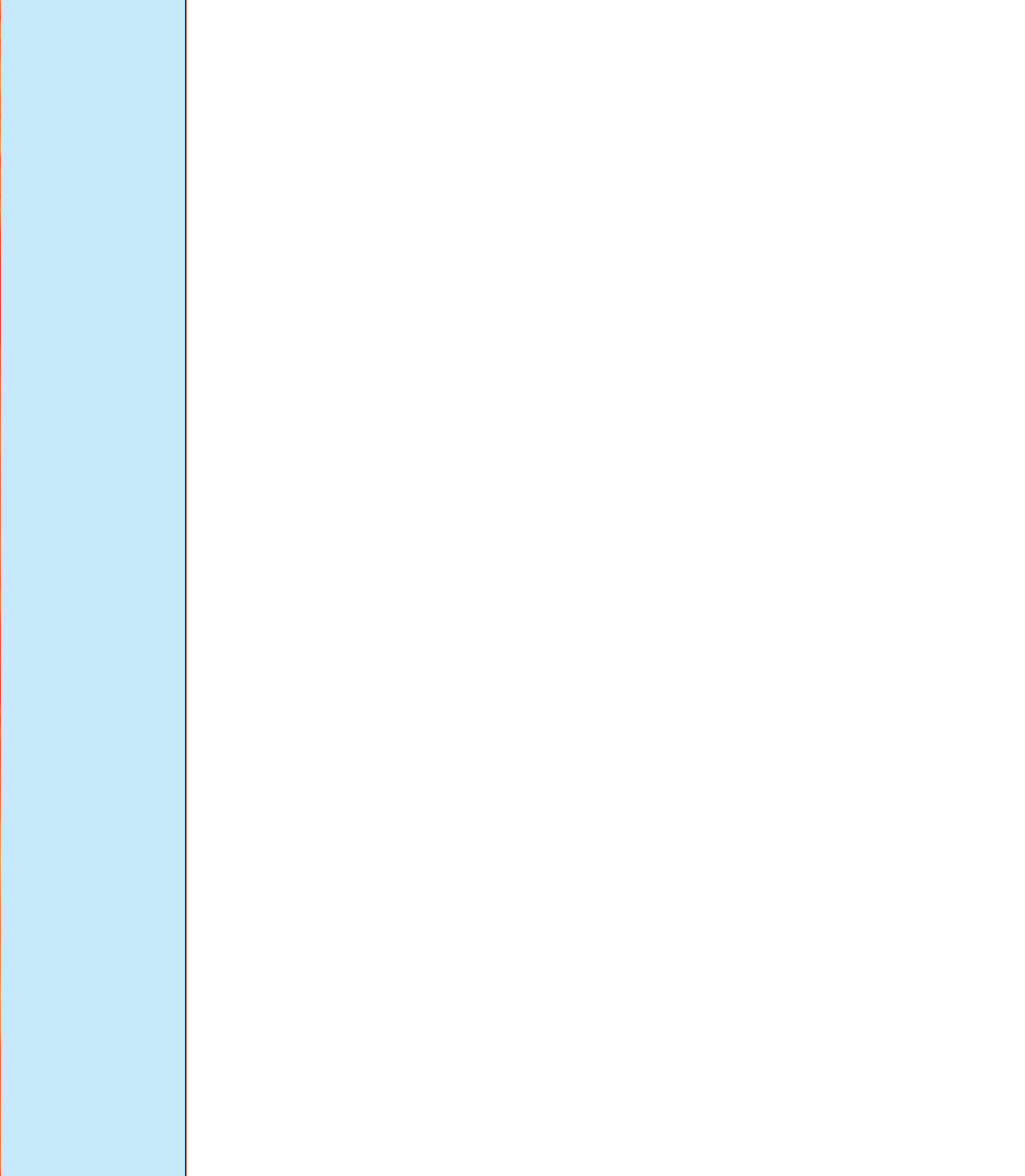




# O REINADO DO RISO



**MINISTRA DA CULTURA**  
Ana de Hollanda

**PRESIDENTE DO INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL**  
Luiz Fernando de Almeida

**DIRETORA DO DEPARTAMENTO DE PATRIMÔNIO IMATERIAL**  
Célia Corsino

**DIRETORA DO CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR**  
Claudia Márcia Ferreira

**COORDENADORA TÉCNICA**  
Lucia Yunes

**COORDENADORA DO SETOR DE PESQUISA**  
Maria Elisabeth de Andrade Costa

**COORDENADORA DO MUSEU DE FOLCLORE EDISON CARNEIRO**  
Elizabeth Bittencourt Paiva Pougy

**COORDENADORA DO SETOR DE DIFUSÃO CULTURAL**  
Lucila Silva Telles

**COORDENADORA DA BIBLIOTECA AMADEU AMARAL**  
Marisa Coinago Coelho

**COORDENADOR ADMINISTRATIVO**  
Luiz Otávio Monteiro

## EXPOSIÇÃO

**ARGUMENTO**  
Daniel Reis

**CONCEPÇÃO**  
Daniel Reis, Elizabeth Bittencourt Paiva Pougy,  
Maria Elisabeth de Andrade Costa, Talita de Castro Miranda,  
Vanessa Moraes Ferreira

**PESQUISA**  
Daniel Reis, Maria Beatriz Porto,  
Raquel Dias Teixeira, Rebecca Guidi

**PESQUISA DE IMAGENS E ACERVO**  
Daniel Reis, Luiz Carlos Ferreira,  
Maria Beatriz Porto, Talita de Castro Miranda

**TEXTO**  
Daniel Reis, Maria Elisabeth de Andrade Costa

**EDIÇÃO E REVISÃO DE TEXTOS**  
Lucila Silva Telles, Ana Clara das Vestes

**PROJETO EXPOGRÁFICO**  
Luiz Carlos Ferreira,  
Talita de Castro Miranda (assistente)

**PRODUÇÃO E MONTAGEM**  
Museal Assessoria Museológica Ltda.

**COORDENAÇÃO EXECUTIVA:** Catarina Faria

**PRODUÇÃO EXECUTIVA:** Iara Faccini

**DESIGN GRÁFICO E PROJETO VISUAL:** Marcia Mattos

**MAQUETE ELETRÔNICA:** Adriano Cipriano

**CONSTRUÇÃO DE CENÁRIO:** Fatima de Souza e equipe

**ILUMINAÇÃO:** AIA-Atelier de Iluminação e Associados  
(projeto: Valmyr Ferreira, assistente: Poliana Pinheiro)

**AUDIOVISUAL:** Novamídia Equipamentos

A exposição O Reinado do Riso integra o projeto Estudos comparados dos saberes e das artes nos circuitos da cultura popular (Edital Pró-Cultura/MinC-CAPEs), uma parceria entre os Programas de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ e de Pós-Graduação em Artes da UERJ e o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (IPHAN).

REALIZAÇÃO



Ministério da  
Cultura



GOVERNO FEDERAL  
BRASIL  
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA

**ACERVO**  
Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular

**CONSERVAÇÃO DO ACERVO**  
Vanessa Moraes Ferreira, Daniele dos Santos da Silva,  
Ligia Maria Silva Macêdo, Italo Victor Araujo Junior (estagiários)

**PRODUÇÃO INTERNA E APOIO**  
Cristiane Lima Ferreira  
Jorge Guilherme de Lima

**FOTOS**  
Catarina Faria (p. 27), Carlos Rodrigues Brandão (p. 22), Décio Daniel (reprodução, p. 14), Daniel Reis (p. 21, 32, 33), Eliseu Dias (30), Francisco Moreira da Costa (9, 11, 12, 34), Francisco Moreira da Costa/CNFCP (capa e p. 6, 7, 19, 24, 25, 36, 37, 42-53), Luis Antônio Duailibe (p. 39), Sílvia Sueli Santos da Silva (p.29 e última orelha), Acervo CNFCP (15, 17, 41, 42)

**EDIÇÃO AUDIOVISUAL**  
Alexandre Coelho

**VIDEOS**  
**Carnaval das luzes:** Olinda 2001. Olinda: TV Viva, 2001.  
**CENTRO DE PRODUÇÃO AUDIOVISUAL - FUNDACEN, prod.**  
**Mamulengo Chico Daniel.** 1990.

**Forró bodó.** Produção: Tv Viva, 1985.  
Pereira, Nilton. **Parece mas não é.** Produção: TV Viva, 1991.

Faustini, Marcus Vinícius. **Carnaval, bexiga, funk e sombrinha.** Rio de Janeiro: KL Produções, 2006. (Mostra internacional do filme etnográfico; 11).

Omar, Arthur. **Folia no morro.** Fotografia: Arthur Omar, Montagem: Evângelo Gasos. Rio de Janeiro: Cortex Digital, 2008.

Manhães, Juliana. Bittencourt. **Memórias de um corpo brincante: a brincadeira do cazumba no bumba-boi maranhense.** Maranhão, MA: NEPAA - UNIRIO, 2009.

Silva, Sílvia Sueli Santos da. **O boi e a máscara: imaginário contemporaneidade e espetacularidade nas brincadeiras de boi de São Caetano.** Direção: Sílvia Sueli Santos da Silva, Marcelo Rodrigues, Roteiro: Sílvia Sueli Santos da Silva, Edição: Marcelo Rodrigues. São Caetano de Odivelas, PA: 2010.

Gonçalves, Jandir Santos. **Seu Dama no Boi Alegria das Crianças do povoado Santa Vitória em Matinha, Maranhão.** São Luis, MA, 2012.

Franca, Belisário. **Música para boi.** Roteiro e Pesquisa: Hermano Vianna, Produção executiva: Victor Civita Neto, Direção de fotografia: Flávio Ferreira, Direção musical: Beto Villares, Direção de produção: Alana Ribeiro. Rio de Janeiro: Giros Produções, 2000. (Música do Brasil).

**AGRADECIMENTOS**  
Juliana Manhães, Renato Soares, José Guilherme dos Santos Fernandes, Sílvia Sueli Santos da Silva, Eliseu Dias, Jandir Silva Gonçalves

**REALIZAÇÃO**  
Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular ([www.cnfc.gov.br](http://www.cnfc.gov.br))

R595 O reinado do riso / texto de Daniel Reis e Maria Elisabeth de Andrade Costa. -- Rio de Janeiro : IPHAN, CNFCP, 2012. 56 p. : il.

ISBN: 978-85-7334-223-9

Catálogo da exposição realizada na Galeria Mestre Vitalino, no período de 22 de agosto a 25 de novembro de 2012.

1. Riso. 2. Teatro popular. 3. Folguedo. I. Reis, Daniel. II. Costa, Maria Elisabeth de Andrade.

CDU 394.94(81)

# O REINADO DO RISO

TODD MUNDD VAI AØ CIRCO  
 MENOS EU, MENOS EU  
 COMO PAGAR INGRESSO  
 SE EU NAO TENHO NADA  
 FICO DE FORA ESCUTANDO A GARGALHADA  
 A MINHA VIDA E UM CIRCO  
 SEU ACROBATA NA RAÇA  
 SO NAO POSSO E SER PALHAÇO  
 PORQUE EU VIVO SEM GRAÇA

O CIRCO, DE BATATINHA

**A exposição O Reinado do Riso** integra o projeto Estudos Comparados dos Saberes e das Artes nos Circuitos da Cultura Popular (Edital Pró-Cultura/MinC-CAPEs), uma parceria entre os Programas de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ, de Pós-Graduação em Artes da UERJ e do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (IPHAN). Em 2010 e 2011 foram propostos pelas duas Universidades um seminário e um colóquio intitulados Circuito das Culturas Populares, abertos aos pesquisadores interessados, abordando a partir de diferentes pesquisas as seguintes linhas: Usos e sentidos da cultura popular; Antropologia dos objetos e da arte; Circuitos do carnaval; Performances rituais; Circuitos, mediações e políticas culturais; e ainda Cosmologias, artes e festas em trânsito.

Como parte desse mesmo projeto, constituiu-se a Coleção Circuitos da Cultura Popular, publicada pela Editora Aeroplano, que incluiu os seguintes títulos:

*Baianas do acarajé – comida e patrimônio do Rio de Janeiro*, de Nina Bittar; *A graça de contar: um pai Francisco no bumba meu boi do Maranhão*, de Luciana Gonçalves Carvalho; *Reconhecimentos. Antropologia, folclore e cultura popular*, de Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti; *A cultura popular no Museu de Folclore Edison Carneiro*, de Rita Gama. Além desses, ainda estão em fase de edição as publicações

*O povo do Candeal. Caminhos da louça de barro*, de Ricardo Lima; *Encruzilhadas da cultura: imagens de Exus e Pombajira*, de Tadeu Mourão dos Santos Lopes; e *Ensaio sobre o carnaval*, de Felipe Ferreira.

Nessa parceria, o Centro teve a primazia de conceber uma exposição que focalizasse o viés cômico nas manifestações das culturas populares. Uma mostra das coleções do Museu de Folclore Edison Carneiro para apresentar a um público mais amplo a dimensão simbólica de objetos relacionados ao tema. Fazer falar os objetos, expressar na sua materialidade o diálogo a que se propõe um museu de cunho antropológico com os estudos que desenvolve e precisa compartilhar.

Conceber a mostra O Reinado do Riso implicou buscar compreender como o riso e a comicidade se materializam nas muitas festas e brincadeiras populares. Abriu-se então um amplo universo de expressões que perpassam o Carnaval, a Folia de reis, o Bumba meu boi ou mesmo o circo, o teatro de bonecos, ou ainda a literatura de cordel, em que o riso, a brincadeira e a comédia se fazem presentes.

O palhaço do circo ou da folia, ou ainda o mascarado do carnaval de rua, com seus rostos cobertos e expressões corporais muito próprias, vão ao mesmo tempo brincando e provocando a plateia ou os passantes.

Com a presente mostra, mais do que provocar o riso, queremos entender e explicitar como os homens e mulheres mantêm vivas as expressões da tradição popular num rico mosaico da cultura. Por meio de metáforas e jogos de palavras reagem à vida e encontram saídas para enfrentar o cotidiano. E é de fato por meio do riso que os brincantes encontram uma forma plena de denunciar, resistir, expressar seus pontos de vista e criticar a realidade à sua volta, para além do divertimento e da alegria que a brincadeira pode proporcionar.

No Reinado do Riso a entrada é franca, todos são bem-vindos e... preparem-se, que o espetáculo já vai começar!

**Claudia Marcia Ferreira**

**Diretora**

**Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular**



# O Reinado do Riso



BATE-BOLAS NO CARNAVAL DE RUA, RIO DE JANEIRO / RJ, 2000

7

POIS DENTRO DO PARAÍSO  
É O REINADO DO RISO  
ONDE SÓ EXISTE O PRAZER

TRECHO DO CORDEL "A CHEGADA DE LÂMPIÃO AO CÉU", DE RODOLFO COELHO CAVALCANTI

**Basta caminharmos por** qualquer rua movimentada de uma cidade para que esbarremos em tipos e cenas risíveis, comumente aproveitados em programas humorísticos televisivos ou comédias no teatro e no cinema: o andar desengonçado do rapaz de calças largas; o tropeção da senhora de salto alto, que agita freneticamente os braços para sustar a queda; as meninas que conversam entretidas e trombam em uma lixeira na calçada; o homem de terno que corre para pegar o ônibus e o alcança com um segundo de atraso – lá vai o ônibus, deixando-o ofegante e pasmo. Rimos do quê? Do erro, da distração, do inadequado, do desajeitado, do involuntário, do ridículo.

Conforme Freud salienta, quem ri experimenta certa sensação de superioridade moral – a falha é percebida no outro. Porém, rimos, sem dúvida, daquilo que pode acontecer a qualquer um. Afinal, somos todos humanos. A sensação de orgulho e superioridade torna-se presa fácil da materialidade do corpo, capaz de conspirar contra nossa dignidade inesperadamente: um ataque inconveniente de tosse durante uma cerimônia; um surto de soluços no orador da noite; um escorregão no palco, um tique nervoso incontrolável em público.

O drama e a tragédia já construíram heróis e heroínas que pairam acima da condição do homem comum – figuras que invocam a perfectibilidade humana e são modelares da congruência entre caráter e circunstância. A comédia, por sua vez, se vale do incongruente na vida cotidiana. Não busca elevar, mas sim exagerar e deformar, trazendo uma forma crítica de apreender o mundo por meio do comum, do degradado e do estigmatizado.

Máscara  
Pedro Silva de Souza  
Rio de Contas/BA  
c. 2008



Em seu ensaio sobre o riso, Bergson assenta o motivo cômico no que ele chama de “o mecânico calcado no vivo”. O risível decorre da percepção de uma rigidez mecânica onde deveria haver flexibilidade e maleabilidade. O efeito cômico é tão mais intenso quanto maior for a justaposição entre o humano e o mecânico. Esse automatismo é encontrado no corpo – no gesto desconjuntado, no andar canhestro, na careta e no cacoete – mas também se faz presente na rigidez de caráter ou de espírito. Devido à rigidez, os tipos cômicos se mostram uniaxiais e inadaptados às circunstâncias: o avarento, a mulher promíscua que se passa por casta, o bêbado, o idiota, o marido enganado, entre outros. A rigidez dos tipos risíveis desconsidera qualquer complexidade de caráter, justamente para tipificar a qualidade desejada. Daí o avarento não ser nada além de avarento e o marido enganado permanecer eternamente enganado.

Embora o motivo cômico exija a percepção de um automatismo, essa rigidez mecânica deve estar inserida no humano para que surta efeito. Não se ri, por exemplo, de uma máquina, nem de um animal, mas sim de um animal ou de uma máquina “humanizados”, capazes de falar, de adotar comportamentos ou de assumir feições humanas. Inversamente, ri-se também de figuras humanas que exibem traços animais ou mecânicos: andar de pato, bochechas como as de um cão boxer, gesticulação de robô. Bergson sugere que “não há comicidade fora do que é propriamente humano” (1983, p. 7). A junção humano/não-humano totaliza e integra o que é excluído da humanidade.

Ao discutir a relação entre o riso e a emoção, Bergson afirma que o cômico exige “uma certa anestesia momentânea do coração para produzir todo o seu efeito” (1983, p. 8), pois inúmeras situações que provocam o riso poderiam igualmente suscitar piedade ou compaixão. O riso canaliza certo teor agressivo que bloqueia a empatia para com o objeto do motivo cômico. Salientando que “o maior inimigo do riso é a emoção” (1983, p. 7), Bergson sustenta que o riso se destina primordialmente ao entendimento e à inteligência. Assim, o motivo cômico jamais é inteiramente desvelado ou explicitado.



FOLIÕES NO CARNAVAL DE RUA. RIO DE JANEIRO/RJ, 2007

Para surtir efeito, ele pressupõe e demanda a participação do outro na decifração do que fica subentendido, velado ou desviado. Nada anula mais o potencial risível do que alguém explicar a piada. Rir *com* o outro efetiva e confirma entre os interlocutores um elo de entendimento racional que passa ao largo da empatia emocional.

Rir *com* o outro não é apenas uma faceta da comicidade, mas seu próprio fundamento. Bergson comenta que “o riso é sempre o riso de um grupo” (1983, p. 8). Isso significa que o riso é revelador de costumes, ideias e valores compartilhados e, para compreender o motivo cômico, é necessário levar em conta o contexto social concreto em que ele ocorre. Em outras palavras, o cômico se enraíza em solo etnográfico. Daí ser muitas vezes difícil entendermos por que outros grupos riem de algo que, para nós, não tem a menor graça. Se o riso tem uma significação social, os aspectos cômicos remetem à vida em sociedade e a refletem de algum modo.



Muito embora o riso contenha uma significação positiva – “rir é o melhor remédio” –, enfatizando uma função terapêutica à qual tem sido atribuído poder de cura, o cômico é, de modo geral, focalizado em sua função de oposição ao comportamento oficial e sério da prática cotidiana. Porém, nesse caso, seu poder de regeneração não é menor. As manifestações populares, levadas às ruas e praças públicas, se conjugam ao riso, reconfigurando a vida cotidiana numa transgressão legítima das normas oficiais. Nesse contexto, o riso representa uma vitória sobre as interdições e hierarquias, sobre o poder e a autoridade, sobre as classificações e estigmas sociais, ao propor novas possibilidades de ver o mundo.

A transgressão dos padrões de pensamento e comportamento se explicita na inversão de valores e dos papéis sociais, por meio do disforme, do grotesco, do exagero, do vocabulário chulo e injurioso e – claro – da sensualidade e do prazer. Esse conjunto de aspectos excluídos da linguagem e do comportamento oficiais – um conjunto tão bem descrito por Bakhtin – faz parte das festas, brincadeiras e celebrações das culturas populares, o manancial, por excelência, do aproveitamento simbólico da vida social<sup>1</sup>.

Bakhtin divide as múltiplas manifestações da cultura popular em três grandes categorias que refletem o aspecto cômico do mundo: (1) os ritos e espetáculos, os festejos carnavalescos e obras cômicas representadas nas praças públicas, (2) as obras cômicas verbais, as paródias orais ou escritas, (3) o vocabulário familiar e grosseiro, inclusive insultos e injúrias.

O termo *carnavalização*, cunhado por Bakhtin, se refere a um estado do mundo às avessas, em que ocorre a quebra de tabus, a liberação de energias e de comportamentos interditos pela cultura oficial. Carnaval e carnavalização não são sinônimos, mas é no carnaval que a carnavalização do mundo se manifesta de forma mais intensa. Hierarquias se desfazem, invertem-se os papéis. Os homens vestem-se de mulher, pessoas comuns se transformam em reis e rainhas com requintadas fantasias. Prima-se pela abundância – abundância de

1 Gurevich (2000) faz ressalvas ao argumento de Bakhtin, alegando que este apresenta o riso por um viés festivo, com caráter positivo e renovador, sem menção a uma faceta violenta e coercitiva capaz de aliar o riso ao ódio e ao medo. Os gracejos e pilhérias que pautam as relações interpessoais encarnadas nas brincadeiras populares evocam um misto de familiaridade e estranhamento, amizade e antagonismo.

comida e bebida, de brilho, cores e música, de balbúrdia e espalhafato. Trata-se da festa popular por excelência, que toma conta de todos os espaços, envolvendo a todos.

*Os espectadores não assistem o carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para todo o povo. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com suas leis, isto é, as leis da liberdade. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo (BAKHTIN, 1996, p. 6).*

**O carnaval instala** um intervalo na vida social que inaugura um tempo provisório, durante o qual a efusão coletiva favorece uma união a despeito das tensões da vida cotidiana. A transgressão instituída sacrifica o sério e o oficial diante do riso debochado e da caricatura dramática que parodia as convenções. O tempo carnavalesco suspende provisoriamente os usos e costumes, favorecendo sua renovação após esse intervalo. Não se trata, porém, da negação da ordem, mas sim da instauração de uma ordem outra, que integra o que na vida cotidiana é excluído, como desordem, como perigo, como ridículo e como ameaçador.

Diversos aspectos do carnaval correspondem também a aspectos da carnavalização:



- uma imagem grotesca do corpo, centrada em representações deformadas e exageradas da boca, da barriga, dos órgãos genitais, o "baixo corporal", segundo a expressão de Bakhtin;
- o uso de máscaras, dissolvendo identidades pessoais e sociais, celebrando "a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo" (BAKHTIN, 1996, p. 35);
- o afrontamento do poder e da autoridade dominantes, a relativização de tudo que se arroga de um caráter permanente e definitivo;
- o contato social com familiaridade descabida.

Isso significa que a forma carnalizada não corresponde à encenação teatralizada do carnaval como espetáculo, mas sim à concepção popular do carnaval, quando brincantes e foliões tomam conta de ruas e praças públicas, preenchendo ritualmente os espaços culturalmente permitidos para o riso.

Nas festas e brincadeiras das culturas populares, o corpo ocupa o lugar central, cerne do enraizamento do homem no tecido do mundo. O corpo carnavalesco se opõe radicalmente ao corpo oficial. É formado



PALHAÇOS CAFÉ PEQUENO (RICHARD RIGUETTI) E CURRUPITA (LILIAN MORAES) DO GRUPO OFF-SINA. II MOSTRA DE ARTES CIRCENSES DO INTERIOR PAULISTA. ARARAQUARA/SP, 2007

por saliências e protuberâncias, deformações e hipertrofias, com clara disposição para ultrapassar os limites e destacar os excessos. Conforme Bakhtin, o corpo grotesco não se aparta do mundo; pelo contrário, abre-se para a troca com o exterior e explicita a comunhão homem/mundo ressaltando orifícios, ramificações e excrescências: bocas enormes, órgãos sexuais agigantados, ventres inchados, hipertrofias de toda espécie. O corpo carnavalesco se nutre de excessos – abundância de comida e bebida, atividade sexual intensa – e transborda em gargalhadas, suores e licenciosidade no contato social.

Embora o carnaval permaneça como o protótipo do mundo às avessas, as festas e manifestações populares, sejam elas de cunho profano ou devocional, comportam sempre um teor cômico, geralmente centrado em determinados personagens: palhaços, cazumbás, pierrôs, cabeçudos ou buchudos. Cada qual exhibe suas peculiaridades, mas comungam do mesmo caráter transgressor e apresentam traços comuns. São tipos bizarros, de aparência grotesca, de formas desproporcionais. Saem às ruas, maquiados ou mascarados, alguns com seus corpos ocultos por fantasias largas, outros emprestando seus movimentos e sua voz a bonecos de madeira e papel machê. Empregam uma linguagem injuriosa e debochada, abusam do jogo de palavras, dublam os sentidos metafóricos e literais, improvisam versos rimados. Suas performances cômicas, com a intenção de zombar, ridicularizar e escarnecer, instigam e provocam a participação do público.

A indumentária e a aparência geral da maioria dessas personagens remetem à visualidade do palhaço, figura intrinsecamente relacionada ao espetáculo circense, com suas roupas largas, sapatos desproporcionais, o rosto maquiado acentuando contornos e extremidades ou delineando caretas. Além do figurino, o conjunto de gestos e ações característicos completa a personagem, reconhecível por sua aparência e por sua atuação.

*O palhaço é um transgressor, um excêntrico; está fora dos eixos, das regras, da lógica, do bom senso, do bom gosto e das boas maneiras. Um palhaço é um ser estranho que bota a mão no fogo, que põe a cabeça na guilhotina e se expõe nu em sua tolice e estupidez. O palhaço é diferente do comediante. Ele não conta uma história engraçada. Ele é a graça, ele é o risível (CASTRO, 2005, p. 257).*





ALCEBIADES E ALBANO PEREIRA NETO (FUZARCA). FOTO DO FILME COISAS NOSSAS (1931). COLEÇÃO JÚLIO AMARAL DE OLIVEIRA

**O palhaço é a personagem** responsável pela irreverência e insolência nos espetáculos circenses, a partir da exploração de estereótipos e situações extremas. Inserida no espetáculo com o intuito de satirizar os números “sérios”, como se apresentasse o avesso das proezas de malabaristas, acrobatas e trapezistas, a comicidade das encenações centradas na figura dos palhaços ganha paulatina proeminência no picadeiro.

*O século XIX propiciou a cristalização do clown, que foi incorporado definitivamente ao picadeiro, a ponto de ser considerado a alma do circo.*

*Uma alma, contudo, que se manifesta e se realiza pelo corpo, ou seja, a alma do circo é o corpo grotesco do palhaço (BOLOGNESI, 2003, p. 194).*

Bolognesi critica a fórmula de Bergson que credita o cômico ao corpo mecanizado, salientando que o desempenho cênico do palhaço exige um corpo ágil o suficiente para explorar as habilidades acrobáticas e provocar o diálogo com a plateia, convidando-a para participar da cena. A fim de atingir o domínio sobre o corpo que provoca o riso, o ator-palhaço também passa por um processo de treinamento do corpo e do espírito, aprendendo a concentrar-se completamente no que faz. Isso porque, no momento em que atua, deve controlar uma série de elementos simultaneamente: seus próprios movimentos, o roteiro dramático em si e a reação da plateia.

A encenação do palhaço difere dependendo do tipo de circo em que ele atua. Nos circos grandes, ela geralmente é pontual, tendo a função de distrair o público enquanto o picadeiro é preparado para as grandes atrações. Dadas as proporções do picadeiro, suas apresentações costumam não apresentar falas – a mímica e a expressão corporal são fundamentais. Já no caso dos médios e pequenos circos, o palhaço tem papel muito mais central e assume várias modalidades, tais como entradas, reprises e encenações diversas.

Nas apresentações, os palhaços geralmente se organizam em duplas, mínimo necessário para a encenação de conflitos, explorados de forma a extrair seu potencial cômico. Um deles faz papel secundário, chamado também de *partner*, e o outro de protagonista. A típica dupla de palhaços – o Clown Branco e o Augusto – formou-se ao longo do



PALHAÇO DE CIRCO. BAJADO [EUCLIDES FRANCISCO AMÂNCIO]. OLINDA/PE. 1979. ACERVO MFEC/CNFCP

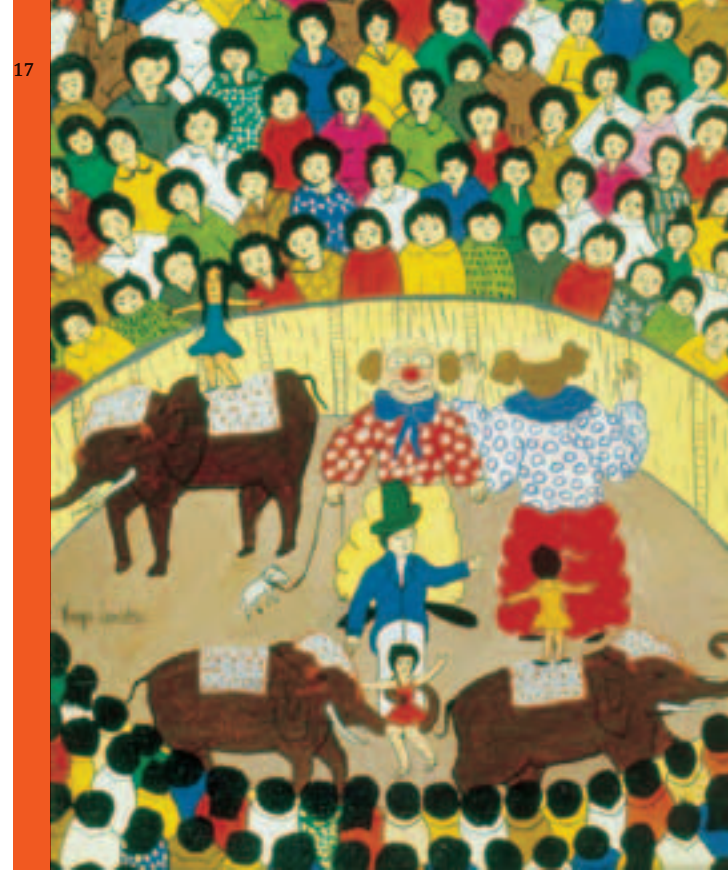
século 19. O primeiro tem como característica o rosto todo pintado de branco. Apresenta maneiras educadas e elegância no agir e no trajar; demonstra tino e inteligência. Já o Augusto – assim chamado devido a uma das primeiras cenas cômicas envolvendo trapalhadas no picadeiro<sup>2</sup> – é aquele que usa uma bola vermelha no nariz ou a ponta do nariz pintada de vermelho. Sua face é pintada de branco em algumas partes específicas, como ao redor dos olhos e da boca, além de algumas poucas linhas pretas acentuando alguns contornos, como as sobrancelhas, por exemplo. O temperamento desse tipo de palhaço é mais rude, menos polido, muito desajeitado. Veste-se de forma excêntrica, com as roupas mais largas do que seu corpo, bem coloridas ou estampadas.

A emergência da figura do Augusto pode ser relacionada ao período da Revolução Industrial, momento de transformações profundas nos padrões sociais e econômicos dos modos de vida europeus, que exigiram a adaptação a uma nova racionalidade.

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

O recurso cômico nas atuações da dupla de palhaços depende da natureza das relações estabelecidas entre eles. Quando a dupla encena um relacionamento amigável, a comicidade recai sobre as trapalhadas do Augusto. Quando, porém, um atua como autoritário e dominador, enquanto o outro é o dominado, vítima de seu opressor, geralmente ocorre uma espécie de reviravolta e a personagem atrapalhada acaba se impondo. Por vezes, o Clown Branco assume a arrogância da esperteza e do comportamento adequado, restando ao Augusto, tolo e rude, se sobrepor pela capacidade de afeto e simplicidade de ações.

<sup>2</sup> Há muitas controvérsias sobre a origem desse nome. Algumas fontes dizem que foi devido a uma apresentação de Tom Belling em Berlim, onde este teria caído do cavalo que montava e por isso teria sido chamado de "Augusto", que, no dialeto berlinense da época (1869), indicava pessoa que se fazia ridícula. Outras fontes dizem que Augusto era o nome de um funcionário de circo que se atrapalhou em cena, caindo.



CIRCO E OS ELEFANTES DE NEUZA LEODÓRA. OSASCO/SP. 1984. ACERVO MFE/C/NFCP

Por mais tipológica que seja a visualidade do palhaço, com as formas do corpo desfiguradas por roupas largas e sapatos gigantes, a boca desenhada num enorme sorriso e movimentação desajeitada, sua maquiagem/máscara não é fixa. Ela varia conforme o artista e as características que adota para a construção peculiar de sua personagem.

*Ao conceber a maquiagem, o palhaço procura ressaltar o traço do rosto mais propício para despertar o riso e, assim, marcar a singularidade de sua personagem como também a sua própria. A máscara/maquiagem do palhaço revela a subjetividade deste, pois a máscara é construída de acordo com a personalidade do ator* (PANTANO, 2007, p. 54-55).

Assim, o palhaço dá vida à máscara que usa, chegando por vezes a pintar uma careta triste ou uma lágrima a lhe escorrer de um dos olhos. Ainda que possa ser guiado por roteiros, possui grande liberdade de



improvisação, provocando e aproveitando a interação com o público para compor sua performance.

Fora do picadeiro, são também chamados de palhaços alguns dos personagens responsáveis pelo aspecto cômico das manifestações populares, que invadem as ruas e praças públicas.

**Nas folias de reis**<sup>3</sup>, a função do palhaço, ou Bastião, é divertir o público com acrobacias, cambalhotas, piruetas e versos rimados, muitas vezes de improviso, de caráter cômico, denominadas *chulas*, com o objetivo de conseguir angariar donativos, que são jogados ao chão pelos espectadores para serem recolhidos por ele.

A folia é composta por mestre, contramestre, bandeireiro, palhaço e foliões instrumentistas e cantores. O mestre é o principal personagem, muitas vezes chamado de chefe da folia, pois é ele quem reúne os participantes, organiza o trajeto, o horário, e puxa os versos cantados nas casas. O bandeireiro, por sua vez, está encarregado de levar respeitosamente a bandeira, que é apresentada aos donos das casas visitadas pela folia. A bandeira é a representação dos reis magos e por isso deve ir à frente do grupo, permanecendo sempre em plano superior, em contraste com o palhaço, simbolicamente associado ao plano inferior.

A significação dessa personagem apresenta muitas variantes. Alguns associam a figura do palhaço ao Diabo, outros a Herodes ou a seus soldados, que perseguiram o Menino Jesus. Por vezes, são tidos como os próprios reis magos, disfarçados para confundir os soldados de Herodes. Em Jequitibá, município mineiro, a folia apresenta três palhaços, que correspondem aos três reis magos. Jesus os presenteou com três máscaras, para que passassem pelos soldados de Herodes sem serem reconhecidos. As máscaras guardam a singularidade de cada um dos reis. A de Gaspar, por exemplo, o mais velho, possui barba e bigode, enquanto que Melquior porta uma máscara negra.

A ambivalência com relação à figura do palhaço constitui um

<sup>3</sup> A folia de reis, que se realiza entre o Natal e o Dia de Reis, faz parte do ciclo natalino e reproduz a viagem dos Magos a Belém. No Rio de Janeiro, essa festa costuma se prolongar até 20 de janeiro, dia de São Sebastião, padroeiro da cidade. Em média, as folias são compostas por cerca de quinze pessoas, embora se afirme que doze seja o número correto, por remeter simbolicamente ao número de apóstolos de Jesus (BITTER, 2010, p. 34).

dos aspectos da carnavalização, contribuindo para a relativização das verdades e para o senso de inacabamento do mundo.

*A brincadeira do palhaço é, de certa forma, o lugar potencial da subversão, da desordem, da criatividade, em contraste complementar com a formalidade e a solenidade do canto, da música, das palavras e dos gestos dos foliões. Nesse sentido, os palhaços podem ser vistos também como portadores de ideias não oficiais. Por meio da folia de reis, manifestação na qual as relações entre mito e rito, pensamento e ação, ocupam lugar central, foliões, palhaços e devotos ordenam continuamente o mundo* (BITTER, 2010, p. 5).

PALHAÇO DE FOLIA. NOVA FRIBURGO/RJ, 2011







PALHAÇO DE FOLIA. ENCONTRO DE DUAS BARRAS/RJ, 2011

Quando a bandeira é levada para o interior de uma casa, o palhaço, do lado de fora, chama a atenção dos vizinhos, correndo agitado, gritando e assustando as crianças. Sua apresentação, conhecida como *brincadeira*, se inicia com pedidos de licença ao dono da casa e prossegue com forte interação com o público e com os familiares da casa visitada.

EU COMPREI UMA CASA  
LÁ DO LADO DO SERTÃO  
BEBEI SANGUE DO CABOCLÓ  
ARRANCO FORA O CORAÇÃO  
PATRÃO, ME DÊ LICENÇA  
PRÁ PASSAR NO SEU PORTÃO?

(PALHAÇO PIMENTINHA, CANDELÁRIA, COMPLEXO DE MANGUEIRA,  
JANEIRO DE 2006, IN: BITTER, 2010, P. 3)

As atitudes dos palhaços se opõem às dos foliões. Enquanto estes cantam, rezam e se comportam com moderação, os palhaços cantam, dançam, fazem acrobacias, falam alto, gesticulam, ridicularizam, gargalham e fazem rir. Às vezes, imitam aqueles de quem se aproximam, numa mímica debochada. Alguns dizem que eles mandam na folia; outros afirmam que eles não mandam nada, tampouco obedecem, nem mesmo ao mestre.

Personagens ambíguos e ambivalentes, os palhaços são mediadores entre os foliões e os moradores das casas visitadas pela folia. Nessa condição liminar, sofrem proibições e restrições – não entrar nas casas mascarados, nem andar à frente ou se distanciar muito da bandeira, não sentar-se à mesa com os outros foliões no início e no final de cada jornada. São considerados fonte de poluição e é perigoso tocar em suas indumentárias ou em suas máscaras. Não podem se aproximar muito da bandeira, mas, como precisam de sua proteção, tampouco podem dela se afastar em demasia.

Atuando soltos, à parte, diferenciados do grupo de foliões, os palhaços brincam com a plateia com diálogos em geral cômicos e jocosos, envolvendo pedidos e agradecimentos de ofertas. Os donativos que a folia angaria dependem de uma negociação permanente entre o palhaço e o público, o que exige um repertório de versos rimados sobre o tema do dinheiro.

O MOCÓ ESTÁ ME CHAMANDO  
PRA ME DAR É DOIS REAL  
DINHEIRO NA SUA MÃO  
EU CREIO QUE NÃO É LEGAL  
VAI FICAR MAIS BEM GUARDADO  
QUANDO EU BOTAR NO EMBORRAL

(PALHAÇO CRIOLO, BOM JESUS/MG, 2004, IN: BITTER, 2008, P. 111)

Nessas ocasiões, a agressão verbal é permitida. Os mascarados podem insultar e ridicularizar as pessoas, até mesmo os próprios donos das casas que recebem a folia.



QUEM É BOM JÁ NASCE FEITO  
 EU TENTO FAZER O QUE PODE  
 ME DÁ LICENÇA SEU PAVÃO  
 QUE EU TÔ DENTRO DO PAGODE  
 VOCÊ VAI ME DAR OS DEIS REAL  
 EU POSSO FALAR DO SEU BIGODE?

EU GOSTEI DO SEU BIGODE, MEU FILHO,  
 PORQUE ELE É UMA COISA CORRETA  
 TEM DUAS CURVAS NO MEIO  
 TEM OUTRA CURVA NA RETA  
 VOCÊ PARECE QUE ENGANLIU  
 TRÊS GUIDÕES DE BICICLETA

(PALHAÇO CRIOLO, LARANJAL/MG, IN: BITTER, 2010, P. 1)

O corpo do palhaço é encoberto pela farda – calças e camisa de mangas compridas, muito coloridas, cobertas de tiras (farrapos) ou camadas sobrepostas de tecido. O rosto fica oculto por uma máscara, geralmente de caráter assustador e grotesco. Para sua confecção, era comum a utilização do couro animal, coberto e decorado com crina e rabo de cavalo, chifres e outros materiais. Hoje, é cada vez mais frequente o uso de materiais sintéticos, como a espuma, cola e fios de náilon. Em geral, a máscara é feita pelo próprio palhaço, mas há também o uso de máscaras industrializadas. Ela assegura o anonimato do palhaço e favorece o bom desempenho de sua função:

*Dá muita emoção na hora que você tá com aquela máscara na cara. Você se sente outra pessoa, você se sente totalmente outra pessoa. A gente pular sem a máscara a gente se sente estranho, todo mundo vai te conhecer. Então você fica assim meio sem jeito. Você já com a máscara parece que ninguém te conhece. Aí você ataca suas asneiras pra lá e pra cá. Sem a máscara não dá pra brincar o chula de jeito nenhum, não dá mesmo (relato de Fabiano, palhaço da folia de Mestre Tachico, Rio das Flores/RJ. In: CHAVES, 2003, p. 50).*





Alguns acessórios complementam a indumentária: na cabeça, um chapéu ou capacete ornamentado; amarrado ao pescoço, um apito, usado na chula e durante o cortejo; nas mãos, um cajado, para facilitar acrobacias; a tiracolo ou presa à cintura, uma bolsa, onde é guardado o dinheiro arrecadado.

A expressão cênica do palhaço, porém, não se limita à indumentária e à máscara, agregando também a gestualidade, os versos rimados e a interação com o público, fundando-se em uma performance ao vivo. A malícia e ambiguidade dos versos se combinam com danças acrobáticas e intencionalmente desajeitadas, que despertam o riso na plateia.

*Uma situação muito apreciada e que leva o público ao delírio é quando os músicos param de tocar e o palhaço continua pulando no ritmo da chula. Quando isso acontece os outros vão correndo para o meio da roda e pulam*

*em cima do que está dançando e todos, juntos, caem no chão e rolam. [...] Outra situação que o público sempre pede é a misturada. Trata-se de uma dança coletiva de todos os palhaços. Geralmente é no final da chula e quem pede é o dono da casa. Os palhaços se reúnem no centro da roda e ao som da chula rápida eles dançam juntos, um esbarrando no outro, caindo no chão, o que leva o público ao delírio (CHAVES, 2003, p. 119).*

Outra personagem mascarada das brincadeiras da cultura popular é **o cazumbá do bumba meu boi**. A máscara, também conhecida como *careta*, pode ser de três tipos: de focinho ou cabeleira, feita de madeira pintada e em formato de animal (porco, onça, aves ou mesmo monstros); de tecido bordado, com orifícios para os olhos, nariz e boca; e de igreja ou torre, uma escultura em madeira e isopor, bastante enfeitada e de dimensões tão avantajadas que algumas chegam a duplicar a altura do brincante. Complementando a vestimenta, usa uma



bata pintada ou bordada que, na altura dos quadris, é armada por um cofo de palha, para dar mais mobilidade e graça à personagem em seus volteios. Leva na mão um chocalho que badala, marcando o ritmo, ou um chicote para espantar o público.

Ano após ano, os cazumbás buscam apresentar máscaras e batas cada vez mais elaboradas, com aproveitamento de tão farto material que não se pode mais classificar com facilidade os modelos utilizados. Atualmente, há fardas em veludo, chita, seda, além de caretas talhadas em madeira ou confeccionadas em látex, borracha e papelão. São pintadas, bordadas e ornamentadas com objetos diversos: pássaros, relógios, réplicas de igrejas, seres mitológicos, enfeites natalinos ou mesmo escudos de times de futebol.

O cazumbá é um ser híbrido, nem homem nem animal, nem macho nem fêmea. Personagem ambíguo, ele tanto pode atrapalhar o vaqueiro que tenta laçar o boi quanto ajudá-lo na matança, participando da distribuição do vinho/sangue do boi. O significado da palavra cazumbá, ou zumbi, está relacionado a duende, espírito ou fantasma, que vaga pela noite, amedrontando e fazendo travessuras. Os cazumbás vêm à frente dos conjuntos, abrindo caminho para o boi passar e se apresentar mais à vontade. Quando a roda de brincantes se forma, os cazumbás preenchem o miolo, junto com o boi, o vaqueiro, a burrinha e a onça. Realizam encenações cômicas, fazendo graça para todos, inclusive para as crianças. É um bufão, a zombar e parodiar por meio de danças e volteios. O encontro de dois ou mais cazumbás possibilita a simulação de uma briga e eles chegam a rolar no chão, embolados, divertindo o público.

[Brincar de cazumba] era o que dava vida no boi. Se o boi não tivesse de dez cazumbas para cima, ninguém ficava. A gente brincava com o boi, o boi vinha, rolava, tinha aqueles que arrastavam a barra assim no chão, melava de lama. Ele vinha pra te bater e tu dava uma rolada pra não se bater com aquilo. Tinha bastante corpo mole. Se fizesse a menção de cair, ele vinha como quem vinha te derrubar, tu saía assim pelo chão e ele metendo cabeça. Aquilo tudo era brincadeira, mas ninguém feria ninguém (Abel Teixeira, In: BITTER, 2005, p. 27-28).



As brincadeiras que têm o boi como figura central<sup>4</sup> se espalham pelas regiões do Brasil, formando um conjunto aparentemente semelhante, mas com muitas peculiaridades, a começar pela denominação. Chamado de boi-bumbá na Região Norte, no Pará e no Amazonas; de boi-de-mamão, em Santa Catarina; e de bumba meu boi no Nordeste – na Bahia, em Pernambuco e no Maranhão. O boi que dança, resfolega, volteia, arremete, saracoteia, baila e se junta aos foliões para brincar trata-se de uma armação no formato do animal, revestida de tecido, ornamentada, arrematada por uma barra e vestida por um brincante que a movimenta.

A despeito de suas variantes, o enredo típico<sup>5</sup> dessa brincadeira inclui um casal, Pai Francisco e Mãe Catirina. Catirina, grávida, sente desejo pela língua de um boi da fazenda, que é sacrificado para satisfazê-la. Quando o fazendeiro descobre o acontecido, exige que o boi lhe seja devolvido e, após algumas tentativas mal sucedidas, este é finalmente ressuscitado por um pajé.

O par morte/nascimento ressalta a ambivalência característica do grotesco que impregna a cultura popular. A morte do boi está vinculada ao nascimento do filho de Mãe Catirina – “Ora, esse casal grotesco vai garantir a vinda de um filho saudável ao preço altíssimo do sacrifício do boi” (CAVALCANTI, 2006, p. 74) – e a seu próprio renascimento. Quando associada ao renascimento, a morte configura uma etapa do sistema cíclico que se desfaz do antigo para dar lugar ao novo.

Contudo, **o boi Tinga**, o boi mais antigo de São Caetano de Odivelas, no Pará, não morre. Ao final da brincadeira, ele foge pelas ruas da cidade, perseguido pelos brincantes, até desaparecer da vista de todos para reaparecer, incólume, no ano seguinte. Esta não é a única peculiaridade do boi de Odivelas. Ele é vestido por dois brincantes, que lhe emprestam quatro pernas, o que também o diferencia dos bois mais conhecidos

4 Em algumas brincadeiras, outros animais ganham relevância. Surgem então o cavalo-marinho, a burri-nha, os cordões de bichos e os pássaros juninos, ao lado de seres fantásticos e entes da floresta.

5 O auto do boi é por vezes entendido como a história que representa a brincadeira tal como no momento de seu surgimento. Para Cavalcanti, o auto pode ser compreendido como um conjunto aberto de narrativas de natureza mítica sobre a origem do folgado e funciona muito mais como operador simbólico da passagem para a temporalidade do ritual que se recria a cada ano.

de São Luis e de Parintins, ambos com apenas duas pernas. De acordo com a máxima local, “boi de duas pernas é galinha”.

Além de não encenar o enredo tradicional, esse “boi de máscaras” tampouco é acompanhado pelas personagens típicas. Sai em cortejo pelas ruas da cidade junto a personagens mascaradas – pierrôs, cabeçudos, buchudos – inteiramente cobertas por fantasias coloridas e com adornos na cabeça, ocultando todas as partes do corpo.

O maior número de mascarados que integra o cortejo é formado pelos pierrôs, ou palhaços. Usam um macacão largo, de listras verticais coloridas, seguindo o modelo das calças largas do palhaço de circo, que concede liberdade para executar os movimentos coreográficos. O tecido é de cetim e as tiras são costuradas verticalmente. As mangas são compridas e as calças chegam



CABEÇUDO CARECA DE SÃO CAETANO DE ODIVELAS/PA, 2004





abaixo do joelho. Em volta da cabeça, chegando a cobrir os ombros, dois lenços de tecidos diferentes escondem os cabelos. Ficam atados à máscara de papel machê e são conhecidos como romeiras. Na cabeça, um capacete mourisco, com uma estrutura cilíndrica de madeira, é encapado com papel machê e decorado. No topo do capacete, uma tala horizontal, adornada com um arranjo de flores e fitas coloridas, balança no ar quando o pierrô se movimenta.

O cabeçudo, por sua vez, exprime o apelo cômico das formas descomunais. Seu visual grotesco é composto pela cabeça desproporcional, trabalhada em papel machê, e pelos braços falsos, pendentes da cintura do brincante. Os braços são de espuma e as mãos, de plástico ou de papelão, balançando descompassadamente quando o brincante executa sua dança. Os cabelos e os rostos variam, exibindo bigodes, cavanhaques, costeletas e caretas diferentes. Veste paletó e gravata, parodiando o homem elegante, e complementa a fantasia com meióes e tênis.

O cabeçudo dança quando o boi dança e o acompanha quando este caminha pelas ruas. No encontro de dois ou mais cabeçudos, uma briga é simulada, na qual eles batem as cabeças, provocando o riso nos espectadores. Além das encenações cômicas, faz gestos de cortesia, inclinando-se em reverências desajeitadas para cumprimentar o público.

Diabos e buchudos, cobertos por máscaras, vestes longas e capas, fazem parte dos assombrados. Essas personagens misturam-se ao cortejo quando a noite cai, assustando e zombando dos presentes. A zombaria coletiva minimiza o medo, possibilitando rir daquilo que se teme. Provocar o riso e brincar com o medo é uma prerrogativa dessas personagens.

*Tudo que era terrível e espantoso no mundo habitual transforma-se, no mundo carnavalesco, em alegres 'espantalhos cômicos'. O medo é a expressão extrema de uma seriedade unilateral e estúpida que, no carnaval, é vencida pelo riso (BAKHTIN, 1996, p. 41).*

No carnaval, **o clóvis, ou bate-bola**, goza de prerrogativa semelhante. Personagem mascarada e ruidosa, veste um macacão bem largo, semelhante ao do palhaço de circo, fechado nos punhos e nos tornozelos, por cima do qual usa uma casaca decorada por imagens. Além da máscara que lhe cobre o rosto, leva como adereço de mão uma sombrinha ou uma bola de plástico (em substituição às antigas bexigas de boi) atada a um barbante.

Desde o característico macacão e máscara escuros, as indumentárias dos clóvis vêm se tornando cada vez mais elaboradas. Os macacões de perna são ainda associados a um cunho mais tradicional, mas os macacões de saia, os mais recorrentes atualmente, desdobram-se em uma série de variações: macacão de duas bandas, de roda baiana, linguíça, listrado, de duas mangas, bujão ou peito de rolinha, entre outras.

Não mais brincantes isolados, os clóvis saem hoje às ruas em grupos, às vezes de oitenta a cem pessoas, formando uma turma. Geralmente, as turmas se reúnem na casa de um deles, onde se preparam e vestem a fantasia. Uma multidão de curiosos se aglomera para presenciar a saída de uma turma. Quando chega o momento, há uma explosão de fogos, gritos e aplausos, e os clóvis correm em fila para a rua, em grande agitação e balbúrdia. À medida que vão caminhando, batem ruidosamente no chão as bolas ou as bexigas cheias de água, assustando as pessoas.

Em algumas turmas, todos vestem fantasias idênticas. Em outras, elas são semelhantes, mas se diferenciam nos detalhes. Embora o



macacão seja a indumentária adotada, ele não segue sempre o mesmo padrão, apresentando variações quanto ao volume, à modelagem, aos tecidos, às padronagens e aos acabamentos. Sobre o macacão, usam capa, casaca ou bolero. Estas são as peças ornamentadas de modo a exibir o 'tema' que muda a cada ano, inspirado nas personagens da Disney, em tipos como roqueiro, gladiador, vampiro, samurai, para mencionar os mais comuns.

As máscaras de tela, feitas de tela de arame ou de material plástico, são costuradas a um capuz de malha e vestem a cabeça do brincante. Algumas turmas já adotam as de látex ou de tecido, que podem ou não cobrir toda a cabeça. As máscaras aterrorizantes que costumavam usar passaram a incorporar diversos ornamentos, desde cabelos sintéticos a babados no alto da cabeça.

As bexigas que batem no chão ruidosamente são associadas à ideia de agressividade e assustam as pessoas.

Como contraponto, as sombrinhas que alguns trazem nas mãos são tidas como pacíficas.

Alguns bate-bolas reagem contra essa oposição, alegando que a ponta da sombrinha também poderia ser entendida como

arma. Embora bexiga e sombrinha sejam consideradas elementos opostos, alguns bate-bolas portam os dois adereços – as sombrinhas complementam a fantasia, revestidas com os mesmos ornamentos temáticos.

Bexiga e sombrinha são hoje acompanhadas por outros adereços de mão: bicho e bandeira. A bandeira pode ostentar o emblema ou o lema da turma ou então trazer ornamentos que reforçam o motivo temático. O bicho, por sua vez, é um boneco, seja de pelúcia, madeira ou borracha, em forma de personagem do motivo temático. Reproduzindo a oposição entre bexiga e sombrinha, a bandeira costuma acompanhar a bexiga e há quem afirme que seu mastro pode ser usado como arma. Já o bicho, associado a uma linha mais pacífica, é muito usado por quem leva a sombrinha, e muitos alegam que ele foi introduzido para conquistar o público infantil.

Afora os brincantes que exploram os limites e os trejeitos de um corpo livre de interditos morais, encontramos aqueles que recheiam bonecos de dimensões hipertrofiadas e aqueles que, com suas mãos e suas vozes, animam bonecos, marionetes e fantoches.

**Os bonecões, típicos do Carnaval de Olinda,** Pernambuco, são confeccionados em papel cartão, fibra de vidro, isopor e outros materiais, *chegando a mais de três metros de altura. Circulam em meio à multidão de brincantes, atraindo a atenção e curiosidade das pessoas. Trazem um sorriso estampado num rosto cujas feições remetem a alguém do meio político, a alguma celebridade ou a um tipo caricaturizado, caricaturizando personalidades públicas.*



BONECOS DO CARNAVAL DE OLINDA/PE, 2012

Por sua vez, **o teatro de bonecos**<sup>6</sup> constitui uma das mais ricas expressões populares, extremamente difundida no Nordeste brasileiro. Trata-se da encenação de pequenos dramas por meio de bonecos, em um palco coberto por uma empanada, atrás do qual ficam as pessoas que animam os bonecos, emprestando-lhes movimento e voz. A encenação costuma levar mais de duas horas e, por vezes, chega a durar a noite inteira, enquanto o público vai mudando – os que saem da plateia vão sendo substituídos pelos que vão chegando.

Os dramas encenados geralmente consistem em enredos curtos, também denominados passagens, improvisados a partir de temas da tradição oral, acompanhados por músicas e efeitos sonoros. O conjunto musical, tipicamente composto por ganzá, sanfona, bumbo e triângulo, toca um forró no início e no final da brincadeira. Um

<sup>6</sup> Os bonecos são conhecidos por nomes diferentes nas diversas regiões do Brasil: mamulengo, em Pernambuco, babau, na Paraíba, João-redondo, no Rio Grande do Norte, João-minhoca, na Bahia e Norte de Minas Gerais, briguela, em São Paulo.

espetáculo engloba vários tipos de passagens: passagens-pretexto (nas quais um boneco se apresenta, cumprimenta o público, diz um gracejo, canta uma loa e sai); passagens-narrativas (nas quais um ou mais bonecos narram alguma história, geralmente em verso); passagens de briga (cenas frequentes de pancadaria e violência); passagens de dança (geralmente servem de ligação entre diversas passagens, ressaltando os recursos plásticos dos bonecos); passagens de tramas (pequenas peças de estrutura teatral mais formalizada, inclinando-se para a comédia, a farsa, a sátira social ou mesmo um auto religioso). Os temas abordam o cotidiano: namoros, brigas, confusões e traições, conflitos com as autoridades, desafios e disputas.

Dentro da barraca, encontramos o mestre, principal ator e manipulador de bonecos, o responsável pelo espetáculo; o contramestre, que manipula os bonecos e cria mais de uma voz; e os folgazões, ajudantes que manipulam os bonecos quando há muitas personagens, principalmente em cenas de dança ou de briga, e quase nunca falam. Fora da barraca, ficam os "instrumenteiros", cantadores e tocadores, além de Mateus, personagem assimilado do bumba meu boi, responsável pela intermediação entre os bonecos e a plateia – responde às loas, completa os versos dos bonecos, serve de ponte entre algumas passagens, auxilia no desenvolvimento das ações cômicas e sustenta o improviso.

Em cena, os mamulengos nos colocam numa atitude de completa surpresa a cada gesto, dito ou gracejo. São seres do inesperado, imprevisíveis, a quem tudo é possível e permitido, independentemente por completo das leis que regem os humanos, atingindo o cômico pela imitação exacerbada dos gestos, das maneiras de cantar, falar e agir dos humanos (SANTOS, 1979, p. 164).

Na confecção dos bonecos, alguns traços cômicos – deformações faciais, formas toscas, quadris largos e avantajados – são deliberadamente buscados. Os bonecos de luva, os mais comuns, são confeccionados em mulungu, madeira macia; a cabeça e os braços são furados para permitir a entrada dos dedos que irão movimentá-los. Os bonecos de vara têm a cabeça, o tronco e os membros inteiramente de madeira e são sustentados por uma vara central.

As personagens do mamulengo podem ser distribuídas por três categorias: os humanos, os animais, os sobrenaturais. Dentre esses últimos, a Morte é a mais frequente, acompanhada de almas do outro mundo, diabos, papafigos, todos com a intenção de assustar e assombrar. A Morte vem sempre vestida de negro, com a cara pintada de branco, trazendo uma foice nas mãos. Os diabos, de formas variadas, podem ter rabos que se movimentam, chifres na cabeça, olhos vazados com velas acesas no interior da cabeça, e costumam ser de proporções maiores do que os outros bonecos, com a exceção das Quitérias. Quanto aos animais, que não falam no espetáculo, encontramos o porco, o cavalo, o cachorro, a onça, a raposa, pássaros, e outros, mas os de maior importância são o Boi, animal cultuado e respeitado, e a Cobra, peçonhenta e astuciosa.

As personagens humanas mais frequentes nas

encenações possuem uma verdadeira história de vida – têm nome, personalidade, temperamento, família, relações sociais, profissão, idade, loas próprias e são reconhecidas pelo público que acompanha os espetáculos. O Coronel Mané Pacaru costuma ser apresentado como um rico proprietário de terras, casado com Quitéria que o trai com Simão, empregado da fazenda. Benedito arma intrigas, distribui castigos e pancadarias, defende as mulheres, enquanto Praxedes se mostra valente e muito trabalhador, ao contrário de um Simão preguiçoso e ardiloso.

São também de grande importância e frequência os tipos sociais caricaturados: os militares (soldados, sargentos, inspetores), os cangaceiros, os advogados, os latifundiários, o padre e o sacristão, os arruaceiros que sempre provocam brigas e conflitos. Os ricos e poderosos são apresentados de maneira ridícula – as ordens são



SATANÁS DE SOLON ALVES DE MENDONÇA. CARPINA/PE, c. 1979



JOÃO REDONDO DE ALBUQUERQUE DE ANTÔNIO BABAU [ANTÔNIO ALVES PEQUENO]. MARI / PB, c. 1981



despóticas, as prisões arbitrárias, gerando reações de antipatia por parte da plateia, com vaias e palavrões. A linguagem chula e o "baixo corporal" são bem explorados – falas entremeadas de termos grosseiros e vulgares, cólicas, gases intestinais, arrotos e gestos lascivos não faltam durante o espetáculo.

A participação dos espectadores é fundamental para a brincadeira. Aliás, no teatro de mamulengos, as personagens não se *apresentam* diante do público, elas *brincam com* a plateia. O brincante, por detrás do palco coberto, observa o público por meio de orifícios na lona, verificando sua reação e acomodando o desenrolar da brincadeira em constante comunicação com a plateia. Muitas vezes, a participação do público ocasiona uma mudança no roteiro, demandando a presença de uma personagem ou uma passagem específica.

Mesmo sendo um teatro do improviso, não se trata de uma improvisação a partir do zero. Há um esquema de entradas e falas, além de um roteiro de situações cômicas que servem de apoio à brincadeira. Muito embora a surpresa e a novidade sejam fundamentais para a comicidade – não se ri duas vezes da mesma piada – a originalidade das passagens reside muito mais na maneira como o material temático é tratado e remanejado do que na introdução de novos elementos.

O público recebe a encenação tendo como pano de fundo um quadro de valores e significações culturais. Se "o riso é sempre o riso de um grupo", conforme propõe Bergson, o riso da plateia é sinal de pertencimento a uma mesma tradição cultural e de compreensão dos mesmos códigos e dos mesmos valores. A comicidade do espetáculo assumirá valores expressivos diferentes conforme a familiaridade do público com os módulos recitativos, que transmitem significados mais claros para quem compartilha as mesmas questões temáticas.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Alcure (2008) constatou um estranhamento do público em apresentações realizadas no Rio de Janeiro, onde havia uma ideia generalizada de que o espetáculo era próprio para crianças. Como o teatro de mamulengos na Zona da Mata tende a se destinar ao público adulto, a plateia se mostrou constrangida e até indignada com certas passagens. Bakhtin chama a atenção para o caráter injurioso e grosseiro da comicidade popular, que explicita comportamentos e ações oficialmente tidos como inadequados.



Já a **literatura de cordel** não parece depender de uma fina sintonia entre o contexto cultural da produção e o da recepção das histórias, considerando-se o caráter "errante" dos folhetos, que percorrem circuitos diversos e alcançam destinações imprevisíveis<sup>8</sup>. Toda e qualquer história pode vir a ser contada nos versos rimados do cordel, que se valem de múltiplas fontes, desde histórias amorosas, aventuras de heróis e acontecimentos do dia a dia até a cultura bíblica, a história local, nacional e universal. Há, porém, uma linha de narrativas voltadas acentuadamente para a sátira, a ironia e a paródia – uma das facetas da cultura cômica popular a que Bakhtin dedicou atenção. As *novas proezas de João Grilo*, de Paulo Nunes Batista, *História de Seu Lunga, o homem mais zangado do mundo*, de Abraão Batista, *O cego no cinema*, de José Soares, como milhares de outras, são histórias que envolvem façanhas, gracejos, pilhérias, valentias, diabruras e peripécias de tipos populares, enraizadas no universo da sátira e da paródia.

A comicidade, porém, não se apoia exclusivamente no conteúdo narrado, valendo-se também de recursos linguísticos que focalizam o cômico inscrito na própria língua – o jogo de palavras, o trocadilho, o uso da literalidade em contexto figurado – para surpreender o público com reviravoltas inesperadas e brincar com a própria linguagem.

As brincadeiras e folguedos de rua evocam o riso festivo por meio das figuras de suas personagens fantasiadas, maquiadas, mascaradas ou disfarçadas, por trás ou por dentro de bonecos. O exagero dimensional das formas e a exuberância de cores se aliam ao gestual profuso, formando um conjunto que confere ao corpo um lugar essencial no desempenho cênico. O corpo carnalizado – grotesco e risível – se transforma em modelo reduzido do espaço social ou mesmo da própria vida social, dando testemunho de um todo integrado.

O uso ritual do humor cria um contexto de exceção capaz de

<sup>8</sup> Um dos traços pertinentes na caracterização dessa forma de expressão recai muito mais sobre o ambiente oral em que os folhetos circulam e que marcam fortemente sua produção e recepção. O poeta cordelista é mediador entre o oral e o escrito, pois transforma o universo letrado em versos que podem ser lidos/ouvidos por letrados/illettrados. Escreve como se estivesse contando uma história em voz alta.

desarticular as imagens do poder. O gesto cômico, a observação jocosa, o gracejo e a pilhéria aludem a facetas da realidade geralmente interditas e, ao caricaturar ou parodiar o real, acabam por revelar algo de surpreendente e inesperado, de aguda eficácia crítica.

Do picadeiro às brincadeiras do boi, das folias de reis ao carnaval de rua, dos mascarados aos bonecos, as manifestações das culturas populares acolhem personagens que fazem do uso ritual do cômico um meio de expor as ambivalências que impregnam o mundo cotidiano, restaurando os múltiplos planos de sentido da vida social.



NOVAS PROEZAS DE JOÃO GRILO. PAULO NUNES BATISTA.  
SÃO PAULO, 1958  
CAPA: SMAGA



Palhaços

Adalton Fernandes Lopes  
Niterói/RJ  
1979, 1980, 1985



Banda de Palhaços

Henrique Huesca Hidalgo e Rita Huesca Hidalgo  
Taubaté/SP  
1986



Palhaços

Francisco Justen  
Tremembé/SP  
1986



Palhaços

Adauto Alves Pequeno  
Nova Iguaçu/RJ  
Entre 1975 e 1985





Fantasia de palhaço da folia de reis Estrela do Oriente

Mané Gato (Manoel Gama);  
Maria das Graças  
Itaperuna/RJ  
1993



Fantasia de palhaço da folia de reis do João Candido

Nelcy Gama  
Miracema/RJ  
1979

Boi Tinga



Boi  
Cabeçudo  
Pierrô

Zé do Lode (José Chagas Zeferim)  
São Caetano de Odivelas/PA  
Entre 1971 e 1980





Capitão  
Vigia Benedito  
Boneca Quitéria  
Boneco Capitão Raimundo

Solon Alves de Mendonça  
Carpina/PE  
Entre 1979 e 1987



Boi Mamulengo  
Simão  
Soldados  
Serpente

Solon Alves de Mendonça  
Carpina/PE  
Entre 1979 e 1987







Bruxa

Mestre Zé Lopes  
[José Lopes da Silva Filho]  
Glória do Goitá/PE  
c. 1998

A Morte  
A Moça das Duas Caras  
Urso Branco

Mamulengos "João Redondo"  
Antônio Babau [Antônio Alves Pequeno]  
Mari/PB  
c. 1981



Fuxico  
João Pessoa/PB  
Século XX

### Bate-bola/clóvis



Fantasia de clóvis Grupo Magia

Pierre Sales (criação)  
Rio de Janeiro/RJ  
2012



Fantasia de Cazumbá toca-chocalho

Abel Teixeira  
São Luis/MA  
c. 1993



Fantasia de Cazumbá

Benedito Travassos Pires  
São Luis/MA  
2012



Máscara de Cazumbá Careta Torre

Zé de Demétrio [José Ribamar Mendonça]  
Matinha/MA  
c. 2002



## Carnaval

Nordestina  
[Boneca inspirada na personagem  
Nordestina criada por Jô Soares]

Silvio Botelho  
Olinda/PE  
c. 1988



## Carnaval

Máscara

Pedro Silva de Souza  
Rio de Contas/BA  
c. 2008



## Referências Bibliográficas

- ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas, SP: Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil, 1999.
- ABREU, Maria C. Cavalcanti; ALCURE, Adriana Schneider; PACHECO, Gustavo (Orgs.). *Teatro do riso: mamulengos de Mestre Zé Lopes*. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 1998. (Sala do Artista Popular, n. 74).
- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: FGV, 1999.
- ALCURE, Adriana Schneider. O riso do povo: recursos cômicos no mamulengo da Zona da Mata. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, v.5, p. 17-33, 2008.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A folia de reis de Mossâmedes*. Rio de Janeiro: Funarte, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1977. (Cadernos de folclore, 20).
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1996.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- BEUQUE, Flora Moana Van de. *Entre a roda de boi e o museu: um estudo da careta de cazumba*. 2010. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.
- BITTER, Daniel. *A bandeira e a máscara: a circulação de objetos rituais nas folias de reis*. Rio de Janeiro: 7 Letras: Iphan, CNFCP, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Perigo e criatividade nas performances cômicas de palhaços de folias de reis*. São Paulo, 2010. Trabalho apresentado no Encontro Nacional de Antropologia e Performance (ENAP), realizado na Universidade de São Paulo, no período de 16 a 19 de março de 2010.
- \_\_\_\_\_. Versos de improviso nas chulas de palhaços de folia de reis. In: PIMENTEL, Alexandre et al. *Caretas de cazumba*. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2005.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Ed. da Unesp, 2003.
- BORBA FILHO, Hermilo. Mamulengo. In: \_\_\_\_\_. *Arte popular do Nordeste*. Recife: Departamento de Turismo 1966. p. 21-27.
- CARNEIRO, Sandra de Sá. Carnaval na periferia: as turmas de clóvis. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, v.4, n.1, p. 144-152, 2007.

- CASTRO, Alice Viveiros de. *O elogio da bobagem*. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005. (Palhaços no Brasil e no mundo).
- CAVALCANTI, Maria Laura. Tempo e narrativa nos folguedos do boi. *Revista Pós Ciências Sociais*, São Luís: Ed. da UFMA, v.3, n.6, p. 61-88, jul/dez. 2006.
- CHAVES, Wagner. *A bandeira é o santo e o santo não é a bandeira: práticas de presentificação do santo nas Folias de Reis e de São José*. 2009. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009.
- \_\_\_\_\_. Máscara, performance e mimesis: práticas rituais e significados dos palhaços das folias de santos reis. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, v.5, n.1, p.75-87, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Na jornada de Santos Reis: uma etnografia da folia de reis do mestre Tachico*. 2003. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2003.
- CORRÊA, Joana (Org.). *Na ponta do verso: poesia de improviso no Brasil*. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2008.
- FERNANDES, José Guilherme dos Santos. *O boi de máscaras: festa, trabalho e memória na cultura popular do boi tinga de São Caetano de Odivelas, Pará*. Belém: Ed. da UFPA, 2007.
- GONÇALVES, Marco Antonio, Cordel híbrido, contemporâneo e cosmopolita. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, v.4, n.1, p.21-38, 2007.
- GUREVICH, Aaron. Bakhtin e sua teoria do carnaval. In: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman. (Orgs.) *Um história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- LODY, Raul (Org.). *Cazumbá: máscara e drama no boi do Maranhão*. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 1999. (Sala do Artista Popular, 82).
- PANTANO, Andréia Aparecida. *A personagem palhaço*. São Paulo: Ed. da Unesp, 2007.
- PEREIRA, Aline Valadão Vieira Gualda. *Tramas simbólicas: a dinâmica das turmas de bate-bolas do Rio de Janeiro*. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Arte, Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008.
- SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. *Mamulengo: um povo em forma de bonecos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.
- SILVA, Sílvia Sueli Santos da. *Boi tinga: um cortejo de caricaturas em São Caetano de Odivelas*. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2004.



Este catálogo foi impresso em agosto de 2012,  
ano do centenário de Edison Carneiro (1912-1972).

Foram utilizadas as fontes Museo Sans,  
Cambria e Berimbau.





Ministério da  
**Cultura**

