

CONTRA AUGUSTO

Mário Fernando Bolognesi¹

Resumo

O palhaço Biribinha, do Teatro Biriba, encenou o esquete *Que Bicho é Esse?* O palhaço iniciou a cena apresentando um perfil tolo e terminou-a demonstrando plena inteligência. Essa transição entre extremos aproximou a personagem de um tipo específico de palhaço: o *Contra-Augusto*, consolidado na história do circo europeu pelo Trio Fratellini. No Brasil, desde o final do Século XIX, os palhaços apresentaram características múltiplas em que prevaleceu o hibridismo de tipos, gêneros cênicos e performances variadas. Com isso, eles não se aprisionaram às características de tolo e ingênuo do Augusto, nem à arrogância e à “inteligência” dos Clowns Brancos.

Palavras-Chave: Biribinha; *Contra-Augusto*; Palhaço Brasileiro

Abstract

The clown Biribinha, of the Theater Biriba, staged the sketch “Which Animal is This?” The clown began the scene as a foolish character but finished it as an intelligent one. This transition between extremes is closely related to the character of a specific type of clown: the *Contra-Auguste*, consolidated in the history of the European circus by the Trio Fratellini. At the end of the 19th Century in Brazil, clowns presented multiple characteristics, the most prevalent of which were crossbreed of types, kinds of staging and mixed performances. As such, they were not bound to the characteristic foolish and naive of Auguste, nor to the arrogance and “intelligence” of the White Clowns.

Keywords: Biribinha; *Contra-Auguste*; Brazilian Clown

¹ Professor Titular da UNESP – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Campus de São Paulo - Instituto de Artes. Pesquisador do CNPq.

Em 19 de Janeiro de 2006, o Teatro Biriba, de propriedade de Cidinha Passos,² em Itapema, Santa Catarina, apresentou a comédia *Os Três Gostosões*. Após a comédia, o palhaço Biribinha (Franco Adriano Passos Rosa)³ encenou alguns esquetes. Dentre eles, destaca-se *Que Bicho é Esse?*

Além do Biribinha, Cristiano Cléber participou da cena. Cristiano anuncia a fama de Biribinha na cidade. Todos o julgam bonito, com boa estatura, bom gosto para se vestir, mas apresenta um grande defeito: é “meio burro”. Biribinha protesta e o amigo diz que não concorda com a opinião dos demais: ele não é “meio burro”, mas “burro inteiro”. O palhaço esbraveja e afirma ser “inteligimento”, querendo dizer, inteligente. Estudou cinco minutos e aprendeu a entrar pela porta e sair pela janela. Em seguida, afirma que é tão inteligente que “toma sopa de letrinhas e faz cocô em ordem alfabética”.

Para provar à platéia que Biribinha é burro, Cristiano propõe uma aposta: toda pergunta que o palhaço não souber responder, terá de pagar um real. Em troca, a toda questão não respondida por Cristiano, Biribinha terá direito a dez reais. O palhaço raciocina: “eu posso perder até nove; se ganhar uma, saio ganhando”. O desafio foi aceito.

Cristiano inicia com as perguntas. Primeira delas: “Por que o cachorro entra na igreja?”. Biribinha vacila, não responde, e paga um real. Ele quer saber a resposta: “Ele entra na igreja porque seu dono entrou.” – explica Cristiano. Em seguida, “Por que o cachorro sai da igreja?”. “Porque o dono saiu.” - responde prontamente Biribinha. Resposta errada: “Ele sai porque a porta está aberta.”. Mais um real perdido.

A partir de então, as perguntas de Cristiano ganham ritmo frenético, sem dar tempo à reflexão de Biribinha.

Terceira pergunta: “Biribinha, por que

meu pai casou com minha mãe?” O palhaço responde rapidamente: “Porque a porta estava aberta.”. Cristiano protesta e ganha mais um real. Resposta: “Ele se casou com minha mãe porque se conheceram, namoraram e resolveram se casar.”. Imediatamente, a quarta pergunta: “Biribinha, o que é que anda pra frente com a barriga pra trás?”. O palhaço responde que é a vasoura. Nada disso. De acordo com Cristiano, “É a perna e sua barriga.”. Mais um real perdido.

Mais que depressa Cristiano vai fazer outra pergunta, mas é interrompido por Biribinha - “Deixa eu perguntar também!”. Quebra-se o ritmo frenético e a cena ganha um tom propício ao acompanhamento do raciocínio.

E lá vem a pergunta do palhaço: “O que é um bicho peludo, que mora ali no canto da praia? Quando ele sai de casa para a 101 (referência à BR-101, que corta o estado de Santa Catarina, ligando-o aos demais), ele tem dez pernas. Ele toma o rumo de Joinville, tem vinte pernas. Passou Joinville ele está com quarenta pernas. Ele anda quatrocentos quilômetros e está com trezentas pernas. Andou quinhentos quilômetros, está com novecentas e setenta e sete pernas. Chegou no Rio de Janeiro e está com duas mil, novecentas e tralalá de pernas. Quando ele volta para Itapema, está com uma perna só e de muleta. Que bicho é esse?”. E Biribinha já cobra os dez reais a que tem direito. Cristiano ameaça pagar, mas recua e solicita que a pergunta seja repetida. Biribinha se atrapalha, pois esquecera cidades, quilometragens e número de pernas. Mesmo assim, repete a pergunta, reinventando e modificando locais, distâncias percorridas e quantidade de patas do bicho. Apenas o final se mantém: uma perna e de muletas.

O companheiro não sabe a resposta e paga os dez reais apostados. No entanto, pondera que a toda pergunta que fizera, ele revelava a resposta. Pergunta, então, a Biribinha: “Que bicho é esse?”. O palhaço responde: “Pega um real que eu também não sei!”. E termina o esquete exclamando:

² Na mesma época, eram duas as companhias com o nome Teatro Biriba: a de Cidinha Passos, que tinha como palhaço o Biribinha, e a de Geraldo Santos Passos, o Biriba, que estava em Balneário Arroio do Silva, em Santa Catarina.

³ Uma descrição das condições estruturais e dos espetáculos do Teatro Biriba, bem como de seu palhaço Biribinha, pode ser consultada em meu livro *Circos e palhaços brasileiros*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009, p. 143-151. Disponível para download em: www.culturaacademica.com.br.

“E eu que sou burro!”.



Biribinha no esquete *Que Bicho é Esse?*
Foto: Mario F. Bolognesi

O esquete apresentado, cuja dramaturgia está gravada, na prática do circo-teatro, na memória dos artistas, tem como motivo inicial a falta de inteligência do palhaço. De fato, tudo parece encaminhar para essa constatação. As perguntas de Cristiano não recebem respostas satisfatórias. O primeiro recurso ao qual o palhaço se apegava é a associação imediata da resposta correta da pergunta anterior como solução para a questão seguinte. Assim, por exemplo, a porta aberta, que serviu ao cachorro para sair da igreja, é tomada como resposta para o casamento dos pais de Cristiano. Evidentemente, esse recurso só ganha eficácia quando o ritmo da cena se acelera, de forma a constituir uma espécie de continuidade no raciocínio do palhaço.

Mas as prerrogativas se invertem e o palhaço apresenta uma pergunta nada imediata e estapafúrdia, se considerada com base em dados de realidade. A ausência da lógica factível é substituída pelo artilho da abstração que, do ponto de vista lógico, apresenta sofisticação de pensamento. Tudo tem seu início no momento em que Biribinha se convence a entrar na aposta: se perder nove e ganhar uma apenas, ele sairia ganhando. Ao final, a astúcia da ação raciocinada prevalece sobre os dados imediatos e verossímeis do jogo de pergunta e resposta. O palhaço se supera e seu racio-

cínio deixa o terreno do imediato e passa a operar no campo abstrato das relações e dos valores numéricos. Atente-se, todavia, que tal transição está associada à mudança de ritmo da cena: o ritmo frenético induz a associação de respostas; o ritmo lento assegura a eficácia do raciocínio abstrato.

Biribinha é um palhaço com características do Augusto: sapatos imensos, roupas extravagantes, com calça tipo macacão xadrez, camiseta listrada, maquiagem sobre-carregada, nas cores primárias, branco, vermelho e preto. No tocante às características psíquicas, a estupidez e o raciocínio lento são propriedades que se amalgamam à personagem-tipo Augusto. Todavia, Biribinha demonstrou superação da estultice. Ele transitou pelos dois extremos: a tolice e a fina inteligência abstrata. Estaria ele fugindo da tipologia do Augusto? Sim. Ele se aproximou de um terceiro tipo (os dois primeiros são o Augusto e o Clown Branco), o Contra-Augusto.

A criação de um terceiro tipo entre os cômicos circenses é atribuída, na história europeia dos clowns, aos Irmãos Fratellini, em 1909. (Simon, 1988, p. 168) Até então, a comicidade no picadeiro circense era conduzida por uma dupla: o Augusto e o Clown Branco, o dominado e o dominador, respectivamente.

O trio Fratellini era formado pelos irmãos Paolo (Paul), Valentino-Alberto (Albert) e François. François (1879-1951) era o Branco; Albert (1885-1961), o Augusto e Paul (1877-1940), o Contra-Augusto.

O Contra-Augusto se posta entre os dois extremos: a sublimidade, a delicadeza, a inteligência e o autoritarismo do Branco e o grotesco, a rudeza, a tolice a ingenuidade e a subordinação do Augusto. Nas palavras de Albert Simon, entre dois extremos: “o super-homem pássaro François e o sub-homem larvário Albert, Paul, o burguês bem vestido, o homem ordinário, carregando seu espanto e seus furores vau-devilescos.” (1988, p. 171)

As características apontadas por Simon trazem à tona uma personagem cômica associada ao homem comum das cidades. O Augusto, como se sabe, tem suas matrizes

na vida campesina, assim como o Branco tem suas aproximações com o universo aristocrático. O Augusto nuançado, denominado tecnicamente de Contra-Augusto, consagrado no ambiente circense por Paul Fratellini, aproxima-se da vida urbana e cidadina.⁴ De acordo com Henry Thétard, "... ele representava o pequeno burguês irremediavelmente convencido de sua superioridade e, com ela, sempre pronto a cometer canalhices...". (In: Lévy, 1997, p. 20). Em outras palavras, a ingenuidade, a tolice e a subordinação se manifestam no Contra-Augusto, de acordo com a necessidade cênica, mas tais características não são estanques e podem, com naturalidade, oscilar e transitar para o seu oposto.

O reconhecimento, por parte dos estudiosos europeus, da inovação trazida pelos Fratellini na comicidade circense aloja-se exclusivamente no ambiente francês em que os papéis cênicos eram definidos. Paul, nesse contexto, surge como uma espécie de síntese dialética da oposição original estabelecida entre o Branco e o Augusto.

A entrada no jogo cômico circense de uma personagem que apresenta características físicas, psíquicas e morais definidas e que transita entre as qualidades e defeitos dos outros dois parceiros, que estão em situação de oposição, traz implicações diversificadas e ao mesmo tempo possibilidades de avanço no tocante à complexidade dramática. A cena, a partir de então, pode se desvencilhar do jogo de opostos (Branco e Augusto). Isto é, os opostos aparecem, porque são condições para qualquer conflito cênico ou situação cômica, mas a terceira personagem possibilita a superação do conflito ou situação antagônica inicial. Como apontam Levy e Serrault,

Com os Fratellini, a chegada de um terceiro personagem vai modificar a ação cênica. Não que o estilo das entradas seja radicalmente alterado, nem que as relações no jogo se tornaram idílicas. Mas a presença de um novo

cômico vai forçosamente modificar a ação, criando meios para um melhor esboço dos caracteres dos dois augustos, influenciando o clown e, ampliando as possibilidades de intrigas, vai conduzir a uma comédia clownesca mais nuançada. (1997, p. 36)

Mas, os parâmetros psíquicos, morais, físicos e comportamentais definidores dos tipos franceses (quicá europeus) não devem ser tomados como paradigmas conceituais para a análise de todos os palhaços. A história não se efetiva por reprodução fiel de alguns supostos inovadores. Aliás, bem ao contrário: apenas por efeito analítico pode-se reconhecer a novidade trazida pelo trio Fratellini. O contato e a imersão do palhaço na cultura de cada região apresentam particularidades para as quais a história nem sempre está atenta.

O caso brasileiro é exemplo dessa necessidade de relativização. Desde a passagem do século XIX ao XX, os palhaços escaparam da fixação tipológica e oscilaram com frequência entre os opostos apontados como definidores dos tipos originais da comicidade circense. Como exemplo, pode-se recordar Benjamin de Oliveira,⁵ que, de acordo com Daniel Marques,

... irá recombina elementos da tradição artística com as exigências de um crescente mercado cultural, deslizando conceitos estanques, e, através de canais transversais e oblíquos, conseguir destaque e se integrar no panorama sócio-cultural carioca do período.

Suas peças são o testemunho destas operações de hibridização e mediação cultural, mas também os indícios das tentativas e do esforço empregado para se fazer aceito nesta sociedade. Ao conjugar em seu texto dramático, pantomimas circenses, mutações de mágicas, apoteoses, apresentações musicais, declamações, números de palhaços, oferecendo ao público uma nova forma de entretenimento, o negro Benjamin 'escapa' de uma categorização mais rígida, reali-

4 O "aburguesamento" do Augusto, ou seja, a migração de seu lastro social simbólico, do camponês para o cidadão, foi fartamente explorado no âmbito do cinema, especialmente do cinema mudo cômico.

5 Mas não apenas ele, como também seus antecessores. (Silva, 2007, p. 119-122)

zando sua obra em uma região intersticial, intervalar. (Marques, 2004, p. 51)

As observações acima se baseiam em estudo histórico, levado adiante por Ermínia Silva em sua tese de doutorado (2003), *As múltiplas linguagens da teatralidade circense: Benjamin de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX*,⁶ editada em livro sob o título *Circo-teatro: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*.⁷ Segundo a historiadora,

O espaço circense consolidava-se como um local para onde convergiam diferentes setores sociais, com possibilidade para a criação e expressão das manifestações culturais presentes naqueles setores. Através de seus artistas, em particular os que se tornaram palhaços instrumentistas/cantores/atores, foi se ampliando o leque de apropriação e divulgação dos gêneros teatrais, dos ritmos musicais e de danças das várias regiões urbanas ou rurais, elementos importantes para se entender a construção do espetáculo denominado circo-teatro. (Silva, 2007, p. 83)

O espetáculo circense, no Brasil, desde o final do século XIX, investia no hibridismo, fazendo aproximar tanto as matrizes européias de muitos de seus artistas, como as brasileiras, especialmente com os palhaços, mesclando em um único espetáculo diversos gêneros de números, como apresentações equestres, ginásticas, musicais, funambulismo, mímica, bailado, exposição zoológica etc.

Contudo, as apresentações musicais desenvolvidas pelos comicos cantores e tocadores de violão, as cenas cômicas e as pantomimas iam se tornando, cada vez mais, os principais carros-chefe dos espetáculos circenses, transformando aqueles que os realizavam, assim como os que os produziam, em sucessos garantidos e premiados. Esse foi o caso de Ben-

jamin de Oliveira, identificado nos jornais como o “laureado clown brasileiro”. (p. 189-190)

Diante destas constatações, com referencial histórico do final do século XIX, torna-se impossível pensar o palhaço negro como apegado rigidamente às características do Augusto. A dinâmica histórica e cultural da República, cuja capital era o Rio de Janeiro, apresentava um processo acentuado de hibridização diante da conflituosa relação entre a música de câmara e de corte, de matriz européia, como também polcas, modinhas, mazurcas, e a música dos terreiros e das ruas, particularmente o lundu, o maxixe e as formas originárias do samba.⁸ Tal dinâmica se estendeu à atuação dos palhaços nos palcos e picadeiros dos circos, que além das estradas circenses, encenaram esquetes, adaptaram obras conhecidas, como é o caso do próprio Benjamin, que apresentou uma versão de *O Guarani*, compuseram dramas e comédias, cantavam, tocavam violão, recitavam poesias etc. É impossível conceber tal dinamismo tendo por base o apego ao tipo fixo e rígido de uma personagem voltada ao universo rural, marcada pelo raciocínio lento e pela ingenuidade, como é o caso do Augusto. No Brasil, os palhaços adotaram a mobilidade entre os tipos aproximando-se do Contra-Augusto francês, antecipando-o por pelo menos duas décadas.

Biribinha é herdeiro dessa experiência múltipla e híbrida. Sua formação artística se deu, empiricamente, na prática do circo-teatro que, além de dramas e comédias, levavam (e ainda levam) à cena esquetes, chanchadas, shows musicais, show de calouros etc. O palhaço está presente em praticamente todas as modalidades, como uma espécie de arauto, mestre de cerimônias, comediante, humorista, animador e agitador de cena, quase sempre atuando como contraponto cômico. As inúmeras funções exercidas pelo palhaço na prática do circo-teatro impossibilitam o apego a um tipo específico.

6 Campinas: Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2003. Tese de doutorado.

7 Disponível para download em: www.funarte.gov.br/edicoes-on-line/.

8 Consultar, a esse respeito, os estudos de José Ramos Tinhorão e de Roberto M. Moura, indicados nas Referências Bibliográficas.

REFERÊNCIAS

BOLOGNESI, M. F. *Circos e palhaços brasileiros*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. Disponível para download em www.culturaacademica.com.br.

MARQUES, D. *O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro: Benjamin de Oliveira e a consolidação do circo-teatro no Brasil – mecanismos e estratégias artísticas como forma de integração social na Belle Époque carioca*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2004. Tese de doutorado.

MOURA, R. R. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

_____. *No princípio era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

LEVY, P. R. e SERRAULT, M. *Trois clowns légendaires*. Les Fratellini. Arles, Actes Sud, 1997.

RÉMY, T. *Les clowns*. Paris: B. Grasset, 1945.

ROMAIN, H. *Histoire des bouffons, des Augustes et des clowns*. Paris: J. Losfessd, 1997.

SILVA, E. *As múltiplas linguagens da teatralidade circense: Benjamin de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX*. Campinas: Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2003. Tese de doutorado.

SILVA, E. *Circo-teatro: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Alтана, 2007. Disponível para download em www.funarte.gov.br/edicoes-on-line/.

SIMON, A. *La planète des clowns*. Lyon: La Manufacture, 1988.

TINHORÃO, J. R. – *Música popular: os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976.

_____. “Circo brasileiro: o local no universal”, in Lopes, Antonio Herculano (org.) – *Entre Europa e África: a invasão do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000, p. 193-214.