

AS MÚLTIPLAS GENEALOGIAS DE CLOWNEAR-PALHAÇAR

Patrícia Sacchet¹

Resumo: Este artigo apresenta as múltiplas genealogias clownescas como sendo imprescindíveis para a intensidade e a sobrevivência da arte de clownear-palhaçar. A partir da recusa da ideia de uma "única e verdadeira" origem, abre-se à possibilidade de conceber vários começos para os clowns-palhaços. O conceito de rizoma de Deleuze e Guattari permite a concepção de um tecido vivo de relações entre tempos, espaços e culturas que serve como nutriente de artistas e suas figuras cômicas através dos tempos.

Palavras-chave: Múltiplas genealogias; rizoma; clownear; palhaçar

Abstract: This article shows the multiple clowning genealogies as vital to the intensity and survival of the clowning art. From the denial of the idea of a "unique and true" origin, we consider the possibility to conceive several beginnings for the clowns. The rhizoma concept by Deleuze and Guattari permits a conception of a living relationship web among time, space and culture which serves as nutrient of artists and their comic figures through the time.

Key-Words: Multiple genealogies; rhizoma; clowning.

Existe uma origem do clownear? Teria o palhaço se originado nos circos como muitos afirmam? A ideia da posse ou exclusividade da arte do clown/palhaço pelo circo está geralmente apoiada na ideia de que esta arte começou embaixo da lona e somente ali seria legítima.

No entanto, qualquer ideia de legitimidade ou exclusividade, seja por parte do circo ou do teatro, soa um tanto enclausurante para esta arte. Veremos adiante que a força cômica dos clowns/palhaços escapa a isto e se faz imprescindível verificarmos que há inúmeras figuras que podemos considerar clowns/palhaças nas mais diversas culturas, exercendo variadas funções, desde culturas primitivas até nossos dias, bem antes do circo que concebemos como tradicional, o circo moderno.

Provavelmente, o motivo para que tantos autores coloquem o início do clownear nos circos seja a importância incontestável deste espaço para o desenvolvimento da arte clownesca. Soma-se ainda a isso a escassez de informações que completariam uma pesquisa mais antropológica sobre culturas

¹ Mestre em Artes Cênicas pela UFRGS.

antigas, praticamente nada se compararmos aos materiais interessantes disponíveis sobre o universo colorido do clownear profissional de circo.

Há sempre muita confusão, por exemplo, quando alguns autores não fazem distinção entre o circo e as artes circenses. O circo, diferentemente das artes circenses, é o espetáculo, o empreendimento, a empresa, seja ela familiar ou não. Viveiros de Castro acerta ao propor uma diferenciação entre a história do circo e a das artes circenses, para ajudar a evitar alguns equívocos dessa ordem:

“Acreditar que a figura do palhaço é exclusiva do circo é negar uma história de milênios em troca de uns meros cento e poucos anos de circo clássico. O palhaço tem seu lugar de maior destaque no circo, mas o próprio circo – a casa de espetáculos – é uma relativa novidade (genial novidade!) que não detém a exclusividade como espaço de apresentação das artes circenses.”
(Viveiros de Castro, 2007: 66)

Segundo Torres (1998), em *O Circo no Brasil*, as artes circenses surgiram na China, onde foram descobertas pinturas de quase 5.000 anos em que aparecem acrobatas, contorcionistas e equilibristas. A acrobacia era uma forma de treinamento para os guerreiros, de quem se exigia agilidade, flexibilidade e força. Com o tempo, essas qualidades foram se imbuindo de graça, de beleza e harmonia. Em 108 a.C., houve uma grande festa em homenagem a visitantes estrangeiros, que foram brindados com apresentações acrobáticas que acabaram surpreendendo e agradando bastante. A partir daí, o imperador decidiu que anualmente seriam realizados espetáculos do gênero durante o Festival da Primeira Lua. Até hoje, os aldeões costumam praticar malabarismo com espigas de milho, brincam de saltar e de equilibrar imensos vasos nos pés. Na Índia, os números de contorção e saltos fazem parte dos milenares espetáculos sagrados, junto com danças, música e canto. Nas pirâmides do Egito, existem pinturas de malabaristas e paradistas. Na Grécia, as paradas de mão, o equilíbrio mão a mão, os números de força e o contorcionismo eram modalidades olímpicas. Em meio a esses números, entre uma apresentação e outra, estavam lá também os sátiros fazendo o povo rir, constituindo as legiões que dariam continuidade às linhagens dos palhaços.

Foi somente no ano 70 a.C., em Pompéia, que houve um anfiteatro destinado a exibições de habilidades incomuns. O Circo Máximo de Roma

apareceu pouco depois, onde ocorreram apresentações diversas até ser destruído por um incêndio em 40 a.C. Foi construído no mesmo local o Anfiteatro Coliseu, para 87 mil espectadores. Lá eram apresentadas excentricidades como homens louros nórdicos, animais exóticos, engolidores de fogo e gladiadores, entre outros. Porém, entre 54 e 68 d.C., as arenas passaram a ser ocupadas por espetáculos sangrentos, como a perseguição aos cristãos, que eram atirados às feras, o que fez diminuir o interesse pelas artes circenses. Muitos desses artistas passaram a improvisar suas apresentações em praças públicas, feiras e entradas de igrejas. Durante séculos, em feiras populares, barracas, artistas diversos exibiram fenômenos, habilidades incomuns, truques mágicos e malabarismo. No século XVIII, vários grupos de saltimbancos percorriam a Europa, especialmente Inglaterra, França e Espanha. Eram frequentes as exibições de destreza a cavalo, combates simulados e provas de equitação. (Torres, 1998; Viveiros de Castro, 2007).

Essas eram as artes circenses, repletas de clowns e artistas afins, fazendo “coisas” entre as apresentações das artes mais “nobres”, entre números mais “sérios”. Sobre essas intervenções, no entanto, há muito pouco material escrito, sendo o clownear uma arte historicamente ensinada através da prática e da oralidade.

No Brasil, mesmo antes da criação do Circo de Astley², na Inglaterra, já havia ciganos que vieram da Europa, onde eram perseguidos. Certamente houve ligação desse povo com as artes circenses e com o espetáculo de circo propriamente dito. Entre suas especialidades, incluíam-se a doma de ursos, o ilusionismo e as exibições com cavalos. Segundo alguns relatos, eles usavam tendas e, nas festas sacras, havia bagunça, bebedeira e exibições artísticas, incluindo teatro de bonecos. Eles viajavam de cidade em cidade, adaptando seus espetáculos ao gosto da população local, retirando antecipadamente do programa aqueles números que não fariam sucesso na cidade onde se apresentariam, tal qual ocorre nos circos. (Torres, 1998).

Segundo Dario Fo:

² É praticamente um consenso entre os historiadores reconhecer que o pai do circo moderno foi Philip Astley, suboficial inglês que comandava apresentações da cavalaria. Em seu circo, além das atrações com cavalos, Astley introduziu saltimbancos, saltadores e palhaços.

“O ofício do clown é formado por um conjunto de bagagens e de filões de origem muitas vezes contraditória. É um ofício afim do jogral e do mimo greco-romano, para o qual concorrem os mesmos meios de expressão: voz, gestualidade acrobática, música, canto, acrescido de prestidigitação, além de uma certa prática e familiaridade com animais – ferozes, inclusive.” (Fo, 1999: 303-304)

A arte do palhaço é, portanto, milenar. Estava presente desde os saltimbancos mais remotos, artistas circenses diversos. Há representantes desta arte, figuras clownescas tribais e/ou excêntricas nas mais diversas culturas e ritos antigos, principalmente nas festividades religiosas e nas apresentações populares. Nos rituais sagrados de diversos povos antigos, era comum que se misturassem o solene e o grotesco em uma mesma cerimônia. Havia, por exemplo, em variadas tribos indígenas uma espécie de xamã, uma excêntrica figura que utilizava o riso como elemento ritual para espantar o medo, principalmente o medo da morte. Entre outras coisas, sua função era transmutar tristezas, dissipar tensões dos participantes e até curar enfermidades. Essas figuras tinham o papel de usar a habilidade com o humor para controlar atitudes de abuso de poder do chefe ou cacique da aldeia. Era possível encontrar esses sacerdotes da “ordem ao contrário”, em tribos antigas da América do Norte (figura do Heyoca), entre monges budistas tibetanos (a figura do Mi-tshe-ring), entre os aborígenes da Nova Guiné, e até nos dias atuais temos a figura do Krahô-Hotxua, espécie de clown sagrado da tribo Krahô, de Tocantins, no Brasil. (Viveiros de Castro, 2007).

Da mesma forma, temos os bobos da corte, que nada mais eram do que bufões-palhaços a serviço de reis e nobreza. Quanto a eles, viviam pelos castelos, tabernas, ruas, festas reais, banquetes. Existiam desde os povos antigos, no Egito, na China, na Índia, em vários países do Oriente e Ocidente, apesar de normalmente os historiadores restringirem sua participação à Idade Média e à Europa. Em sua maioria, eram anões, corcundas perspicazes e espirituosos que acompanhavam o faraó, o rei, a autoridade máxima do lugar. Os bufões eram encarregados de divertir, alegrar a majestade, suas festas. Segundo Towsen (1976), muitas vezes, eram tidos como sábios conselheiros, embora alguns nem fossem assim tão inteligentes. Pelo fato de serem, em sua maioria, figuras anômalas fisicamente, qualquer sinal de inteligência “normal” já

acabava sendo visto como excesso de sabedoria. (Viveiros de Castro, 2007; Towsen, 1976).

Bakhtin (1996: 3-4) relata que a figura do clown/palhaço traz na sua genealogia toda uma legião de figuras da cultura cômica popular da Idade Média, principalmente das festas carnavalescas. Nessas festas, havia uma grande diversidade: aquela alegre bufonaria, cortejo de loucos onde se vivia provisoriamente um mundo ao avesso, outros mundos possíveis, de forma alegórica, intensa, utópica e divertida. Durante um período pré-determinado, as hierarquias deixavam de existir para tomar a praça pública, havendo o livre contato entre os homens que experimentavam as formas cômicas, grotescas, irreverentes e positivas de viver esse mundo. A carnavalização seria, portanto, uma forma de operar, potencializar e reafirmar esses outros mundos possíveis, a vida, a fertilidade através da alegoria, no riso popular. Nesse destronamento do poder, há a coroação de um excêntrico do povo. Nessas e em outras atitudes de inversão e alegre irreverência contra a ordem hierárquica do poder central vigente, o povo exalta alegoricamente a vida e a morte, brindando a um outro mundo possível e utópico. Possível através da transformação e da regeneração dos valores da própria vida invertidos, ao avesso, renovados (Bakhtin, 1996).

“Sacerdote às avessas, xamã, curandeiro, saltimbanco, bobo sábio, anão deformado, truão, prestidigitador, charlatão, parlapatão, bufão, clown, palhaço... Seja qual for o nome ou a forma de apresentação desta figura, sempre existiram artistas que se apresentavam em ruas e praças, nas festas do povo e nos palácios dos nobres fazendo coisas incríveis, divertindo e surpreendendo a todos. Towsen afirma que não há dúvidas de que existiram cerimoniais clownescos em tempos pré-históricos. Esse clownear amplo, pelo mundo, atravessou tempos, como afirma Towsen: Sem dúvida os clowns foram aparecendo e desaparecendo desde o início dos tempos, e sua tradicional tirada "ó nós aqui outra vez!" evoca a chegada de todo um universo de clowns. Este mundo é tão diversificado como a própria vida, já que o herói da nossa história pode ser encontrado em um número surpreendente de disfarces, das aulas de clown aos bobos da corte; do encantador do povoado indiano ao cheyenne "contrary"; no teatro, no rodeio, e no circo. São todos clowns, e, no entanto, as diferenças entre eles são tão completamente fascinantes quanto as suas similaridades.” (Towsen: 1976: 04)

Para termos uma amostra dos tipos clownescos resistindo, atravessando os tempos, podemos mencionar como exemplo a afirmação de que o palhaço traz a herança do Arlequim/Briguella, os zanni da Commedia dell’arte que

seriam os herdeiros da Fábula (ou Farsa) Atelana que, por sua vez, também seria uma herdeira da Comédia Dórica grega.

Viveiros de Castro aponta que essa idéia de relacionar a *Commedia dell'arte* com a Farsa Atelana e a Comédia Dórica não é unânime entre historiadores, pois, para alguns, faltam indícios consistentes que relacionem essas comédias durante um trajeto de mais de mil anos. Mas, se observarmos os tipos ou máscaras da *Commedia dell'arte*, podemos perceber uma forte correlação com os tipos da Farsa Atelana, mostrando “a mais contundente prova da vitalidade da linhagem genética dos personagens cômicos”. Por exemplo, na Farsa Atelana, o Sannio, bufão da comédia grega, que usava um chapeuzinho branco ou preto, trajava uma roupa feita de pequenas peças de múltiplas cores, e divertia os espectadores com suas caretas e troças, seria a correspondência do Arlequim, e o Bucco, gordo simplório, descarado, mentiroso, que só pensa em como garantir a sua próxima refeição, poderia fazer a correlação com Brighela, completando a dupla dos zanni. (Viveiros de Castro, 2007:43)

Além desses, também temos o Maccus, que era um corcunda, careca, orelhudo e com um nariz comprido e adunco. Ele compensava sua figura grotesca com inteligência e audácia, sempre conseguindo o que queria. Seria o ancestral do Polichinelo. Dossenus era a caricatura do homem metido a intelectual, pretense sábio, que tenta receitar aos outros os seus medicamentos e preparados mágicos. Eis que temos o precursor dos Dottores da *Commedia dell'arte*. (Viveiros de Castro, 2007: 43)

Todos esses tipos se mantiveram mais do que vivos no repertório dos jograis, mimos e saltimbancos, adaptando-se a cada gosto dos espectadores populares, das modas locais, até nossos dias. Temos o grande gênio de Molière fazendo um ótimo Scapin, trazendo em todas suas peças uma grande influência dos tipos da *Commedia*, quando ela parecia morrer como gênero no século XVIII. Esses tipos também inspiraram as peças de dramaturgos como Carlo Goldoni e Carlo Gozzi, pois a vitalidade e a atemporalidade dessas figuras cômicas vão reavivar a chama do clownear por vários cantos do mundo, até hoje.

Para Fo,

“O clown vem de muito longe: eles já existiam antes do nascimento da Commedia dell’arte. Podemos dizer que as máscaras a italiana nasceram de um casamento obscuro entre jogralistas, fabuladores e clowns, e posteriormente, depois de um incesto, a Commedia pariu dezenas de outros clowns.” (Fo, 2005: 305)

A partir dessas possibilidades de vários começos, múltiplas genealogias, podemos deixar de validar apenas uma única origem, que se resumiria a um inventor ou a um momento específico e localizado, para definir o surgimento do palhaço. Se não há posse por parte do circo, também não há posse por parte do teatro, nem qualquer tentativa de apropriação por parte alguma. Não ter um dono resulta em certa liberdade de coexistência, de metamorfose e migração. Essa figura assumiu papéis e formatos diferenciados ao longo do tempo, segundo as necessidades humanas de cada cultura:

“O clown não foi inventado por um único indivíduo, nem ele é exclusivamente um produto da civilização ocidental. Ao contrário, ele tem sido perpetuamente redescoberto pela sociedade porque – como bobo, jester, e trickster – ele encontra razões suficientes nas necessidades humanas.” (Towsen, 1976: 04)

A partir disso, o autor completa com uma visão histórica bem abrangente sobre o clownear:

“Historicamente, a figura do clown abrange muito mais do que o óbvio figurino engraçado e a cara pintada; ele representa uma visão do mundo que tanto as sociedades intelectuais e as chamadas culturas primitivas têm valorizado enormemente, um senso de comicidade significativa para crianças e adultos igualmente, e uma forma dinâmica de atuar baseada em técnica surpreendente e improvisação inspirada.” (Towsen, 1976: 04)

Um Rizoma Clownesco

Deleuze e Guattari (1997: 11-36) vão desenvolver o conceito de rizoma, sendo um dos seus princípios a multiplicidade. O entendimento do conceito acontece muito a partir da sua comparação do rizoma com a árvore genealógica. Na árvore, há uma origem clara a partir de uma raiz vertical e subterrânea, de onde parte o caule central, através do qual partem bifurcadas as ramificações, que brotam, formando outras e outras ramificações binárias. Na árvore genealógica, então, as ramificações vão obedecendo a uma ordem

hierárquica de ascendência e descendência, como se tudo pudesse ser explicado através da hereditariedade.

O rizoma como raiz da batata, bambu, gengibre tem uma disposição subterrânea e horizontal, seus fios podem emaranhar-se, não havendo um padrão de ordem para o crescimento. Diferentemente da árvore, não possui um centro de poder ou apenas uma origem, suas regras não partem de uma relação hierárquica, suas relações não se dão através de regras pré-estabelecidas. Adotando uma lógica própria e mutável, de vários começos e múltiplas saídas, as relações rizomáticas começam e terminam ao sabor das intensidades dos encontros, criando e desmanchando territórios temporários. Não havendo poder central, há o poder dos ex-cêntricos. Vejamos as figuras no quadro comparativo abaixo:

A definição de rizoma ajuda para pensarmos a forma como operam os clowns, sua organização típica, seus comportamentos ao longo da história, suas múltiplas possibilidades de conexões através dos tempos. Por que precisamos classificar, catalogar para entender? Viveiros de Castro nos fala da persistência da discussão “clown ou palhaço”, e desabafa:

“Volta e meia escuto estas questões... E quem as faz parece muito preocupado em entender para classificar. É muito importante, na nossa cultura ocidental, poder colocar cada coisa no seu lugar... Parece que só assim poderemos entender, e que só entendendo poderemos curtir, fruir, gozar...” (Viveiros de Castro, 2007: s.p.)

Um palhaço costuma congrega para divertir... Seja em que espaço-tempo for. Inverte a ordem, flexibiliza regimes, estados de ser, políticas totalitárias de existir, propondo outros mundos possíveis. Por exemplo: se o clown/palhaço é impulsionado a trabalhar em hospitais, como fazem os Doutores da Alegria, pode estar fazendo rizoma com os clowns xamãs, possibilitando o jogo, a brincadeira da criança. Formados em “Besteirologia”, dentro de um ambiente onde existem outros formados em assuntos sérios de saúde, esses profissionais vão permitir que a criança, por instantes, se distraia da doença, para experimentar uma de suas “besteiras”. Nesse momento de surpresa, de riso, de fuga da rotina hospitalar, tanto para crianças, quanto para os próprios médicos e clowns, há abertura para outras possibilidades, outras relações. Uma delas pode ser um estado corporal do paciente, diferente do

anterior, mais permeável a medicamentos, a aceitar limitações, a aderir ao tratamento, repondo naturalmente níveis de endorfinas que reforçam a imunologia. Estar feliz por instantes, ou pelo menos alheio à condição de vítima, de doente, pode ser uma pequena parte de um processo que chamam de cura.

Quando palhaços são contratados para animar uma festa, seja de criança ou de adulto, ou mesmo uma cerimônia importante, se aproximam dos bobos, bufões das cortes medievais, das monarquias orientais, dos gelotopoioi e parasitas gregos, que animavam banquetes, divertiam os anfitriões ricos na Grécia Antiga. A função deles na antiguidade e contemporaneidade parece semelhante. Se a festa está ligada a algum mecanismo de poder, então, lá estão os clowns, servindo com sua graça, mas usando ao mesmo tempo do jogo ambíguo para, na atuação, poder brincar comicamente, atentos a uma certa medida, agradando e divertindo o rei ou o contratante, para não serem “decapitados”, nem deixarem de receber seus cachês ao final do trabalho, e não serem mais contratados.

Há conexão rizomática também na relação entre os Mateus e Zannis, figuras populares do folclore nordestino brasileiro e da Commedia dell'arte italiana, respectivamente. Em entrevista, João Artigas, do grupo Teatro de Anônimo do Rio de Janeiro, afirma como e por que é possível fazermos esta e outras associações. Segundo o próprio Artigas:

“A história do Mateus é a figura que é vaqueiro da fazenda, que trabalha para satisfazer o seu patrão, que tem uma namorada chamada Catirina. Ela está grávida e tem desejo de comer a língua do boi, esse boi fantástico que é o boi do Capitão, o patrão do Mateus. E o Mateus tem um amigo que é o Bastião – que você poderia dizer que é o Arlequim e o Brighella, são os dois, porque tem essa coisa mesmo meio diabólica também, das coisas terrenas. É muito estômago, sexo, que está falando, dessa... E desse cara que está sempre armando peripécias, que é bem isso o espírito do Renato Aragão, dos caras da chanchada, do Grande Otelo, o Oscarito, que são esses matutinhos que estão sempre na coisa, estão sempre armando várias, na sua ingenuidade e esperteza ao mesmo tempo. Porque ele quer agradar a todos, a tudo e todos. O Mateus é essa figura.” (Kasper, 2003: 248)

Da rua, temos uma sorte de artistas, como os que atuam nas festas populares, bem como os artistas circenses avulsos nas feiras. O circo habitualmente fez rizoma com as artes circenses, com os saltimbancos, os artistas de rua, levando tudo o que lhe interessava de fora para dentro do

grande espetáculo, flertando com o lado artístico musical e de cavalaria dos militares, absorvendo do teatro a teatralidade que esteve sempre atualizada e presente nele. O teatro também, sempre que necessário, bebeu do circo, para ênfase em um treinamento físico dos atores, criando a dança-teatro, o teatro físico, a biomecânica de Meyerhold, o Circo Contemporâneo. Há clowns, os nossos Trapalhães, com seus filmes, fazendo rizoma com outros cômicos da televisão de outros cantos do planeta: o Chaplin, O Gordo e o Magro, Jerry Lewis, Os Três Patetas, Os Irmãos Marx. Fazem rizoma o Mazzaropi e o Buster Keaton, ambos clown-colonus, broncos e ingênuos. E os palhaços contemporâneos, por sua vez, a cada edição dos festivais de palhaços, formam um espesso novelo rizomático, exibindo-se na forma de um grande cortejo de rua como este³.

Clowns circenses, clowns teatrais, clowns de rua, clowns soltos no mundo, são muitos que acreditam que não há outro jeito de serem clowns, a menos que saibam trocar, se mesclar, se abrir aos encontros da rua, da vida, do circo, do palco, jogando e fazendo uso da tal “generosidade” neste sentido de abertura, de escuta.

O rizoma nos traz o conceito que, a meu ver, tem faltado para pensarmos esta capacidade da arte clownesca de conexões sem distâncias, e sem as barreiras costumeiras de tempo e espaço. Falamos anteriormente de vários começos, e não de uma origem. A origem está ligada à ideia de uma unidade inicial que pressupõe uma hierarquia, e todo o resto fica submetido a ela. O rizoma consegue escapar...

Não havendo um jeito supremo que monopolize o poder no rizoma clownesco, não há pessoa, espaço, estilo, clown/palhaço/bufão, tendência ou moda, que codifique e aponte como se deve ou não clownear. Seria muito limitador se houvesse alguém que diz o que é certo ou errado, porque detém o poder ou porque está ligado a uma única e verdadeira origem. Há várias possibilidades de fazer conexões por rizoma. Temos uma legião de excêntricos que se conectam e se tornam permeáveis pela fluência e pela sobrevivência da própria arte do clownear.

³ A imagem é a Palhaceata do dia 03 de dezembro de 2008 – percurso da Praça XV ao Buraco do Lume (Castelo). Organização: Anjos do Picadeiro 7, foto de Guito Moreto.

Assim, torna-se imprescindível que a arte do clown/palhaço seja compreendida em toda a sua multiplicidade, sua habilidade de sobrevivência por tantas eras, modas, tendências distintas e reinados. Para atender melhor às genealogias dos clowns-palhaços e suas histórias, talvez devêssemos buscar uma mambembologia, encarregada de estudar as figuras mambembes, os saltimbancos, os ciganos e os nossos próprios passeios clownescos pela rua, nossas fugas dos espaços pré-estabelecidos que atuam como fertilizadoras desta arte. Para o clownear-palhaçar, os espaços e os tempos não constituem barreiras impermeáveis, mas são repletos de vias porosas disponíveis aos possíveis encontros, aos cruzamentos, às trocas de experiências, ao amadurecimento pessoal e profissional do artista e à nutrição da sua figura cômica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento**. São Paulo – Brasília: Hucitec, 1996.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. Introdução: Rizoma. In: **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, V.1, p. 1-96, 1997.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. São Paulo: Ed. SENAC, 1999.

KASPER, Kátia M. **Experimentações clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida**, 2004, 412 f. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2004.

TORRES. Antônio. **O circo no Brasil**. Colaboração Alice Viveiros de Castro, Márcio Carrilho. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998.

TOWSEN, John H. **Clowns**. New York: Hawtorn, 1976. VIVEIROS DE CASTRO, Alice. **O elogio da bobagem - palhaços no Brasil e no mundo**. Rio de Janeiro: Ed. Família Bastos, 2007.

_____. **Um pouco de história não faz mal a ninguém**. Site Crescer e Viver, jun. 2007. Disponível em: < <http://www.crescereviver.org.br/cv4e.php/>>. Acesso em 18 set. 2008