



UFOP

Universidade Federal
de Ouro Preto

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE FILOSOFIA ARTES E CULTURA
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
CURSO DE ARTES CÊNICAS – BACHARELADO EM
INTERPRETAÇÃO TEATRAL**

RAFAEL DOS SANTOS

VAGABUNDOS BRASILEIROS

Sobre a ancestralidade marginal do bobo e suas reverberações no brasileiro cômico

**Ouro Preto
2019**

RAFAEL DOS SANTOS

VAGABUNDOS BRASILEIROS

Sobre a ancestralidade marginal do bobo e suas reverberações no brasileiro cômico

Monografia apresentada à Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Me. Matheus Silva

OURO PRETO

2019

Santos, Rafael dos.

Vagabundos Brasileiros: Sobre a ancestralidade marginal do bobo e suas reverberações no brasileiro cômico. Ouro Preto, 2019.
49 f.: il.

Orientação: Prof. Me. Matheus Silva

Monografia (Graduação – Artes Cênicas Bacharelado em Interpretação)- Universidade Federal de Ouro Preto/MG, 2019.

1. Vagabundos. 2. Palhaço. 3. Bobo. 4. Comediantes.
5. Arquétipo. I. Rafael dos Santos, Matheus Silva. II. Vagabundos Brasileiros: Sobre a ancestralidade marginal do bobo e suas reverberações no brasileiro cômico.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA - IFAC



DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS – DEART

DECLARAÇÃO

Declaro para os devidos fins que o discente Rafael dos Santos matrícula nº 16.2.5091 foi aprovado no Trabalho de Conclusão de Curso – TCC 101/13 PESQUISA DE LINGUAGEM EM INTERPRETACAO, com o título “VAGABUNDOS BRASILEIROS: Sobre a ancestralidade marginal do bobo e suas reverberações no brasileiro cômico”, realizado no semestre 2019.2.

Ouro Preto, 20 de dezembro de 2019.

Prof. Matheus Silva

Docente Orientador

Este trabalho é dedicado a todos os
vagabundos que em suas caminhadas
cruzaram o caminho deste jovem palhaço
das pernas tortas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a educação pública brasileira, por permitir, por meio de justiça social, que um pobre estude em uma Universidade Federal.

Agradeço ao meu orientador e amigo Prof. Me. Matheus Silva, por todo o carinho e paciência com que me ajudou a organizar este projeto.

Agradeço a todos os meus amigos e colegas de curso, em especial aos integrantes da Companhia Áurea de Teatro, Eduardo Rigeé, Esther Salgado, Gabriella Seabra, Larissa Ribeiro, Lawanda Modesto, Mariana Bonito e Tiago Calixto. Por me ensinarem que no teatro é preciso ser “formiga”.

A todos os professores que atravessaram e influenciaram na minha formação. Especialmente Ana Hadad, Éden Peretta, Lucienne Guedes e Raquel Castro.

Aos funcionários do Departamento de Artes Cênicas, pela cooperação. Em especial, Fabiulla Lú, por todo carinho, afeto e café.

Ao meu grande amigo Andy Reis, por todo companheirismo e apoio.

Não posso deixar de agradecer a minha família, por todo suporte à minha vida artística, ao meu pai Antônio Vicente, à minha mãe Maria Lúcia, aos meus irmãos, Rodolfo e Rosemary, ao meu sobrinho, Matheus Gabriel e ao meu cunhado Edvaldo Batista.

Enfim, a todos os que por algum motivo contribuíram para a realização desta pesquisa.

EPÍGRAFE

Um artista de rua não tem porque preocupar-se com a história, e ao mesmo tempo deveria a ter presente. As duas afirmações valem. O palhaço é expressão de uma sociedade, e na América Latina as sociedades compartilham acontecimentos comuns, desde a colonização, a exploração e o extermínio das comunidades nativas até as ditaduras dos sessenta e setenta, os movimentos revolucionários, a terra, e a coca-cola. As sensações e as ideias com as que se nutre o palhaço para armar seus materiais provém do terreno de vivências próprias de nossas sociedades terceiro mundistas, latino-americanas. (CHACOVACHI, 2016, p. 78)

RESUMO

SANTOS, Rafael dos. **Vagabundos Brasileiros**: Sobre a ancestralidade marginal do bobo e suas reverberações no brasileiro cômico. 2019. 49. Monografia - Universidade Tecnológica Federal de Ouro Preto, 2019.

Esta monografia propõe uma reflexão sobre os limiares marginais presentes na vida e nas obras de artistas cômicos brasileiros. Artistas estes, Benjamin de Oliveira, Grande Otelo, Mazzaropi e Ariano Suassuna, que serão observados através de um estudo historiográfico dos principais representantes do “arquétipo do bobo”, tais como os “dangas”, bobos da corte, comediantes *dell’Arte*, *clowns*, entre outros. Apresenta, também, um relato de minha experiência sobre a atuação do palhaço Tropeço e sua relação de trabalho na rua e ainda tendo-se como objetivo, revelar os traços que ressaltam as características do que se propõe denominar como “vagabundos brasileiros”. Artistas esses que almejo salientar suas essências culturais próprias, devido às especificidades da construção social do Brasil, um país latino-americano que atravessou por processos históricos como escravaturas e ditaduras.

Palavras-chave: Vagabundos. Palhaço. Bobo. Comediantes. Arquétipo.

ABSTRACT

SANTOS, Rafael dos. **Brazilian Tramps**: About the marginal ancestry of the fool and its reverberations in the Brazilian comic. 2019. 49. Monography - Universidade Federal de Ouro Preto, 2019.

This monograph proposes a reflection on the marginal thresholds present in the life and works of Brazilian comic artists. These artists, Benjamin de Oliveira, Grande Otelo, Mazzaropi and Ariano Suassuna, who will be observed through a historiographical study of the main representatives of the "archetype of the fool", such as the "dangas", court jesters, comedians *dell'Arte*, clowns, among others. It also presents an account of my experience about the performance of Clown Tropeço and his working relationship in the street and still aiming to reveal the traits that highlight the characteristics of what proposes to call as "Brazilian tramps". These artists which I want to emphasize their own cultural essences, due to the specifics of the social construction of Brazil, a Latin American country that has gone through historical processes such as slavery and dictatorships.

Keywords: Tramps. Clown. Fool. Comedians. Archetype.

TABELA DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| Figura 1: Slava Polunin, palhaço russo. Fonte: THELOWRYBLOG, 2014..... | 13 |
| Figura 2: Karkocha, um dos palhaços de rua mais famosos do mundo Fonte: MUNICIPALIDAD DE ARICA, 2019..... | 20 |
| Figura 3: Deus egípcio Bes, que era imitado pelos “dangas”. Fonte: Olaf Tausch, 2011..... | 21 |
| Figura 4: Bobos da corte chineses. Fonte: Interesly, 2016..... | 23 |
| Figura 5: The Court Jester, pintura representando o bobo da corte. Fonte: Cesare Auguste Detti, 1883..... | 25 |
| Figura 6: Trupe de comediantes <i>dell'Arte</i> em uma carroça. Fonte: Jan Miel, 1640..... | 28 |
| Figura 7: Weary Willy, um dos <i>tramps</i> mais populares. Fonte: Leo Adam Biga, 2011..... | 30 |
| Figura 8: A icônica cena final de <i>Modern Times</i> . Fonte: Filme <i>Modern Times</i> (1936)..... | 32 |
| Figura 9: Benjamin de Oliveira, o primeiro palhaço negro brasileiro. Fonte: Imagem de domínio público..... | 34 |
| Figura 10: Grande Otelo, um dos maiores comediantes brasileiros. Fonte: 50 e Mais, 2015..... | 36 |
| Figura 11: Mazzaropi, interpretando Jeca Tatu, seu mais famoso personagem. Fonte: Filme Jeca Tatu (1959)..... | 38 |

| | |
|--|----|
| Figura 12: Dramaturgo Ariano Suassuna, criador de João Grilo. Fonte: Estadão, 2017..... | 41 |
| Figura 13: Tropeço, tomando um merecido “pingado” depois de um dia de trabalho. Fonte: Acervo pessoal, 2019..... | 43 |
| Figura 14: O ator e humorista Grande Otelo. Fonte: Programa Petrobras Cultural, 2004..... | 46 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| <u>INTRODUÇÃO</u> | 13 |
| <u>CAPÍTULO 1 - O BOBO MARGINAL: ATRAVESSANDO O VAGABUNDO PELA ANCESTRALIDADE</u> | 17 |
| 1.1 <u>Sobre os Meios</u> | 18 |
| 1.2 <u>Dangas, Os Bobos do Antigo Egito</u> | 20 |
| 1.3 <u>Meng, Yu Sze e os Bobos Chineses</u> | 22 |
| 1.4 <u>Os Bufões e Bobos da Corte da Idade Média</u> | 23 |
| 1.5 <u>Comediantes <i>Dell'Arte</i> os <i>Artistas Viajantes</i></u> | 26 |
| 1.6 <u>O Circo, o Clown e o <i>Tramp</i></u> | 28 |
| <u>CAPÍTULO 2 - VAGABUNDOS BRASILEIROS</u> | 33 |
| 2.1 <u>Benjamin de Oliveira, o Primeiro Grande Palhaço Brasileiro</u> | 33 |
| 2.2 <u>Grande Otelo, o Malandro</u> | 35 |
| 2.3 <u>Mazzaropi, o Eterno Jeca Tatu</u> | 37 |
| 2.4 <u>João Grilo, o Amarelo Safado</u> | 40 |
| <u>CAPÍTULO 3 - O ESPAÇO COMO VENTRE, UM PALHAÇO E A RUA</u> | 42 |
| 3.1 <u>Os Lugares do Palhaço</u> | 42 |
| <u>CONSIDERAÇÕES FINAIS</u> | 45 |
| <u>REFERÊNCIAS</u> | 47 |

Desde que a humanidade se reúne em bando existe um bobo no meio.
(NOGUEIRA, 2015)

INTRODUÇÃO

Este estudo-homenagem tem como objetivo primário ser um delicioso cardápio para aqueles que o lêem e, talvez depois, um calço para um velho sofá de um universitário. Faço agora um convite a uma viagem que se iniciará em alguns parágrafos. Não crie expectativas de um grande final, a história ainda está sendo contada, o objeto de pesquisa não está morto, assim como o debate acerca do arquétipo do bobo e de sua essência marginal, sendo este segundo elemento o grande *leitmotiv* deste estudo.

Partiremos a uma aventura histórica e pessoal pelos ancestrais do arquétipo do bobo, passando pelos *dangas*, bufões, comediantes *dell'Arte*, as ramificações do palhaço entre outras manifestações do bobo na sociedade, conforme as pesquisas de Cláudio Thebas, Dario Fo, Jacques Lecoq, Lili Castro, Cleise Mendes, entre outros. Atravessando suas marginalidades, suas delicadezas, grosserias, agradabilidades, escárnios, curvas, geometrias, peripécias e formas em buscas de pistas que nos levem aos “vagabundos brasileiros”.



Figura 1: Slava Polunin, palhaço russo. Fonte: THELOWRYBLOG, 2014.

Dentro da grande família ancestral do arquétipo do bobo, existe uma ramificação do palhaço denominada *tramp*, ou vagabundo. Este “tipo” é o grande inspirador desta pesquisa. Segundo Lili Castro a temática do *tramp* “gira em torno da fome, da miséria e da vida nas ruas.” (2019, p. 49)

Sua origem e aprofundamento serão abordados mais a frente, mas nos vale à pena ressaltar neste momento o que me interessa quanto ao *tramp*. Apesar de Lili especificar as características que rodeiam este tipo, pretendo colaborar com um específico recorte, analisando e apresentando o que seriam os “vagabundos brasileiros”. O *tramp* possui uma essência híbrida, suja, andarilha e, ao mesmo tempo, doce. Como exemplo temos o Carlitos, personagem de Charlie Chaplin, o mais famoso palhaço deste tipo.

Mergulharei na busca dos alicerces que constituem o tipo vagabundo. Buscaremos em sua ancestralidade as pistas e reverberações que nos levem às suas essenciais zonas limítrofes, entre o belo e o feio, o gracioso e o grotesco, o malandro e o leal, o bufão e o palhaço, nos permitindo acrescentar o específico olhar do que seria uma “brasileiridade marginal” nesta manifestação cômica.

Em 2016, desembarcando na rodoviária de minha cidade natal, São José dos Campos/SP, sou abordado por um artista de rua uruguaio que pergunta se eu poderia levá-lo à minha casa para que ele pudesse tomar um banho. Decidi ajudá-lo. Banhou-se e ofereci algumas roupas. Estávamos conversando no quintal, quando ele avistou e me pediu um cabo de vassoura velho, um pedaço de isopor e uma fita adesiva. Cerca de dez minutos depois, o jovem artista aparece com três claves de malabares confeccionadas com os materiais que me pediu. Fiquei fascinado pela criatividade.

Após este momento, ele me perguntou onde havia algum semáforo. O levei para o ponto mais próximo, onde havia grande fluxo de carros, ele observou o tempo que o semáforo demorava fechado e, ao sinal vermelho, permeou na faixa de pedestres e jogou os malabares recém-fabricados, reservando um tempo para passar entre os carros e coletar uma possível quantidade em dinheiro. Repetiu o ato três vezes. Ao final da saga, ele abre as mãos cheias de moedas e ri; o riso do vagabundo que alcançou seu objetivo, o riso da sobrevivência como pontua Nietzsche:

Se se considera que o homem foi, durante centenas de milhares de anos, um animal essencialmente regido pelo medo, e que todo acontecimento súbito, inesperado, devia encontrá-lo pronto para a luta e talvez para a morte... Não é de se espantar que cada surpresa, que se manifeste por palavras ou por atos, cria no homem, assim que se revela sem dano ou perigo, um estado de alegria, e o faz passar a um sentimento oposto ao do tempo; o ser tremendo de medo, dobrado sobre si mesmo, detém-se bruscamente e abre-se sem entraves: o homem ri. (NIETZSCHE, 2000, p.169)

Segundo pesquisa levantada pelo Ipea (2017)¹, o Brasil possui mais de 100 mil pessoas vivendo nas ruas. Este não foi o primeiro, mas com certeza foi o mais inspirador contato com um artista de rua que já tive. O caráter marginal e andarilho daquele jovem latino me fez refletir o que é não pertencer a lugar algum e usar da arte como meio de sobrevivência. Comecei a observar outro espaço que também é muito íntimo para mim, a feira. Meu pai é vendedor ambulante, cresci o acompanhando nas vendas, principalmente aos domingos, dia da famosa “feira do colonial”. Lá, não é preciso andar muito para encontrar um palhaço, um músico ou uma pessoa utilizando alguma excentricidade física para conseguir clientes. Eles todos carregam um adjetivo que é frequentemente dito pelas pessoas, “vagabundo”. Vamos ao dicionário, pela lexicografia de Roseli Santos:

Significado de Vagabundo

Adjetivo

- Característica de quem caminha sem rumo determinado, que perambula ou vagueia; andarilho.
- Característica de quem vive de maneira desocupada, que não possui ocupação, que não tem vontade de realizar suas tarefas.
- Característica de quem não trabalha ou não gosta de trabalhar; vadio: aluno vagabundo.

[Figurado]

- Característica daquilo ou de quem expressa inconstância, que se comporta de modo volúvel: coração vagabundo.

[Pejorativo]

- Característica daquilo que apresenta péssima qualidade; inferior.

[Pejorativo]

- Desprovido de honestidade, que se comporta de modo desonesto; malandro, canalha.

Substantivo masculino

- Pessoa que vagueia;

¹ IPEA. Pesquisa estima que o Brasil tem 101 mil moradores de rua. 2017. Disponível em:<http://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=29303>. Acesso em 31 nov. 2019.

- Pessoa que não possui ocupação e/ou objetivos; andarilho, malandro.

[Direito]

- Aquele que não possui um endereço fixo ou um negócio/ocupação constante. Etimologia (origem da palavra **vagabundo**). Do latim "*vagabundus.a.um*", errante.

Sinônimos de Vagabundo

Erradio, prófugo, vagamundo, errante, vagante, madraço, larápio, andante, nômade, gaudério, ocioso, tunante, vadio. (SANTOS, 2019. Disponível em : <https://www.dicio.com.br/vagabundo/>)

São estas linhas que me interessam e movimentam este estudo, os seres vagantes que, pela falta de rumo, estão presentes em todos os lugares e momentos da sociedade humana. Senhoras e senhores, do vagabundo fez-se a poesia e é com grande honra que irei apresentá-los, com vocês o imigrante, o morador de rua, o bêbado, o seu primo que faz teatro, seu vizinho que faz “gato” e talvez até, você mesmo.

Este estudo será separado em três capítulos. O primeiro realizará uma análise historiográfica, social e política das principais manifestações do arquétipo do bobo, registradas do Antigo Egito à atualidade, juntamente com os principais nomes de representantes dos tipos mundialmente. O segundo irá focar, via cenário nacional, a peculiaridade do circo e da arte popular, apresentando os “bobos” exclusivamente brasileiros e sua relação com a marginalidade. O terceiro capítulo abordará o quanto esta pesquisa afeta a minha vivência artística com relação aos estudos do “bobo”, segundo a minha experiência na rua, atuando como palhaço Tropeço.

CAPÍTULO 1

O BOBO MARGINAL: ATRAVESSANDO O VAGABUNDO PELA ANCESTRALIDADE

Este capítulo tem como intuito apresentar alguns dos principais ancestrais do arquétipo do bobo, evidenciando as reverberações destes tipos na atualidade dentro do que almejo definir como “vagabundo brasileiro”.

Começarei analisando como o cômico se constituiu como caráter social e moralista na Idade Antiga, o que irá nos permitir observar o quão atual e pertinente é a questão do bobo ligado à marginalidade. Para isso, vamos dar um salto até Aristóteles, que em sua *Poética*, ao referir-se ao drama, põe-se a acentuar a comédia e o ridículo:

A comédia é, como dissemos, imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda a espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que sendo feia e disforme, não tem (expressão de) dor. (ARISTÓTELES, V, 1996.)

Ao citar Aristóteles e Cleise, é interessante observar alguns pontos. A desvalorização do caráter e gênero cômico na cultura grega clássica, apesar de ter uma clara função social que será apontada em breve, e o quanto ainda há de reverberações destas determinações sociais na atualidade. As definições encontradas na *Poética*, do século IV a.C, nos ajudam a compreender um aspecto fundamental quando tratamos do “vagabundo” e do “ser cômico”, em geral: a marginalidade imposta à estas figuras, sempre encontradas em espaços limítrofes da sociedade. Sobre a questão de profundidade/superficialidade entre tragédia e comédia, Cleise diz que, “a comédia é superficial porque é baixa, a tragédia, alta, porque profunda. E nem há como procurar verossimilhanças nessa estranha causalidade: a topografia aí é, sobretudo simbólica e valorativa” (2008, p.47).

Ou seja, será de grande importância começarmos a observar o cômico como uma característica ligada ao que é considerado baixo e às multidões. Temos então uma primeira pista para analisarmos os vagabundos. Referindo-se à função moralista que o caráter cômico possuía na cultura teatral da Grécia Antiga, Cleise Mendes também afirma que:

O cômico mostrava-se pessimista em relação ao indivíduo, imitando seus vícios e fraquezas, mas investindo na crença de uma sociedade forte, capaz de punir e reabsorver as inclinações levianas, os desvios de comportamento padrão. (MENDES, 2008, p. 6)

Desde a Idade Antiga, pessoas que escapavam de uma normatividade social, loucos, bêbados, bobos, deficientes, eram submetidos à imagem do cômico e do risível. Pela “exoticidade”, pelas humilhações que passavam ou simplesmente por não terem pudor algum, dizendo o que quisessem. Como fenômeno de sobrevivência, o arquétipo do bobo adquiriu um espaço social, como forma de entretenimento, e ganhava alimento e estadia em troca de suas excentricidades. Dançava, cantava, contava piadas, ou simplesmente estava à total disposição para ser humilhado.

1.1 SOBRE OS MEIOS

Na introdução dessa monografia definimos o conceito de vagabundo que guiará este estudo. Agora, é essencial que façamos um recorte do significado de “bobo” que utilizaremos, devido às diversas interpretações que a palavra pode ter. O “bobo” aqui será tratado no sentido artístico e arquetípico. Ou seja, segue um molde de características pré-determinadas de acordo com a localização cronológica de cada “tipo” apresentado.

Antes de falarmos sobre os “vagabundos brasileiros”, vou abordar a ancestralidade do bobo, de forma a apontar como o arquétipo sempre esteve ligado à espaços de servidão e/ou sobrevivência social, além de explicitar seu caráter rizomático histórico, nos permitindo observar mais à frente o quanto de contaminação ancestral há nos vagabundos encontrados hoje no Brasil.

Citarei dois conceitos utilizados por Lili Castro, que nos servirá de apoio para todo este recorte. O primeiro deles será o “rizoma”, teorizado por Gilles Deleuze e Félix Guatarri (1995), na qual Lili Castro explica que “O rizoma é uma reflexão filosófica formulada como alternativa a um modo de pensamento convencional e, para tentar apreender o múltiplo, se abstém das lógicas binárias e das causalidades genealógicas.” (2019, p.15)

O conceito de “rizoma” nos oferece a oportunidade de observar o bobo por um ponto de vista diferente da clássica hereditariedade-arbórea, geralmente utilizada em um estudo historiográfico, o que muito nos convém já que o bobo possui um caráter múltiplo tão forte, tornando impossível traçar as suas origens e raízes. Segundo Deleuze e Guatarri:

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e...e...e...” Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. (DELEUZE, GUATARRI, 1995, p. 37)

O segundo conceito que Lili utiliza em sua pesquisa e que também nos ajudará a compreender o nosso recorte é o “hibridismo”, que conforme a autora:

O termo híbrido vem sendo usado em diferentes áreas do conhecimento, como na linguística, na tecnologia, na biologia e nas artes, para designar algo que é formado por elementos de diferentes origens. Ou seja: algo feito a partir da mescla, do cruzamento, da mistura. (CASTRO, 2019, p.15)

O “hibridismo” explicita uma característica fundamental do nosso objeto de pesquisa, que apesar do “tipo” estar inserido num contexto arquetípico (o bufão, por exemplo), cada bobo tem as suas habilidades e/ou peculiaridades. Um pode ser corcunda, o outro muito baixinho, um sabe dançar, o outro conta piada, etc. Delimitamos, então, o nosso significado de bobo como sendo essa criatura arquetípica e múltipla que será observada a partir de um *intermezzo* temporal e cultural.

Em seguida, analisaremos algumas manifestações do arquétipo do bobo, seguindo uma ordem cronológica de suas aparições, lembrando que, como citado acima, estes tipos não seguem uma lógica linear de desenvolvimento, não tendo que, necessariamente, terem sofrido contaminações do tipo anterior, apesar de todos compartilharem um fenômeno em comum que muito nos interessa, o lugar de marginalidade dos bobos.



Figura 2: Karkocha, um dos palhaços de rua mais famosos do mundo Fonte: MUNICIPALIDAD DE ARICA, 2019.

1.2 DANGAS, OS BOBOS DO ANTIGO EGITO

Um dos mais antigos registros que encontramos sobre uma manifestação do bobo, na história da humanidade, é do Antigo Egito, data-se de, aproximadamente 3000 a.C. Segundo Cláudio Thebas:

No Antigo Egito havia os dangas, pigmeus africanos que entretinham os faraós. Vestidos com uma pele de leopardo, eles imitavam Bes, um deus anão protetor da família, e também dançavam, de um jeito tão divertido que faziam “a corte rir e o coração do rei se regozijar”. (THEBAS, 2005, p. 23)

Há o registro de um episódio específico, narrado pelo professor Maspero, no livro *Signs And Symbols of Primordial Man*, de Albert Churchwald (1910), onde o faraó Assi da 5ª Dinastia adquiriu um “danga”, que foi tão querido pela corte que quase um século depois ainda havia reminiscências dele:

We find that king Assi of the 5th dynasty b.C. 3000, procured one which a certain Biúdi had purchased in Punt. His wildness and activity, and the extraordinary positions which he assumed, made a lively impression on the

courtiers at the time, and nearly a century later there were still reminiscences of him. (CHURCHWALD, 2007, p. 155)²



Figura 3: Deus egípcio Bes, que era imitado pelos “dangas”. Fonte: Olaf Tausch, 2011.

Nos “dangas”, conseguimos enxergar traços e características que irão retornar em outros tipos de bobos, como os bufões e bobos da corte, tais como o riso vindo das deformidades físicas e da relação de entretenimento para a realeza. Além de trazerem a relação de escravidão, muito provavelmente forçados a realizarem suas proezas para sobreviverem.

² Descobrimos que o rei Assi da 5ª dinastia, 3000 a.C. Adquiriu um (danga) que um certo Biúdi tinha comprado em Punte. Sua selvageria e energia, e as extraordinárias posições que ele simulava, causaram uma ótima impressão sobre a corte da época, e quase um século depois ainda havia reminiscências dele. (Livre Trad.)

1.3 MENG, YU SZE E OS BOBOS DA CHINA ANTIGA

Na China Antiga, há os relatos dos escribas dos reis, que narram alguns dos casos e diálogos entre o bobo e o rei, conforme narra Wellington Nogueira (2015). Apesar da figura do “bobo da corte” ser conhecida, principalmente, pelo período da Idade Média, já podemos observar que essa manifestação é bem mais antiga. Wellington Nogueira, narra a peripécia de um bobo chamado Meng que servia Wen Wang na região de Qi, aproximadamente em 350 a.C:

O rei Wen Wang tinha um cavalo branco que ele amava, um dia o cavalo morreu. Ele então chamou todos os militares e falou: “Esse cavalo era um soldado muito corajoso, lutou comigo em várias batalhas, então eu vou homenageá-lo, enterrando-o com todas as honrarias dignas de um grande militar”. Os militares ouviram aquilo e falaram: “Rei, bacana, mas veja bem, é um cavalo, não é um ser humano”. E o rei falou: “Bom, ele era muito precioso para mim e serviu esse reino. Se vocês não gostam da minha ideia, eu vou considerar isso traição e vou condená-los à morte”. E aí então, os militares falaram: “Não, rei, não precisa também pegar tão pesado”. E foi aí que o bobo dele, Meng, falou: “Precisa pegar pesado, sim! É isso aí meu rei, tem que mostrar para essa galera quem é que manda nesse galinheiro! [...] Meu rei eu vou dizer uma coisa, sinceramente, honraria militar para esse cavalo é pouco! O senhor tinha que enterrá-lo com honrarias reais, dignas de um grande rei”. O rei ouviu isso por um segundo, olhou para o bobo e falou: “Pensando bem, joga na vala comum mesmo”. (NOGUEIRA, 2015, Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=R3F98tFI-zk>)

Outro registro, muito famoso de um bobo da corte chinês é de Yu Sze, que servia ao imperador Qin Shin Huang, responsável pela construção da Muralha da China, no século III a.C. Cláudio Thebas narra que durante a construção da Muralha:

Muitos escravos morreram de exaustão! E não é que o cruel imperador, achando que ela tinha ficado muito feia, ordenou que a pintassem, mesmo sabendo que isso custaria mais vidas? Apesar do desespero e da tristeza que essa ordem provocou, ninguém ousava contrariar o imperador. Quer dizer, quase ninguém... Yu Sze, como todo bufão, não tinha medo de falar verdades: tanto ele caçoou da ideia da pintura, que o soberano acabou desistindo da empreitada. (THEBAS, 2005, p.23)



Figura 4: Bobos da corte chineses. Fonte: Interesly, 2016.

Estes dois relatos, além de ressaltar a relação de servidão e entretenimento do bobo, nos introduzem a um novo elemento ao bobo, o “conselheiro”. O bobo da corte, por ser considerado um mero idiota, tinha o privilégio de dizer, claro que com certas ressalvas, o que quisesse para seu “dono”, muitas vezes sendo o responsável por grandes conselhos ou conflitos dentro do reino.

1.4 OS BUFÕES E BOBOS DA CORTE DA IDADE MÉDIA

A cultura medieval, conhecida pelo forte caráter religioso, fazia com que o próprio riso fosse considerado uma “anormalidade” social. George Minois nos diz que “Na Idade Média, a visão cômica foi excluída do domínio sagrado e tornou-se a característica essencial da cultura popular, que evoluiu fora da esfera oficial” (2003, p. 156). Ou seja, as manifestações culturais populares tiveram que encontrar fora do espaço da “esfera social” um ponto de fuga. George também ressalta que:

A visão cômica do mundo, elaborando-se de maneira autônoma, fora do controle das autoridades, adquiriu licença e liberdade extraordinárias. Ela se exprime sob três formas principais: 1) ritos e espetáculos, tais como Carnavais e peças cômicas; 2) obras cômicas verbais; 3) desenvolvimento de um vocabulário familiar e grosseiro. (MINOIS, 2003, p. 156)

Aqui, nos interessa este espaço de transgressão social, pois é aqui que os bufões ganham destaque. Quando falamos de bufões da Idade Média, não falamos de um tipo que se manifestasse somente num campo artístico. Os bufões eram todos àqueles que escapavam de alguma normatividade social, situação explicitada nas palavras de Philippe Gaulier:

Na Idade Média, nas florestas ou próximo aos pântanos, havia bandos de párias apodrecendo; ali, a escórias, sobreviventes de aborto, corcundas, aleijados, anões, doentes, travestis, pederastas, putas, judeus, bruxas, padres heréticos, loucos, desvairados, deficientes, estropiados... Os tribunais ordenaram que fossem amarrados pequenos sininhos na sua bunda, para que nenhum homem de bem, normal, um filho de Deus, cruzasse com eles acidentalmente. (GAULIER, 2016, p. 103)

E, se existe um tipo de evento, como o Carnaval Medieval, que gira em torno do cômico e do grotesco, temos o acontecimento perfeito para que essas figuras, ocultadas e humilhadas socialmente, apareçam. Mas também existem os bufões que encontraram dentro de sua realidade, uma forma de sobrevivência, usando de suas peculiaridades, como forma de entretenimento. Começaram a ocupar um espaço dentro das casas e da realeza, surgindo assim o bobo da corte medieval, que possuía classicamente a caracterização de um “rei ao contrário”.



Figura 5: The Court Jester, pintura representando o bobo da corte. Fonte: Cesare Auguste Detti, 1883.

Ao contrário do que é comum se pensar, o bobo da corte não era encontrado apenas no espaço “real”. Sobre os bobos, Cláudio Thebas nos aponta que:

Na Idade Média estavam na moda como nunca! Todo mundo com um pouco mais de dinheiro queria um deles para exibir à sociedade: “O meu bobo é o mais engraçado do reino” – os nobres gostavam de se gabar, mais ou menos como algumas pessoas fazem com seus carrões hoje em dia. (THEBAS, 2005, p. 28)

A realidade do bufão medieval, quando nos apresentada, nos abre a primeira situação do “bobo livre”, como “ser andarilho” dos limiares sociais, pagando o preço por tal liberdade, que faz da sua realidade o que bem entende. Ou ele morria pelo descaso e pela miséria, ou sobrevivia junto ao descaso e miséria. Podemos comparar essa situação com os artistas brasileiros, sofrendo violência física e moral, usando da arte para conseguir suprir as necessidades mais básicas.

1.5 COMEDIANTES *DELL'ARTE*, OS ARTISTAS VIAJANTES

No fim do século XVI, como diz Thebas (2005), surgiram na Itália trupes de comediantes *dell'Arte*, artistas itinerantes que viajavam pelas cidades e vilarejos da Europa apresentando os seus espetáculos em praças públicas em troca de dinheiro e comida. Sobre a definição de *Commedia Dell'Arte*, Dario Fo diz que:

Se focarmos a palavra “arte”, logo saltarão a nossa mente imagens e expressões estereotipadas e viscosas, repletas de lugares-comuns: arte como sublime criação da fantasia, arte como expressão poética do gênio, etc. Na realidade, em nosso caso, o termo “arte” é ligado ao ofício. [...] Assim, antes de tudo, *Commedia dell'Arte* significa uma comédia encenada por atores profissionais, associados mediante um estatuto próprio de leis e regras, através do qual os cômicos se comprometiam a proteger-se e respeitar-se reciprocamente. (FO, 2011, p. 20)

A *Commedia dell'Arte*, segundo Thebas, é um gênero onde “a maioria dos atores usa máscaras, e cada máscara representa sempre o mesmo personagem, em todas as histórias e em todas as companhias” (2005, p. 33). É uma comédia onde podemos observar o que seria o começo da profissionalização para uma classe de atores. Segundo Nanci Freitas:

A *commedia dell'Arte* italiana, construída sobre bases teatrais não-canônicas e extraliterárias, alcançaria enorme repercussão popular, estabelecendo um paralelismo importante em relação ao teatro oficial, transformando as práticas teatrais europeias. As trupes itinerantes subsistiram do século XVI ao século XVIII, espalhando-se por toda a Europa, buscando, em maior ou menor grau, uma modalidade de expressão artística que iria exigir domínio técnico dos comediantes na execução de cantos, danças e acrobacias, o que iria determinar o caráter de ofício de sua atividade. Aspectos que levariam diversos historiadores a considerar as companhias de *commedia dell'Arte* como sendo responsáveis pelas primeiras práticas profissionais em teatro, além de serem vistas como o primeiro grande laboratório do ator. (FREITAS, 2008, p. 66)

Entre os principais personagens temos o *Pantalone*, velho mesquinho e avarento, *Capitano*, o guerreiro mentiroso e os *Innamorati*, os jovens apaixonados. Temos também os *zanni* personagens que representam os servos, sendo os mais famosos o *Brighela* e o *Arlecchino*, este último personagem que mais nos interessa neste estudo. Sobre os Zanni, Ângela Materno nos diz que:

O primeiro, *Brighela*, era o mais esperto, o mais astuto, aquele que inventava as trapaças e conduzia as artimanhas. Seus principais trunfos

eram a agilidade do corpo e das ideias. O segundo, *Arlequim*, o personagem mais popular e conhecido da *Commedia dell'Arte*, era ingênuo, tolo e atrapalhado. Ao contrário de *Brighela*, que premeditava e manobrava as situações, Arlequim embaralhava tudo sem querer e, no final, levava a surra e a culpa pelas maquinações de *Brighela*. Isto não significa que *Arlequim* também não pudesse aparecer, algumas vezes, com certa dose de malícia e engenhosidade. Afinal de contas, este e outros personagens sofreram transformações ao longo do tempo. (MATERNO, 1994, p. 63)

Conseguimos observar no *Brighela* e no *Arlecchino*, características clássicas de dupla cômica que irão reverberar nos modelos de comédia modernos, inspirando da criação do formato de dupla clownesca “Branco e Augusto”. Com o “Branco” sendo um palhaço mais astuto e o “Augusto” sendo o palhaço mais atrapalhado. Segundo Lili Castro:

A figura do palhaço branco é tradicional na palhaçaria europeia, aparecendo sozinho ou em dupla. As primeiras parselhas eram feitas com o mestre de pista, que assumia a posição de comando enquanto o branco- ou *clown* – fazia o papel ridículo. Em seguida, o branco começou a trabalhar em par com o palhaço *augusto*, assumindo para si o lugar de autoridade. (CASTRO, 2019, p.28)

O comediante *dell'Arte* nos apresenta o artista itinerante, que ocupa a praça para suas apresentações. Esta ocupação era geradora de brigas entre diferentes trupes de comediantes. Sobre isto, Dario Fo diz que:

Da mesma maneira que as várias corporações buscavam manter o mercado livre da concorrência externam os cômicos *dell'arte* também realizavam uma guerra sem trégua contra todas as companhias não associadas que se infiltravam “em suas praças”. Pelo fato de terem obtido o privilégio de ser a única companhia autorizada de cada ducado ou condado, elas conseguiam a intervenção das autoridades locais. Assim, espertos de todo tipo, companhias de saltimbancos, grupos de atores ocasionais ou diletantes eram literalmente expulsos “para fora da praça”. (FO, 2011, p. 21)

Podemos fazer uma comparação das brigas pelo espaço das praças renascentistas pela disputa do espaço das feiras, praças e ruas pelos artistas, malandros e comerciantes brasileiros. Se um artista de rua ocupa todo dia o mesmo espaço e num certo dia aparece outro em “seu” lugar, é considerado um ato desrespeitoso. Sobre o artista e o espaço, Chacovachi diz que:

Uma característica que atravessa tanto os palhaços como os charlatões de feira, os arlequins como os saltimbancos, era a capacidade de adaptar-se ao espaço e às situações para entreter. Ao não ter um espaço garantido, eram artistas nômades, viajavam de uma cidade a outra seguindo os

festejos e as oportunidades para trabalhar. Logo, o engenho e a arte de cada um deles desapareceram junto com seu criador. (CHACOVACHI, 2016, p. 77)



Figura 6: Trupe de comediantes *dell'Arte* em uma carroça. Fonte: Jan Miel, 1640.

Temos então o comediante *dell'Arte*, nesta pesquisa, como o ancestral do bobo que nos apresenta o importantíssimo sentido andarilho, vagabundista, que utilizava das ferramentas que tinha para improvisar e sobreviver em grupo. Temos aqui o primeiro tipo que sai de um lugar de servidão escrava e trabalha, principalmente, para si. O primeiro traço do malandro surge em cena.

1.60 CIRCO, O CLOWN E O TRAMP.

O circo, como conhecemos, já passou por diversas transformações: O circo moderno surgiu no século XVIII, conforme Bolognesi (2003). Foi idealizado por Philip Astley, sendo bem diferente do que o que conhecemos nos dias de hoje. Naquela época, os Cavaleiros das Forças Armadas inglesas apresentavam as suas proezas e acrobacias em cima de seus cavalos. Sobre o começo do circo moderno, Bolognesi aponta que:

Diferentemente dos espetáculos das feiras ambulantes, os primeiros circos eram permanentes e se instalavam apenas nas grandes cidades. O espetáculo circense, em seus primórdios, não se destinava ao público das ruas e praças, freqüentador das feiras e apreciador da cultura popular. A aristocracia encontrou, com o circo, um modo de tornar espetacular o seu mais caro símbolo social, o cavalo. (BOLOGNESI, 2003, p.34)

No prefácio do livro de Lili Castro (2019), Zeca Ligiéro, nos diz que:

O palhaço não é um, são muitos em um, um de muitos. Pode ser um tampinho, mas é sempre tamanho família. Não foi gerado por um único casal, mas parido por milhares de pais e mães espalhados pelo mundo todo, na maioria dos casos a uma distância de muitas léguas do circo. (CASTRO, 2019, p.8)

Este trecho nos ressalta o caráter “múltiplo” do palhaço, ou *clown* que, em si, tem diversas caras, formatos e tamanhos. É de total acordo que exista um padrão clássico quando a palavra “palhaço” nos vem à memória, geralmente de maquiagem exagerada, roupas que mal lhe cabem e um grande nariz vermelho. Bolognesi sobre o surgimento do *clown* circense:

No universo circense o *clown* é o artista cômico que participa de cenas curtas e explora uma característica de excêntrica tolice em suas ações. Até meados do século XIX, no circo, o *clown* tinha uma participação exclusivamente parodística das atrações circenses e o termo, então, designava todos os artistas que se dedicavam à satirização do próprio circo. Posteriormente, esse termo passou a designar um tipo específico de personagem cômica, também chamado de Clown Branco, por conta de seu rosto “enfarinhado”, que tem no outro palhaço, o Augusto, o seu contrário. (BOLOGNESI, 2003, p.62)

Lili Castro (2019) nos diz que o *tramp* “surge nos Estados Unidos após a guerra civil americana, também conhecida como guerra de secessão, que ocorreu entre 1861 e 1865” (p. 49). Lili também ressalta que:

A luta culminou no fim da escravidão no país, mas também arruinou a economia dos estados do Sul e minguiu os recursos financeiros do Norte, deixando milhares de marginalizados errantes vagando pelas estradas. Surge ali um novo tipo social: o indigente norte-americano, figura que passou a ser tão freqüente que serviu de inspiração aos artistas da época. (CASTRO, 2019, p. 49)

Nesse trecho acima, conseguimos ver como um fenômeno social inspira a criação de um tipo cômico. Sobre o *tramp*, Lili Castro explica que ele é:

Caracterizado como um andarilho, este palhaço usa roupas esfarrapadas, sapatos furados, chapéus velhos e objetos típicos de alguém que mora na sarjeta. Enquanto alguns artistas optam por uma maquiagem simplificada, mantendo a pele em tom natural e acentuando o olhar com lápis ou sombra preta, outros utilizam o preto também nas bochechas, buço e queixo, de forma a simular uma barba por fazer. (CASTRO, 2019, p.49)



Figura 7: Weary Willy, um dos *tramps* mais populares. Fonte: Leo Adam Biga, 2011.

No circo, Emmett Kelly (1898-1979), palhaço circense americano, criou o *tramp* Weary Willy, e é conhecido como um dos mais célebres *tramps*. Weary acentua várias características do *tramp*, como aquele que tem a fome, a preguiça e a posição de funcionário. Segundo Lili:

Kelly era um artista circense e, após anos de trabalho como trapezista e palhaço branco, inovou o ambiente trazendo o vagabundo para o centro do picadeiro. Seu palhaço Weary Willy fazia o papel do faxineiro do circo, sempre cansado e esfomeado. Seu número de maior sucesso consistia em tentar matar a fome com um único amendoim, que precisava quebrar utilizando uma enorme marreta. Ele criou diversas rotinas famosas, que até hoje são repetidas por outros artistas como, por exemplo, a do faxineiro que varre e recolhe os reflejos circulares que os holofotes fazem no chão da pista.

O personagem de Kelly também fez sucesso em cinema e TV. Seu filme mais conhecido foi o longa metragem *The clown and the kids* (USA, 1967). (CASTRO, 2019, p. 49)

Apesar da densidade de sua caracterização, o tramp é uma linhagem de palhaço pautado na sutileza dos movimentos e expressões. O que fica muito claro no trabalho de Charles Chaplin, interpretando Carlitos, o *tramp* mais famoso do mundo. Lili Castro diz que Chaplin com o filme *The Tramp de 1915*:

Começou a dar doçura ao tipo, criando o vagabundo de bom coração. Utilizando-se de técnicas oriundas da pantomima romântica, ele trouxe suavidade e encanto ao indigente urbano, criando assim um personagem de tamanho carisma que se tornou um verdadeiro ícone do cinema mudo. (CASTRO, 2019, p. 49)

Charles Spencer Chaplin (1889-1977) foi ator, diretor, produtor, compositor e roteirista de quase todas as obras em que esteve presente. É conhecido como o mais célebre cineasta da história. Fez sua estreia no teatro aos cinco anos de idade, entrando para cobrir uma falha na voz de sua mãe, que estava no palco cantando. Fato que o mesmo narra em sua autobiografia:

E repetindo o estribilho em toda a minha inocência, eu imitei a voz de mamãe a falhar – e fiquei surpreso com o efeito que isso causou na plateia. Risadas e aclamações, nova chuva de moedas; e quando mamãe reapareceu no palco para levar-me, sua presença desencadeou tremendos aplausos. Essa noite marcou a minha primeira aparição em cena e a última de mamãe. (CHAPLIN, 2009, p. 40)

Chaplin, em seus filmes sempre retratou o contexto marginal em que seu personagem Carlitos se encontrava, e tratou da questão do imigrante, não pertencendo a lugar algum, retratando a fome, utilizando-se da esperteza para matá-la, sendo muitas vezes humilhado por policiais e gerando polêmica por responder a agressão física e moral de uma classe à altura. Para este estudo, gostaria de citar uma das suas obras mais famosas, o filme *Modern Times* (1936), que irá nos ajudar a discutir importantes características do tipo “vagabundo”.

O longa se torna interessante à nossa pesquisa por Carlitos passar por várias situações diferentes de marginalidade no mesmo filme, começando pelo operário de fábrica explorado pelo dono dos meios de produção. Em outra situação, é preso injustamente por policiais, por ser confundido com um manifestante. É retratada a extrema pobreza da casa onde vive. É retratado o desemprego, e a falta de moradia.

O filme acaba com a icônica imagem de Carlitos em uma estrada, do lado de sua companheira, partindo em direção do horizonte, o eterno vagabundo.



Figura 8: A icônica cena final de *Modern Times*. Fonte: Filme *Modern Times* (1936).

Chaplin conseguiu sintetizar em sua obra a realidade de milhares de pessoas, foi essa identificação que o torna tão popular no mundo todo até hoje. O vagabundo que apesar de todas as dificuldades conseguia de alguma forma dar a volta por cima com sua malandragem, ingenuidade, coragem e doçura.

CAPÍTULO 2

VAGABUNDOS BRASILEIROS

Como você está depois desta viagem histórica sobre os nossos vagabundos ancestrais? Agora te convido para mais uma viagem, desta vez bem mais perto de casa. Calma, calma, se for um vagabundo e não tiver dinheiro não se preocupe, não precisa comprar passagem alguma.

Dedico-me a apresentar nos próximos parágrafos os que, para mim, são os maiores nomes da comicidade brasileira ligados ao arquétipo do bobo. *Personas* que, além de sua obra artística, trazem também na bagagem de vida a essência do vagabundo brasileiro. Baseado em tudo que vimos até agora, analisarei neste capítulo as principais características que fazem destes bobos seres que possuem uma essência, que denomino brasileiromente marginal. Pela força do palhaço brasileiro, pela malandragem do humorista, pela preguiça do jeca e pela esperteza do explorado lhes apresento os nossos queridos “vagabundos brasileiros”.

2.1 BENJAMIN DE OLIVEIRA, O PRIMEIRO GRANDE PALHAÇO BRASILEIRO

Para introduzir os vagabundos no Brasil, precisamos primeiramente introduzir o ofício do palhaço no país. Benjamin de Oliveira (1872-1954), filho de escravos, é o primeiro grande nome palhaço no circo brasileiro. João Faria, narra sua trajetória no mundo teatral e circense:

Negro e filho de escravos, Benjamim de Oliveira (1870-1954) nasceu forro, em uma fazenda em Patatufo (atual Pará de Minas/MG) e aos doze anos de idade deixou a família para ir viver no circo. Ao longo de sua carreira foi saltador, artista eqüestre, trapezista, palhaço, músico, ator, dramaturgo e encenador, tornando-se um verdadeiro marco na história da palhaçaria e do circo-teatro brasileiro. Sua vida circense começou no circo de Sotero Vilela, onde ele fazia acrobacias solo e a cavalo. Seguiu viagem com um grupo de ciganos, mas, ao descobrir que estes pretendiam trocá-lo por cavalos, fugiu novamente. (...) Depois disso, foi para São Paulo e ingressou no circo de Albano Pereira e, em 1889, iniciou sua carreira de palhaço. Foi um típico palhaço cantor de modinhas e tocador de violão, e iria, nas décadas seguintes, protagonizar algumas das primeiras gravações realizadas pela nascente indústria fonográfica brasileira. Alguns anos depois mudou-se para o Rio de Janeiro e foi trabalhar no Circo Spinelli onde, além de se apresentar como palhaço, passou também a escrever, atuar e a dirigir

espetáculos de circo-teatro. Benjamin tornou-se um artista de renome e sua fotografia era constantemente divulgada em jornais e vendida nos teatros, circos, cafés-concertos e livrarias, o que na época era sinal de grande sucesso e ascensão social. Foi elogiado por críticos como Artur Azevedo. (FARIA, 2013, p.433)



Figura 9: Benjamin de Oliveira, o primeiro palhaço negro brasileiro. Fonte: Imagem de domínio público.

Thebas aponta a importância de Benjamin para a popularização do “circo-teatro”, gênero este que surgiu no final do século XIX e que fez enorme sucesso no Brasil, até mais ou menos 1960, tendo seu auge entre 1930 à 1940. Surgiu como um transformador da estrutura circense formal da época, dividindo o espetáculo em dois acontecimentos: o primeiro, com os números clássicos com trapezistas, malabaristas, palhaçaria e mágica e, o segundo momento, com uma peça teatral, muitas vezes adaptações de dramaturgias consagradas, como “Hamlet”, de Shakespeare. Sobre o “circo-teatro”, Lili Castro diz que:

As duas partes do espetáculo são feitas pelos mesmos artistas, que se destacam tanto em habilidades circenses, quanto em interpretação teatral. Os palhaços também estão nos dois momentos, fazendo, na primeira parte, números musicais, entradas e reprises, e na segunda parte atuando nas peças, geralmente assumindo os papéis principais. (CASTRO, 2019, p. 53)

A história de vida de Benjamin de Oliveira, por si só, permeia a questão da marginalidade brasileira que esta pesquisa aborda. Como citado acima, foi filho de escravos e nasceu num Brasil ainda legislativamente escravocrata. Fugiu, foi enganado e teve que passar por diversas situações que afrontaram a sua virtude física e moral, para então conquistar um espaço no meio teatral-circense. Benjamin, assim como outros, foi exceção de uma realidade racista e socialmente injusta.

2.2 GRANDE OTELO E A MALANDRAGEM

Não é possível falar de linhagem clownesca no Brasil sem mencionar um dos maiores comédicos do cinema e da televisão, Grande Otelo (1915-1993), ator que se eternizou pelas chanchadas ao lado de Oscarito (1906-1970). Bernadette Lyra acerca das chanchadas afirma que:

O nome chanchada serve a um cinema em que tudo se faz sobre a necessidade de negociar com o público e não de educá-lo ou de instruí-lo. E, sobretudo, sobre a necessidade de adaptar os gêneros fílmicos a uma “brasilidade” que nada tinha de cópia dos modelos estrangeiros.

Os espectadores das chanchadas ansiavam por filmes populares e alegres, sem se importar que fossem ou não profissionalmente bem-acabados ou que contivessem refinadas mensagens.

Pode-se dizer que o espírito da chanchada locou-se no Brasil, desde a chegada do espetáculo cinematográfico, quando se consolidou a tradição de uma produção destinada a entreter certo tipo de público, anteriormente voltado para o circo e o teatro. Desse modo, a popularização dos filmes se fez sentir desde os primeiros momentos, apesar dos protestos daqueles que pretendiam uma cultura mais “artística” para o País. (LYRA, 2007, p. 143)

Grande Otelo possuía dois nomes, Sebastião Bernardo da Costa e Sebastião Bernardes de Souza Prata. Segundo Thebas, ele “nasceu numa família complicada,

da qual fugiu acompanhando uma companhia de teatro mambembe de passagem por sua cidade” (2005, p. 61). Podemos comparar o começo de sua trajetória com a de Benjamin de Oliveira, sendo que os dois passaram pela situação de fuga até acabarem no campo artístico. Thebas também narra que Grande Otelo:

Participou de peças de teatro e de shows musicais em casas noturnas do Rio de Janeiro. Fez também algumas novelas na televisão. No cinema, estrelou mais de 140 chanchadas, entre elas *Carnaval no fogo*, *Aviso aos navegantes* e *Matar ou Correr (Todas essas com Oscarito)*. (THEBAS, 2005, p. 61)

Grande Otelo, que teve formação em São Paulo, passou por um processo de mudança do seu sotaque e de trejeitos para que pudesse interpretar o tipo do “malandro carioca”. Luis Hirano diz que:

As personagens de Grande Otelo na chanchada caíam como luva para a construção de uma imagem cinematográfica do negro engraçado, malandro, mas também obediente, diversa da ideia de revolta com que aparece em *Também somos irmãos*, do chamado Realismo Carioca, ou de maldade, como acontecia nos filmes da década de 1920, interpretados por outros artistas negros. (HIRANO, 2013 p.102)



Figura 10: Grande Otelo, um dos maiores comediantes brasileiros. Fonte: 50 e Mais, 2015.

É importante ressaltar que a trajetória de Grande Otelo sempre foi ligada a uma realidade cinematográfica extremamente estereotipada e racista. Sobre a questão racial na vida de Grande Otelo, Luis Hirano resalta que:

A baixa estatura do ator, somada aos significantes racializados, seria transformada na medida do lugar reservado pelo imaginário racial ao negro, de modo que não ameaçasse as hierarquias do patriarcalismo branco. Esses exemplos revelam que para analisar a trajetória de intérpretes negros, levando-se em conta as convenções do cinema, é necessário ter em mente que o processo de personalização e construção da persona cinematográfica vem acompanhado de uma equação conflituosa com estereótipos raciais. (HIRANO, 2013, p. 83)

É observável que, com a idade, Grande Otelo buscou uma reparação de sua própria história cinematográfica, buscando distanciar-se da visão estereotipadas carregadas em seus personagens. Hirano aponta que:

Se a *persona* protege qualquer ser, ao mesmo tempo em que o aprisiona, no caso de Grande Otelo, a persona cinematográfica e memorialística por vezes corresponderá ao estereótipo racial – especialmente ao de “moleque malandro”. Isto ocorre por conta da distribuição desigual de personagens e papéis sociais, fruto de uma repartição desproporcional de bens materiais e simbólicos baseada na raça. Por outro lado, em certos momentos em que ele consegue distanciar-se em relação ao tempo rememorado, eclodem conflitos entre a persona memorialística e os papéis representados anteriormente, com seguidas tentativas de buscar apaziguamentos, procurando descarnar-se de uma persona a outra, num movimento colidente e doloroso. (HIRANO, 2013, p.89)

Grande Otelo conseguiu ser um dos únicos atores negros brasileiros a conseguir representar papéis dramáticos naquela época, como em *Moleque Tião* (1941), filme baseado em sua biografia. Este querido artista permeou no espaço da marginalidade tanto na sua vida pessoal quanto na sua obra artística, por meio do malandro, foi um grande representante dos nossos vagabundos brasileiros.

2.3 MAZZAROPI, O ETERNO JECA TATU

Começo com uma frase do próprio Mazzaropi: “Conte minha verdadeira história, a história de um cara que sempre acreditou no cinema nacional e que, mais cedo do que todos pensam, pôde construir a indústria do cinema no Brasil.” (MATOS, 2010, p. 44). Amácio Mazzaropi (1912-1981) é conhecido até hoje como o

“Chaplin brasileiro”, e a alcunha não é desmerecida. Mazzaropi foi ator, diretor, compositor, roteirista, empresário e produtor. Foi o único artista brasileiro a ficar milionário pela indústria cinematográfica nacional.

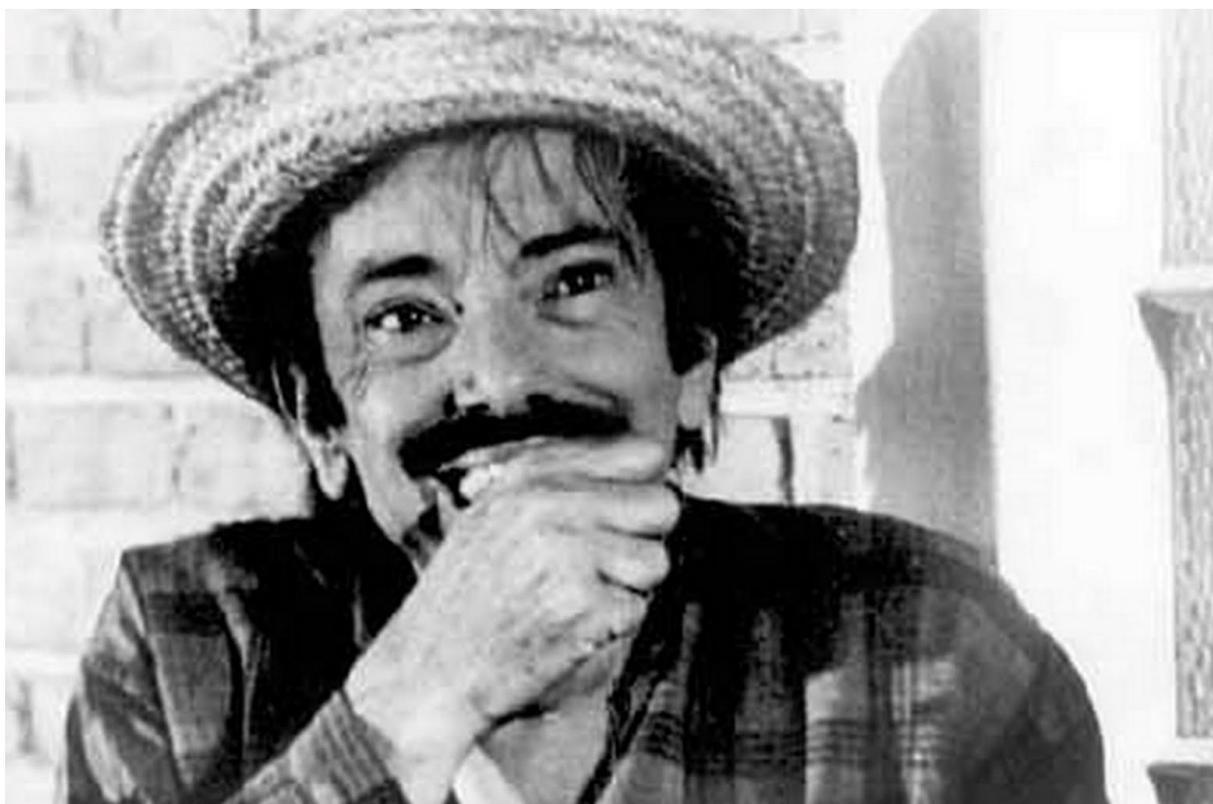


Figura 11: Mazzaropi, interpretando Jeca Tatu, seu mais famoso personagem. Fonte: Filme Jeca Tatu (1959).

Eternizou-se interpretando o personagem Jeca Tatu, um caipira de personalidade humilde e sem muita paciência. Sua caracterização era composta por um chapéu de palha, roupas velhas e calça acima da cintura, o que lhe proporcionava um andar inconfundível. Sobre o Jeca Tatu, Marcela Matos narra que:

O Jeca de Mazzaropi revela um viés sentimental. É profundamente humano, gosta dos animais e das crianças. Com a mulher, namorada ou esposa, ao contrário, comporta-se muitas vezes de forma rude e impaciente. Costuma adotar uma postura machista, ignorando-a, muito embora, em diversas situações, seja ela a responsável pela sobrevivência da família. Por outro lado, esse mesmo Jeca rústico e indelicado em outras ocasiões mostra-se capaz de acolher os necessitados e desprotegidos, como os pobres meninos de *As Aventuras de Pedro Malasartes* (1960), dos quais ele se dispõe a cuidar como filhos. (MATOS, 2010, p. 98)

Mazzaropi conseguiu levar a imagem do caipira brasileiro para os cinemas. Como o mesmo dizia, seus filmes agradavam a todas as classes sociais. Já no auge

de sua carreira e com um estúdio próprio, Mazzaropi, sobre seu público, diz: “No início da minha carreira eu tinha um público e hoje eu não tenho mais um público classificado... assim, dizer que a classe A ou B... hoje vai de A até Z” (MAZZAROPI, 1975).

O ator Matheus Nachtergaele interpretou no filme *Tapete Vermelho* (2006) o personagem Quinzinho. Quinzinho é um típico Jeca, construído e inspirado a partir de Jeca Tatu, de Mazzaropi. Sobre Mazzaropi e *Tapete Vermelho*, Matheus diz que:

Eu fiquei super honrado de ter sido escolhido ‘pra’ fazer esse filme, ‘pra’ fazer essa homenagem ao Mazzaropi por vários motivos. Acho que o mais pessoal ou íntimo, é o fato de eu durante grande parte da minha infância ter sido criado no interior de São Paulo. [...] Eu tinha que fazer uma imitação do Mazzaropi e ao mesmo tempo o personagem não era o Mazzaropi. Eu poderia não ter feito isso. Era um personagem jeca, que tinha que levar o filho para conhecer a obra do Mazzaropi. Decidimos que não que podia sim, ele podia ser como o Mazzaropi, podia ser como o jeca do Mazzaropi. (GERMANO, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7Rt5XELWgrc>)

Analisarei, a partir de algumas falas do filme *O Lamparina* (1964), uma característica que muito nos interessa dos personagens de Mazzaropi, desta vez como Bernardino Jabá. A preguiça:

Bernardino: Que hora é?
Filho de Bernardino: São 11 horas.
Patrão: *sendo irônico*. Mas isso não quer dizer que seja um vagabundo, sei que está muito cansado.
Filho de Bernardino: Nós estamos acordados há muito tempo. O pai que ‘tava’ dormindo. Ele ‘tá’ cansado.
Bernardino: É, eu só acordo quando o sol aparece.
Esposa de Bernardino: O sol já apareceu faz tempo.
Bernardino: Eu tava com a cabeça coberta na sua saia ‘né’? (O LAMPARINA, 1964)

A preguiça é o traço que faz do Jeca um tipo essencialmente dentro que denomino quanto “vagabundo brasileiro”. É pela preguiça que o Jeca se coloca frente àqueles que possuem e estão em uma posição de mais poder. Deixando de trabalhar, faltando em compromissos, entre outras situações. O que se mostra uma rebeldia por parte dele, nadando contra uma personalidade que a sociedade exija que ele possua.

2.4 JOÃO GRILO, O AMARELO SAFADO

Não poderia deixar de colocar na nossa lista um personagem icônico da dramaturgia brasileira. João Grilo, criado pelo dramaturgo paraibano Ariano Suassuna (1927-2014), presente na peça *Auto da Compadecida*.

O *Auto da Compadecida* segundo o próprio Ariano Suassuna foi baseado em três folhetos da literatura de cordel “o primeiro chamado *O enterro do Cachorro*, o segundo *O Cavalo que Defecava Dinheiro* e o terceiro *O Castigo da Soberba*. E me baseei neles para fazer uma peça” (SUASSUNA, 2009). A peça se popularizou nacionalmente depois de sua adaptação dirigida por Guel Arraes, feita para a televisão, em formato de série e depois para o cinema, ambas intituladas *O Auto da Compadecida* (2000). Atentar-me-ei a analisar principalmente essas adaptações, principalmente pela brilhante interpretação de João Grilo feita pelo ator Matheus Nachtergaele.

O filme se passa na cidade de Taperoá/PB e conta a história de Chicó e João Grilo, dois amigos que tentam sobreviver à pobreza usando a inteligência, astúcia e muita sorte. João Grilo, é um personagem que carrega em si a ancestralidade de vários outros tipos de bobos pelos quais passamos, caráter apontado nas palavras de Matheus Nachtergaele:

João Grilo é um personagem de Suassuna que é da família do *Arlequim*, da família dos criados de Molière, da família de vários personagens que são sempre pessoas pouco favorecidas financeiramente e que sobrevivem apesar de tudo. (O AUTO DA COMPADECIDA-MAKING OF, 2000)

A personalidade de João Grilo é o que o faz se enquadrar no que denomino de “vagabundo brasileiro”. Sua essência marginal se encontra no uso da astúcia para passar pelas dificuldades que encontra na trama. Como o abuso dos patrões, o padre e o bispo mesquinhos e principalmente quando está morto, no purgatório, onde consegue, por meio da inteligência ser perdoado e voltar à vida.

Na verdade eu procurei, em vários sentidos, confundir a imagem que se possui de João Grilo. Quer dizer, você olha para ele e pode achar que ele é meio abobado, mas na verdade ele ‘tá’ dando a volta por cima de todos e enganando todo mundo, sobrevivendo a todo custo. (O AUTO DA COMPADECIDA- MAKING OF, 2000)

Seu caráter marginal é evidente, o fazendo um riquíssimo objeto de pesquisa para este estudo. João Grilo é completamente carismático, dá extrema satisfação vê-lo sendo mais inteligente do que aqueles que queriam enganá-lo. O sangue ancestral do bobo corre nas linhas escritas por Suassuna e que constroem a delicadeza malndragem de João. João Grilo representa um personagem nordestino que transparece a vida de inúmeros brasileiros vivendo em uma situação de extrema pobreza, milhares de “amarelos safados” como ele.

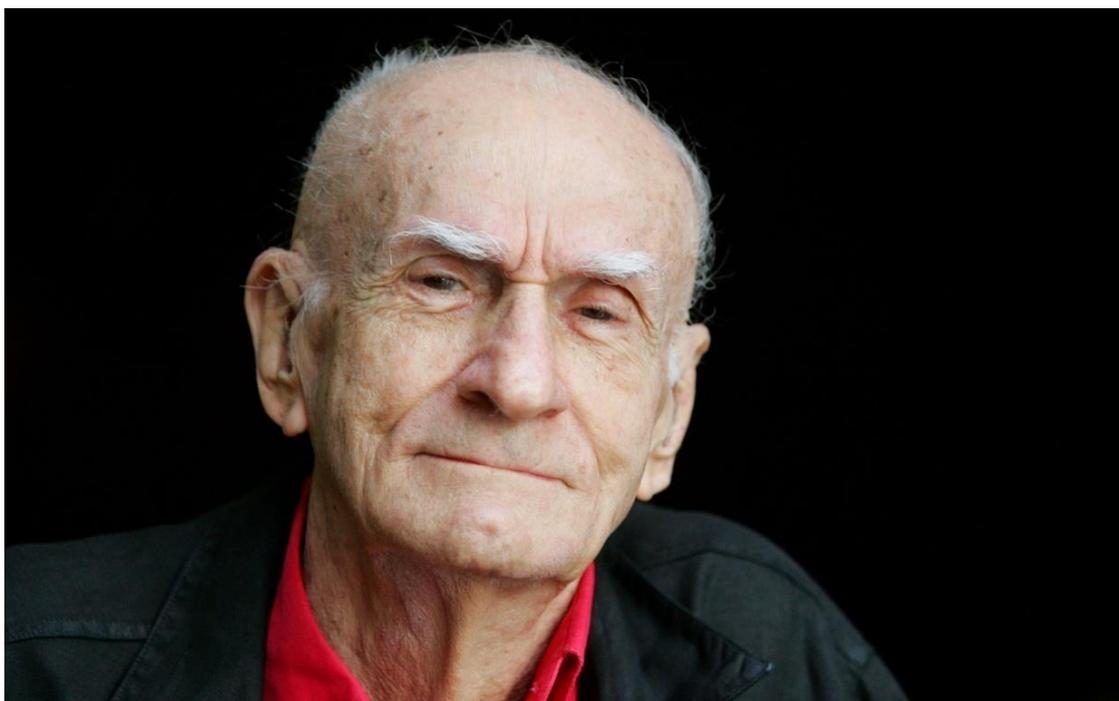


Figura 12: Dramaturgo Ariano Suassuna, criador de João Grilo. Fonte: Estadão, 2017.

CAPÍTULO 3

O ESPAÇO COMO VENTRE, UM PALHAÇO E A RUA.

Este capítulo se baseia em explanar sobre a minha experiência como palhaço de rua durante minha formação em Artes Cênicas na Universidade Federal de Ouro Preto. Começarei tratando das especificidades e aprendizados que obtive durante três anos trabalhando nas ruas. Apoiando-me, para a realização desse estudo, principalmente nas palavras do palhaço Chacovachi, que escreveu o livro “Manual e Guia do Palhaço de Rua” (2016), no intuito de compartilhar as suas experiências para palhaços que pretendem se aventurar nas ruas.

3.1 OS LUGARES DO PALHAÇO

Começarei dissertando sobre a minha experiência como palhaço de rua. “Experiencio” o palhaço em três espaços totalmente diferentes: na rua, no palco e no ambiente hospitalar, cada um desses ambientes com suas particularidades. O que o torna para mim um objeto de estudo e uma vivência tão única e instigante quanto à pesquisa dos “vagabundos brasileiros”.

Vivemos em um momento político onde a alcunha “vagabundo”, dirigida aos artistas está em alta. A rua é um ambiente que pode ser totalmente hostil para o palhaço e, ao mesmo tempo pode ser seu paraíso. A maior parte da minha experiência na rua se concentra na cidade de Ouro Preto-MG, uma cidade essencialmente turística.

Lembro da primeira vez que saí de “palhaço” na rua, como Tropeço. Acompanhado de alguns amigos, andamos por várias ruas do centro da cidade, apresentando alguns “números”, esperando que ganhássemos algum dinheiro em troca. Foi um fracasso total. Em outras vezes, tentei ir sozinho. Ocupei um pequeno espaço na Praça Tiradentes, o principal ponto turístico da cidade e comecei a fazer algumas mímicas. Não consegui prender a atenção de ninguém. Novamente um fracasso.

Já estava desistindo desta história de “palhaço de rua”, mas decidi dar mais uma chance a esse novo e assustador espaço. Fui para a Rua São José, uma rua

estreita, mas com grande fluxo de pessoas. Parei em uma ponte, me maquiei, vesti o nariz vermelho e uma calça verde, peguei minha escaleta, um instrumento musical de sopro, coloquei o chapéu no chão e comecei a tocar e dançar. Aos poucos as moedas iam caindo no chapéu. A ocupação na rua estava começando a funcionar.

Com a prática de passar horas repetindo a ação de tocar e dançar, percebi que o que faz as moedas caírem no chapéu é a “troca”. O palhaço Chacovachi diz que “o palhaço é comunicação. Quando deixa de comunicar-se, deixa de existir.” (2016, p.17). E é exatamente isto que a rua exige do palhaço, comunicação, troca.

É um jogo de observar o sujeito chegando de longe e fisgá-lo com o olhar, um suave movimento de pescoço o cumprimenta e dar bom dia. É ficar parado em um ponto e ao mesmo tempo ocupar a ponte toda. Criar uma atmosfera no espaço em que se trabalha. O palhaço tem que modificar alguma coisa no dia daquela pessoa.



Figura 13: Tropeço, tomando um merecido “pingado” depois de um dia de trabalho. Fonte: Acervo pessoal, 2019

Outra coisa, que é extremamente necessária para se aventurar na rua como palhaço, é a coragem. É preciso ter muita “cara de pau” para expor seu ridículo na sociedade. Geralmente, temos medo até de sair com meias de cores diferentes na rua. O palhaço usa da rua para se revelar. Além de usar meias de cores diferentes, ele ainda as usa ao contrário. Sobre o palhaço na rua, Chacovachi diz que:

Todo palhaço ou clown tem que ter sua experiência de rua, meter os pés no barro, estourar a garganta, sentir-se sem nada que te contenha, trocar medo por adrenalina e transformar as risadas em orgulho e moedas. Depois, a rua se transformará em muitos lugares e te permitirá transitar por eles com a segurança de quem dormiu feliz, em uma cama de pedras. (CHACOVACHI, 2016, p. 21)

Tal como o circo foi um ventre para o palhaço, a rua foi um ventre para Tropeço, onde ele se desenvolveu, onde foi acolhido, onde aprendeu a tropeçar e a levantar para que pudesse cair de novo. É sobre estar sempre pronto para caçar e fracassar. Ser palhaço é dar a cara à tapa, é um processo de autoconhecimento das próprias fragilidades que tanto tentamos esconder. O palhaço nasce no momento em que conseguimos rir daquilo que nos faz únicos: as pernas tortas, o nariz grande, a língua presa. Rimos do que é humano, o processo de criação do palhaço é sobre entender a própria humanidade em si, não é sobre acertos, muito pelo contrário, é um processo onde é necessário errar, errar tanto, mas tanto, que algo “radical” acontece. Um diferente “olhar” sobre o mundo é despertado, onde tudo é novo, o chão onde piso, o corpo que me sustenta, os sons em minha volta, as minhas relações intra e interpessoais. Ser palhaço não é sobre fingir ser “outra pessoa”, ou sobre mascarar-se. Ser palhaço, em minha opinião, é viver em uma íntima honestidade a mais pura e verdadeira manifestação de si.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Irei, nestas últimas linhas, evocar, quase que de forma nostálgica todos estes seres ancestrais que ajudaram a formar a imagem do que denomino como “vagabundo brasileiro”. Sua essência é composta dos limiares marginais exclusivamente brasileiros, um país latino-americano que passou por um processo de exploração europeia, escravidão, ditadura e que sofre reverberações destas “violências sociais” até hoje. Cito a epígrafe desse presente trabalho, composta pelas palavras do palhaço Chacovachi:

Um artista de rua não tem porque preocupar-se com a história, e ao mesmo tempo deveria a ter presente. As duas afirmações valem. O palhaço é expressão de uma sociedade, e na América Latina as sociedades compartilham acontecimentos comuns, desde a colonização, a exploração e o extermínio das comunidades nativas até as ditaduras dos sessenta e setenta, os movimentos revolucionários, a terra, e a coca-cola. As sensações e as ideias com as que se nutre o palhaço para armar seus materiais provém do terreno de vivências próprias de nossas sociedades terceiro mundistas, latino-americanas. (CHACOVACHI, 2016, p. 78)

Conseguimos, pela história, observar os fenômenos que fazem com que aqueles que vivem em uma baixa posição social ocupassem distintos espaços, em sua maioria em situações totalmente desumanas para sobreviver. Assim como analisamos nos três capítulos. Os “dangas”, que foram escravizados e colocados em postos de entretenimentos. Os bufões, que eram “ostentados” e humilhados como objetos da corte e da sociedade. Os comediantes *dell’Arte* que acharam nas estradas e na instabilidade o seu meio de sobrevivência. O circo, que trouxe a vários artistas a oportunidade de saírem das ruas. Ao Benjamin de Oliveira que enfrentou todo o novo contexto pós-abolicionista brasileiro. Ao Grande Otelo, que passou pela fuga e pelo lugar estereotipado do negro brasileiro. Ao Mazzaropi que trouxe aos holofotes o caipira do interior. Ao Ariano Suassuna, por colocar, por meio de sua artesanaria da língua Portuguesa, o nordeste em evidência. E aos artistas de rua do Brasil, que passam por tantos desafios dentro dos limiares da marginalidade, mas que não permitem que a arte urbana morra.



Figura 14: O ator e humorista Grande Otelo. Fonte: Programa Petrobras Cultural, 2004.

O “vagabundo” não é uma figura difícil de encontrar, ele está por toda parte, é a sociedade em si que o esconde. Mas como fenômeno de sobrevivência ele aparece, se revela como o bêbado, o morador de rua, o desempregado, o imigrante, entre outros. O “vagabundo brasileiro” é um sujeito que é ocultado socialmente e que é revelado em cena como palhaço.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

CASTRO, Lili. **Palhaços**: multiplicidade, performance e hibridismo. Rio de Janeiro: Mórulo, 2019.

CHACOVACHI, Palhaço. **Manual e Guia do Palhaço de Rua**; tradução de Jeff Vasques. La Plata: Contramar, 2016.

CHAPLIN, Charles. **Minha vida**. 13ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009

CHURCHWARD, Albert. **Signs & Symbols of Primordial Man**. New York: Cosimo. 2007.

DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix. **Mil Platôs**: Capitalismo e esquizofrenia; tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Editora 34, 5 vols. 1995-1997.

FARIA, João Roberto de. **História do Teatro Brasileiro**: Volume 1 – Das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FO, Dario. **Manual Mínimo do Ator**; Franca Rame (organização); Lucas Baldovino, Carlos David Szlak (tradução). -5ª ed.- São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

FREITAS, Nanci de. **A commedia dell'Arte**: máscaras, duplicidade e o riso diabólico do Arlequim. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.5, n.1, p. 65-74, 2008.

GAULIER, Philippe. **O Atormentador**: minhas ideias sobre teatro. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

GERMANO, Raphael. **Documentário Mazzaropi** (Centro Cultural dos Correios). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7Rt5XELWgrc>>. Acesso em: 19 nov. 2019.

HIRANO, Luis Felipe Kojima. **O imaginário da branquitude à luz da trajetória de Grande Otelo**: Raça, *persona* e estereótipo em sua performance artística. Afro Ásia, 48, p. 77-125. 2013.

IPEA. **Pesquisa estima que o Brasil tem 101 mil moradores de rua**. 2017. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=29303>. Acesso em 31 nov. 2019.

LYRA, Bernadette. **A emergência de gêneros no cinema brasileiro**: do primeiro cinema às chanchadas e pornochanchadas. Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v.6, n.11, jan./ jun. 2007.

MATERNI, Ângela. **A commedia dell'Arte**. In: NUÑES, Carlindo Fragale et alli. O teatro através da história. 2 v. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil/ Entourage Produções Artísticas, 1994.

MATOS, Marcela. **Sai da Frente!**: a vida e a obra de Mazzaropi. Rio de Janeiro: Desiderata, 2010.

MAZZAROPI, Amácio. **Entrevista de Amácio Mazzaropi**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-2Nc-9bjWC8>>. Acesso em: 19 nov. 2019.

MENDES, Cleise Furtado. **A Gargalhada de Ulisses**: a catarse na comédia. São Paulo: Perspectiva/ Salvador: Fundação Gregório de Mattos, 2008.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**; tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, Demasiado Humano**: um livro para espíritos livres; tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NOGUEIRA, Wellington. **O Mundo Precisa de Mais Palhaços**. 2015. (16m33s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=R3F98tFl-zk>>. Acesso em: 10 dez. 2019.

O Auto da Compadecida. Direção: Guel Arraes. Produção: Globo Filmes. (104m). 2000.

O Auto da Compadecida- Making Of. **O Auto da Compadecia** – Making of (1998/2000). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=e1O7DLuG5P4>>. Acesso em: 20 dez. 2019.

O Lamparina. Direção:Glauco Mirko Laurelli. Produção: Amácio Mazzaropi. PAM Filmes. (91m). 1964

SANTOS, Roseli. **Significado de Vagabundo**. 2019. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/vagabundo/>> Acesso em: 20 nov. 2019.

SUASSUNA, Ariano. **Ariano Suassuna**- A mim ninguém me enrola. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BCW4ZGyxWhI>>. Acesso em: 20 dez. 2019.

_____. **Auto da Compadecida**. Ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

THEBAS, Cláudio. **O Livro do Palhaço**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2005.