, coletiva e familiar. Algo singular chama atenção sobre esses grupos familiares, que era o modo como organizavam seu trabalho e seu processo de ensino-aprendizagem, através da “transmissão oral do conjunto de saberes e práticas de geração a geração; saberes que davam conta da vida cotidiana, capacitação e formação dos membros do grupo” (SILVA, 2009, p. 25). Mesmo influenciados pelas realidades específicas de cada região por onde passavam, essa forma de organização continuava inalterada. Ainda hoje, essa forma de transmissão de saberes por transmissão oral, coletiva e familiar perdura nos circos itinerantes de lona.

Em relação à sua manutenção, Erminia Silva (2007) ressalta que o circense tinha que compreender o circo como lugar do espetáculo, mas também como organização, uma empresa, portanto, todos tinham que exercer funções tanto artísticas, quanto administrativas, “Para ser integrado como membro de qualquer circo, o aprendiz era uma das condições de permanência [...] Esse estilo de vida, que pressupunha praticidade e funcionalidade, não permitia que alguém vivesse no circo como ‘apêndice’ ou ‘agregado’” (SILVA 2007, p. 93). Essa prática era bastante comum nos primeiros anos do circo no Brasil e ainda prevalece nos chamados circos de médio e pequeno porte.

Maria Tereza Vargas (1981) ressalta não ter encontrado uma divisão rígida de trabalho nos circos que pesquisou na periferia de São Paulo na década de 1970, ao contrário de algumas companhias teatrais, em que os papéis são bastante definidos, já que cada um atua principalmente em funções predeterminadas, como: diretor, produtor, cenógrafo, iluminador, figurinista etc. No circo, mesmo quando alguém tem uma predisposição para alguma área específica isso não o isenta de atuar em outras funções quando lhe é solicitado. O proprietário do circo, por exemplo, atua, às vezes, como produtor e artista, os demais artistas, além de atuarem no picadeiro, exercem as funções de cenógrafos, iluminadores, sonoplastas, bilheteiros, cuidam da limpeza, manutenção dos aparelhos etc.

Faz-se necessário salientar que a pesquisa de Vargas, intitulada *Circo espetáculo de periferia*, produzida em meados da década de 1970 e publicada na década 1980, trata da realidade de alguns circos da periferia de São Paulo. O trabalho tinha como objetivo analisar as diferenças entre o teatro que se produzia na época entre a periferia e o centro da cidade. A equipe de pesquisadores escolheu para análise o teatro feito dentro do circo, conhecido por circo-teatro. A pesquisa traz informações sobre o cotidiano desses artistas e sua forma de organizar seu trabalho.

O modo particular dos circenses lidarem com a arte e o ofício está intimamente ligado com o aspecto comunitário do circo. Apesar de o circo ter um dono, todos sabem que a manutenção do mesmo é também a manutenção do seu trabalho, seu ofício. Quando o circo está com uma boa condição financeira, é possível a contratação de mão de obra para efetuar os trabalhos braçais, são os chamados “peludos”. Quando isso não acontece, são os próprios artistas que assumem também essa tarefa. Mesmo naqueles circos em que a apresentação individual de determinados artistas se destaca, havia sempre uma família circense que lhe dava sustentação. Dessa forma, a transmissão dos saberes circenses se processava de maneira única e permanente. O saber circense ainda conta com a transmissão de saberes orais, coletivos e familiares, principalmente nos circos itinerantes de lona.

Mas quais eram os conteúdos transmitidos e apreendidos pelas novas gerações circenses, através desse modelo de ensino oral, coletivo e familiar? Aos novatos cabia aprender como armar e desarmar um circo, como preparar os números no picadeiro, atuar nas peças do teatro e repassar esse aprendizado a adultos e crianças, além de aprender sobre a vida nas cidades, sobre a locomoção do circo e a alfabetização de seus membros. Esse formato de ensinamento garantiu por muito tempo um jeito único e particular do circense organizar a empresa circo, valorizando sua característica coletiva e familiar.

Atualmente, alguns artistas são formados pelas escolas de circo, há ainda aqueles indivíduos que, de alguma forma, integram-se ao circo e, aos poucos, vão aprendendo determinado número, pois, no circo, todos são obrigados a exercer alguma função. Essa formação nunca termina, ela é diária e contínua. Hoje, existem escolas de circo espalhadas por todo o território nacional, sejam particulares, ligadas a alguma organização não governamental ou contando com a subvenção de órgãos governamentais. No estado do Rio de Janeiro, funciona a Escola Nacional de Circo, única do país que conta com a ajuda direta do Estado.

O objeto dessa dissertação está centrado na empresa circense e de como ela se constitui, o ensino da arte circense nas escolas de circo, mesmo que efetuada por um artista tradicional de circo itinerante não é assunto relevante para essa pesquisa, portanto, uma abordagem mais detalhada sobre esse assunto não será efetuada.

Pode-se afirmar que, aprendendo e ensinando o ofício nas estradas, embaixo da lona, os circos itinerantes, mesmo com dificuldades, continuam vivos e espalhando a sua arte por todos os cantos remotos do Brasil.

2.5.1 A criança e o aprendizado no circo

Para aqueles que nascem no circo, sua formação e compreensão dos modos de trabalho começam já nos primeiros anos de vida. Nos circos que contam com circo-teatro, as crianças participam como atores infantis e, aos poucos, vão sendo iniciadas em alguma modalidade circense, como: deslocamento, corda indiana, trapézio e exercícios de equilíbrio e a noção de outras artes como o canto e a dança. Elas se apresentam comumente nas matinês; alguns empresários acreditam que crianças apresentando no picadeiro podem atrair o público. É sabido que as crianças, chamadas “prodígio”, atraem as atenções e os circenses não poderiam deixar de utilizar desse expediente. O que não se pode é tomar como verdade que essa é a única função da criança no picadeiro do circo.

Para as famílias circenses, a criança representa a continuidade e perpetuação, pois as mesmas serão portadoras da memória coletiva e familiar da tradição circense, portanto, é leviano afirmar que a única função das crianças no circo seria servir apenas como simples atrativo para o público, como mera resolução para possíveis problemas econômicos. Apresentar-se no picadeiro é, antes de qualquer coisa, um exercício de aprendizagem.

O processo de formação e aprendizagem para aqueles cujas famílias já estavam no circo, até pelo menos a primeira metade do século XX, tinha início desde o seu nascimento. Para os que se juntavam às companhias, independente da idade, o processo iniciava quase de imediato. A criança, em particular, representava aquele que portaria o saber. (SILVA, 2007, p. 94).

Portadora do saber de transmissão oral, comunitário e familiar a criança circense é fundamental para que a tradição circense se mantenha. Silva (2009) ressalta a certeza de que o circense tinha da continuidade de sua tradição por meio da transmissão do saber, tanto por meio da prática, como pela oralidade, e a criança representava essa certeza. Ao ser ensinada, a criança também aprendia a ensinar. No circo, em especial no circo-família, o ensino é de responsabilidade de todos. Pois, para ser um artista de circo, o aprendiz tem que assumir o compromisso em tornar-se um futuro mestre.

Para o novato ou a criança nascida no circo, fazia-se necessário não só aprender a ensinar, como também aprender a aprender. Esse ensinamento tinha que garantir todo o necessário para que a pessoa se tornasse um artista de circo, desde o ensinamento das questões individuais para cada artista em sua modalidade, como as questões gerais ligadas à vida circense. O ritual de passagem se processava do aprendizado até a estreia no picadeiro, a partir daí era possível se tornar um profissional circense. Como o contato entre as gerações era constante, pois todos conviviam juntos, a aprendizagem acontecia de forma permanente. Até mesmo quando os circos contratavam outras famílias de artistas esse ritual não cessava, pois todos os membros da família continuavam a ensinar a nova geração, contribuindo, dessa forma, com o ritual de ensino, baseado na tradição oral, coletiva e familiar.

Quando o indivíduo faz parte de uma família de saltadores ou malabaristas, é bem provável que o artista iniciante irá se especializar naquela modalidade, mas isso não é uma regra. O que deve ser levado em conta é a aptidão, o desejo e a vocação do artista em formação, somados às suas habilidades, pois o esforço necessário para se tornar um excelente artista em sua área de atuação será mais eficaz.

Mas há também casos em que mesmo tendo nascido e convivido com circenses, alguns não se sentem atraídos ou aptos para atividades no picadeiro. Para os circenses, tal pessoa não nasceu com o “dom”. Se a família não estiver passando por problemas financeiros, o indivíduo não é obrigado a trabalhar no picadeiro, restando, para o mesmo, os serviços de bastidores, braçais ou domésticos, como no caso citado por Vargas a respeito da filha de Demétrio do Circo do Chiquinho, “Ela é doméstica mesmo. Não depende nada do circo. Não tem vocação pra nada. Então, por esse motivo não ponho ela pra trabalhar. Não gosta, então não vamos forçar a natureza. Não adianta subir aqui em cima e não saber representar”. (1981, p. 41).

Além da falta de vocação ou traquejo com o mundo circense, há também os casos das crianças que nasceram inaptas para o picadeiro. Erminia Silva (2009) traz o relato de

Yvone sobre o garoto Edi, que por sofrer de vertigem, chegava a desmaiar e, por isso, não podia executar os números que exigiam saltos. Mesmo assim o garoto Edi ocupava-se como bilheteiro e depois passou a atirador de facas, “Não era porque ele tinha um problema físico que ele ficava improdutivo, sempre arranjava qualquer coisa para fazer.” (p. 109). Nesse caso, a própria criança, juntamente com a sua família, procura, de alguma forma, solucionar seus problemas.

Outro caso relatado por Silva diz respeito ao garoto Frank, que se sentia incapaz de executar exercícios de saltos na presença das outras crianças. Assim, sua mãe toma para si a responsabilidade de ensinar-lhe a aprimorar e executar os saltos, até o dia em que percebeu que este já tinha capacidade de realizar os saltos perfeitamente na frente das outras crianças. Na presença das outras crianças, durante os “ensaios” da manhã, a mãe incentivou o garoto Frank a efetuar os saltos. Com o apoio da mãe, o menino superou seus medos e cumpriu a tarefa com perfeição, executando uma “rodada mortal” e recebendo elogios de todos os irmãos. Depois dessa estreia diante dos irmãos, Frank passa a ensaiar com as outras crianças, tendo o irmão mais velho como seu mestre, até a estreia no picadeiro diante de estranhos.

A família tentava resolver seus problemas, assim como valorizar as diferenças individuais, problemas diferentes recebiam um tratamento diferente, sempre pensando na coletividade circense e na manutenção do modelo da transmissão oral dos saberes e sua base familiar mais sólida.

Apesar de relatos de esforços entre pais e filhos para superar os medos e deficiências e adequar a criança à vida circense sem prejuízo às duas partes, houve relatos, nos jornais do século XIX, de casos de espancamento e maus tratos de crianças. Athos Damasceno, segundo Erminia Silva (2007), relata o caso do garoto All Right que, em 1873, no Rio de Janeiro, fugiu do hotel onde estava hospedado para a casa de moradores locais, para se queixar de maus tratos contra a Real Companhia Japonesa que se apresentava no Teatro São Pedro. Após averiguação pelo Juizado de Órfãos, os maus tratos foram confirmados, o menino foi entregue a um curador. No dia seguinte, a companhia foi embora da cidade sem deixar informações.

O palhaço Arrelia / Waldemar Seyssel (1977), em sua obra *Arrelia e o circo*, afirmou que também apanhou para aprender. Segundo ele, seu pai era bastante enérgico e chegava a bater em seus filhos para que os mesmos fizessem seus números com perfeição, postura que seu pai dizia ter herdado de seu bisavô e avô. Alguns mestres familiares, ou

não, da criança, mantinham a mesma postura, utilizavam-se da repreensão e do castigo físico como forma disciplinar.

A respeito de surras, espancamentos e castigos, faz-se necessário uma ressalva: não podemos negar que casos dessa natureza existiram como já descritos nos relatos aqui apresentados. Como já citado, a criança, para o circense, representa a continuidade da tradição familiar e coletiva. Assim, aprender a executar determinado exercício com perfeição representava a diferença entre a vida e a morte, por isso a disciplina poderia parecer bastante rígida para alguns. O rigor circense a respeito do cumprimento de horários e disciplina durante os ensaios não diferenciava da disciplina exigida no ensino formal das escolas do início do século XX. Aceitar o rigor da disciplina imposta pelo mestre deveria ser a única solução, pois qualquer erro durante a execução de determinada apresentação poderia significar a morte do artista. Mesmo aqueles que apanharam costumam falar de seus mestres com admiração e respeito por ter lhes ensinado a perder o medo e ter lhes transformado em artistas.

Na fala do palhaço Garrafinha, segundo relato de Vargas (1981), outro exemplo a respeito de surras é apresentado, mas traz outra informação relevante sobre a formação do artista fora do circo, “Um dia eu falei: hoje eu não trabalho. Mamãe me deu uma surra! Me rasgou toda a roupa de palhaço, nunca mais até hoje eu falei que não trabalhava. Quer dizer, aquele dia eu trabalhei forçado. Hoje eu trabalho forçado, porque já enchi disso viu?” (1981, p. 28-29). Mas quando questionado se, caso tivesse filhos, gostaria que eles seguissem a carreira circense, dá a seguinte resposta:

Ah! Impreterivelmente! Eu os colocaria na arte. Primeiramente gostaria que ele estudasse, fosse o que eu não pude ser: advogado. Depois, meu filho: venha para o circo, vá para o circo, para o teatro, vai para isso, porque a arte é que está na alma da gente. Eu por exemplo, gosto de circo, tenho paixão, sou frustrado por não ter filhos. Essa é a minha frustração. Por não ter filho pra estudar, pra fazer aquilo que eu gostaria de ser: um advogado depois circense, acompanhar o pai, que era eu, que sou palhaço há cinquenta anos. (1981, p. 28-29).

No discurso de Garrafinha, está embutida outra questão bastante delicada para as crianças de circo, o estudo formal. A entrada e a permanência das crianças nessas escolas exigem um verdadeiro “malabarismo” de todas as partes envolvidas, crianças, pais e educadores.

É preciso compreender que os circenses sempre se preocuparam com o ensino formal de seus filhos, ao menos com sua alfabetização. Era bastante comum o proprietário ou empresário circense contratar um professor que viajava com o circo e lecionava para todas as crianças. Quando isso não era possível, aquele membro do circo que já tinha algum conhecimento em determinada disciplina ficava encarregado da educação dos menores. Aqueles que demonstrassem interesse por uma formação além da circense tinham que se ausentar do circo e se matricular em alguma escola que lhe fornecesse o ensino desejado. Alguns artistas chegaram a completar todo o Ensino Médio, como no caso de Ruy Bartholo, proprietário do Circo Bartholo, e há casos de artistas circenses notáveis que cursaram o Ensino Superior como o Waldemar Seyssel, o palhaço Arrelia.

No entanto, segundo Erminia Silva (2009), a preocupação dos circenses pelo ensino formal se iniciou no Brasil por volta das décadas de 1940 e 1950, período em que nascia a sua geração, crianças ligadas a tradições circenses, mas que não deram continuidade aos preceitos do circo-família. Mas o que justifica essa mudança de comportamento entre os circenses? Para tentar responder a essa pergunta, vou recorrer ao testemunho de Roger Avanzi (2004), em seu livro *Circo Nerino*, que escreveu em parceria com Verônica Tamaoki e relata os dias de vida do Circo Nerino em suas andanças pelo Brasil.

Roger Avanzi, o palhaço Picolino II, filho de família tradicional de circo, os Avanzi, atuou no Circo Nerino como equilibrista, acrobata, ator, jóquei, músico e, por fim, como palhaço, o Picolino II, em substituição ao seu pai Nerino Avanzi, o Picolino I. Roger atuou no Circo Nerino até o ano de 1964 em seu último espetáculo do circo que herdou de seu pai juntamente com os irmãos. Entre os anos de 1966 a 1972, integrou-se ao Circo Garcia como palhaço. Roger Avanzi (2004) aponta algumas pistas do que contribuiu para o fim do Circo Nerino.

Segundo Avanzi, os donos do Circo Nerino não se preocuparam em criar estratégias de acúmulo de capital ou aquisição de bens duráveis, “nós não tínhamos letras de cambio, imóveis, contas bancárias, porque tudo o que ganhávamos era investido no próprio circo” (p. 294). O circo tinha crescido bastante, tinha adquirido uma caravana composta por caminhões e carros-moradia, além de bastantes materiais: palcos, cenários, figurinos e aparelhos. Os carros utilizados para transportar todo esse material logo ficaram velhos. A justificativa para que os caminhões ficassem velhos em tão pouco tempo era a constante troca de mastaréis por outros cada vez mais pesados sobre os caminhões, o que os sobrecarregavam, e o acúmulo de peso fazia com que os caminhões quebrassem

facilmente. Junte-se a isso a locomoção por estradas de terra, que contribuía para um desgaste mais rápido dos pneus, aumentando os gastos com borracharia.

Roger Avanzi destaca ainda que o circo apresentava-se em localidades cada vez menores. O circo, por exemplo, ficou por mais de 10 anos apresentando-se pelos interiores de Minas Gerais e Bahia. Dessa forma, a renda da bilheteria diminuiu, e as despesas só cresciam. A permanência em cada localidade também estava diminuindo, ficando em média 15 dias em cada praça. Quando ficavam por 30 dias em determinada localidade, tal feito era considerado uma raridade. Por ser um circo de pau-fincado, a montagem, desmontagem e transporte do mesmo tomava o tempo de sete dias, o que fazia com que a trupe ficasse uma semana fora do picadeiro, sem o apoio financeiro da bilheteria, contribuindo para que as despesas com toda a trupe tornasse cada vez maiores.

Além das questões estruturais e de locomoção, Roger Avanzi aponta outros pontos determinantes para o enfraquecimento do Circo Nerino, fatos esses ligados a pagamento de taxas e impostos. Segundo ele, o circo via-se obrigado a pagar taxas às prefeituras das localidades onde o circo instalava-se e também ao Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), além de pagar direitos autorais por uso das músicas e peças teatrais utilizadas durante as temporadas. Todas essas problemáticas elencadas por Roger foram relevantes para o enfraquecimento do Circo Nerino e, conseqüentemente, seu fechamento em 13 de setembro de 1964, devido às desavenças entre seus familiares a menos de dois anos após a morte de seu fundador, seu pai, Nerino Avanzi, falecido em 17 de dezembro de 1962.

Avanzi, através de sua história pessoal como artista e pertencente a um circo no estilo circo-família, nos fornece elementos do qual podemos supor possa ter passado outros circos brasileiros. Para que uma empresa consiga crescer e prosperar é necessário que seus donos invistam nessa empresa. Os donos do Circo Nerino nessa questão estavam corretos, investindo em transporte, moradia, cenários, figurinos etc. O que eles esqueceram é que, juntamente com novas aquisições, surgem novas demandas, e, para tal, a empresa precisa de material humano e financeiro para gerir essas demandas, foi o que faltou ao Nerino. Como bem descreve Avanzi, eles não tinham capital destinado para esses fins, ou seja, as despesas que as novas aquisições poderiam gerar não foram calculadas ou sequer refletidas. Juntem-se a isso os custos extras durante o período em que toda a trupe estava na estrada, sem poder contar com o apoio financeiro advindo da bilheteria. Acrescente ainda as adversidades sucedidas devido ao uso de estradas em péssimo estado de conservação, boa parte delas de terra batida. Muitos são os relatos de

memorialistas circenses que apontam para acontecimentos em que tenha passado ou presenciado, tais como, prejuízos advindos de intempéries climáticas como chuvas e enchentes e algumas vezes incêndios.

Ao relatar esses assuntos, Avanzi vem, na verdade, elucidar a razão de que seus filhos não continuaram no circo. Transcrevo aqui a justificativa do circense, que ressalta não serem os únicos, ele e a esposa, a tomarem essa decisão. Também outras famílias circenses assim procederam. Eles viam na aquisição de um diploma, do estudo formal, uma possível solução para os problemas financeiros pelo qual o circo estava passando. Dessa forma, pais e filhos viam-se obrigados a frustrarem seus desejos de seguir uma carreira artística no circo, na esperança de que o referido diploma lhes concedesse uma vida mais tranquila financeiramente, diferente daquela que o circo naquele momento estava lhes proporcionando.

Assim que a Ronita completou idade escolar foi morar com os avós maternos em São Paulo, para que pudesse estudar. Não como eu e sua mãe, de cidade em cidade, com professor particular ou curso por correspondência, mas num colégio fixo. Logo depois, foi a vez de Pissingo. Só a Roseli, que ainda não tinha idade para frequentar a escola, ficou conosco. A família reunia-se apenas nas férias escolares.

Eu e Anita queríamos que eles formassem, tivessem um diploma que lhes possibilitasse uma vida melhor do que a que o circo estava nos oferecendo. Meus filhos eram talentosos, se tivessem ficado no circo teriam se tornado bons artistas. A Ronita sempre foi muito afinada e tocava bem arcordeão. A Roseli fazia bola, o Pissingo foi durante um tempo o Marcelino Pão e Vinho. Mas não se desenvolveram na arte porque não incentivamos. E não fomos os únicos. Nesse período, a grande maioria das famílias circenses assim procedeu. (2004, p. 296).

Ruy Bartholo (1999) traz um dado sobre o planejamento comercial do circo onde ele atuava quando criança, com uma situação bastante semelhante ao que apresentou Roger Avanzi, a respeito da falta de planejamento comercial. O circo sustentava-se do numerário arrecadado na bilheteria, ou seja, o circo contava apenas com o dinheiro de cada espetáculo, o que não é nada absurdo, afinal, o espetáculo é o produto que o circo tem para oferecer, “A filosofia vigente rezava que se Deus deu hoje, dará para amanhã também. Afinal quando chegávamos a uma cidade, nos vendiam tudo fiado: Pagamento? só após a estreia” (p. 28). O circo, em alguns casos, contava com a oferta de frutas, verduras e legumes oferecidos pelos moradores de cada localidade, pois a chegada do

circo representava a alegria, e o oferecimento de víveres era uma forma de agradecer e compartilhar.

O pouco que se arrecadava com a bilheteria era gasto na compra de novos figurinos e materiais para os cenários. A falta de capital era visível, mas a vontade de manter o circo funcionando era maior que qualquer adversidade. Como pontua Bartholo (1999).

A realidade, às vezes, estava literalmente acima de nossos olhos: era só levantar a vista para perceber que não dispúnhamos de dinheiro, mas sim de uma grande vontade de sobreviver e manter o circo com o seu objetivo: levar alegria e distração a todos. Os problemas eram muitos, as dificuldades, grandes, mas a alegria fazia com que nos parecessem menores e menos graves, e, além do mais, o espetáculo tinha que continuar. Portanto, mãos a obra! (p. 28).

Após questionar a si mesmo sobre as motivações que levavam o público aos espetáculos circenses, Bartholo começou a pensar qual seria o marketing ideal para o circo, chegando à conclusão de que precisava dar continuidade aos estudos se quisesse contribuir de fato com a manutenção do circo. As dificuldades em manter os estudos residiam no deslocamento do circo, pois o mesmo ficava em cada localidade em torno de dois a três meses. Assim que terminou os primeiros anos do Ensino Fundamental I e prestes a iniciar o Fundamental II, antigo ginásio, Bartholo optou por um estudo por correspondência, um curso chamado Artigo 91. Nesse período, o circo estava percorrendo o estado de Minas Gerais. Todo o material didático e as provas chegavam por meio do correio, enviados do estado de São Paulo. Algumas vezes, os atrasos contavam de 20 a 30 dias, quando não acontecia algum extravio de correspondência.

Com o circo armado na cidade de Muqui, Espírito Santo, da janela da casa alugada pelo circo, Bartholo, observava o circo todo encharcado, devido à chuva que caía sobre o pano furado, incapaz de reter os pingos d'água. Diante daquela cena, naquele dia, ele decidiu que tinha de deixar o circo, fixar-se em algum lugar e terminar os estudos, que, segundo seus pensamentos, o ajudaria a descobrir uma forma de manter o circo funcionando com dignidade.

Ali mesmo, na cidade de Muqui, Bartholo matriculou-se num internato, o mais importante da região. O colégio era mantido por religiosos católicos, e, através da intervenção de amigos de sua família, eles conseguiram com que Bartholo pagasse os seus estudos por algumas horas de trabalho dedicadas ao colégio. Dessa forma, trabalhando no colégio em troca de estudos, Bartholo conseguiu concluir o Ensino Médio. Quando estava

se preparando para iniciar os estudos para cursar Direito, depois de uma visita ao circo durante as férias escolares, Bartholo desiste dos estudos e retorna ao circo para ali ficar definitivamente.

Após várias tentativas, Bartholo tornou-se num dos nomes mais prestigiados no meio circense e artístico brasileiro entre as décadas de 1980 a 1990. Em setembro de 1983, sob a lona da Escola Nacional de Circo, Rio de Janeiro, recebeu o Troféu Mambembe, por sua luta em prol do circo. Ele consolidou a sua empresa Bartholo Produções e Eventos, colaborou com a equipe da novela *Ana Raio e Zé Trovão*, na extinta TV Manchete na condução das carretas que formavam as duas caravanas de peões da novela, e contribuiu com o projeto de Beto Carrero na construção do parque temático Beto Carreiro World em Santa Catarina. Mais tarde, construiu uma rede hoteleira na mesma região do parque temático, o Bartholo Plaza Hotel. A história de Bartholo é um exemplo de quem soube administrar os conhecimentos adquiridos com a vida diária, juntamente com a empresa circo aos estudos formais, entre eles, o marketing, uma preocupação desde criança.

Estando os filhos dos circenses frequentando cada vez mais a escola formal, no ano de 1948, foi criada uma lei nacional (Lei Nº 301 de 12/07/1948) que obrigava as escolas primárias públicas e privadas a aceitarem a matrícula de filhos de artistas de circo que circulam pelo interior do país, desde que seja apresentada a certificação da matrícula anterior. Em algumas ocasiões, essa lei não é cumprida, pela alegação de falta de vagas nas escolas ou pelo curto período de tempo que o aluno ficará em sala de aula, que é definido pela temporada em que o circo permanecerá em cada cidade. Essa lei foi revogada nos mesmos termos pela lei Nº 6.533, de 24 de maio de 1978 que regulamenta as profissões de artistas e técnicos de espetáculos de diversões.

Outro empecilho à continuidade do estudo é a disparidade entre idade e série. Para os alunos que estão com uma idade mais avançada, a maioria das vagas são disponibilizadas no período noturno, horário em que os circos estão apresentando seus espetáculos. Aquelas crianças que conseguem estudar concluem no máximo o Ensino Fundamental.

Para se conseguir estudar com afinco, a criança precisa deixar o circo. Essas são enviadas para a casa de parentes que vivem fora do circo ou para instituições de ensino como internatos. Muitos acabam voltando para o circo sem concluir os estudos. A saudade dos pais e da vida no circo é, em boa parte, o motivador para tal atitude, como revela o

depoimento de Carlito do Circo do Carlito e Maria Benelli do Circo American na pesquisa efetuada por Vargas.

Algumas crianças com a ‘serragem nas veias’, ‘puxadas pelo sangue’, largam os estudo para voltar para a família e para o circo, preferindo desta maneira a arte paterna: “Porque a verdade deve ser dita: todos eles abandonaram estudo por causa do circo. Não que eu quisesse. Não que eu quisesse. Eles abandonaram de livre e espontânea vontade, nunca foram obrigados”.

“Meus filhos estudaram até a terceira série e segunda. Agora, não seguiram, porque não quiseram mesmo, mas tiveram chance, porque minha sogra educava eles bem. Todos eles tenderam pro lado do circo, eu quis tirar todos eles, porque na nossa vida, pra nós que já somos isso, já nascemos e criamos nisso é ótimo, mas nossa vida tem muita dificuldade.” (1981, p. 28).

O palhaço Arrelia (1977) conta que, no circo do seu tio, onde seus pais trabalhavam, eles tinham um professor de primeiro grau contratado, que lecionava para umas dezesseis crianças. Como a sua mãe tinha uma saúde muito frágil, às vezes ela tinha que ficar morando por algum período em determinada localidade, enquanto o circo circulava pela região. O então menino Arrelia ficava para fazer companhia à mãe, podendo, dessa forma, frequentar a escola com maior regularidade. Quando podia voltar ao circo, fazia alguns números no trapézio, acrobacias, cama-elástica e voos na companhia dos irmãos, mas o que ele gostava mesmo era atuar nas peças do circo-teatro, aproveitando para dar um tom cômico aos personagens, mesmo quando esse expediente não cabia (SEYSSEL, 1977, p. 07).

Podemos perceber pelos depoimentos anteriores que os circenses compreendem a importância do estudo para a formação de seus filhos, vislumbrando outras ocupações no mercado de trabalho. Alguns percebem também o valor do estudo como forma de compreensão da própria arte e de como contribuir com a mesma. Como podemos conferir novamente nas palavras do palhaço Garrafinha (1981),

Porque nós chegamos a uma conclusão, porque sem estudo também não tem arte. O ator semianalfabeto é apenas um palhaço, um papagaio. Um ator precisa ter cultura. Foi o que aconteceu ao meu irmão Jacques: era um ator nato, mas sem cultura, a cultura era rudimentar, mas quando ele subia no palco ele resolvia apesar da pouca cultura, rude mesmo. Porque nós em circo, o senhor sabe, não podemos estudar demais, temos que frequentar o grupo escolar na maneira que a praça vem chegando. Aqui

fazemos o primeiro ano, lá o segundo, assim a nossa luta pela vida de circo. (VARGAS, 1981, p. 28).

2.5.2 Os cuidados com o fazer artístico

Como já citado anteriormente, todos, independentemente de terem nascido numa família circense ou terem se agregado ao circo, os chamados “gente da praça”, precisam iniciar seu aprendizado imediatamente. Esse aprendizado consta não somente do conhecimento das técnicas de preparação para os números, mas também, os saberes herdados daquela companhia ou empresa circense, além de sua dimensão cultural e ética, seus valores e costumes. Aos oriundos da “praça”, cabe compreender que o mundo do circo é composto por uma diversidade de trupes e artistas vindos de nações e povos diversos com suas crenças e códigos sociais definidos, e que, para o circense, a relação do corpo com a arte é imprescindível. Seja ele sublime ou grotesco, o corpo do artista deve estar a serviço do espetáculo, portanto, o cuidado para com o corpo é de fundamental importância.

Alguns adjetivos são somados para o aprimoramento de um artista circense, tais como: objetividade, perseverança, entusiasmo, emoção e criatividade. Para Marlene Olímpia Querubim (2003), “a criatividade e a habilidade são os maiores atributos pessoais do artista, pois, através dessas qualidades, vem o reconhecimento da platéia, da imprensa e da própria comunidade circense” (p. 29).

Além dos treinamentos diários, exercícios físicos e a pesquisa para o aperfeiçoamento e renovação de seu número, outros atributos são esperados de uma artista circense. Segundo Querubim, espera-se que os artistas circenses da atualidade se preocupem com uma alimentação saudável, plano de saúde e seguro de vida, e sobre as questões financeiras, a manutenção de uma poupança, afinal essa é uma atividade bastante instável, e imprevistos podem acontecer.

No ano de 2000, Querubim, que fez parte de uma equipe especializada em atividades circenses, contribuiu com o Ministério do Trabalho apontando definições, condições, formação e experiências sobre o mundo do circo, o que resultou na classificação das seguintes modalidades circenses: domador de animais, acrobatas, aéreo, contorcionista, equilibrista, mágico, malabarista, palhaço, trapezista, titeriteiro; presentes

na Classificação Brasileira de Ocupação (CBO) como ocupações do mercado de trabalho. Junto a essa classificação, foi desenvolvida uma descrição ocupacional, que foi desmembrada nas seguintes ações: apresentar, produzir, ensinar, inventar e vender números e espetáculos, comunicar-se e demonstrar competências pessoais. É possível ter acesso a essa lista por meio do portal eletrônico do Ministério do Trabalho (QUERUBIM, 2003).

O responsável direto em cada apresentação é sempre o artista que executa o número. Além do já habitual alongamento e aquecimento do corpo, se concentrar e passar mentalmente toda a apresentação, ele ainda tem que se preocupar com a sincronização entre luz e som de acordo com a apresentação. Mesmo que o artista conte com o apoio dos técnicos de luz e som, a responsabilidade pela execução perfeita e sem riscos é sempre dele. Ao contrário das outras artes cênicas em que o artista pode contar com um diretor para observar a cena e coordenar os trabalhos, são poucos os circos que contam com alguém que cumpra esse papel, mesmo assim, quando há, a responsabilidade do artista não diminui. Toda essa responsabilidade e autonomia do artista para os olhos dos não circenses pode parecer exagerada e arriscada, mas, em geral, o artista circense é preparado desde a infância. É nesse período que ele conta com o auxílio do mestre que vai lhe passando todos os ensinamentos básicos sobre a sua arte.

O artista nascido no circo aprende de tudo um pouco, inclusive noções de canto e dança, maquiagem, figurino, cenários, luz e som; mesmo aqueles que se especializam em determinado aparelho, precisam ter uma noção básica sobre esses elementos, que servirá de auxílio durante a produção e desenvolvimento do seu número. Toda essa carga de responsabilidade está também direcionada diretamente à segurança do mesmo e dos demais, inclusive o público, pois boa parte dos números circenses são arriscados, e qualquer descuido pode provocar um acidente. Cuidar do próprio número com afinco representa autonomia e segurança para o artista e a certeza de poder realizar sua tarefa com perfeita harmonia e precisão.

Outra preocupação é a de desenvolver juntamente com seus auxiliares e as demais pessoas do circo, códigos que sirvam para informar algum imprevisto e assim saber lidar com eles de forma prática e mais segura possível. Alguns códigos são bastante difundidos entre os circenses, outros precisam ser construídos de acordo a necessidade apresentada, a exemplo de um novo aparelho ou número. Algumas vezes, os circenses são convidados a apresentarem em locais diferentes do picadeiro circense, como ruas, clubes, palcos e até mesmo em circos com dimensões e estruturas distintas. Cabe ao artista diante do tempo

que lhe for oferecido para sua apresentação, o espaço em que essa apresentação será executada e para qual o público é direcionado, estar preparado para adequar o seu número às necessidades exigidas.

Os circenses costumam, algumas vezes, errar seus números de propósito. Esse tipo de embuste tem a função de valorizar ainda mais a apresentação, com o intuito de demonstrar ao público tamanho grau de dificuldade e complexidade que aquele número exige do artista ou artistas envolvidos. Aqui o recurso da teatralidade circense aparece de forma diferente das utilizadas pelos cômicos. A representação dos cômicos é explicitamente demonstrada num jogo teatral entre eles e a plateia em que o público reconhece e participa diretamente. Quando o artista não cômico erra seu número propositadamente, seu intuito é provocar a plateia, a função dramática tem como objetivo apresentar o erro como estímulo à busca da perfeição para a atuação do número, valorizando a dificuldade de execução do mesmo e a destreza e capacidade do artista para alcançar o domínio daquela técnica ali apresentada.

Ao tratar sobre o termo teatralidade circense, recorro aos escritos de Erminia Silva (2009), especialmente em seu artigo intitulado “*Circo-teatro é teatro no circo*”, publicado no site “*Pindorama Circus*”. Ela identifica a teatralidade circense como um conceito de significado complexo, pois a teatralidade circense deve ser vista dentro de um contexto histórico, levando em conta as mais variadas expressões artísticas de cada período, não definindo essa teatralidade como algo datado, mas que passa por transformações, já que o circo sempre foi uma arte ajustada com o seu tempo.

A formação do artista circense em cada período histórico e dentro do complexo significado do conceito de teatralidade circense englobou as mais variadas formas de expressões artísticas constituintes do espetáculo circense. Uma das principais características desse fazer circense de todo o século XIX até pelo menos 1950, era sua contemporaneidade com a diversidade de gêneros teatrais, musicais e da dança produzidos, o que garantia presença nos palcos/picadeiros diálogo e mútua constitutividade que estabeleciam com os movimentos culturais da sua época. O artista/ator nesse contexto era múltiplo: acrobata, autor, ator, cantor, dançarino, músico, cenógrafo, figurinista, sonoplasta, maquiador, coreógrafo, produtor, entre muitos outros.

A contemporaneidade que o circo apresenta se dá também pela necessidade dos artistas e empresários procurarem estabelecer um diferencial em seus espetáculos. A motivação para que o público possa comparecer aos espetáculos está exatamente na

inovação ou reinvenção de velhos números, para tal o circense recorre a toda e qualquer tecnologia do período, assim como às manifestações artísticas e culturais da sua contemporaneidade, a exemplo do Circo Casali, armado em São Paulo entre os anos de 1877/78, em que um ginasta do trapézio, número tradicional do circo, seria içado por um balão inflado dentro do circo, e, depois, esse mesmo artista, após um desastre aéreo, desceria de paraquedas, acompanhado pelo som da banda de música de Corpo Permanente que acompanhava os espetáculos. (SILVA, 2009, p. 81). Esse é apenas um exemplo de como os artistas do circo estavam e estão, a cada momento, contextualizando seu espetáculo, mas sem abandonar a sua estrutura tradicional. Um balão não substitui o trapézio, ao contrário, acopla-se a ele, e, assim, contextualiza-os.

Segundo Querubim (2003), os artistas, ao produzirem um novo número ou redefinir um número já conhecido, se deparam com um conjunto de fatores que precisam estar intimamente conectados. Caso seja necessário criar um novo aparelho, em algumas ocasiões, essa tarefa cabe ao próprio artista, até mesmo para manter certo segredo. Ele ainda terá que adequar esse aparelho ao seu biótipo e pensar sempre em sua segurança e do público em geral. Além dessas questões técnicas, as questões artísticas têm que ser pensadas, como a montagem da coreografia, música, luz, maquiagem e figurino. Em relação à adequação do aparelho ao biótipo do artista, é possível perceber a necessidade do circense em ter um conhecimento de sua estrutura corporal, suas habilidades e limitações, com um aparelho adequado a determinado corpo, o risco de acidentes torna-se menor e contribui para execução de movimentos perfeitos e harmoniosos durante a apresentação.

O artista circense necessita dar uma atenção maior a toda e qualquer forma de movimentos corporais, afinal, como afirma Bolognesi, “no terreno restrito do espetáculo, o circo trouxe às artes cênicas, do século XIX, a reposição do corpo humano como fator espetacular” (2003, p. 43). No campo da formação artística do circense, Querubim (2003) destaca que, quando possível, o artista deve participar de cursos de aperfeiçoamento, afinal, nesses cursos, ele não só poderá adquirir novos conhecimentos sobre sua atividade, ouvindo os instrutores e mestres, como trocar informações com outros participantes, além da possibilidade de expor seus conhecimentos, afinal, essa sempre foi uma das vocações do circo, a troca de saberes entre artistas de diversas gerações.

Segundo os escritos de Querubim (2003), é de fundamental importância para um artista circense que ele invista na pesquisa de novos materiais que possam auxiliá-lo no aperfeiçoamento de seu número, como servir de inspiração para o desenvolvimento de novos.

Cabe também ao artista renovar o seu arsenal de truques, tirar proveito das tecnologias disponíveis explorando outras possibilidades de expressões artísticas. Segundo a autora, espera-se que o artista circense não só adquira domínio das técnicas do seu número como também manter o contato com outras manifestações artísticas, observando como outros artistas desenvolvem seus trabalhos, que materiais estão usando, quais linguagens estão explorando, como montam suas apresentações, estar sempre observando os outros circenses, conversando com os mais velhos sobre suas experiências, tentando tirar suas dúvidas e criando um ambiente de aproximação sadio e prazeroso.

Um bom número no picadeiro nasce de um bom ensaio, é nos ensaios que a técnica vai sendo aperfeiçoada, os ajustes com os aparelhos e objetos vão sendo definidos, a determinação de tempos vai sendo construída, outras linguagens artísticas vão sendo incorporadas, tais como: técnicas corporais e vocais, formas de cair, além de adicionar equipamentos de segurança e definir a entrada e saída do picadeiro. Essas ações aqui elencadas vêm elucidar sobre a questão da responsabilidade do artista sobre seu número e justifica a ausência de um diretor, pois todos os artistas, durante os ensaios, têm em seus mestres e auxiliares o apoio técnico e artístico de que necessitam para quando entrar no picadeiro ter a noção exata de que forma deverá agir e apresentar seu show de maneira magistral.

Em sua já citada obra, a empresária circense Marlene Olímpia Querubim (2003) elenca o que se espera de uma artista circense dentro do ambiente do circo. Afirma a autora, espera-se que o artista aprenda todos os códigos, vocábulos, gírias e tradições circenses e que adeque-se ao contexto dos espetáculos, afinal, é por meio do conhecimento desses preceitos que a comunicação entre as duas partes acontecerá, o artista precisa conhecer o ambiente em que está inserido para que possa entender e se fazer ser entendido. Ainda segundo Querubim, são preceitos para formação de um profissional circense diferenciado que esse esteja sempre observando outros profissionais, a fim de aprender com esses; respeite o aparelho do outro, mantenha a disciplina e a determinação para aprender; desenvolva consciência dos riscos profissionais; trabalhe as frustrações decorrentes de quedas, erros com os números e aparelhos e mantenha uma ética profissional respeitando as relações de trabalho e convivência pacífica.

Diante do exposto, é possível perceber que a carga de trabalho exigida de um artista circense é bastante extensa, mas, assim como todo trabalhador, o circense tem direito ao menos a um dia de folga, comumente uma segunda-feira, dia que não tem espetáculos. Sendo que boa parte dos espetáculos acontece à noite, durante o dia, o circense se ocupa, com o ensaio de seu número ou estudo para um próximo, no reparo e

manutenção de seu equipamento, auxiliando em alguma tarefa no circo ou desfrutando de alguma forma de lazer.

Nesta seção, foi apresentado um relato histórico sobre o surgimento do circo moderno na Europa do século XVIII, discorrendo sobre sua união entre a arte direcionada à elite (cavalaria) e a arte das feiras e praças (mambembes e saltimbancos), destinada a um público mais popular, e sua consolidação na Europa como empresa de entretenimento, até sua chegada ao Brasil. Foi possível relatar como a estrutura do espetáculo circense no Brasil estava intimamente ligada à arquitetura desse circo, além de revelar que as trupes familiares vindas da Europa que aqui residiram moldou um circo nacional com característica familiar, que passou a ser denominado circo-família. Neste circo-família, os saberes eram passados de geração a geração, trazidos na memória e repassados de forma oral, contatando com as crianças como depositárias e retransmissoras desses conhecimentos. Estes saberes eram transmitidos e vivenciados diariamente através do contato com pessoas de várias gerações no fazer tanto artístico, quanto nas tarefas administrativas e de manutenção da empresa circo.

Há também nessa seção a tentativa de encontrar pistas que elucidem o declínio desse circo estruturado numa tradição familiar. A atividade circense é apresentada como uma confluência de atividades individuais e coletivas que colaboram para a manutenção dessa empresa. Sendo o circo uma empresa, faz-se necessário a contribuição individual de alguém que coordene as atividades dessa empresa, é aí, então, que surge a imagem do empresário circense. É a figura desse empresário e suas funções o assunto a ser tratado na seção seguinte.

3 O EMPRESÁRIO CIRCENSE E SUAS ATRIBUIÇÕES

No Brasil, comumente, o proprietário de circo é também empresário do mesmo, agindo, em muitos casos, como artista, relações públicas e produtor, acumulando tantas funções, que quase todas as decisões cabem a ele, desde a escolha de determinada praça, estrutura do espetáculo, contratação de artistas, propaganda e valor dos ingressos. A esse respeito, eis o que diz a pesquisadora Maria Tereza Vargas, na obra *Circo Espetáculo de Periferia*, do qual foi organizadora, “o empresário de circo é quase sempre um circense, nas suas origens familiares ou na sua opção de vida, tomada na mais remota infância” (1981 p. 47).

O modelo de um empresário/proprietário, que, a princípio, possa parecer controlador, tem raiz na tradição do circo-família. O circo pertencia à determinada família que o administrava. Outros circos são compostos por famílias que formam as trupes, muitas vezes, novos circos surgem a partir da dissidência de uma dessas famílias/trupes que resolve abrir o próprio negócio. Como no modelo tradicional de família quem fica à frente da administração familiar é o pai, o circo incorporou esse modelo, passando para o proprietário o papel de “pai de todos”.

Em oposição à forma administrativa do Circo-família, Vargas cita os exemplos dos Circos Paulistão e Bandeirante; o segundo pertenceu ao cantor sertanejo Tônico da dupla Tônico e Tinoco, que delegava alguém para gerir o empreendimento, “O Circo Bandeirantes é nosso... ele tem a vida dele, não depende da dupla e também não dependemos dele. Então, de modos que o circo é completamente separado [...] No fim do mês, a gente acerta com Marco e paga todas as despesas, a SBAT¹.” (VARGAS, 1981, p. 53). O Circo Paulistão pertencia a dois sócios que, juntos, exploravam o empreendimento.

Uma das principais funções do empresário circense é manter um elenco capaz de produzir bons espetáculos, servir de propaganda, contribuir com o ensino e aprendizado dentro do circo e que o pagamento do cachê não comprometa a economia da empresa, portanto, faz-se necessário que ele saiba negociar bem com os artistas sobre as questões relevantes a contratos e salários.

¹ Sociedade Brasileira de Autores Teatrais.

3.1 CONTRATOS E SALÁRIOS

Em relação à contratação de artistas e auxiliares, é possível verificar, segundo Vargas (1981), que, nos circos da periferia de São Paulo, na década de 1970, os empresários circenses faziam o uso de quatro tipos de contratos. Um deles diz respeito a um contrato coletivo, comumente direcionado a determinado casal ou um chefe de família e seus filhos (trupes). Outra modalidade é de um contrato a longo prazo destinado a alguns técnicos e artistas. Havia os contratados para serviços mais imediatos, além dos contratos estabelecidos entre os familiares do empresário.

Outro fato relevante na pesquisa de Vargas foi a constatação da presença de amigos dos circenses atuando de forma colaborativa, como define a autora, sem receber cachê, em alguns espetáculos do Circo-teatro, “É o caso da atriz Lourdes Leal, com vinte e sete anos de carreira no circo, esposa do ator Garrafinha, e com longa tradição no circo-teatro. Define-se como uma ‘colaboradora’ do Circo do Carlito, onde trabalha”. (1981, p. 53).

Além do caso de Lourdes Leal, Vargas cita ainda o exemplo do Circo do Carlito, que contava com a colaboração de um senhor atuando como ponto nos espetáculos do circo-teatro. Esses são casos isolados de artistas, em especial, dos circos da periferia de São Paulo na década de 1970, que se destacam por pura dedicação ao circo, sem preocupação com pagamento pelo serviço. Caracteriza também por terem conseguido outra forma de sobrevivência fora do circo, como no caso de Euzébio Gomes Pietro, funcionário de uma indústria, trabalhando como servente ao longo da semana e que, nos momentos vagos, retornava ao circo para atuar nos espetáculos.

Exemplos como esses são possíveis no caso específico da periferia de São Paulo, pelo fato do deslocamento dos circos acontecer entre os bairros da capital ou para algumas cidades vizinhas, o que proporcionava manter um trabalho fixo durante a semana em alguma empresa e durante a noite ou no final da semana colocar-se à disposição do circo. Esse tipo de expediente contribui para que alguns artistas optem por manter uma moradia fixa e trabalhar esporadicamente nos espetáculos como artistas convidados, principalmente nas encenações do circo-teatro.

Outra questão relacionada aos contratos é que, em sua grande maioria, eles se davam de maneira informal, na cordialidade. Esse tipo de procedimento era interessante para os dois lados, tanto para o empresário, quanto para o artista. No momento do contrato, se acordava um valor a ser pago semanalmente. Se o artista desejasse deixar o

circo, ele não tinha nenhum contrato que o prendia, assim como também, no caso, se o empresário desejasse despedir alguém podia agir facilmente. Em linhas gerais, a permanência dos artistas era duradora, em especial, as famílias contratadas, chegando a tornarem-se veteranos na empresa circense.

Quando algum artista desejava aumento de cachê, sempre se mostrava insatisfeito com algo, que estava desmotivado ou que recebera proposta de outro circo, com melhores condições de trabalho e salários. Se fosse do interesse do empresário em manter o artista no elenco, e o circo estivesse economicamente bem, nova proposta salarial poderia ser feita. Silva (2009) esclarece que quando havia algum rompimento, seja ele de caráter familiar ou de contrato, como também por ocasião de algum acidente físico, até mesmo por desavença entre o contratado e o contratante, tudo era resolvido para que a empresa de circo não ficasse comprometida, que não abalasse a base de sustentação do circo, fincada nos preceitos da organização do trabalho, formação e aprendizagem, especialmente no circo-teatro.

Vale ressaltar ainda, segundo Silva (2009), que, no momento do contrato, mesmo de caráter verbal, o empresário exigia que o artista ou a família / trupe contratada não restringisse sua ação somente às apresentações no picadeiro, mas que também se envolvesse e desempenhasse funções que auxiliassem na manutenção da companhia como um todo, desde a formação de outros artistas, como também no auxílio à manutenção administrativa e física da empresa circo. Esse tipo de exigência não era estranho para os circenses, pois era comum aos artistas, em especial os de famílias circenses, passarem por esse tipo de ritual de aprendizagem. Eles eram convidados a sentirem-se como pertencentes àquele grupo circense.

Os circenses não gostam de falar sobre os valores dos cachês, especialmente os empresários, mas uma coisa é certa a respeito do palhaço: ele, variavelmente, ganha mais, ao menos nos circos de pequeno porte, pois nesse tipo de circo ele é a atração. O que justifica o palhaço como artista principal nos circos de médio e pequeno porte, é que, nesses circos, ele quase não sai de cena. Faz-se presente, na primeira parte, onde apresenta suas entradas e reprises, entre uma atração e outra, e, na segunda parte, aparece atuando nas peças do circo-teatro. Dessa forma, ele estabelece uma relação mais próxima ao público, dialoga diretamente com a plateia, desenvolvendo uma empatia entre ambos, fazendo com que os espectadores desejem ir ao circo para ver a atuação de determinado palhaço. Consciente do poder de comunicação que o palhaço adquiriu perante o público, empresário nenhum irá querer perdê-lo, e o pagamento de um cachê um pouco maior do

que os das demais atrações se justifica por seu tempo maior em cena e por ser um atrativo ao público. Sobre esse assunto retomarei mais adiante.

3.2 MORADIA

Outra demanda que o empresário circense tem que saber administrar está relacionada à moradia. Por seu caráter nômade, os artistas tiveram que desenvolver uma moradia que se adequasse a esse modelo. No princípio, utilizavam carroças puxadas por animais, depois vieram as barracas de tecido e lona, barracos de madeira, em alguns casos, e somente mais tarde é que foram surgindo os *trailers*. A pesquisa de Vargas fornece bastantes elementos sobre o cotidiano dos circenses, no caso específico da periferia de São Paulo na década de 1970. Com relação à moradia, observa a precariedade das mesmas, em relatos como o de Fátima de Carvalho do Circo do Chiquinho.

Eu já sofri muito em circo, porque é uma pobreza. Agora, o circo tem condições. Tem Carreta, tem mais condições. Mas antigamente – aquelas barracas de lona – nós temos ainda dessas barracas aqui... aquele sofrimento, aquela chuva. A barraca descobria, o temporal apagava a luz, o circo caía, aquela confusão toda. Até hoje eu sou traumatizada por causa do temporal. Quando chove eu fico apavorada, porque já caiu circo, tudo, barraca descobriu. Eu acho isso muito ruim pra criança. (VARGAS, 1981, p. 20).

Através da fala de Fátima Carvalho, é possível perceber que a questão da moradia nos pequenos circos é algo bastante delicado, pois têm que lidar com as condições climáticas, como as chuvas, temporais, enchentes e o calor no período do verão, especialmente nos *trailers*, quase sempre apertados. Boa parte desses *trailers* é construída a partir da compra de material em ferro velho, mede em média dois por quatro metros de comprimento, espaço comumente destinado para quatro a seis pessoas dormirem, quase sempre em beliches. Vargas revela que os circenses da periferia de São Paulo, já na década de 1970, desejavam trocar as barracas de lona por carretas/*trailers*, como no caso de Mariovaldo Benelli do Circo American, “Moro (sic) no circo e por enquanto em barraca de lona... coisa que adoro! Mas futuramente meu *trailer* estará pronto dentro de um mês, um mês e quinze dias mais ou menos” (p. 20).

Alguns artistas, com muito esforço, conseguem comprar ou construir o seu próprio *trailer*, geralmente um espaço pequeno e abafado. Os membros da família ficam acumulados juntamente com o material dos shows e pertences pessoais. Para os circenses, o *trailer* ainda é mais confortável do que as barracas de lona. Esses *trailers* são acoplados aos caminhões no momento que estes se deslocam para outra praça. Já as carretas dos circos maiores podem trazer algum conforto, conforme o que pode ser percebido pelo relato de Marco Antonio o Chico Biruta do Circo Bandeirantes.

Dentro dessas carretas tem geladeiras, tem televisão, tem máquina de costura... Tem uma ali que é uma beleza, a carreta. Tem banheiro fora, um banheiro com bacia mesmo normal, com caixa d'água, chuveiro com água quente, então é um conforto que as pessoas têm. (VARGAS, 1981, p. 20).

As chamadas caravanas, na verdade, são carretas e *trailers* adaptados para servir de moradia. Nessas caravanas, moram os artistas do circo e, em alguns casos, também o proprietário e sua família. Quando as caravanas pertencem ao dono do circo, estes as emprestam aos artistas no momento do contrato, retornando para o proprietário assim que o artista deixa o circo.

Ainda relacionado às moradias, o proprietário tinha que arcar com o fornecimento de gás, água e energia. Já na década de 1970, nos circos da periferia de São Paulo, o empresário circense efetuava um contrato com as empresas geradoras desses serviços em cada localidade. Segundo Ruy Bartholo (1999), havia casos em que os circenses conseguiam água e luz por meio de uma negociação direta com moradores de cada praça, pagando uma quantia semanal ou barganhando por ingressos ao longo da temporada.

Alguns empresários, quando possível, principalmente em períodos de chuva, optam por alugar moradias para seus artistas em cada praça em que o circo se apresenta. É enviado um secretário na frente, não só para conhecer a praça, escolher o local onde o circo irá se instalar, como também procurar casas próximas do local de montagem do circo que estejam disponíveis para o aluguel. É elucidativo sobre esse assunto o relato de Waldemar Seyssel, o palhaço Arrelia, que presenciou essa prática no circo administrado por seu tio Roberto no ano de 1913.

As famílias dos artistas, assim como os elementos da banda, moravam em casas previamente alugadas [...] para ir a casa previamente indicada pelo

secretário da companhia, que dias antes estava à espera do circo e, portanto, já havia preparado alojamento para todo o elenco, inclusive o local de armação do circo. (1977, p. 07).

Um exemplo bastante peculiar é o explicitado por Ruy Bartholo (1999), proprietário do Gran Bartholo Circus, em seu livro *Respeitável Público*. Na década de 1960, com o intuito de economizar com moradia, Bartholo aceitou a proposta de instalar seus artistas em vagões de trem no entroncamento ferroviário da cidade de Porto Novo do Cunha, Minas Gerais. Aquele parecia um bom negócio, pois se economizaria com moradia e aluguel do terreno que lhe foi cedido de graça. O circo de Bartholo não contava com a presença de um concorrente direto, outro circo na mesma localidade, um circo grande, e com atrações variadas. A presença de outro circo na mesma localidade era sempre um assunto bastante delicado, pois os dois dividiriam o público, e, claro, alguém arcaria com o prejuízo. Bartholo ficou receoso, pois seu circo, além de pequeno, estava com o pano furado. Pensou em desistir, mas voltou atrás e decidiu enfrentar o concorrente: obteve informações sobre o outro circo, ficando sabendo que se tratava de um circo grande, com trapezistas, malabaristas e três palhaços, além de apresentações teatrais.

Com o intuito de destacar-se do outro circo, o empresário Ruy Bartholo investiu na propaganda, contatou a rádio local, dois carros de som e encheu a cidade de cartazes. Assim, a população passou a comentar sobre o Circo Bartholo, que, apesar de pequeno, demonstrava ser um circo com boas atrações. A propaganda foi tão favorável que, antes mesmo da estreia, Bartholo recebeu uma proposta por parte do outro empresário circense para que houvesse a junção das duas companhias e explorassem juntos a praça. Bartholo aceitou o convite, e a empreitada foi um sucesso. Na noite de estreia, contou com mais de trinta artistas no espetáculo, número considerado grande para o período, adquirindo grande prestígio com o público. Com o sucesso da união entre os dois circos, Bartholo não via mais necessidade dele e seus artistas ficarem morando nos vagões do trem.

Apesar de todo o sucesso, continuamos a morar nos vagões, conforme combinado com o chefe da estação ferroviária. Mas isso acabou se tornando extremamente inconveniente para todos nós, pois, além das dificuldades que enfrentávamos, como passar a noite toda sentindo os baques e ouvindo o barulho dos vagões sendo trocados de lugar, sentíamos também um certo constrangimento por permitir que aquelas pessoas que nos conheciam e admiravam nos vissem vivendo de forma tão desconfortável, precária mesmo. Assim, acabamos nos mudando para um hotel simples, mas bastante acolhedor próximo a estação. (1999, p. 60).

Características aqui apresentadas sobre a moradia dos circenses são bastante presentes nos circos pequenos do interior do Estado da Bahia, do qual pude ter a oportunidade de observar, e, em casos apresentados, como no documentário *Profissão Palhaço*, gravado no povoado de Quicé, na cidade de Senhor do Bonfim, Bahia. O filme de Paula Gomes (2009) retrata o retorno de três gerações de palhaços ao convívio com o circo, após o hiato de sete anos. O retorno dos palhaços Economia, Pimbolim e Real, respectivamente Milson Laborda, Cléber Laborda e Lucas Laborda, pai, filho e neto, ao Circo Weverton. São recebidos pela trupe circense com a alegria e o encanto de quem está recebendo aqueles que retornam ao seio da família. A diretora conduz seu filme optando por deixar as imagens irem pontuando a história. Assim, os diálogos aparecem de forma esporádica e sem prejuízo ao entendimento da história ali contada. A direção optou por retratar como seus três personagens interagiram com o circo e a comunidade local, explorando os momentos de lazer entre eles, desde uma visita na feira, banhos de rio, jogo de bola num campinho de terra, andar de carrinho de rolimã nos trilhos do trem, soltar pipa ou jogar sinuca num bar local. Paralelo a isso, apresenta os personagens na escolha do esquete e os ensaios do trio para apresentar no picadeiro e a ansiedade do Palhaço Economia em subir num picadeiro depois de sete anos afastado do circo.

Em relação à moradia, o documentário não deixa de mostrar a precariedade em que aqueles artistas se encontram, num circo de lona furada, cheia de remendos, incapaz de suportar qualquer chuva. Artistas morando em *trailers* velhos, utilizando o ônibus que transporta a trupe também como moradia, espaço ocupado pelos três palhaços durante o período em que estiveram no circo. A cozinha comunitária, onde as refeições são preparadas ao ar livre e servidas ali mesmo, nos fundos do circo, ao lado dos *trailers*. O banheiro improvisado cercado por lona, onde os circenses contam como auxílio de baldes d'água para o banho. Todas essas imagens são mostradas sem ferir a dignidade desses artistas e sem os mesmos se mostrarem constrangidos com tal situação.

É possível constatar que, nem sempre, os circenses moravam nos arredores dos circos, em barracos de lonas, *trailers* ou caravanas, mas que, em algumas cidades, quando possível, ou em épocas de muito frio ou de chuvas, o empresário circense providenciava o aluguel de casas, até mesmo hotéis e pousadas, sempre perto do circo, para que todos pudessem colaborar na manutenção do mesmo e de todos os aparelhos. Vale ressaltar que a lona, para todos, moradores diretos ou não do circo, é considerada como a sala da casa, local onde acontecem as reuniões e as celebrações festivas.

Para quitar o débito com seus artistas, em alguns casos, bancar moradia, além de prover os serviços de água e luz, o empresário circense conta com o numerário da bilheteria. Portanto, para garantir a presença de público pagante em seus espetáculos, ele, ao longo dos anos, foi desenvolvendo estratégias de propaganda e marketing com o intuito de manter seu estabelecimento artístico e financeiro.

3.3 PROPAGANDA E MARKETING DE CIRCO

A empresária circense Marlene Olímpia Querubim, uma das proprietárias do Circo Espacial, escreveu a obra *Marketing de Circo* (2003) para relatar sua experiência nesse ramo, como também alertar para a necessidade do desenvolvimento de uma estratégia de marketing para o circo, além de demonstrar o valor do circo como espaço de propaganda.

O marketing é entendido como uma série de atividades que visa nada mais do que à satisfação de necessidades e desejos de determinados mercados. Isso se dá através da oferta e troca de produtos. Querubim defende que o marketing de circo deve ser vivido como uma filosofia empresarial, que projeta os negócios sempre visando ao espectador, procurando satisfazer seus anseios e reivindicações. Edson Zeppelini (2003), em seu livro *O circo do marketing*, faz a seguinte conceituação a respeito do assunto marketing.

O marketing não é uma ciência exata, uma vez que tem como primordial função entender o comportamento daquela coisa chamada consumidor. E o consumidor é um ser humano, com motivações e desejos definidos de maneira extremamente complexa, onde nem tudo é o que parece. (2003, p. 18).

É muito comum compreender o marketing como propaganda e vendas, embora sejam apenas elementos do marketing. O marketing engloba todas as ações e atividades em que consiste proporcionar um diferencial para determinado produto ou empresa. Cada circo tenta, ao seu modo, estabelecer um diferencial. As ações e atividades que esse circo irá desenvolver para chegar a esse diferencial são estratégias de marketing.

A parada com as principais atrações do circo pelas ruas da cidade pode ser considerada como uma propaganda direta, quais atrações serão mostradas, de que forma será feita essa parada, que artistas desfilarão e em quais planos, tudo isso pode ser visto

como uma atividade de marketing. Assim como uma lona nova e bem esticada, ou acomodações confortáveis para o espectador, a construção de um espaço acolhedor para receber o público, antes e nos intervalos dos espetáculos, uma praça de alimentação ou lanchonete bem higienizada, venda de *souvenirs*, placas de sinalização, são ações de marketing que não estão diretamente ligadas ao espetáculo apresentado no picadeiro, mas que podem funcionar como propaganda indireta para o circo e seu espetáculo. Sendo assim, toda e qualquer ação de marketing visa a trazer mais espectadores ao circo.

Compreendendo propaganda como uma ação do marketing, aqui, não tentarei estabelecer uma divisão estanque, já que o objetivo desse trabalho é demonstrar as ações dos circenses para manter sua empresa circo em atividade, sejam elas ações de marketing ou propaganda, pois, como já citamos anteriormente, toda e qualquer ação tem um único propósito, levar o espectador ao circo.

Em sua obra, Querubim relata como o marketing de circo é construído. O próprio estabelecimento de um circo em determinada localidade, com todo o seu aparato, já é uma espécie de marketing. O impacto de uma lona que aparece modificando a paisagem de um dia para outro, a movimentação de veículos e *trailers* pelas ruas da cidade, até mesmo estacionados atrás ou nos lados do circo, assim como a movimentação de seus artistas podem provocar uma espécie de impacto nos habitantes daquela localidade. “*Esse impacto já faz parte do seu marketing*” (2003, p. 19). Ainda sobre o marketing circense, outras questões devem ser levadas em conta, tais como: a concorrência com outros circos, a escolha da praça, o marketing do artista, o público alvo, preços e até mesmo os fatores psicológicos que impulsionam o público a desejar assistir um espetáculo de circo, questões a serem tratadas mais adiante.

Em relação à concorrência entre os circos, o empresário circense deve levar em conta a localização estratégica do terreno onde o circo será instalado. Cabe a ele também procurar saber o grau de saturação da praça, informar-se com outros circos como foi o resultado naquela cidade quando estiveram por lá. O empresário circense deverá sondar quais foram as promoções direcionadas ao público realizadas pelos concorrentes. Ele também deve analisar o retorno dos outros circos de acordo com a publicidade desenvolvida; pesquisar a reação do público diante de determinada atração e tentar corresponder às suas expectativas.

Todas as questões anteriormente elencadas, como a pesquisa diante do público sobre os outros circos que passaram por aquela localidade, assim como procurar saber dos outros circos como foi a recepção do público, tem como finalidade a tentativa de

estabelecer o diferencial, procurando evitar as ações consideradas negativas verificadas pelo público sobre o circo anterior, além de repetir e aprimorar as ações positivas desenvolvidas pelo concorrente a fim de persuadir os espectadores. Afinal, são vários circos andando pelo país de cidade em cidade, e o público é praticamente o mesmo. Quem vai ao circo quer ver palhaços, trapezistas, dançarinas, equilibristas, contorcionistas, malabaristas, modalidades consideradas atrações tradicionais do circo. Mesmo essas atrações terão maior chamariz se a elas virem acrescida alguma novidade.

Há uma concorrência saudável, entre os circos, enfim, existe a luta contra os concorrentes, na corrida por melhores atrações. Não há soluções mágicas, sem um árduo trabalho de preparação em todos os campos. Analisar e desenvolver as habilidades dos profissionais envolvidos, para melhorar a qualidade do próprio espetáculo é essencial para a melhoria contínua. (QUERUBIM, 2003, p. 20).

3.4 ESCOLHA DA PRAÇA

Dentre as questões avaliadas para a escolha de determinada praça, para Querubim (2003), a primordial é a econômica. Cabe ao encarregado fazer uma sondagem pelo comércio da localidade, para colher dos cidadãos, em especial dos comerciantes, informações de como está economicamente aquela região, cidade ou bairro. Após essa sondagem, o empresário decide se aporta naquela localidade e por qual período. Quando o aporte financeiro daquela localidade não está compatível com as necessidades e expectativas do circo, a melhor opção ainda é procurar as cidades maiores e as capitais.

Para que um circo se estabeleça em determinada localidade, Querubim esclarece que faz também parte de estratégia de marketing tomar precauções sobre os fatores climáticos, relevo, topografia, epidemias, segurança local, tudo isso deve ser levado em conta para a escolha de determinada praça. Ela ainda ressalta que outro fator relevante é a observação do calendário local, os festejos populares, as férias escolares, os torneios esportivos, até mesmo o calendário turístico.

Escolhida a praça, outras ações deverão ser efetuadas, com base nas informações colhidas anteriormente. Faz-se, então, necessário uma previsão de datas, no mínimo de início da temporada, para que o serviço de propaganda aconteça de forma satisfatória. Antes de qualquer divulgação, é preciso conseguir, junto aos órgãos públicos, os alvarás

para o funcionamento do circo (prefeituras, corpo de bombeiros, secretaria de saúde, vigilância sanitária e fórum). Até mesmo o Poder Judiciário poderá ser acionado em caso de abuso de autoridades locais, para a expedição de mandatos de segurança e liminares.

Ainda segundo Querubim, os circos de grande porte hoje contam em sua equipe de marketing, de pessoal responsável por relações públicas, por vendas, promoções e até mesmo assessoria de imprensa. Essas pessoas são responsáveis pelas visitas nas escolas, associações, comércio local, empresas, autoridades, imprensa, gráficas etc. Esse tipo de organização ainda é muito raro na grande maioria dos circos brasileiros, pois boa parte deles é de pequeno e médio porte.

Dessas visitas, poderá ser acordada a distribuição de bônus, excursões escolares, venda de espetáculos fechados e propostas comerciais com o comércio local, o circo poderá desenvolver parcerias e promoções diferenciadas para cada seguimento, adequar o seu espetáculo a determinado público, dia e horário, e, até mesmo, adaptar o espetáculo para o pátio ou galpão de determinada empresa. Depois de feita toda a sondagem por meio de visitas, a equipe de marketing poderá definir qual o tipo de material de propaganda impresso será produzido, como: convites, cartazes, *outdoors*, faixas, panfletos, *release*, fotos, imagens e ingressos. Como resultado dessas visitas, uma frente de trabalho, como a contratação de mão de obra temporária poderá ser aberta. Todas essas ações serão favoráveis para difusão da imagem do circo naquela localidade.

Até mesmo o transporte de material, do pessoal e a montagem do circo também passam pela equipe de marketing e propaganda. O transporte e montagem são de responsabilidade da equipe de logística. Cabe a essa equipe os cuidados com o estaqueamento e a limpeza do local onde o circo será instalado. É ainda da alçada da equipe de logística preocupar-se em passar uma boa impressão para o público a respeito do circo, cuidando com afinco, durante a montagem da lona, deixando-a bem esticada e, na medida do possível, tampando-lhes os buracos quando houver, cuidar da iluminação trocando as lâmpadas queimadas por novas e deixando os painéis informativos em locais de fácil acesso para o público, além de tornar sua linguagem clara. Dessa forma, o circo passará uma imagem positiva sobre si mesmo.

Uma boa imagem também deve ser apresentada na parte interna do circo. Merece atenção especial os cuidados com a montagem do palco, cortinas e camarins, com o equipamento de som e luz, além dos aparelhos dos artistas e a decoração do espaço. Cabe também à equipe de logística preocupar-se com a acomodação do público, tanto nas cadeiras como nos camarotes e arquibancadas e, até mesmo, na praça de alimentação e

dispersão, quando houver. Tudo deve ser tratado com afinco a fim de que o público felicite não só o espetáculo apresentado no picadeiro como também a gestão e estrutura da empresa.

Querubim (2003) expõe que uma pesquisa que possa revelar os fatores psicológicos que impulsionam ou repelem o público para o circo é de fundamental importância. Ela argumenta que o empresário circense deveria efetuar uma pesquisa periódica que pudesse apontar o sexo, a idade, a renda, a escolaridade, o tamanho da família, a origem e ocupação, assim como, apontar quem toma a decisão de ir ao circo e quem, de fato, vai. Querubim ainda sugere que uma análise dos hábitos de compra, personalidade, interesses, desejos, comportamento, atitudes e motivações, poderá dar indícios de quem são os potenciais consumidores do espetáculo circense, quando gostam de ver esses espetáculos, onde e por qual motivação. Segundo ela, o empresário, de posse dessas informações, poderá guiar-se melhor a fim de vender determinado espetáculo para um público específico. Agindo dessa forma estaria efetuando um estudo de mercado.

O valor do ingresso é ainda o grande diferencial para uma empresa circense. Ela tem que procurar promover um espetáculo cada vez mais rico e elaborado, por preços acessíveis a seu público, em sua maioria composto por uma parcela menos favorecida economicamente. Essa é uma tarefa muito difícil de ser executada, pois alguns elementos devem ser estudados com minúcias para se chegar a um determinado valor a ser cobrado por ingresso. Fatores como o poder aquisitivo da localidade e o período do ano influenciam bastante, aliados ainda ao pagamento de impostos, locação do terreno, artistas e funcionários. Ainda entra nessa contabilidade despesas com propaganda e publicidade, transporte, renovação periódica de aparelhos, equipamentos, figurinos e manutenção em geral.

Por ser um empreendimento, segundo Querubim (2003), “com vocação popular”, o circo encontrou uma forma de driblar a questão dos valores dos ingressos, estabelecendo três formas distintas de acomodações, tais como: cadeiras especiais, camarote e arquibancada ou populares. Dessa forma, o circense tenta, ao seu modo, atender diversos perfis de público. Essa maneira de lidar com o público era bastante comum no período do chamado Teatro Elisabetano e no Teatro do Palco-Corral na Espanha. Também lá, os empresários teatrais dividiam seu público por faixa econômica, fazendo com que, dessa forma, todos tivessem a oportunidade de ir aos teatros. Outra característica comum entre essas práticas espetaculares é a participação ativa da plateia, que se sente livre para

manifestar, tanto para aplaudir, tanto para vaiar as atrações. Essa também é uma ocasião bastante profícua para que a comunidade se encontre e estreitem seus laços.

3.4.1 Divulgação – Fazendo a praça

Quando se fala na divulgação de um espetáculo circense, é senso comum imaginar a figura do palhaço andando pelas ruas da cidade cantando sua chula – “Hoje tem espetáculo?” cercado de crianças que respondem – “Tem sim, senhor!”. Esse é o momento em que as crianças aproveitam para conseguir cortesias para entrar de graça no espetáculo. Essas cortesias antes eram marcadas com tinta ou carimbo no braço ou na testa, fazendo com que algumas crianças optassem por não tomar banho, a correr o risco de ver o direito a sua entrada escorrer pelo ralo literalmente. Hoje, alguns circos mantêm esse ritual por tradição, mas as crianças podem contar com a entrega do ingresso ou convite em papel impresso. Essa imagem está tão difundida que já faz parte do imaginário coletivo sobre o circo. Ela de fato acontecia e ainda acontece, nos dias atuais, em suas diversas variações.

A entrada gratuita de crianças no circo é uma ação de marketing e propaganda bastante eficaz. Primeiro, o circo ganha admiradores, por sua benevolência em possibilitar que crianças carentes possam assistir ao espetáculo. Essas crianças farão campanha em prol do circo entre seus amigos e familiares. Em segundo lugar, a presença de crianças no circo pode deixar o espetáculo mais leve e descontraído, pois a mesma deve receber o espetáculo com maior entusiasmo e, conseqüentemente, contagiar os adultos com a sua espontaneidade. Podemos ver esse tipo de expediente no filme *Em busca da terra do nunca*, do diretor Marc Forster (2004), que narra a vida de James Matthew Barrie, autor da peça de teatro *O Menino Que Nunca Quis Crescer*, que mais tarde ficaria conhecido como Peter Pan. A cena em que um cachorro serve de babá para os irmãos da garota Wendy deixava os produtores do espetáculo bastante receosos sobre a recepção por parte do público adulto. Na tentativa de resolver o problema, Barrie resolve distribuir por toda plateia crianças oriundas de um orfanato. O riso fácil e sincero das crianças contagiou a todos fazendo com que o espetáculo fosse um sucesso. O filme aponta que a escolha de Barrie por escrever sobre um cachorro que agia como babá da pequena Wendy e seus três irmãos surgiu no dia em que conheceu o garoto Peter Llewelyn Davies, sua mãe Sylvia, e seus três irmãos Jack, George e Michael, do qual se tornaria amigo. Na tentativa de ganhar a simpatia da família, ele brinca com o seu cão como se esse fosse um urso. Quando

questionado pelo pequeno Peter de que ali se via apenas um cachorro, Barrie incomodado diz: “Essa é uma palavra terrível, capaz de apagar uma vela”, ele então passa a dançar com o cachorro como se esse fosse um urso dançarino. Diante disso, a cena se transforma em um picadeiro de circo onde Barrie aparece dançando com um urso de verdade. Ainda segundo o filme, foi devido à convivência com essa família que Barrie teria obtido inspiração para a escrita da história de Peter Pan.

Ainda tratando do tema divulgação, além de cartazes espalhados por pontos estratégicos das cidades, os circenses, comumente, podem contar com o auxílio de um carro de propaganda (alto-falante), em alguns casos, propriedade do circo ou alugado. Outro meio de difusão mais barata é o anúncio nas rádios locais ou nos jornais impressos, e, muito raramente, na televisão. Todo circo conta com uma tabuleta que anuncia as principais atrações daquela noite e do dia seguinte, mas a melhor divulgação ainda é aquela feita boca a boca, quando o espectador, de forma gratuita, comenta sobre as atrações do circo em seu círculo de amizade, melhor ainda, quando retorna e ainda leva consigo novos espectadores.

Segundo Eliene Benício (1999), a publicidade executada pelos circos de grande porte é bastante intensa, “A publicidade é intensa através de cartazes espalhados por toda a cidade, *outdoors*, propagandas nos diversos meios de comunicação, como rádio, televisão, jornais, revistas etc. A própria arquitetura do circo atrai pela sua grandiosidade” (p. 98).

Segundo Querubim (2003), cinco dias é o tempo médio para a armação completa do circo. Durante esse período, o carro de alto-falantes percorre a cidade numa espécie de contagem regressiva preparando o público para a estreia. Os circenses elegem o período da manhã e final de tarde para executar a propaganda nas ruas, aproveitando o momento em que as pessoas estão saindo ou chegando de mais uma jornada de trabalho. Conhecer os horários e pontos de maior movimento de pessoas auxilia bastante o circense a definir sua estratégia de divulgação, que pode determinar se será feita por meio de distribuição de panfletos, serviço de áudio ou de alguma intervenção no local, realizada por um dos artistas ou trupe ou até mesmo com a junção de todos esses elementos.

Durante o espetáculo, o empresário circense elege alguém para falar em nome do circo, quando ele mesmo não assume essa função. O empresário aproveita esse espaço para fazer campanha em prol do próprio circo, exaltando seus artistas e números, além de criar certo suspense sobre as próximas atrações. No circo-teatro, é comum, ao término ou intervalo das peças, o empresário divulgar a próxima atração do dia seguinte, expondo um

pouco sobre o enredo da peça. É o que pode ser visto no trecho selecionado do depoimento de Carlito para a pesquisa de Vargas.

Quero convidá-los para os nossos próximos espetáculos e avisar às famílias que aqui estão que a nossa companhia não para. É espetáculo diário. Não tem folga. Amanhã, por exemplo, segunda-feira, nós voltamos apresentar grande teatro. Eu quero explicar que amanhã o teatro que vamos apresentar é uma peça de lançamento de sábado ou domingo, mas vai ser apresentada amanhã em preços normais. Mas, nós queremos apresentar para as famílias teatro especial. Mostraremos amanhã teatro-poema, mensagem. A peça de amanhã tem uma ternura extraordinária, a peça de amanhã tem uma mensagem tocante, uma mensagem que vai direta aos corações. Amanhã uma homenagem às mães. Tem todos os anos o dia das mães, mas para nós o dia das mães é todos os dias. Então a nossa oportunidade de homenagear as famílias que aqui estão prestigiando todas as noites os nossos espetáculos. (1981, p. 122).

O discurso do Carlito é bastante revelador sobre a sua ação de marketing e propaganda. Naquele instante, anuncia uma peça do repertório de sábado ou domingo, ou seja, uma das melhores peças do repertório, apresentada numa segunda-feira. Sábado e domingo, dias nobres para o circo, dias de maior público, segunda-feira um dia atípico, para muitos circos, dia de folga. Ele escolhe uma peça com uma temática voltada pra o público feminino, em especial, as mães. O que justifica essa escolha? “Nós temos que fazer algo além do espetáculo para as famílias que tão bem estão nos recebendo. A peça de amanhã é mensagem, é um presente às famílias” (idem). Carlito vende a ideia de que as famílias merecem ser autopresenteadas, principalmente as mães, para tal, ele inverte a ordem da programação, fazendo com que as famílias ali presentes sintam-se convidadas a voltar na segunda-feira para prestigiar uma peça de sábado e domingo, literalmente, por preço de segunda-feira, ou seja, uma barganha. Na verdade, ele está criando uma promoção na qual propõe a seu público a compra de um produto de qualidade por um preço bem mais baixo.

Ao tratar sobre a relação qualidade e sucesso, Edson Zeppelini (2003) diz o seguinte “o sucesso, quando se fala em qualidade, passa pelo conhecimento profundo do mercado e do consumidor, o que ele quer, o que valoriza, o que a marca significa para ele e que preço ele está disposto a pagar” (2003, p. 52). Carlito, talvez de maneira intuitiva, parece ser conhecedor desses preceitos e tenta colocá-los em prática.

A peça do repertório do final de semana a ser encenada numa segunda-feira é “um presente” dedicado às famílias. Famílias essas que tão bem receberam o circo naquela

localidade, comparecendo ao mesmo em um dia chuva – uma das maiores preocupações dos circenses. Agindo dessa forma, o circense Carlito demonstra não só querer agradar ao seu público, como garantir que o mesmo retorne ao circo na próxima semana, principalmente, em um dia de pouco movimento. Ele também revela uma capacidade de leitura de sua audiência, basicamente composta por famílias, ao anunciar a peça *Mãe, o amor mais puro* uma “peça-poema”, que ele descreve como uma peça de uma “ternura extraordinária”, uma “mensagem tocante” que vai “direto aos corações”. Assim, Carlito demonstra ser conhecedor do tipo de espetáculo que aquele público gosta de assistir, além de manter o ingresso em “preços normais”, ou seja, mais barato do que no final de semana. Uma verdadeira demonstração do seu estilo de fazer marketing e propaganda.

Outra ação de marketing e propaganda similar realizada por Carlito na década de 1970 na periferia de São Paulo foi presenciada pela pesquisadora Alda Fátima Souza, (2012) na cidade de Mucugê, Bahia, no ano de 2011, fato registrado em sua dissertação de Mestrado intitulada *A memória do circo mambembe: o palhaço Cadillac e a reinvenção de uma tradição*, na qual, através da leitura dos cadernos de anotações do palhaço Cadillac/João Francisco Silva, entrevistas e observação dos familiares de Cadillac que ainda mantêm-se na atividade circense, constrói uma linha histórica sobre o palhaço Cadillac e sua descendência de circenses itinerantes.

A autora revela como o palhaço Pipo / Cleberson, neto do palhaço Cadillac, utilizou de uma brincadeira infantil, Vivo-Morto, para fazer propaganda do próprio circo. O Jogo configura-se numa fileira de crianças, que ao ser pronunciada a palavra “vivo” deverá permanecer de pé, e, ao ouvir a palavra “morto”, colocar-se de cócoras. A brincadeira se desenrola com o palhaço falando as palavras em diversas ordens, a fim de confundir os jogadores, ganhando aquela criança que conseguir cumprir a tarefa de levantar ou ficar de cócoras, obedecendo à ordem das palavras pronunciada pelo palhaço.

A pesquisadora percebeu que o jogo tinha três funções. A primeira foi entreter o público que assistia à brincadeira e participando da mesma, repetia o bordão “rá, ré, ri, ró, rua”, assim que cada criança deixava o jogo, ao errar a sequência das palavras e ações. Esse jogo foi realizado durante uma seção noturna tradicionalmente direcionada aos adultos, o intuito era demonstrar para a comunidade que o circo carregava certa “áurea” de inocência, já que o Circo Kodoshy encontrou certa resistência para assentar naquela localidade. Teria passado por lá outro circo que ficou com a fama de “pornográfico”. Demonstrar que o atual circo era diferente do outro circo fazia-se necessário. A terceira função era através da entrega de um bilhete de ingresso para os participantes do jogo, estimular a volta dos familiares das

crianças na próxima noite, além de fazer boa figura perante o restante do público. O palhaço não deixou de esclarecer que aquela companhia circense era uma companhia familiar que produzia um espetáculo direcionando para a família, justificando a utilização de um jogo infantil no final do espetáculo, numa clara mensagem direcionada aos adultos.

José Guilherme Cantor Magnani (2003), em sua obra *Festa no pedaço: Cultura popular e lazer na cidade*, define o circo da seguinte forma: “o circo é uma empresa, com divisão de trabalho, pesquisa de mercado e um sistema de deslocamento periódico, oferecendo um produto específico, o espetáculo” (p. 49). No entanto, ele a classifica como uma empresa pobre, com uma capacidade de acumulação de capital nula, e que tem, como consumidores de seu produto, pessoas de baixo poder aquisitivo. Diante dessa constatação, o autor justifica a razão dos espetáculos circenses optarem por uma programação “colada” ao público, já que seus fazedores, os circenses, são oriundos dos mesmos estratos sociais de sua plateia. Por outro lado, a empresa circo é “dirigida por ‘especialistas’, não se distancia de sua plateia, cujos gostos e preferências determinam o caráter do espetáculo e que ademais participa dele ativamente” (idem).

Magnani (2003) explicita que os elementos que constituem o espetáculo circense não são desconhecidos do seu público, pois alguns desses elementos estão presentes no dia a dia nos costumes de lazer de seus espectadores. Elementos dos folguedos, mitos, lendas e da religiosidade popular são transportados para as encenações do circo-teatro, além da incorporação de produtos culturais dos meios de comunicação de massa, a exemplo da participação de duplas caipiras, artistas do cinema, televisão e rádio nos espetáculos circenses. No entanto, o autor esclarece:

O circo, desta forma, situa-se a meio caminho entre a indústria cultural e as manifestações espontâneas, mas não é simplesmente um repetidor de uma e outras, pois quando delas se apropria submete-as a um processo de reelaboração, recodificação, produzindo assim um discurso que leva a sua marca. (p. 50).

O circo adquiriu um caráter nômade, o seu tempo de permanência em determinada localidade é definido por vários fatores, tais como: condições climáticas, boa relação com os moradores do local, extensão do repertório e o movimento da bilheteria. Nos circos de pequeno porte, os valores dos ingressos não são fixos, depende muito da localidade e da programação anunciada, principalmente, quando a atração é conhecida do público, como algum artista da televisão, cinema, rádio, duplas sertanejas ou cantores de sucesso. Nos outros

dias da semana, quando o circo conta somente com as próprias atrações, os preços dos ingressos tendem a ser mais baixos. Os cachês pagos a artistas fora do mundo do circo, variavelmente, são estabelecidos por uma cota de 50% da bilheteria, são raros os artistas que são contratados por um valor de cachê preestabelecido.

Diversas são as formas de publicidade desenvolvidas pelo empresário circense, desde o já tradicional “senhoras e senhoritas grátis”, manobra para que as moças incentivem os namorados a as acompanharem aos espetáculos, como também despertar o interesse dos rapazes solteiros, além de encorajam a presença de famílias inteiras, contado com o público pagante formado por homens e crianças.

Segundo Magnani (2003), são vários os recursos de propaganda desenvolvidos pelos circos de médio e pequeno porte para atrair e agradar o seu público. Nesses circos, são realizados até concursos e sorteios, comumente, com a distribuição de brindes oferecidos pelo comércio local, além da participação do público em jogos de adivinhação, trava-línguas, danças e brincadeiras de salão. O palhaço Cadillac, objeto de pesquisa de Alda Fátima Souza (2012), adentrou o mundo do circo como fotógrafo Lambe-lambe. Os empresários dos circos para qual o senhor João Francisco fotografava seus artistas e atrações vendiam essas mesmas fotos para os espectadores do circo. Essa prática é exercida ainda hoje em alguns circos, até mesmo em circos de grande porte como o Tihany e até mesmo o internacional *Cirque du Soleil*, que estiveram em turnê na cidade de Salvador no ano de 2012, são outros atrativos encontrados pelos empresários circenses como forma de criar um marketing e propaganda sobre sua empresa, além de aumentar a renda com a venda de *souvenir*.

3.5 O FANTÁSTICO E EXTRAORDINÁRIO COMO MARKETING E PROPAGANDA

Arruda Dantas (1980) relata, em sua obra *Piolin* que, segundo Leoni Ferreira da Silva, o sucesso que o circo adquiriu em Paranapanema, estado de São Paulo, não se dava por uma questão de apreciação artística, mas sim por seu aspecto extraordinário, como, por exemplo, a raridade de animais exóticos, como elefantes, leões, tigres, macacos ruivos, assim como as diversas anomalias físicas – mulher barbada, gigantismo, excesso de gordura, hermafroditismo etc., além de atrações como: aramista, força capilar e dental, corda indiana, contorcionismo, arte equestre, equilibrismo, exercícios aéreos, faquires, engolidores de fogo, Hércules (força muscular e física), palhaços, globo da morte,

mágicos, malabarismo, música, mímica, pantomimas, saltadores, sombras chinesas, ventríloquos, trapezistas.

Vale ressaltar que todas essas atrações mencionadas fazem parte do histórico tradicional do circo. É evidente que o circo moderno surge como algo requintado, com as apresentações de acrobacias sobre o dorso dos cavalos, um espetáculo preparado para a alta classe da época, mas, logo em seguida, foram introduzidos os palhaços, agindo como cavaleiros desajeitados e, mais adiante, atuando em pantomimas. Junto com os palhaços, foram sendo incorporados os artistas das feiras livres, responsáveis em dar ao circo essa característica de espetáculo do extraordinário, extracotidiano e, em alguns momentos, bizarro. O ser humano sempre sentiu alguma atração pelo diferente, o circo sempre usou esse “diferente” como objeto de marketing. No circo, as anomalias ganham a alcunha de fantástico e extraordinário, tornam-se atração, objeto de apreciação, podendo provocar as mais variadas reações em seu público, passando pelo fascínio, medo, piedade, escárnio e riso.

Segundo Mário Fernando Bolognesi (2003), em sua obra *Palhaços*, alguns estudiosos supõem que a matriz do circo tenha sua origem na Grécia antiga, “Poder-se-ia argumentar que as raízes do circo estariam postas no hipódromo e nas Olimpíadas da Grécia antiga” (p. 24). Era no hipódromo que os gregos apresentavam seus feitos bélicos, expunham seus adversários conquistados, animais exóticos e desconhecidos, como prova das distâncias percorridas e das terras conquistadas.

Os gregos tinham latente em sua cultura o cultivo ao corpo, como ideal de perfeição e beleza, o que levou a prevalecerem, nas olimpíadas, as disputas acrobáticas, saltos, corridas, evoluções em aparelhos como as barras e as argolas, jogos nos quais o corpo, em movimento, era a grande atração. Nesse momento, o sublime dos corpos atléticos e aparência sadia era o que contava, não havia espaço para as imperfeições.

Os jogos atléticos gregos, segundo Bolognesi (2003), foram incorporados pelos romanos, que deram um caráter profissional e de disputa para os mesmos, ao contrário dos gregos, que os mantinham mais pelo prazer do esporte. Entretanto, no final do século V a.C, já existiam, na Grécia, alguns atletas profissionais, mas é em Roma que o circo antigo vai ganhar um apelo popular. Admiradores das lutas entre gladiadores, os romanos, nos dias que antecediam os combates, executavam apostas e versavam sobre seus atletas preferidos. Após os combates, os pontos mais discutidos eram sobre o comportamento do público, especialmente do imperador e outras autoridades. Os políticos, percebendo a aceitação dos jogos por parte do povo romano, de algum modo o utilizava com o intuito

de aumentar sua popularidade, passando a organização das lutas a ser incentivada pelo imperador como espaço de propaganda à sua própria pessoa. Júlio Cesar foi um dos destaques pela utilização desse tipo de política.

Nos anfiteatros da Roma Antiga, prevaleciam as lutas entre os gladiadores, que não eram vistos apenas como “homens condenados à morte, diante dos quais se deveria cultuar a piedade. Antes de mais nada, eles eram atletas, cuja coragem era reverenciada pelo povo romano” (BOLOGNESI, 2003, p. 26), causando-lhe grande fascínio. Nos estádios, aconteciam os jogos atléticos, contando com atletas profissionais e disputas. Mais tarde, foi incorporada aos jogos a presença de atores e músicos.

Bolognesi cita o historiador Paul Veyne, que, ao estudar os jogos romanos, constatou que o romano não era um povo cruel e sádico como, comumente, é costume avaliar. Segundo o historiador, não se admitia que, durante o combate, algum lutador mostrasse prazer com o massacre. Os romanos não admitiam sacrifícios humanos entre os povos conquistados, e as imagens de suplicantes aparecem na arte romana, retratando sempre um ato religioso, uma instituição sagrada (BOLOGNESI, 2003, p. 26).

Entre os jogos, o público romano admirava as lutas e pugilatos, por dois motivos, a admiração da coragem do vencido diante da morte e a beleza sensual dos corpos em movimento. Mas o que agradava mesmo aos romanos eram os jogos circenses, pelo fato de mostrarem o embate entre o homem e o animal, como o condutor e seus cavalos, numa corrida de bigas, além de rememorarem as proezas romanas nas guerras e celebrar as suas divindades, pois o circo romano teve o seu nascimento nos ritos religiosos e nas festas públicas durante as corridas de carros puxados por cavalos e exibições atléticas que aconteciam no circo-hipódromo.

A sacralidade reportava-se a Circe, que teria idealizado os jogos como dedicação ao pai Sol, posteriormente também estendida a Poseidon-Netuno. No ritual, o mito de Apolo e seu carro de fogo associavam-se ao carro de Netuno, puxado por delfins, que percorria o fundo dos mares. Os delfins, por sua vez, simbolizavam a força fecunda e regeneradora das águas. (BOLOGNESI, 2003, p. 28).

Os jogos ganharam uma conotação religiosa, social e política, pois mobilizavam toda a cidade por meio de apostas e propiciavam a oportunidade da mesma se encontrar e se reconciliar com seus deuses antes dos espetáculos e após os mesmos, na avaliação e discussão sobre o comportamento do público, das autoridades e do próprio imperador,

como já citado. Ao perceberem a aceitação dos jogos pelo público, os governantes enxergaram ali uma forma de conquistar e manter sua popularidade, fazendo com que os espetáculos passassem a ser financiados pelo estado.

Os jogos passaram a ter não só um caráter de entretenimento, de manifestação religiosa, mas também de manutenção do poder. Aos poucos, a questão do poder ganhou mais força, e as regras religiosas foram alteradas para dar continuidade aos jogos, antes pensados para acontecer num único dia do ano. Dessa forma, “os jogos circenses e as corridas de carros transformaram-se, assim, em momento culminante de um projeto político que se assegurava, simbólica e ideologicamente, na religião e no divertimento” (BOLOGNESI, 2003, p. 29), passando a ser o circo romano uma espécie de propaganda do império.

Pode-se constatar que o apreço pelo extraordinário é uma característica inconfundível do circo, desde a sua matriz na Grécia e em Roma, passando pelos saltimbancos da Idade Média, até chegar ao hipódromo de Astley, e foi ganhando contornos ao longo do tempo até se configurar no circo que se conhece na contemporaneidade. Esse contraste entre a exuberância e o sublime dos corpos atléticos em apresentações nos diversos aparelhos em oposição com o tosco, violento e grotesco dos palhaços, as deformações corporais, animais exóticos, engolidores de espadas, comedores de vidros, faquires, Globo da Morte, Canhão Humano, definem o circo.

O circo também manifestava sua predileção pelo riso e pelo impossível, dando asas a imaginação, ignorando as barreiras entre o sério e o risível, entre o trágico e o cômico. Ele incorporou valores antagônicos em um mesmo espetáculo e, ao contrário da valorização dos atos intelectualistas do espírito, própria dos clássicos, o circo propôs o corpo como princípio espetacular, vindo assim ao encontro da tão almejada valorização do eu. O espetáculo circense expôs e valorizou as sutilezas da anatomia humana, quer seja pela via do sublime quer pela do grotesco. (BOLOGNESI, 2003, p. 44).

Outra característica marcante do marketing circense é a sua grandiloquência, o termo “O Maior Espetáculo da Terra”, graças ao filme de 1952 com direção de Cecil B. DeMille com cenas documentais do circo Ringling Bros Barnum & Bailey Circus, tornou-se sinônimo de circo. No mundo do circo, é comum ouvirmos os termos, o fabuloso, o maravilhoso, o espetacular, o formidável, o invencível, o magnífico, além de termos estrangeiros ou nomes fabulosos para as trupes e atrações. Esse expediente pode ser comparado com a estratégia grega em apresentar animais exóticos para impressionar a

população sobre a distância das terras conquistadas, agora o que vem de terras distantes são as atrações do picadeiro.

Ao longo de sua história, o circo teve vários opositores ferrenhos às suas excentricidades. Segundo Arruda Dantas (1980), um deles foi o escritor e dramaturgo russo Máximo Gorki. Para Gorki, o circo não é o lugar para números brutais e arriscados para a vida. Ele chegou a protestar em jornais impressos contra números como os engolidores de guarda-chuva, panos em fogo, espadas e facas; os andadores descalços sobre pregos e objetos quebrados sobre o corpo com o auxílio de martelos. Para ele, o circo devia servir como modelo de educação da cultura física do homem, pondo em evidência a valentia, a audácia, a destreza e a beleza do corpo humano em oposição ao que ele via como atos vulgares e grosseiros (1980, p. 31-32).

3.6 O CIRCO COMO OBJETO DE PROPAGANDA

Na Rússia de Gorki, assim como em Roma, o circo serviu de propaganda política. Devido à sua popularidade, a Revolução Bolchevista voltou-se para o circo, utilizando-o como meio de comunicação direta e imediata com as massas. Em contrapartida, o Governo utilizou-se do teatro anexando-o ao Exército Vermelho como instrumento de entretenimento, cultura, educação social e política do povo.

Dois textos do poeta russo Maiakovski foram encenados nos moldes circenses: *O Alfabeto*, em 1919, e *Moscou Arde*, em 1930, considerada uma pantomima magistral sobre a revolução de 1905, revolução antigovernamental aparentemente sem uma liderança, direção, controle ou objetivo específico, mas que foi considerado o marco para as discussões que culminaram na Revolução de 1917, tendo como resultado a criação da União Soviética, o primeiro país socialista do mundo, que durou até 1991. O circo na Rússia, assim como na Espanha, devido ao seu poder de comunicação e apreço popular, ganhou apoio do Estado, e foi na Rússia que surgiu, no mundo, oficialmente a primeira Escola de Circo mantida pelo Estado.

Depois de ter sido utilizado como propaganda política em Roma e na Rússia, em períodos diferentes da história, o circo atual passou a ser utilizado como espaço de propaganda comercial. Querubim (2003) relata, por sua experiência como empresária circense, que é possível ter uma boa relação comercial entre circo e outras empresas

comerciais, como shoppings, supermercados, empresas alimentícias e tantas outras. O empresário circense pode definir junto com a empresa patrocinadora em que espaço do circo a marca ou logotipo da empresa aparecerá e de que forma ela pode ser citada ou surgir durante o espetáculo sem trazer prejuízo para os dois. A empresa patrocinadora pode optar por “envelopar” o circo, ou seja, todos os espaços do circo poderão ser explorados pela empresa patrocinadora, da lona a ingressos e cartazes.

As cores vivas, a ideia de lugar especial, mágico e divertido, adjetivos atribuídos ao circo, são bastante utilizados por publicitários para a venda de produtos destinados ao público infantil. O Palhaço Ronald Mc Donald é o maior símbolo da rede americana de lanchonete Mc Donald's. Segundo o livro *País Fast Food* (2002), 96% das crianças estadunidenses são capazes de reconhecer Ronald McDonald. O palhaço surgiu depois que a rede de lanchonetes fazia ações de *merchandising* no programa infantil do palhaço Bozo em 1963.

Diante do exposto, pode-se confirmar que o circo, antes de qualquer coisa, é um espaço de ofício e entretenimento. Um lugar agregador de diversas manifestações e tendências, aquilo que pode agradar e entreter a plateia, seja pelo sublime, risível ou grotesco. O circo é uma empresa de entretenimento, e a arte é o seu produto de venda. O artista circense transforma em arte o sublime e o grotesco do corpo humano. Uma bela bailarina é bem-vinda, assim como uma Mulher-Barbada, um Hércules (homem ou mulher portador de força bruta) tem espaço no circo, assim como um anão. A arte e a fantasia vendida pelo circo são compostas por essas dicotomias que se mesclam e unem em prol do bem de todos, belos e feios, artistas e público.

Ao final dessa seção, pode-se concluir que o circo, enquanto atividade coletiva, necessita de alguém que coordene suas atividades administrativas, cabendo ao proprietário ou empresário circense esse papel. Conseguir um bom número de palhaço, em especial para os empresários dos circos de médio e pequeno porte é imprescindível. O surgimento do palhaço de circo e sua evolução ao longo do tempo será o assunto tratado com afinco na seção a seguir.

4 O SURGIMENTO DO PALHAÇO DE CIRCO

O circo de Astley fazia bastante sucesso, provocando a admiração, o suspense e o medo. Astley percebeu que ele também poderia provocar o riso.

Ele então começou a exhibir um número divertidíssimo: grandes cavaleiros (incluindo ele próprio) fingiam ser camponeses simplórios e desastrados tentando montar pela primeira vez. Esses cavaleiros, que arrancavam gargalhadas da platéia, foram os primeiros palhaços do circo. (THEBAS, 2005, p. 36).

O pesquisador Mário Fernando Bolognesi (2003), em sua obra *Palhaços*, revela que um homem de nome Joseph Grimaldi (1778-1837) nunca ocupou o picadeiro de um circo, mas foi considerado o criador do *clown* circense. Ele era herdeiro do teatro de pantomimas, da *Commedia dell'Arte* e das apresentações nas feiras. O seu avô, Giovanni Battista Nicolini Grimaldi, foi um Arlequim e se apresentou nas feiras entre os anos de 1740 e 1741; seu pai, Giuseppe Grimaldi, também foi um Arlequim e um bailarino.

Ainda segundo Bolognesi, Joseph Grimaldi estreou nas artes aos dois anos de idade. A sua carreira foi galgada no *Sadler's Well Theatre*, um dos mais importantes teatros de variedades de Londres. Dois de seus parceiros de cena seguiram a arte circense. Billy Sandres foi trabalhar como *clown* no circo Astley, e Alexandre Plácido mudou-se para a América do Norte, onde trabalhou também em circos.

A personagem criada por Grimaldi ganhou força com a peça *Mother Goose*, de Charles Dibdin, uma obra sem diálogos. Para falar da construção da personagem de Grimaldi, Bolognesi (2003, p. 64) recorreu a Cuppone, que afirmava: “Grimaldi provocou a fusão da máscara branca e plácida de Pierrô com a agressividade avermelhada e pontiaguda de Arlequim”.

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* [...] 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, incapaz de dizer a verdade’. (Ibidem).

O intercâmbio entre os artistas de circo e do teatro, naquele período, era muito frequente; não tardou para que o circo logo incorporasse algumas inovações em seus espetáculos. Para Bolognesi, quando Astley, em 1779, construiu uma cobertura sobre o seu anfiteatro, contribuindo para a melhoria da acústica e conforto do público, as apresentações dos saltimbancos aproximaram-se das apresentações dos teatros e dos espetáculos de variedades.

A primeira caracterização do *clown* teria a sua origem no teatro de moralidade inglês, na metade do século XVI. Iniciou como um personagem secundário e, logo depois, foi se tornando um personagem obrigatório. Dos palcos, esse personagem passou para os teatros de feiras ambulantes. Ele era um personagem que se caracterizava pela liberdade de improvisação e gratuidade de suas intenções, o que fazia com que se aproximasse do bufão.

A pantomima inglesa teria contribuído para a definição do *clown*. Essa pantomima inglesa teria sua origem nos personagens da *Commedia dell'Arte*, que na Inglaterra perdera a sua característica original, ganhando contornos de dança, música e mímica e transformando as características dos personagens Arlequim, Pantaleão e Colombina numa dupla de enamorados, “mediante a inversão de papéis: o jovem apaixonado foi confiado a uma mulher e sua companheira, a um homem”. (BOLOGNESI, 2003, p. 63).

Em pouco tempo, a indumentária, a maquiagem, a interpretação dos atores, a união entre as características herdadas dos cômicos da *Commedia dell'Arte* e a pantomima inglesa foram dando contornos ao que se transformaria no *clown* moderno e ganharia forças na interpretação de Joseph Grimaldi. O seu prestígio na Inglaterra foi tamanho, que o seu cognome *Joe* ou *Joey* é considerado sinônimo de *palhaço*.

O trabalho de Grimaldi teria também inspirado a criação do “hipodrama”, uma espécie de pantomima adaptada para a arte equestre, desenvolvida por Charles Dibdin do *Royal Circus*, concorrente do Astley. O filho de Astley, John, teria adaptado o melodrama francês para o “hipodrama”, o mais famoso teria sido *Mazzeppa*, por apresentar o nu feminino, estratégia que seria copiada mais tarde pelo teatro de variedades.

Os *clowns* surgiram com o intuito de dar um pouco mais de descontração aos espetáculos. Como predominavam no circo as atuações sobre os cavalos, aproveitando-se esse gancho, o palhaço foi então introduzido na cena, representando um cavaleiro desajeitado, que não tinha traquejo com a arte equestre. Fazendo uma caricatura dos cavaleiros, os *clowns* se afirmam e, logo, passam a representar caricaturas das demais atrações do circo, e, com isso, surgem novas modalidades de *clowns*, como: saltadores, acrobatas, malabaristas, músicos, excêntricos, equilibristas e os de cena, inspirados em Grimaldi.

Enquanto Grimaldi se destacou como *clown* de cena, entre os ginastas, excêntricos e cavaleiros, destacou-se Andrew Ducrow (1793-1842). Ele gostava de recorrer a temas históricos em suas apresentações. A mais famosa era a esquete *Carnaval de Veneza*, onde representava o atlético Adonis e fazia alusão a Apolo Belvedere. Fazia também o uso de *tipos nacionais*, como o *chinês encantador*, fazendo evoluções sobre o cavalo. Outra inovação de Ducrow foi se apresentar saindo do meio da plateia e montar seu cavalo de forma desajeitada, culminando, no final, com a queda das calças, recurso usado até hoje pelos palhaços.

Andrew Ducrow lançou seu irmão John Ducrow como *clown*. John sabia mesclar o manejo equestre, as acrobacias e a comédia, devido à sua capacidade de improvisação e criação de *gags*, “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” (BOLOGNESI, 2003, p. 67).

Enfim, o principal objetivo do palhaço é provocar o riso, caricaturando as demais atrações do circo. Ele faz um contraponto entre o seu ser grotesco e o sublime dos ginastas e cavaleiros.

4.1 AS PRIMEIRAS DUPLAS DE CÔMICOS

Entre uma performance e outra dos cavaleiros, entravam os *clowns*, parodiando as mesmas. Essas entradas dos *clowns*, que usavam somente mímicas e ações corporais, sem o uso da fala, foram denominadas “reprises”. O termo *reprise* passou a ser utilizado para elucidar sobre os esquetes em que os palhaços satirizam os outros números do circo. Aos poucos, o *clown* iniciou um diálogo burlesco com o mestre de pista. Esse respondia em tom curto e sério, como uma espécie de soberano do *clown*, enquanto que o *clown* procurava provocar o riso.

Astley criou, em seu espetáculo, um personagem chamado *Mr. Merryman* (algo como *Senhor diversão* ou *Senhor Alegria*). A graça desse personagem consistia na sua comunicação com o apresentador do espetáculo, o próprio Astley.

O Mestre de Pista era o correspondente ao Apresentador nos circos de hoje. Ele, a princípio, era o domador e diretor dos espetáculos de pista e, depois, se tornou Mestre de Cerimônias. Merece destaque nessa função Widocomb, um Mestre de Pista que contracenava com o *clown* de John Ducrow.

Vestido sob inspiração militar, ele impôs um estilo majestoso que propiciava o total domínio 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 fixar por definitivo. (BOLOGNESI, 2003, p. 68-69).

No século XVIII, várias leis impostas pelo Estado Francês dava privilégio da fala dialogada somente ao teatro oficial distinguido pelo Estado. O monólogo, entretanto, era autorizado para as demais manifestações artísticas. Fazendo uso desse recurso, destacou-se William F. Wallet (1808-1892), *clown* do circo Astley e opositor a Tom Barry que abusava das acrobacias. Essa oposição entre essas duas características seria o prelúdio do que viria a ser no futuro a dupla de *clown* conhecida como *Branco e Augusto*.

Enquanto Berry desenvolvia o seu *clown* aos modos de Jonh Ducrow, valorizando a acrobacia, Wallet, mesmo explorando o ridículo, dava ao seu *clown* um tom gentil, desenvolvendo um tipo *shakespeariano*, que sempre terminava suas entradas declamando um verso do dramaturgo, de preferência moralizador.

Como era negada aos cômicos circenses a fala, eles tiveram que aproveitar das expressões corporais, principalmente, satirizando o próprio circo e seus cavaleiros. Tiveram que aprender a dominar montaria, acrobacia, doma de animais, música etc., “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” (BOLOGNESI, 2003, p. 70).

Em cinco de novembro de 1863, Napoleão II derrubou a lei que privilegiava somente os teatros no direito ao uso da fala em seus espetáculos. Isso passa a vigorar em 1864, ano considerado o marco da evolução do *clown*. Os palhaços do picadeiro puderam fazer uso da palavra, o que viria a dar mais vida ao jogo clownesco e contribuir para a consolidação da dupla de cômicos circense.

Sem a proibição da fala, os mimos, antes desempregados, puderam retornar à cena e, com isso, readaptar as suas manifestações cômicas para o espaço do circo, além de dar ao cômico a possibilidade de explorar outras façanhas cênicas além da paródia ao próprio circo. A utilização da fala trouxe para os cômicos a necessidade de um jogo de oposição nas cenas,

para que se estabelecesse um conflito. Nascia, assim, a definição dos tipos denominados *Clown Branco* e *Augusto*.

Os cômicos foram buscar na comédia e nas manifestações populares inspiração para as suas apresentações, valorizando cada vez mais as máscaras opositoras que o circo criou. Bolognesi (2003) lembra que, para Roland August, foi o circo moderno que criou o palhaço.

Em meados do século XIX, as apresentações dos cômicos tornaram-se parte essencial do circo. A performance dos *clowns*, cada vez mais, perdia o tom teatral e ganhava uma cara mais circense, principalmente, através das paródias das habilidades que o próprio circo apresentava. Mesmo fazendo o uso da fala, percebe-se aí um retorno às origens do *clown* circense, na paródia ao próprio circo. Começava também a se delinear a diferença entre *clowns excêntricos* e *clowns shakesperianos*: *excêntricos*, aqueles que faziam uso da música, da ginástica, da acrobacia, do equilíbrio, do malabarismo e *shakesperianos*, aqueles que faziam uso da fala, chegando a se firmar como uma dupla, *Branco e Augusto*.

Dois atores, George Footit (1864-1921) e (Raphael Padilla), o palhaço Chocolat, (1868-1917), foram os responsáveis pela definição da dupla cômica Branco e Augusto. Footit era filho de diretor de circo, cavaleiro e trapezista. A máscara de seu palhaço era farinhenta, inspirada no *Clown Branco*, cabia ao palhaço Chocolat fazer-lhe oposição.

Essa dupla fez uso de todos os artifícios atribuídos aos cômicos circenses, sem se preocupar com a distinção entre *excêntricos* e *shakesperianos*. Eles se apropriaram da pantomima, das evoluções da *Commedia dell'Arte*, da acrobacia, da sátira ao circo e dos diálogos. A palavra perdeu um pouco da característica realista e começou a explorar aspectos fantásticos e extraordinários, acompanhando essa mesma tendência a maquiagem e as vestimentas. Footit criou esquetes originais e a dupla antagônica se firmou definitivamente, abrindo espaço para que outros palhaços pudessem explorar suas potencialidades múltiplas, contribuindo também para a formação de trios e trupes inteiras de palhaços, quase sempre da mesma família.

4.2 A DUPLA CLOWN BRANCO E AUGUSTO

Para Bolognesi (2003), a dupla veio para consolidar as máscaras cômicas da sociedade de classes. O Branco representa a palavra de ordem, e o Augusto, o marginal que não consegue se enquadrar na nova sociedade de progresso industrial. Uma das vestimentas do Augusto é inspirada no macacão do operário.

Seguindo esse raciocínio, o cineasta Fellini (1986), em sua obra *Fellini por Fellini*, compara a dupla com a professora (Branco) e o aluno (Augusto), a mãe e o filho arteiro, o anjo e o pecador; representação das oposições entre o impulso para cima e o impulso para baixo, “Essa é a luta entre o orgulhoso culto da razão, onde o estético é proposto de forma despótica, e o instinto, a liberdade do instinto” (p. 106).

Os dois estão numa eterna guerra. As dores e angústias que essa oposição causa dão-se principalmente pela nossa inaptidão de lidar com essa oposição, pois, enquanto o Branco procura a perfeição, o Augusto se rebela contra ela, como uma criança que, numa atitude de rebeldia, “Embebeda, rola no chão e na alma, numa rebeldia perpétua” (op. cit.).

Fellini, ao lembrar o seu primeiro encontro com o circo e, conseqüentemente, com a dupla de cômicos, menciona o *clown* Totó, que, mesmo vestido em trajes modestos para um *Clown* Branco, conseguia manter a sua superioridade, até mesmo com os presos do presídio ao lado onde o circo estava armado, “Totó se dirigiu duas vezes a eles. Como um *clown* branco, fazia outros augustos infelizes” (Ibidem p. 110).

A partir desse momento, ele começa a enxergar a sua cidade como um grande toldo, e as pessoas que nela moram, como Brancos e Augustos. O prefeito e outras autoridades seriam Brancos, e os loucos, os *bichos-papões*, seriam Augustos. Continuando a pensar dessa forma, para ele as cidades estão povoadas de *clowns*. Fellini queria colocar essa imagem em seu filme *I clowns*. Imaginava palhaços saindo de todas as partes da cidade.

Velhas ridículas, com chapéus absurdos, mulheres com sacolas de plástico na cabeça para se proteger da chuva, chapéus e casacos que encolheram, homens de negócios com pastas típicas de um bispo, de aspecto embalsamado, sentado num auto junto ao nosso. (Ibidem, p. 112).

Fellini, através da construção dessa imagem, na verdade, está nos mostrando que, no nosso dia a dia, de acordo com nossas posições sociais, podemos nos comportar tanto como Augusto quanto como Branco. Neste jogo de oposições diante de alguém que se comporta como Branco, imediatamente nos tornamos um Augusto. Para ele, algumas personalidades carregaram em suas ações características desses dois tipos da dupla cômica.

Picasso? Um agosto triunfal, presunçoso, sem complexos, que sabe fazer tudo e no fim é quem vence o *clown* branco. Einstein, um agosto sonhador, encantado, que não fala, mas no último instante tira, cândido, do bolso a solução do enigma proposto pelo atilado *clown* branco. [...] Hitler, um *clown* branco. Mussolini, um agosto. [...] Freud, um *clown* branco. Jung, um agosto. (FELLINI, 1986, p. 112).

O cineasta ainda cita um provérbio de Lao Tse, para sublinhar a sua visão sobre a dupla cômica: “Quando produzas um pensamento (= *clown* branco), te ri dele (= *clown* agosto)” (Ibidem, p. 106).

Dario Fo (2004), em seu *Manual Mínimo do Ator*, apresenta os *clowns* como aqueles que estão sempre com fome, assim como os cômicos dell’Arte. Fome de comida, sexo, identidade, dignidade, poder. Mas quem manda, quem grita? No universo dos *clowns*, só existem duas alternativas, mandar ou ser mandado. Surge, então, a figura do patrão, *Clown Branco* (Louis) que manda, insulta, domina. Cabe, aos Augustos (Toni), aos *pagliacci*, a luta para sobreviver (p. 305).

4.2.1 A categoria *Clown Branco*

O termo *clown* teria a sua origem na palavra de língua inglesa *clod*, que significa camponês, homem da terra, de ambiente rústico. Na companhia de Astley, os cômicos simulavam serem cavaleiros camponeses, simplórios e astutos, que não tinham habilidades para as artes da cavalaria, chegando a provocar o riso da plateia com suas extravagâncias.

O público circense dá o nome de palhaço a todos os artistas que pintam o rosto. Mas os profissionais circenses chamam assim apenas ao que pinta o rosto com tinta branca, usa vestimenta de lantejoulas – que herdou do *Arlechinno* da *Commedia dell’Arte* – traz na cabeça um chapeuzinho cônico e está sempre pronto a ludibriar o seu parceiro em cena, o *cômico de dupla*. (RUIZ, 1987, p. 11).

Para Ruiz, o cômico mencionado, na verdade, é um *clown*, que faz uso de *smocking* e gravatinha borboleta. Às vezes, esse tipo de cômico circense também é chamado de *cabaretier*.

No século XX, o *Clown Branco* recupera os seus traços inspirados no Pierrô da *Commedia dell’Arte*, criado por Grimaldi, tornando-se mais sóbrio, perdendo um pouco da maquiagem grotesca de Grimaldi. Inspirado no Pierrô de Jean-Gaspard Debureau (1796-1846) do teatro de Funâmbulos de Paris, adquiriu um ar mais melancólico, uma pureza romântica sentimental e rica em plasticidade.

Há algumas versões para a maquiagem do *Clown Branco*. A mais conhecida é a de que Grimaldi, ao construir seu personagem, se inspirou na maquiagem branca do Pierrô da *Commedia dell'Arte*. Outra versão seria a de que o personagem cômico criado por Astley, Sr. Diversão (Merryman), tinha como característica uma túnica colorida e chique, chapéu cônico, e o rosto pintado de branco. A terceira versão é a de que o rosto branco seria inspirado num padeiro francês, artista de rua chamado Gros-Guilherme, que usava farinha de trigo como maquiagem para se apresentar nas ruas.

Antes da existência do Pierrô, Dario Fo (2004) lembra que *Arlecchino* usava uma maquiagem (máscara) inspirada na primeira máscara da *Commedia*, de 1572, da Companhia de Alberto Ganassa. Esse palhaço da primeira *commedia* pintava o rosto de branco. Mais tarde, esse palhaço se transformaria em *Gian-Farina* (João Farinha), até se tornar Pierrô.

A boa educação é uma das características do *Clown Branco*. Essa educação é refletida não somente em seus gestos, mas também na roupa e na maquiagem, conservando um rosto branco, sem muitos tons de negro, evidenciando as sobrancelhas e a boca vermelha. Usa uma boina em forma de cone sobre a cabeça e muito brilho no traje, “O tipo, assim, recupera, no registro cômico, a elegância da tradição aristotélica, presente na formação do circo contemporâneo” (BOLOGNESI, 2003, p. 72). Roberto Ruiz (1987) acreditava que a postura e vestimenta empolada do *clown* tira o encanto do tipo palhaço.

Para Fellini (1986), o *Clown Branco* é a representação do moralismo, das ideias, únicas, indiscutíveis, da elegância, da inteligência, da harmonia e da lucidez, “Pois dessa forma o *Clown Branco* se converte em Mãe, Professor, Artista, o Belo, em suma, no que se deve fazer” (p. 106). Outra função do *Clown Branco* é explorar o Augusto, não só na exposição de seu ridículo, mas também como seu serviçal. O Branco é um Burguês, “que de entrada procura surpreender com a sua aparência de rico, poderoso, maravilhoso. O rosto é branco, espectral, franze as altivas sobrancelhas, a boca é assinalada por um só traço, duro, antipático, frio, desigual” (p. 107).

Ainda segundo Fellini, os *Clowns Brancos* sempre competiram para ter o figurino mais luxuoso, chegando ao ponto de um cômico de nome Théodore possuir uma roupa para cada dia do ano.

4.2.2 A categoria Augusto

Muitos frequentadores de circo, sem ater-se a filigranas de definição, chamam um e outro simplesmente palhaço rico e palhaço pobre. E mesmo sendo ricos, torcem pelo pobre, rindo-se às vezes de suas próprias mazelas... (RUIZ, 1987, p. 11).

O cômico da dupla de palhaços é chamado de Tony, Tony excêntrico. Ele é sempre visto como o bobo, o perdedor, o ingênuo. Devido à sua boa-fé, provoca uma identificação com o público, chegando a superar o *clown* “fazendo triunfar a pureza sobre a malícia, o bem sobre o mal, a justiça sobre a opressão” (RUIZ, p. 11).

Assim como aconteceu com Joseph Grimaldi na Inglaterra, que teve seu codinome transformado em sinônimo de palhaço, segundo Maria Augusta Fonseca (1979), autora da obra *palhaço da burguesia*, um cômico chamado Antony, criou um tipo que adquiriu grande sucesso, emprestando também o seu apelido *Tony* a uma categoria de palhaço. Ruiz (1987) denomina a dupla de palhaços do circo de *Clown* e Tony, cabendo ao Tony o papel de cômico, enquanto ao *Clown*, o papel da razão.

O termo *Augusto*, segundo Cláudio Thebas (2005), em *O livro do palhaço*, tem sua origem na língua alemã e teria sido utilizado pela primeira vez em 1869. Um cavaleiro de nome Tom Belling, ao se apresentar, o fez de forma desastrosa provocando uma reação na plateia, que gritava “*August*”. O termo designa aquele que faz as coisas de forma ridícula, ou se encontra nessa situação.

Ainda segundo Thebas, Tom Belling foi também um grande acrobata e equilibrista. Ele tinha por características fazer muitas gracinhas, o que não agradou ao dono do circo, colocando-o para fora do picadeiro. Essa manobra não teria desagradado a Tom, que, pelo contrário, continuou brincando no camarim, pôs uma peruca velha às avessas na cabeça, fez a mesma coisa com um casaco surrado, o que ocasionou muitas gargalhadas por parte de seus colegas. Esses, a fim de provocá-lo, desafiaram-no, dizendo que ele não teria coragem de entrar no picadeiro daquela forma. Tom respondeu que sim, que tinha. Na entrada do picadeiro, ele deu de cara com o patrão, que caiu na gargalhada, deixando-o sem ação e pegando-o de surpresa. Imediatamente, o patrão o empurrou para dentro do picadeiro, fazendo-o provocar nas pessoas da plateia boas gargalhadas (THEBAS, 2005, p. 39). Ao

entrar atrapalhado, Tom tropeçou e caiu com o nariz no chão, deixando-o avermelhado. Devido ao sucesso inesperado, nas outras noites ele repetiu a cena.

Existem ainda duas versões sobre o termo, a partir da associação com o nome Augusto. A primeira remete à figura de um funcionário do circo (garçom de pista) que, encarregado de colocar os materiais de cena no lugar, se atrapalhou, provocando o riso na plateia. A segunda remete a um cavaleiro, também de nome Augusto, que teria vestido um traje desproporcional ao seu corpo, o que também provocou o riso dos espectadores.

Para Bolognesi (2003), 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*” (p. 74).

Posteriormente, tratar-se-á sobre a existente dicotomia entre os termos *clown* e *palhaço*. Aproveitando o ensejo, faz-se conveniente explicitar a origem do termo *palhaço*. O termo *palhaço* deriva do italiano *paglia* (palha) e do material usado para revestir os colchões. Os palhaços italianos faziam uso desse tecido (grosso e listrado) para construir sua vestimenta, além de afofar as partes mais salientes do corpo a fim de protegê-los, amortecendo os tombos (RUIZ, 1987, p. 12).

Para Andréa Aparecida Pantano (2007), em sua obra *A personagem palhaço*, o Augusto é aquele que executa as tarefas armadas pelo *Clown* Branco. Essas tarefas são sempre executadas de forma atrapalhada, cheia de quedas, tropeços e muita bagunça, até o Augusto encontrar um forma de solucionar a tarefa e se sair bem.

Na cena, o papel do Augusto é mostrar-se como andarilho, à margem, que não se ajustou às regras da sociedade. A sua vestimenta deve ser despreziosa. Ao contrário do Branco, que deve estar sempre alinhado, o Augusto deve mostrar certa despreocupação com as normas vigentes, característica que também deve ser marcada em sua maquiagem. O Augusto é o oposto do Branco: “O augusto, pelo contrário, faz um tipo único que não muda nem pode mudar de roupa. É o mendigo, o menino, o esfarrapado” (FELLINI, 1986, p. 107).

Pantano (2007) questiona: “Mas será mesmo que o Augusto é o expoente da miséria? Não será o Augusto uma personagem que rompeu com todas as normas vigentes, portanto, está longe de se encaixar nesta ou naquela conduta?” (p. 44). A autora cita Fabbri, ao apontar o ano de 1880 como ano de imposição do Augusto. A partir dessa data, a sociedade não aceita mais o esfarrapado. Estatisticamente, a miséria começou a diminuir. Segundo ele, aquele era o momento em que se podia rir da miséria, atitude não aceita nos anos anteriores. Os trajes dos cômicos e saltimbancos das feiras valorizavam o brilho. Até mesmo a roupa do Arlequim, que

deveria ser esfarrapada, cheia de remendos, aos poucos foi ficando estilizada, perdendo a ideia do que realmente deveria ser.

Neste período, a sociedade começava a se industrializar e, juntamente com ela, surgia uma padronização do indivíduo, para que esse se enquadrasse na nova sociedade tecnicista. Não havia mais espaço para a marginalização. O Augusto é a revelação do homem que não conseguiu se encaixar nessa sociedade. E essa falta de ajuste à nova sociedade é revelada em todo o Augusto, na sua roupa, na maquiagem, no seu ar de bobo, no nariz vermelho e na inaptidão para realizar tarefas comuns, o que leva ao riso.

O Augusto, embora seja um cômico por natureza, não deixa de retratar a miséria de sua personagem. Ele faz isso explorando o ridículo. É ele quem melhor representa a humanidade açoitada, pois passa parte de sua vida sendo espancado e humilhado. Essa é a personagem que melhor retrata o cotidiano, as emoções do homem. (PANTANO, 2007. p. 45).

4.3 CLOWN OU PALHAÇO?

Como responder a essa pergunta? O que se sabe é que as duas palavras têm origens diferentes. O termo *Clown* surgiu no século XVI, etimologicamente deriva de *cloyne*, *cloine*, *clowne*, *colonus*, *clod*, *lout*, que seria o mesmo que grosseiro, trapalhão, desajeitado.

Na pantomima inglesa, o *clown* representava um serviçal, um empregado, como o Arlequim da *Commedia dell'Arte*. Até a metade do século XIX, o *clown* era aquele cômico que parodiava as ações do circo. Com o surgimento do Augusto, aquele palhaço que lhe fazia oposição, ele começou a ser chamado de *Clown Branco* devido à máscara branca de farinha. O termo palhaço, como já afirmado, é de origem italiana e vem de palha, ou do tecido de revestir colchões, usados pelos cômicos para construir suas vestimentas. Até então, a diferença estava somente na origem da palavra.

O termo *clown* predomina nos circos europeus para definir os cômicos do circo. No circo brasileiro, *clown*, *clon* ou *crom* é aquele palhaço que faz oposição ao Augusto, também chamado de Toni ou simplesmente de Palhaço. O *clown* tem a função de *Partner* ou escada, aquele que prepara as piadas e *gags* para o Augusto.

Para Bolognesi (2003), atualmente, devido à característica e à personalidade dos palhaços brasileiros, prevalece entre nós o tipo Augusto. O *clown* foi substituído pelo

apresentador ou animador do circo, alguém da plateia ou outro palhaço que reveza com o mesmo a função de *clown*, principalmente nos circos pequenos.

Cláudio Thebas (2005) apresenta algumas explicações para essa dicotomia, *clown versus* palhaço. Ele inicia dizendo que isso começa a partir do lugar onde os cômicos se apresentam. Os de rua necessitam chamar a atenção do público, portanto, fazem uso de vários recursos, como a música, o malabarismo, a ginástica etc. Os de circo têm o público à sua espera. Como os circos, em sua maioria, são grandes, eles precisam ser vistos de longe, por isso, usam muita roupa colorida, gestos largos e maquiagem exagerada. Os de teatro também se apresentam em lugares fechados, menores que o circo, por isso, não precisam abusar tanto dos recursos da voz, roupa e maquiagem. Diante de tantas diferenças, os métodos para construção da personagem tendem a ser diferentes.

Muitas pessoas falam palhaço, outras preferem dizer *clown*. Parece até que são duas profissões diferentes. Mas não é bem assim. O que existe é palhaço, e pronto. Quando alguém diz que é *clown*, está contando que é palhaço, sim senhor, e que estudou pelo método teatral. É que aqui no Brasil a palavra *clown* está associada à escola de teatro que é diferente da escola de circo. (THEBAS, 2005, p. 70).

No circo, a formação do futuro palhaço acontece no dia a dia. Antigamente, só existia palhaço entre aqueles que já nasciam no circo ou aqueles que fugiam com o mesmo. Thebas enxerga nessa fuga um ato de amor ao circo ou a alguém ligado a ele. No circo, o futuro palhaço tinha que aprender malabarismo, equilibrismo, piruetas, saber cair e levantar, aprender as *gags* tradicionais. Para fazê-las bem feito, precisava repetir várias vezes, para que tudo fosse verdadeiro aos olhos do público. Esse é o segredo de um bom palhaço de circo, apresentar truques antigos e conhecidos como verdades, como se estivessem acontecendo pela primeira vez. Para tal, ele tem que descobrir o seu próprio jeito de falar, cair, tropeçar.

Nos cursos ou oficinas de *clown*, o aprendiz é levado a expor o seu ridículo, enfrentar seus medos, descobrir em si esses medos, o ridículo, e se mostrar de forma verdadeira, espontânea, sem truques. O mestre vai apontando o que é verdadeiro, natural, o que ele deve conservar e o que deve ser jogado fora.

Enquanto no circo o aprendiz trabalha a partir de números que já existem, ou constrói novos a partir do que já sabe, nas oficinas, é diferente, ele precisa descobrir em si coisas reais que exponham o seu ridículo e, a partir dessas descobertas, deve construir seu número, “O circo e as oficinas são, portanto, caminhos diferentes, mas que levam para o mesmo endereço.

Trilhando qualquer um dos dois, com trabalho e dedicação, o aprendiz pode virar palhaço. Palhaço, *clown*, tudo tonto igual” (THEBAS, 2005, p. 72).

4.4 CONSTRUÇÃO, CRIAÇÃO OU DESCOBERTA DO PALHAÇO?

Segundo Pantano (2007), o palhaço é construção do próprio ator/palhaço. É ele quem cria e define a sua própria personalidade; ao contrário dos outros atores, de teatro, cinema e televisão, que recebem suas personagens concebidas. Mesmo que o ator contribua para a construção da personagem, já existe um traço defendido pelo autor. O ator/palhaço tem que ir construindo ou descobrindo-se como um palhaço.

Ele parte da ideia central do *ser palhaço*, que é fazer rir, juntamente com expurgação dos sentimentos reprimidos do homem, e muitos deles fazem isso observando outras pessoas, seus comportamentos, e, antes de mais nada, ele próprio. Percebe como ele reage às várias situações e que sentimentos são despertados, e depois brinca com isso.

Outros elementos são essenciais nessa descoberta, como a escolha do traje e da maquiagem, além da imaginação e improvisação. É fazendo uso da investigação desses elementos que, aos poucos, o ator/palhaço vai delineando seu personagem, “Não importa como o ator encontrará sua personagem; importa saber criar uma harmonia entre a subjetividade da personagem e a maquiagem, o traje e os adereços, além de encontrar uma voz propícia para sua personagem” (PANTANO, 2007, p. 48).

4.5 A MAQUIAGEM – MÁSCARA

Os atores/palhaços com mais experiência relatam que procuram perceber o que há de mais expressivo em seu rosto e, com a maquiagem, ressaltar essa expressão. Percebe-se aí mais uma vez a questão da auto-observação. Para alguns, o mais importante na maquiagem é ressaltar a boca e o sorriso, uma maquiagem simples e objetiva.

O palhaço Bebê, segundo Andréa Aparecida Pantano (2007), acredita que o sorriso é o mais importante na maquiagem de um palhaço. Seu palhaço tem a maquiagem da boca marcada com um sorriso para cima, já que o seu personagem é alegre. Para ele, um sorriso para baixo, num palhaço, não é sinônimo de tristeza, mas sim de sobriedade, seriedade. Seguindo a linha do destaque ao sorriso, alguns acreditam que uma boca bem contornada, dá

maior possibilidade para se aproveitar das caretas. Pantano cita o exemplo do palhaço Biribinha que, além de fazer uso desse recurso, se preocupa em adequar o seu traje com a maquiagem.

Outro palhaço entrevistado pela autora foi o Charlequito, que teve sua maquiagem e nome inspirados no “Carlitos” personagem interpretado pelo ator e cineasta Charles Chaplin. Charlequito, em sua fala, responde o porquê de muitos palhaços terem uma maquiagem bastante carregada. Ele faz uso de bastante vermelho no rosto e dá destaque à boca, com o objetivo de ser visto de longe. Assim como Charlequito, alguns palhaços desenvolvem sua maquiagem observando outros palhaços, como no caso do palhaço Gira-Gira, que se inspirou num palhaço chileno (PANTANO, 2007).

Os olhos também são outras partes do rosto que chamam atenção dos atores/palhaços. O palhaço Gira-Gira, por ter um olho pequeno, procurava ressaltá-lo, pintando o seu canto de branco e contornando o restante de preto. Além do olho, ele optou por expandir também a boca (PANTANO, 2007, p. 60).

É possível perceber, através desses relatos, que o ator/palhaço precisa de um tempo para chegar à sua maquiagem definitiva; essa escolha pode ser definida por estilo, traços faciais ou a junção dos dois, “A pintura do rosto aponta o nascimento da personagem” (ibidem, p. 60). Essa frase de Pantano merece uma ressalva. Ela aponta um nascimento, não uma definição. Alguns atores/palhaços preferem começar a descoberta, construção ou criação de sua personagem pela maquiagem, enquanto que, para outros, essa será a última etapa, mas de qualquer forma, a maquiagem não deixa de ser um indicador de nascimento.

Para Ana Maria Amaral (1997), a máscara é o que transforma, é sempre um disfarce, oculta e revela, simula, “Um ato teatral acontece quando o indivíduo que o executa se modifica e coloca outra personalidade em lugar da própria”. (p. 63). Aí está a personagem, que representa algo fora do cotidiano daquele que executa, é outro corpo, outra vida, outra voz.

A máscara tem sentido de mutação, de transferência de energia. Mesmo desvinculada da questão dos rituais, ela encerra em si a representação de conceitos, a essência das coisas, a personagem.

A máscara expressiva representa um tipo, com características próprias, determinadas. A máscara do palhaço é uma máscara tipo. Por isso, o ator/palhaço, mesmo fazendo uso da subjetividade, não pode e não deve esquecer a matriz do ser palhaço, que é provocar o riso. A máscara do palhaço oculta o ator para revelar os conceitos do marginal, do moleque, do operário, do louco, no caso do Augusto e a Autoridade, a ordem e a razão no caso do Branco e

assim revelar a antítese existente na relação empregado e patrão, rico e pobre, opressor e oprimido.

4.6 O CORPO CÔMICO DO PALHAÇO

Aos primeiros cômicos do circo, como já vimos, não era dado o direito ao uso da fala, portanto, eles começaram a dialogar com os outros e com a plateia através do seu próprio corpo. Para parodiar os exercícios dos acrobatas e demais artistas do circo, os palhaços precisavam saber dominar aqueles exercícios para poder apresentá-los de forma jocosa, tirar proveito de seu corpo grotesco, aliado à sua inocência, chegando a buscar sentidos duplos para os orifícios do corpo.

Para Bolognesi (2003), o ambiente do circo não é propício para o intelectualismo do espírito. O corpo é a base da cena, seja na beleza escultural dos atletas acrobatas ou no aspecto grotesco de seus palhaços. Henri Bergson (1993), em sua obra *O riso: Ensaio sobre o significado do Cômico*, explicita que enxergava os palhaços como coisas, com seus movimentos, cambalhotas, corpos que se encontram e desencontram, se batem, rolam, esticam, que parecem não ter carne e osso, não serem corpos, mas coisas.

Bolognesi pergunta: será que a comicidade do palhaço só se encontra em seu corpo? Para ele, o ator/palhaço precisa ter um bom domínio do seu corpo, contar com a intuição, com o inesperado, conhecer as suas possibilidades corporais, estar atento ao roteiro, à resposta do público; estar inteiro, alerta, concentrado, para acessar não só a elasticidade de seu corpo, mas também a mente e o espírito do ator.

Luís Otávio Burnier (2011), em sua obra *A arte de ator: da técnica à representação*, revela que, no trabalho com seus atores, privilegiava a corporeidade, isto é, fazer com que o corpo do ator memorizasse as ações, ou seja, o *clown* pode fazer a mesma ação com intenções diferentes, sem deformar o seu aspecto já construído ou descoberto. Essa descoberta se dá através da percepção corpórea do ator, percebendo como o seu corpo fala, percebendo o que irá alimentar as suas ações físicas. É preciso evidenciar que a metodologia aplicada por Burnier está ligada à tradição do teatro, como enfatizou Cláudio Thebas.

Para Burnier, “um avanço importante, no amadurecimento de um *clown*, é quando o ator encontra o *modo de pensar de seu clown*” (p. 219). Esse pensar não é algo racional, mas sim corpóreo, físico, muscular. O *clown* terá descoberto a sua lógica de pensar e seu corpo

reagirá de acordo com essa lógica. O corpo será capaz de expressar a afetividade e as emoções sentidas pelo *clown*. Essa corporificação se dá através da codificação das potencialidades de cada ator. Uma vez codificado o que melhor representa o ridículo, o ingênuo naquele corpo, os atores poderão trabalhar as *gags* (pequenas sequências cômicas). A descoberta da forma de pensar do *clown* (corpórea) é fundamental para se iniciar os exercícios de relação do *clown* com objetos e com outros *clowns*.

4.7 O PALHAÇO E A CRIANÇA

Dario Fo (2004) relata que quando começou a fazer teatro, queria fazer um bufão, mas a arte clownesca era vista como arte para um público infantil. Claro que ele achou aquilo uma estupidez. Mas por que a arte clownesca é vista como algo infantil?

Fo lembra que, há tempos, o *clown* era sinônimo de provocação, condenação da hipocrisia e da injustiça, chegando a ser obsceno e diabólico e que, hoje, foi transformado em “um animador de festas de crianças: é sinônimo da puerilidade simplória, da candura digna de um convite de aniversário, do sentimentalismo babão” (2004, p. 304).

Para Fellini (1986), a família burguesa é uma grande reunião de clowns, onde a criança é tratada como um Augusto. O adulto, comportando-se como um Clown Branco, para mostrar a sua superioridade e poder, pede à criança/Augusto para declamar um poema para as visitas. Para ele, essa é realmente uma típica cena circense. É por essa razão que a criança identifica-se com o Augusto. Como o Augusto, a criança gostaria de jogar água no Branco, quebrar os pratos, rolar pelo chão, e os adultos/Branco não deixam.

No circo, o Augusto pode fazer tudo o que deseja. Claro que será repreendido pelo Branco, mas não tem importância, pois receberá os aplausos da plateia. No circo, a criança pode usar a imaginação e criar situações em que os seus desejos podem ser vividos com liberdade, como gritar alto, correr, vestir-se de mulher, dizer o que pensa. O palhaço Bário, entrevistado por Fellini no processo de filmagem do filme *I clowns*, diz o seguinte sobre a relação criança e palhaço:

Ser *clown* é bom para a saúde. É bom porque enfim a gente pode fazer o que quer, quebrar tudo, espatifar, rolar pelo chão e não há ninguém que censure, mais que isso, aplaudem... e as crianças querem fazer tudo como a gente, quebrar, queimar, rolar pelo chão...por isso gostam da gente. Temos de levá-los por esse caminho, estimular, fazer uma boa escola de *clowns* com vagas

também para crianças. Assim podem fazer o que desejam, se divertir e divertir. É uma profissão boa, se sabendo fazer se pode chegar a ganhar como um funcionário. Por que os pais querem que o filho seja um funcionário e não um *clown*? É um erro. Dizem que rir é saudável e eu estou de acordo. Quando se passou a vida entre gargalhadas, se chega à velhice com os pulmões cheios de oxigênio. (FELLINI, 1986, p. 109).

Na fala de Bário, percebe-se a preocupação com a formação de futuros *clowns* e aponta nas crianças, através de seus desejos de peraltas, uma potencialidade para tal. Bário se apoia nesse desejo infantil da liberdade, de se viver esses desejos e vê, no circo, através do palhaço, uma possibilidade para essa realização.

Dario Fo (2004) relata que, numa discussão com psicólogos e pedagogos que pesquisavam a razão das crianças irem aos poucos perdendo suas faculdades expressivas e gestuais, eles perceberam que, com a chegada da adolescência, as pessoas adquirem uma conduta tímida. Após os dez anos de idade, elas vão se bloqueando e quanto mais vão crescendo, mais vão perdendo a capacidade de fantasiar. Aos poucos, elas vão se enquadrando nas regras sociais, e a escola é uma das responsáveis por esse aprisionamento.

Segundo Fo, os alunos são estimulados a escrever sobre linhas e entre quadrados, a reproduzir imagens conhecidas, nas aulas de pintura, perceber o tom correto a ser pintado, obedecer aos contornos e ter o cuidado de não manchar o desenho. Sobre a mancha, o autor parafraseia o pintor espanhol Pablo Picasso:

Um pintor imbecil está pintando e cai-lhe uma gota de tinta. Uma mancha vistosa espalha-se na folha. Desesperado, o pintor imbecil rasga o papel e começa tudo de novo. No meu caso, ao invés, já que – se me permitem – sou um pintor de talento, assim que cai uma mancha, sorrio, observo-a, viro e reviro a folha, e, comovido, começo a desfrutar daquele acidente com grito de prazer. É justamente da mancha que, para mim, nasce a inspiração. (2004, p. 91).

Na escola, deixar cair uma mancha num trabalho de criança provavelmente será usado como exemplo do que não se deve fazer. A imaginação é tolhida e a criança não pode tirar proveito da mancha, como fazia Picasso. Esse mesmo aprisionamento acontece com o corpo. As crianças são sempre repreendidas, quando se sujam, se jogam no chão, correm, rolam, amarrotam a roupa etc. É no jogo infantil que há o espaço para o grotesco, a liberdade, a respiração.

Nessas palavras de Fo e nas de Bário, talvez haja a explicação para a associação entre palhaço e criança, em particular o Augusto. A criança enxerga no Augusto a liberdade de expressão que lhe é tolhida e há por parte do adulto um olhar infantilizado sobre o palhaço.

Um dos objetivos desse estudo é confrontar a trajetória artística e empresarial do palhaço Pinduca, analisando as características e contrastes entre o que foi produzido por Pinduca em sua empresa informal *Pinduca Show de Atrações* e o circo de lona. Pinduca é palhaço soteropolitano que iniciou sua carreira num circo na década de 1930 e optou por uma vida e carreira fora do picadeiro e longe da vida nômade dos circenses. Diante da breve explanação sobre a origem de circo, sua organização como empresa, formação e atuação de seus artistas assim como sua estratégia de marketing e propaganda e a construção e desenvolvimento do palhaço de circo, passo a explorar, na próxima seção, aspectos bibliográficos e artísticos do palhaço Pinduca, na tentativa de encontrar respostas para as minhas suposições e indagações.

5 PINDUCA SHOW DE ATRAÇÕES

5.1 A INFÂNCIA

No bairro de Santo Antônio Além do Carmo, na cidade de Salvador, Bahia, no dia 10 de maio de 1915, nasceu um menino, que, 97 anos mais tarde, se tornaria um dos palhaços mais velhos do Brasil em atividade. O menino recebeu em seu primeiro batismo o nome de Almir Rodolfo Almeida. Filho da dona de casa senhora Isabel Maria de Oliveira e do escriturário senhor Rodolpho Edmundo Almeida.

Aos nove anos de idade, o garoto Almir, com o intuito de contribuir com a renda familiar, passou a trabalhar e, contando com auxílio de Carmem, sua irmã mais velha, foi apresentado aos irmãos Mamede Abner Zacarias e Camilo Abner Zacarias, proprietários de uma casa de comércio no bairro da Calçada, área da Cidade Baixa, na cidade de Salvador. Almir conheceu primeiramente o senhor Camilo Abner Zacarias, que lhe concedeu o emprego após ouvir o pedido do próprio Almir, questionado se o senhor Camilo não estava precisando de um empregado para limpar e embelezar sua loja. O pedido de emprego foi aceito, e Almir passou a trabalhar na loja Mimosa. Lá, ele iniciou seus trabalhos com serviços de limpeza. Como no período a rua ainda não tinha calçamento, costumava arrastar uma lata d'água para a frente da loja e, com o auxílio de um caneco, aspergia a água com o intuito de assentar a poeira.

Utilizando-se de pedaços de madeira retirados de caixotes, Almir construiu algumas mesinhas que serviram de mostruário para os tecidos vendidos na loja. Com essa iniciativa, Almir ganhou a estima dos irmãos árabes. O outro irmão, Mamede Abner Zacarias, convida-o para trabalhar em sua loja, aos sábados, no atendimento aos clientes. Assim, o menino Almir passa a trabalhar também na loja Brasil, que ficava do outro lado da rua.

O trabalho de Almir fluiu tão bem, que logo foi convidado a ocupar o cargo de gerente da loja, cargo esse prontamente recusado. Almir não se via apto para o cargo com apenas nove anos de idade.

O senhor Camilo Abner Zacarias adquiriu um ônibus, proveniente do interior do estado. O ônibus precisava de uma identidade. Que nome dar ao veículo? Já que naquele período era famoso o serviço prestado pelo ônibus denominado Auto Maromba, senhor

Camilo resolveu então consultar o garoto Almir. O garoto prontamente respondeu, “o nome está aqui: Mimosa”, propondo que o veículo recebesse o mesmo nome da loja. Sugestão aceita, e assim começou a circular pelas ruas da Cidade Baixa o ônibus Mimosa, com o trajeto do Elevador Lacerda à Ribeira, ida e volta.

No primeiro mês de circulação, o ônibus não deu lucro. Desconfiado do motorista, o proprietário resolveu fiscalizá-lo e imbuiu Almir de realizar tal tarefa. Sentado em um caixote e ao lado do motorista, Almir ia anotando numa cadernetinha a quantidade de passageiros que entrava no veículo. A suspeita do senhor Camilo foi confirmada, e Almir, aos onze anos de idade, foi nomeado cobrador. Durante sete anos seguidos, Almir cumpriu a tarefa de às cinco horas da manhã tomar o ônibus para sua primeira viagem do dia, saindo do bairro da Ribeira em direção ao Elevador Lacerda no Comércio.

Segundo Jaciara Santos, em sua obra *De cá pra lá em Salvador: reportagem-história da mobilidade na primeira capital do Brasil*, publicada em 2010 em comemoração aos 30 anos de fundação do SETPS (Sindicato das Empresas de Transportes de Passageiros de Salvador), os primeiros ônibus começaram a circular em Salvador no ano de 1912, ainda de forma precária. Mesmo com a queda da qualidade do serviço prestado pelos bondes, já que por causa da Primeira Guerra Mundial ficou difícil a reposição de peças e componentes dos bondes, pois as mesmas eram compradas no exterior, ainda prevaleciam as companhias de bondes como melhor alternativa de transporte na cidade. No ano de 1930, houve a Revolta dos Bondes, na qual a população colocou fogo em 60 bondes pertencentes à Cia. Circular de Carris da Bahia. Em 1955, a prefeitura baixa um decreto reconhecendo a crise do transporte coletivo de Salvador, e os bondes são substituídos, paulatinamente, por ônibus.

Atuando como cobrador no ônibus Mimosa, Almir foi um dos pioneiros nesse tipo de serviço na Bahia. Quando estava de folga, Almir gostava de jogar bola nos campinhos da cidade, atividade que viria praticar até os cinquenta anos de idade, pois futebol sempre foi uma de suas grandes paixões. Quando não estava trabalhando com os irmãos árabes ou jogando bola, Almir gostava de participar da Festa da Mocidade.

A Festa da Mocidade era um evento que, esporadicamente, acontecia no bairro de Nazaré, no espaço que hoje funciona o fórum Rui Barbosa. Essa festa era animada por um artista de nome Zé Coió. Observando o artista, Almir passou a desejar dar seus primeiros passos como humorista.

Ele era animado por Zé Coió. Tornou-se depois o grande artista nacional, trabalhando naqueles filmes do cangaço. Ele era muito engraçado, ele era um humorista repentista, aí eu ficava assim, (Cruza os braços mostrando admiração) eu gostava. Ele cantava, ele dizia piada, ele aproveitava o que a plateia falava e dizia; eu adorei ver aquele artista, Zé Coió. Eu acho que eu posso fazer isso, e fui começando, fui começando. (PINDUCA, 2009).

5.2 ZÉ COIÓ, UMA INSPIRAÇÃO

Pinduca cita o comediante Zé Coió, personagem interpretado pelo ator baiano Roberto Ferreira, como uma de suas inspirações em seu trabalho de Palhaço. Recorda que, no ano de 1972, no Terminal da França, Salvador, Bahia, aconteceria mais uma Festa da Mocidade e seria animada por Zé Coió. Às cinco da tarde, horário para o início das festividades, o comediante não apareceu para iniciar o show, pois o mesmo tinha sido encontrado bêbado, deitado no fundo de um caminhão. O produtor da festa resolveu, então, convidar Pinduca, agora já um palhaço profissional, para ocupar o lugar de Zé Coió, sua antiga inspiração. Já reabilitado, Zé Coió tentou agredir Pinduca por ter tomado seu lugar no show. Pinduca revela que, tempos depois, Zé Coió o teria imitado em uma apresentação em São Paulo.

Pinduca o descreve como excelente animador, que, usando uma toalha e chorando, provocava a plateia; e também como ator de filmes sobre a temática do cangaço. Em sua filmografia, Roberto Ferreira atuou nos seguintes filmes com essa temática: *Três Cabras de Lampião* (1962), *Lampião o Rei do Cangaço* (1964), *Cangaceiros de Lampião* (1967), *Maria Bonita, Rainha do Cangaço* (1968), *O Cangaceiro sem Deus* (1969), *Deu a Louca no Cangaço* (1969), *Corisco, o Diabo Louro* (1969) e *Sagarana, o Duelo* (1973).

Zé Coió é citado em artigo de França Pereira (2007), *O Humor*, para o site da prefeitura do Recife, Pernambuco, no qual descreve o humor como um estado de espírito daquelas pessoas que são capazes de transformar todos os presentes numa plateia, e como cultivou isso em sua vida, graças ao incentivo de seu pai, que o levava para assistir a shows e peças de revistas e, assim, pôde ver de perto grandes atores cômicos como o Zé Coió.

Desde pequeno era levado ao Santa Isabel por meu pai para conhecer os grandes cômicos da época. Aqui aportavam as companhias vindas do sul nos navios da Costeira – os Ita – Itanagé, Itapé, Itapeva, Itacoatiara – ou

do Loyd Brasileiro, o Mauá, o Pedro II, o Almirante Alexandrino ou o Duque de Caxias – para temporadas de um mês, levando uma peça por semana. Assim, vi Palmeirim Silva, Mesquitinha, Oscarito e Grande Othelo, Silva Filho, do mesmo modo que, indo ao Rio, aliás, sendo levado ao Rio, assistia no Teatro Recreio ou no João Caetano as revistas de Walter Pinto que além de me exibirem Mara Rúbia e Virgínia Lane que ao lado de Dircinha Baptista e sua Irmã Linda, nos apresentavam a parte musical, me faziam ver Walter D’Ávila, Otelo, Zeloni, Nick Nicola, Pedro Celestino e Pedro Dias, Viviane, cada um com sua característica própria e que eram verdadeiras aulas. Com o pendor que já trazia em mim, completava com os artistas da Festa da Mocidade – Zé Coió e Ary Guimarães (Salomão Absalão), meu curso. (PEREIRA, 2007).

Na narrativa de França Pereira, ele cita a Festa da Mocidade da qual Zé Coió e Ary Guimarães (Salomão Absalão) provavelmente eram animadores. Quem também cita essa mesma festa e os dois comediantes é Reinaldo Oliveira (2003), médico e teatrólogo, no artigo *Sou do tempo III* para o site do jornal *Diário de Pernambuco*: “Eu sou do tempo da Festa da Mocidade com as revistas locais e nacionais, com Ary Guimarães (Salomão Absalão) e Zé Coió comandando”. Percebe-se que a Festa da Mocidade era um evento comum em algumas cidades do país e que Zé Coió era um assíduo animador das mesmas.

Em entrevista concedida a Leandro Pereira Lessa (2002) para a sua monografia do curso de comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, intitulada *A dublagem no Brasil*, o comediante e dublador Borges de Barros comenta sobre a participação de Zé Coió no filme *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte, filme este gravado em Salvador, Bahia, no ano de 1962, sendo uma adaptação da obra homônima do dramaturgo baiano Dias Gomes. Segundo Barros, Zé Coió ou Roberto Ferreira era um “baianinho, magrinho, baixinho”, um comediante de circo que tocava viola em boates da boca-do-lixo, no largo do Paissandu, na cidade de São Paulo. Quando Anselmo Duarte conheceu Zé Coió, percebeu que ele seria o ator ideal para dar vida a um personagem vendedor de folhetim de poesias em seu filme.

Esse personagem, o Dedé Cospe Rima, foi inspirado no cordelista baiano Cuíca de Santo Amaro. Ele escrevia versos de cordéis numa crônica sobre os acontecimentos da cidade de Salvador. Boa parte dessas crônicas era chamada de “Abecê”, que constituía uma narrativa de versos que se inicia com as sucessivas letras do alfabeto. Em Salvador e região do recôncavo baiano, era comum recitar-se o *Abecê* de alguém.

O humorista e dublador Borges de Barros foi convidado para dublar as falas do personagem vivido por Zé Coió no filme de Anselmo Duarte. Ainda segundo Barros, Zé

Coió elogiou a dublagem, “Ele assistiu ao filme já com a minha voz e disse que eu havia feito melhor do que ele” (LESSA, 2002, p. 269). Por sua interpretação, Roberto Ferreira recebeu o prêmio de melhor ator secundário, prêmio Cidade de São Paulo, Júri Municipal de Cinema no ano de 1962. Acrescenta Barros, “e esse prêmio não é igual àqueles prêmios de hoje, antigamente examinavam até a cueca do cara para analisar o papel” (idem).

Em sua crônica sobre o filme *O Pagador de Promessas*, datada de 10 de agosto de 1962, o cronista Benedito Junqueira Duarte, na obra *B. J. Duarte: paixão, polêmica e generosidade*, com organização de Luiz Antônio Souza Lima de Macedo, assim cita sobre a atuação de Zé Coió “o talento histriônico e chaplinesco de Roberto Ferreira, aquele sinceríssimo ‘Zé Coió’ (2009, p. 204)”. Vale lembrar que o filme *O Pagador de Promessas* concorreu ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro no ano de 1963 e levou o prêmio Palma de Ouro no Festival de Cannes, França, no ano anterior, além de nove outros prêmios internacionais. No Brasil, foram três prêmios de melhor filme, além de várias premiações em outras categorias.

Pedro Veriano (2010), em sua página na internet, no artigo “*Atrações de feira*”, cita que um comico chamado Zé Coió se apresentava variavelmente nas casas de espetáculos em Belém do Pará no período dos festejos do Círio de Nossa Senhora. Lembra Veriano,

Os comicos variavam de Colé, Badú, Zé Coió, e invariavelmente Jararaca e Ratinho. Em certo ano eles foram “condenados” pela igreja por causa de uma piada. Era assim: ‘Cumpadre (como se chamavam), quem foi que criou o homem?’ ‘Cumpadre, foi Deus; mas ele se esqueceu de registrar a patente e hoje em dia todo mundo faz’. (2010).

O cronista de futebol Carlos Zamith (2010), em sua página na internet, “Baú Velho”, comenta que o jogador Amazonense Sandoval, na década de 50, recebeu o apelido de Zé Coió. O curioso é que aqui ele apresenta uma faceta sobre o personagem, que pode nos dar pistas sobre seu modo de atuação.

Quando o jogo estava fácil para o seu time, Sandoval gostava de brincar com a torcida adversária, fazendo golpes de vista, acenando para a bola quando ela ia pelo alto ou agarrando-a com os braços voltados para as costas, ou ainda dependurando-se no poste horizontal da sua meta. Tudo isso o levou a ser um tanto repudiado pelos adversários, que lhe deram o apelido de “Zé Coió”, nome de um humorista que ficou em Manaus durante muito tempo animando os espetáculos da Festa da Mocidade, da Rádio Difusora e que tinha trejeitos do sexo frágil. (2010).

Na citação de Zamith, o que não fica claro é se esses trejeitos afeminados eram da personagem ou do ator que o interpretava. Quando um ator interpreta o mesmo personagem por bastante tempo, seu intérprete, às vezes, é confundido com o personagem. Um caso clássico é o do personagem Didi, vivido pelo humorista Renato Aragão. Também Almir Rodolfo Almeida passou a ser conhecido e tratado como Pinduca. Em alguns momentos, Almir refere a si mesmo como Pinduca.

Roberto Ferreira aparece como verbete no *Dicionário de Astros e Estrelas do Cinema Brasileiro*, escrito por Antônio Leão da Silva Neto, que assim o descreve:

Ator baiano que ficou conhecido como Zé Coió. Começa sua carreira no teatro de revista em Salvador, no final dos anos 1960, até descobri o cinema, em 1961, com *A Grande Feira*, filme pertencente ao Ciclo de Cinema Baiano. Depois vai para São Paulo e participa de dezenas de produções da Boca do Lixo, quase sempre produzidos por Oswaldo Massaini para o Cinedistri. Dedicar sua carreira a partir daí praticamente ao cinema, em filmes como *O Pagador de Promessas* (1962), *Maria Bonita*, *Rainha do Cangaço* (1968), *Independência ou Morte* (1972) e *Anchieta*, *José do Brasil* (1977). Na Televisão, atua em uma novela somente. *Verão Vermelho*, em 1970, pela TV Globo. (2010, p. 172).

Em seu papel na novela *Verão Vermelho* (1970), escrita pelo baiano Dias Gomes, sendo a primeira novela escrita para o horário das dez na Rede Globo de Televisão, Roberto dá vida a um vendedor de “abecês”, como já tinha interpretado no filme *O Pagador de Promessas*, adaptação da peça de Dias Gomes para o cinema.

Pouca coisa foi encontrada sobre o trabalho de Roberto Ferreira, ator que, com o seu personagem Zé Coió, inspirou a atuação do palhaço Pinduca. Pode-se constatar que ele era um assíduo animador das Festas da Mocidade pelo Brasil, baiano, baixinho e magro, para alguns tinha trejeitos afeminados. Trabalhou em circo, tocava viola em Boates da Boca-do-Lixo em São Paulo, foi ator de cinema, atuando em torno de 28 produções como: *A Grande Feira* (1961), seu primeiro filme, *O Pagador de Promessas* (1962) e *Tocaia Grande* (1962), pertencentes ao Ciclo Baiano de Cinema. Atuou também em uma telenovela. No Filme *Anchieta*, *José do Brasil* (1978), seu último filme, Roberto Ferreira interpretou mais uma vez o personagem que o tornou conhecido, Zé Coió. Roberto Ferreira, ao contrário de Pinduca, foi um viajante.

5.3 A ESTREIA - O INÍCIO NO CIRCO

Almir sempre gostou de piadas e anedotas e sempre esteve disposto a aprender. Conta que, ao lado da sacristia da igreja da Boa Viagem, funcionava uma escola com um palquinho. O padre sempre perguntava se ele gostaria de se apresentar, e, claro, ele aceitava. Rejeitava a escada e subia no palco pela frente de maneira desajeitada, fazendo graça e ganhando a plateia. Esses acontecimentos serviram de base para o que aconteceria mais tarde, no dia em que completaria 22 anos de idade, pois, desde a juventude, Almir Rodolfo Almeida já demonstrava predileção por duas paixões, o desejo de fazer rir e jogar futebol.

No ano de 1937, Almir comunica à sua mãe que comemoraria o aniversário no circo, pois, além de gostar bastante de circo, estava a fim de “brincar” um pouco. O circo chamava-se Arco-Íris, vindo de Alagoas, e encontrava-se armado na Praça dos Mares, bairro de Roma na cidade de Salvador, Bahia. Ao chegar ao circo, Almir optou por sentar-se nas arquibancadas ou “poleiro”, nome dando por populares e circenses às arquibancadas de madeira. O público, aflito para ver o espetáculo, começou a gritar pedindo o início do mesmo. Almir, animado, juntou-se ao coro de vozes, pedindo o princípio do espetáculo ou o retorno do dinheiro investido.

Antes de iniciar o espetáculo, entrou no picadeiro um senhor aparentando uns 50 anos de idade, era o dono do circo. Na tentativa de apaziguar os ânimos, saudou o seu respeitável público e anunciou que os espectadores veriam um grande espetáculo, grandioso como sempre, mas que, naquela noite, não haveria a apresentação do palhaço, pois o mesmo tinha fugido do circo roubando-lhe a esposa. Nesse caso, realmente o palhaço foi um ladrão de mulher, numa alusão a um dos refrãos mais famosos atribuídos ao palhaço de circo, que ao perguntar à audiência “E o palhaço o que é?” ouvia sempre a resposta em coro “É ladrão de mulher”.

Almir, como sempre gostou de uma boa piada, já empolgado pela reação do público antes do espetáculo, resolveu interagir como o dono do circo: “E o palhaço não vem? Isso não pode ser! Circo sem palhaço não dá!”. O empresário, respondendo à galhofa, perguntou: “E você é palhaço?”. Almir, de imediato, respondeu que não, não era palhaço. Aproveitando o ensejo, o dono do circo citou que estava necessitado de bailarina, rumberia, trapezista, aramista, músicos e humoristas e, claro, de palhaços, pois estava disposto a contratá-los. O circo não podia ficar sem um palhaço, e perguntou se alguém

gostaria de ficar no lugar do palhaço fujão, se tivesse alguém com essa coragem que se manifestasse. Algumas pessoas se prontificaram, e o dono do circo os chamou até o picadeiro.

Quando o dono do circo falou da necessidade de contratar um humorista, Almir levantou a mão, agindo por impulso, pois não tinha experiência, nada além dos pequenos gracejos que executava no grupo de amigos. Ao deslocar da arquibancada até o picadeiro, saiu fingindo que estava tropeçando na plateia, assim foi descendo, quando chegou ao picadeiro, encontrou um casal de anões. Aproveitou e passou a mexer com o anão, passando a mão por sua cabeça e pegando no queixo da anã. O anão, revidando a gracinha dirigida à sua companheira, deu-lhe um murro nas costas. Almir aproveitou a deixa disfarçando uma queda, a plateia respondeu com risadas, foi quando o anão começou a correr atrás de Almir pelo picadeiro a fim de agredi-lo. O incidente foi tão empolgante que pareceu algo ensaiado.

Almir, além dos seus 22 anos, estava com o corpo bastante leve e ágil devido ao futebol que praticava com afinco, o que lhe proporcionou grande vantagem em relação ao anão. Ainda no picadeiro, Almir, segurando nas abas de uma cama elástica, conseguiu subir na mesma, enquanto o anão, querendo lhe pegar, ficava de baixo xingando e querendo subir. O anão, auxiliado por uma escadinha de corda, conseguiu subir na cama elástica, mas assim que ele subiu, Almir desceu, ação que fez o público dar bastante risada. Foi quando o dono do circo, interrompendo a contenda, questionou se Almir seria palhaço, se já tinha trabalhado em algum circo. Almir outra vez responde negativamente ao empresário. Percebendo em Almir algo de promissor, o empresário fez-lhe um convite para trabalhar no circo. Almir prontamente aceitou e, para surpresa do rapaz, o dono do circo informou-lhe que ele trabalharia no circo como substituto do palhaço Pipoca. Os espectadores responderam com uma salva de palmas, e Almir se despediu daquele público, que agora também era seu, com beijos e gracejos.

Durante toda a semana, Almir foi ao circo para treinar alguns esquetes, afinal, como já relatado nessa dissertação, o aprendizado daqueles que adentravam ao universo do circo iniciava imediatamente, e com Almir não seria diferente, além do mais, as únicas experiências que Almir tinha como comediante eram das apresentações na escola do lado da igreja da Boa Viagem, mas em casa já ensaiava para esse dia, pintando o rosto com cal e maquiagem de carnaval. Uma semana depois, sem nunca ter se apresentado em um circo, sem nenhuma experiência como palhaço, Almir estrearia como um palhaço profissional.

O palhaço antigo tinha deixado sua roupa de show para trás. Foi vestido com a roupa do palhaço Pipoca que Almir se apresentou naquela noite. O sapato grande de palhaço usou somente naquele dia. Nunca gostou de usá-lo, como gostava muito de dançar, achava que os sapatos o incomodavam.

Aquela noite era muito especial, não só para Almir, mas também para seus amigos e conhecidos. Durante a semana, alguns artistas do circo saíram pela cidade anunciando que Mizito, como era conhecido Almir Rodolfo Almeida nos campinhos da cidade, estaria estreando naquela noite como o palhaço do circo. As arquibancadas estavam lotadas, todos os companheiros de futebol estavam lá para presenciar a estreia de Mizito como artista de circo.

O espetáculo já tinha começado, e o palhaço ainda não tinha sido “batizado”, o dono do circo não queria chamá-lo de Pipoca, para evitar comparações com o outro palhaço. O empresário pegou uma revista e começou a folheá-la, acabou encontrando alguns nomes que ele achou que poderiam servir, tais como: Pirulito, Pindoba e, por fim, Pinduca. Assim foi batizado. Nesse dia, nascia para o picadeiro e os palcos baianos o palhaço Pinduca. Segundo Luiz Andrioli (2007), em seu livro *O circo e a cidade: histórias do grupo circense Queirolo em Curitiba*, o nome do palhaço Chicharrão, designação dada pelos portenhos ao toucinho frito em pedaços, também surgiu de um improviso e foi retirado de uma revista humorística da Argentina.

A noite foi um sucesso, e Almir, agora Pinduca, ficou trabalhando como palhaço no circo Arco-Íris por cerca de 35 a 40 dias. O dono do circo já tinha sondado sobre a possibilidade de Almir ir junto com a trupe. Com medo de desagradar o empresário circense e ter que deixar o circo antes da hora, Almir respondeu que sim, iria com o circo. Quando chegou a data da viagem, ele desistiu, argumentou que não podia deixar a mãe, pois ela não suportaria a sua ausência. Iniciava aí uma das principais características sobre esse palhaço que surgiu num circo, mas que não optou por uma vida nômade como boa parte de seus colegas do período.

Quando narro para algumas pessoas como Almir se tornou o palhaço Pinduca, de seu aniversário no circo e da história do palhaço que fugiu com a esposa do dono do circo, elas comentam que, possivelmente, Pinduca esteja adicionando um elemento do imaginário sobre o circo à sua história, resultado da famosa chula “*E o palhaço o que é?*”, prontamente respondida pelos espectadores, especialmente as crianças, em dias de propaganda pelas ruas “*É ladrão de mulher*”, o que pode ser verdade, mas o que as pessoas não levam em conta é que Pinduca declara ter sido o dono do circo quem expôs

essa história para toda a audiência. Por meio de um bom lance de publicidade, utilizando-se de um imaginário construído a respeito do palhaço, o dono do circo faz um pedido ao público presente de que o auxilie a manter seu empreendimento, afinal ele perdeu não só a mulher, mas também seu palhaço. O palhaço pode realmente nunca ter fugido ou pode ter seguido sozinho, motivado por outras questões, ou, realmente, ter fugido com a esposa do dono do circo. O que vale aqui é perceber que quem faz uso do imaginário para tentar resolver um problema e criar um assunto a ser comentado por todos, despertando a curiosidade da população para o circo, é o empresário circense ou, talvez com o intuito de adquirir a empatia do público, proporcionado que um morador local possa se tornar artista de circo, ao menos naquele instante. Foi o empresário circense conhecedor de sua arte e das variadas formas de promover o seu espetáculo que, de forma genial, utilizou-se de um tema comum a todos, circenses e público, para divulgar seu empreendimento. A verdadeira motivação nunca saberemos, mas o que importa de tudo isso é termos conhecimento que, naquele dia, surgiria para a arte circense soteropolitana o palhaço Pinduca.

A reação dessas pessoas após ouvir a história sobre o surgimento do palhaço Pinduca remete ao personagem Will, vivido pelo ator Billy Crudup no filme “Big Fish” (Peixe Grande). Dirigido por Tim Burton (2003), o filme narra a relação de aproximação e distanciamento entre um pai e seu filho. Edward Bloom, pai de Will, personagem vivido pelos atores Ewan McGregor (jovem) e Albert Finney (idoso), foi um viajante, sentia que a cidade onde morava era pequena para ele, resolveu então conhecer outros lugares e pessoas. Tornou-se um exímio contador de histórias adensando bastante fantasia às histórias vividas em suas viagens, conquistando a simpatia de todos ao seu redor, menos de Will, que, após a adolescência, percebeu que havia algo de fantástico nas histórias de seu pai, fazendo-as fugir um pouco da realidade. Ele acreditava que essas histórias faziam parte de uma representação do lado egocêntrico do seu pai e passou a rejeitá-las.

No leito de morte, Bloom pede ao filho que lhe revele como será a sua morte, morte essa afirmada por Bloom ter sido vista por ele mesmo por meio do olho de vidro de uma bruxa, mas ele nunca chegou a revelar como seria. Diante da insistência do pai, no leito de morte, Will aceita o desafio, narrando que o funeral de seu pai seria um grande acontecimento na presença de todos os personagens de suas histórias e, nesse momento, ao ser colocado na água pelos braços de Will, ele, enfim, se tornaria o “Grande Peixe”, transpondo os limites da imortalidade. Bloom morre feliz ao ouvir o término da narrativa sobre sua morte, executada por seu filho Will. No plano real, durante o funeral de Bloom,

os personagens de suas histórias aparecem não em seu esplendor e aspectos fantásticos, mas sim reais, sem a áurea da fantasia. O mundo fantástico de Bloom encontra-se com o mundo real de Will, e esse, ao narrar a história de seu pai aos espectadores do filme, assume a conjunção dos dois mundos, o real e o fantástico.

Nesse momento, eu, pesquisador, vejo-me vivendo o dilema de Will, pois, como pesquisador, tento ater-me à verdade dos fatos, mas como espectador do discurso do velho palhaço, deixo-me “cair na rede” de histórias armadas pelo “Grande Peixe” artista e empresário do entretenimento, o palhaço Pinduca. O que, de fato, é real ou fantástico no discurso de Pinduca é difícil definir, pois, assim como Bloom, os dois passaram pelo circo e adquiriram a “áurea” da mesma matéria do que é forjado o circo, verdades e mentiras, labuta e sonhos, realidade e fantasia.

5.4 O NOME PINDUCA

Almir revela que o nome Pinduca foi tomado emprestado de um personagem de história em quadrinhos publicada na revistinha *Tico-Tico*. A revistinha *Tico-Tico* foi lançada no país no ano de 1905 direcionada ao público infantil e juvenil, pautada por um aspecto pedagógico, valorizando a moral tradicional e o espírito positivista. Foi a primeira publicação brasileira a imprimir em suas folhas séries regulares de histórias em quadrinhos.

No ano de 1932, o cartunista alemão Carl Anderson criou um personagem chamado Henry, um menino careca, de pernas tortas que pouco falava, preferindo comunicar-se por mímica. Sua publicação nos Estados Unidos consta do ano de 1935, pela *King Features Syndicate*. No Brasil, a editora EBAL (Editora Brasil-América) publicou uma revistinha desse personagem com o nome de Pinduca entre os anos de 1953 a 1961.

Após uma viagem aos Estados Unidos em 1933, o baiano natural de Juazeiro e residente no Rio de Janeiro, Adolfo Aizen, passa a conhecer a *King Features Syndicate* e adquiriu os direitos de publicação de suas tirinhas no Brasil. Em 1934, publica o *Suplemento Infantil* com tiradas semanais no jornal *A Nação*. Após a décima sétima publicação, devido ao seu sucesso com o público infante-juvenil, passa a ter sua publicação independente do jornal, com o título *Suplemento Juvenil*.

As tirinhas do personagem Pinduca foram publicadas no Brasil pelo *Suplemento Juvenil*, e não na revista *Tico-Tico* como acredita o palhaço Pinduca. Sendo as duas publicações direcionadas para o mesmo público, e como a revistinha *Tico-Tico* surgiu primeiro e era bastante popular, confundir uma revista com a outra devia ser bastante natural.

Utilizar-se de uma revistinha infantil para escolher o nome de um palhaço revela um traço da praticidade dos circenses em resolverem questões mais imediatas. Não temos um palhaço, vamos tentar encontrar um na plateia, não temos um nome, vamos procurar nas revistas, o “show não pode parar”. Esse tipo de atitude não pode ser encarado como descuido com o espetáculo e, conseqüentemente, com a empresa circo, pois era de conhecimento de todos, que, durante a temporada, o novo membro da trupe teria tempo para ensaiar e aprimorar sua técnica, além de contar com auxílio de todo o elenco para essa tarefa, assim como esclarecer-lhe tudo sobre o funcionamento da empresa.

Outra faceta na história desse palhaço começava a se desenhar: não acompanhou o circo para outro estado. Na ocasião em que o dono do Arco-Íris o convidou para seguir com o circo, ele disse “sim”, mesmo sabendo que não cumpriria a promessa. O sim era usado como estratégia para continuar trabalhando no circo até o dia de sua partida, mas sempre inventava uma desculpa para não seguir adiante. A primeira desculpa que inventou era que tinha de ficar e cuidar da mãe. Na verdade, Almir nunca gostou de viajar, essa era a sua maior motivação para continuar na Bahia. Junta-se a isso a constituição de sua família particular e a segurança financeira que um emprego fixo lhe garantia.

O segundo circo em que trabalhou chamava-se Buraem, era um circo menor que o Arco-Íris. Pinduca não forneceu nenhuma informação relevante sobre a sua passagem por esse circo. Prefere referir-se ao Circo Fekete onde trabalhou por volta de dois anos, pois sua irmã Carmem tinha conseguido uma vaga no circo como camareira, além de cuidar dos figurinos, atuava nas encenações do circo-teatro como figurante. Foi ela quem convenceu os administradores do circo a contratarem o palhaço Pinduca.

5.5 CIRCO FEKETE

No circo Fekete, Pinduca participava nos dois momentos dos espetáculos, no primeiro momento, no picadeiro, como o palhaço Pinduca, e, no segundo, nas

apresentações do circo-teatro. Almir ganhou seu primeiro papel numa encenação do circo-teatro, por ocasião de um momento fatídico, porque um dos atores, que era também trapezista, caiu do trapézio, ficando bastante debilitado. O ator e trapezista era Johnny Fekete, seu número no trapézio consistia em ficar de cabeça para baixo com a cabeça apoiada na base de ferro e tocar uma canção utilizando um instrumento de sopro conhecido por pistom. Quando o circo estava armado no bairro de Brotas, ele caiu do trapézio faturando a clavícula e duas costelas. Neste período, o circo estava exibindo muitas peças, como *Lágrima de homem*, *Compra-se um marido*, e ele ficou incapacitado de atuar nos espetáculos do circo-teatro.

A peça que iria ser encenada era *Nossa mãe honrarás*. Como Johnny estava impossibilitado de atuar, e Almir mostrava bastante desenvoltura no palco como Pinduca, foi convidado a substituir o ator no espetáculo. Ganhou o papel do genro bonzinho na peça *Nossa mãe honrarás*, atuando ao lado da atriz baiana Celina Ferreira. Almir fez o papel de genro de Celina. Em cena, a mãe era maltratada pelos filhos e pelo outro genro, seu personagem era o único da família a tratá-la bem.

Durante a encenação, Almir poderia fazer uso do ponto – uma pessoa escondida do público que discretamente soprava as falas para os atores – mas não se adaptou a essa convenção do teatro. Para ele, trabalhar com o ponto era algo para artistas acostumados com o recurso, já que, às vezes, ele não ouvia direito as falas, fazendo com que improvisasse nas cenas. Como sabia que faria o papel do genro brincalhão e respeitador, que brigava com todos para defender a sogra, dispensou o auxílio do ponto. Almir alcançou êxito em sua estreia, o que lhe assegurou a participação em outras peças como: *A vida, paixão e morte de meu Senhor Jesus Cristo*, *Compra-se um Marido*, *Lágrimas de Homem* etc. Pinduca afirma ter atuado com o ponto nas encenações do circo-teatro produzido pelo Fekete, mas rejeitava o artifício quando estava em cena.

Foi também no circo Fekete que Almir começou a escrever esquetes e pequenos dramas, entre os esquetes destaca-se *O Grande Mentiroso*. A ação passava-se num escritório de uma produtora. Almir fazia o papel de um Ébrio – tipo característico do cantor bêbado que ganhou essa nomeação devido à música *O ébrio*, de Vicente Celestino, lançada em 1935 e, mais tarde, adaptada para o teatro pelo próprio Celestino. Em *O Grande mentiroso*, Almir aparecia meio barbudo, trajando-se como mendigo no papel-título do esquete. Com o intuito de conseguir um emprego, o Ébrio chegava dizendo que estava para morrer, dizia que tinha sido um grande artista, um grande cantor, e então cantava, declamava e, para alimentar mais o drama, tirava o chapéu e chorava dizendo que

seu pai havia morrido, sua mãe tinha sido atropelada junto com sua irmã. Drama escrito em 1939, ano de início da Segunda Guerra Mundial, como Almir gosta de frisar.

Uma característica do circo Fekete, no período em que Pinduca fez parte de seu elenco, era os shows dedicados ou oferecidos em honra a determinado artista da companhia, a exemplo dos shows destinados a Jota Silva e a Helena Fekete. Eram festas de gala em que todo o elenco prestava homenagens aos artistas mais prestigiados da companhia. Essas festividades cumpriam duas funções: além de homenagear os melhores artistas do elenco, serviam de chamariz e propaganda para o circo, já que o público gostava desses festejos e tinha curiosidade de saber como seria a festa dedicada a determinada estrela do circo. Na verdade, o artista homenageado era quem escolhia o repertório a ser apresentado, pois a renda daquela apresentação seria revertida para o artista homenageado e sua família. Daniela Pimenta (2005), em sua obra *Antenor Pimenta: Circo e poesia*, relata sobre essa mesma festividade, denominada de *Festival do Artista*, como forma encontrada por seu tio-avô, Antenor Pimenta, artista e empresário circense, de acrescentar o cachê de determinado artista.

Além do pagamento fixo, a cada cidade era feito um *Festival do Artista*: a renda da última sexta-feira da temporada era dedicada a um artista e sua família. O contemplado tinha total liberdade na organização do espetáculo, desde a escolha da peça a ser apresentada e dos números da primeira parte (que podia ser reduzida se a peça fosse muito longa) até o valor dos ingressos, promoções e divulgação. (p. 81).

O jornalista e escritor Afonso Ligório Pires de Carvalho (2004), em artigo escrito para o *site Entretextos*, informa que o circo Fekete foi fundado pelo húngaro Geovanni Fekete e, mais tarde, após sua morte, passou a ser administrado por seus filhos e herdeiros Johnny, Charly, Jimmy, Bobby e Billy Fekete. Cada um dos irmãos era responsável por determinada área administrativa da empresa, além de se dedicar a uma modalidade artística e atuarem nas montagens do circo-teatro. Esse mesmo circo teve seu fim nos anos 50, em Recife, Pernambuco.

Johnny e Charly destacavam-se por seu número no Globo da Morte, numa apresentação que mesclava evoluções, montados em bicicletas no primeiro momento e, no segundo, giros, desafiando a gravidade em motocicletas velozes e barulhentas. Johnny também sobressaía como músico inspirado em Glenn Miller e sua *Moonlight Serenade*, sucesso na época. Assim como os outros irmãos, Johnny também se casou com uma

nordestina, tomando como esposa a baiana Normar, e, depois de findadas as atividades do circo Fekete, estabeleceu-se em Belo Horizonte como comerciante.

Ainda segundo Carvalho (2004), o circo Fekete tinha algo que merece ser referenciando, a sua estrutura física, composta por uma lona de duas fases, picadeiro e palco espaçosos e uma iluminação própria. O circo contava em sua trupe com um grupo de artistas especialmente preparados para as representações teatrais e outro elenco dedicado somente aos números típicos do circo.

Segundo dados do *site Pindorama Circus*, em artigo escrito por Hermância Feitosa Pereira (2003), o artista circense Joval Rios, juntamente com a sua esposa Durvalina Feitosa Pereira – Leda Rios, ingressou no Circo Teatro Fekete no ano de 1946 e foi nesse circo que Joval Rios desenvolveu a sua capacidade de interpretação, contando com o auxílio de Alberto Fekete, aquele que teria sido seu mestre na arte de interpretar. No circo, fez grande amigos como Eros Arruda, além dos membros da família Fekete, Bob, Charles, Nini e Raquel. Joval Rios teria expressado que, no Brasil, eram poucos os teatros que conseguiam manter a qualidade na montagem de peças teatrais como no Circo Fekete, pois, debaixo de sua lona, foram montados grandes épicos como, *A queda da Bastilha* e *Os Miseráveis*.

Na opinião de Pinduca, o Circo Fekete foi, como ele gosta de dizer, “a maior equipe de shows que eu já vi em minha vida e que veio à Bahia, era um elenco completo” (2011). Cita os seguintes artistas com quem teve a oportunidade de trabalhar: Jota Silva, Eros Arruda, os palhaços Chimarrão e Jacaré, palhaço brincalhão e saltador que servia de “escada”, ou seja, preparava a piada ou ação para o palhaço Chimarrão. Pinduca fazia parte do trio de palhaço, além de dançar e cantar emboladas. E, dessa forma, ficou trabalhando no Circo Fekete entre os anos de 1937 e 1938.

5.6 OUTRAS PRAÇAS

Pinduca trabalhou somente em circo entre os anos de 1937 e 1938, pois, em 1938, passou a trabalhar no Colégio Órfãos de São Joaquim, atuando como chefe de disciplina, onde ficou por sete anos, de 1938 a 1945. Mas isso não impedia que ele dedicasse parte de seu tempo ao circo, pois todo circo que chegava a Salvador recebia a visita de Pinduca, que, de posse de sua carteira profissional, registrado como palhaço, humorista e cantor,

expedida pela Polícia Federal e pela Ordem dos Músicos, pedia para mostrar seu trabalho. Dessa forma, ele se apresentava no circo e procurava falar direto com o proprietário ou com o gerente do circo, chegava elogiando o circo e demonstrando o seu desejo de fazer parte da trupe e, assim, passava a fazer parte do elenco do circo, ao menos até a sua partida para outra cidade.

Como alguns circos contavam com palhaços estrangeiros, Pinduca não atuava nos esquetes, a não ser naqueles em que consistia em *gags* de quedas e pontapés. A sua principal função era de animador do show, cantando, dançando e brincando com a plateia. E foi dessa forma que Pinduca atuou por muitos anos nos circos que visitavam Salvador. Ele não forneceu mais informações acerca de sua participação nesses circos, talvez por não fazer parte do elenco fixo dos circos, não era convidado a atuar em papéis de destaque do circo-teatro e também, como ele mesmo afirma, devido à questão da língua, não podia fazer parte dos esquetes mais elaborados com os palhaços estrangeiros. Imagino que, por estar em um país que não entenderia a sua língua natal, nenhum palhaço estrangeiro tentaria um esquete com falas. Provavelmente, o que impedia a participação de Pinduca nos números desses palhaços era realmente a comunicação de bastidores durante os ensaios, no entendimento das marcações e códigos para as apresentações.

A atriz e pesquisadora Daniele Pimenta, em seu livro já citado, descreve que os circenses mais antigos geralmente utilizavam duas nomenclaturas para distinguir os palhaços brasileiros dos estrangeiros. O palhaço estrangeiro, comumente, era denominado de *palhaço mímico*, enquanto o brasileiro de *palhaço pilhérico*, isso devido à sua performance apoiada em um humor verbal. Essa também seria a razão do sucesso do palhaço nos circos nacionais, pois o mesmo faz uso da fala para realizar a sua comédia de picadeiro, tão apreciada pelo público brasileiro, reafirmando o dito popular de que “um bom circo é aquele que tem um bom palhaço” (2005, p. 20).

O fato de Almir não pertencer a nenhuma companhia circense, deu-lhe liberdade para que ele se dispusesse a apresentar-se em outros locais além dos circos, principalmente em clubes, utilizando-se de jogos e recreações como recurso de entretenimento. Atuou também em empresas e escolas e foi numa dessas apresentações, em uma escola, que viria conhecer aquela que quinze anos mais tarde se tornaria sua esposa, assunto que tratarei adiante.



Fig. 1: Pinduca Show de Atrações, festa de aniversário da Escolinha 1, 2, 3 – Arquivo pessoal de Almir Rodolfo Almeida.

Havia uma escolinha de Ensino Fundamental no bairro da Pituba em que Pinduca diz ter feito dez shows seguidos. A diretora da escola o convidava para realizar uma caminhada pelo bairro com o elenco do Pinduca Show de Atrações, que, basicamente, era uma bandinha, perna de pau e os atores caracterizados de bichos / bonecos. Numa dessas apresentações, a proprietária da escola revelou a Pinduca o desejo de dar outro nome ao estabelecimento de ensino. Pinduca terminara de cantar uma música, que tinha como base o ritmo da música natalina *Jingle Bells* com a seguinte letra, “*um, dois, três, um, dois três, quatro, cinco, seis, sete, oito, nove, para doze faltam três, um, dois, três, um, dois três...* Vamos bater palmas, palmas vamos bater, como é bela a escola, vamos aprender”. Ele então sugeriu que a escola passasse a se chamar “Um, Dois, Três”, e assim aconteceu.

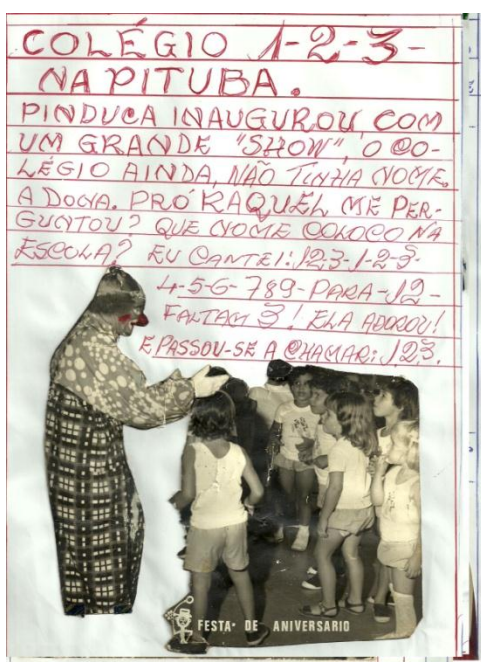


Fig. 2: Pinduca animando a festa de aniversário da Escolinha 1, 2, 3 – Arquivo pessoal de Almir Rodolfo Almeida.

Outro espaço em que Pinduca chegou a se apresentar foi a Primeira Igreja Batista de Salvador, perto do bairro da Barroquinha. Um amigo de Pinduca dos campinhos de

futebol, funcionário e membro da igreja, conseguiu, junto às lideranças da instituição, que estes comprassem uma apresentação do palhaço a fim de entreter os fiéis. Inspirando-se num acontecimento real sobre o naufrágio de um navio na costa baiana durante a Segunda Guerra Mundial, Almir decide criar um auto denominado *O milagre de Senhor do Bonfim*.

A encenação narrava a história de um pai – Pinduca – sobrevivente do naufrágio, que trazia consigo no colo sua filha quase morta, à procura de um médico que lhe restituísse a vida. Diante da gravidade e sem nenhuma perspectiva de salvar a menina, o médico diz ao pai que somente um milagre realizado por Senhor do Bonfim poderá devolver-lhe a vida. Num ato de fé e desespero, o pai clama ao Senhor do Bonfim que restitua a saúde da menina, e o milagre acontece. Para apoteose final, com toda a igreja no escuro, as cortinas se abrem e aparece a imagem do Senhor do Bonfim crucificado, iluminado por lâmpadas fixadas na cruz.

Provavelmente, a dramaticidade da cena deve ter emocionado boa parte da plateia, mas não foi suficiente para manter o cargo do amigo de Pinduca, que convenceu a liderança da igreja a contratar o show do palhaço. O pagamento foi realizado dois dias após a apresentação. A intenção de Pinduca era ganhar o público pela comoção provocada pela cena, mas não é difícil perceber uma pitada de provocação ao encenar em uma igreja protestante um milagre atribuído a um ícone católico. A situação em si não deixa de ser uma ação bem típica dos esquetes de palhaços, onde as gafes e desentendidos estão sempre presentes.

Como artista fora dos picadeiros dos circos, Pinduca mostrou sua arte em espaços como clubes, empresas do Polo Petroquímico, agências bancárias, escolas e até em uma igreja. Mas seu intérprete, Almir Rodolfo Almeida, como pessoa física, teve que trabalhar em vários seguimentos.

Iniciou sua carreira como trabalhador, aos nove anos de idade, como ajudante na loja dos irmãos árabes, na Feira do Curtume, Baixa do Fiscal, Cidade Baixa, Salvador, Bahia. Dos 12 aos 19 anos de idade, atuou como cobrador de ônibus, até entrar para o colégio Órfãos de São Joaquim, em 1938, como chefe de disciplina, permanecendo até 1945. Trabalhou ainda na fábrica de chocolate Bhering no Bonfim e depois na fábrica de calçados Mirca na Avenida Barros Reis. Em 1946, passa a fazer parte do quadro de funcionários da Panair do Brasil (uma das primeiras companhias aéreas do país). Ainda trabalhando para companhias aéreas, prestou serviço, em 1947, para as companhias Cruzeiro do Sul Aerovias e Transcontinental. Segundo o próprio Pinduca, ele foi eleito o

melhor despachante de aviões em Salvador. Também por dez anos, trabalhou em agência do Jogo do Bicho, uma atividade ilegal de contravenção.

De acordo com a pesquisa de Carlos Eduardo Martins Torcato (2011) para a sua dissertação de Mestrado em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, intitulada *A repressão oficial ao Jogo do Bicho: Uma história dos jogos de azar em Porto Alegre (1885 – 191)*, o Jogo do Bicho teria surgido no Rio de Janeiro no ano de 1892, idealizado pelo barão João Batista Drummond, com o intuito de aumentar a frequência de visitantes ao seu zoológico. O visitante que tivesse o bicho do dia impresso em seu canhoto levava para casa um valor em dinheiro. O bicho do dia ficava escondido atrás de um tecido e era revelado somente no final da tarde. Ingressos do zoológico passaram a ser negociados fora de seu espaço físico, contrariando o acordo entre o dono do empreendimento e as autoridades locais, iniciando aí a sua história de ilegalidade.

No ano de 1894, o Jogo do Bicho passa definitivamente para a clandestinidade e, mais tarde, passou a fazer parte da cultura popular. A popularidade do jogo foi possível devido aos seguintes fatores: não havia limites de valor para as apostas – com isso qualquer pessoa podia apostar –, havia abundância de locais de aposta, havia bancas em pequenas casas comerciais, pessoas que tornavam suas casas pessoais em local de apostas e até mesmo vendedores ambulantes. O que tornou o Jogo do Bicho uma contravenção era o não pagamento de impostos por parte dos “bicheiros”, donos das bancas de apostas, e por ser um jogo de azar, por induzir o vício.

Devido ao seu apelo popular, não é difícil compreender a ligação de Pinduca com o Jogo do Bicho. Para muitos brasileiros, a loteria não passava de uma atividade lúdica e inofensiva. “Fazer uma fezinha” fazia parte das atividades diárias de muitos brasileiros, afinal, de posse de qualquer moeda, era possível fazer uma aposta, e quem sabe terminar o dia como ganhador. Quando isso não acontecia, geralmente na maioria das vezes, o jogador não se sentia lesado, pois, para o mesmo, a quantia perdida era irrisória. Pinduca contava entre os que também mantinham esse pensamento. Acreditava, assim, como muitos brasileiros, que podia contar com a sorte como forma de vencer na vida.

No ano de 1949, foi contratado pelo Serviço Social da Indústria (SESI) para atuar no Clube do Trabalhador, sede instalada no andar de cima do posto de gasolina Posto Sacil, no bairro da Calçada. Em 1946, passou a funcionar no prédio da Radiolar (empresa de eletroeletrônicos) em frente ao posto do Corpo de Bombeiros.

5.7 FUNCIONÁRIO DO SERVIÇO SOCIAL DA INDÚSTRIA

Em 1957, Ricardo Vieira Pereira, representante da Federação das Indústrias na Bahia, juntamente com o SESI, promoveu em Salvador um encontro com 45 industriais do País. Ele encomendou a Pinduca que produzisse um espetáculo representativo sobre a Bahia, para recepcionar e entreter os convidados. Foi, então, produzido o espetáculo *Viva a Bahia*, construído com base em esquetes. Pinduca mandou confeccionar um painel em que representava a fachada da Igreja do Senhor do Bonfim, a Rampa do Mercado Modelo e a Lagoa do Abaeté.

Em uma das cenas montadas por Pinduca para *Viva a Bahia*, apareciam três mendigos sentados num banco em frente à Igreja do Bonfim cantando a música *O Ébrio*, de Vicente Celestino, interpretada no espetáculo pelos três mendigos / cantores. Moças vestidas em saias de renda coloridas, cantando e lavando roupa, davam o tom da cena representativa das areias da Lagoa do Abaeté. Um grupo de capoeiristas encenava em frente ao cartaz representativo da Rampa do Mercado.

O espetáculo foi um sucesso, o que acabou rendendo a Pinduca um convite para trabalhar em São Paulo, convite este dirigido ao palhaço pelo presidente nacional da Federação da Indústria. Mais uma vez, Pinduca recusou o convite para deixar sua Bahia. Não só Pinduca foi convidado a apresentar-se em São Paulo, mas também a sua estrela na época, Rosália Carvalho, atriz, dançarina e cantora do “Pinduca Show de Atrações”. Esse foi um evento, segundo Pinduca, muito importante em sua vida, não só pelo êxito do espetáculo apresentado, como pelo reconhecimento por parte dos dirigentes do SESI e por seu potencial artístico.

No ano de 1961, a sede do Clube do Trabalhador passa a ser em um prédio amplo situado no bairro Caminho de Areia, perto do Largo do Papagaio – Cidade Baixa. Ali naquele local, foram realizados por Pinduca bailes, comemorações natalinas, desfiles de passarela, festas juninas com quadrilhas e concursos de rainha do milho, shows de calouros, bailes, concurso de rainha da primavera. Aos sábados e domingos, auxiliava o diretor Heitor dos Passos Cunha na administração do estádio do SESI, no bairro da Boa Viagem. No ano de 1971, Almir pediu demissão do SESI e, em 28 de setembro do mesmo ano, deu entrada ao pedido de aposentadoria.

5.8 LONA – SEDE

Em 1970, um ano antes de pedir demissão do SESI, Pinduca tornou-se sócio da Sociedade Defesa e Progresso da Massaranduba, situada no bairro de Massaranduba, região da Cidade Baixa em Salvador, e foi em uma das dependências da instituição que funcionou por muitos anos a sede de shows de Pinduca. É a partir desse período que a empresa de entretenimento “Pinduca Show de Atrações” passa a ser a principal atividade de Almir Rodolfo Almeida, o palhaço Pinduca. Como membro da instituição, Almir / Pinduca assumiu o cargo de presidente por quatro anos, e foi conselheiro e secretário geral do conselho deliberativo durante 25 anos. Como presidente da instituição, Pinduca a representou em várias ocasiões perante os órgãos da Prefeitura Municipal como, por exemplo, no período do governo de Lídice da Mata (1993 a 1996), em que o representante da Sociedade Defesa e Progresso da Massaranduba foi convidado a debater sobre o Orçamento da Prefeitura para o ano de 1997. Pinduca lembra que sempre foi recebido com respeito pelas empresas e associações de bairro, e que, nas ocasiões dos encontros com essas entidades, sempre era convidado a encerrar as reuniões. Com o intuito de chamar atenção para o seu bairro, Pinduca, quando possível, convidava representantes da mídia local para conhecer o bairro e suas necessidades, a exemplo dos apresentadores Raimundo Varela e Fernando José Guimarães Rocha. Os dois chegaram a apresentar o programa popular Balanço Geral. Fernando José Guimarães Rocha cumpriu o mandato de prefeito da cidade de Salvador entre os anos de 1989 a 1993, e Varela segue no comando do programa ainda hoje pela TV Itapoan (Record, Bahia).

5.9 ANIVERSÁRIOS

Pinduca considera que, dentre os melhores trabalhos em que atuou como palhaço, estava a animação em aniversários. Relata ter realizado mais de mil animações de aniversário de crianças. É dos escritos de seu arquivo pessoal que transcrevo algumas das histórias vividas pelo palhaço nesse ambiente de festa e celebração da vida, em que ele descreve episódios inusitados ou inesperados. Fatos como acidentes, rejeição, travessuras e até preconceito racial são alguns dos assuntos narrados por Pinduca. O primeiro caso

que passo a narrar, segundo o arquivo pessoal de Pinduca, trata-se de preconceito racial, em que um de seus músicos foi vítima por parte da mãe de uma aniversariante.

Pinduca teria acertado o show no valor equivalente a mil reais e recebera quinhentos reais adiantado. No dia combinado, seguiu para o bairro da Pituba, local onde seria realizado o aniversário. Ao chegarem ao local indicado, assim que o portão foi aberto, foram recebidos pela mãe da aniversariante, que, ao perceber que o baterista era um negro, chamou Pinduca para conversar, perguntando se aquele negro faria parte do show. Pinduca, prontamente, respondeu que sim. Aborrecida, a senhora teria dito que não queria o negro no show. Pinduca então retrucou dizendo que ela não tinha dito que não gostava de negros. Dessa forma, ele e toda a trupe iria embora. A senhora, então, reclamou argumentando que ele não poderia deixar de fazer o show, afinal já tinha adiantado metade do pagamento. Pinduca respondeu que devolveria o valor. Foi quando ela percebeu que ele estava realmente decidido a deixar o local, resolve chamar o esposo para tentar solucionar o impasse. O esposo pediu desculpas pelo ocorrido e permitiu que todos pudessem entrar para animar o aniversário de sua filha, que, nesse momento, encontrava-se chorando, acreditando que Pinduca não faria mais a sua festa.

Pinduca, então, enviou sua filha Verônica, vestida de Emília, a boneca de pano criada por Monteiro Lobato e personagem do Sítio do Pica-Pau-Amarelo, para que brincasse com a criança a fim de que a mesma se acalmasse e parasse de chorar.



Fig. 3: Pinduca e seus filhos. Verônica vestida de Emília e Paulo de Negra Maluca – Arquivo pessoal de Almir Rodolfo Almeida.

A segunda providência foi instalar o conjunto, e, depois, um membro da trupe circundou a mesa de doces e salgados com oitocentos balões de ar coloridos. Precisamente às cinco horas da tarde, Pinduca entra em cena pulando e dançando ao lado da aniversariante ao som do conjunto *Mensageiros do samba*. Depois, Pinduca anunciou a presença dos personagens Emília e Visconde de Sabugosa, que brincaram com as crianças. Em seguida, foi a vez da dança da Negra Maluca. Terminada a apresentação da Negra Maluca, foi anunciada a participação do mágico Mister Rubson e sua *partner* Terezinha. O show terminou com a presença da coelhinha Cely, Mônica (personagem das histórias em quadrinhos de Maurício de Souza) e o macaco Gug, dançando ao som de músicas de carnaval e jogando confetes e serpentinas, (além do vestuário específico de cada personagem, os atores utilizavam grandes cabeças feitas de papel machê).

Em seguida, foi cantado os parabéns à aniversariante, cada personagem de posse de uma lâmina de barbear foi cortando um a um os cordões dos balões de ar, fazendo com que esses voassem em várias direções, provocando encantamento a todos, que respondiam com palmas, e, assim, terminou mais uma apresentação do *Pinduca Show de Atrações* com os pais da aniversariante abraçando e agradecendo a Pinduca pela festa.

Outra história demonstra que nem sempre festa de criança é um espaço de alegria e diversão, principalmente para quem está com a incumbência de animar e entreter os convidados. Segundo Pinduca, em uma festa para uma criança de quatro anos de idade, dessa vez no bairro da Graça, houve certa confusão, pois o garoto conseguiu perturbar a todos da sua trupe, desde os atores até mesmo os músicos. Como suas apresentações terminavam sempre com confetes e serpentinas ao som de músicas de carnaval, durante a apresentação, o garoto, juntamente com outros amiguinhos, ia recolhendo do chão as serpentinas e confetes e enfiando dentro da calça do palhaço, terminado por atear fogo no mesmo. Enquanto Pinduca se debatia com suas calças pegando fogo, as pessoas sorriam com a cena, provavelmente pensando fazer parte de um número cômico, terminando com Pinduca dentro do banheiro na tentativa de apagar o fogo e ficando sua filha Verônica, vestida de Emília, com a responsabilidade de finalizar o evento. Em outra ocasião, a brincadeira das crianças com as calças do palhaço foi menos arriscada para o mesmo. Dessa vez, as crianças resolveram recheiar as calças de Pinduca com latinhas de cerveja e refrigerantes, e a garotada saía gritando que o palhaço estava vendendo latinhas, enquanto o mesmo, na tentativa de driblar e tirar proveito da situação, caminhava chutando as latas que saíam pelas bocas da calça, levando o público presente a gargalhadas.

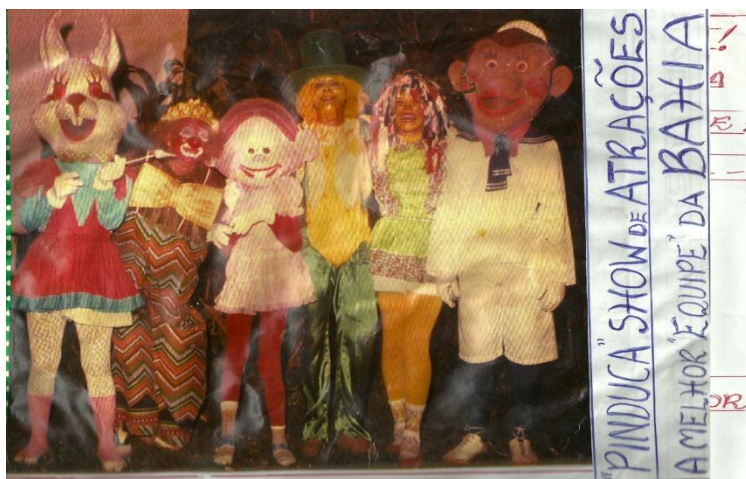


Fig. 4: Elenco do Pinduca Show de Atrações – Arquivo pessoal de Almir Rodolfo Almeida.

Outro exemplo feliz da atuação de Pinduca em aniversários foi quando o Pinduca Show de Atrações animou o aniversário de uma garotinha de três anos de idade do bairro do Canela. Dois produtores da equipe de televisão que estiveram lá para registrar a festa gostaram muito da atuação de Paulo, filho de Pinduca e intérprete da Negra Maluca. Após a apresentação, acompanharam-no até o camarim e ficaram conversando enquanto o artista tirava a maquiagem. O motivo da conversa era persuadir o jovem rapaz a seguir com eles para fazer parte do elenco da empresa de televisão no Rio de Janeiro. O jovem então respondeu que aceitaria o convite caso seu pai Almir, intérprete do palhaço Pinduca, também fosse contratado. Os produtores responderam que sim, que podiam contratar os dois artistas. Pinduca e sua esposa se colocaram contra a proposta, mais uma vez o palhaço não desejava ficar longe de seus familiares.

PROGRAMAÇÃO DA FESTA: INICIO DO "SHOW".
1º O MELHOR CONJUNTO MUSICAL DA BAHIA - 7 no BALANÇO.
BATERISTA, GERALDO. GUITARRA-VASINHO. PISTON, NELSONHO.
SAXO, ODILON. ACORDEONISTA, LU-IZ DEBRITO. BAIXISTA, ROBERTO.
CANTOR, GILBERTO BAHIA.
2º O PALHAÇO PINDUCA.
3º F. SOUZA PALHAÇO PERNA DE PAU
4º MARY SANCYIA - CANTORA.
5º ANÊGA MALUCA.
6º MR. RUBSON & TEREZINHA.
7º OS IRMÃOS - BÊL & DEL. PAS-SISTAS ACROBISTAS.
8º A EMÍLIA E O VISCOIDE DE SABUGOSA, DO SÍTIO DO PICA-PAU AMARELO.
9º OS BICHINHOS: MÔNICA,

A COELINHA CELY. O MACACO GUG.
10º CARNAVAL, COM CONFETES & SERPENTINAS.
11º PARABÉNS. O "SHOW" FOI UM SUCESSO! VALOR: 2 MIL REAIS.
N.B. NA EQUIPE DA GRUPO 2, DIRETORES, (BICHOS) SE APAIÇO-VARAM, PENA (VÊGA) MALUCA (PAULO) QUERIA LEVÁ-LO DE QUALQUER FORMA, PARA O RIO DE JANEIRO.
ACOMPANHARAM, PARA VÊLO TIRAR AS PINTURAS. CONVERSARAM E INSISTIAM PARA PAULO VIAJAR COM ELES.
PAULO RESPONDEU. "SÓ IREI, SE LEVAREM MEU PAI, O PALHAÇO PINDUCA. RESPONDERAM: LEVAREMOS TAMBÉM. SE SÉ E CILMI, DESFIZERAM LOGO A VIAGEM. QUE GARINHA. GOSTARAM DESTA HISTÓRIA?"

Fig. 5 e 6: Programação do Pinduca Show de Atrações – Arquivo pessoal de Almir Rodolfo Almeida.

5.10 SUA *PARTNER* – ESPOSA

Foi numa apresentação no Colégio São Joaquim, no bairro da Boa Viagem, no ano de 1940 que Almir / Pinduca conheceu aquela que seria sua futura esposa, a jovem Serenilha. Ela estava então com quinze anos de idade e foi assistir ao show a convite de um amigo de Pinduca. No ano de 1941, o empresário João Tarquínio convidou o palhaço Pinduca para narrar fatos sobre a vida do industrial Luiz Tarquínio, prestando-lhe uma homenagem. A apresentação realizou-se no coreto da Vila Operária, fez-se presente por lá a jovem Serenilha, que, após a apresentação, conversou bastante com o palhaço. Foi também neste mesmo dia que a jovem apresentou sua mãe e seu padrasto a Almir. Entre os anos de 1941 a 1946, Pinduca passou a realizar shows frequentemente no colégio Luiz Tarquínio, próximo à residência de Serenilha, o que fez com que Almir e a família da moça estreitassem os laços.

O namoro entre Almir e a jovem Serenilha só veio acontecer seis anos mais tarde. Foi em 1947 que, finalmente, a amizade entre Serenilha e Almir transformou-se em amor, e, um ano depois, em 31 de dezembro de 1948, ele a pede em casamento. A mãe de Almir posicionou-se contra o matrimônio. A família da noiva não acreditava que ele se casaria com uma negra. Entretanto, o matrimônio veio se concretizar em 30 de junho de 1955, oficializado juridicamente às dez horas da manhã no Fórum Rui Barbosa e, às sete da noite, na Igreja da Boa Viagem, com a cerimônia religiosa. Mais de 300 convidados recepcionaram os noivos na Vila Vista Alegre, recebendo-os com flores e uma “chuva” de arroz.

O papel atribuído à dona Serenilha no Pinduca Show de Atrações era de figurinista e contrarregra dos shows da trupe. Agindo nos bastidores, ela fazia de tudo para que as apresentações acontecessem de acordo o roteiro estabelecido. Seus filhos são unânimes em afirmar o papel incansável da mãe em lhes proporcionar uma educação de qualidade, tanto no âmbito do ensino formal, quanto nas questões morais e sociais. Pinduca não se esquece de citar que sua esposa esteve com ele desde o início de sua carreira, de 1941, até o ano de 2007, quando veio a falecer.



Fig. 7: Pinduca e sua esposa Serenilha – Arquivo pessoal de Almir Rodolfo Almeida.

5.11 OS FILHOS DE PINDUCA

Paulo Cesar Carvalho Almeida e Maria Verônica Carvalho Almeida Menezes, entre os filhos de Almir / Pinduca, foram os que maior tempo estiveram trabalhando com o Pinduca Show de Atrações. Paulo iniciou aos oito anos de idade. Por ter bastante desenvoltura dançando, ele iniciou sua carreira nos palcos interpretando uma personagem feminina, uma rumbeira. Para tal, teve que usar um balaio no bumbum para dar volume. Já Verônica acredita que tenha iniciado sua carreira aos 11 anos de idade, no papel da garotinha que sofreu o

acidente no navio torpedeado na Segunda Guerra Mundial, na encenação do auto já mencionado nessa seção “Milagre do Senhor do Bonfim”.

Dentre os Personagens que interpretou, Paulo destaca ter representado palhaço, macaco, elefantinho, porquinho, Papai Noel, caipira, perna de pau e Negra Maluca, e foi dando vida à Negra Maluca que ele ganhou bastante destaque.

De acordo com o livro de Fernando Lobo (1991), *À mesa do Vilarino*, a personagem Negra Maluca foi inspirada em uma música homônima. O compositor Evaldo Ruy teria presenciado uma cena em que uma mulher negra aparecia num bar com uma criança no colo e a oferecia a um dos jogadores de sinuca do local, que retrucava dizendo que o filho não era dele. Evaldo teria ficado com o estribilho na cabeça e, ao relatar a história para o amigo Fernando, cantarolou a seguinte estrofe. “*Tava jogando sinuca, uma nega maluca, me apareceu, vinha com um filho no colo, e dizia pro povo, que o filho era meu*”. Os dois amigos encaminharam-se para o bar Vilarino e lá compuseram a famosa canção Nega Maluca. A música tornou-se um grande sucesso no carnaval de 1950, o dono de uma loja de roupas populares propôs a Fernando que criasse uma fantasia inspirada na música. Baseando-se na personagem Topsy do livro “A Cabana do Pai Tomás”, Fernando desenhou um figurino com as seguintes características: um vestido vermelho, com bolas brancas, um cabelo estilo *Black Power* com tranças e laços vermelhos na ponta, o rosto pintado de preto, meias pretas e sapatos baixos. A fantasia exposta na vitrine da loja foi um sucesso e, desde então, a personagem passou a incorporar a “festa de momo” do Rio de Janeiro e, anos depois, se tornou popular no país inteiro.

Verônica revela também ter vestido a fantasia de Negra Maluca, mas trabalhou bastante fantasiada de bichinhos, usando uma máscara grande e pesada feita de papel machê, até que passou a interpretar a personagem Emília do Sítio do Pica-Pau-Amarelo, que animava os eventos, fazendo brincadeiras e cantando com as crianças.

Pinduca expõe que encomendava as cabeças dos personagens a um artista e funcionário da TV Itapoan, alega que chegou a ter mais de 10 cabeças de personagens em seu acervo. Esses tipos de bonecos de cabeças grandes que necessitaram ser vestidos por uma pessoa para animá-lo revela a influência das paradas dos parques da empresa de entretenimento *Wall Disney*. Eliene Benício (1999) descreve que, no Circo Garcia, na década de 1950, personagens de *Wall Disney* participavam da apoteose final nas apresentações do palhaço Kuxixo e que, nas décadas de 1970, 80 e 90, o Circo Vostok sofreu influência do estilo *music-hall* dos circos norte-americanos e realizava balés com os personagens de *Wall Disney*.

Tanto Paulo quanto Verônica são unânimes em dizer que eles não ensaiavam seus números, Pinduca dava as deixas do que eles deveriam fazer e assim procediam, reproduzindo a indicação dada pelo pai. Verônica diz que contava com a habilidade já adquirida, “da alegria e veia artística da família, produzida na alma”. Na fala de Verônica, é possível presumir que os ensaios não eram necessários, pois cada um já entendia dos traquejos da profissão apreendidos no fazer artístico e na observação do trabalho desenvolvido pelo pai e outros artistas que passaram pelo Pinduca Show de Atrações. Pode-se presumir que a reprodução das indicações do palhaço Pinduca foi a maneira encontrada pelo palhaço como técnica de ensino de seu ofício para os seus filhos, assim como os circenses, guardada na memória e passada de forma oral e na vida prática.

Dona Serenilha, esposa de Pinduca e mãe das crianças, cuidava para que seus filhos pudessem estudar, não permitindo que ninguém faltasse às aulas, rara era as vezes que isso acontecia. Portanto, as crianças participavam dos eventos em horários opostos às aulas e nos finais de semana. Segundo a matriarca, para se tornarem grandes artistas e adquirirem o respeito que eles tanto almejavam, só através do estudo.

A confecção dos figurinos e adereços era também de responsabilidade de dona Serenilha. Cabia a ela não só a costura, como também a compra de materiais. Detalhista que era, certa vez, cortou o cabelo das duas filhas com o intuito de fazer uma peruca para o palhaço, as meninas tornaram-se motivo de pilhéria para os irmãos. Quando os filhos estavam mais velhos, esses opinavam sobre os figurinos e adereços, mas a última decisão era dela, chamada carinhosamente por seus filhos de “A Contrarregra”.

Verônica relata que, quando criança, se sentia bastante importante, pois estava levando uma mensagem de alegria ao seu público, além de gostar muito de tudo aquilo que estava vivenciando, tinha muito sonhos, adorava um palco e estava sempre disposta a fazer qualquer coisa. Mesmo ainda criança, sentia-se uma artista e tinha no pai uma referência, além de receber um *cachê* pelo seu trabalho. O trabalho lhe dava oportunidade de estar em lugares que acreditava que jamais conheceria e sentia-se orgulhosa por participar de uma família de artistas admirada por seus espectadores.

Mas foi na adolescência que Verônica começou a perceber que nem tudo era bonito e alegre como enxergava na infância. Às vezes se revoltava, pois passou a observar que os lugares que tinham que usar como camarins não eram adequados e sentia que estavam sendo desrespeitados. Passou a discutir com o pai, por não aceitar aquelas situações. Revela ainda que era muitas vezes assediada, situação que a deixava desesperava e apreensiva, pois tinha medo que seus irmãos vissem e quisessem tirar satisfações, passou a trabalhar por obrigação,

e o prazer de antes, aos poucos, foi cessando. Sentia-se muito desrespeitada e desvalorizada, pois não era aquilo que queria para sua vida, muito embora amasse estar no palco, fazer as pessoas sorrirem.

Paulo relata que, tanto na infância quanto na adolescência, só queria se parecer com o seu ídolo, reproduzir tudo o que era sucesso e imitá-lo da melhor forma possível, pois tinha um ídolo dentro de casa. E, como adulto, quer dar continuidade ao legado aprendido com o seu pai.

Os irmãos torciam para que os outros, quando estavam em cena, pudessem desempenhar sua função da melhor forma possível, além dos rapazes cuidarem da segurança e integridade das irmãs Verônica e Dôra. Em casa, o clima era de descontração, ao tom de brincadeiras, o que gerava alguns conflitos e quem se sentisse agredido, sofria a pilhéria dos outros por um bom tempo.

A relação com outros artistas não pertencentes à família era harmoniosa. Verônica expõe que eram “uma grande família”, e poucos não se sentiam assim, alguns possuíam o “ego inflado”. Para Paulo, os outros artistas, na época, sabiam que o Pinduca Show de Atrações era o grupo mais requisitado para eventos, devido à diversidade de seu elenco, por isso, os demais artistas os respeitavam, e eles retribuía o respeito, e que os demais artistas sabiam que estar junto à empresa de Pinduca para eles era um grande aprendizado no seguimento do entretenimento. Muitos dos que passaram pelo Pinduca Show de Atrações montaram seus grupos e seguiram suas carreiras.

Os filhos de Pinduca mantinham também uma relação de harmonia com o seu público, e quando pediam para que o show se prolongasse um pouco mais eles adoravam, pois não só sabiam que estavam agradando como também que o *cachê* seria maior. Eram constantes as visitas de pessoas do público aos camarins para felicitar os artistas, fechar contratos ou para pedir autógrafos. Essa relação direta com os espectadores era bastante positiva para os filhos de Pinduca. Por serem seus contratantes pessoas com melhor poder aquisitivo que seus contratados, eles passaram a perceber o quanto era importante se preocuparem cada vez mais com a qualidade do espetáculo que produziam para que fossem mais respeitados.

Mesmo os contratantes sendo sempre empresas ou pessoas com poder aquisitivo mais elevado, Pinduca, às vezes, para não perder o cliente, reduzia o valor do *cachê* e automaticamente, também diminuía as atrações. Verônica lembra que, às vezes, sentia que estava pagando para trabalhar. O contato inicial se dava por meio de telefonemas, e, no segundo momento, Pinduca, de posse de um álbum de fotos de seus artistas e a listagem de seu elenco e atrações, ia falar pessoalmente com o contratante, e, juntos, acertavam o valor do

show de acordo com o valor a ser pago por cada atração. Dessa maneira, ele adequava a apresentação ao gosto do cliente e o que ele estava disposto a pagar. Segundo Paulo, “Nesta época, contratar equipe para fazer shows em seus eventos, era chique, nem todos podiam”. O contato com famílias abastadas fez com que os jovens artistas refletissem sobre as diferenças sociais que estavam vivenciando, a começar por eles próprios, por serem financeiramente tão diferentes daqueles que eles estavam ali para entreter.

Dona Serenilha, para seus filhos, funcionava como uma espécie de conselheira da empresa, ela opinava sobre os contratos, figurinos, ditava regras, se sentisse que determinado contratante não inspirava confiança, aconselhava para que Pinduca recebesse o valor do *cachê* adiantado. Ela não aceitaria que seus filhos fossem trabalhar para não receber. Como contrarregra, era tão exigente que, quando alguma coisa não saía como o planejado, chegava a chorar.

Pinduca mostrava-se um diretor exigente que não admitia falhas e nem atrasos, aborrecia-se quando algum dos artistas estava desatento, não respeitava as deixas estabelecidas para a entrada da próxima atração. Era um empresário que fazia questão de honrar seus contratos e cuidava para que o contratante não viesse se aborrecer com algum dos seus artistas. Já o pai Almir era amigo, protetor, irmão de seus filhos. Essa postura irritava sua esposa que pedia para que ele fosse mais enérgico com os filhos. O carinho que os filhos nutrem pelo pai é indisfarçável como na fala de Paulo, o único que continuou na vida artística.

Um homem com o coração do tamanho do mundo, que abraçava todos sem distinção de cor, idade, condição social, realmente é para ser olhado do jeito que o olho. Tenho o maior orgulho de ter Carvalho Almeida em meu nome e prazer em ser, mesmo causando ciúmes aos diversos, o seu substituto, não é por nada, pois talvez eu tenha sido o seu melhor aluno. Os momentos calados, os olhos funcionavam, é por isso, que eu grito pra que todos me ouçam “Pinduca, eu te amo!”.

Verônica deixou de atuar no Pinduca Show de Atrações aos 28 anos de idade, seu esposo atuou junto dela interpretando o Visconde de Sabugosa, enquanto ela dava vida à boneca de pano Emília, personagens do Sítio do Pica-Pau-Amarelo. Acredita que tenha deixado na hora certa, estava cansada, mas que tudo o que viveu foi muito importante, aprendeu com os momentos felizes e negativos e sente que a experiência só lhe trouxe benefícios e se pudesse voltar atrás, viveria tudo novamente. Até mesmo suas duas filhas chegaram a fazer parte do elenco da trupe do avô. Hoje uma delas, Naila, é cantora.

Paulo revela que gostaria que seus irmãos continuassem trabalhando com o pai, pois o Pinduca Show de Atrações fazia parte da vida do palhaço Pinduca. Ele continuou, hoje atua como cantor, humorista, ator, dançarino e palhaço. Sente-se substituto de seu pai e o tem como referência para o seu trabalho atual. Faz parte de um grupo intitulado Caravana da Arte, onde reelaborou e mantém diversos personagens e esquetes que foram encenados e elaborados por Pinduca.

Os familiares de Pinduca ficam entristecidos por saberem que o palhaço Pinduca figura entre um dos palhaços mais velhos do país em atividade, aos 97 anos de idade, e ainda não ter sido reconhecido pela sua contribuição para a arte baiana e brasileira, e que os cidadãos soteropolitanos parecem ter esquecidos do palhaço que foi pioneiro na arte de entreter. Paulo, em particular, que continua na carreira artística, descreve a sua decepção de como o trabalho do artista do entretenimento é desvalorizado.

Até hoje, sinto a dificuldade de que para lidar com esse mercado é preciso separar a arte de entreter da arte do CNPJ que em diversas oportunidades, artistas se vendem como empresa num valor e recebem menos da metade do mesmo, saudades do tempo em que os homens talvez não precisassem bater carimbo em um grande contrato, bastava a palavra para fechar um bom negócio, isso, na verdade, só acontecia porque se falava em Salvador, Bahia, que existia um grande show, que à frente tinha um grande palhaço, além de ser um maravilhoso animador era um empreendedor, que sempre honrou a sua palavra, que era o mais importante para que sua família entendesse que esse seria o ponto principal para se fechar diversos negócios.

5.12 PINDUCA E A FÉ

Católico, devoto de Santo Antônio e Nossa Senhora de Fátima, Pinduca sempre fez questão de afirmar a sua religiosidade. Passo agora a relacionar o aspecto religioso de Pinduca com a utilização do riso em algumas celebrações religiosas por diversos povos, como fonte de cura para alguns.

Partindo da observação de que são as perguntas que condicionam os objetos e não o contrário, assim que entrei em contato com a família de Pinduca, via correio eletrônico, para marcar um encontro com ele, me foi enviado um convite por parte de sua filha Dôra, com os seguintes dizeres: “Santo Antônio está lhe aguardando para prestigiar as honras em sua homenagem prestadas por Pinduca” (2010). Seguido das indicações de endereço e

horário, e o pedido de oferta de um quilo de alimento ou produto de higiene a ser doado a uma instituição de caridade. Fiquei um tempo questionando: o que esse convite me suscitava?

Historicamente, a origem do teatro ocidental está ligada ao rito e à religiosidade em diversas fases da história da humanidade, segundo Alice Viveiro de Castro, em seu livro *O Elogio da Bobagem*. O palhaço, em suas derivadas nomeações e características, esteve presente em determinadas cerimônias religiosas como o elo entre o homem e o divino. Presente em todas as culturas, o palhaço fazia parte do ritual como elemento para espantar o medo, em especial o medo da morte. Percebendo que o riso é uma válvula de escape para as tensões, os antigos usavam o palhaço nos rituais com o intuito de provocar o medo, o espanto e o riso, por meio de suas máscaras, danças e gestos exagerados. Medo, atração e fascinação, tudo junto, eram os sentimentos provocados pelos palhaços mascarados nos rituais de ressurreição em diferentes culturas.

Tomando o texto do convite enviado pela família de Pinduca e a relação histórica direta do palhaço com o rito, me reportei à afirmação do historiador Marc Bloch, que menciona serem os documentos vestígios da história, pois o passado é algo que está em progresso, ou seja, só é possível ser revelado no presente, e são as perguntas que fazemos a cada documento que nos darão pistas do que ele realmente pode nos revelar, “Mesmo o mais claro e complacente dos documentos não fala senão quando se sabe interrogá-lo. É a pergunta que fazemos que condiciona a análise e, no limite, eleva ou diminui a importância de um texto retirado de um momento afastado” (BLOCH, 2002, p. 08).

A primeira pergunta que fiz a Pinduca, assim que cheguei para a homenagem a Santo Antônio, foi: o que o motivava a fazer uma festa em homenagem ao santo, com direito a convidados, rezas, ladainhas, comidas típicas, licores e cerveja? Ele me revelou que, no prédio onde mora, as senhoras costumam se reunir para rezar o terço, em diversos períodos do ano, de acordo com o calendário católico. Estas senhoras sempre o convidavam para participar das orações. Numa dessas ocasiões, durante a trezena de Santo Antônio, que acontece no mês de junho, após o final do encontro no qual é feito um sorteio de uma imagem de Santo Antônio, ele foi sorteado por dois anos consecutivos. Segundo a crença, aquele que for sorteado receberá as bênçãos do santo e deverá fazer uma festa em homenagem ao mesmo. A festa, portanto, era o pagamento dessa dívida.

Pinduca sempre se revela uma pessoa religiosa. Todas as vezes que tive a oportunidade de ouvi-lo, ele sempre fez questão de agradecer a Deus por sua vida e por tudo o que viveu e está vivendo. Tomando esse aspecto como ponto de partida, passo a

estabelecer um paralelo entre a religiosidade de Pinduca como um traço herdado da tradição popular, os antigos palhaços, o rito, o riso e a festa.

Sagrada, pública e cômica. Em quase todas as festas religiosas, elementos que remetem a esses três adjetivos estão presentes. Segundo interpretação de Francisco Benjamim de Souza Netto (1999), sobre a *Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis* (Glossário sobre a média e ínfima latinitude), de Du Cange, que descreve que no princípio o termo Festa, *festum* em latim, tinha a seguinte descrição:

Festum é uma celebração do mistério ou dos mistérios e da memória dos santos. Só em seguida é que Du Cange vai contemplar o fato da palavra *festum* aplicar-se a outras ordens de realidade de que não são assim tão santas, mas que se desdobram a partir de algo que se tem em conta de tal. (NETTO, 1999, p. 02).

Na Idade Média, podemos elencar a “festas dos templos” e o “riso pascal”, as encenações dos mistérios e nas festas agrícolas como a “vindima”, acrescentar ainda os ritos civis da vida cotidiana como iniciação de cavaleiros, entrega de direito de vassalagem e nomes de vencedores de torneios, como exemplo de festas em que havia espaço para o cômico, até mesmo em momentos mais solenes como a coroação de reis e rainhas.

Mas por que será que o riso tinha um lugar na vida do homem e da mulher da Idade Média? Esse lugar do riso na vida do cidadão da Idade Média está relacionado com o carnaval. O carnaval era muito importante para o homem medieval. Durante os carnavais, aconteciam procissões diversas, enchendo as ruas e duravam vários dias. Dentre as festas carnavalescas, podemos citar a “festa dos loucos” e a “festa do asno”.

Ainda segundo Souza Netto (1999), o termo *Carnevalet*, etimologicamente, queria dizer “Vale: é permitido comer carne” (id). Essa festa acontecia antes da quarta-feira de cinzas, como acontece ainda no Brasil, a diferença é que, na Idade Média, ela era incentivada pela igreja católica. Entendia-se que, como as pessoas iriam ficar quarenta dias sem comer carne, era permitido ao cristão, durante a festa de carnaval, o divertimento, pois depois da quarta-feira de cinzas o mesmo entraria num estado de penitência celebrando a quaresma.

Passados os quarenta dias, era celebrado o “Riso Pascal” que acontecia no dia da Ressurreição de Cristo, domingo de páscoa. Nesse dia, após o período de penitência, o cristão era convidado a se rejubilar, pois Cristo tinha vencido a morte. E qual a melhor

maneira de celebrar a vida? Por meio do riso, força maior de demonstração de alegria. Durante a missa, no momento do sermão, o padre contava anedotas, casos engraçados, com o intuito de despertar os risos nos fiéis e assim, juntos, rejubilarem e celebrarem a ressurreição. Essa festa que surgiu na Baviera no século XV, passou pela França, Itália e Espanha e depois se espalhou por toda a Europa, foi proibida no século XVIII por Clemente X, Maximilian III e os bispos da Baviera. A razão da proibição foi o exagero e excesso de alguns padres. Com o intuito de celebrar a vida sobre a morte, os padres voltavam para o ato sexual em seu lado positivo, o prazer e a reprodução, símbolo do nascimento da vida. Alguns padres exageravam, chegavam a encenar atos sexuais em pleno altar. É possível imaginar que, além do riso, outras sensações essas histórias também provocavam na audiência.

A Festa do Asno era outra celebração que começava na igreja, um culto em que o asno era o personagem principal, e acontecia em celebração ao nascimento de Cristo. O asno era considerado um animal sagrado por ter sido o animal que conduziu Maria, José e o Menino Jesus até a cidade de Belém, durante a fuga pelo Egito para o recenseamento, quando o rei Herodes tinha dado a ordem a seus soldados de matar toda criança de sexo masculino menor de dois anos de idade. Durante a celebração religiosa, acontece a aparição de personagens como os judeus ímpios e os gentios, além de uma série de profetas, outros personagens bíblicos como Nabucodonosor e os jovens lançados na fogueira que não foram consumidos pelas chamas, como consta no livro bíblico de Daniel, e, por fim, Maria trazendo o Menino Jesus juntamente com um grupo em procissão conduzindo o Asno. Terminada a celebração religiosa, a festa se estendia pelas ruas da cidade, num verdadeiro carnaval, onde se praticava todo tipo de libertinagem, e, claro, onde o riso podia aparecer em todo o seu esplendor. (NETTO, 1999).

O riso surge como uma forma de encarar o medo, medo da morte, da chuva, do trovão, da doença etc. Um anteparo utilizado por nossos ancestrais para encarar o mal. Em várias cerimônias e práticas rituais do passado, havia imitações de coxos, aleijados, anões, cegos, leprosos. Essa não era uma forma de ridicularizar essas pessoas, mas sim, pelo riso provocado, demonstrar como aquele povo estava se protegendo do medo e do mal. Apontar o ridículo do outro e de si mesmo era a forma encontrada de superação deste.

Em outras culturas, pode-se encontrar ritos religiosos ligados ao riso. Os povos astecas, por exemplo, além das deformidades físicas, apresentavam também as deformidades morais, representando maus patrões, maus comerciantes e ilustres cidadãos que não se comportavam decentemente naquela sociedade, para, através do riso,

demonstrar suas fraquezas e superá-las. É possível citar ainda o exemplo da cerimônia do *Egun-gun* dos povos iorubá que apresenta as figuras de um albino, um anão, um prognata, um corcunda e um aleijado. Entre os bufões de todos os tempos, essas figuras também aparecem. (CASTRO, 2009).

Entre os monges budistas tibetanos, conhecidos por sua natureza calma, cultivadores do silêncio, da meditação, contam com a figura do *Mi-tshe-ring*, um velho sábio que se apresenta em todas as cerimônias religiosas solenes, incapaz de fazer silêncio. Na Índia, há a figura do *Rotgs-Ldan*, que fala todo tipo de bobagens, contrastando com a figura dos *yoguers* e seu voto de silêncio. (idem).

Todos esses palhaços, em suas diversas características, funcionam como representação do contrário da vida vigente, das normas estabelecidas, demonstrando que o riso é uma válvula de escape que o homem encontrou para perceber que o mesmo é passível de erro, e rir desse erro, em alguns momentos, é a melhor solução, além de, através do riso, perceber-se ridículo, enfrentar seus medos, expurgar da culpa, e voltar-se novamente para a normalidade.

Em sua obra *Os reis Taumaturgos*, publicada em 1924, o historiador Marc Bloch, apresenta um estudo sobre os possíveis milagres provocados pelo toque das mãos dos reis ingleses e franceses durante a Idade Média. Até o século XVII, prevalecia a crença de que os reis tinham o poder de curar os doentes de escrófulas, uma doença de pele que passou a ser chamada de mal dos reis. Bloch chega à conclusão de que, na verdade, o que existia não era uma cura verdadeira, mas sim o desejo da mesma. Ele desenvolveu uma história do milagre, o que criava a fé no milagre era a ideia de que deveria haver um milagre.

Com base no estudo de Bloch, podemos presumir que o que motiva todas as ações aqui exemplificadas é o desejo, não somente o desejo de um milagre, como em alguns casos, mas o desejo de vencer o mal, a morte, o desejo de se manter a norma vigente e o desejo de ser feliz. Pinduca, com *Os milagres de Senhor do Bonfim*, já citado, e a festa em homenagem a Santo Antônio, reedita o desejo do milagre pesquisado por Bloch e se conecta com seus antepassados palhaços.

A conexão de Pinduca com os antepassados palhaços, o rito e a festa também se processa por seus 25 anos lendo Testamento de Judas nos bairros de Salvador. Em alguns casos, os contratantes já tinham o testamento redigido, a função de Pinduca era ler o texto, alguns chegavam a ser ofensiva a determinada pessoa ou situação, diversas vezes o palhaço teve que interromper a leitura e fugir para não ser atingido por aqueles que se sentiram ofendidos com os dizeres do testamento. Corriqueiramente, boa parte dos relatos

escritos era sobre traições, casos amorosos e fatos ligados à orientação sexual. Quando o contratante não tinha o testamento escrito, Pinduca fazia uso de um esboço preestabelecido e acrescentava a ele os nomes daqueles que o contratante gostaria de atingir. As injúrias do testamento escrito por Pinduca eram menos agressivas e pendiam mais para o ridículo, por exemplo, dizer que determinada pessoa usava uma dentadura podre, que fulano tinha o ouvido cheio de cera. Desta maneira, até os insultados achavam graça e recebiam a brincadeira com carinho por terem sido lembrados.

A leitura do Testamento de Judas é uma ramificação da Malhação dos Judas introduzida na América Latina pelos portugueses e espanhóis. A Malhação do Judas consiste em espancar ou atear fogo em um boneco de forma humana em tamanho natural, representando Judas Iscariotes, o apóstolo que traiu Jesus Cristo por 30 moedas de ouro. No Sábado de Aleluia, depois da Sexta-feira Santa, os cristãos católicos e ortodoxos costumam celebrar a data em frente a uma igreja ou cemitério. No Brasil, o Judas costuma representar algum político ou personalidade que não caiu no gosto popular e, simbolicamente, leva uma surra efetuada pelos participantes do ritual. Depois, eles ateam fogo no boneco. O Testamento de Judas, escrito em versos, após ser lido é colocado no bolso do boneco antes desse ser queimado.

Durante mais de 20 anos, Pinduca organizou e animou quadrilhas juninas, casamentos na roça e concursos da Rainha do Milho. Todas essas festividades são derivadas das celebrações aos santos católicos, São Pedro, Santo Antônio e São João, festejados no mês de junho. Assim como o Testamento de Judas, essas festividades trazidas pelos portugueses representam o lado profano associado ao rito religioso onde o riso tem espaço assegurado.

Atuando principalmente em animação de aniversários, aquela que era a atividade mais rentável para a sua empresa de entretenimento, Pinduca não deixava de estar participando de um rito de passagem e celebração da vida de cada aniversariante, lembrando que, nessas ocasiões, as apresentações terminavam sempre ao som de marchinhas de carnaval e “chuvas” de confetes e serpentinas.



Fig. 8: Pinduca fantasiado de Papai Noel
– Arquivo pessoal de Almir Rodolfo Almeida.

Outro exemplo de celebração da vida experienciada por Pinduca foi a sua atuação por 50 anos como Papai Noel, figura idealizada do bom velhinho que vem presentear todas as crianças na noite de Natal, dia do nascimento de Jesus Cristo, segundo a tradição cristã. Papai Noel é um personagem inspirado na história do bispo Nicolau, que costumava deixar saquinhos de moedas próximos às chaminés das pessoas menos abastadas. O uso da imagem de São Nicolau associada ao Natal iniciou na Inglaterra e tornou-se mundial quando, no ano de 1931, a empresa de refrigerantes Coca-Cola percebeu que a vestimenta do personagem, desenhada pelo cartunista alemão Thomas Nast e publicada na revista Harper's Weeklys de 1886, tinha as mesmas cores utilizadas no rótulo de seu produto (vermelho, branco e preto), resolveu então associar a imagem do bom velhinho ao seu refrigerante, na tentativa de incentivar o consumo da bebida no período do inverno, quando a venda do refrigerante diminuía. A campanha foi um sucesso, e a imagem do velhinho barbudo, vestido de casaca vermelha espalhou-se pelo mundo e instituiu a personagem Papai Noel das celebrações profanas do Natal, personagem que Pinduca representou por 50 anos, celebrando os natais de muitas crianças soteropolitanas.

Luiz Andrioli (2007) revela que os Queirolos também celebravam o Natal de muitas crianças de Curitiba, Paraná. Essa prática foi estabelecida depois que uma criança moradora perto de onde o circo estava instalado adoeceu na véspera de Natal, e os pais da criança, comovidos, foram até o circo pedir aos Queirolos para que Papai Noel visitasse seu filho. Lafayette Queirolo, com o intuito de atender ao pedido do pai da criança, improvisou uma fantasia, utilizando uma toga vermelha, pedaços de algodão de outra fantasia e um travesseiro para compor a barriga, munido com uma bengala velha, foi visitar a criança. No caminho de volta, o palhaço recebeu inúmeros convites para visitar outras crianças e, dessa maneira, surgiu ali mais uma possibilidade de trabalho para os Queirolos, que ficaram conhecidos como referência em assuntos relacionados a Papai Noel, ao ponto de, certa vez, eles terem que contratar mais de 30 artistas para atender aos pedidos de 280 visitas de Papai Noel nos lares de Curitiba.

Diante do exposto anteriormente, concluo que Pinduca, assim como os Queirolos e boa parte de seus clientes, cultivadores da fé cristã, ou não, ao celebrarem um aniversário, casamento ou participando de qualquer homenagem a determinado santo católico, consciente ou inconscientemente, conectam-se não somente aos palhaços antepassados, no caso de Pinduca e dos Queirolos, mas também a antepassados mais próximos dos celebrantes como, bisavós, avós, pais, tios, amigos e tantas outras pessoas que, através dos festejos profanos associados a determinadas celebrações ou ritos, utilizaram do riso, e até mesmo do temor como forma de celebrar e eleger a vida como vencedora perante a morte.

5.13 PARCEIROS E CONCORRENTES

Durante sua carreira, Pinduca teve a oportunidade de trabalhar com artistas que já estavam com a carreira em andamento como também aspirantes. Dentre os artistas que estavam com uma carreira já encaminhada, Pinduca destaca a sua parceria com Raulzito e Os Panteras. O agitador cultural Waldir Serrão, afilhado de Pinduca, foi o idealizador e também animador de shows que aconteciam na sede do Cine Roma, Boa Viagem, Cidade Baixa, aos domingos pela manhã, contando com a participação de calouros e bandas locais. Sendo Waldir Serrão amigo de Raul Seixas², o convidou para se apresentar nesses

² Raul Seixas – Cantor, compositor e produtor musical, nascido em Salvador no ano de 1945. É considerado o pioneiro do Rock no Brasil. Seu primeiro álbum, “Raulzito e Os Panteras”, foi produzido quando ele integrou o grupo Os Panteras. Seu estilo musical é creditado como

shows, e, aos poucos, Raul foi se tornando a estrela do evento. Como Pinduca já era bastante conhecido com o seu trabalho de palhaço e animador, Waldir, então, resolve convidar o padrinho para animar os shows antes da entrada de Raulzito e Os Panteras. O final do show era com Waldir Serrão cantando e Raul e Os Panteras vestidos de terno e gravata dançando. Essa última cena, com certeza, era uma alusão à banda inglesa *The Beatles*, que influenciou bastante Raul Seixas no início de sua carreira. A respeito de Waldir Serrão, seu afilhado Pinduca lembra quando Waldir, com apenas sete anos de idade, lhe perguntou como ele conseguia cair, dançar e animar o público. Anos mais tarde, atuando como produtor cultural, aquele garoto, já moço, convidaria o padrinho para atuar ao lado de Raul Seixas.

Raul Seixas foi contratado para fazer um show na cidade de Santo Amaro da Purificação, interior da Bahia, e Waldir Serrão, produtor do show, convidou Pinduca para animar o público antes da entrada de Raul Seixas no palco. Chegada a hora do início do show, ninguém se apresentou para abrir os portões do ginásio e liberar a entrada do público, que chegara desde as quatro e meia da tarde. Duas horas depois do horário previsto para o início do show, ainda não tinha chegado ninguém para dar alguma explicação, tanto para o público, como para os artistas que se encontravam dentro do ginásio, já apavorados, por ouvir os protestos da audiência que exigia a imediata abertura dos portões e início do espetáculo. O público, impaciente, continuava do lado de fora ameaçando quebrar os portões e entrar ginásio adentro pelo uso da força.

Segundo Pinduca, às oito horas da noite, foram abertos os portões, e o público indignado pedia o início imediato do show, alguns mais exaltados começaram a xingar, jogar objetos no palco. Os artistas recolheram-se no camarim, e ninguém se prontificou a dar início ao espetáculo. Pinduca sugeriu que Raul Seixas iniciasse o show, e esse prontamente respondeu que não, Pinduca foi então falar com Waldir Serrão, afinal ele era o produtor. Este também respondeu que não iria enfrentar o público. Pinduca percebeu que não teria alternativa, a não ser ele mesmo iniciar o espetáculo, e entrou sozinho no palco, como sempre fez em sua carreira.

Assim que Pinduca saudou a plateia com o seu característico “senhoras e senhores”, foi recebido com vaias e zombarias. Pinduca revidou a agressão com risadas, enquanto o público vaiava e tumultuava a fim de desestabilizar o palhaço. Almir, percebendo que com os risos do palhaço Pinduca não conseguiria controlar os ânimos

contestador e místico. Faleceu em 1989 deixando uma obra composta por 21 álbuns gravados e uma série de músicas que são sucesso até hoje, responsável pelo apelo popular do bordão “Toca Raul”.

daquela plateia enfurecida, tomando novamente o microfone, deixando a personalidade Pinduca de lado e falando como Almir, sentenciou que a plateia podia vaiar, e assim que estivessem dispostos a ouvi-lo ele teria algo para dizer. Dito isso, aos poucos, o público foi se acalmando para ouvir o que Almir / Pinduca tinha para falar. O palhaço, então, disse que aquele público teria naquela noite o melhor show que já tinha sido apresentando em Santo Amaro.

Pinduca ainda meio afobado cumprimentou o público com um “boa tarde”, mesmo estando à noite, e, então, começou a dar gritinhos, jogar beijos, dançar, mesmo sem música. Tudo isso era uma maneira de entreter o público, enquanto em pensamentos tentava encontrar uma forma de reverter aquela situação. Foi então que sentenciou “Meus amigos, o show vai começar de outra forma, não mais como iríamos iniciar, nós temos aqui hoje Raulzito e Os Panteras, mas vocês vão ver agora o que é remexer” (2011). Anunciou então Juvenal Oliveira como o maior violonista da Bahia e pediu para ser recebido com palmas, o violonista entrou meio desconfiado e ficou do lado de Pinduca, e, em seguida, anunciou a maior rumbeira do Brasil, Jozetão, que entrou em cena rebolando. Segundo Pinduca, a moça, filha de um saxofonista amigo seu, não era exatamente uma rumbeira, ela cantava samba, mas como tinha fartos quadris e dançava bem, às vezes, colocava uma saia e fazia o papel de rumbeira.

Aquele era o elemento que Pinduca tinha para explorar, na tentativa de conter os ânimos da plateia enfurecida, a dança e sensualidade de sua cantora de samba. Pediu então ao violonista que tocasse uma “graça” e, assim que ele começou a tocar, a moça iniciou seu rebolado. Pinduca, de posse de um chapéu, chegava perto da moça e propunha que estava recolhendo um pouco do requebro da mulata e, em seguida, jogava para a plateia, que ia ao delírio. O público vibrava com o requebro da moça e a idealização de estar recebendo um pouco da energia da mulata, enviada a eles por Pinduca através do seu chapéu. Utilizando do mesmo artifício, Pinduca simulava que recolhia em si sua energia sexual, passando o chapéu perto da região genital e enviava para o público, que rejeitava.

O palhaço Pinduca continuou a apresentação contando algumas piadas e terminou cantando a música que foi o maior sucesso de seu repertório em mais de sessenta anos. O refrão, um grande sucesso do Rei do baião Luiz Gonzaga ao qual Seu Abóbora, palhaço interpretado pelo irmão de Almir / Pinduca, acrescentou às estrofes uma comparação entre uma espingarda e alguns estados da vida humana.

Segundo Bergson (1993), objetos e animais só provocam em nós o riso por apresentarem algo de humano, e o riso tem uma função social, pois somente o homem pode

rir e fazer rir, o riso surge da imaginação humana, coletiva, social e popular, está ligado com a arte e pode ensinar algo sobre a vida. Por despertar o riso através de uma reação momentânea, o cômico se utiliza da inteligência para causar tal intento, pois o mesmo exige um entendimento prévio, cumplicidade com os que riem, ou seja, “o nosso riso é sempre o riso dum grupo” (1993, p. 20). Eis o motivo de algumas piadas não serem vistas como engraçadas em outros lugares. Desta forma, a espingarda só causa o riso, por sua comparação com o ser humano por ser um instrumento conhecido do público de Pinduca, como é possível conferir nas estrofes abaixo:

Refrão: Oh pisa o milho, peneirou xerém

Eu não vou criar galinha pra dar pinto pra ninguém.

Galinha de cruzado, capão de quatro vintém.

Oh pisa o milho, peneirou xerém.

Essas moças moderninhas que quiser se casar

É espingarda nova em folha.

Doidinha pra disparar.

Oh! Pisa o milho.

Esses rapazes modernos que só namoram empregadinha.

É espingarda diferente

Que só atira fora da linha.

Essas velhinhas bem velhinhas.

Que dos oitenta já passou

É espingarda enferrujada

Que nunca disparou

*Esses velhos bem velhinhos
Que dos noventa já passou.
É espingarda que não atira mais
O gatilho já entortou.
Oh pisa...*

E, dessa forma, o palhaço conquistou o público e conseguiu que o show prosseguisse sem nenhum contratempo.

O palhaço Seu Abóbora, interpretado por Osvaldo José de Almeida, surgiu depois que assistiu a uma apresentação feita por Pinduca para os funcionários da empresa de ônibus Circular, onde Osvaldo trabalhava como cobrador e depois passou a fiscal. Ao término do show, parabenizou o irmão e revelou que se sentia capaz de fazer o mesmo, passando então a fazer dupla esporadicamente com o irmão, atuando e cantando como caipira ou como o palhaço Seu Abóbora. Certa vez, num dos shows, um espectador estava flertando a esposa de Osvaldo, que, imediatamente, interrompeu a interpretação para interpelar o sedutor. Osvaldo era lutador de boxe e gostava de uma briga, chegou a organizar junto com Pinduca a encenação de lutas cômicas de boxe. Numa das apresentações, Seu Abóbora começou a atingir Pinduca de verdade. Vendo que o irmão não pararia as agressões, Pinduca passou a revidar, e os dois passaram a se bater de verdade para delírio do público e desespero do juiz, um anão que recebia socos e pontapés dos dois lados do ringue. Seu Abóbora chegou a fazer dupla com o cantor Gordurinha, durante uma turnê no Rio de Janeiro, mas abandonou tudo e tornou-se funcionário da empresa distribuidora de bebidas Antártica. Quando deixou a empresa, pouco tinha para receber, pois o mesmo vendia fiado para quase todas as casas de prostituição de Salvador.

Outros dois artistas que trabalharam com Pinduca no início de suas carreiras foram Margarete Menezes³ e Riachão⁴. Segundo Pinduca, Riachão trabalhou com ele por mais de

³ Margarete Menezes – Atriz, cantora, compositora e empresária baiana, nascida em 1962 no bairro da Boa Viagem, região da Cidade Baixa, Salvador, Bahia. Desde muito nova, cantava no coro de uma igreja local, iniciou sua carreira profissional como atriz, mas foi como cantora que conseguiu se estabelecer artisticamente. Já foi indicada ao Grammy Awards e ao Grammy Latino. Seu estilo musical passa pela axé-music, afropop e samba-reggae.

⁴ Riachão – Sambista e compositor baiano, nascido em 1921. Canta desde os nove anos de idade e compõe desde os 12 anos. Suas músicas foram gravadas por diversos cantores nacionais, entre as mais conhecidas estão “Vai morar com o diabo”, sucesso na voz de Cássia Eller e

vinte anos. Pinduca relata que tinha que descer uma escada de uns cinquenta degraus até a residência de Riachão. Nesse período, o cantor passava por uma condição financeira desfavorável, e a forma que Pinduca encontrava de tentar amenizar a situação era adiantando o pagamento dos shows que Riachão faria para o Pinduca Show de Atrações.

Em sua casa, situada na comunidade de Vista Alegre, no bairro da Boa Viagem, havia uma janela de frente para o mar. Com o intuito de chegar ao mar utilizando a janela, Pinduca criou um deque, de um metro e meio de comprimento em forma de barco acoplado ao beiral da janela, e, do deque, descia uma escadinha que dava acesso à praia. Aos domingos, Pinduca levava seus músicos para ensaiar e tocar no seu barquinho e foi ali, naquele barquinho, que Pinduca conheceu Margarete Menezes, que aparecia por lá para cantar, mas ainda não tinha se apresentado em público. Em uma das várias festas organizadas por Pinduca no SESI, ele então resolveu apresentar Margarete Menezes, prometendo anunciá-la como uma grande cantora da Bahia, e assim o fez. A moça foi bem recebida, fez grande sucesso e, mais tarde, tornou-se um dos maiores nomes da música baiana. Pinduca admite que sente um pouco de tristeza, pois tanto Margarete Menezes quanto Riachão não lembram que, no início de suas carreiras, trabalharam com o palhaço Pinduca.

Vale ressaltar que os contratos estabelecidos por Pinduca e seus artistas aconteciam de maneira informal, na base do diálogo e da camaradagem, não havia qualquer documentação que atestasse essas parcerias. Pinduca apresentava uma planilha com as datas dos shows e, em alguns casos, adiantava o pagamento em 50 por cento do valor da temporada. Alguns artistas eram convidados por Pinduca, mas havia casos em que muitos pediam uma chance ao empresário para fazer parte de seu elenco.

No mesmo episódio da Festa da Mocidade em que Pinduca teria substituído Zé Coió, o apresentador e animador da festa e ídolo de Pinduca, também nesse dia, o palhaço contracenou com outro artista que já detinha algum reconhecimento nacional, o ator baiano, natural de Paulo Afonso, Roni Cócegas, que viria a ficar conhecido como senhor Galeão Cumbica, personagem do programa humorístico “Escolinha do Professor Raimundo”, personagem de Chico Anísio na TV Globo. Pinduca lembra que, assim que Roni Cócegas o avistou, veio logo pedir a sua colaboração em um esquete que ele iria apresentar no show. Roni Cócegas e Pinduca já se conheciam dos corredores da TV

“Cada macaco no seu galho”, escolhida pelos Cantores Caetano Veloso e Gilberto Gil para marcar seus retornos ao país logo após o exílio durante o Regime Militar no Brasil.

Itapoan durante o período em que Roni Cócegas trabalhou na emissora, assim que chegou a Salvador vindo de Paulo Afonso.

Estes foram alguns dos artistas que ganharam alguma notoriedade nacional com quem Pinduca, em algum momento de sua carreira, chegou a dividir a cena e até mesmo incentivar suas carreiras, como no caso de Margarete Menezes e Riachão, que puderam contar com o apoio do palhaço Pinduca, tão conhecido e requisitado pela sociedade soteropolitana para animar suas festas e celebrações. Mas a empresa de entretenimento Pinduca Show de Atrações não era a única na cidade de Salvador, Pinduca também tinha seus concorrentes, foram eles: Vitório Vit, Mister Rubson, Iesos, Tio Gogó e Machadinho.

Mas segundo o testemunho de Pinduca, essa concorrência não era acirrada, havia espaço para todos. No caso já comentado da Festa da Mocidade, foi Vitório Vit que recorreu às pressas a Pinduca para substituir Zé Coió que se encontrava desaparecido. Nesta festa, Pinduca estava trabalhando a convite de Vitório Vit, eles apresentaram-se às cinco da tarde, e o show a ser conduzido por Zé Coió seria às sete da noite. Foi Vitório Vit que apresentou Pinduca ao organizador do evento, como o único ali capaz de cumprir o papel a ser realizado por Zé Coió, e assim foi feito. Vitório Vit, segundo Pinduca, era um mágico, funcionário do INSS, que antes se aprestava como Zé do Ó e mais tarde passou a ser denominado Vitório Vit.

Outro concorrente de Pinduca era o animador Tio Gogô. Em setembro do ano de 1975, Tio Gogô estava à frente de um evento promovido pela TV Aratu no Ginásio Antônio Balbino. Pinduca foi convidado para integrar o elenco para o evento e contracenou com Tio Gogô cantando e dançando. Na ocasião, veio do Rio de Janeiro uma atração que fazia muito sucesso na TV naquele período, o pássaro Garibaldi do seriado infantil *Vila Sésamo*, um boneco com mais de dois metros de altura. O evento foi animado pela banda de Pedro Torres e mais vinte músicos. Também abrilhantaram a festa mais de vinte artistas fantasiados de bichinhos. Segundo Pinduca, na ocasião, encontravam-se no estádio mais de seis mil crianças.

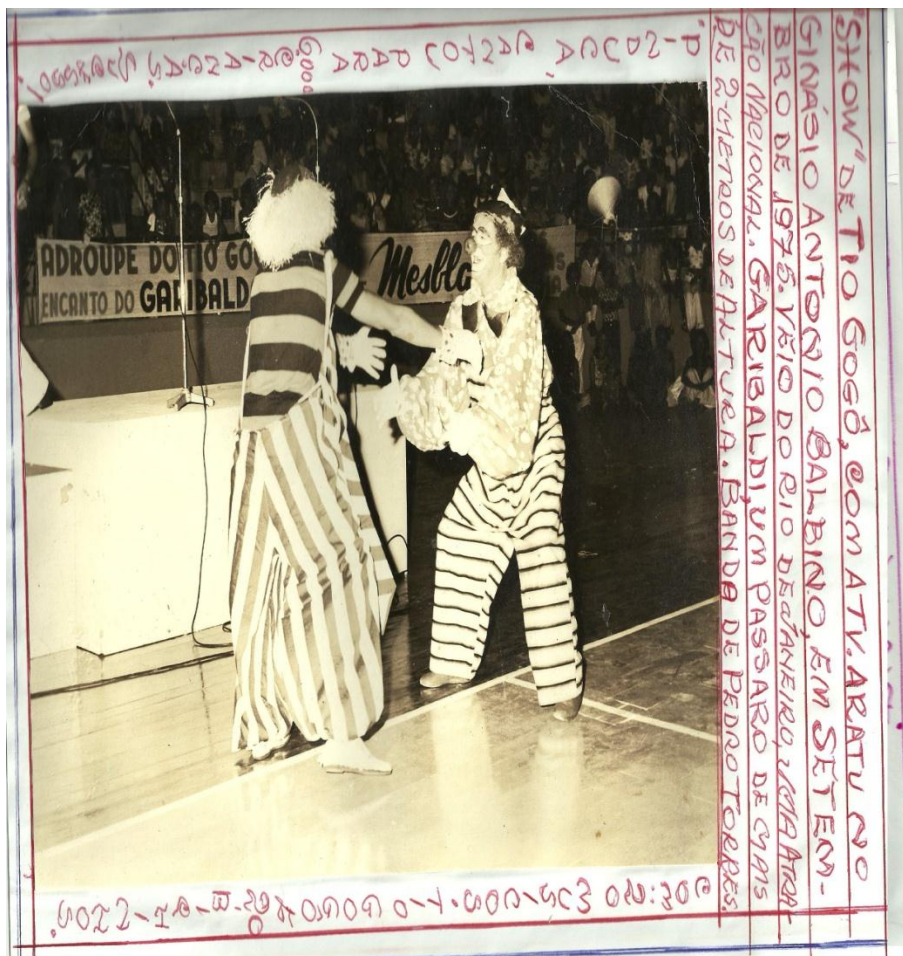


Fig. 9: Pinduca e Tio Gogó em evento no Ginásio Antônio Balbino – Arquivo pessoal de Almir Rodolfo Almeida.

5.14 PINDUCA NA TV

A presença do personagem Garibaldi no show do qual Pinduca estava animando revela o quanto a programação da televisão interferiu nos espetáculos de variedades, tanto em companhias de animação como no caso da empresa de Pinduca, quanto nos circos de variedades. Pinduca chegou a fazer participações nos programas da TV Itapoan interpretando o personagem Seu Explicadinho, personagem que ficou conhecido no programa “A Praça da Alegria”, da TV Globo e, mais tarde, no humorístico “A Praça é Nossa”, do SBT (Sistema Brasileiro de Televisão). O cenário do esquete apresentado por Pinduca era um ponto de ônibus em que um ator interpretando um marinheiro encontrava o Seu Explicadinho e iniciava um diálogo. Explicadinho contava sempre uma história e terminava o quadro com o seguinte bordão “Comigo tem que ser tudo explicadinho, tinindo na batata”, o marinheiro pegava uma batata e punha na boca de Explicadinho e assim encerrava o esquete. Em ocasião das festas juninas, o palhaço Pinduca também era convidado

para participar do programa “Ao Pé da Fogueira”, colocava-se fazendo gracejos à frente das quadrilhas juninas antes delas se apresentarem, além de interagir com as pessoas presentes nas barracas de comidas típicas.

Daniele Pimenta (2009), em sua tese de doutorado intitulada *Dramaturgia Circense: conformação, persistência e transformação*, salienta que o surgimento da televisão no Brasil, na década de 1950, interferiu bastante no panorama teatral circense. A televisão que se iniciava precisava de artistas profissionais para atuar em seus programas e encontrou nos elencos do circo os profissionais de que necessitava. O deslumbramento com a novidade que se descortinava e a promessa de tornarem-se conhecidos em todo o território nacional fez com que muitos artistas deixassem o circo e passassem a trabalhar na televisão. Na década seguinte, a difusão da televisão redefiniu o gosto e hábitos de lazer do público, interferindo na relação do público com as atividades externas. O aparelho de televisão passou a ser objeto de desejo e símbolo de ascensão social e, aos poucos, o comércio de televisores tornou-se viável em todo o território nacional.

A programação da televisão passou a ser estruturada com atrações musicais, cômicas, melodramas, numa configuração dos mesmos elementos do circo-teatro. A telenovela, herdeira do folhetim, tornou-se assunto das rodas sociais e dos meios de comunicação impressos, como jornais e revistas, e também no rádio. Na década de 1970, os circos de periferia passaram a anunciar seus espetáculos para depois da “novela das oito”, assumindo para seu público e incorporando como estratégia de divulgação que era impossível disputar o público com a televisão.

Maria Celeste Mira (1999), escritora do livro *Circo Eletrônico: Silvio Santos e o SBT*, descreve como a programação popular do SBT tem bastante semelhança com as manifestações populares de lazer, inclusive o circo, e cita Luiz Augusto Milanesi (1978), referindo-se ao fato dele ter percebido o impacto da chegada da televisão numa cidade do interior e como o circo foi diretamente afetado.

Destaco aqui os fatos relacionados ao circo. Sua presença na cidade decresce fortemente a partir dos anos 50: em média uma companhia por ano, o equivalente a menos da metade do que era habitual na primeira metade do século. Suas atrações também sofrem alterações, neste segundo período, oferecendo ‘espetáculos com bailarinas, luzes, grande movimentação, cantores famosos...’ Os circos ‘sobrevivem’ aos galopes do cinema, do rádio e mesmo da televisão, ainda apreciados pelas classes mais baixas e vindas do meio rural [...] ‘a televisão oferece um circo a domicílio mais espetacular que o trabalho das companhias itinerantes’. (p. 130).

5.15 HOMENAGENS

No dia 10 de maio do ano de 1987, Almir celebrou os cinquenta anos de Pinduca. A festa aconteceu nas acomodações do Clube Fantoches da Euterpe no bairro Dois de Julho. Foram programados dois shows, um dedicado ao público infantil, animado pela Bandinha de Nouca, com início às dezesseis horas, e, às dezoito horas, um show dedicado ao público adulto, animado pela banda Sete no Balanço, e, às oito horas da noite, aconteceu um baile dançante comandado pela orquestra de Gilberto Batista. Esse evento contou com a participação de Tio Gogô e Waldir Serrão como animadores.



Fig. 10: Almir na celebração do Jubileu de Ouro de Pinduca – Arquivo pessoal de Almir Rodolfo Almeida.

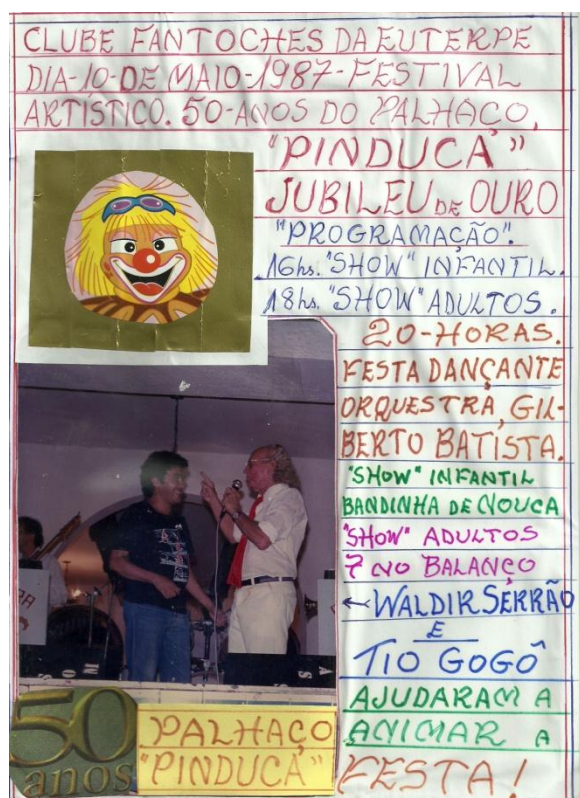


Fig. 11: Almir e Waldir Serrão na celebração do Jubileu de Ouro de Pinduca – Arquivo pessoal de Almir Rodolfo Almeida.

A empresa de telefonia Telemar promoveu entre seus funcionários um concurso de histórias sobre seus pais, o vencedor da filial Bahia foi Almir Rodolpho Almeida Júnior, o

filho mais velho de Pinduca, que atua na empresa na área de Engenharia Comercial. Em seu texto, Almir Júnior relata que, quando nasceu, seu pai já tinha 41 anos de vida, e já era conhecido como o palhaço Pinduca, que atuava em palcos de empresas e em sua comunidade, e ressalta ainda que ele, juntamente com seus irmãos, fez parte da trupe de Pinduca. Lembra que sendo seu pai um homem humilde e pouco letrado, mas de uma inteligência ímpar, imprimiu nele o gosto pela arte e pela vida. O relato de Almir Júnior sobre seu pai, o palhaço Pinduca, foi impresso no encarte especial do Dia dos Pais na Revista Conexão, uma publicação da empresa Telemar, ano três, Nº 25, em agosto de 2005.

No dia onze de agosto de 2005, a empresa realizou uma comemoração ao Dia dos Pais, e Almir Júnior teve a oportunidade de narrar a história sobre seu pai, como também contar com a presença do mesmo, que realizou um pequeno show para os 300 convidados da festa. Pinduca iniciou seu show saudando a Telemar e cantando um hino à empresa, depois contou piadas, cantou um de seus grandes sucessos, a embolada da espingarda, e terminou dançando ao som da música *New York, New York*, de Frank Sinatra, número que ele passou a apresentar desde o ano 2000 e executa sempre que tem oportunidade.

Na ocasião em que se lembrava dos dez anos de morte de Frank Sinatra, o jornalista Gilberto Amendola (2008) escreveu um artigo para o *site* do Jornal da Tarde do estado de São Paulo, a respeito da interpretação de *New York, New York* executada por Pinduca, na tentativa de encontrar similaridade entre a vida e carreira dos dois artistas. Amendola aponta que os dois são originários de famílias humildes, que se Sinatra estivesse vivo teria a mesma idade de Pinduca e que Sinatra começou gravar discos no ano de 1939, mesma data em que Pinduca iniciava no circo. As comparações terminam por aí.

Vale ressaltar que o que Amendola traz em seu artigo é a demonstração de um Pinduca vivaz, que após ter perdido boa parte da maleabilidade do corpo em decorrência da própria idade avançada, não se deixa abater e encontra na música de Frank Sinatra um anteparo para manter-se atuante, tirando proveito de sua bengala e dos movimentos que seu corpo com mais de 90 anos pode proporcionar, propor uma interpretação única e particular da música *New York, New York*, e, dessa forma, entreter seus ouvintes nas palestras que ministra sobre sua vida e carreira.

Pinduca revela que já conhecia o cantor principalmente de sua atuação no cinema, mas, certo dia, por acaso, no ano de 2000, foi surpreendido pelo som que saía do quarto de seu filho, procurou saber de quem era aquela música e ficou sabendo que se tratava de *New York, New York*, de Frank Sinatra. Pinduca compôs uma coreografia para a música e

mostrou a seus familiares e, aos poucos, foi incorporando em suas apresentações e palestras. Pinduca diz ter interpretado a música mais de 200 vezes, mas que já deixou de contabilizar.

Pinduca diz sentir a música dentro de si, que ela o torna vivo, como se já tivesse nascido com ela, mesmo sem entender o conteúdo da música, que apresenta a cidade de *New York* como um lugar que nunca dorme e o sonho daquele que deseja deixar a cidadezinha pequena, para buscar realizar seus sonhos na cidade de *New York* e ter êxito na vida. Metaforicamente, é isso que Pinduca faz, não se deixa abater pela velhice, e, com seus “sapatos vagabundos”, como diz a música, deseja caminhar pela cidade, os palcos e salões da sua *New York*, e sempre tentando ser o número um, ao menos do início ao término da música.

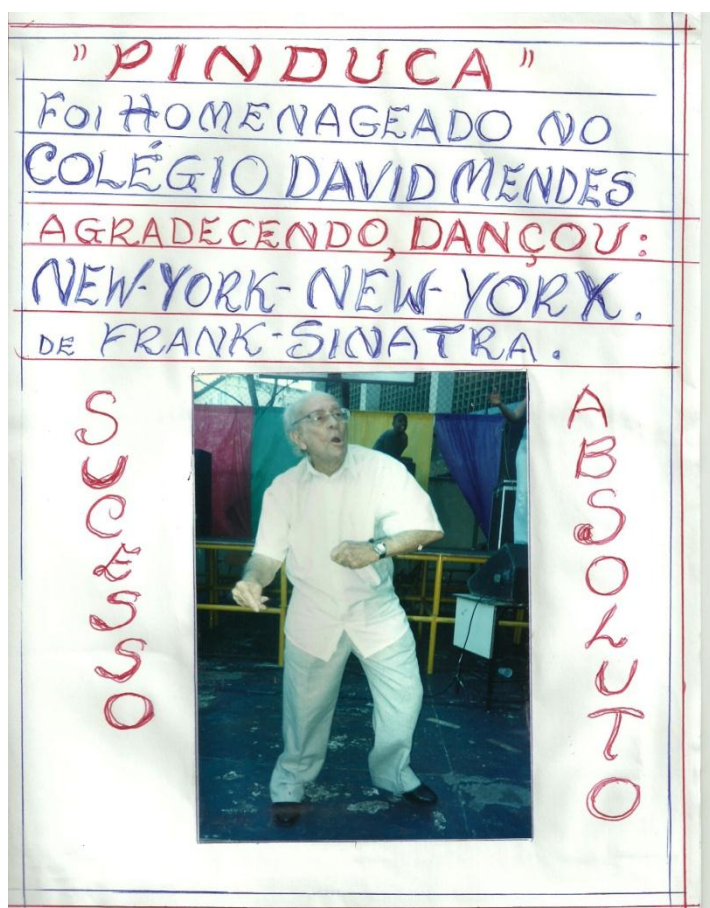


Fig. 12: Almir / Pinduca dançando New York, New York – Arquivo pessoal de Almir Rodolfo Almeida.

O grupo carioca Teatro de Anônimo, que em seu trabalho mistura elementos do circo e do teatro, no ano de 1996, data que completaria dez anos de existência, decidiu dar-lhe de presente um encontro com artistas palhaços que aprenderam admirar, segundo o *site* Anjos do Picadeiro. Nesse primeiro encontro, participaram os grupos cariocas Irmãos Brothers, As Marias da Graça e a Cia. do Público, além de grupos e pessoas convidadas,

como Luís Carlos Vasconcelos (o palhaço Xuxú – PB), Antônio Nóbrega (SP), Parlapatões, Patifes e Paspalhões (SP) e Lume (Campinas). A participação do público nos espetáculos e nas demonstrações técnicas foi além das expectativas, e esse evento passou a fazer parte do calendário não só do Teatro de Anônimo, como de muitos artistas e grupos que utilizam a linguagem do palhaço, seja no circo, teatro ou na rua, além de pesquisadores e estudiosos do assunto, passando a ser considerado um marco sobre a discussão dos caminhos do palhaço e seus desdobramentos. Este evento passou a ser denominados *Anjos do Picadeiro*.

Na edição de números seis de *Anjos do Picadeiro*, realizada na cidade de Salvador entre os dias 10 e 16 de dezembro de 2007, a primeira edição realizada na região Nordeste, na noite de abertura, Pinduca, o homenageado do evento, contou um pouco de sua trajetória como palhaço, sem deixar de demonstrar a emoção e júbilo que aquele momento lhe proporcionava. Nesse mesmo evento, foi saudado pelo palhaço Biriba – famoso por manter um circo especializado em circo-teatro – que, ainda no palco, ao término de sua apresentação, tirou a maquiagem para saudar Pinduca, o palhaço homenageado do *Anjos do Picadeiro* número seis.

As escolas do Ensino Fundamental sempre foram um espaço em que Pinduca fora convidado para se apresentar com o seu “Pinduca Show de Atrações”. Em 2005, por ocasião do projeto Valorização da Terceira Idade “Velho não, eficiente”, Pinduca e sua esposa Serenilha foram convidados pelo colégio Vitória Régia para expor aos alunos fatos de sua vida como palhaço antes e depois da terceira idade. Na ocasião, Pinduca recitou um poema que escreveu em homenagem à escola, o mesmo foi publicado na revista da “Nossa Escola”, publicação do Vitória Régia Centro Educacional, ano cinco, número oito, de abril de 2005. O palhaço foi entrevistado por uma turma da quarta série do Ensino Fundamental, e os alunos depois produziram desenhos sobre a experiência, destacando sempre as imagens do palhaço e do circo. Esse material, posteriormente, foi passado para o palhaço, que o guarda com carinho. Pinduca registrou também em seu arquivo pessoal as homenagens recebidas pelas escolas David Mendes e pela Escola Landolfo Alves, local em que sua filha caçula Dôra leciona a disciplina Educação Física.

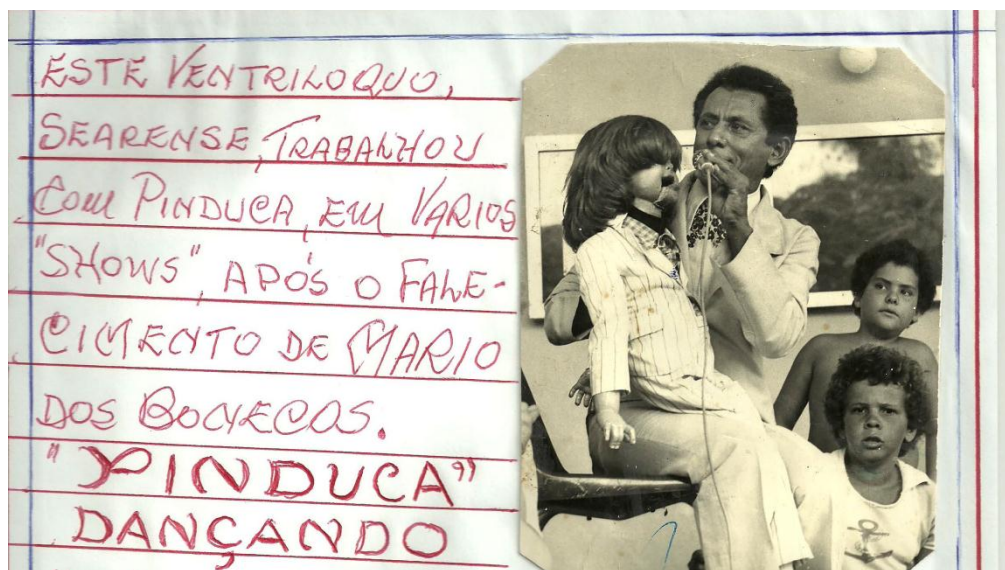


Fig. 13: Ventriloquo, artista da trupe do Pinduca Show de Atrações – Arquivo pessoal de Almir Rodolfo.

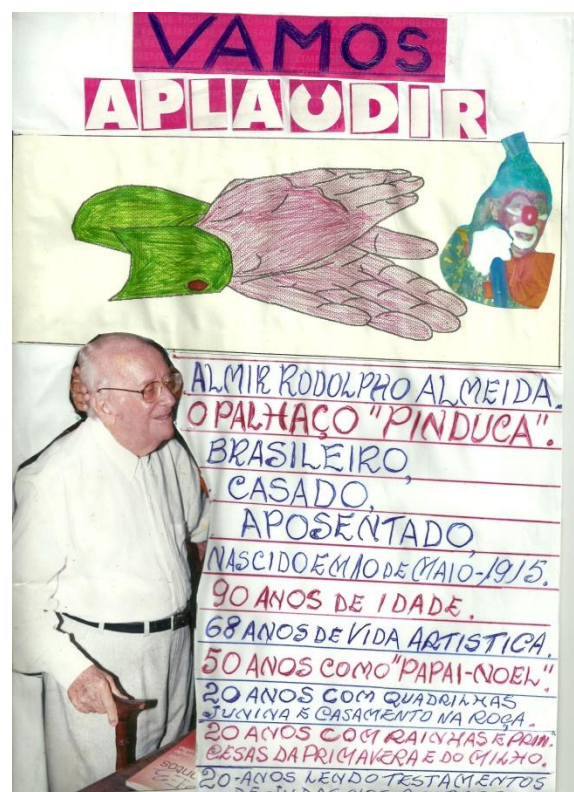


Fig. 14 e 15: Arquivo pessoal de Almir Rodolfo Almeida.



Fig. 16 e 17: Arquivo pessoal de Almir Rodolfo Almeida.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conhecer o universo de Pinduca foi uma tarefa prazerosa durante toda a pesquisa para confecção dessa dissertação. Esse conhecimento veio confirmar a máxima de que cada história é particular e fascinante. Saber do início de Almir Rodolfo Almeida como o palhaço Pinduca proporcionou a mim um olhar sobre uma faceta do circo no Brasil daquele período. Um circo que ainda mantinha uma estrutura baseada no estilo circo-família e que, quando necessário, agregava outros artistas em seu elenco.

A entrada de Pinduca no circo não foi apenas obra do acaso, os circenses estavam sempre atentos a tudo o que estava ao seu redor, com o intuito de aproveitar não só as novidades do período e adaptá-las ao espetáculo, como descobrir potenciais artistas que viessem agregar valor ao circo, afinal, uma empresa de entretenimento, como é o circo, deve sempre manter o seu repertório que a caracteriza e mesclar com novidades, a fim de alimentar uma visão de renovação e criatividade. Um novo palhaço no elenco representa a continuidade de uma tradição imbuída do novo, do curioso e inusitado que essa novidade carrega em si.

Como já relatado anteriormente, não podemos definir realmente as intenções do dono do circo ao anunciar o desfalque de um palhaço em seu elenco, já que, naquele período, o palhaço era a grande atração de qualquer circo. Mas não podemos negar que, de qualquer forma, a propaganda em prol do circo estava estabelecida, com a entrada de um novo palhaço oriundo da comunidade local, nos espetáculos daquele circo, no caso do circo Arco-Íris, que funcionou de forma positiva, pois Almir, por ser conhecido dos campos de futebol da região da Cidade Baixa – Salvador, Bahia – na noite de sua estreia, levou uma série de espectadores, mesmo que com o desejo de ver como se sairia atuando como palhaço aquele que nos campos de futebol, além de jogar bola, gostava de contar anedotas e brincar com os colegas.

O inusitado na carreira de Pinduca é o contraste entre a vida daqueles que o iniciaram na carreira de palhaço com a sua escolha profissional. Primeiro é preciso deixar claro que Almir, até o dia em que foi desafiado pelo dono do circo Arco-Íris sobre a sua capacidade de atuar como palhaço, não tinha pensado nessa possibilidade. É tão correto isso que Almir trabalhou fixamente em circo por apenas dois anos seguidos, passando somente por três deles: o primeiro foi o Arco-Íris, que o lançou, o segundo foi o Circo Boraem do qual Pinduca não revela quase nada do que se sucedeu durante o período que

esteve nesse circo, e o último foi o Circo Fekete, onde ficou por mais tempo e pôde desenvolver suas habilidades como palhaço e como ator, atuando nos espetáculos do circo-teatro. Foi nesse circo também que Pinduca teve a oportunidade de observar melhor o funcionamento de uma empresa circense, ensinamentos que levaria consigo para seus trabalhos futuros.

Ao optar por não seguir com os circos, Pinduca rejeitou não só a vida nômade dos circenses como também os ensinamentos que somente essa vida nômade poderia lhe proporcionar, portanto, mesmo iniciando sua carreira como palhaço num circo itinerante, não é possível definir Pinduca como um palhaço de circo. Essa condição não o desabona, não é o fato de não ter se tornado um palhaço de circo que diminui a sua trajetória como artista do riso e do entretenimento.

O palhaço Pinduca nasceu no circo, mas cresceu nos clubes sociais, nas associações, nas empresas, nas casas de famílias, nas ruas e na televisão. O contato com os circenses, nos seus primeiros anos como palhaço, e, esporadicamente, quando se apresentava em circos que visitavam a cidade de Salvador contribuiu para que Pinduca percebesse o mecanismo do fazer circense, em especial, a montagem do espetáculo, a definição de um roteiro base a ser seguido pelos artistas, podendo ser mudado de acordo com a recepção de cada praça.

Como já foi citado, Pinduca atuava nos circos como palhaço e animador, e foi como animador que ele estruturou a sua carreira. Ao montar o Pinduca Show de Atrações, ele era o empresário, o ensaiador, o coreógrafo, o iluminador, o cenógrafo, o dramaturgo, o palhaço e a atração principal de seu show. Essa atitude, que para alguns pode parecer controladora, foi aprendida com os circenses tradicionais. No circo como empresa, cada artista deve conhecer um pouco de cada modalidade, não só do picadeiro, como fora dele, pois agindo assim o artista tem total controle sobre seu trabalho e sente-se confortável quando tem que mudar alguma coisa em função do espetáculo.

Saber contornar situações difíceis e delicadas torna-se mais fácil quando se aprende a ter domínio e conhecimento de seu trabalho, como também saber compreender seu público, seus gostos e expectativas. Os circenses costumam fazer uma pesquisa sobre os gostos de cada localidade, as atrações que gostam de ver e vão construindo um repertório que pode ser mudado ao longo do espetáculo de acordo com a reação do público. Pinduca demonstra ter aprendido essa lição no episódio já relatado na cidade de Cachoeira, após o atraso para a abertura dos portões e a entrada do público, que esperava ver o show do palhaço e também do cantor Raul Seixas.

Pinduca altera a programação do seu show, convoca uma rumbeira de improviso, que, com gestos sensuais e libidinosos, consegue acalmar e agradar uma plateia que antes estava agressiva. Somente um conhecedor dos talentos de seu elenco e leitor de seu público tem a capacidade de reverter uma situação desfavorável em algo novo e espetacular. Adaptar-se a situações diversas é uma lição que os circenses aprendem desde cedo, como já foi dito nesse trabalho. A aprendizagem do chamado “jogo de cintura” é obtida desde o início da carreira do circense. Assim sendo, é no contato com a empresa circo que Pinduca desenvolve este aprendizado.

O circo é, e sempre foi, uma arte aglutinadora, híbrida e contemporânea, por isso, toda e qualquer manifestação artística, desde que adequada à linguagem do circo, pode ser incorporada no espetáculo circense, afinal, o circo é uma arte específica. Se determinada dança, música, artista ou manifestação estiver em evidência, poderá ser absorvida pelo circo e ser incorporada ao repertório do espetáculo, mas dentro das características do fazer circense. Por exemplo, se determinada moda, música ou dança estiver fazendo sucesso, poderá ser aliada a uma apresentação do circo-teatro, fazer parte do número do palhaço ou da apresentação das dançarinas e rumbeiras. Adaptar-se a qualquer situação ou ambiente faz parte da vida do circense e é fator fundamental para a sua sobrevivência.

Pinduca aprendeu essa lição ao incorporar ao seu show elementos da cultura pop, com elementos da cultura popular e do circo. Em seu show, cabia a apresentação de atores vestidos como bonecos, o ator vestia um figurino específico de determinado personagem, acrescentando ao figurino uma cabeça enorme, confeccionada com espuma e a técnica do papel machê. Dessa forma, Pinduca tinha em seu elenco o macaco Gug e a coelha Cely como também a Mônica, personagem original das histórias em quadrinhos da Turma da Mônica, de Maurício de Souza. Fazia também parte do elenco de Pinduca atores representando os personagens Visconde de Sabugosa e Emília, personagens de Monteiro Lobato, que sempre fizeram sucesso tanto na literatura infantil e também como série de televisão.

O acréscimo de personagens do universo infantil surge quando Pinduca percebe que era possível explorar outro mercado que lhe era apresentado, os aniversários e festas infantis. Ele conserva os mágicos, acrobatas, perna de pau, bonequeiros, ventríloquos, músicos e cantores, atrações comuns no circo de variedades e substitui as dançarinas e rumbeiras por personagens do universo infantil, para adaptar-se às exigências de sua nova clientela, não mais composta de adultos dos shows para empresas ou de bandas de música,

mas sim um público composto por membros de determinada família e seus convidados, como também estudantes e professores de escolas do Ensino Fundamental.

Antes de sua aposentadoria como funcionário do SESI, o público das apresentações de Pinduca é basicamente composto por adultos, seja os frequentadores das matinês do Cine Roma, organizado por seu afilhado Waldir Serrão, os frequentadores dos shows de Raul Seixas ou os funcionários e convidados dos eventos promovidos pelo SESI e pela associação de moradores do Bairro de Massaranduba. Para esse tipo de público, Pinduca costumava produzir shows de calouro, concursos de Miss Primavera e de Princesa do Milho no período junino. Fazia, ainda, parte de seu repertório encenações de grandes clássicos do circo-teatro, além de encenações compostas ou adaptadas por ele, como nos exemplos anteriormente citados, *O Milagre do Senhor do Bonfim* e *Viva a Bahia*, e sem deixar de cantar um de seus maiores sucessos *Pisa o milho*, além de piadas, anedotas e contos engraçados, cheios de duplo sentido, acrescidos dos passos de dança do palhaço dançarino acompanhados ao ritmo de músicas como samba, marchinhas de carnaval ou os sucessos musicais da época.

Outra adaptação foi necessária ao chegar à terceira idade. O desejo de manter contato com o público, mesmo depois da dissolução do Pinduca Show de Atrações, mas sem a força natural para manter seus shows, Pinduca encontrou na música *New York, New York*, de Frank Sinatra, subsídios para a construção de uma coreografia que adaptasse ao seu corpo, ao corpo de um senhor com mais de 90 anos de idade, aliado à graciosidade e malícia do palhaço. Dessa forma, Pinduca mantém-se na ativa, fazendo apresentações esporádicas em congressos, seminários, escolas e eventos diversos, nos quais tem a oportunidade de falar sobre sua trajetória como palhaço, artista e empresário no campo do entretenimento, como também renovar seu público, em especial, jovens artistas, que se encantam com sua trajetória e com o Pinduca do presente. Um senhor que, ao se apresentar, sabe tirar proveito das limitações físicas e encantar a plateia com uma interpretação emocionante e única da canção de Frank Sinatra.

Devido à sua disposição e à paixão declarada pela vida que viveu e ainda deseja viver, Pinduca é sempre visto como bom exemplo daquele que chegou à velhice, com serenidade e alegria de alguém que soube aproveitar a vida com sabedoria. Criou seus sete filhos, mesmo que, em alguns momentos, com dificuldade, deu-lhes o ensinamento necessário para que cada um pudesse seguir sua carreira pessoal e profissional sem grandes traumas e encontrasse na arte um mecanismo a ser explorado em qualquer área do conhecimento que escolhessem, como declaram seus filhos.

Comparar a trajetória de Pinduca com a trajetória do circo seria no mínimo leviano. O que foi analisado nesse trabalho foi o que de característico do circo foi incorporado por Pinduca em seu trabalho de palhaço e animador, em especial, a exploração do lazer e do entretenimento como bem de consumo e artigo empresarial. Por meio de sua experiência como palhaço no Circo Fekete, Pinduca teve a possibilidade de compreender os mecanismos de comercialização de uma arte específica que se veste de mistérios, risco de vida, sublime e grotesco e, a todo o momento, está se adaptando a cada espetáculo para manter-se viva e atuante.

Pinduca optou por não ser um circense, mas levou consigo para o seu trabalho de animador e empresário do entretenimento, quando constituiu o Pinduca Show de Atrações, a principal característica do circo no Brasil até os anos 50 do século XX e que perdura ainda hoje em muitos circos brasileiros, em especial, aqueles das periferias das cidades e os de pequeno porte, que têm como sua base de sustentação uma família circense que administra a empresa e mantém vivos os saberes específicos do circo trazidos na memória e transmitidos oralmente.

Ao fundar o Pinduca Show de Atrações, contando com seus filhos para formar a base desse empreendimento, Pinduca se espelha na organização do circo-família, curiosamente no período em que esse tipo de organização circense estava passando por uma crise que culminou com o surgimento de novas formas de organização do fazer circense. O modelo circo-família recuou devido a vários fatores já citados na primeira seção dessa pesquisa. O circo dirigido por empresários oriundos ou não da camada circense ganhava terreno, e muitos circos passaram a atuar em pequenas cidades e nos bairros de periferia das grandes cidades e capitais do país.

A popularização dos aparelhos de televisão com sua programação diária foi considerada, por muitos circenses, o motivo do esvaziamento das plateias no circo. Alguns circos de periferia nas décadas de 1960 e 1970, percebendo o interesse da sua plateia pelos dramas, começam a investir nas comédias e dramas do circo-teatro, e alguns circos passaram a especializar-se nesse tipo de espetáculo. A primeira parte do espetáculo reservado aos espetáculos de habilidades cedia cada vez mais espaço para os shows de variedades, com a participação principalmente de cantores e duplas sertanejas, como também a presença de artistas da televisão. O espetáculo desenvolvido por Pinduca estava bastante próximo do tipo de espetáculo de variedades que o circo de periferia passou a apresentar, adaptando-se aos novos tempos, na expectativa e desejo de manter a empresa circo e o espetáculo funcionando.

Aos poucos, o *Show Business* foi absorvendo aqueles artistas formados pelas escolas de circo que desejavam seguir carreira como artista. Na década de 80 do século XX, uma boa parcela de artistas, principalmente, os profissionais do teatro e da dança, no intuito de produzir espetáculos que fugissem dos modelos clássicos propostos pelas academias, voltaram seus olhares para as manifestações populares, e o circo é uma dessas manifestações que passaram a ser observadas e absorvidas. Escritos acadêmicos foram desenvolvidos sobre a arte circense, alguns deles ainda com o foco em uma arte produzida para uma classe menos favorecida e com o intuito de traçar um paralelo entre arte popular e erudita, de periferia e centro, como salienta Erminia Silva (2009) em sua obra *Respeitável Público... O circo em cena*. Boa parte desses trabalhos consistia não só em fazer um estudo sobre as manifestações populares como também relacionar essas manifestações ao modo do trabalhador do campo ou das periferias vivenciar seu lazer, aprisionado o circo a essa única faceta, ignorando a sua história e desenvolvimento de saberes, práticas e construção de uma tecnologia própria e identidade singular. Eliene Benício (1999), fugindo das dicotomias, desenvolveu uma pesquisa minuciosa sobre o mundo do circo, no intuito de abordar a influência do circo na renovação do teatro brasileiro nas décadas de 1980 e 90.

O Pinduca Show de Atrações estrutura como empresa de entretenimento assim que Almir / Pinduca pede demissão do SESI na década de 1970, além de tornar-se sócio da Associação de Moradores de Massaranduba. Como sócio da associação, consegue um espaço para ensaios e promover eventos culturais, e os seus filhos são definitivamente incorporados no mundo dos espetáculos. Almir / Pinduca assume além do papel de pai, o de diretor e empresário de um empreendimento que passa a ser também um complemento da renda familiar e uma forma de ensinar uma atividade aos seus filhos, afinal, estar à frente do público, comunicar-se com o mesmo e contribuir para o lazer e entretenimento de outros era o que Almir / Pinduca sabia fazer de melhor, pois mesmo trabalhando em um emprego formal com carteira assinada e todos os direitos garantidos, no SESI, espaço onde ele esteve por maior tempo, atuava com espetáculos e atividades relacionadas ao lazer e ao entretenimento. O dono do saber era ele, Pinduca, e, como bom aprendiz dos ensinamentos do circo, de passar os saberes de forma oral e prática, Pinduca cumpriu o seu papel de pai, artista e formador.

Dona Serenilha, assim como as mulheres circenses, não ficou passiva nesse processo, atuava nos bastidores, costurando figurinos e adereços, e dando conselhos. Ela desempenhou

uma função bastante parecida à função das velhas dos circos, como pontua Antolim Garcia (1976):

A velha a que me refiro é o pivô, o eixo, o X de todos os circos, ela está em todos eles, num é a mãe dos acrobatas, noutros a preceptora da trapezista e ainda noutro é a esposa do empresário. Circo sem velha não existe, ela é a nota primordial do conjunto, se encarrega de tudo, zela por todos, chama a parteira para examinar uma colega que espera a visita da cegonha, faz massagens quando um artista luxa a perna, tem sempre à mão comprimidos para os que queixam de enxaquecas, ferve agulhas de injeção para um colega enfermo e, nas horas de lazer, como privilégio que a natureza lhe concedera, tece entre todos intrigas tremendas, que ela mesma se encarrega de desfazer. (p. 30).

Enquanto os circenses desenvolveram várias estratégias de propaganda para seus espetáculos, o Pinduca Show de Atrações era mais modesto nesse quesito. A empresa contava apenas com um telefone residencial como forma de interlocução com os seus possíveis parceiros. Eles contavam principalmente com a propaganda boca a boca. Logo após as animações de aniversários, festas de empresas ou escolares, era possível acertar outros trabalhos, e Pinduca usava a seu favor o histórico de apresentações para famílias ilustres e empresas de grande porte para impressionar os novos clientes. O termo “Pinduca Show de Atrações” também tinha essa função. Esse título nunca foi registrado, e a empresa nunca teve CNPJ, sempre atuou na informalidade.

Ao contrário dos circenses, os filhos de Pinduca nunca ensaiavam seus números, agiam no “improvisado”, eles seguiam à risca as indicações do pai, que exigia perfeição na execução dos trabalhos, principalmente, em relação às deixas para entradas e saídas das atrações. Vale ressaltar que, assim como os artistas da *Commedia dell'Arte* e também os circenses, cada filho vivenciava um personagem por muito tempo. Por exemplo, Paulo Almeida, apesar de ter feito outros personagens, se especializou em dar vida à personagem Negra Maluca, assim como Verônica interpretava a boneca Emília, Júlio, o macaco Gug, Dôra, a Mônica, e Carlos, o Apresentador. Sendo assim, eles já carregavam um arsenal de feitos aprendidos no fazer que dispensasse os ensaios técnicos mais elaborados.

Por ter uma moradia fixa, Pinduca pôde proporcionar a seus filhos o direito ao ensino formal e manter seus filhos perto de si, diferentemente de boa parte dos circenses do circo-família que, no declínio desse tipo de organização circense, teve que ver seus filhos irem para casa de parentes ou internatos, a fim de obterem um diploma fornecido pelo ensino formal, e esperar pelas férias de fim de ano para encontrar com seus filhos. Estar perto do seio da família foi o grande motivo de Almir / Pinduca não ter se tornado um palhaço de circo itinerante.

O ensino formal forneceu a seus filhos a possibilidade de vislumbrar outros campos de trabalho diferentes daquele abraçado por ele. Essas escolhas e o tempo de dedicação aos estudos para alcançar a meta desejada, fez com que, aos poucos, a trupe familiar de Pinduca fosse perdendo alguns membros. Pinduca também já estava entrando na terceira idade, e a energia para continuar o empreendimento já não era a mesma de anos atrás. Em meados dos anos 90 do século XX, o empreendimento Pinduca Show de Atrações chegou ao fim, mas a carreira artística de Pinduca continuou por meio de apresentações esporádicas de seu repertório de palhaço e animador e também como convidado especial dos shows produzidos por seu filho Paulo, o único que continuou na vida artística, levando para os palcos de Salvador um pouco do que aprendeu convivendo e trabalhando com o palhaço Pinduca, seu pai, carinhosamente apelidado de Mizito.

Concluo que a empresa de entretenimento Pinduca Show de Atrações aproxima-se do universo circense nos seguintes aspectos:

1. Assim como boa parte dos circos itinerantes de pequeno porte, em especial, aqueles que se instalam nas periferias das cidades e nas zonas rurais, com uma programação especializada em circo-teatro ou show de variedades, aproxima-se da produção realizada pela empresa administrada por Pinduca e tem na família sua base de sustentação;

2. Assim como o secretário circense que vai até determinada localidade conversar diretamente com as autoridades locais a fim de acertar sobre as melhores condições para a instalação do circo naquela localidade, Pinduca também preferia dialogar pessoalmente com cada contratante sobre as melhores condições para que ele pudesse efetuar seu show e que não acarretasse prejuízo para ambos os lados;

3. Assim como os circenses que a todo o momento estão atentos às novidades, a fim de incrementar seus espetáculos, Pinduca também assim procedia. Quando sabia que determinado artista ou atração estava despontando na cidade, ia pessoalmente até esse artista e o convidava para fazer parte de seu elenco. Os contratos, assim como em boa parte dos circos de pequeno porte, eram negociados na base da “camaradagem”, e um valor do cachê era pago adiantado conforme a quantidade de apresentações que o empresário Pinduca já tivesse acertado com seus contratantes;

4. Assim como muitos filhos de circenses nascidos a partir da década de 1950, os filhos de Pinduca optaram por buscar no ensino formal alternativa à vida artística. Somente Paulo Almeida continuou trabalhando diretamente com a arte do entretenimento, e se considera continuador do legado de seu pai, seja cantando, atuando, dançando, vivendo sua Negra Maluca ou dando vida ao palhaço Pinduquinha.

A organização familiar e um show de variedades como sustentáculo da empresa Pinduca Show de Atrações é o que a aproxima do universo circense, principalmente por ter um palhaço à sua frente. O aprendizado específico da vida itinerante e toda a conjuntura que está atrelada a essa vida é o que os afasta do universo do circo, mas como aponta Magnani (2003), que se apropria do conceito de bricolagem, desenvolvido por Lévi-Strauss (1976), com o intuito de revelar que os circos pesquisados por ele na periferia de São Paulo, ao mesmo tempo em que renova o seu espetáculo ao utilizar-se de atrações da contemporaneidade, com o intuito de agradar o seu público e manter a empresa de circo funcionando, que, ao primeiro olhar, aparenta ter perdido muito de sua característica tradicional, mas, na verdade, as mantém, só que com outra roupagem. Um dos objetivos da pesquisa de Magnani foi tentar descobrir quais vestígios e fragmentos do circo tradicional ainda resistem nos circos da periferia de São Paulo.

O conceito de bricolagem se justifica pela utilização de fragmentos ou resíduos de materiais já trabalhados pertencentes a conjuntos estruturados, que, nas mãos do *bricoleur*, passam a colaborar para a constituição de um novo conjunto estruturado. Segundo Strauss, esses fragmentos e resíduos já pertenceram a outros conjuntos estruturados, portanto, mesmo aplicados em uma nova estrutura, esses fragmentos e resíduos conservam algo do seu conjunto original. É possível ilustrar o pensamento de Strauss ao imaginarmos que um artista plástico (*bricoleur*) utiliza-se de braços de bonecas de plástico para confeccionar a imagem de uma centopeia. O novo conjunto estruturado (centopeia) é o resultado da utilização dos resíduos e fragmentos de outro conjunto estruturado (boneca de plástico). Neste caso, torna-se evidente para o espectador da obra a origem do objeto utilizado, configurando-se uma obra de arte desenvolvida a partir do uso da técnica da bricolagem.

Encontro no conceito de bricolagem utilizado por Magnani (2003) preceitos para justificar que Pinduca carrega consigo e, no seu trabalho desenvolvido durante toda sua carreira, fragmentos e resíduos do mundo do circo, o que também justifica uma imersão na história do circo moderno e suas transformações ao longo do tempo, tomando como recorte a estruturação do circo como empresa de entretenimento, o papel dos empresários circenses na manutenção dessa empresa e, na figura do palhaço, o responsável por fazer do circo parte do imaginário coletivo. Por isso, acredito que, em todo e qualquer palhaço, há resíduos e fragmentos do circo moderno, objetos de estudo que contribuíram na minha tentativa de responder às indagações sobre esse assunto.

Dentre os desdobramentos que essa pesquisa pode proporcionar, aponto que um estudo sobre o modo de atuação de Almir Rodolfo Almeida como palhaço Pinduca poderia abalzar

sobre em que bases o palhaço Pinduca foi estruturado e como seu intérprete alimentava o seu arsenal de feitos de seu palhaço. Essa pesquisa fez me deparar com personagens como os atores Roni Cócegas e Roberto Ferreira, o Zé Coió, artistas baianos que contribuíram para a consolidação de um humor brasileiro e ingênuo, que ainda não tiveram suas histórias reconhecidas com um trabalho que lhes conceda um espaço na memória das artes cênicas e do humor brasileiro. Da mesma forma, como pode ser realizado também um estudo sobre outras companhias baianas de artistas não itinerantes que encontraram no espetáculo circense elementos constitutivos de sua estética e modos de atuação, além de enfatizar aspectos administrativos dessas empresas, juntamente com um estudo sobre o ambiente cultural, social e econômico de Salvador.

Pinduca não se tornou palhaço de circo, pois esse também nunca foi o seu desejo. Soube aproveitar as oportunidades que o circo lhe ofereceu para mostrar seu trabalho e aprender com os circenses. Pinduca surgiu num circo e levou consigo essa marca por onde passou. O circo foi o responsável por seu nascimento, mas foi nos palcos que ele escreveu sua história, e o circo estava lá sempre presente na figura do palhaço. Pinduca não apresentava um espetáculo de circo ou circo-teatro, mesmo que, em suas apresentações, elementos do circo aparecessem a exemplo de mágicos, ventríloquos, pernas de pau, rumbeiras, equilibristas e acrobatas, como num show de variedades. O que Pinduca fazia, como ele faz questão de afirmar, era produzir “Shows”, um verdadeiro Pinduca Show de Atrações.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Almir Rodolfo. **Depoimento ao autor em 23 de fevereiro de 2011**. Salvador – BA, 2011.
- AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Animação: da teoria à prática**. São Caetano do Sul, São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.
- ANDRIOLI, Luiz. **O circo e a cidade: histórias do grupo circense Queirolo em Curitiba**. Curitiba: edição do autor, 2007.
- AVANZI, Roger; TAMAOKI, Verônica. **Circo Nerino**. São Paulo: Pindorama Circus, Códex, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília. 3. ed., 1993.
- BARTHOLO, Ruy. **Respeitável Público: Os bastidores do fascinante mundo do circo**. Rio de Janeiro: Letras & Expressões, 1999.
- BERGSON, Henri. **O riso: Ensaio sobre o significado do Cômico**. Trad. Guilherme de Castilho, Lisboa: Guimarães Editores, 2. ed., 1993.
- BLOCH, Marc Leopold Benjamim. **Apologia da história, ou o Ofício do historiador**. Trad. André Telles, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: UNESP, 2003.
- BRICOLAGEM. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Bricolagem>. Acesso em: 11 jun. 2012.
- BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. Trad. Denise Bottmann, São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BURNIER, Luís Otávio. **Arte de Ator: técnica e representação: elaboração e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para ator**. Campinas, São Paulo: UNICAMP, 2011.
- CARVALHO, Afonso Ligório Pires de. **O circo Fekete**. Disponível em: <http://www.portalentretextos.com.br/cronica-viva/o-circo-fekete,5.html>. Acesso em: 28 jan. 2011.
- CARVALHO, Maria do Socorro Silva. **A nova onda baiana: cinema na Bahia 1958/1962**. Salvador: EDUFBA, 2003.
- CASTRO, Alice Viveiros. **O elogio da bobagem: palhaços do Brasil e do mundo**. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.

CEIA, Carlos. **ABECÊ**. Em E-Dicionário de termos Literários. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=466&Itemid=2. Acesso em: 28 jan. 2011.

CIRCONETÚDO. Disponível em: http://www.circonteudo.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1163:como-a-imprensa-noticiou-o-final-do-circo-garcia&catid=147:artigos&Itemid=505. Acesso em: 05 jun. 2012.

CLT. Disponível em: <http://www81.dataprev.gov.br/sislex/paginas/10/1943/5452.htm>. Acesso em: 05 jun. 2012.

COSTA, Eliene Benício Amâncio. **Saltimbancos Urbanos**: a influência do circo na renovação do teatro brasileiro nas décadas de 80 e 90. São Paulo: ECA/USP, 1999. (Tese de Doutorado).

DANTAS, Arruda. **Piolin**. São Paulo: Pannartz, 1980.

DUARTE, Benedito Junqueira. **B. J. Duarte: paixão, polêmica e generosidade**. Org. Luiz Antônio Souza Lima de Macedo. Coleção Aplauso, Imprensa Oficial: São Paulo, 2009.

EM BUSCA da Terra do Nunca. Direção: Marc Forster. Produção: Nellie Bellflower e Richard N. Gladstein. Roteiro: David Magee. Interpretes: Johnny Depp, Kate Winslet, Julie Christie, Radha Mitchell e outros. Música: Jan A.P. Kaczmarek. DVD (106 min) widescreen, color. Produzido por Film Colony, britânico-americano, 2004, Distribuição: Miramax Films / Buena Vista International / Lumière. Baseado na peça de Allan Knee "*Peter and Wendy*".

ERIC, Schlisser. **País Fast Food**. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Ática, 2002.

ESCOLA PICOLINO DE ARTES DO CIRCO. **Um pouco da História da Picolino**. Disponível em : <http://www.circopicolino.xpg.com.br/sobre.htm>. Acesso em: 28 jan. 2011.

FELLINI, Federico. **Fellini por Fellini**. Trad. Paulo Hecker Filho. Rio Grande do Sul: L&PM. 3. ed., 1986.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas, São Paulo: UNICAMP, 2003.

FO, DARIO. **Manual mínimo do ator**. Organização Franca Rame, Trad. Lucas Baldovino e Carlos David Szlak, São Paulo: Editora SENAC. 3. ed., 2004.

FUNARTE PORTAL DAS ARTES. **Escola nacional de Circo**. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/escola-nacional-de-circo-2/>. Acesso em: 28 jan. 2011.

GARCIA, Antolím. **O circo**. São Paulo: Edições DAG, 1976.

GONZAGA, Luiz. **Penerô Xerém**. Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/luiz-gonzaga/penero-xerem.html#ixzz1OzOw6VFl>. Acesso em: 28 jan. 2011.

GRANDE peixe e suas histórias maravilhosas. Direção: Tim Burton. Produção: Bruce Choen, Dan Jinks, Ricard D. Zanck. Roteiro: Jonh August. Interpretes: Ewan McGregor, Albert Finney, Billy Crudup, Jessica Lange, Helena Boham Carter, Alisson Lohan e outros. Música: Danny Elfman. DVD (125min) widwscreen, color. Produzido nos Estados Unidos, 2003, Distribuição: Sony Pictures. Produzido por Columbia Pictures Corporation / Jinks/Cohen Company / The Zanuck Company / Tim Burton Productions. Baseado no livro *Big Fish: A Novel of Mythic Proportions*, de Daniel Wallace.

GRAVAÇÕES RARAS. Disponível Em:

<http://musicachiado.webs.com/GravacoesRaras/GravacoesRaras.htm> Acesso em: 07 jun. 2012.

JÚNIOR, Luiz Rodrigues Monteiro. **Um breve relato sobre a vida de Abelardo Pinto: “Mestre Piolin”** Disponível em:

<http://www.iar.unicamp.br/docentes/luizmonteiro/piolim.htm>. Acesso em: 28 jan. 2011.

LESSA, Leandro Pereira. **A dublagem no Brasil**. Monografia apresentada para a disciplina Projetos Experimentais. Comunicação Social. Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais, MG, FACOM, 2002.

LOBO, Fernando. **A mesa do Valeriano**. Rio de Janeiro: Record, 1991.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço**: cultura e lazer na cidade. São Paulo: Hucitec / UNESP, 2003.

MENDONÇA, Carolina. **Entrevista a Pinduca**. A Tarde On Line Vídeos, 2009. Disponível em: <http://atarde.uol.com.br/videos>. Acesso em: 06 abr. 2010.

MILITELLO, Dirce Tangará. **Picadeiro**. São Paulo: Guarida Produções Artísticas, 1978.

MIRA, Maria Celeste. **Circo eletrônico**: Silvio Santos e o SBT. São Paulo: Edições Loyola. 1999.

O MAIOR espetáculo da terra. Direção: Cecil B. Demille. Produção: Roteiro: Frederic M. Frank, Theodore St. John. Frank Cavett, Barré Lyndon, Jack Gariss. Interpretes: James Stewarte, Charlton Heston, Lawrence Tierney, Berry Hutton, Cornel Wilde, Dorothy Lamour, Gloria Grahame e outros. Música. DVD (152 min) widescreen, color. Produzido nos Estados Unidos, 1952, Distribuição: Paramount Picture. Inspirado nos espetáculos do Ringling Bros and Barnum & Bailey Circus.

OLIVEIRA, Reinaldo. **Sou do tempo III**. Disponível em

<http://www.pernambuco.com/diario/2003/04/29/opiniaio.html>. Acesso em: 28 jan. 2011.

ORFEI, Alberto. **O circo viverá**. São Paulo: Mercuryo, 1996.

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

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 2.ed. Trad. Maria Lúcia Pereira, J, Guinsburg, Rachel Araújo de Baptista Fuser, Eudynir Fraga, Nanci Fernandes, São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEREIRA, Feitosa Hermância. **Joal Angélico Pereira**. Disponível em: <http://www.pindoramacircus.arq.br/circos/galeria/joaleda.htm>. Acesso em: 28 jan. 2011.

PEREIRA, França. **O Humor**. Disponível em: http://www.recife.pe.gov.br/2007/06/13/mat_116558.php. Acesso em: 28 jan. 2011.

PIMENTA, Daniele. **Antenor Pimenta: circo e poesia**: a vida do autor de: E o céu uniu dois corações. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação padre Anchieta, Coleção Aplauso, 2005.

_____. **A dramaturgia circense**: Conformação, persistência e transformações. Campinas: Instituto de Artes/UNICAMP, 2009. (Tese de Doutorado).

PROFISSÃO: palhaço. Direção: Paula Gomes. Roteiro: Paula Gomes. Elenco: Milson Laborda, Cléber Laborda e Lucas Laborda. DVD (52 min) widescreen, color. Gênero Documentário. Produzido no Brasil, gravado no município baiano de Senhor do Bonfim, Bahia. Vencedor do concurso DOC TV IV / Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia, 2010.

QUERUBIM, Marlene Olímpia. **Marketing de Circo**. São Paulo: Orion Editora, 2003.

ROTEIRO CINEMA. **Profissão Roteirista**. Disponível em: <http://www.roteirodecinema.com.br/profissao/lei6533.htm>. Acesso em: 28 jan. 2011.

RUIZ, Roberto. **Hoje tem espetáculo?** As origens do circo no Brasil. Rio de Janeiro: INACEM, 1987.

SACCHET, Patrícia de Oliveira Freitas. **Da discussão “clown ou palhaço” às permeabilidades de clownear–palhacar**. Rio Grande do Sul: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009. (Dissertação de Mestrado).

SANTOS, Jaciara. **De cá pra lá em Salvador**: reportagem-história da mobilidade urbana na primeira capital do Brasil. Salvador: Viver, 2010.

SEYSSEL, Waldemar. **Arrelia e o circo**. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

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

_____; ABREU, Luís Alberto. **Respeitável público... o circo em cena**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

SILVA NETO, Antônio Leão da. **Dicionário Astros e estelas do cinema brasileiro**, Coleção Aplauso – 2.ed. – São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

SILVA, Daniel Marques. **O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro**: Benjamim de Oliveira e a consolidação do circo-teatro no Brasil - mecanismos e estratégias artísticas como forma de integração social na Belle Époque carioca, Rio de Janeiro, 2004. (doutorado) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, Brasil.

SOUZA NETO, Francisco Benjamin. **Do sagrado ao lúdico**: a festa do asno. Pdf Trans/Form-Ação, São Paulo 21/22: 21-26, 1998/1999.

SOUZA, Alda Fátima de. **A memória do circo mambembe**: o palhaço Cadillac e a reinvenção de uma tradição. Salvador: UFBA/Universidade Federal da Bahia, 2012. (Dissertação de Mestrado).

STIEL, Waldemar. **História do transporte urbano em Salvador**. Disponível em: http://www.setps.com.br/sistema_transporte/historia_transporte/historia.htm. Acesso em: 28 jan. 2011.

SUA PESQUISA. **História do Papai Noel**. Disponível em: <http://www.suapesquisa.com/historiadopapainoel.htm>. Acesso em: 28 jan. 2011.

THEBAS, Cláudio. **O livro do Palhaço**: coleção profissões. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2005.

TORCATO, Carlos Eduardo Martins. **A repressão oficial ao jogo do bicho**: uma história dos jogos de azar em Porto Alegre. Rio Grande do Sul Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011. (Dissertação de Mestrado).

VARGAS, Maria Tereza (coord). **Circo Espetáculo de Periferia**: Pesquisa 10 São Paulo: Laboratório gráfico do IDAR, 1981.

VERIANO. Pedro. **Atrações de Feira**. Disponível em: <http://verianoalvares.zip.net/>. Acesso em: 28 jan. 2011.

ZAMITH. Carlos. **Sandoval**. Disponível em: <http://www.bauvelho.com.br/?p=388>. Acesso em: 28 jan. 2011.

APÊNDICES

APÊNDICE A – ENTREVISTA COM ALMIR RODOLFO ALMEIDA, PALHAÇO PINDUCA

Local da Entrevista: Salvador, Bahia – Residência do entrevistado.

Data: 23/02/2011

Número de Entrevista: 01

Claudio - Por que comemorar o aniversário num circo?

Pinduca - Eu tinha, na época, 22 anos, dez de maio de 1937. O circo era armado no Largo dos Mares. Um circo que tinha chegado aqui de Alagoas. Um circo pobre, era um circo chamado Arco-Íris.

Nesse tempo, a Calçada ainda não tinha aquela Avenida Fernando da Cunha. Existia no Largo dos Mares um monte de barro de uns dois ou três metros de altura, caindo um para o lado da calçada e outro para onde hoje se pega o ônibus para o subúrbio. Então, o circo era armado, tinha uma igreja, não era onde hoje é a igreja dos Mares, ela fica dentro do espaço. E a igreja era num morro, em cima do morro. E o circo ficava ao lado desse morro. Chamava Circo Arco-Íris. Diziam que era um circo muito bom.

Um palhaço que tinha também, que era muito bom, o palhaço chamava-se Pipoca, e eu não conhecia nem o circo, nem os artistas. Então, o que aconteceu: Eu fui, eu disse: “Minha mãe”, eu estava com 22 dois anos, – “Eu vou ao circo, está nos Mares, é um circo pequeno que veio de Alagoas”, aí eu digo, “hoje é meu aniversário, eu vou brincar um pouco”, eu sempre gostei de circo.

Lá vai Almir Araújo Almeida, ao completar 22 anos, ao Largo dos Mares ver o circo. Cheguei fui para o “poleiro”, plateia, fiquei lá, sempre gostei... Eu jogava muito futebol, já estava jogando futebol nesta data, com 22 anos, o corpo estava bem leve, e as macaquices, nunca tinha indo em circo e nunca tinha feito nada.

Eu fui ao circo, o circo lotado, metido a gaiato, nunca tinha feito nada em circo, mas metido a gaiato. Então o que que aconteceu, eu tô sentado lá, quando o pessoal começou a gritar, “tá na hora, tá na hora”, eu também – “Eh! meu dinheiro!” Como sempre a molequeira do princípio.

Aí chegou um moço lá, um cara forte, tinha uns 50 anos, o dono do circo “Senhoras e senhores, boa noite”, foi já escurecendo, então boa noite, “Respeitável público, boa noite, estamos aqui hoje mais uma vez para realizar um grande espetáculo, o espetáculo será maravilhoso como sempre, mas hoje não teremos o nosso palhaço Pipoca. Por que não teremos o palhaço Pipoca? Ele fugiu levando minha esposa”, eu fazendo gozação.

Ela trabalhava em cima da bola, rolando a bola, subia uma escadinha, uma rampa, subia, descia do outro lado, ela era ótima, trabalhava em trapézio, arame, e ela era uma das boas estrelas do circo. E ele “ela foi embora, o palhaço levou minha esposa, mas vamos fazer o show também, porque nós temos um espetáculo muito bom”.

Eles tinham uma rede de proteção do trapézio armada, cama elástica. Eu aí comecei a gritar “E o palhaço não vem? isso não pode ser, circo sem palhaço não dar” Ele disse: -- “E você é palhaço?”, eu disse – “Não”, e ele falou assim “Olhe, estou precisando aqui de bailarina, de rumberia, trapezista, aramista e se tem alguém aí músico, eu vou contratá-los”.

Quando ele falou em humorismo, eu levantei a minha mão “Eu”, não fazia nada, “então desça aí” eu aí saí fingindo que tava tropeçando na plateia, fui descendo, fingi que caí, passei pelo picadeiro, tinha um casal de anões, ele tinha 45 e ela tina 40 anos. Eu, aí, na passagem, mexi com ele, passei a mão na cabeça dele, e na anã eu peguei no queixo. O anão me deu um murro pelas costas, eu aí fiz que caí, o povo já deu risada, e ele começou a correr atrás de mim pelo picadeiro pra me dar murro, parecia que era ensaiado. Eu aí, estava muito firme, devido ao futebol, aí eu pulei peguei nas abas da cama elástica e consegui, e ele querendo me pegar, me xingando, querendo subir. Tinha uma escadinha assim, de corda, ele tentou subir, ele subia, eu descia. O povo morrendo de dar risada. Aí o dono do circo chegou e disse assim: “Você é palhaço? Já trabalhou em algum circo?”, eu disse “Não”. “Você quer trabalhar aqui no meu circo Arco-Íris?”, eu cheguei e disse – É, eu posso trabalhar. “Então você vai substituir o palhaço Pipoca”. O pessoal bateu palma. Eu aí mandei beijos pra plateia, fazendo miséria, brincando.

Claudio - O Palhaço Pipoca realmente fugiu com a esposa do dono do circo?

Pinduca - Fugiu com a esposa dele e não voltou mais, o circo ficou sem palhaço. Aí olhou pra mim e disse, “você quer? Eu fecho o contrato com você hoje e você estreia daqui a dias... pra ensaiar, fazer..., tá certo”, então, anunciou “Respeitável público, para o próximo sábado, vocês terão aqui o palhaço... e o nome do palhaço!?” não tinha, ele pegou uma revista, O

Tico-tico, tinha Pindoba, tinha Massaranduba, tinha Ginasio, tinha Pinduca, “Pinduca tá ótimo, vamos botar o nome desse palhaço Pinduca. Palmas para Pinduca”

Claudio - Esse nome Pinduca, era o nome de um palhaço também? Ou era o nome de algum personagem da revista?

Pinduca - Eram aqueles quadrinhos de história, história em quadrinhos, Pindoba, Pinduca, Pinducaçu, vários nomes, vários tipos aquelas figuras. Aí eu disse – “esse tá bom, esse Pinduca até parece, tá bom”, aí eu comecei a brincar. “então, senhoras e senhores, sábado teremos aqui o palhaço Pinduca”.

O palhaço deixou sapato, eu nunca trabalhei com aquele sapato grande, nunca gostei, porque sempre quando fui palhaço dançava muito, aquele sapato atrapalhava, eu só trabalhei nesse circo com a roupa do palhaço e com o sapato do palhaço. Eu estreei nesse sábado, esquete, um bocado de coisa assim. Eu comecei minha vida trabalhando com sucesso. Eu saí do circo todo mundo aplaudindo. Foi o meu primeiro dia pisando no picadeiro.

E aí depois veio o Buraêm, chegou aí de Aracaju, o outro foi embora, ele não levou nem um mês (dá entender que a praça não estava dando mais lucro). Foi embora o Buraêm. Chegou o circo Fekete, esse aí eu fiquei empregado dois anos.

Claudio - O circo ficou dois anos em Salvador?

Pinduca - Foi a maior equipe de shows que eu já vi em minha vida e que veio à Bahia, era um elenco completo. Jota Silva, Eros Arruda, o palhaço era... me falhou a memória, depois eu me lembro, daqui a pouco. Eles tinham Renhi Fekete, Helena Fekete, era um circo de artistas gabaritados, era fantástico. Eu comecei a brincar com eles.

Chimarrão (Recordando o nome do palhaço), o palhaço chamava-se Chimarrão, e tinha outro palhaço, Jacaré, esse Jacaré dava muitos saltos, brincava muito, mas não era um bom palhaço, ele ajudava a encher o saco com o Chimarrão. Eu aí entrei no trio de palhaço. Eu cantava, dançava muito e cantava embolados, esses negócios. Aí eu fiquei no Fekete dois anos.

Claudio - Além de atuar como palhaço, o senhor exercia outras atividades no circo?

Pinduca - Eu vou contar. O Johnny Fekete era um jovem de 22 dois anos, era irmão do Fekete palhaço, era irmão, o pai morreu em Roma. O pai deles Fekete morreu em Roma, quando o circo estava. É o Johnny Fekete e subia, era trapezista também. Trabalhava nas peças, era juvenzinho. Subia no trapézio, botava a cabeça no trapézio e tocava pistom. Era formidável Johnny Fekete. E quando o circo foi para Brotas, ele caiu e estava nesse dia

passando muitas peças, Lágrima de homem, Compra-se um marido, peças fantásticas. E quando ele caiu do trapézio, fraturou a clavícula e duas costelas.

A peça que ia passar era Nossa mãe honrarás, essa era a peça, e ele caiu do trapézio, aí ele falando “Pinduca você é a solução, não tem ninguém aí, você vai fazer o papel”. Era sua mãe, Celina Ferreira, era baiana. Até ela está pra vim aqui em casa, tá vindo, e a sobrinha dela me conhece, tá doida, apaixonada pelo meu trabalho, ficou comprometida de vir aqui, pra um congresso, qualquer coisa pra levar Pinduca. Aí, resultado, eu fiz, puxa. Eu já tinha pegado na peça umas duas linhas, eu gostava, Compra-se um marido, não, Nossa mãe honrarás. Eu fazia ali o papel de genro da Celina. E a mãe era maltratada pelos filhos e o outro genro, eu era o único da família a tratar bem. Então foi um negócio, foi uma peça. Eu trabalhei com o ponto.

Trabalhar com o ponto é para artistas já acostumados, ele ouve; às vezes eu não ouvia direito, já levava, eu inventava, aí dizia o meu papel. Já sabia que ia fazer o papel de gaiato, mais respeitador, brigava com todo mundo, por causa dela, a velha, e isso aí foi um sucesso, aí eles não me deixaram mais sair das peças, A vida, Paixão e Morte de meu Senhor Jesus Cristo, Compra-se um Marido, é, Lágrimas de Homem, as peças. Eu trabalhei muito em peças no circo.

Claudio - Eles tinham uma parte circense e a outra parte as peças?

Pinduca - Eles tinham um picadeiro, e na outra parte tinha um palco.

Claudio - O circo ficou dois anos em Salvador, ele passou em quantos bairros?

Pinduca - Eu estreei em Brotas, ele ia para o Papagaio, pra Roma, pra Brotas, eles iam até Peripiri, eles foram pra, armaram uma vez em Paripe.

Claudio - Como eles contrataram o senhor? O Senhor ofereceu o serviço?

Pinduca - Minha irmã tava dentro do Fekete cuidando do guarda-roupa, ela tomava conta do vestiário, ela fazia tudo, aí eu já gostava, toda noite. Aí um dia eu fiz um pequeno drama, escrevi, escrevia um bocado de coisas, eu escrevi O Grande Mentiroso, era um esquete. Digamos assim, é um escritório artístico, onde o dono da equipe, ele contrata grande artistas, cantores, rumbeiras, e aí aparecia um ébrio, aparecia um cantor e eu entrei como mendigo, fazendo o grande mentiroso, e quem contracenou comigo, sem ensaio, sem nada, apenas dizendo o que era pra fazer – você vai ficar aí, eu vou fazer isso e isso. E o show, porque os artistas sempre faziam festa disso, de Jota Silva, festa daquilo, de Helena Fekete, era uma festa, o povo enchia o circo pra ver e ele contracenou comigo.

Claudio - Quem foi?

Pinduca - Jota Silva. Aí ele disse assim “Pinduca nunca vi um artista, na Bahia, desempenhar um drama tão perfeito”.

Que eu mentia – “Eu vou morrer”, inventado um caso pra arranjar um emprego, dizia: “já fui um grande artista, já fui um grande cantor”. Quando o meu filho faz o número, ele faz um catador de latinhas, mas ele somente faz isso (Refere-se a seu filho Paulo), e eu fazia, cantar, declamar, mas na hora vinha, eu tirava o chapéu, meio barbudo, aí chorava, dizendo que meu pai havia morrido, minha mãe também foi atropelada, minha irmã também, que Deus me proteja. Um drama, chorando e eles ficaram encantados, aí não me tiraram mais das peças.

Claudio - Isso foi em que ano mais ou menos? Foi assim que o senhor saiu do circo Arco-Íris?

Pinduca - Eu vou me lembrar. Foi mais ou menos um ano depois em 1939 quando começou a guerra.

Claudio - Falando da Guerra. O senhor me contou da outra vez sobre um episódio bacana em que representou um milagre do Senhor do Bonfim numa igreja.

Pinduca - Esse Milagre do Senhor do Bonfim foi numa igreja Batista, primeira igreja Batista de Salvador, que era perto da Barroquinha. Um amigo meu que era crente, muito amigo meu, a gente ia pra jogo, pra tudo. E ele me disse – Eu vou marcar pra você fazer um show na igreja. Eu disse: “mas lá não tem esse negócio de crente?”, mas ele falou “mas não tem problema não”. Mas eu não disse a ele que ia levar O Milagre do Senhor do Bonfim. Aí levei meu show. Meu show era de esquetes, dramas, levei O Milagre do Senhor do Bonfim.

Eu preparei um crucifixo de uns setenta centímetros por quarenta todo iluminado, dependurado lá no lugar com um cortinado na frente, ninguém via. E eu aproveitando o negócio da guerra, o navio brasileiro foi torpedeado, e eu estava com minha filha a bordo, resultado, o navio foi a pique, e a minha filha, quando eu abro a cena, entro com ela nos braços desfalecida, é Verônica (filha), ela já trabalhou comigo muito tempo, e ela inerte né, e eu chorando dizendo “Minha filha, minha filha, chamem um médico, por favor,” aí vem o médico, examina “não tem jeito, ela já faleceu só um milagre poderia acontecer”. Aí olho pra o céu, boto ela assim numa mesa “Senhor do Bonfim, vós que sois tão milagroso, por favor, salvai a minha filha, Senhor do Bonfim”, dentro da igreja cheia, aí eu viro, “Senhor...”, aí abre a cortina, aparece o Senhor do Bonfim todo iluminado, o salão todo escuro, só aparecia o crucifixo. Rapaz! Botaram esse amigo meu pra fora, ele era funcionário do centro.

Claudio - E como foi a recepção do público? Eles gostaram do que viram?

Pinduca - Não me pagaram o show, só pagaram 48 horas depois, porque o rapaz insistiu, e eu fiquei como inocente, analfabeto. Fazer um negócio católico dentro de uma igreja de crente.

Claudio - Nesse período o senhor ainda trabalhava em circo ou não?

Pinduca - Olha, eu fui trabalhar na Casa dos Órfãos de São Joaquim, trabalhei sete anos lá de 1938 a 1945, eu comecei em 1937 no circo Arco-Íris, ainda trabalhei em 38 em circo, todo circo que vinha a Salvador, eu ia lá, eu tinha a carteira da Polícia Federal como palhaço, humorista e cantor, eu tinha também da ordem dos músicos. Então, eu me apresentava no circo e falava com o proprietário ou com o gerente, aí me levavam, eu me apresentava, “sou o palhaço Pinduca”. Então, entrava no circo, tinha dez palhaços, Circo holandês, circo mexicano, e aí nenhum falava português, e eles aparentavam “aqui *Juki, Papá, Guti, Bubu*” (neologismos), dava os nomes deles, eu que animava o show, dançando, brincando, não fazia esquete com eles, era só aqueles negócios de tapas, quedas. E assim fiquei muitos anos trabalhando em tudo o quanto era circo, os maiores circos vieram à Bahia, eu trabalhei.

Claudio - Por que o senhor nunca foi para outros estados, outras cidades, com os circos?

Pinduca - Eu nunca quis sair, porque eu me casei, aí veio os pimpolhos, seis.

Claudio - O senhor se casou com quantos anos?

Pinduca - Eu me casei com 40 anos, e a minha esposa tinha 30 e começou filhos, filhos, filhos, vieram seis.

Claudio - Essa foi a única razão do senhor não ter seguido com os circos?

Pinduca - Eu trabalhei muito no interior, em Feira de Santana, Alagoinhas, em tudo quanto foi canto eu trabalhei, mais de 20 cidades, mais nunca ficava. Eu fui pra Conquista duas vezes, três vezes fazer Festival do Guaraná, Festival da Coca (Coca-Cola por duas vezes). Agora, eu criei bichinhos, mágico, botava mágicos, perna de pau, a nega maluca que é Paulo, que fazia a nega maluca. Com dezesseis anos, ele começou a fazer, a trabalhar como nega maluca, com oito anos eu já botei ele pra fazer uma dublagem que ele faz até hoje.

Claudio - Mas isso já era com a Pinduca Família Show?

Pinduca - É, eu criei Pinduca Show de Atrações. Essa equipe foi a melhor de toda a Bahia. Eu tinha a melhor banda, o melhor conjunto. Eu tinha o melhor show em vestimentas, minha esposa me ajudava, então era um negócio lindo demais.

Claudio - Mas o senhor a conheceu (*esposa*) no circo ou fora do circo?

Pinduca - Não, eu a conheci foi... Olha que interessante, ela tinha, é de 1925, em 1940, eu tava no Colégio São Joaquim, estava fazendo um grande show, um amigo meu na Boa Viagem, foi levar ela pra ver esse show, ela com quinze anos foi ver o trabalho, ela me convidou pra conhecer a mãe dela, o padrasto. Quando foi em 43 eu pisei na Boa Viagem, mas não namorei com ela, fiquei até noivo na Boa Viagem, e ela me ajudava no namoro que eu tinha com uma Terezinha... Sabe quando eu fui namorar com ela, em 47, namorei 47, 48, no dia 31 de dezembro de 1948 eu dei a aliança a ela e pedi em casamento, ela era escura, mulata de corpo bonito, ninguém acreditava, o padrasto dela, a mãe dela, que eu iria me casar, porque ela era escura. E minha mãe não gostava não, que Deus a tenha.

Claudio - O senhor também falou que se inspirava muito em Zé Coió...

Onde hoje é o fórum Rui Barbosa, não existia, ali era um parque... chamado Festa da Mocidade, era o tipo da festa, toda noite Zé Coió estava lá. Esse Zé Coió era não sei o que lá, Roberto Ferreira. Trabalhou muito em filmes nacionais como polícia, como é que chama?

Claudio - Cangaceiros.

Pinduca - Cangaceiros. Ele trabalhava assim, mas ele era um artista, ele dizia uma coisa aqui, você falava lá, ele rimava e aí começava a cantar. Mas ele era fantástico, ele foi um daqueles, eu não vou dizer que imitei, mas aprendi muita coisa com ele, me desenvolvi muito com ele. Eu não vou lhe enganar.

Claudio - Observando o trabalho dele, aí o senhor ia pegando as coisas?

Pinduca - Raul Seixas, Raulzito e seus Panteras, trabalhou todos os domingos comigo no Cine Roma. Waldir Serrão que é meu afilhado e era o animador dele, me levava para o Cine Roma, me pagava vinte cruzeiros pra eu animar o show, e Raul Seixas era fantástico, a banda dele era Raulzito e seus Panteras, muito boa, só que precisava animação no show. Uma batidão no cinema tem que ser boa, eu levava uma rumbeira, fazia misérias comigo, dava banho, jogava na plateia e assim foi muitos anos com Raul Seixas, é outro também, qual o nome do Galeão Cumbica? (pergunta ao filho Paulo) Galeão Cumbica da Escolinha.

Paulo - Ah! Roni Cócegas.

Pinduca - Roni Cócegas. Eu já estava na TV Itapoan, trabalhando na TV Itapoan, eu fazia lá na TV Seu Explicadinho. Ficava no ponto do ônibus fazendo graça, aí vinha um cara de lá, fazia o esquete todo comigo ali, e depois veio o Roni Cócegas. Ele era baterista e tocava

muito tambor, ele pediu pra mim ajudar ele. Ele veio consagrado do Rio e São Paulo, mas eu era o animador da TV Itapoan. Aquele programa Ao Pé da Fogueira, eu lá, e o cara que iniciou, era quem animava na frente de todas as quadrilhas que iam dançar e eu saía fazendo misérias nas barracas, então animei muito, aí esse Galeão Cumbica da Escolinha do Professor Raimundo trabalhou muito comigo.

Em 72, teve uma festa da mocidade no Terminal da França e quem foi fazer lá foi Zé Coió, mas ele drogava muito, ele bebia, aí uma tarde, um mágico Zé Ó, Vitório Vit, foi quem me ajudou a ir falar, eu não era o animador, eu participava do programa, só que neste dia estreava Roni Cócegas.

Zé Coió, cadê Zé Coió? Cadê Zé Coió? Pra começar cinco horas o negócio. Zé Coió estava atrás do palco, atrás, do pano de boca, embriagado e drogado, aí Vitório Vit disse, “Só pode salvar a situação é Pinduca”. Aí ele foi e falou comigo: “Pinduca você pode quebrar um galho aqui, animar o show, que Zé Coió está escornado ali”. Eu digo vou. Não fui para tomar o lugar dele, e aí cheguei lá fiz um show espetacular, inclusive estreava Roni Cócegas, ele quando chegou, que me viu: “Pinduca, você vai me salvar, eu vou fazer um esquete no segundo lugar e você vai me ajudar nesse esquete” e aí eu fui lá, Roni Cócegas dos maiores artistas no Brasil, aí eu fui lá e fiz o esquete com eles, foi fantástico e comecei a animar o show, todos os artistas que vinham eu era animador, vinha uma rumbeira, e assim foi a minha vida.

Claudio - Como o senhor criava esses esquetes?

Pinduca - Eu vou lhe dizer uma coisa, eu criei muita coisa, eu idealizava sem nunca ter ido numa faculdade ou ensino superior, era tudo aquilo mesmo da arte. Eu pegava um apito assim e, daqui a pouco, vou fazer um esquete. Fazia o guarda e o musicista. Rapaz é que eu esqueço muita coisa também não é, na mente, mas eu escrevi também um outro drama O milagre do Senhor do Bonfim, eu me esqueço assim, tem horas que passa eu já disse isso a Dôra (filha), muita coisa, um senhor com 95 anos, mas minha vida.

Olha, eu levei 25 anos lendo Testamento de Judas nos bairros, quando eu ia, a festa, os donos da festa já tinha o testamento, eu lia, umas duas ou três vezes saí corrido, porque eu lia o que estava escrito, aí eu lia “Dona Maria do bar tal enganou o marido”, eu lia o que estava escrito ali, e aí quiseram me pegar várias vezes, o que falei da esposa de fulano, falei que outro fulano era gay e o dono da padaria e assim eu fui 25 anos. Oi, quando eu fazia o meu testamento, eu fazia, já tinha pronto, era mais aliviado, era engraçado, era dentadura podre,

dente podre, era ouvido cheio de cera, as besteiras que eu fazia, mas o povo gostava. E outra coisa, eles, em desfile de passarela eu fui um sucesso danado, levei dez anos sendo o rei do milho do SESI. Eu entrei em 49 e saí em 71, me aposentei em 78,.

Claudio - Como funcionário do SESI?

Pinduca - Era eu, eu que fiz o SESI da Bahia. Vou lhe dizer assim, “eu fiz o SESI da Bahia”. Paulo Maracajá, doutor Paulo Maracajá, meu compadre, eu encontrei ele, o pai dele me apresentou com sete anos, ele e o irmão dele doutor Roberto e Ricardo, professor Ricardo. Doutor Ricardo Vila Pereira era meu chefe no SESI, facilitava tudo pra mim, então eu dizia assim: Doutor Ricardo vamos fazer um show tal dia, estou precisando de um sapato pro sapateador, um vestido para a bailarina, ele dava.

Depois da Zona Leste, tem um posto assim, o SESI era ali em cima, depois mudou para cima da Radiolar, ali como quem vai para a Petrobrás, naqueles prédios, uma das coisas muito interessante.

Doutor Ricardo me procurou, disse, “Pinduca, eu estou com as mão na cabeça, vem a Salvador 45 industriais do Brasil, presidente da federação de São Paulo, presidente da federação do Rio, e como é que a gente vai fazer? o que é que o SESI vai apresentar?” Quando ele disse, colocou a mão na cabeça “só temos o clube do trabalhador, a única coisa que temos pra apresentar aos diretores da indústria de todo o Brasil. Estou numa situação horrível”. E ele sabia que o meu show era muito bom. “O que é que nós vamos fazer?” Eu disse: É muito simples, apresente a eles Viva a Bahia, eu vou realizar uma revista musical, uma revista fantástica em doze ou quinze números. Já respondi. Ele disse: “Pinduca, onde diabo você vai fazer isso que você está me dizendo?”.

Eu preparei uma revista “Viva a Bahia” Sabe com o que eu comecei? Eu tinha três cantores bons, tinha muitos artistas, aí na frente da igreja, eu fiz três cenários, a Igreja do Bonfim, a Rampa do Mercado e a Lagoa de Abaeté, três cenários, esse que eu construí o primeiro, logo na frente da Igreja do Bonfim, três homens embriagados cantavam o ébrio, um contando a vida dele, que bebia muito. *Tornei-me um ébrio* (cantarola), aí estava lá, na época tava um sucesso, em 57, aí *tornei-me um ébrio*, contando a vida dele, porque, com eles conversando os três; o outro contou que a noiva dele havia enganado, e ele canta também uma música que era da época que eu não me lembro no momento, sobre o noivado dele, ele foi enganado, deixou a

esposa; e o outro foi um negócio muito interessante também na porta da igreja; o primeiro grupo.

Fiz também Lagoa de Abaeté, as meninas todas com aquelas sainhas de renda coloridas, cantando, lavando, na areia da Itapuã. Tá entendendo? E na Rampa do Mercado, capoeira, no mercado tinha muita capoeira, a Rampa do Mercado era um lugar muito visitado. Na rampa, não era o mercado, a rampa mesmo. E foi o maior sucesso. Resultado: doutor não sei o que lá de Simons, era o presidente da federação de São Paulo, ficou doido por Pinduca e por Rosália Carvalho que era a minha artista de drama, de comédia, cantora excelente. Ele queria levar eu e Rosália e doutor Ricardo não deixou. Ele quis me levar para apresentar para paulistas.

Claudio - E o senhor gostaria de ter ido?

Pinduca - Não ia por causa de minha família. Não ia, mas era boa oportunidade, e a menina insistiu pra mim, o pai dela morava no Barreiro, e era motorista de ônibus, Carvalho, e ela...

Claudio - Quantos artistas o senhor tinha em companhia?

Pinduca - A minha companhia tinha, era grande o show, tinha a bandinha, a bandinha prosa show que eu fazia pra desfilas nos colégios e quando era conjunto eram sete pessoas, Sete do Balanço, que eu tinha um acordeonista Luiz de Brito... Aqui da escola de música, acordeom, só que não era, o dele era fechado, parado, muito bom, Luiz de Brito, um barato, eu tinha Nelsinho que era meu trompete, era quem me ajudava nas composições, tinha um trombone e o sax, um bombo de caixa, era fantástico meu conjunto, não tinha na Bahia. Todo sábado, eu ia ao Clube Português, que eles faziam um jantar, ia e me apresentava com esse conjunto.

Claudio - E todos os seus filhos fizeram parte, trabalharam com o senhor? Todos Eles?

Pinduca - Almir, o mais velho que tá aí, chegou a trabalhar de elefante e macaco, Carlos, não botou máscara, mas chegou a ser apresentador de show, ele apresentava, eu chegava, Júlio trabalhou de macaco um bocado de tempo, professor de inglês, Paulo trabalhava de nega maluca. Houve um show muito importante, Paulo estava fazendo dublagem comigo aí cantando “toda que mexer com a minha nega, já dei de estopa e agora chega” quando estou cantando assim ele chega correndo de nega maluca, meteu o dedo em meu olho, eu disse: Puta que pariu, Paulo você me pegou, acabou o show. Todo mundo dando risada na plateia, que eu falei alto, entendeu, rapaz!

Claudio - As meninas também participavam?

Pinduca - Paulo, Júlio Carmem, Valmir todos trabalharam, e as meninas, Verônica foi Emília do Sítio do Pica-Pau-Amarelo. O esposo dela, era namorado, era o Visconde de Sabugosa e Dôra chegou por último, era Mônica. Todos trabalharam, todos me ajudaram. Todo mundo ganhava um dinheirinho pra comprar um sapatinho, roupinha.

Claudio - **E as músicas, o senhor disse que gostava muito de cantar, qual a música que fez mais sucesso?**

Pinduca - Eu canto uma música, *Oh! Pisa o milho.*

Oh pisa o milho, peneirou xerém.

Eu não vou criar galinha pra dar pinto pra ninguém.

Galinha de cruzado, capão de quatro vintém.

Oh pisa ao milho, peneirou xerém.

Aí eu fazia assim: eu vou bulir com as mocinhas!

Essas moças moderninhas, que se quiser casar. Aí antes eu digo vou cantar uma música comparando as criaturas com a espingarda

Essas moças moderninhas que quiser se casar

É espingarda nova em folha.

Doidinha pra disparar.

Oh! Pisa o milho.

E agora os rapazes:

Esses rapazes modernos que só namora empregadinha.

É espingarda diferente

Que só atira fora da linha.

E agora eu vou bulir com as velhas:

Essas velhinhas, bem velhinhas. Bulia com a plateia, ficava brincando, não vai se zangar comigo não.

Essas velhinhas bem velhinhas.

Que dos oitenta já passou

É espingarda enferrujada

Que nunca disparou

Oh! Pisa...

Isso a plateia animava. E agora os velhos não é? Começar comigo não é?

Esses velhos bem velhinhos

Que dos noventa já passou.

É espingarda que não atira mais

O gatilho já entortou.

Oh pisa...

Rapaz essa música eu cantei sessenta anos, e até hoje onde eu vou ainda canto.

Claudio - Essa música de quem é?

Pinduca - Era de Ratinho e Jararaca, mas eles não cantavam essas estrofes não. Eles cantavam esse “*oh pisa o milho*”. E o meu irmão, o senhor Abobora, que depois ele trabalhou comigo, passou a trabalhar também. Ele não era palhaço, ele trabalhava como humorista pintado de tabaréu, caipira, uma barbinha.

Claudio - Era seu Abobora o nome dele?

Seu Abobora, muito bom, fez muito sucesso, ele entrava na polícia, dizia que era polícia. Olha o parque de diversões de Jaime Alvarez aqui na Bahia, fica muito lá no mercado da Baixa do Sapateiro, ficava em Roma, no Papagaio, e ele dominava. E depois passei a trabalhar com ele lá no parque. Fizemos uma luta de boxe, quase a gente discutia, porque boxe de palhaço, dois palhaços têm que fazer graça, não é? Queda, e ele começou, que ele lutava Box, aí começou a apelar a mim, aí eu também me zanguei e bati nele umas duas vezes, no Largo de Roma, ali foi um sucesso.

Claudio - O *um, dois, três*? Não tinha a música “*um, dois, três*”? Como que era essa música?

Pinduca - A *um, dois, três*, foi o seguinte. Tinha uma escola da Pituba que se chama até hoje, Escolinha Um, Dois Três, fiz lá uns dez shows seguidos, ela me chamava, Pinduca você pode desfilar aqui pelo bairro. Eu ia, fazia o desfile, não importava com a equipe toda, com a perna de pau, com os bichinhos, e ela dizia assim: “Pinduca, olhe! O aniversário do prédio é sábado.

Eu não tenho o nome da escola, a escola não tem nome”. Era Escola da Pituba. Ela chegou e disse assim: Olha aqui, quero botar outro nome”. Eu tinha acabado de cantar um... Oh minha senhora eu não estou cantando aqui um, dois, três. Porque eu fazia assim, têm uma musica de natal, “um, dois, três, um, dois três, quatro, cinco, seis, sete, oito nove, para doze faltam três” um, dois, três, um, dois três” (Cantado no ritmo de *Jingle Bells*), os meninos todos cantavam e aí depois: Vamos bater palma, palmas vamos bater, como é bela a escola, vamos aprender, aí cantávamos assim. Aí ela ficou em cima perguntando, mas o que é que o senhor quer? Porque eu já tinha feito esse número, “um, dois, três”. Ela botou o nome da escola Um Dois Três.

Claudio - A escola existe até hoje?

Pinduca - Existe até hoje. A minha vida foi muito...

Claudio - Por que que Margarete Menezes não trabalhou com o senhor?

Pinduca - Margarete Menezes, Margarete e Riachão trabalharam comigo, eu ia pegar ele no Garcia, ele trabalhou comigo mais de vinte anos e hoje ele nem se lembra. Eu fui fazer um show na Avenida Sete, e ele passou perto de mim, eu disse Riachão, ele oi (faz sinal de aperto de mão) tá me conhecendo? Eu disse você não tá me conhecendo. Ele jamais poderia deixar de me conhecer, que Riachão, eu ia, lá descia uma escada de uns cinquenta degraus, ele tinha um bocado de filhos, eu ajudei muito, não tô querendo aparecer, dava vinte reais, a situação dele era (faz sinal de negativo, apontando o polegar para baixo) de fome nessa época que ele cantava.

Claudio - Quando era? Que ano era isso?

Pinduca - Deixa ver se eu me lembro antes de responder. Aí eu fazia tudo, ajudava ele, digamos pra natal, quando chegava em julho eu não tinha mais vaga pra semana da criança e natal, aí eu levava uma lista pra ele e oi tem dois show, ele botava as mãos (faz sinal de alegria levantando os braços e sacudindo o corpo), chamava a esposa dele, os meninos e todo mundo brincando lá, às vezes até sem comer. Aí eu dava, olhe vou adiantar aqui cinquenta pau, ele: Pinduca quebrou meu galho. E esse rapaz não me conheceu no dia em que ele tava me fazendo um show. Passou por mim, eu chamei não é? eu fui chamar, e ele não me conheceu. E Margarete, na minha casa na Vista Alegre na Boa Viagem tinha uma janela que dava pro mar, tinha digamos uma escadinha assim, um metro e meio de comprimento e uns dez degraus pra praia, embaixo era a praia e eu fiz um barquinho com madeira, fazendo a entrada pela minha janela, entendeu? Meu guitarrista um dia caiu, ele, o barco começou a desabar e ele ficou pendurado na madeira, foi uma comédia. E Margarete todo domingo ia lá

pra cantar, ela tava começando a cantar, ia lá, não cantava em lugar nenhum e cantava lá no meu barco, quando foi numa festa no SESI, eu chamei: Margarete, eu vou lhe apresentar Margarete Menezes como uma grande cantora da Bahia. Ela nunca tinha cantado publicamente. Aí eu apresentei: E agora meus amigos, uma cantora fantástica, Margarete Menezes. Ela fez um sucesso no SESI. Nunca me agradeceu, nunca me procurou pra falar comigo. Tem coisas que a gente guarda.

Claudio - Nos programas da Record (TV Itapoan), o senhor ficou lá quanto tempo?

Pinduca - Na TV Itapoan levei quase dois anos, foi em 61 e 62, o Clube do Trabalhador do SESI inaugurou lá no Papagaio em 1961, vários cantores eu levei pra lá, vários; ainda tinha um conjunto aqui na Bahia, fazia muito sucesso, era... Seis casais de bailarinos, esqueci o nome, eles eram bailarinos, até pouco tempo eles ficavam no Fantoche, e eles começavam a dançar e me convidaram, “Pinduca você dança muito, eu vou jogar a dama em cima de você”, e eles dançando chegava jogava a dama, eu pegava, aí eu largava, outro pegava e aí o show deles aumentava o valor porque eles estavam fazendo... Era um show muito bonito.

Claudio - Isso no Fantoche?

Pinduca - No SESI, no SESI várias vezes, Fantoche, como é o nome? Não era Seis no Balanço não, Seis no Balanço era o conjunto.

Claudio - E o senhor chegou a trabalhar em rádio também?

Pinduca - Não, eu nunca fui. Fiz somente a televisão.

Claudio - E eram esquetes rápidos?

Pinduca - Esquete rápido, nunca entrei assim... Eu fazia sozinho Seu Explicadinho.

Claudio - Só o Seu Explicadinho que o senhor fazia ou tinha outros personagens?

Pinduca - Era um só vestido de marinheiro, vinha passando, me via no ponto e daí vinha conversar. E sabe como é que a gente terminava? Eu dizia assim, contava um caso e aí dizia “Comigo tem que ser tudo explicadinho, tinindo na batata”, ele aí pegava uma batata, enchia a minha boca, encerrava o esquete. E eu fazia primeiro o esquete todo, dançando, cantando, cantava, brincava, contando mentira não é?

Claudio - Esse é um personagem muito conhecido pelos humoristas. Como na Praça é Nossa.

Pinduca - Ele foi. Você se lembra o nome daquele que fazia o marinheiro comigo, Seu Explicadinho? (pergunta à filha Dôra). Ele trabalhava sempre de Marinheiro. Ele era forte, mas fazia...

Claudio - **Além do SESI e do Fantoche, quais eram os outros lugares que o senhor se apresentava?**

Pinduca - A sociedade. Associação do Bairro... Sociedade Defesa e Progresso da Massaranduba, cheguei lá em 70 em, 73 inauguramos, só tinha o colégio embaixo, nós fizemos o primeiro andar... eu trabalhei lá 25 anos no clube. Ali era a minha sede de shows, Sociedade Defesa e Progresso da Massaranduba. Eu fui presidente quatro anos, eu fui conselheiro durante 25 anos lá, conselheiro, fui presidente quatro vezes, depois, e fui secretário geral do conselho deliberativo durante 25 anos.

Claudio - **Quando foi que o senhor começou a fazer New York, New York?**

Pinduca - Em 2000, meu filho, esse daí (aponta) Almir, com o disco aí na mão. Oh, Dôra! Oh, Dôra! (Chama a filha). Ele tava ouvindo o disco e tava a música tocando New York, New York (cantarola a música) taí o disco. Esse CD é seu, Almir? Me dê, eu adorei. Porque eu sempre gostei de Frank Sinatra e essa música eu já ouvia tocar e aí pedir a ele, você dá? “dou, é seu” de 2000, ele tava trabalhando na Telebahia, houve uma festa da Telebahia, eu fui lá, foi lá onde eu inaugurei o disco, na Telebahia. Um sucesso absoluto. Trabalhei às nove horas da manhã. No refeitório, pediram pra eu repetir e de tarde fazer ficar até as famílias todas da Telebahia... A Secretaria de Saúde esse ano eu já fui lá duas vezes, fazem questão.

Claudio - **Hoje o seu número é somente esse New York, New York? Ou o senhor faz outra coisas?**

Pinduca - Eu já fiz La Conparcita, tango argentino, dançando com uma vassoura, já fiz muito isso.

Claudio - **O senhor não parou ainda, que o senhor ainda continua fazendo, mas assim, Os grandes shows, quando foi que o senhor parou de fazer os grandes shows?**

Pinduca - Em 1998, porque eu saí do SESI, parei. Não parei propriamente, quando me chamam. No ano passado, de São Paulo, Rio, Belo Horizonte, do Pará, Belém, Aracaju, vieram, (pausa pra mostrar o Cd de Frank Sinatra) 120 palhaços para Salvador, eles fizeram Anjos do Picadeiro, rapaz, eu fui um sucesso. Fui homenageado no Hotel Da Bahia, onde eles todos ficaram hospedados. Eles me receberam, eu ainda fui me pintar num apartamento, eu

mesmo me pintando, eu me pintando, e eles achando graça. Eu ainda me lembrando da pintura, e aí eles me receberam embaixo, todos os palhaços, batendo palma. A maioria estrangeiros, mexicano, holandês, italiano, americano, mas foi um negócio fantástico. Fizeram um desfile lá, saindo do Hotel da Bahia até a Praça Castro Alves. Eu não fui, pois estava cansado. Fui homenageado no Circo Picolino.

O Circo Picolino, o dono é meu amigo, quando ele foi criar o Circo Picolino ele me procurou. “Pinduca, eu vim aqui, que você é a pessoa que pode me dizer eu quero criar um circo, eu vou criar o Circo Picolino. E você é a pessoa que vai me ajudar” o que for possível. Eu quero que se você conhece palhaço, mágico, perna de pau, rumbeiras, músicos, dei a ele uma lista dos que eu conhecia. E eu quando chego no Picolino hoje, ele diz; “Meus amigos, vocês vão ver hoje o velho palhaço Pinduca” Anselmo.

Claudio - O senhor tinha me mostrado um arquivo, uma pasta onde o senhor escreve algumas coisas. Por que o senhor resolveu fazer essa pasta?

Pinduca - É o seguinte, um pouco da vida de Pinduca. Não tem muita coisa boa, mas tem algumas lembranças. Não é propriamente um artigo, eu aproveitei o livro, são 100 folhas nos dois lados.

Claudio - Já completou todo ou falta alguma coisa?

Pinduca - Não, esse tá pronto. E fiz uma outra e agora larguei, já havia dançado 260 vezes New York, New York. Eu fiz um com todos os locais que eu dancei New York, New York.

Claudio - O senhor fez um lista? O senhor tem essa lista?

Pinduca - Tenho, eu parei, tem uns duzentos e pouco. Até no Forte São Marcelo fizeram uma peça, vieram me buscar. 260 vezes.

Claudio - De 2000 pra cá?

Pinduca - Dôra conta, meu pai já dançou em batizado de boneco, de gato, de macaco, de cachorro.

Claudio - Antes daquele aniversário que o senhor foi ao circo, o senhor disse que era muito gaiato, como é que eram essas gaiatices? O que é que o senhor fazia na adolescência, na juventude?

Pinduca - Eu gostava de contar anedotas, inventava, o que não sabia procurava aprender.

Claudio - Como era aquela história na escola que sua irmã dava aula?

Pinduca - Ela tinha acordeom, dava aula de música. Olha, era pra eu tocar piano, porque o pianista do SESI era meu amigo e ele vinha de ouvido, me ensinava, e eu chegava ali e ficava, o tecladista também me chamava, eu não aprendi porque fui um safado. E minha irmã tocava acordeom, ela fazia desfile, São João, me botava com o acordeom na mão, até escaleta eu cheguei a pegar, mas nunca continuava, pegava e largava.

Sabe de uma coisa? Eu gostava muito de jogar. Eu jogava muito futebol. Sabe quando eu parei de jogar futebol? Em 43, joguei contra o Bahia em 38 no campo da Graça e joguei muito futebol, joguei muito.

Claudio - O senhor é torcedor do Vitória não é isso?

Pinduca - Sou torcedor.

Claudio - Teve vontade de fazer parte do time do Vitória?

Pinduca - Eu fui treinar, mas o técnico na época que eu fui treinar era o dono da Casa Barbosa na Praça da Sé. Ele gostava de mim, mas quando eu cheguei no treino, o ponta das direitas eu não deixei andar, aí ele me tirou do treino. Disse que eu era violento, eu não era violento, eu jogava pra ganhar.

Claudio - O senhor gostaria de ter vivido como profissional de futebol?

Pinduca - Olha, as quatorze anos, em 1929, eu fui no campo da Graça, eu tinha três irmãos, todos os três eram Botafogo, que nesse tempo aqui o jogo da Bahia era Botafogo e Ipiranga. Era o BAXVI de hoje.

APÊNDICE B – QUESTIONÁRIO DIRECIONADO A VERÔNICA ALMEIDA, FILHA DE ALMIR RODOLFO ALMEIDA, O PALHAÇO PINDUCA.

1- Qual o seu nome completo e data de nascimento?

Maria Verônica Carvalho Almeida Menezes.

2- Com que idade você começou a trabalhar com o seu pai no Pinduca Show de Atrações?

Acredito que tinha em torno de 11 anos.

3- Qual era a sua função? Que personagens você interpretou ou teve que criar?

Apenas personagem. Iniciei fazendo um esquete, no papel de uma filha que se afogou e que foi salva por um milagre do Senhor do Bonfim. Logo depois, comecei a trabalhar como bichinho, usando máscara grande e pesada de papelão: porquinho, coelhinha, até que surgiu o personagem da Emília do Sítio do Pica-Pau-Amarelo, que animava os eventos, fazia brincadeiras, cantava com as crianças, fazia bailes de carnaval, já trabalhei de palhacinha e Negra Maluca também.

4- Como eram os ensaios, e onde eles aconteciam?

Naquela época, não havia ensaios, apenas utilizávamos nossas habilidades, nossa veia artística, alegria, que era um dote de nossa família, enfim, alma.

5- Quem criava os figurinos e adereços, qual o material utilizado e qual o tempo gasto para essa criação?

Todos sugeriam, diziam o que gostavam ou não, mas a maior influência e responsabilidade de comprar, costurar etc. era de minha mãe. Rsrsrcs. “Muitas brigas”. Ela preocupava-se com os mínimos detalhes, rsrcsrs, para que, no final, desse tudo certo. O material utilizado geralmente para as roupas era tecido. Mas valia de tudo. Houve certa vez que cortaram o meu cabelo e de minha irmã caçula e utilizaram para fazer a peruca do palhaço. Rsrsrcs, essa foi horrível, muitas gozações, rsrcsrs.

6- Como você compreendia o seu trabalho? Com o olhar de artista ou de criança e adolescente?

Rsrsrcs, várias fases. Inicialmente, lembro que me achava muito importante por levar alguma mensagem e alegria ao público, gostava muito daquilo tudo, rsrcs, era bastante satisfatório, eu não podia ver um palco, rsrcs, eu queria subir e dançar, cantar, era disposta a fazer qualquer coisa para ser vista, rsrcsrs. Tinha sonhos, muitos sonhos.

Acho que realmente me via como artista como meu pai, que era referência, mesmo sendo criança, até porque era a forma que recebíamos um cachêzinho, rrsrsrs, êta coisa boa, o dinheiro ficava mesmo pra nós, rrsrsrs. Era muito tranquilo fazer aquilo tudo, ia a lugares que acreditava que jamais conheceria, via alegria que as pessoas sentiam por nos ver em família de artistas, enfim, era muito bom, e está sendo muito bom lembrar desses momentos que tanto me fez ser segura em público, “adoroooo”, rrsrsrsrs. Já na adolescência, às vezes, me revoltava, pelos lugares que nos colocavam para trocar de roupas, muitas vezes, os piores lugares, comecei a perceber o quanto éramos desrespeitados. Brigava com meu pai por aceitar aquelas situações. Era muito assediada, isso me desesperava, tinha medo que meus irmãos vissem e brigassem, ficava muito apreensiva, comecei a ir por obrigação, o prazer foi morrendo, me sentia muito desrespeitada e desvalorizada e não era aquilo que eu queria para minha vida, muito embora eu amasse estar no palco, fazer as pessoas sorrirem, felizes.

7- Como era a sua relação com os seus irmãos dentro e fora de cena?

Como éramos muitos, era uma confusão, mas, no final, dava tudo certo, nos divertíamos muito. Antes, durante e depois, eram muitas gozações, brincadeiras, classifico como algo muito legal. Meus irmãos me protegiam para que ninguém mexesse comigo.

8- Como era a relação de vocês com os outros artistas que não eram da família e com o público?

Com os artistas, quase a mesma coisa, alguns eu percebia que possuíam “ego inflado”, mas a maioria caía na brincadeira e gozações, era uma energia muito bacana. Era a grande família. Poucos não se sentiam assim.

Quanto ao público, na maioria das vezes, quase sempre deliravam, às vezes, pediam para que prolongasse o show, eu adorava, além do cachê ser maior, rrsrsrs. Era bom demais.

9- Qual o perfil dos contratantes do Pinduca Show de Atrações? Como eles entravam em contato?

A maioria eram pessoas bem sucedidas, ricas, moravam em mansões, moravam em lugares privilegiados, escolas importantes, grandes empresas. Porém, meu pai sempre dava um jeito de fazer para que assim desejasse, reduzia valores, diminuía atrações, mas não deixava de fazer, deixando todos os clientes felizes, às vezes, quem não ficava feliz éramos nós, porque às vezes, praticamente, pagávamos para trabalhar, rrsrsrs, esse foi também um motivo que foi me desestimulando.

O Contato era por telefone, mas ele, meu pai, fazia de tudo para resolver pessoalmente, ele tinha certeza que, apresentando as fotos do show, o cliente não escaparia, rrsrrsrs, e ele tinha razão, rrsrrsrsrs. Ele sempre nos falava da importância de fechar o show pessoalmente, olhando olho no olho, podendo negociar.

10- Quais foram os melhores contratantes e os melhores trabalhos que vocês realizaram?

Foram muitos, as empresas do Polo Petroquímico, Chadler (fábrica de chocolate), Moinho Salvador, AABB (Associação Atlética do Banco do Brasil), Baiano de Tênis, AAB (Associação Atlética da Bahia), Escola 123, Escola Dorilândia, Mundo Infantil, Kimimo, Nobel, clube 2004. Pra falar a verdade, foram muitos shows maravilhosos, mas me marcou muito alguns aniversários de famílias nobres da época, eu ficava admirada com a diferença social, imaginava: como era que existiam pessoas tão ricas e outras tão pobres? rrsrrsrs, mesmo sendo criança eu percebia as diferenças, até mesmo porque não tinha nada daquilo.

11- Quais os períodos que vocês trabalhavam e como conciliavam com os estudos formais?

Geralmente, aconteciam finais de semana os aniversários, as empresas também, a escola nos mesmos períodos em que não tínhamos aula, raramente faltava às aulas.

12- Como acontecia a participação da mãe de vocês no trabalho do Pinduca Show de Atrações?

Era chamada de contrarregra, rrsrrsrsrs. Era fundamental.

Organizava tudo, meia calça, blusas, vestidos, maquiagem, luvas... Quando esquecia algo, chegava a chorar, o que não era raro, rrsrrs, a bichinha ficava desesperada rrsrrsrs, mas no final dava tudo certo, rrsrrsrsrsrs. Era uma fofa. Mesmo estressada, hoje percebo melhor sua importância.

13- Quais os fatos interessantes e inusitados do trabalho de vocês ou de seu pai que você mais recorda ou que merece ser revelado?

Inusitado, foi quando esquecemos a mala das roupas no táxi, meu pai até fumou neste dia (o que era impossível de acontecer), pensei que ele iria morrer do coração, rrsrrsrs. Fizemos o show com nossas próprias roupas, rrsrrs, amarrei um lenço na cintura, sei que improvisamos o bastante para que o cliente gostasse rrsrrsrs, e o pior é que gostou, rrsrrs. No final, o táxi chegou, mas já estávamos comemorando o sucesso, rrsrrsrsrs.

Comigo recordo uma vez que um grande empresário me assediou, enquanto eu me arrumava para trabalhar, tinha apenas 17 anos, fiquei chocada, aterrorizada, com medo que meu namorado visse, meus irmãos, meu próprio pai, ele tentou me beijar à força, lembro como se fosse hoje, empurrei-o e corri para perto dos demais, fazendo de conta que nada estava acontecendo, mas, por dentro, muito aflita, e, durante o show, ele me perseguia com o filhinho no braço, fazendo de conta que estava mostrando a boneca Emília ao filho, de forma dissimulada, que nem a esposa percebeu, meu irmão e namorado desconfiaram, mas despistei. Isso foi me consumindo, por acontecia várias vezes, acho que acreditavam que por ser artista era garota de programa, ou sei lá, sei bem que senti muito ódio. Comecei a desgostar do que fazia, já não dava mais prazer. Resumindo, sei que era um misto de alegria, tristeza, prazer, obrigação, valorização e desvalorização, medo. Mas valeu a experiência, amo a arte, arte é vida.

Um dos fatos mais incríveis, é que todos que se aproximavam da nossa família terminavam fazendo parte do espetáculo, por mais tímido que fosse, era incrível, os nossos amigos, namorado, cunhada, periquito, papagaio e se você tivesse se aproximado para fazer estas perguntas também teria caído no samba, rrsrrsrrs.

14- Como era a relação Pinduca artista empreendedor com vocês? Havia alguma diferença entre o Pinduca do palco com o Pinduca pai?

Como empreendedor, acho que não teve base para solidificar o trabalho que foi desenvolvido, devido sua historia de vida, acho até que ele conseguiu tirar leite de pedra. Era uma época muito difícil, mas ele levava tudo muito a sério, deu muitas oportunidades a artistas que ninguém conhecia, valorizava, a todos que dele se aproximavam. Às vezes, os personagens se confundiam, como acredito que até hoje se confundem, rrsrrsrs, até hoje para tirar fotos tem que fazer gracinhas, rrsrrs, às vezes até reclamo dizendo: Para meu pai, leve a sério, e ele diz, estou levando, e deve estar mesmo, afinal o palhaço é palhaço, rrsrrsrrs.

15- Por quanto tempo você trabalhou no Pinduca Show de Atrações, quando saiu e por quê?

Como já falei antes, iniciei aos 11 anos e até meus 28 anos trabalhei como a Boneca Emília, animando as festas. Já não tinha mais graça, já tinha duas filhas que também chegaram a fazer parte do espetáculo, rrsrrs, tá no sangue, rrsrrs. Nesta época, eu já desejava viver novas experiências, realizar sonhos etc.

16- Como Pinduca contratava outros artistas para a empresa?

Ele era muito conhecido, muitos pediam oportunidade, o incrível é que ele não negava, incentivava, a ponto de tornarem-se concorrentes dele mais tarde, alguns ele via em outros espetáculos ou via nas ruas fazendo apresentações. Era outro motivo pelo qual nos chateávamos com ele, era muito bobo, não tinha maldade com as pessoas, acreditava que todos eram amigos, nós é que enxergávamos, mas não adiantava, isso também contribui para meu desânimo, rrsrs.

17- Quando o Pinduca Show de atrações deixou de existir? E como você se sentiu com o fim da empresa?

Para mim, acabou na hora certa, já estava cansada de ser palhaça, rrsrs, tinha outros objetivos, mas, com certeza, foi muito importante para minha vida, sei que nem temos dimensão do quão importante foi, percebo os benefícios que tive com tudo isso, se precisasse voltar atrás, voltaria e faria tudo de novo, mesmo com as experiências negativas, porque fazem parte da vida, foi muito bom, melhor ainda é esta oportunidade de poder relembrar com detalhes as mais variadas experiências, aproveito para agradecer esse momento terapêutico, rrsrs.

18- Você gostaria de ter seguido uma carreira artística ou o que foi vivido foi suficiente?

Boa pergunta, rrsrs. Acho que se tivessem outras oportunidades teria aproveitado sim, amo a arte, seja ela como for, cantada, representada, desenhada, escrita... AMO.

Dei incentivo às minhas filhas, e, hoje, uma delas é cantora e adora o palco, hoje me trabalho para não fazer projeções com as experiências de minha filha, que, com certeza, me remete a grandes desejos que tive e que se perderam, pelas dificuldades da época.

Mas valeu, é assim a vida, vivendo e aprendendo a jogar, nem sempre ganhando, nem sempre perdendo, mas aprendendo a jogar, rrsrsrrsrrsrrs.

19- Faça uma avaliação da carreira do seu pai como o palhaço Pinduca e a sua contribuição para a arte e o entretenimento em Salvador, em especial, no período áureo do Pinduca Show de Atrações.

Poxa, ele foi o cara, como lhe disse anteriormente: Ele tirou leite de pedra, ele descobriu-se palhaço, sem precisar que alguém falasse. A história dele é incrível, é preciso ter muita coragem, força para ter feito os enfrentamentos que ele fez.

Agora, é claro que se ele tivesse tido a condução com as facilidades que hoje tem, teria sido melhor, teria “sofrido menos”, mas tudo valeu muito a pena.

A nossa contribuição foi que, depois de nosso grupo, vieram outros e outros grupos etc. E, para ser mais sincera, nunca parei pra pensar nesta contribuição. Mas sei que aonde íamos levávamos muita alegria, aos abrigos de idosos, orfanatos etc.

20- Acrescente outras informações, caso acredite, seja necessário.

Acho que as perguntas foram muito ricas, mexeram em minha memória, lembranças que me remeteram a alegria, a tristeza... Mas, acima de tudo, o quanto valeu a pena viver a arte na arte, hoje percebi que muitas dificuldades vividas na época, foram amenizadas pela presença da arte.

Um forte abraço, obrigada pela oportunidade.

Beijos no coração,

Verônica

APÊNDICE C – QUESTIONÁRIO DIRECIONADO A PAULO ALMEIDA, FILHO DE ALMIR RODOLFO ALMEIDA, O PALHAÇO PINDUCA.

1 - Qual o seu nome completo e data de nascimento?

R: Paulo Cesar Carvalho Almeida – 06/09/58

2 - Com que idade você começou a trabalhar com o seu pai no Pinduca Show de Atrações?

R: oito anos

3 - Qual era a sua função? Que personagens você interpretou ou teve que criar?

R: No início, corri um grande perigo, aos oito anos entrar no palco vestido de mulher com um balaio para fazer volume na bunda, eu era a rumbeira, dançava bastante, e daí, tudo começou.

Personagens: Palhaço, macaco, elefantinho, porquinho, Papai Noel, caipira, Nega Maluca, perna de pau e outros em alguns esquetes.

4 - Como eram os ensaios e onde eles aconteciam?

R: Não existiam ensaios, momentos antes de entrar, o mestre dos mestres fazia e dizia o que queria, e a gente reproduzia.

5 - Quem criava os figurinos e adereços, qual o material utilizado e qual o tempo gasto para essa criação?

R: Depois de certa idade passamos a opinar, mas a pessoa responsável era a contrarregra maravilhosa, protetora, inteligente, guerreira Serenilha, minha mãe.

6 - Como você compreendia o seu trabalho? Com o olhar de artista ou de criança e adolescente?

R: Como criança e adolescente, eu só queria parecer com o meu ídolo, reproduzir tudo o que era sucesso, tudo o que comentavam, enfim, imitá-lo da melhor forma possível, nem sempre se tem um ídolo dentro de casa. Como adulto, queria dar continuidade àquela arte que transbordava dentro da gente, pois lá em casa, tudo o que se tocava virava arte, mesmo fora dos palcos.

7 - Como era a sua relação com os seus irmãos dentro e fora de cena?

R: Dentro, a torcida era grande, para que todos desempenhassem o seu papel, e fôssemos sempre os melhores, quando requisitados. Fora de cena, a arte era maior, conviver com um grupo de artistas, humoristas, gozadores, atores, com vários conflitos

não era fácil, mas sobrevivemos. Qualquer vacilo era fatal, o vacilão ficava na berlinda durante muito tempo.

8 - Como era a relação de vocês com os outros artistas que não eram da família e com o público?

R: Os outros artistas, na época, sabiam que o nosso grupo era o mais requisitado, pois a diversidade era grande, eles nos respeitavam, e nós os respeitávamos, mas sempre sabíamos que, para eles, neste segmento era um grande aprendizado conviver com a gente, muitos dos mesmos montaram seus grupos e foram à frente.

Nossa relação com o público era fascinante, no término de cada apresentação, sentíamos o gostinho do que era ser importantes, pois os diversos que assistiam, nos procuravam nos bastidores com elogios diversos, propostas de futuro e, às vezes, até autógrafos, pois a vida difícil que levávamos, fazia com que ficássemos sempre na simplicidade, pois quem nos contratava tinha um poder aquisitivo infinitamente maior do que o contratado. E essa relação nos fazia perceber o quanto era importante buscar seu melhor na arte, para de verdade ser respeitado.

9 - Qual o perfil dos contratantes do Pinduca Show de Atrações? Como eles entravam em contato?

R: Entravam em contato através de um telefone residencial, e, às vezes, nos buscavam em nosso lar. Quanto ao perfil, diversos: desde juízes, desembargadores, donos de empresas, coronéis e outros. Nesta época, contratar equipe para fazer shows em seus eventos, era chique, nem todos podiam.

10 - Quais foram os melhores contratantes e os melhores trabalhos que vocês realizaram?

R: Festival da Coca-Cola, em Vitória da Conquista, Festival do Guaraná Antártica, visita de Garibaldi, personagem de Vila Sésamo (Programa da Rede Globo), Fenige (feira de diversos no Centro de Convenções), Copene, Ciquine, Dom Vital, Brahma, Fratele Vita, Biscoitos Tupy, Baiano de Tênis, Associação Atlética da Bahia, entre outros.

11 - Quais os períodos que vocês trabalhavam e como conciliavam com os estudos formais?

R: Geralmente aos finais de semana, quanto aos estudos, a contrarregra, nunca permitia que ninguém deixasse os estudos, mesmo que fosse para ser um grande artista, ela dizia que sem o mesmo, não seríamos ninguém, e o respeito que tanto buscávamos, só alcançaríamos se concluíssemos os estudos, nunca chocava.

12 - Como acontecia a participação da mãe de vocês no trabalho do Pinduca Show de Atrações?

R: Apesar de Pinduca ser o pioneiro, e o suposto mandante, na realidade, quem opinava com braço forte e ditava caminhos e regras era a contrarregra, pois com a sua intuição, se percebesse que o contratante não espirava confiança, ela enchia a cabeça do mestre Pinduca para que pegasse logo o adiantamento, pois os filhos não iriam trabalhar pra ninguém, mesmo rico, de graça. Lembro-me que por diversas vezes, Pinduca teve que colocar alguns personagens dentro de casa, para convencer a contrarregra que não era fácil. Sei que fazia tudo isso para proteger os seus, pois a leoa é a responsável pela comida do macho e pelo direcionamento dos seus filhotes, vivíamos nessa selva, e que a matriarca, apesar de suas limitações, é quem direcionava tudo.

13 - Quais os fatos interessantes e inusitados do trabalho de vocês ou de seu pai que você mais recorda ou que merece ser revelado?

1 – Lembro-me uma certa feita, na hora de um grande rasga saco, o salão cheio de convidados, o Pinduca, subiu em uma velha cadeira para ser mais visto, com este saco na mão, desequilibrou-se, antes da hora derradeira, as crianças acharam que seria o momento, correram para destroçar o saco. Enquanto, elas se deliciavam com brindes e guloseima, Pinduca, apanhava de uma suposta babá, que estava presa embaixo dele, e não podia sair, e ela gritava por diversas vezes: “Sai de cima de mim, palhaço”, isso deu uma grande resenha.

2 – Festival do Sorvete no Colégio Antônio Vieira, quando o nosso show neste evento estava chegando ao final, as crianças já não aguentavam mais de tanto sorvete e resolveram achar o que fazer com os diversos sorvetes que ainda existiam, logo, o mais gaiato achou um local maravilhoso para o seu desperdício, quer saber onde? A calça rodada do velho Pinduca, que a cada gelado que descia nas suas pernas se enfurecia, e corria atrás dos meninos, que pensavam que aquilo fazia parte do show. “Coitado de Pinduca.”

3 – Num determinado show, a calça de Pinduca, que chamava muito a atenção, pois tinha um aro com grande diâmetro seguro por um suspensório, neste dia, as crianças acharam que ali seria um excelente local para colocar as dezenas de bolas cheias e fazer de Pinduca um grande boneco de bolas, um pestinha achou não sei onde, um alfinete, o resto fica por sua conta. Foi muito hilário. Nós filhos só fazíamos proteger o Pinduca, pois aquilo dava excitação às crianças e risos aos pais. Ele como eu conheço, estava doidinho pra segurar uma criança dessas e colocar o show a perder.

4 – Engraçado, porém perigoso, mais uma coisa bizarra aconteceu. Sempre no término dos shows, fazíamos carnaval com bastante confetes e serpentinas. A alegria era geral e garantida. Neste dia, 6 pestinhas resolveram durante o carnaval catar as serpentinas e confetes jogados ao chão para colocar dentro das calças do velho Pinduca, sendo que, neste dia, para nós família foi preocupante, o sacaninha saiu de mansinho, sem que ninguém o visse, voltou com fósforo e queria mostrar aos amigos que o palhaço também poderia ser o homem tocha, colocou fogo nas serpentinas que estavam dentro da calça, sendo que Pinduca não foi tão rápido como de costume, foi pego de surpresa e teve sua bunda queimada e eu o substituí para o término do carnaval, pois a queimadura na bunda fez Pinduca se recolher para que não continuasse tendo sua bunda frita.

5 – O contratante de um aniversário do seu filho de cinco anos demonstrava ser aquele pai que protegia muito o seu filho, e essa proteção poderia acabar em uma grande tragédia. Quando Pinduca entrou em cena, o pequeno chorou, não querendo o palhaço, pois ele dizia que o palhaço era muito feio, e que não tinha ido com a sua cara. Pinduca, sempre gaiato, fazia a sua função de convencer a criança de que ele era um amiguinho, a criança choramingava, mas o pai queria mostrar a todos, que o seu filho era o seu espelho, e era muito homem, forçava muito a barra para que o garoto falasse com Pinduca. Pinduca, com seu jeitinho manhoso, disse à criança que tinha vindo a seu aniversário para animar a sua festinha, a criança disse que não queria, Pinduca insistiu e a criança respondeu que não tinha ido com a sua cara. Pinduca perguntou mais uma vez o porquê. E veio a bomba: “Porque você tem cara de viado”. Pinduca, para não perder a chave, pois essa é a função do palhaço, disse em voz alta: “Não faça isso, colega”, inesperadamente, o pai machão pegou Pinduca pela gravata, se exaltando e dizendo que o filho não era viado. Daí, imaginem uma grande confusão. Graças aos diversos parentes que sabiam que o suposto machão, talvez não fosse, resolveram intervir e apaziguar tudo para que a festa continuasse.

14 - Como era a relação Pinduca artista empreendedor com vocês? Havia alguma diferença entre o Pinduca do palco com o Pinduca pai?

R: Mesmo adulto, opinávamos pouco porque sabíamos que a sua experiência era muito grande e inquestionável. Como podia um só homem ser setor pessoal, setor financeiro, contabilidade, RH, publicitário, enfim, o mesmo que bater o escanteio e correr para cabecear a bola. Um homem com grau de escolaridade limitado, sentar com diversos empresários de grande porte, preparar um contrato no momento do fechamento colocando todas as normas, diretrizes, protegendo quem contrata e quem era contratado, enfim, não sei como Pinduca show de atrações nasceu, nem como chegou ao seu final, pois, para mim, mesmo não estando usando o mesmo nome, mesmo que um pouquinho, continuávamos fechando negócios, tudo seguindo o caminho de um mestre que sem ajuda de outrem, fazia alegria, contentamento e prazer para os milhares que o viram. Pinduca no palco era um diretor bastante exigente que não aceitava falhas de horário, ou que qualquer um de seus artistas não estivessem atentos a todas as dicas e deixas que ele dava para vir a próxima atração, lembro-me que naquele momento, estava ali um grande diretor que queria honrar os seus contratos, pois quem nos contratava, se não seguissemos a regra, ele tinha um grande receio de que esses viessem contra os seus. Pinduca pai, amigo, protetor, irmão, às vezes, mãe, essa era uma relação que tínhamos fora do palco, pois a contrarregra sempre falava que ele era um “besta”, quando nos educava, e precisava ser mais duro, ao ponto de bater, chorava ao mesmo tempo, pois, um homem com o coração do tamanho do mundo, que abraçava todos sem distinção de cor, idade, condição social, realmente é para ser olhado do jeito que o olho. Tenho o maior orgulho de ter Carvalho Almeida em meu nome e prazer em ser, mesmo causando ciúmes aos diversos, o seu substituto, não é por nada, pois talvez eu tenha sido o seu melhor aluno. Os momentos calados, os olhos funcionavam, é por isso, que eu grito pra que todos me ouçam “Pinduca, eu te amo!”.

15 - Por quanto tempo você trabalhou no Pinduca Show de Atrações, quando saiu e por quê?

R: Não me lembro de ter começado, nem me lembro de ter terminado, a saga continua.

16 - Como Pinduca contratava outros artistas para a empresa?

R: Quando Pinduca ouvia falar de outros artistas de circo ou de rua, que viessem acrescentar o seu show, ele entrava em contato diretamente negociando oportunidades e

cachês, fora os diversos que nos procurava buscando essas oportunidades, o difícil era Pinduca dizer não, o “Não” ficava por conta do setor de avaliação pessoal que era a contrarregra, quando a sua intuição dizia não, era bom não insistir, pois problemas viriam.

17 - Quando o Pinduca Show de atrações deixou de existir? E como você se sentiu com o fim da empresa?

R: E assim como veio, partiu, não se sabe pra onde, deixando o meu olhar cada dia mais longe. Gostaria que os irmãos tivessem dado continuidade, pois ali não era uma simples empresa, ali era a vida de Pinduca, mesmo não tendo mais a empresa, o amor que ele semeou durante todo esse período fez com que, mesmo fora do picadeiro, os filhos fizessem da sua vida um show a cada dia.

18 - Você gostaria de ter seguido uma carreira artística ou o que foi vivido foi suficiente?

R: Como substituto, nos anos de aprendizado, busco ter Pinduca como referência para o meu trabalho atual, sou cantor, humorista, ator, dançarino e palhaço. Mas palhaço igual a Pinduca na vida real, tenha picadeiro ou não, tendo empresa ou não, a vida é um grande circo, e se ficarmos atentos, plateia temos em todos os locais, basta olhar tudo e todos, com os olhos da arte. Faço parte de um grupo intitulado Caravana da Arte, onde posso colocar os diversos personagens e esquetes que a vida junto de Pinduca me proporcionou.

19 - Faça uma avaliação da carreira do seu pai com o palhaço Pinduca e a sua contribuição para a arte e o entretenimento em Salvador, em especial no período áureo do Pinduca Show de Atrações.

R: Como pode um país onde fingem que a arte é muito importante e tem no seu cenário o palhaço mais velho do país em atividade, 97 anos, ser tão invisível? Aqui em Salvador, Bahia, diversas pessoas conhecem o Pinduca quando o veem, mas não associam a lembrança dele ser o lendário palhaço Pinduca, ora no tempo em que esta cidade não tinha artistas que fizessem animações de aniversários e confraternizações, aparece um artista que trabalhou para milhares de pessoas que o contratavam como simples objeto, sem lembrar que ali estaria um grande pioneiro na arte de entreter. Os órgãos públicos sabiam da nossa existência e, por várias vezes, nos solicitaram para fazer shows de graça como se a arte não valesse nada. Fizemos dezenas de shows

beneficentes em diversas entidades, como: Orfanato de Irmã Dulce, Leprosário de Águas Claras, Abrigo dos Idosos e outros. Pinduca era visto como um grande palhaço, pau para toda obra, querido por todos, mas como empresa as pessoas tinham interesse em desconhecer, pois a responsabilidade de honrar compromisso maior sempre ficava nas escondidas, queriam Pinduca como amigo, parceiro, mas como empresa tínhamos algumas dificuldades, pois talvez, na época, de empresa para empresa, soava como uma grande coisa, quer queira, quer não, até hoje, sinto a dificuldade de que para lidar com esse mercado é preciso separar a arte de entreter da arte do CNPJ, que, em diversas oportunidades, artistas se vendem como empresa num valor e recebem menos da metade do mesmo, saudades do tempo em que os homens talvez não precisassem bater carimbo em um grande contrato, bastava a palavra para fechar um bom negócio, isso, na verdade, só acontecia porque falava-se em Salvador, Bahia, que existia um grande show, que à frente tinha um grande palhaço, além de ser um maravilhoso animador era um empreendedor, que sempre honrou a sua palavra, que era o mais importante para que sua família entendesse que esse seria o ponto principal para se fechar diversos negócios.

20 - Acrescente outras informações, caso acredite, seja necessário.

R: Acho que isso é tudo.

ANEXO A

Entrevista cedida à repórter Carolina Mendonça em 2009, publicada na página on line do Jornal a Tarde – A Tarde On Line Vídeos. Transcrita por Claudio Rejane Alves dos Anjos.

O senhor teve que trabalhar também muito cedo, quando é que o senhor começou a trabalhar?

Pinduca – Comecei a trabalhar aos nove anos. Minha irmã me levou – a minha irmã era a mais velha dos irmãos – na Calçada, onde tem ali o Hotel Maia, logo a diante tinha loja Mimosa, de um Árabe, duas portas, era uma loja pequena, com frente tinha a loja Brasil, cinco portas, do outro irmão, Mamede Abner Zacarias e Camilo Abner Zacarias, esses nomes eu não esqueço. Então, o que é que acontece, minha irmã disse: “Ele vai falar seu Camilo com o senhor”. Eu disse “Seu Camilo, eu tenho nove anos, o senhor não está precisando de um empregado pra limpar a sua loja? Pra embelezar”; assim mesmo, Ele disse: “Você já está empregado”. Aos nove anos eu comecei a trabalhar com esse Árabe, ele me ensinou a falar alguma coisa, eu conto até os números assim pra você ver (cita os números em árabe) isso era os números de uma a dez.

O que que o senhor fazia lá?

Pinduca – Eu fazia o seguinte, limpava a loja. A rua não tinha calçamento era de barro batido, muita poeira. Eu saía com uma lata de gás arrastando, com um caneco e aí começava (faz gesto como se estivesse jogando água com o caneco), pra limpar, ai fimpava. Eu pedia a ele, naqueles caixões de madeira, tinha lá no depósito, eu desarmeí, fiz, o que as lojas fazem hoje, acho que fui eu na Bahia o primeiro a fazer, aquelas mesinhas com as fazendas, preço, eu fiz tudo, eles ficaram encantados comigo. O irmão dele que tinha a loja maior, no dia de sábado me requisitava pra eu ficar lá atendendo os fregueses. E, na loja, tinha duas, três moças e dois rapazes, ele me convidou, “Seu Mizito, seu Almir, o senhor de amanhã em diante será o nosso gerente”, eu não aceitei, eu não sou doido de aceitar com três moças e dois rapazes, eu um menino de nove anos ser gerente da loja. Eu criei um conceito na loja. Aí vou passar pra outro lado, da loja eu fazia tudo isso.

É, os primeiros ônibus da Bahia, não eram ônibus, eram marinetes, só tinha um, era Auto Maromba, era feito um bondezinho, tá entendendo? Todo fechado e era aberto assim de um lado e de outro, era o Maromba. Aí um árabe vendeu a ele um ônibus que veio do interior, lá numa fazenda, um ônibus pequeno que daria assim uns 50, 60 passageiros, mas não era tão grande assim não, era pequeno. E ele disse assim “Camilo, compra esse ônibus que você vai

ganhar muito dinheiro”, só tinha um Maromba, aí ele contou, disse: “Almir”, ele me chamava (fala seu nome com sotaque árabe), “estou comprando um ônibus, já têm o Maromba, agora nós não temos um nome para botar”, eu disse, o nome está aqui, Mimosa, que era o nome da loja Mimosa e loja Brasil no outro lado, ele disse assim “E você acha que é um nome bom?” eu disse, não tem nenhuma marinete, só tem um, marinete; não era nem lotação (observa), aí ele disse “bom” e botou o nome Mimosa, ficou, ficaram dois ônibus na Bahia, dois transportes. O que é que acontece, no primeiro mês teve um prejuízo que o motorista, chamava-se Mamede também, árabe, tava roubando. Ele chegou disse: “você vai ficar no ônibus de fiscal”, com nove anos, com dez anos, com onze anos eu era fiscal sentado ao lado do motorista, não tinha, era um caixote de gás virado assim, eu sentava com a caderneta e o lápis na mão; eram três passagens do Elevador à Ribeira, em Águas de Menino, em Roma e Ribeira, era vinte centavos, digamos, cada passagem, aí eu ia tomando nota. No primeiro mês, já deu uma diferença de mais de setecentos mil. O Árabe se aborreceu, quis me pegar pra bater. Aí ele disse assim, “sabe de uma coisa, você vai ser o cobrador no ônibus”, eu passei a ser o cobrador com onze anos. Eu ia pra Ribeira às cinco horas pra pegar o ônibus de lá pra pegar nessa linha Ribeira, Elevador; Elevador, Ribeira. Eram sete anos.

Mas trabalhando tanto o senhor tinha tempo de se divertir? Qual foi primeiro contato que o senhor teve com os artistas do circo ou com o circo?

Pinduca – Onde é o Fórum Rui Barbosa, não existia Fórum Rui Barbosa, era um local amplo, onde foi formada aqui na Bahia a Festa da Mocidade, e o animador do shows, que aqui vieram, digamos Roberto Carlos, outros artistas antigos, é outros artistas, ou todos os artistas que na época vinham a Salvador, iam para o Parque de Diversões. Ele era animado por Zé Coió. Tornou-se depois o grande artista nacional, trabalhando naqueles filmes do cangaço. Ele era muito engraçado, ele era um humorista repentista, aí eu ficava assim, (Cruza os braços mostrando admiração) eu gostava. Ele cantava, ele dizia piada, ele aproveitava o que a plateia falava e dizia; eu adorei ver aquele artista, Zé Coió. Eu acho que eu posso fazer isso, e fui começando, fui começando.

Ele fez um negócio no Rio. Esse Zé Coió me imitou lá no Rio, me imitou, que depois ele passou a me conhecer. Eu tomei o local dele de trabalho e assumi no lugar dele, eu vou dizer só isso. Em 1972, já passei daí do Fórum Rui Barbosa pro Terminal da França, fecharam o Terminal e criaram essa festa da mocidade na Avenida do Terminal da França e não fui eu o convidado para trabalhar. Ele era um mágico daqui de Salvador que trabalhava no INSS, Vitória Vit, muito conhecido aqui na Bahia, nesta época ele tinha o nome de Zé Ó, depois

passou para Vitório Vit e me convidou, disse: “Mizito, você que ir trabalhar comigo num parque da Terminal da França?”. Eu já tava começando, ele me conhecia, eu comecei a trabalhar com ele. Aí Vitório Vit chegou lá no terminal, eu trabalhei no show de Vitório Vit e na hora de começar a festa para o público já, que esse show foi umas cinco pra seis horas, já às sete horas da noite iria começara a programação da festa. Eu já apresentava os shows do SESI e o que é que aconteceu? Na hora que se procura Zé Coió, cadê Zé Coió, ele estava dormindo, estava atrás dos bastidores deitado no chão drogado e alcoolizado. Aí Vitório veio, “Mizito, só têm um jeito, só você pode salvar”, a situação levou o diretor das apresentações, e disse: “eu só tenho aqui Pinduca, trabalha bem, eu conheço, ele pode entrar” Eu fui animar o show que era Zé Coió que iria animar ele.

O Senhor Naturalmente desenvolveu um gosto por essa arte?

Pinduca – Avemaria, eu adorava. Eu chegava na igreja da Boa Viagem, tinha na parte da sacristia do lado assim, tinha uma escola e aí tinha um palco e aí começaram a fazer show. O padre, quando eu chegava lá, dizia assim, “quer se apresentar, quer” e eu, “vou”. Ao invés de subir a escada, eu subia pela frente fazendo graça, eu comecei assim, e fui o tempo todo assim.

Até que teve essa estreia da questão das anãs que o senhor brincou, a outra não gostou, saiu correndo atrás.

Pinduca – Esse aí foi o meu início no circo

No circo. É isso que eu quero saber como foi o seu início no circo?

Pinduca – Oito dias depois.

Oito dias.

Pinduca – Vestido de palhaço Pipoca, não era Pipoca, aí nós ficamos a semana toda escolhendo, tinha aqueles figurinos do Tico-Tico, tinha Pindoba, Pituaçu, Pinduca, é Pirulito, tinha, aí eu disse vamos ficar com esse aqui. Ele mesmo no dia entrou, o dono do circo, entrou.

Escolheu o nome Pinduca?

Pinduca – É Pinduca, então vamos botar Pinduca. Oito dias depois eu estreei.

Vídeo dois

No fim deu tudo certo né? Agora eu queria saber do senhor, qual foi o seu número de maior sucesso? Ao longo dessa apresentações, o senhor tem assim um número que fazia todo mundo realmente, a plateia vir a baixo?

Pinduca – Essa “Oh! pisa o milho” eu cantei cinquenta anos fazendo sucesso nos bairros que nós íamos dia de sábado, era sucesso. Cadê Pinduca, já chegou, tem que cantar hoje “Oh! pisa o milho”, e isso era uma das coisas que eu agradava muito. Agora sobre teatro em 1960, eu, Francisco Pinheiro que era funcionário da Petrobrás e ingressou no Fekete como ator dramático, bom rapaz! E minha irmã Carmem, nós corremos em 1960 todos os postos da Petrobrás, levamos peças, Compra-se um marido, Amor de Mãe e outras peças.

Mas o senhor fez também programas de rádio, de TV, como é que foram essas apresentações? O senhor falou da rádio sociedade.

Pinduca – Na rádio Sociedade, era TV Itapoan.

Como o senhor fazia? Eram piadas? Como é que eram as apresentações?

Pinduca – Eu trabalhei no programa, é, Escada para o Sucesso, Show para Milhões, Ao Pé da Fogueira. Quando eu, Roni Cócegas, quando ele veio para Salvador ele era baterista, ele era de Paulo Afonso, ele veio a Salvador, já era artista, mas não era aquele artista que ele morreu. E ele chegou na rádio Sociedade, lá na TV Itapoan. Parece até mentira eu ganhava oito mil, não sei, ele ganhava quatro, ele era baterista, ele veio como baterista e humorista, mas ele era excelente ator, vocês conheceram né?

Coloca gravata e cartola dourados e cantarola “Oh! Pisa o Milho”

Pinduca – *Oh pisa o milho, peneirou xerém (2x).*

Eu não vou criar galinha pra dar pinto pra ninguém.

Galinha de cruzado, capão de quatro vintém.

Oh pisa ao milho.

O senhor me contando como foi a sua infância, não conhecer seu pai, as dificuldades que a sua mãe teve para criar todos os filhos, eu fico me perguntado, será que esse jeito de fazer palhaçada, fazer rir, alegrar. Foi, na sua opinião, o senhor acha que foi uma forma de é, ou mascarar, ou tentar fugir um pouco daquelas tristezas da vida?

Pinduca – Não, as tristezas da vida, é, eu me sinto, eu me segurava em futebol, que eu joguei muito futebol. Eu joguei futebol até os cinquenta e quatro anos como funcionário do SESI, quer dizer, jogando não, eu fiz uma apresentação para a federação das indústrias e conselho regional do SESI. Eles se encontraram numa manhã muito bonita no campo do SESI da Boa Viagem e como eu era organizador de tudo, eu entrei com a camisa número cinco dominando o meio de campo, por coincidência, o meu time, o time do Clube do Trabalhador, venceu de cinco a dois, eu fiz dois gols, já pensou? (faz um careta e dá um gritinho).

Pinduca qual é o segredo de 94 anos, pra chegar até aqui com essa alegria, com essa disposição?

Pinduca – Ah! Minha filha, eu não quero saber quem é católico, quem é evangélico, quem é espírita, quem é até do candomblé, sabe por quê? Todos nós somos irmãos, mas eu; em nome do pai, do filho e do espírito santo, amem! (faz o sinal da cruz como os católicos), obrigado meu Pai, seguro em vossas mãos para viver, e amo aos meus amigos, a todos, pra mim não existe outras religiões, existe que todos nós somos filhos de Deus. (termina sua oração)

Então, a minha alegria é interna e diariamente, eu até canto assim: *Seguro nas mãos de Deus, seguro nas mãos de Deus*. Segurando nas mãos de Deus, Ave Maria não cai. Sabe uma coisa, eu sou tão feliz, que quando eu vou dormir que faço as minhas preces, eu já sei, eu tenho muitos pesadelos, sonho com muita coisa, muita coisa do passado, mas eu tenho, já tive uns cinco pesadelos voando, aí vocês não vão acreditar. Eu estou num despenhadeiro, um lugar horrível, maior, mais alto que o Elevador Lacerda. Se eu escorregar eu caio, aí eu, aí meu Deus como é, aí eu sinto (demonstra pavor), Deus está comigo. Eu saio daqui atravesso para o lado de lá voando, passando por cima e aí, todo mundo olhando assim; já sonhei umas cinco ou seis vezes. Pode acreditar, então, até meus sonhos são maravilhosos, são lindos, eu no ar, eu não sou Deus. Deus, por favor, eu não estou querendo fazer o que vós... Deixa que os outros façam. Então é uma satisfação, eu me sinto o homem mais feliz no mundo e me casei – aí você não me perguntou – com uma mulher fantástica, a mulher que me ajudou a viver, a mulher que me deu, deixou um tesouro pra mim, seis filhos maravilhosos, lindos, trabalhadores, educados, compreensíveis. Pra quê? O homem, o dinheiro, só tem aquela *coisinha do INSS, aí uma nanica, quanto é? É que é pouco* (brinca em um choro falso). Mas que eu sou feliz, do que que adianta você ter dinheiro, tá com câncer, tá com isso aqui, tá com não sei o que, eu não tenho nada, não tenho nada, não tenho nada, não tenho nada. Só tenho uma coisa que eu vou até dizer aqui na frente da televisão, não tenho vergonha.

Quando o Vitória joga, que eu sou Vitória, eu vou no sanitário fazer dez, quinze vezes, que eu fico nervoso. Vitória não está muito bom não, Vitória, vão matar esse velhinho, setenta, oitenta anos que eu torço pro Vitória, nem ia falar disso, agora eu não torço contra o Bahia jogando contra qualquer time de fora, porque o Bahia, a Bahia precisa do nosso futebol ser respeitado, que ninguém do Rio, São Paulo, Pernambuco, lugar nenhum gosta da Bahia no futebol, quem é que gosta daqui? Quem deveria gostar? Os torcedores, e hoje tenho um sentimento de ver a torcida do Vitória e do Bahia se digladiando, se acabando, morte, assalto, isso é falta de respeito. Bahia, você sempre foi um grande clube, nasceu Bahia é para vencer. Eu sou Vitória, que era um time de amador. Quando começou o Vitória, eu torço pro Vitória desde 1929. Fui ver o jogo Botafogo e Ipiranga que aqui os clássicos da Bahia, o primeiro clássico no Campo da Pólvora, era um campo de futebol, onde jogava a Associação Atlética da Bahia e Baiano de Tênis, o BAXVI da época, depois acabaram esses times, Ipiranga e Botafogo eram os BAXVI da Bahia. Então eu fui ver em 1929. Dois irmãos meus eram botafoguenses, me levaram pra ver Botafogo e Vitória, quando cheguei lá o time do Vitória deu um a zero no time do Botafogo, que era vice-campeão, rapaz, aí eu passei a torcer pro Vitória, oitenta anos, já pensou o coração? Nunca foi campeão, mas poderá ser, nunca é tarde. *Vitória, Vitória*, agora o Bahia, parabéns Bahia, não perca para a Portuguesa não viu?

Pinduca muito obrigada pela entrevista. Foi uma alegria pra nós.

Pinduca – Como é o seu nome?

Carolina.

Pinduca – Mas não trouxe o violão

Não (sorri).

Edição de Imagens: Maria Clara Lima

Vídeo três

E nessas apresentações o senhor também tinha convidados né? É verdade que o senhor se apresentou com Raul Seixas e seus Panteras?

Pinduca – Waldir Serrão que era, é meu afilhado. Aos sete anos de idade, ele me entrevistou assim um dia “meu padrinho, como é que o senhor anima aí, que o que o senhor faz todo mundo, o senhor cai, o senhor dá uma viravolta, dá uma risada, como é que o senhor faz assim com as pernas quando está dançando? Me ensina”. Waldir Serrão, conhece ele? Trabalhou com Raul Seixas, e ele estava no bloco de Raul Seixas. Todo domingo, aos

domingos Raul Seixas fazia um show no Cine Roma. Waldir Serrão era quem arranjava isso, que ele morava na Boa Viagem comigo lá, eu morava na Boa Viagem, e ele também morava. Aí eu fui apresentado a Raul Seixas, Raul Seixas era ótimo, Raulzito e seus Panteras.

Como é que era lidar com ele?

Pinduca – Lidar com ele? Eu acho que ele era bom artista, bom ator, bom cantor, mas ele fazia o seguinte, ele chegava lá na hora, quem fazia o show era eu, todo o show com os artistas convidados que estava ali, e depois chegava o final e aí vem ele, “com vocês Raulzito e seus Panteras”, e Waldir Serrão entrava pra cantar e eles dançar, digamos tem dez homenss ficavam bem vestidos de roupa, terno, gravata, terminava o show muito bonito.

Inventaram um show para Santo Amaro da Purificação, lá vai Raul Seixas e vamos levar Pinduca pra animar o show. Que eu ia apresentar o show, que dificilmente ele apresentava. Waldir Serrão veio apresentar depois que eu levei ele para a TV Itapoan, que ele teve um programa muito bom com as Chacretes, Waldir Serrão. Vamos a Santo Amaro, marcaram o show para começar às dezessete horas, nós chegamos lá era uma hora da tarde, ninguém tinha dinheiro, todo mundo limpo, fomos para um bar tomar café com pão, eu me lembro disso, quando chegou quase cinco horas eu disse assim: Rapaz, tá quase na hora do show. Eu comecei que eu gosto muito do... mas eu levei uma rumbeira que trabalhava comigo, ela não era rumbeira, mas às vezes requebrava, ela cantava samba, desculpe! Com a bunda grande, mexia muito, botava uma saia e fazia a rumbeira e cantava bonitinho, filha de um amigo meu saxofonista – Era do corpo de bombeiro ele, ele morava na Boa Viagem também e era saxofonista –, e eu levei o meu violonista que era Juvenal Oliveira conhecido como Nagá, trabalhou muito em rádio, televisão, nós tínhamos programação todo sábado e domingo, vinham nos buscar pra cantar, cantava muito embolada. E aí lá vamos nós pra Santo Amaro. Era para começar o show cinco horas, sete horas, era num ginásio, o palco armado com um toldo vermelho muito bonito. Sete horas da noite não tinha chegado ninguém do ginásio, e o povo lá do lado de fora querendo quebrar, assoviando, gritando, entraram.

A banda não apareceu nem Raul?

Pinduca – Não, Raul, eles estão comigo, que o show estava todo preparado, que o show era excelente, o show era excelente! (ênfatisa).

Quem não apareceu foi o pessoal da produção?

Pinduca – O pessoal do ginásio, nem aqueles que contrataram o show com Waldir Serrão. Aí resultado, nós entramos, fomos pra lá, pra sala onde íamos trocar de roupa, e preparei, eu

tinha que tirar rápido, o povo “*tá na hora, tá na hora*”, começaram a xingar, tome chinelo, tome lata de leite amassada, lascaram o pano de boca, laçaram o pano, pois marcaram o show cinco horas, o povo lá desde quatro e meia, quatro horas, deu sete não tinha começado, foi começar oito e meia da noite, vaia, mais vaia, esse foi o maior dia da minha vida como palhaço. Aí o povo (faz grunhidos), uma coisa horrorosa. Eu disse assim: Oh! Raulzito vai lá Raulzito; “Eu? Eu não vou não! Quem, eu?”, aí eu disse: Waldir vai lá, você que é o assessor técnico; “Não vou não, não vou não”. Ninguém foi, aí começa o show, lá vai Pinduca, eu entro sozinho pra fazer a abertura, sempre entrei sozinho – antes sozinho do que mal acompanhado – quando eu subo no palco, senhoras e senhores (faz som de algazarra) comecei a dar risada e o povo vaiando, vaiando, bagunçando mesmo, bagunçando pra arrasar o show. Eu cheguei, peguei o microfone fiquei parado, pode vaiar, pode vaiar, quando vocês, falando como gente, como Almir, né; quando vocês pararem para ouvir o que eu tenho a dizer, eu vou agradecer, vocês terão o melhor show que já veio a Santo Amaro, aí o pessoal foi, foi, foi. Agora, Boa Tarde, nem foi uma boa noite, comecei a gritar, jogando beijo, dançar, sem música sem nada, aí eu disse em meu pensamento: vou salvar a situação; meus amigos, o show vai começar de outra forma, como não iríamos iniciar, mas, nós temos hoje aqui, vocês vão ver Raulzito e seus Panteras, fulano e fulano, vocês vão ver agora o que é remexer. Eu vou trazer pra vocês – até o violonista ficou – o maior violonista da Bahia, Juvenal Oliveira, palmas; ele veio em seguida, ele tinha um bigodinho assim, aí ficou do meu lado e agora a maior rumbeira do Brasil, Jozetão, ela entrou, já entrou se rebolando. Eu digo Jovenal manda uma graça daquela, ele então começou, tocava bem ele, ela começou a rebolar, eu aí peguei o meu chapéu, ela dançando eu chegava e fazia (com o chapéu propunha que estava recolhendo um pouco do requebro da mulata e, em seguida, jogava para a plateia, que ia ao delírio). E o povo vibrando, eu pegando e aí chegava em mim assim (faz o mesmo gesto, em sim mesmo perto das partes genitais e devolvendo para o público, que rejeitava). Eu ganhei a plateia.

Ai descontraíu aquele clima pesado?

Pinduca – Aí comecei, contei umas piadas, cantei, eu tenho uma música que eu canto há sessenta anos “*Oh pisa o milho, peneirou xerém (2x) / Eu não vou criar galinha pra dar pinto pra ninguém / Galinha de cruzado, capão de quatro vintém / Oh pisa ao milho*”. E aí eu canto uns três versos sobre a velha, sobre o velho, sobre a moça, é um negócio fantástico, bulia com qualquer plateia, sessenta anos eu cantei essa música.