

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

MESTRADO

**A MÚSICA COMO RECURSO CÊNICO DE PALHAÇOS: CIA. TEATRAL TURMA
DO BIRIBINHA E CIRCO AMARILLO**

CELSO AMÂNCIO DE MELO FILHO

SÃO PAULO

2013

Celso Amâncio de Melo Filho

A música como recurso cênico de palhaços: Cia. Teatral Turma do Biribinha e Circo
Amarillo

Dissertação submetida à UNESP como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração em Artes Cênicas, linha de pesquisa Estética e Poéticas Cênicas, sob a orientação do prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi, para a obtenção do título de Mestre em Artes.

São Paulo

2013

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da
UNESP

	Melo Filho, Celso Amâncio de, 1980-.
M528m	A música como recurso cênico de palhaços: Cia. Teatral Turma do Biribinha e Circo Amarillo / Celso Amâncio de Melo Filho. - São Paulo, 2013. 164 f. ; il. Orientador: Prof. Dr. Mário Fernando Bolognesi Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2013. 1. Arte e música. 2. Palhaços. 3.Circo. 4 Cia. Teatral Turma do Biribinha. 5. Circo Amarillo. I. Bolognesi, Mário Fernando. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 791.3

FOLHA DE APROVAÇÃO

Celso Amâncio de Melo Filho

A música como recurso cênico de palhaços: Cia. Teatral Turma do Biribinha e Circo Amarillo

Dissertação submetida à UNESP como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração em Artes Cênicas, linha de pesquisa Estética e Poéticas Cênicas, sob a orientação do prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi, para a obtenção do título de Mestre em Artes.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi (orientador)
Instituto de Artes - UNESP

Profa. Dra. Erminia Silva (membro)
Instituto de Artes - UNESP

Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco (membro)
Instituto de Artes - UNICAMP

São Paulo, 2 de agosto de 2013.

AGRADECIMENTOS

Uma pesquisa dificilmente é um trabalho individual, assim, primeiramente, agradeço aos artistas que tão gentilmente dispuseram-se a colaborar com este trabalho, abrindo suas portas e suas histórias: Teófanês Silveira, o Biribinha, sua esposa Seliane Silva e sua irmã Vera Silveira, que pacientemente me acolheram em seu “acampamento” e compartilharam também sua imensa simpatia; agradeço, ainda, a Thiago Salles e a Coré Valente, bem como a todos os membros da Cia. Teatral Turma do Biribinha. Agradeço a Marcelo Lujan, a Pablo Nórdio e a sua esposa Luciana Menin, que disponíveis e pacientes permitiram-me acompanhar várias apresentações do espetáculo e, ainda, pegar carona em uma de suas viagens. Deixo um agradecimento muito especial a Richard Rigueti e a Lilian Moraes, o Grupo Off-Sina, cujo trabalho não pôde ser abarcado neste texto, mas que faz parte intrínseca e fundamental desta pesquisa.

Agradeço muito ao meu orientador, Mario Fernando Bolognesi, principalmente por acreditar em meu pensamento – por vezes, confuso – e pelo empréstimo quase vitalício de seus livros. Aos meus queridíssimos colegas da UNESP que se mostraram grandes amigos: Lilia Nemes e Ivanildo Piccoli, a estes dois especialmente pela leitura prévia; Sarah Monteath, Bel Mucci, Maria Silvia Nascimento, Caio Marinho e todos os demais colegas do grupo de pesquisas. Agradeço aos professores Alexandre Mate, Alberto Ikeda, Daniel Marques, Ney Carrasco e a Erminia Silva, por sua imensa generosidade, amizade e incentivo.

Agradeço a Caco Mattos, que me apresentou as imagens anexadas a esta dissertação, além de outras informações fundamentais; a Elisa Pupim, amiga de longa data e, portanto, a revisora mais dedicada do mundo; a Anna Machado e a Érika Souza Costa, pelas acolhidas cariocas; a Carlos Arthur Avezum, que tanto auxiliou nos desesperos finais; e a François Darcy, pela ajuda fundamental com alguns dos textos em francês. Deixo também meus agradecimentos eternos a três revisoras que me socorreram com a tradução do resumo, minha prima Maria Stefânia Caldeira Henrique, Ana Giovinazzo e Melissa Marie Appleman.

Agradeço muito a meus irmãos, Daniel Caldeira de Melo e Ruth Caldeira de Melo pelos incentivos acadêmicos e artísticos, dedico-lhes com muito carinho este estudo.

Agradeço especialmente a Cida Almeida, a quem também dedico este trabalho e que me possibilitou experiências artísticas fundamentais, bem como o amadurecimento das ideias que me levaram ao desejo pela pesquisa. Em conjunto, agradeço a todos os colegas do Clã Estúdio das Artes Cômicas, aos colegas da Cia. da Galhofa, e a meus queridíssimos parceiros

da Cia. Ilustrada: Junior Siqueira, Vanessa Gutz e Adriani Simões. Agradeço a todos os amigos que estiveram presentes nesse período e que me foram caros em momentos fundamentais.

Dedico às crianças: Júlio Silveira, Gael Nórdio, Alice e a meus sobrinhos Lorenzo e Pietro, gerados e nascidos durante a escrita.

Por fim, dedico esta pesquisa a meus pais, Celso Amâncio de Melo e Eliane Caldeira de Melo, agradecendo eternamente por todo o incentivo e amor não somente na realização deste trabalho, mas em todos os projetos e sonhos que teimo em buscar.

Certamente não pode caber em mim um circo inteiro
com sua cobertura de lona ainda que remendada
e suja de caruncho, e a arquibancada,
a jaula do leão, o leão, o Globo
da Morte e o palhaço Tapioca. É muita coisa
para um só coração lembrar, agora,
em meio ao tumulto de uma outra cidade
sob o alaridos de tantos outros mortos
brilhando na escuridão.

Ferreira Gullar

RESUMO

MELO FILHO, Celso Amâncio de. *A música como recurso cênico de palhaços*: Cia. Teatral Turma do Biribinha e Circo Amarillo. 2013. 164 f. Dissertação de Mestrado – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2013.

A linguagem musical, suas técnicas e seus instrumentos são ferramentas usuais na arte dos palhaços, tanto no exterior como no Brasil. A consulta a pesquisadores estrangeiros permite mapear aspectos históricos relacionados ao uso da música por artistas cômicos. Observados como artistas de habilidades múltiplas, os *clowns* mantiveram em seu trabalho um fazer artístico avesso às especializações, característico dos cômicos dos quais descendem, como os saltimbancos, bufões, comediantes *dell'arte*, que influenciaram na constituição dos *clowns* circenses, dos excêntricos musicais, dentre outras máscaras e personagens que têm a música como recurso de comicidade, valendo-se ainda de técnicas próprias em experimentações intensas da linguagem musical. No Brasil, entre o final do século XIX e início do século XX, os palhaços cantores dominaram os picadeiros circenses e foram determinantes para o início das gravações musicais.

Esta pesquisa investiga a presença da música como recurso cênico e cômico ainda presente na arte dos palhaços, abordando sua perspectiva histórica e sua poética no trabalho de dois grupos da atualidade: a Cia. Teatral Turma do Biribinha e o Circo Amarillo. Por meio da metodologia de pesquisa em história oral e de análises de cenas musicais, abordou-se o trabalho desses grupos como herdeiro de práticas anteriores, mas que possibilitam a renovação das performances cênicas e musicais contemporâneas por proporem uma prática não especializada, explorando tanto a teatralidade de uma performance musical quanto a musicalidade do ato teatral.

Palavras-chave: *Clowns* – Palhaços – Circo – Excêntricos Musicais – *Clowns* Musicais.

ABSTRACT

MELO FILHO, Celso Amâncio de. *The use of music by clowns*: Cia. Teatral Turma do Biribinha and Circo Amarillo. 2013. 164 f. Dissertation (Master Degree) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2013.

The musical language, its techniques, and its instruments are standard tools in the art of clowns, both in Brazil and abroad. The research in foreign studies allows to find historical aspects related to the use of music by comic artists. As the clowns were seen as performers with multiple skills, they kept in their work an artistic performance averse to specializations, which is characteristic of the comic characters from which they descended, such as mountebanks, buffoons and comedians *dell'arte*. Those characters had influenced the formation of circus clowns, musical eccentrics, and other characters and masks, which have music as a comic resource, besides other proper techniques developed through an intense experimentation of musical language. In Brazil, between the late nineteenth and early twentieth centuries, singing clowns dominated circus shows and were determinant for the beginning of recorded music.

This research investigates the presence of music as a scenic resource that is still present in the art of clowns, addressing its historical perspective and its poetics in the work of two groups of today: Cia. Teatral Turma do Biribinha and Circo Amarillo. By using the oral history methodology and carrying out analyses of musical scenes, this research seeks to understand the work of those groups as a continuation of an artistic ancestor, but which allows the renewal of contemporary scenic and musical performances by proposing a non-specialized practice, exploring both the theatricality of a musical performance and the musicality of the theatrical act.

Key-words: Clowns – Circus – Musical Eccentrics – Musical Clowns.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – Piano de garrafas	92
Figura 2 – <i>A Filosofia de Chicago</i>	111
Figura 3 – Thiago Salles executando o piano de garrafas	111
Figura 4 – Imagem de divulgação do espetáculo <i>Sem Concerto</i>	131
Figura 5 – Pablo Nórdio e Marcelo Lujan.	145
Figura 6 – Entrada do triciclo-bateria	146
Figura 7 – O triciclo-bateria	146
Figura 8 – <i>Les Trois Wells Clowns Musicaux</i>	158
Figura 9 – <i>Les Vassy Clowns Acrobates Virtuoses Musicaux Excentriques</i>	159
Figura 10 – <i>The Funniest Musical Clowns Erman and Bobby</i>	160
Figura 11 – <i>Bros. Gillenos Musical Clowns</i>	161
Figura 12 – <i>Alcazar d'Eté champs Elysées Arthur & Alfred, clowns musicaux</i>	162
Figura 13 – <i>Joe Maro clown musical. Original exentric</i>	163

SUMÁRIO

Introdução.....	11
1. Considerações históricas a respeito das personagens cômicas e dos <i>clowns</i> enfatizando a utilização da música	19
1.1. <i>Clowns</i> e palhaços	19
1.2. Artistas cômicos precedentes aos <i>clowns</i> : mimos, jograis, bufões e cômicos <i>dell'arte</i>	20
1.3. O riso grotesco	29
1.4. Breve história dos palhaços modernos	33
1.4.1. Os <i>blackfaces</i> ou <i>ministrels</i>	42
1.4.2. As duplas cômicas <i>clownescas</i>	46
1.5. Os <i>clowns</i> musicais	52
1.6. Os excêntricos	56
1.7. Circos e palhaços no Brasil	59
1.7.1. Os palhaços cantores	65
1.7.2. Outros palhaços e tendências circenses no século XX	72
2. Birbinha e sua turma	78
2.1. A família Silveira	79
2.2. Momentos musicais	84
2.3. Os musicais inusitados.....	90
2.4. O <i>Reencontro de Palhaços na Rua é a Alegria do Sol com a Lua</i>	96
2.4.1. Abertura	98
2.4.2. O mendigo	100
2.4.3. Desenvolvimento	105
2.4.4. Cenas finais	107
2.5. <i>Palhaçada Musicada</i>	109
2.6. Conclusão	112

3. O Circo Amarillo e o espetáculo <i>Sem Concerto</i>	117
3.1. A trajetória de Marcelo Lujan Pablo Nórdio	118
3.1.1. A arte no corpo	119
3.1.2. De malabaristas de rua e <i>murgueros</i> ao Amarillo Samba-Reggae	121
3.1.3. Acrobacia russa de argentinos no Brasil	124
3.1.4. Zanni, música e circo	127
3.2. O espetáculo <i>Sem Concerto</i>	129
3.2.1. Personagens, fábula e prólogo	132
3.2.2. Música desesperada	134
3.2.3. Uma canção sentimental	135
3.2.4. A hora do músico convidado	141
3.2.5. Música minimalista	143
3.2.6. Apoteose	145
3.3. Conclusão	148
 Considerações finais	 151
 Referências bibliográficas	 153
 ANEXO A – Cartazes de <i>clowns</i> musicais do século XIX	 158
 ANEXO B - 1 DVD - Reencontro de Palhaços na Rua é a Alegria do Sol com a Lua.	

Introdução

O circo, ao longo de sua história, possibilitou o surgimento e o desenvolvimento de artistas singulares. Acrobatas, malabaristas, atores e músicos, além de profissionais de outras modalidades artísticas, sempre fizeram parte da matéria-prima de um tipo de espetáculo que se constituiu e se popularizou por sua variedade. Além de simplesmente abarcarem as tendências artísticas dos locais por onde passavam, os espetáculos circenses também configuravam essas linguagens segundo suas necessidades específicas e as demandas de seu público. A música também adquire características peculiares dentro da multiplicidade que constitui a bagagem circense, especialmente quando executada por um tipo de artista como os palhaços, personagens centrais no espetáculo que atuam em uma região limiar, agregando à sua performance habilidades variadas, sendo difícil em muitos casos situar a poética de seus números segundo o olhar de apenas uma área do conhecimento. Nesta pesquisa, abordamos as práticas musicais de *clowns* e palhaços, compreendendo-os como artistas múltiplos que, além de atores cômicos, malabaristas e acrobatas, são músicos, sendo a música um dos pilares de sua poética e não um mero acessório cênico.

Apesar da relevância que as artes circenses possuem na formação cultural de povos variados, como no Brasil, e da significativa popularidade que alcançaram em vários momentos de sua história, pouca atenção foi dada às suas contribuições. Ao longo da história das artes, em seus registros e estudos, o circo praticamente foi ignorado como espaço de produção cultural. Erminia Silva¹, ao revisar a bibliografia existente acerca da história do circo no Brasil, revela uma escassez de material anterior à década de 1970, quando os poucos livros publicados com esse tema foram produzidos em edições pequenas, sendo grande parte de caráter memorialista. Nos anos 1970, um conjunto de pesquisadores ligados à USP, em sua maioria da área de ciências sociais, desenvolveu vários estudos tendo como instrumento de análise os circos atuantes na cidade de São Paulo. Entretanto, na quase totalidade desses trabalhos, o circo raramente se apresentou como objeto, estando os estudos centrados em aspectos sociológicos como as relações entre cultura popular e cultura de massa, centro e periferia, dentre outros. Segundo Erminia Silva, o circo passou a ser objeto de uma pesquisa histórica com o trabalho de Regina Horta Duarte, intitulado *Noites circenses: espetáculos de*

¹ SILVA, Erminia. O circo como objeto de estudo. In: ABREU, Luís Alberto e SILVA, Erminia. *Respeitável público... O circo em cena*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.

*circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*². Se já é tão escasso o material disponível a respeito da história do circo, ainda mais escassas são as pesquisas que tratam mais especificamente de figuras particulares do universo circense e teatral, como os palhaços e os *clowns* musicais. Essa falta de tradição de pesquisa nas artes circenses é reiterada por Mario Fernando Bolognesi, que aponta algumas instituições e alguns estudos a partir da década de 1980. Em sua obra *Palhaços*³, Bolognesi realizou uma pesquisa inédita em âmbito nacional, ao abordar os palhaços brasileiros, em um estudo que abrangeu várias regiões do país, a trajetória histórica do circo, as reflexões acerca da estética circense e, ainda, o registro de alguns números e esquetes tradicionais de palhaços. Apesar da significativa abrangência desse trabalho e de outros que têm surgido em instituições como UNESP, UFBA, UNICAMP, dentre outras, os palhaços brasileiros ainda se apresentam como objeto de estudo parcialmente abordado.

No entanto, as poucas referências encontradas ajudam a reforçar a singularidade dos palhaços músicos, mais conhecidos nos países europeus como *clowns* musicais, bem como o valor de uma pesquisa que abarque esse objeto. Um estudo aprofundado desses palhaços, além de ser uma importante contribuição às pesquisas no âmbito das artes circenses, é relevante também às pesquisas em artes cênicas e em música, sendo um ponto de articulação e de conjunção entre esses diferentes universos. Com nossa pesquisa, visamos a um olhar distinto para as práticas artísticas, teatrais, circenses e musicais e damos um viés epistemológico para expressões que sempre existiram sem o reconhecimento da história oficial das artes e da música. Independente disto, estamos tratando de criadores singulares, tanto em relação ao uso da música no contexto cênico quanto na expressão musical por si, aliada ainda à comichidade, aspecto raramente abordado pela musicologia. A constatação de um artista múltiplo e ancestral, cuja prática ainda sobrevive na arte dos palhaços, é o que compartilhamos com os leitores deste trabalho. Uma qualidade de artista capaz de agregar em sua poética ferramentas diversas, avesso às especializações unilaterais ainda tão valorizadas em nossos tempos.

Propomos traçar um perfil dos palhaços músicos e compreender como se dá a utilização da música em sua arte. Para tanto, buscamos, a partir de aspectos da história dos *clowns*, a trajetória dos *clowns* que foram especificamente denominados como “musicais”, bem como daqueles que não se denominavam dessa maneira, mas que também tinham a

² DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: Editora UNICAMP, 1995.

³ BOLOGNESI, Mario Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

música em sua prática. Para tornar o estudo mais completo, elegemos dois grupos da atualidade para que pudéssemos verificar a poética cômico-musical desses artistas, analisando como a música, a encenação e as outras habilidades dialogam e se entrecruzam e como se manifestam as particularidades cômicas da música em conjunto com a arte *clownesca*, segundo a obra dos artistas eleitos. Nessa perspectiva, entendemos por poética o conjunto de recursos expressivos, de técnicas e de procedimentos que compõe a obra artística estudada, como o cenário, a dramaturgia, o figurino, a música, bem como as opções e referências que os artistas verbalmente assumem ou que são constatadas na apreciação analítica. Entretanto, nos espetáculos que abordamos, analisamos prioritariamente as cenas musicais e buscamos compreendê-las nos seguintes aspectos:

I – A música em relação à cena: investigamos de que maneira a música faz parte do discurso cênico e como se dá a sua conjugação com outras habilidades, como o desempenho corporal cômico e o malabarismo.

II – A música em si: verificamos quais elementos musicais caracterizam a música das cenas de palhaços e as diferenciam de outras performances musicais, bem como por quais elementos da linguagem musical os palhaços atuam criativamente. Nesse sentido, atentamos à instrumentação e aos recursos musicais e sonoros utilizados, como a construção de melodias e o uso expressivo de ruídos. Não temos como foco do nosso trabalho uma análise musical aprofundada nos aspectos harmônicos ou formais, mas uma abordagem dos elementos que se destacam na composição *clownesca*, do que os diferencia se comparados a uma execução musical comum.

III – Análise poética e cômica: buscamos entender, com base no referencial teórico, de que maneira acontecem os efeitos estéticos, sejam eles cômicos ou não.

IV – Por último, as cenas e seus recursos foram relacionados aos exemplos históricos e à trajetória dos artistas, com a finalidade de compreender o quê se relaciona ao repertório tradicional de palhaços e o quê há de contribuição própria dos grupos.

Outros elementos poéticos, como a dramaturgia e temática das obras, analisamos para o entendimento dos espetáculos como um todo, mas principalmente quando relacionados à linguagem musical. Abordamos também a trajetória dos grupos, buscando um entendimento quanto à formação desses artistas e verificando suas conexões com a história bibliográfica abordada, se há vestígios de continuidade, se há uma pesquisa mais consciente e de que maneira, através do recorte proporcionado pelos grupos, o trabalho musical de palhaços é realizado hoje. A relevância deste estudo está, portanto, em sua própria especificidade, contribuindo para uma visão mais aprofundada de um, dentre os vários tipos de palhaços, por

meio de uma reflexão na qual não nos limitamos à música e aos aspectos exclusivamente cênicos, mas tentamos encontrar a síntese dessas linguagens.

Elegemos os seguintes grupos: Circo Amarillo, com seu espetáculo *Sem Concerto*; e Turma do Biribinha, com *Reencontro de Palhaço na Rua é a Alegria do Sol com a Lua* e a intervenção *Palhaçada Musicada*. Ambos os grupos possuem uma ênfase na arte musical em seu trabalho *clownesco* e demonstram forte interesse na continuidade de suas pesquisas musicais. Os artistas entrevistados têm trajetórias e origens muito distintas, com iniciações que se deram em ambientes variados, como o circo-família de caráter tradicional e a prática de intervenções e performances inspiradas em movimentos artísticos de vanguarda.

Desenvolvemos a pesquisa em três etapas, cada qual com seu procedimento metodológico específico. Na primeira etapa fizemos uma pesquisa de natureza bibliográfica, a fim de situar teoricamente nossa temática em sua perspectiva histórica; na segunda etapa valemos da metodologia de pesquisa em história oral, por meio de entrevistas com os membros dos grupos abordados e da observação de seus espetáculos e ensaios; na terceira etapa analisamos o material empírico coletado nas entrevistas e na observação dos espetáculos, levando em consideração estudos a respeito da comicidade, da estética circense e musical.

Em relação à primeira etapa da pesquisa, as obras que mais utilizamos como referência para a história internacional dos *clowns*, bem como para um conhecimento mais aprofundado acerca de suas particularidades, foram *Les clowns*⁴, de Tristan Rémy⁵, estudo que abrange a constituição e consolidação dos *clowns* na Europa, em especial na França, entre 1770 e 1945, aproximadamente. Abrange, portanto, desde a constituição do espetáculo circense até a data de publicação da obra, sendo ainda hoje um dos trabalhos capitais para pesquisas nessa área; *Clowns et farceurs*, um conjunto de textos de autores variados organizados por André Sallé e Jacques Fabbri⁶; *Palhaços*, de Mario Fernando Bolognesi⁷, que, além de proporcionar a trajetória dos *clowns* europeus, também contribuiu para um melhor entendimento dos palhaços brasileiros; *Circo-Teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*, de Erminia Silva⁸, que também complementou a abordagem

⁴ É importante ressaltar que os fragmentos das obras estudadas, que estão disponíveis em francês, inglês e espanhol, trata-se de traduções livres.

⁵ RÉMY, Tristan. *Les clowns*. Paris: Bernard Grasset, 2002.

⁶ FABBRI, Jacques; SALLÉ, André. (Org.). *Clowns et farceurs*. Paris: Bordas, 1982.

⁷ BOLOGNESI, Mario F., op. cit.

⁸ SILVA, Erminia. *Circo-Teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007.

internacional do circo, mas se mostrou especialmente importante para uma visão mais ampla do circo brasileiro e sua teatralidade.

Para um olhar específico a respeito da música no contexto da cultura popular brasileira, especialmente no começo do século XX, abordamos duas obras de José Ramos Tinhorão, *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*⁹ e, principalmente, *Música popular: os sons que vêm da rua*¹⁰, na qual o autor se propõe a registrar a diversidade de manifestações musicais populares que acompanharam o processo de urbanização do país, dentre estas, práticas artísticas que aconteciam em espaços como circos, pavilhões e cafés-cantantes, enfatizando ainda o papel dos palhaços como agentes fundamentais para a divulgação musical no Brasil antes da disseminação do rádio. Para aprofundar as reflexões a respeito das manifestações culturais originárias de populações afrodescendentes, no final do século XIX e começo do século XX, foi-nos relevante a obra *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*, de Roberto Moura¹¹.

Na segunda etapa desta pesquisa, adotamos os princípios do Núcleo de Estudos de História Oral da Universidade de São Paulo (NEHO-USP) expressos no livro de José Carlos S. Bom Meihy, *História oral*¹². Nessa obra, o trabalho de história oral é abordado em vários aspectos, discriminando diferentes modalidades de história oral: história oral de vida, história oral temática e tradição oral. O NEHO, em sua metodologia, apresenta também princípios éticos quanto à autoria dos textos, definindo os entrevistados como colaboradores e destacando uma série de procedimentos, como a elaboração de termos de cessão do conteúdo das entrevistas e também cuidados no uso do material, cujos produtos devem ter anuência dos colaboradores em todas as suas etapas, tanto na fase de transcrição e transcrição¹³ do material quanto na aprovação do texto final. Enquadramos este trabalho na modalidade de história oral temática, na qual o papel de condutor do entrevistador é mais explícito, devendo direcionar o conteúdo das entrevistas para a discussão de pontos de vista a respeito de um objeto ou temática específica. A essa perspectiva, combinamos algo da história oral de vida, já que aspectos da vida pessoal dos narradores mostraram-se pertinentes à temática central e, ainda, de tradição oral no caso de Cia. Teatral Turma do Biribinha, já que os saberes musicais

⁹ TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. São Paulo: Art Editora, 1991.

¹⁰ Id. *Música Popular: os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976.

¹¹ MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

¹² MEIHY, José Carlos Sebe Bom e HOLANDA, Fabíola. *História oral: como fazer, como pensar*. São Paulo: Contexto, 2007.

¹³ Processo posterior à transcrição, no qual o texto literal da gravação é reescrito suprimindo-se as perguntas do entrevistador, repetições e outros excessos da expressão oral, com o objetivo de criar um texto fluido.

nesse grupo foram apreendidos de maneira oral e no contexto do circo de organização familiar.

Na última etapa buscamos uma análise qualitativa dos testemunhos e da utilização da música nos espetáculos dos grupos, transcrevendo e organizando o conteúdo das entrevistas de acordo com as necessidades da nossa pesquisa e confrontando o material coletado com o referencial teórico. Para o exame crítico de uma poética que se vale de linguagens e técnicas diversificadas, consequentemente, valemo-nos de referenciais teóricos variados. Para tanto, cotejamos autores que tratam especificamente das artes circenses como Bolognesi e Rémy com autores que refletiram acerca do riso e da comicidade, como Mikhail Bakhtin e Henri Bergson, e também teóricos da linguagem musical, como José Miguel Wisnik e Murray Schafer. É importante ressaltarmos que o estudo de *clowns* e de palhaços ainda é escasso de teorias especialmente direcionadas ao fenômeno, Bergson e Bakhtin estudaram o riso em outros objetos, como a literatura e o teatro de caixa cênica convencional, mas seus escritos possibilitam um olhar para o palhaço por aproximações e por similitudes. Quanto aos aspectos musicais indispensáveis a esse processo analítico, tivemos como referência principal para as implicações históricas e poéticas a obra de José Miguel Wisnik *O som e o sentido: uma outra história das músicas*¹⁴; justificamos essa escolha pela abordagem do autor, que não se limita ao desenvolvimento do sistema musical europeu tomado como parâmetro de si mesmo, mas entende o fenômeno sonoro com mais amplitude, abrangendo sua dimensão mítica, antropológica e multicultural. Complementamos essa visão com o pensamento do músico canadense Murray Schafer.

No trabalho artístico dos grupos, investigamos a composição da cena, ou do número, tanto em suas especificidades musicais quanto cênicas, buscando compreender por quais maneiras acontece a integração dessas linguagens e como a música se torna elemento espetacular e cômico para os palhaços.

Dividimos a dissertação em três capítulos:

No primeiro capítulo, intitulado *Considerações históricas a respeito das personagens cômicas e de clowns enfatizando a utilização da música*, iniciamos com uma breve reflexão acerca dos termos *clown* e palhaço, a fim de definir as opções para sua utilização no decorrer do estudo. Em seguida, apontamos referências históricas de artistas precursores dos *clowns* e que influenciaram diretamente em sua constituição, como os mimos greco-romanos, bufões, jograis medievais e comediantes *dell'arte*. Discorremos acerca da estética grotesca segundo

¹⁴ WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Bakhtin, relacionando-a com a poética de palhaços e com os aspectos da linguagem musical e o seu desenvolvimento, segundo o pensamento de Wisnik. Após esses apontamentos, que visaram alcançar um pouco da ancestralidade de tipos e de artistas similares aos palhaços, passamos a abordar alguns tópicos fundamentais relativos à história do circo e dos *clowns* europeus, bem como o surgimento de tipos específicos, enfatizando os que tiveram a arte musical como ferramenta, como os *clowns* musicais, excêntricos e cômicos *blackface*. No terceiro momento do capítulo nos voltamos aos palhaços brasileiros, abrangendo um pouco de sua história e o fenômeno dos palhaços cantores no final do século XIX e começo do século XX. Contemplamos, também, outras particularidades, como alguns palhaços músicos que se destacaram, além de um breve panorama dos aspectos que levaram a máscara do *clown* a se tornar uma ferramenta pedagógica e poética muito recorrida em grupos e em escolas de teatro da atualidade.

No segundo capítulo, tratamos de Teófanês Silveira, o palhaço Biribinha, da cidade de Arapiraca, Estado de Alagoas. Teófanês Silveira nasceu em um circo de organização familiar e começou sua carreira ainda na infância. Em seu caso, não pudemos nos limitar a descrever sua trajetória e a analisar seu trabalho, mas registramos, também, a sua visão e seus conhecimentos acerca do circo brasileiro e do circo nordestino. Nesse sentido, seu testemunho nos possibilitou um conteúdo complementar em relação ao estudo histórico bibliográfico e às práticas musicais do circo brasileiro, bem como do circo-teatro. As apresentações de seu grupo Cia. Teatral Turma do Biribinha, observadas no espetáculo *Reencontro de Palhaços na Rua é a Alegria do Sol com a Lua* e na intervenção *Palhaçada Musicada*, têm um forte trabalho musical, valendo-se principalmente dos instrumentos musicais chamados de “inusitados”, que são construídos a partir de objetos de uso cotidiano como garrafas, copos e sinos, dentre outras ferramentas que compõem um pouco do arsenal típico dos *clowns* musicais.

No terceiro capítulo, abordamos a trajetória do Circo Amarillo, grupo argentino radicado na cidade de São Paulo constituído por Marcelo Lujan e Pablo Nórdio. A dupla partiu de interesses pelo atletismo, pela música, pelas artes visuais, para depois desenvolver trabalhos com intervenções artísticas, folguedos populares e malabarismo de maneira informal. Após mudanças de nomes e de objetivos e valendo-se de toda a multiplicidade proporcionada por sua experiência, o grupo passou a se identificar como circense, realizando hoje uma pesquisa consciente a respeito de um tipo de palhaço conhecido como excêntrico musical. Estudamos o espetáculo *Sem Concerto*, fruto desse interesse.

Ao final de cada um dos três últimos capítulos, elaboramos conclusões parciais resultantes da confrontação entre o material bibliográfico e empírico, bem como da análise crítica segundo as proposições dos referenciais teóricos.

Nos anexos, trazemos seis exemplos de cartazes de *clowns* musicais europeus do século XIX e uma cópia em DVD do espetáculo *Reencontro de Palhaços na Rua é a Alegria do Sol com a Lua*.

Nosso trabalho está vinculado à linha de pesquisa *O circo, palhaços e o riso*, coordenada pelo professor Dr. Mario Fernando Bolognesi. Nosso interesse por essa temática – tomando, agora, a liberdade para, momentaneamente, trocar a pessoa do discurso para a primeira do singular – foi motivado também por minha experiência artística e profissional. Iniciei-me como músico, violinista de formação, mas tive nos últimos cinco anos um envolvimento com as artes cênicas, a partir do qual comecei a me desenvolver como músico-ator. A iniciação em estudos práticos com a máscara de *clown* com Cida Almeida¹⁵, com quem estudei e trabalhei por três anos, foi fundamental para o conhecimento das possibilidades expressivas dos palhaços e para despertar uma pesquisa mais consciente acerca da música como recurso cênico. Assim, busco, neste trabalho, um entendimento mais profundo das potencialidades teatrais da linguagem musical e da possibilidade de os músicos atuarem como artistas cênicos.

¹⁵ Atriz e diretora, formada pela Escola Arte Dramática ECA-USP. Desde 1987, ministra cursos e dirige espetáculos com base na pedagogia das máscaras de Jacques Lecoq. É fundadora do Clã – Estúdio das Artes Cômicas, núcleo da Cooperativa Paulista de Teatro, fundado em 2001, com o qual dá continuidade a sua pesquisa desenvolvida com base na referida pedagogia e também no estudo do intérprete cômico-popular brasileiro, valendo-se do circo e da máscara do palhaço entre suas práticas. Mais informações: <<http://cladasartescomicas.com.br/>>.

1 Considerações históricas a respeito das personagens cômicas e dos *clowns* enfatizando a utilização da música.

1.1 *Clowns* e palhaços

A origem dos *clowns* e palhaços é difusa, múltipla e abarca influências de personagens cômicas variadas que perpassam o teatro popular e encontram no espetáculo circense um ambiente propício para transformações. As primeiras personagens designadas como *clowns* não surgiram no circo, assim como tantos outros tipos cômicos que influenciaram a construção de uma efígie muito forte ainda hoje: o palhaço de nariz vermelho. Este sim, a despeito de sua origem diversificada, deve ao circo sua popularidade e muito provavelmente seu surgimento.

Quanto ao uso dos termos *clown* ou palhaço não existe consenso e, à medida que aprofundamos o estudo, percebemos que, no caso do Brasil, nenhum dos termos parece abarcar plenamente as especificidades do outro. Em um país de língua inglesa, esse problema não existe, *clown* designa tanto a personagem em sua ocorrência histórica, os cômicos de circo, quanto os animadores de festa infantil que porventura se valham do nariz vermelho. No caso da França, essa questão também está mais definida, sendo o termo *clown* preponderante. No Brasil, as duas designações conviveram mutuamente. Apesar da preponderância da palavra palhaço, ainda hoje os circenses fazem distinções deste entre as funções daquele que chamam de *clown*, clom ou crom. Como veremos nesse capítulo, o termo *clown* tem origem inglesa, enquanto a palavra palhaço vem do italiano *pagliaccio*, originado do radical *paglia* (palha), devido à confecção das vestimentas dos artistas ser feita com um material semelhante ao que era utilizado em sacos para carregar e armazenar palha¹⁶.

No circo brasileiro, o termo palhaço prevaleceu, estando já profundamente arraigado ao imaginário popular. Porém, por influência das escolas de teatro francesas que desenvolveram personagens cômicas como técnica de atuação, recentemente o termo *clown* extrapolou uma especificação já pouco relevante aos circenses brasileiros e criaram-se distinções. Em alguns casos, há até uma presunção preconceituosa ao chamar de palhaço o artista circense, tomando-o como uma categoria inferior à sua ocorrência teatral, apesar de ser

¹⁶ GUINSBURG, J; FARIA, João Roberto e LIMA, Mariângela Alves (Org.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Edições SESC, 2009.

este que mais diretamente se vincula à história da personagem. Para os que se valem desse ponto de vista, os *clowns* seriam a apropriação da máscara do palhaço no teatro, ou uma maneira de desvincular seu trabalho dos artistas de circo, considerando-se distintos por atuarem em palcos teatrais e terem estudado em escolas formalizadas. O palhaço circense é associado ao povo, a uma cultura popular tomada como decadente e simplória, enquanto o *clown*, de nome estrangeiro, é tomado como uma linhagem europeia e vinculado a uma arte que, apesar de inspirada em tradições populares, aspira a um reconhecimento erudito. Provavelmente, essa visão reproduz um velho estigma que considera o circo como inferior ao teatro.

É preciso que abordemos a história dos palhaços para observarmos melhor as transformações e apropriações das diversas terminologias para alcançarmos uma melhor compreensão quanto aos usos que se consolidaram no Brasil. Essas diferenças serão expostas no decorrer do presente capítulo, no entanto optamos, desde já, tratar os dois termos como sinônimos. Pensamos assim como Roberto Tessari, ao comentar que “tanto na língua comum quanto na linguagem especializada do teatro, hoje, não existe nenhuma diferença entre a palavra palhaço e a palavra *clown*, pois as duas palavras se confundem em essências cômicas”¹⁷.

1.2 Artistas cômicos precedentes aos *clowns*: mimos, jograis, bufões e cômicos *dell'arte*

Em sua obra *Les clowns*¹⁸, o historiador circense francês Tristan Rémy opta por não buscar as origens dos *clowns* nas personagens cômicas da *commedia dell'arte* italiana, nem nos bufões medievais e tampouco nos mimos greco-romanos. Segundo esse autor, não existem evidências e provas suficientes para que possamos afirmar que os *clowns* e palhaços possuem filiação direta com essas personagens, não sendo possível tirar conclusões definitivas a esse respeito. Rémy comenta que “o *clown* de tradições recentes teve sua constituição em poucas gerações”¹⁹. Para ele, as personagens e os tipos cômicos “nasceram

¹⁷ TESSARI apud DORNELES, Juliana Leal. *Clown, o avesso de si: uma análise do clownesco na pós-modernidade*. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre, 2003, p. 26.

¹⁸ RÉMY, T. op. cit.

¹⁹ Ibid., p. 14.

todos da necessidade inerente dos homens de rir e de tornar ridículos alguns de seus semelhantes, esta é a única continuidade e a única razão do aparecimento e do desaparecimento dos tipos cômicos através das eras”²⁰.

Essa opção é em parte interessante por limitar o *clown* justamente ao fenômeno que permitiu seu desenvolvimento e sua popularidade: o surgimento do circo enquanto estrutura espetacular e organização própria do trabalho dos artistas que englobou no decorrer de sua história. Porém, apesar dessa afirmação, ele dedica um capítulo inteiro de sua obra às influências dos cômicos populares na constituição dos *clowns*, abordando personagens oriundos de outros países além da Itália, Inglaterra e França, como Espanha e Alemanha, chegando à afirmação conclusiva de que o *clown* é a síntese de todos os bufões desaparecidos²¹.

Ao longo de sua explanação, o pesquisador aborda, constantemente, personagens cômicas que muito nitidamente influenciaram a constituição do *clown* que conhecemos hoje, seja no circo, seja em outros contextos teatrais. Rémy não se aprofunda nas origens do *clown* inglês, o qual ele vincula ao teatro medieval, porém começa a história dos *clowns* pelos *clowns* ingleses. Em outro momento, aborda também a influência do *pierrot* francês, personagem derivado diretamente da *commedia dell'arte* italiana. Portanto, mesmo sendo interessante a delimitação da abordagem de Rémy, ele mesmo destaca a importância desses outros tipos cômicos para o desenvolvimento da personagem, ou da máscara, do *clown*. Seu entendimento, enquanto síntese de diversos tipos de origens variadas, atesta a riqueza e a relevância dessa personagem que, a despeito de transformações por que passou e ainda passa, tem uma presença forte na cultura contemporânea.

As personagens cômicas estão presentes desde a antiguidade, alguns autores, como Gazeau²² e o próprio Rémy, referem-se a todos genericamente como bufões. Mas uma leitura mais atenta da obra de Gazeau pode identificar que, ao tratar dos bufões da antiguidade, o autor está se referindo a um tipo de artista que era chamado de mimo, assim como chama também de bufões as personagens da *commedia dell'arte*. Mimos, bufões, comediantes *dell'arte*, *clowns* ou palhaços são todas personagens cômicas que em várias características se relacionam, sendo possível identificar nítidas aproximações e mútuas influências entre esses

²⁰ Ibid., p. 14.

²¹ Ibid., p. 40.

²² GAZEAU, A. *Historias de bufones*. Madrid: Miraguano Ediciones, 1995.

tipos de personagens. Em muitos casos, a utilização de música é uma de suas qualidades marcantes e recorrentes.

Em nosso caso, a importância em abordar as personagens cômicas e manifestações teatrais anteriores aos *clowns*, independente de haver continuidade ou parentesco, está em identificar a prática de artistas que se valiam de um arsenal técnico diversificado em seu trabalho, principalmente a música. É nesse sentido que buscamos uma continuidade e um vínculo dos *clowns* modernos com outros artistas e cômicos que os precederam.

A relação entre música, dança e representação é antiquíssima. Esses elementos são constitutivos das cerimônias ritualísticas das culturas primevas, estando também no contexto que originou, por exemplo, o teatro grego, que ainda é comumente tomado como a principal referência da origem teatral da cultura ocidental. Para Beatriz Seibel²³, historiadora circense argentina, algumas das principais características circenses, como a exibição de proezas físicas, a dualidade entre cômico e dramático e o espaço circular, são aspectos ritualísticos que a arte circense conservou. “Porque a união de dança em sentido amplo, palavra e música que caracteriza aos ritos, está na origem do circo”²⁴.

A existência de artistas que trabalham com múltiplas técnicas em espetáculos de variedades também é ancestral, sendo verificada desde a Grécia Antiga e o Império Romano em artistas que eram chamados de mimos. O pesquisador Robson Corrêa de Camargo²⁵, ao discutir a importância de estudar o teatro além de seu texto escrito, cita as capacidades do mimo romano, numa descrição que inevitavelmente nos remete ao espetáculo de circo:

As companhias de mimo romano apresentavam uma variedade infundável de números, conforme a disponibilidade e capacidade de seus atores: trapézio, equilibristas, cuspidores de fogo, engolidores de espada, ilusionistas, animais treinados; algumas vezes participavam nas peças atores com pernas de pau, canto e outros números que pudessem atrair a plateia.²⁶

Robson Camargo, por meio de diversas fontes do período, aprofunda a descrição da atuação desse artista nas pantomimas²⁷, termo que na Grécia Antiga e no Império Romano

²³ SEIBEL, Beatriz. *Historia del circo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1993.

²⁴ *Ibid.*, p. 9.

²⁵ CAMARGO, Robson Corrêa de. A pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. Outubro, novembro e dezembro de 2006, v. 3, ano III, n. 4. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>.

²⁶ *Ibid.*, p. 2.

²⁷ Segundo Pavis, a pantomima antiga era a representação de tudo que se imita, tanto pela voz como pelo gesto, identifica as pantomimas na prática teatral dos séculos XVIII e XIX, nas arlequinadas e cenas mudas dos

referia-se a toda forma de espetáculo. Em vários trechos dessas descrições é possível notar um destaque fundamental à utilização musical. Segundo Giovanni Crisostomo (350? - 407DC), “tudo era destinado a sensibilizar os sentidos; a palavra, o vestuário, o caminhar, a voz, o canto, a modulação, o gesto, a flauta, a trama, a fábula”²⁸. Abordando especificamente o caso da utilização da música, Robson Camargo destaca que “o pantomimeiro, muito antes que Rousseau propusesse a união da música com um texto já existente, agia sobre a música, usasse ou não a palavra.”²⁹

Em seu *Manual mínimo do ator*, o dramaturgo e diretor italiano Dario Fo³⁰ também vincula a arte dos palhaços a esses artistas da antiguidade, referindo-se ao trabalho dos *clowns* como

afim do jogral e do mimo greco-romano, para o qual concorrem os mesmos meios de expressão: voz, gestualidade acrobática, música, canto, acrescido da prestidigitação (...) Praticamente todos os grandes *clowns* são habilíssimos malabaristas, engolidores de fogo, sabem usar fogos de artifício e tocam perfeitamente um ou mais instrumentos³¹.

Essas características dos mimos da antiguidade sobreviveram no trabalho de artistas que continuaram a realizar apresentações misturando técnicas variadas por toda a Idade Média e posteriormente. Eram profissionais que se apresentavam a um público vasto, já que atuavam em locais tão diversos como nas praças, nos teatros e até nos ambientes restritos de castelos e cortes. Mas eram nas feiras que havia maior oferta cultural e intercâmbio entre as tendências artísticas diversificadas. Segundo Alice Viveiros de Castro, a partir do século XII, as feiras tornaram-se os principais locais para trocas de produtos.

A feira de Saint Germain foi criada em 1176 e, depois dela, surgiram a de Saint Lazar – mais tarde transformada em Saint-Laurent -, a de Saint-Barthélemy, a de Lyon, de Bruges, e, logo, as de Sturbridge e Southwark, na Inglaterra; Franckfurt, Colônia, Nuremberg e Leipzig, na Alemanha; Florença, Nápoles, Veneza, Milão e Gênova, na Itália; Medina, na Espanha, e Nijni-Novgorod, na Rússia. Toda a Europa tinha suas feiras. Havia as de inverno e as de verão. De início, elas duravam algumas semanas, mas logo passaram a durar meses³².

Entre os profissionais que eram atraídos pelas possibilidades de ganhos das feiras estavam artistas variados que se apresentavam sobre bancadas de madeira, espécies de

atores de feira, definindo este como o período áureo do gênero. In: PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 274.

²⁸ Apud CAMARGO, op. cit., p. 7.

²⁹ Ibid., p. 7.

³⁰ FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. São Paulo: SENAC, 2004.

³¹ Ibid., p. 304.

³² CASTRO, Alice Viveiros de. *O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005, p. 37.

tablados armados para apresentações de habilidades e performances artísticas, dentre estas estavam os saltos, surgindo assim o termo saltimbanco, derivado da língua italiana - *saltare in banco*³³. À medida que as feiras cresciam, os tablados se tornaram teatros de feira. Dentre os artistas que se apresentavam nesses locais, podemos citar os acrobatas, os malabaristas, os músicos, os dançarinos de corda, os domadores de animais, os manipuladores de bonecos, os jograis, os trovadores, os charlatães, as companhias teatrais, dentre outros que hoje se assemelham ao trabalho dos que reconhecemos como artistas circenses.

Os jograis são muito associados ao trabalho musical, bem como os poetas e cantores conhecidos como trovadores. Segundo Alice Viveiros de Castro³⁴, o termo jogral é originário do latim *jocus* e *joculator*, que em português deu origem às palavras jogo e jocoso, respectivamente; em inglês à *joke*, que significa piada, e também deu origem às palavras *juggler* e *jongleur*, que significam malabarista em inglês e em francês, respectivamente. Segundo Ramón Mendéndez Pindal³⁵, a denominação *jaculator* surgiu na Europa Central a partir do século VII, mesclada com termos da antiguidade grega como *mimi*, *histriones* e *thymelici*. Já a palavra *trovador* teria surgido na França, no século XI, derivada do verbo *trouver*, que significa encontrar, referindo-se à arte de compor, “encontrar” versos. A designação de jogral era associado a artistas variados que podiam ser músicos, manipuladores de bonecos, adestradores de animais, charlatães e até beberões, sendo utilizada também de maneira pejorativa. Dentre essas designações, Alice Viveiros de Castro comenta que Afonso X, rei de Castela, em 1274, teria listado uma diferenciação em seis tipos: jogral, *cazorro*, *bufon*, *remendador*, *segrier* e trovador. Em Portugal, nas Ordenações Afonsinas, entre 1390 e 1540, é possível encontrar a mesma preocupação em distinguir “o jogral – que ganhava a vida nos castelos e vilas – dos *trejeitadores* ou *truões* – que se exibiam nas praças públicas –, dos *goliardos* – que bebericavam nas tavernas – e dos *bufões*, que vendiam quinquilharias”³⁶.

O termo bufão, como já foi mencionado, aparece em alguns autores como um termo genérico para atores e tipos cômicos. Independente de considerarmos nossos palhaços como bufões, existiram por muitos séculos, predominantemente na Idade Média e no Renascimento, pessoas que melhor se enquadraram no termo bufão. Na obra *Historias de bufones* (para este trabalho foi lida a versão em língua espanhola), A. Gazeau reflete acerca desse termo e

³³ Ibid., p. 38.

³⁴ CASTRO, Alice Viveiros de, op. cit., p. 29.

³⁵ PINDAL apud RODRIGUES, Ricardo Alexandre Ribeiro. *Busca de princípios para uma atuação a partir de estudos sobre os griots africanos e os jograis medievais europeus*. 2011.157 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho” – UNESP, São Paulo, 2011.

³⁶ CASTRO, Alice Viveiros de, op. cit., p. 29.

apresenta a versão de Antoine Furetière, que o explica como sinônimo de cômico e farsante, “que diverte o público para ganhar dinheiro. *Bufão* se diz também aos que procuram rir e divertir aos demais por um impulso de alegria e bom humor”³⁷. Outra definição, de Ménage, traz a palavra bufão como derivada de *buffo*, termo latino que designava os que apareciam no teatro com as bochechas infladas para receber bofetadas ruidosas. Gazeau ainda comenta outros sentidos em língua francesa que associam a palavra etimologicamente a inflar, soprar e ao vocábulo *soufflet* ou *bouffe*, que significa bofetada³⁸.

Gazeau comenta a presença de loucos e cômicos desde a Antiguidade, em muitos casos eram loucos verdadeiros, em outros eram atores que se representavam como loucos, mas ambos podiam ser encontrados vivendo como agregados em casa de famílias abastadas, ou ainda sendo convidados de festividades com a função de divertir. Ele comenta também dos *aretólogos*, filósofos burlescos dentre os quais se situa o fabulista Esopo³⁹, cita exemplos de reis e imperadores variados com os quais há registros lendários da presença de cômicos no convívio das cortes, como entre os soberanos gregos, bárbaros, em Constantinopla e principalmente na Idade Média, quando o bufão se tornou mais claramente um tipo social, com características especiais em seu traje, atuando diretamente na vida cotidiana.

Era comum que os governantes tivessem seus bufões, ou bobos, ou loucos. Segundo as histórias narradas, havia muita proximidade desses artistas com os próprios monarcas, sendo muito estimados. Eram preferencialmente deformados, corcundas e, às vezes, portadores de patologias mentais, “quanto mais feio era e desgraçado e disforme, mais probabilidades tinha de cair na graça dos senhores do castelo”⁴⁰. Também eram artistas hábeis que faziam uso de habilidades variadas para se destacarem. Havia mestres e famílias que treinavam seus filhos para o ofício de bufão. “Um louco de boa casa, disse o bibliófilo Jacob, em sua *Dissertação sobre os loucos dos reis da França*, era educado com tanta solícitude, trabalho e gasto, como um asno sábio. Tinha seu mestre, e estudava os fracassos e truques, os saltos, as réplicas, as agudezas, as canções, etc”⁴¹. Esse tipo de treinamento múltiplo, com saltos, truques e canções, também é uma das formas que os circenses e os palhaços, ainda na atualidade, desenvolvem seu trabalho.

A partir do século XIV, na França, podem ser encontrados os registros mais antigos de bufões com cargo estabelecido como título de ofício particular e pago pelas contas reais. O

³⁷ GAZEAU, A., op. cit., p. 11.

³⁸ Ibid., p. 13.

³⁹ Ibid., p. 19.

⁴⁰ Ibid., p. 25.

⁴¹ Ibid., p. 25.

mais antigo teria sido Godofredo, bufão de Felipe V⁴². Vários outros são citados por Gazeau, incluindo mulheres que também desempenhavam essa função, alguns bufões tornaram-se célebres e amplamente reconhecidos em seu tempo, como Caillet, Triboulet e Brusquet. Havia também a presença de bufões errantes, que atuavam em feiras, praças e só ocasionalmente estavam em festas ou eventos das cortes.

Era prática dos artistas populares a utilização de máscaras que deram origem a personagens cômicas diversas. Muitas dessas personagens, e o próprio palhaço em certa medida, podem ser definidas como personagens-tipo, sendo a tipificação um recurso autoral de criação de personagens dramáticas cujos registros históricos mais antigos se encontram na Comédia Nova do Teatro Grego Antigo, a partir da qual foram criados tipos como o velho misantropo, a alcoviteira, a meretriz, dentre outros⁴³. As personagens-tipo tiveram recorrência em outras manifestações teatrais, nas quais se destacam a farsa Atelana e, entre os séculos XVI e XVII, as máscaras da *commedia dell'arte*. Existe muita divergência quanto à origem das personagens-tipo da *commedia* serem aquelas encontradas na farsa Atelana. Daniel Marques da Silva comenta a reincidência de personagens-tipos e similaridades que se estendem até o teatro brasileiro, destacando que a galeria de personagens da *commedia* “guarda forte relação com aqueles da farsa atelana e também apresenta várias semelhanças com a tipologia presente nas burletas e revistas cariocas”⁴⁴. Para Margot Berthold, os ancestrais da *commedia* seriam os mimos ambulantes, os prestidigitadores e os improvisadores, “seu impulso imediato veio do Carnaval, com os cortejos mascarados, a sátira social dos figurinos de seus bufões, as apresentações de números acrobáticos e pantomimas”⁴⁵.

Acerca da contínua relação entre as personagens-tipo dos diferentes momentos, Daniel Marques da Silva completa ainda:

Longe de ser datado, portanto, o personagem-tipo vincula-se a um lastro histórico de longa duração: descende de manifestações espetaculares ligadas à tradição popular, mas sempre permeável, parte de novas condições e situações de derrisão. O personagem-tipo permite sua retomada e reelaboração, assumindo, dentro dessas novas condições e situações, sua contemporaneidade⁴⁶.

⁴² Ibid., p. 53.

⁴³ SILVA, Daniel Marques. O tipo cômico: construção dramatúrgica, atorial e cênica. *Repertório*. Salvador, Universidade Federal da Bahia, v. 8, p. 28-33, 2005.

⁴⁴ SILVA, Daniel Marques. op. cit., p. 29.

⁴⁵ BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 353.

⁴⁶ Ibid., p. 30.

As personagens da *commedia dell'arte* foram as personagens-tipos que mais diretamente influenciaram no desenvolvimento dos *clowns* circenses. Provavelmente, a designação *dell'arte* diz respeito a companhias registradas. “Uma comédia encenada por profissionais, associados mediante um estatuto próprio de leis e regras”⁴⁷. Várias profissões também recebiam essa qualidade, estando ligada a ofício registrado, não necessariamente a trabalho artístico, compreendendo associações e corporações de ofício. Também foi chamada de comédia italiana, quando se espalhou para fora da Itália, e *commedia all'improvviso*. Essa última designação se deu porque é característico dessa manifestação teatral a ausência de um texto rigorosamente definido, mas sim enredos conhecidos como *scenario*, *soggetto* ou *canovaccio*, dos quais partem a encenação improvisada. Fazia parte do repertório dos atores os *lazzi*, ou seja, os truques pré-armados e o repertório de cenas que eram utilizadas nas encenações de acordo com as necessidades do momento. Muitos desses *canovacci* e *lazzi* foram adaptados ao ambiente do circo, tornando-se pantomimas circenses e entradas *clownescas*.

A *commedia* expandiu-se rapidamente pela Europa e, com o crescimento de sua popularidade, passou a se adequar também às cerimônias diversas do contexto das praças e feiras, era apreciada em festividades como casamentos da nobreza e praticada também por músicos, literatos incorporados à corte e membros representativos da sociedade italiana do século XVI. O compositor renascentista, Orlando di Lasso, por exemplo, participou de uma comédia *all'improvviso alla italiana*, junto com outros cortesãos, em uma festividade de casamento do príncipe da Baviera, em 1568⁴⁸. Em Paris, no século XVII, as companhias atuaram em teatros fixos e, no século XVIII, eram presença forte nas feiras de Saint-Germain e Saint-Laurent⁴⁹.

Dentre as personagens cômicas mascaradas, interessam-nos principalmente os *zanni*, dos quais se originaram personagens como o arlequim, *brighela*, pedrolino e *pulcinella*. Os *zanni* representavam criados lascivos, espertalhões e esfomeados em constante disputa com os patrões, representados por máscaras como *pantalone* (pantaleão), *dottore* (doutor) e *capitano* (capitão). Dario Fo⁵⁰, comentando acerca de uma hipotética origem dos *zanni*, refere-se a uma forte migração que aconteceu, por razões econômicas, de uma população rural para Veneza,

⁴⁷ FO, Dario. op. cit., p. 20.

⁴⁸ PORTICH, Ana. *A arte do ator entre os séculos XVI e XVII: da commedia dell'arte ao paradoxo sobre o comediante*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 19.

⁴⁹ Cf. CAMARGO, R. C. op. cit.

⁵⁰ FO, Dario. op. cit., p. 74.

sendo a palavra *zanni* diminutivo de Giovanni no dialeto veneziano. Essa população esfomeada e desabituada aos hábitos e à língua da cidade teria sido alvo de ridicularizações diversas, podendo ter originado o tipo cômico.

A máscara do arlequim seria a fusão do *zanni* com personagens diabólicas da tradição popular francesa dos séculos XIII e XIV. O termo vem de *Hellequin* ou *Helleken* e posteriormente *Harlek-Arlekin*. Na tradição popular francesa, seria uma personagem endemoniada, torpe, arrogante e zombeteira⁵¹. O *pulcinella* é originário do sul da Itália e pode também ter surgido nos séculos XIII e XIV. *Pulcinella* tem semelhanças com arlequim, podendo interpretar o mesmo papel em uma cena e ter as mesmas soluções, diferenciando-se em estilo e em linguagem. Para Dario Fo, o que o diferencia de todas as outras máscaras é o cinismo⁵². O próprio termo italiano *pagliaccio* tratava-se também de uma personagem da *commedia*. O autor comenta que o arlequim em sua origem usava também a maquiagem de *pagliaccio*, que seria uma máscara da *commedia* da companhia de Alberto Ganassa, de 1572. Segundo “uma descrição de Salvatore Rosa, *Pagliaccio* aparece com o rosto pintado de branco e, posteriormente, irá transformar-se no *Gian-farina* (João-farinha) (aludindo ao branco do rosto), até virar o Pierrô”⁵³. Essas personagens estabelecem situações dramáticas nas quais o “jogo de oposição é importante: o velho e o novo, o esperto e o tolo, o jovem enamorado e o velho severo”⁵⁴; esse jogo estará presente também na constituição da dupla cômica *clownesca*, nas figuras do *clown* branco e do *augusto*, em meados do século XIX, como veremos mais adiante nesse capítulo.

Em sua disseminação pela Europa, as máscaras da *commedia* influenciaram outras personagens cômicas nos países que perpassavam, como o *hanswurst*, na Alemanha, o *petruska*, na Rússia, o *pierrot*, na França, o *punch*, na Inglaterra, dentre outras. Ainda na Inglaterra, a máscara do arlequim fundiu-se aos *clowns* ingleses, influenciando fortemente o desenvolvimento dos palhaços circenses. No circo francês, foi o *pierrot* que mais se incorporou às características dos *clowns*.

Assim, parece-nos condizente afirmar que o palhaço circense tem em sua constituição uma variada gama de personagens cômicas que engloba máscaras da *commedia dell'arte* italiana com seus arlequins, *zannis* e *pulcinellas*, seus equivalentes franceses, como o *pierrot*, e o *clown* inglês, cujas raízes remetem à Idade Média. Para nossa pesquisa,

⁵¹ Ibid., p. 80.

⁵² Ibid., p. 88.

⁵³ Ibid., p. 305.

⁵⁴ Silva, D. M. op. cit., p. 29.

interessa-nos principalmente termos consciência de que os atores que interpretavam essas figuras cômicas, independente de representarem personagens rústicas, idiotas, torpes, espertalhonas ou ridículas, tinham a música como parte de um conjunto de saberes e de práticas usuais. Nesse entremeio, a música não cumpre exclusivamente sua função musical em si, mas se torna elemento cênico e cômico. A comicidade musical passa a ser então o cruzamento de técnicas dos atores com as características representativas que cada máscara ou personagem impõe.

Portanto, é importante perceber que, independente das circunstâncias que levaram os palhaços a serem músicos, o uso da música no contexto cênico, em um tipo de performance que não se encerra na linguagem musical em si, nunca foi uma novidade, mas uma continuidade natural de um fazer artístico milenar e múltiplo, no qual a união de técnicas era fundamental para garantia de trabalho. Além disso, o trabalho desses artistas cômicos fez da música uma ferramenta para a sua subversão e para o riso, ampliando e enriquecendo as potencialidades dessa arte.

Essa abordagem, mesmo que sucinta, a respeito de tipos cômicos como os mimos, bufões e comediantes *dell'arte*, não tem por objetivo encontrar uma filiação única e direta, muito menos identificar o “grande pai” dos palhaços músicos, mas traçar um panorama das principais manifestações cômicas que influenciaram o surgimento e desenvolvimento dos palhaços modernos, bem como a presença da música na prática de atores que interpretavam personagens cômicas. Ao tratarmos de personagens tão múltiplas, como os palhaços circenses, desenvolvidas em um contexto que envolveu intensa circulação entre artistas de nacionalidades diversas, é impensável imaginar uma origem única e sim uma mútua e contínua influência de culturas variadas.

1.3 O riso grotesco

É necessário discorrermos um pouco acerca da relação entre os tipos cômicos e o universo cômico grotesco da cultura popular medieval, para que possamos compreender melhor vários aspectos da poética dos palhaços que serão abordados. Nesse sentido, a teoria desenvolvida por Mikhail Bakhtin em sua obra *Cultura popular na Idade Média e*

*Renascimento: o contexto de François Rabelais*⁵⁵ é fundamental para que não analisemos este tipo de comicidade com um olhar limitado e empobrecido de significados. O riso popular, segundo Bakhtin, está intimamente ligado aos festejos e aos ritos carnavalescos e seu estado peculiar de inversão da ordem da vida cotidiana, marcado por um caráter não-oficial ao ser contraposto às relações cotidianas e também às festas oficiais, que somente existem para enfatizar e manter a ordem estabelecida. O carnaval seria então a segunda vida do povo, no qual as relações entre as pessoas transcendem barreiras, como classe social e idade, possibilitando uma interação familiar e utópica entre todos que participam do estado peculiar do mundo que o carnaval proporciona. Essa *visão carnavalesca do mundo* seria então o princípio criador de uma série de formas cômicas, derivadas também de uma linguagem da qual faz parte os insultos, as injúrias e outros elementos de uma comunicação peculiar.

(...) as festas públicas, carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc. – possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível.⁵⁶

Segundo Bakhtin, as formas carnavalescas, “por seu caráter concreto e sensível e graças a um poderoso elemento de jogo, estão mais relacionadas às formas artísticas e animadas por imagens, ou seja, as formas do espetáculo teatral”⁵⁷. Essas imagens e formas constituem uma poética diversa da que se destaca na Antiguidade Clássica e consequentemente nos ideais renascentistas. Trata-se de uma concepção definida por Bakhtin como *realismo grotesco*, conceito utilizado pelo autor para denominar o tipo específico de imagens da cultura cômica popular em todas as suas manifestações.

Bakhtin desenvolve um histórico do termo grotesco, que passou a ser utilizado em fins do século XV para designar um tipo de pintura ornamental descoberto em escavações realizadas em Roma que passou a ser chamada de *grotesca*, derivado da palavra gruta em italiano. Esse estilo tinha como característica marcante uma confusão entre os “reinos naturais”, nos quais formas animais, vegetais e humanas se transformavam entre si, apresentando um mundo de caráter inacabado e risonho. O vocábulo aos poucos passou a designar também as pinturas que imitavam esse estilo ornamental e os motivos semelhantes que surgiam na literatura e no teatro. O grotesco no teatro esteve inicialmente mais associado

⁵⁵ BAKHTIN, Mikhail. *Cultura popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2010.

⁵⁶ Ibid., p. 3.

⁵⁷ Ibid., p. 6.

à arte dos bufões e aos comediantes *dell'arte*. Na França, no final do século XVIII e início do XIX, os primeiros cômicos circenses e mesmo *clowns* de origem inglesa foram chamados de *grotescos*.

O riso popular dessa qualidade é um riso que degrada e materializa, marcado por um princípio corporal festivo e utópico, no qual o baixo ventre e suas necessidades regem as leis no lugar da cabeça.

Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um *novo* nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação.⁵⁸

Esse princípio corporal degradante do realismo grotesco não é exclusivamente negativo, mas ambivalente, pois apresenta o corpo individual ligado ao corpo universal e não preso a uma individualidade egoísta e privada. São imagens de abundância e de um constante fluxo em que nascimento e morte se sobrepõem e convivem mutuamente, é um corpo em constante transformação, contrário ao corpo acabado dos padrões clássicos.

(...) Em oposição aos cânones modernos, o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz.⁵⁹

Essa ambivalência da degradação e das significações do baixo corporal acaba perdendo, ainda no decorrer do Renascimento, suas características positivas, prevalecendo nos séculos posteriores um riso sarcástico que enxerga o baixo corporal apenas por seus aspectos negativos. Porém, o autor reconhece que o princípio carnavalesco na arte popular e a concepção de corpo do realismo grotesco sobrevivem ainda hoje (por mais atenuado e desnaturalizado que seja seu aspecto), “nas várias formas atuais de cômico que aparecem no circo e nos números de feira”⁶⁰. Bakhtin enfatiza que o princípio da festa popular do carnaval

⁵⁸ Ibid., p. 19.

⁵⁹ Ibid., p. 23.

⁶⁰ Ibid., p. 25.

é indestrutível. Embora reduzido e debilitado, o carnaval ainda continua a fecundar os diversos domínios da vida e da cultura⁶¹.

Bolognesi, com embasamento em Bakhtin, reafirma a continuidade da poética grotesca na arte do palhaço, destacando suas características na performance corporal, na dualidade entre subjetividade e exteriorização e na composição plástica da máscara-maquagem.

(...) o palhaço mantém viva a tradição do grotesco, amenizando-a. Ele dá ao corpo o estatuto de um fazer artístico que não encontra nas ideias de sublime e de belo os suportes para o seu entendimento. Não se trata de um corpo harmonioso. Ao contrário, ele é disforme, distorcido, desfalcado e incompleto, tudo para evidenciar o ridículo e o despropositado⁶².

O circo, por intermédio dos saltimbancos, dos comediantes *dell'arte*, dos acrobatas, dos saltadores e dos palhaços, tornou-se um dos locais em que parte dessa cultura se preservou até a atualidade, mesmo que sua criação enquanto forma de organização espetacular seja muito posterior ao contexto estudado por Bakhtin.

Comentando acerca de uma dualidade entre diferentes instâncias musicais a partir do pensamento grego, José Miguel Wisnik relaciona uma oposição muito similar ao que Bakhtin designa como a realidade cotidiana e a manutenção da ordem vigente, representada pela festa oficial e sua inversão grotesca, a realidade utópica das festas:

A ruptura entre uma música cívica e outra dionisiaca, atestada tanto em *A República* como pela *Política* de Aristóteles, será definitiva para o desenvolvimento cindido da música na tradição ocidental: ela prenuncia, e já promove, a separação entre a *música das alturas* (considerada equilibrada, harmoniosa, versão sublimada da energia sonora purgada de ruído e oferecida ao discurso, à linguagem, à razão) e a *música rítmica* (música do pulso, ruidosa e turbulenta, oferecida ao transe). O aprofundamento da separação entre a música apolínia e a dionisiaca a favor da primeira, provocará, com o tempo, a estabilização de uma hierarquia em que, assim como a música se subordina à palavra, o ritmo se subordina à harmonia (já que o ritmo equilibrado é aquele que obedece proporções harmônicas em detrimento dos excessos rítmicos, melódicos e instrumentais da festa popular). (...)

De certa forma, antecipa-se aí, na reflexão platônica, o traço separador entre o que será depois a música elevada na tradição europeia, circulando na cadeia que vai do sagrado ao cívico e ao artístico (ligada também a uma ciência do som), e a festa popular pagã, a música dançante, carnavalesca ou não, que correrá à margem da história da música, vista muitas vezes como manifestação inferior (profana, desordeira e vulgar), embora interferindo às vezes sobre a primeira, com sua vitalidade proteínica⁶³.

⁶¹ Ibid., p. 30.

⁶² BOLOGNESI, M. F. op. cit., p. 184.

⁶³ WISNIK, J. M. op. cit., p. 104.

A música também se expressa no universo grotesco e carnavalesco desde o início da trajetória histórica de construção dos códigos e das convenções da música europeia, que desenvolveu padrões de afinação, de notação e sistemas de relação entre sons. A música festiva também se relaciona a esses paradigmas musicais, muitas vezes opondo-se, noutras assimilando-os e também sendo assimilada. Segundo Wisnik:

O canto gregoriano, que inaugura uma tradição que conhecemos bem, aquela que vai dar na música barroca e clássica-romântica dos séculos XVII, XVIII e XIX, é uma música que primou por evitar sistematicamente os instrumentos acompanhantes, não só os percussivos, como também o colorido vocal dos múltiplos timbres. (...) Em outros momentos são os barulhos animados das músicas populares, suas percussões, cantos e danças, que nunca se calaram na história humana, que entram em alguma medida nas igrejas e chegam a se misturar com os cantos litúrgicos em sugestivas polifonias (...). Essa história participa da luta entre o carnaval (que entroniza no calendário cristão aqueles ritos pagãos que libertam o ruído e a corporalidade) e quaresma (com seu som silencioso e ascético)⁶⁴.

Essa relação entre os sons compreendidos como musicais pelo pensamento europeu medieval, ou seja, sons que buscavam uma afinação precisa, e os sons considerados ruídos, como os sons percussivos comuns no contexto secular de festas populares, relaciona-se também com dualidades como: a razão e a irracionalidade; a seriedade e o riso; a realidade cotidiana e a realidade carnavalesca; a poética clássica e a poética grotesca; o comedimento e a transgressão.

1.4 Breve história dos palhaços modernos

Na Inglaterra, antes de existirem os primeiros circos, já existiam personagens designadas como *clowns*. As primeiras referências a estes estão nos teatros de moralidades inglesas, no século XVI⁶⁵, em obras de linhagem semelhante aos mistérios medievais, com conteúdo moral e religioso, tendo como personagens representações de virtudes e de vícios,

⁶⁴ WISNIK, J. M. op. cit., p. 41.

⁶⁵ CASTRO, Alice Viveiros de. op. cit., p. 51.

como a Sabedoria, o Vício, o Ócio, a Ciência, o *Everyman* (o Homem comum), e também o Diabo, que era representado muitas vezes como um louco ou bobo.

Robert Hornback⁶⁶ realiza um estudo a respeito da presença de personagens cômicas de face pintada de negra que, nas moralidades, representavam a loucura, o vício, a depravação e o próprio diabo. Ele se refere a esses cômicos como *blackfaces*, defende que essa representação levou a um protótipo do racismo pseudocientífico do século XIX e relaciona, ainda, essa tradição de encenação da loucura com outras incidências, como a máscara negra do arlequim veneziano e os *blackfaces* da cultura americana, que abordaremos mais adiante nesse estudo. Hornback cita Anthony Gerard Barthelemy que, assim como outros estudiosos, notou que o teatro inglês tem uma longa história, a partir Idade Média, de representar Lúcifer e os demônios por atores pintados de preto⁶⁷.

Independentemente do direcionamento que Hornback dá a sua abordagem, seus estudos nos auxiliam a localizar as primeiras incidências dos *clowns* como representações do vício, da loucura e das personagens diabólicas. Segundo o teólogo Jeffrey Russel⁶⁸, o diabo medieval, embora algumas vezes esperto, representa um bobo total – *a total fool* –, “a personificação de nossa própria loucura/idiotice”, “um bobo que não compreende nada”.

Alice Viveiros de Castro comenta, também, que as moralidades tinham a comicidade a cargo do Diabo e do Vício, *Vice* em inglês, sendo esse último uma representação das fraquezas humanas. “O *Vice* era um camponês velhaco, canalha, pecador incorrigível, fanfarrão e covarde que, por algum motivo, deparava-se com o Diabo (...)”⁶⁹. Por volta de 1550 o *Vice* passa a ter um companheiro, o rústico, uma figura cômica que representa um camponês ingênuo e supersticioso. Essas informações condizem com a explicação que Mario Bolognesi faz para as raízes etimológicas do termo *clown*:

Clown é uma palavra inglesa, cuja origem remonta ao século XVI, derivada de *cloyne*, *cloine*, *clowne*. Sua matriz etimológica reporta a *colonus* e *clod*, cujo sentido aproximado seria homem rústico, do campo. *Clod*, ou *clown*, tinha também o sentido de *lout*, homem desajeitado, grosseiro, e de *boor*, camponês, rústico. Na pantomima inglesa o termo *clown* designava o cômico principal e tinha as funções de um serviçal. No universo circense o *clown* é o artista

⁶⁶ HORNBACK, Robert. *The English clown tradition from the Middle Ages to Shakespeare*. Cambridge: D. S. Brewer, 2009.

⁶⁷ Ibid., p. 41.

⁶⁸ RUSSEL apud HORNBACK, op. cit., p. 34.

⁶⁹ CASTRO, Alice Viveiros de. op. cit., p. 51.

cômico que participa de cenas curtas e explora uma característica de excêntrica tolice em suas ações⁷⁰.

Segundo Castro, por volta de 1580, o termo *clown* aparece na cena elisabetana, quando ganhou mais importância e gosto do público, passando a ser presença “obrigatória” em todas as peças inglesas⁷¹, inclusive para os teatros de feiras ambulantes. Esse *clown* tinha como característica a “gratuidade de suas intervenções e liberdade para improvisação”⁷².

A chegada da *commedia dell'arte* na Inglaterra provocou transformações no *clown* inglês, os tipos cômicos italianos adaptaram-se a um gênero teatral local, a pantomima inglesa, que passou a se desenvolver a partir da *commedia dell'arte*. Segundo Dominique Jando⁷³, na tradição italiana da *commedia dell'arte*, o arlequim e a colombine eram servos de pantaleão, mas na pantomima inglesa a dupla se tornou jovens amorosos. Pantaleão ficou sem seus empregados, deixando o espetáculo “tragicamente desprovido de seu contraponto cômico”⁷⁴. A partir de 1770, o *clown* local passou a fazer parte dessas pantomimas, cumprindo o papel de servo de pantaleão e tornando-se o principal responsável pela comichade. A presença marcante do *clown* como personagem cômico já estabelecido na Inglaterra dificultou ao arlequim ter a mesma força que em outros países, porém ocorreu uma aproximação desses tipos. “Desse encontro resultou uma sugestiva fusão que teve como ponto terminal a concepção do *clown* moderno e circense”⁷⁵.

Um nome fundamental para a constituição da máscara do *clown* foi Joseph Grimaldi, que, apesar de nunca ter trabalhado em um circo, é considerado um dos criadores do *clown* circense, contando com uma importância tão forte na Inglaterra que seu codinome, Joe ou Joey, é tomado como sinônimo de palhaço⁷⁶. Joe, nascido em 1778, herdou a fantasia do pai, que fora arlequim e dançarino, acrescentando seu gosto pelos trejeitos afetados, pela extravagância dos acessórios e dos truques, tornando-se famoso também por suas “canções cantadas em voz estrídula e chocante”⁷⁷. “Grimaldi provocou a fusão da máscara branca e plácida de Pierrô com a agressividade vermelha e pontiaguda de Arlequim”⁷⁸. Porém, ele não desenvolveu os traços característicos do *pierrot*, como a leveza e a candura. Ao contrário, sem

⁷⁰ BOLOGNESI, M. F. op. cit., p. 62.

⁷¹ Ibid., p. 63.

⁷² BOURGY apud BOLOGNESI, op. cit., p. 63.

⁷³ JANDO, Dominique. Naissance du clown: l'influence anglo-saxonne. In: FABBRI, J; SALLÉ, A. (Org.). *Clowns et farceurs*. Paris: Bordas, 1982.

⁷⁴ Ibid., p. 62.

⁷⁵ BOLOGNESI, M. F. op. cit., p. 63.

⁷⁶ Ibid., p. 63.

⁷⁷ SILVA, E. op. cit., p. 46.

⁷⁸ CUPPONE apud BOLOGNESI, M. F. op. cit., p. 64.

ser acrobata e com uma expressividade que se dava pelos gestos, sua personagem não era simpática, mas cruel e desumana⁷⁹. Grimaldi desenvolveu sua carreira no *Sadler's Wells Theatre*, tendo trabalhado com Billy Saunders, que segundo Rémy foi o primeiro cômico do circo inglês.

A criação do circo está relacionada à iniciativa de Philip Astley (1742-1814), suboficial reformado da cavalaria inglesa que organizou um espaço para apresentações de números de acrobacia equestre. “Desde 1758, na Inglaterra, já se realizavam espetáculos ao ar livre, com homens em pé sobre o dorso de um ou mais cavalos”⁸⁰. A Astley é atribuída a apropriação desse tipo de exibição em uma arena de treze metros de circunferência em um espaço específico mediante o pagamento de ingressos⁸¹. Esse local ainda não carregava o nome de circo, mas de anfiteatro, tendo sido Charles Hughes, principal concorrente de Astley na Inglaterra, quem utilizou o termo em seu *Royal Circus*.

Inicialmente tratava-se de números com cavalos em várias modalidades, como volteios livres segundo comandos de voz, evoluções com obstáculos, cavalos montados por acrobatas que realizavam saltos em seus dorsos, além de pantomimas envolvendo cenas militares e atos cômicos tendo o cavalo como base⁸². Astley estendeu seus negócios até Paris, onde se associou com Antônio Franconi (1737? -1836), que vinha de um convívio com espetáculos populares e feiras, e influenciou a introdução dos saltimbancos nos circos. Desde o século XVII, Paris possuía seis feiras, dentre as quais as de Saint-Germain e de Saint-Laurent eram as mais interessantes para artistas que “ao lado das batatas, dependiam apenas de suas vendas nas bilheterias”⁸³. Uma grande diversidade de profissionais passou a fazer parte da nova organização espetacular que eram os circos, artistas que

se apresentavam nas ruas, praças e teatro de feiras, mas também havia artistas dos teatros fechados italianos, elisabetanos, arenas, hipódromos, ciganos, prestidigitadores, bonequeiros, dançarinos, cantores, músicos, artistas herdeiros da *commedia dell'arte*, acrobatas (solo e aéreo), cômicos em geral – que se apresentavam em seus entreatos, com o objetivo de imprimir ritmo às apresentações e dar um entretenimento diferente ao público.⁸⁴

⁷⁹ BOLOGNESI, M. F. op. cit., p. 64.

⁸⁰ SPEAIGHT apud BOLOGNESI, M. F. op. cit., p. 31.

⁸¹ BOLOGNESI, M. F. op. cit., p. 31.

⁸² Ibid., p. 32.

⁸³ CAMARGO, R. C. op. cit., p. 9.

⁸⁴ ABREU, Luís Alberto e SILVA, Erminia. *Respeitável Público... O Circo em Cena*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009, p. 47.

O *clown* chega à França e a outros países junto com os espetáculos circenses e segundo o modelo inglês. Esse *clown*, na França, assim como o próprio circo era uma novidade⁸⁵. Segundo Rémy, inicialmente essas personagens eram denominadas, na França, de grotescos e desempenhavam principalmente o papel de acrobatas cômicos. Billy Saunders desempenhava um papel de cavaleiro desajeitado. Bolognesi comenta que, como os primeiros circos tinham a predominância dos números com cavalos, os primeiros *clowns* deveriam adaptar-se a eles, estreando no picadeiro como cavaleiros desajeitados, uma caricatura do cavaleiro⁸⁶. Outros *clowns* cavaleiros de destaque nessa época, entre o final do século XVIII e começo do século XIX, foram Andrew Ducrow, que tinha grande reputação em habilidades equestres sendo mímico e ator em pantomimas e mimodramas; Jean Gontard, que segundo Rémy foi o primeiro grotesco francês de circo⁸⁷; Jean-Baptiste Auriol, um grande virtuose da acrobacia e dos saltos que chegou a ser conhecido como homem-pássaro⁸⁸, mas teria executado a função de *clown* no fim da vida, quando já se encontrava inapto às atividades acrobáticas, dedicando-se, então, às interpretações cômicas. É muito comum, mesmo em circos mais recentes, esse tipo de trajetória artística dos palhaços, cujas carreiras se iniciam em atividades de mais destreza corporal, atuação, música ou qualquer outra modalidade artística presente no circo, para se tornarem palhaços quando mais velhos. Essa prática demonstra uma das maneiras pela qual o trabalho de palhaço pode abarcar todas as modalidades artísticas presentes em um circo.

John Ducrow, o irmão de Andrew Ducrow, também foi um *clown* que se destacou pela performance e pelas vestimentas que se aproximavam às de Grimaldi⁸⁹. Segundo Bolognesi, ele combinava a perícia equestre com uma extraordinária capacidade para improvisação, encontrando apoio no trabalho de um Mestre de Pista, John Esdale, que participava das entradas circenses trazendo lucidez à cena e atuando como um soberano do *clown*⁹⁰. A relação entre as personagens de John Ducrow e Esdale, antes de fixar-se a dupla cômica antagônica entre *clown* branco e augusto, já sinalizava como protótipo do jogo cênico desses tipos.

Os sucessores de Joe Grimaldi, na Pantomima Inglesa, realizaram uma virada na comédia *clownesca*, deixando-a menos caricatural e mais literária. Inspirados nos bobos de

⁸⁵ RÉMY, T. op. cit., p. 15.

⁸⁶ BOLOGNESI, M. F. op. cit., p. 64.

⁸⁷ RÉMY, T. op. cit., p. 19.

⁸⁸ Ibid., p. 22.

⁸⁹ BOLOGNESI, M. F. op. cit., p. 67.

⁹⁰ Ibid., p. 68.

corte, eles tornaram a interpretação mais direta, mais próxima da realidade e mais humana, favorecendo a eclosão de um *clown* humorista e falador chamado de *clown* shakespeariano ou *clown parleur*. Para Rémy, Tom Barry teria sido o mais notório representante dessa nova tendência⁹¹, porém Bolognesi, ao comentar a relação entre Tom Barry e William Wallet (1808-1892), no Anfiteatro Astley, identifica o primeiro como fiel à tradição de John Ducrow e o segundo como um *clown* shakespeariano⁹². A rivalidade entre eles também prenunciava a polaridade da dupla *clownesca*.

Os *clowns* ingleses que migravam para a França, devido ao sucesso que alcançavam, eram imitados por numerosos artistas⁹³. Rémy cita Thomas Kemp como responsável por “trazer à França as tradições do *clown* inglês”⁹⁴. Seu sucessor foi James Clement Boswel, *clown* adestrador de cães e macacos que se destacou por trazer ao público parisiense, em 1857, a encenação de Tartufo e Madame Bovary.

Uma personagem cômica que teve influência muito marcante no *clown* foi o *pierrot* francês. Rémy atribui a criação desse personagem a Giuseppe Giaratoni, que, com seu visual enfarinhado e caráter singelo, crédulo e inocente, teria adaptado o pedrolino da *commedia dell'arte*⁹⁵. Contudo, certamente a versão francesa dessa personagem não foi criação de um único artista, inclusive foram os artistas Jean-Gaspard e Charles Deburau que ficaram mais conhecidos por dar uma contribuição ao desenvolvimento do *pierrot*, “transformando o espírito do personagem primitivo” e dando-lhe defeitos e qualidades de outras personagens da comédia italiana, incorporando também tipos sociais de condição nobre e renunciando o *clown* branco, que na dupla cômica “representa a hierarquia social”⁹⁶.

Segundo Rémy, após a morte de Charles Deburau e o fim do *Théâtre des Funambules*⁹⁷, muitos mímicos procuraram emprego nos circos, sendo o papel de *clown* o que especialmente lhes convinha⁹⁸. A necessidade de trabalho em uma época em que o espetáculo circense crescia em popularidade contribuiu para a incorporação de artistas cômicos variados

⁹¹ RÉMY, T. op. cit., p. 31.

⁹² BOLOGNESI, M. F. op. cit., p. 69.

⁹³ RÉMY, T. op. cit., p. 42.

⁹⁴ Ibid., p. 42.

⁹⁵ Ibid., p. 34.

⁹⁶ Ibid., p. 34.

⁹⁷ Teatro de Paris que se localizava no *Boulevard du Temple*, onde aconteciam apresentações de dançarinos de corda (funâmbulos), acrobatas e se realizavam pantomimas, nesse teatro se destacou a família Deburou. Foi demolido em 1862. In: HARTNOLL, Phyllis (editor). *The Oxford companion to the theatre*. Londres: Oxford University Press, 1975, p. 357.

⁹⁸ RÉMY, T. op. cit., p. 33.

e diversificados que influenciaram na arte dos *clowns*. Rémy cita algumas personagens de países distintos que teriam contribuído ao desenvolvimento do *clown* circense e tenta diminuir a importância italiana das personagens como pedrolino, arlequim e *pagliaccio*, mas sem deixar de citá-las. Ele também comenta que o comico espanhol, o gracioso, não teria influência sobre os *clowns*. Ao afirmar o *clown* como a síntese dos bufões desaparecidos, o historiador francês considera marcante o *clown* inglês, o bufão alemão identificado no *hanswurst* e o que chama de bufão francês. Comenta que “em um meio onde a demarcação e o plágio são regra, um *clown* novo deveria surgir da síntese de tendências diversas”⁹⁹. Como não nos interessa enaltecer qualquer nacionalidade como mais influente no desenvolvimento da arte dos *clowns*, consideramos essas “tendências diversas” com maior amplitude e abrangência, ainda mais no caso dos países latino-americanos, que tiveram inevitável influência do gracioso espanhol, da cultura indígena, da africana, bem como de outras particularidades locais. Não podemos negar que o *clown*, a despeito de sua origem inglesa, tem equivalentes cômicos similares em culturas distintas e, através da interação com essas culturas, ganhou diferentes características que inevitavelmente o transformaram. Mesmo o circo, quando itinerante, também é construído por meio de intercâmbios.

Dentre as habilidades mais comuns dos *clowns* anteriores ao ano de 1864, a acrobacia ocupava uma importância capital. Os *clowns* ingleses faziam uso da fala de maneira mais ampla que os franceses, porém ainda assim encarnaram a função de satirizar o espetáculo e suas atrações, desde os números equestres até a performance dos músicos. No caso da França, proibições levaram os artistas de circo a uma necessidade ainda maior de dedicação às perícias corporais.

Os artistas de feiras e seus sucessores circenses enfrentavam, desde o século XVIII, uma série de proibições decorrentes dos privilégios cedidos aos atores da *Comédie Française*¹⁰⁰, culminando na proibição do uso da fala, que passou a ser exclusividade dessa companhia protegida pelo Estado. Pierre Robert Levy lembra que não somente a fala, mas também a utilização de instrumentos musicais estiveram sujeitas a proibições. “As mesmas restrições se aplicavam igualmente ao uso de instrumentos de música. Os primeiros excêntricos musicais tinham contornado a interdição utilizando meios melódicos inesperados

⁹⁹ Ibid., p. 40.

¹⁰⁰ Instituição nacional francesa fundada em 1680, com a fusão da companhia do *Hôtel de Bourgogne*, das trupes de Molière e do *Théâtre du Marais*. HARTNOLL, op. cit., 191-192.

e pouco convencionais: sinetas, sinos, panelas e frigideiras”¹⁰¹. Esse fato explica a tradição que existe entre os palhaços quanto à utilização de instrumentos chamados de “inusitados”, por serem confeccionados com objetos do cotidiano. Nesse sentido, o surgimento dos *clowns* que, além de se definirem como musicais, também trabalhavam uma poética musical própria foi uma reação burlesca às proibições. Outros tipos de *clowns*, como os que se definiam acrobatas ou domadores, certamente também foram incentivados pelas necessidades criativas que as censuras impunham. Tudo isso além do domínio técnico inerente à realização de paródias.

Restava ao cômico circense, em primeiro lugar, a satirização do principal elemento do circo de então, o cavaleiro; depois, a expansão do mesmo recurso aos demais números. Para que a paródia se efetivasse havia a necessidade de o *clown* dominar a montaria, a ginástica, a doma de animais etc. Assim, para saltar ou equilibrar-se o *clown* deveria, antes de mais nada, ser um acrobata. (...) O *clown* circense, desse modo, desde seus primórdios deparou com a necessidade de ser a um só tempo autor, mimo, dançarino, músico etc. Essa diversidade ainda hoje prevalece.¹⁰²

Um grupo inglês de *clowns* que se destacou na França é especialmente interessante para nossa pesquisa, trata-se dos Irmãos Price. Segundo G. Strehly, citado por Rémy¹⁰³, os membros dessa família eram desde o século XVIII artistas destacados em balé, cenas musicais com mímica, equitação e ginástica. Os irmãos John e William Price reuniam o triplo talento de serem equilibristas, saltadores e músicos, mas sendo “primeiramente e sobretudo acrobatas músicos, (...) uma mistura de Auriol e Paganini”¹⁰⁴.

G. Strehly os assistiu várias vezes entre 1858 e 1867, no Circo Loyal, e descreveu números em que cada artista subia uma escada mantida na vertical por uma leve trepidação causada por eles mesmos, equilibravam-se ao mesmo tempo em que executavam a flauta ou o violino. Seriam os inventores dos *violons sauteurs* (violinos saltadores), “duos acrobáticos intercaladas por saltos mortais e contorcionismos, entremeados de árias executadas ao violino nas posições mais inacreditáveis”¹⁰⁵. Rémy comenta que esse gênero será imitado pelos Irmãos Conrad, dois violinistas extraordinários que estiveram por muito tempo em voga nos Circos de Inverno e Verão, de Paris. Eles entravam em cena estrondosamente em suas malhas

¹⁰¹ LEVY, Pierre Robert. *Les clowns et la tradition clownesque*. Sorvilier: Editions de la Gardine, 1991, p. 18.

¹⁰² BOLOGNESI, M. F. op. cit., p. 70.

¹⁰³ RÉMY, T. op. cit., p. 49.

¹⁰⁴ Ibid., p. 50.

¹⁰⁵ Ibid., p. 50.

brilhantes, entre piruetas e quedas, rolando um sobre o outro e sem parar de ‘arranhar’ as cordas dos instrumentos¹⁰⁶.

Segundo Rémy, os Irmãos Price fizeram a habilidade musical passar de um acessório do jogo *clownesco* para uma especialidade, sendo os mais antigos “*clowns* musicais”. Levando em conta o que temos estudado, é necessário entender de uma maneira particular essa ideia de especialidade ao se tratar de artistas como os *clowns*, que sempre tiveram uma prática distinta. O próprio fato de seus números terem sido, ao mesmo tempo, musicais e acrobáticos, já coloca em contradição a definição de “especialistas”. Em se tratando de *clowns* e palhaços, os que chamaremos de “*clowns* musicais”, como os Irmãos Price, não são necessariamente especialistas, no sentido de se dedicarem a apenas uma técnica, mas artistas múltiplos que constroem a maioria de seus números, quando não a totalidade, tendo a música como ferramenta principal, ou mesmo com um nível técnico musical mais apurado. Assim também acontecia com os outros tipos de *clowns*, como os *clowns* acrobatas, que se destacavam mais em acrobacia, mas se valiam de outros recursos. Também é complicado afirmar que os Irmãos Price foram realmente os primeiros, mesmo que tenham tido um registro mais sólido na memória circense europeia. Acerca das práticas musicais por parte de atores cômicos, *clowns* e circenses, não é possível ter certeza de quão hábeis e “especializados” eram os artistas predecessores.

Outro grupo inglês de *clowns* de destaque foram os Hanlon-Lee, que entre 1870 e 1880 alcançaram sucesso por seu humor sinistro¹⁰⁷ em pantomimas macabras que tinham elevado grau acrobático. Rémy descreve uma pantomima de intenso sucesso intitulada *Do, Mi, Sol, Dó*¹⁰⁸ que teria sido imitada dos *blackfaces*, também conhecidos como *minstrels*, um tipo cômico em voga naquela época que abordaremos mais adiante neste capítulo. Nessa referida pantomima, um maestro regia um grupo de músicos indisciplinados e impertinentes que durante a execução da obra tentavam tomar seu lugar com ações que começavam com violações a convenções e regras musicais e cresciam para eventos absurdos: roupas e casacas sendo rasgadas, tapas, violinos arrebatados no nariz, músicos que começavam a cantar e só se preocupavam com seus chapéus, pernas enormes que surgiam “como em um pesadelo”, cadeiras que fugiam no momento em que um músico se sentava, trens que passavam

¹⁰⁶ Ibid., p. 50.

¹⁰⁷ BOLOGNESI, M. F. op. cit., p. 69.

¹⁰⁸ RÉMY, T. op. cit., p. 56.

assobiando. Tudo num ritmo frenético e desconcertante enquanto o maestro permanecia impassível a todos os eventos.

1.4.1 Os *blackfaces* ou *minstrels*

Os *blackfaces* ou *minstrels* (menestréis), e seus *minstrel shows*, eram os entretenimentos mais populares nos Estados Unidos entre 1840 e 1890¹⁰⁹, essa popularidade emigrou para a Europa, onde o modelo americano de *blackface* se tornou preponderante a similares europeus. Robert Hornback comenta que estudiosos dos *blackfaces* americanos consideram influências europeias anteriores como implausíveis e defendem a natividade do fenômeno na América do Norte, sendo a associação dos negros com a irracionalidade, a degradação, a loucura e o riso em diferentes épocas e continentes entendida como fenômenos independentes. Porém, Hornback considera muito mais provável uma continuidade cultural do que simples coincidência¹¹⁰. Segundo o dicionário de teatro de Oxford¹¹¹, os *minstrels* descendem das representações de negros em personagens burlescos de Shakespeare e de óperas, bem como das canções de Jim Crow, personagem criada por Thomas “Daddy” Rice, que é considerado um dos principais expoentes dos *minstrel* americanos. Assim, essas personagens estão relacionadas a tipos que já existiam na Europa, mas nos Estados Unidos sua incidência cresceu, particularizou e se consolidou como reflexo de questões políticas, apropriação da cultura dos escravos, bem como tensões entre tendências antiescravagistas e interesses escravocratas.

Desde o século XVIII é possível encontrar alguns casos registrados da presença de negros em palcos americanos, como o escravo Mungo, que teria sido, no fim do século XVIII, cantor e *clown* profano¹¹². A partir de 1800, canções negras começaram a se tornar

¹⁰⁹ Informação do site <www.black-face.com>, no qual é possível encontrar um apanhado geral e significativo da história dos *blackfaces* americanos, contendo *links* para vídeos diversos que atestam a herança desses cômicos no cinema, na televisão e nos desenhos animados.

¹¹⁰ HORNBACK, R. op. cit., p. 28.

¹¹¹ HARTNOLL, P. op. cit., p. 672.

¹¹² Ibid., p. 672.

amplamente conhecidas. Em 1820, Georg Nichols popularizou canções aprendidas com negros do delta do Mississippi. Essas canções tornaram-se presença certa nos teatros americanos, tanto em farsas quanto em tragédias, sendo também cantadas por *clowns* de circo.

Eric Lotti¹¹³ comenta o pensamento de americanos contemporâneos aos *minstrels* que consideravam a música e as danças de origem afro-americana como as únicas manifestações culturais verdadeiramente americanas. Horacy Greleey, em 1855, considerava legítimo que a música negra e a arte dos *minstrels* aspirasse a uma igualdade com os delineadores poéticos e musicais de todas as nacionalidades, sendo certo que essa cultura “expressa as características peculiares do negro tão verdadeiramente quanto os grandes mestres italianos representam sua mais espiritual e profunda nacionalidade”¹¹⁴. Margaret Fuller, em 1842, considerava que nos Estados Unidos “todos os sintomas de invenção estavam confinados aos africanos”, cuja cultura estaria na raiz das primeiras canções nacionais, que eram astuciosamente tomadas como herdeiras da arte inglesa¹¹⁵. Os *minstrel shows* migraram para a Inglaterra em torno de 1840, cumprindo a função de um entretenimento familiar e distinguindo-se dos *music halls*¹¹⁶, que seriam destinados ao público adulto¹¹⁷.

Os *blackfaces* americanos eram, na maior parte das vezes, interpretados por brancos com o rosto pintado por cortiça queimada, graxa preta ou manteiga de coca; nos primeiros anos possuíam lábios exageradamente pintados de vermelho e nos anos tardios eram brancos ou sem pintura. O público branco da época inicial não aceitava negros nesses papéis sem que utilizassem a maquiagem preta. Dentre os homens afrodescendentes, um dos pioneiros a serem *minstrels* foi William Henry Lane, cujo talento e sucesso possibilitaram que ele passasse a atuar com a cor de sua própria pele. Os trajes eram geralmente combinações berrantes de roupas formais, como cartolas, casacos, calças listradas, etc. Os *minstrel shows* eram criados a partir da imitação da música, da dança e do dialeto rural dos lavradores negros, por meio de estereótipos e piadas quanto ao comportamento dos escravos afro-americanos. Os *minstrel shows* contavam ainda com outras atrações típicas de teatro de variedades e *music*

¹¹³ LOTTI, Eric. *Love & theft: blackface minstrelsy and the American working class*. Nova York: Oxford University Press, 1993.

¹¹⁴ GRELEEEY apud LOTTI, E. op. cit., p. 15.

¹¹⁵ FULLER apud LOTTI, E. op. cit., p. 16.

¹¹⁶ Espaços que se iniciaram no século XVIII em pequenas tavernas com programação de danças, canções, acrobacias e pantomimas. Tornaram-se teatros de variedades muito populares, recebendo o nome de *music hall* na Inglaterra e França e de *varity* ou *vaudeville* nos Estados Unidos. HARTNOLL, P. op. cit., p. 665.

¹¹⁷ Ibid., p. 644.

halls: acrobacia, malabarismo, animais amestrados como cães, pôneis e eventualmente crocodilos.

A música era fundamental nesses espetáculos; desde seu período inicial estes tinham como base um grupo de músicos, todos com caracterização, geralmente tocando banjos, tamborins, ossos¹¹⁸ e rabecas. Em exemplos mais tardios, que podemos observar no cinema americano, as orquestras eram grandes, com numerosos instrumentos de sopro, cordas e percussão. O cinema *hollywoodiano*, com suas comédias musicais que empregavam artistas de *vaudeilles*, reproduziu números de *minstrels* até cerca de 1950.

Lotti comenta a existência de um entendimento dos *minstrels* como afirmação da cultura afro-americana, uma visão que sempre foi reprimida pelo pensamento antirracista. Para este autor, os *minstrel shows* trazem esta dualidade: eram uma apropriação e disseminação da cultura afro-americana entre um público branco, mas ao mesmo tempo representavam a criação de estereótipos racistas segundo os interesses políticos daquele contexto. Por um lado há uma incorporação da cultura negra por um modismo racista e, por outro, uma autêntica cultura popular de origem afro-americana sendo disseminada. Lotti sugere que, no início do fenômeno, essas duas formas de apropriação eram efetivas, havendo evidências suficientes para localizar os *minstrels* tanto uma cultura escrava emergente como um protesto político e racista. Porém, Lotti estuda o fenômeno atento a uma maior complexidade, já que para ele esse dualismo resulta em um entendimento empobrecedor e obsoleto de uma das primeiras “indústrias culturais” americana. Os *minstrel shows* foram também local de conflitos concernentes à cultura afro-americana. Conflitos que mais amplamente ocorreram entre os brancos, uma vez que devastaram dos negros as possibilidades de controle e de representação de sua própria cultura e, por outro lado, demonstraram um profundo investimento e interesse por essa cultura.

Ainda aprofundando a questão, Lotti lembra a observação de Constance Rourke¹¹⁹, que chama a atenção para o fato de o personagem Jim Crow ter surgido precisamente no momento em que foi fundado o jornal antiescravagista *The Liberator*. No Brasil, como veremos, aconteceu um fenômeno relativamente similar na popularidade dos palhaços cantores que se valiam das gírias, das danças e dos ritmos das populações escravas. Podemos

¹¹⁸ Os *minstrel shows* utilizavam o costume típico local de utilizar ossos como instrumentos de percussão. Eram geralmente ossos de costelas posicionados em pares em uma das mãos e percutidos de maneira similar a castanholas. No endereço eletrônico a seguir, é possível assistir ao uso destes em uma demonstração do artista americano Dom Flemons: <<http://www.youtube.com/watch?v=iMokBr9cTxM>>.

¹¹⁹ LOTTI. E. op. cit., p. 20.

encontrar ainda personagens cômicas de caras pintadas de negro em manifestações populares do ciclo do boi, como o Cavalo-marinho, especialmente na representação de máscaras que cumprem funções similares aos palhaços, como os Mateus e Bastiões¹²⁰.

Considerando que a presença dos *blackfaces* era marcante em toda a Europa, há uma provável contribuição desses tipos cômicos tão musicais ao repertório e à poética dos *clowns* musicais europeus. Em um artigo¹²¹, Rainer Lotz aborda a trajetória de Edgar H. Jones, artista americano que percorreu diversos países da Europa entre 1890 e 1906. Nesse artigo, o autor apresenta vários cartazes e várias notas de jornais em que foi registrado o sucesso de Edgar Jones na Alemanha, onde ele é referido como negro excêntrico musical ou *clown* musical negro, havendo sempre destaque, nos anúncios de seus espetáculos, ao fato de ele ser realmente negro e não pintado. De acordo com Lotz, na Alemanha do final do século XIX, havia muita procura por *clowns* musicais para circos e *music halls*, devido a essa demanda do público, contratavam-se *clowns* musicais *blackfaces*. Eles possivelmente trouxeram aos números musicais *clownescos* instrumentos dos *minstrel shows*, como o banjo, o tamborim, a gaita de boca, os ossos, e teriam também enriquecido a construção de instrumentos cômicos com objetos de uso cotidiano. Lotz comenta que, a despeito de sua popularidade, a contribuição destes *clowns* negros nunca foi adequadamente examinada.

Edgar Jones, apenas para citarmos o exemplo estudado por Lotz, era acrobata, dançarino, mímico e multi-instrumentista, executando tuba e vários instrumentos das bandas de metais do sul dos Estados Unidos. Tocava também uma garrafa soprada ou percutida, um violino construído com caixa de charutos, além de xilofone, bandolim e banjo¹²².

Um dos *clowns* que constituiu uma das duplas fundamentais para a consolidação das entradas de palhaços era de ascendência africana, trata-se de Raphael Padilla, cubano que junto com o inglês Tudor Hall constituíram a dupla Foottit e Chocolat. Neste momento “a clássica oposição entre tipos distintos de palhaços, que se perpetuou por todo o século XX, recebeu da dupla Foottit e Chocolat o seu toque definitivo”¹²³. O trabalho dessa dupla foi consequência de novas possibilidades que surgiam aos *clowns* com o fim das proibições do uso da fala, a partir de 1864, e também do surgimento de um tipo marcante para a constituição de números e de personagens *clownescos* até a atualidade: o augusto.

¹²⁰ Cf. SANTOS, Ivanildo L. Piccoli dos. *Os palhaços nas manifestações populares brasileiras: Bumba-meu-boi, Cavalo-marinho, Folia de Reis e Pastoril Profano*. 2008. 297 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista – UNESP “Julio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2008.

¹²¹ LOTZ, Rainer E. A musical clown in Europe. *The black perspective in music*, v. 18, n. 1/2, pp. 116-119+122-126. Foundation for Research in the Afro-American Creative Arts, 1990. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1214861>>.

¹²² Ibid., p. 117.

¹²³ BOLOGNESI, M. F. op. cit., p. 72.

1.4.2 As duplas cômicas *clownescas*

A personagem cômica conhecida como augusto, ou seja, o palhaço torpe, de roupas largas e nariz vermelho que se tornou a representação mais popularizada do palhaço, surgiu em circunstâncias incertas por volta de 1870. Para Tristan Rémy a história do tipo augusto começa com James Guyon, que apareceu em *L'Hippodrome de l'Alma*, no fim dos anos 1880, interpretando um augusto que seria o protótipo dos outros¹²⁴. O historiador comenta que depois de Guyon não se encontra nenhum circo que não tivesse um augusto, “mas tão diferentes de seu modelo que cada imitador pode reivindicar-se o original”¹²⁵. O papel foi tão rapidamente imitado que beneficiava de um sucesso imediato por sua novidade e assegurava momentaneamente um lugar invejável a quem o preenchesse.

Em 1900, Strehly lança a questão: “Qual é o criador desse gênero tornado tão popular que tende a destronar todos os representantes do gênero *clownesco*?”¹²⁶. Refletindo acerca dessa indagação, Rémy comenta que, sendo imprecisas, as circunstâncias do surgimento do augusto tornam-se lendárias. Os registros que trazem diferentes versões são incertos, como é o caso de Edouard de Perrodil, que foi um dos primeiros a narrar uma versão do nascimento do augusto, em seu livro *Monsieur clown*, de 1889. Segundo esse livro, a criação aconteceu de maneira acidental no Circo Renz, quando um jovem ajudante de pista chamado Augusto, devido a seu comportamento aturdido e atrapalhado, levou o mestre de pista a repreendê-lo inúmeras vezes, ao ponto do público repetir seu nome em coro. O mestre de pista, aproveitando-se da estupidez de Augusto, teria lhe dado roupas exageradamente largas para aumentar seu efeito cômico¹²⁷. Rémy comenta que, apesar de conhecer bem os *clowns*, Perrodil não submeteu sua história a um crivo crítico.

Em outras versões do nascimento do augusto alguns detalhes são recorrentes, como o evento acidental e o Circo Renz. Entretanto, um nome é mais frequentemente citado como autor do incidente, trata-se de Tom Belling, cuja história foi trazida pelos Fratellini em um livro a respeito desse trio de palhaços, escrito por Pierre Mariel¹²⁸.

¹²⁴ RÉMY, T. op. cit., p. 64.

¹²⁵ Ibid., p. 64.

¹²⁶ STREHLY apud RÉMY, T. op. cit., p. 68.

¹²⁷ RÉMY, T. op. cit., p. 67.

¹²⁸ Ibid., p. 67-68.

Segundo os Fratellini, em uma noite de 1864, Tom Belling, um cavaleiro inglês empregado em um circo berlinense, tropeçou ao entrar no picadeiro, possivelmente por estar embriagado. Belling teria encarado o público que ria diante de seu ar ébrio e de seu nariz avermelhado, chamando-o de “auguste”, palavra que no dialeto berlinense designava as pessoas em situação ridícula ou se fazendo de ridículas¹²⁹. No dia seguinte, Tom Belling refez o tipo e obteve um sucesso conscientemente provocado. De acordo com o relato dos Fratellini, Belling se engajou com Franconi em 1874, sendo somente em 1878 que James Guyon teria importado esse papel.

Para Townsen¹³⁰, o incidente acontecido no Circo Renz tem mais alguns detalhes e seria consequência de uma repreensão sofrida por Belling após uma queda do cavalo em um incidente acrobático trivial. Estando proibido de entrar na pista, o cavaleiro fazia gracejos com seus colegas que estavam em trabalho e numa noite foi surpreendido pelo proprietário do circo enquanto fazia graça com uma peruca de cachos colocada ao contrário e um paletó vestido pelo avesso. O proprietário gostou daquela aparência cômica e ordenou que Belling entrasse na pista com aquela caracterização, mas o cavaleiro estava atrapalhado e teria tropeçado, caindo com o rosto no chão. Restaram-lhe o nariz avermelhado e os gritos de “augusto” por parte do público. Incentivado pelo diretor a cena foi então recriada nos espetáculos seguintes.

Tom Belling teria estreado em Paris no Circo Franconi em 07 de janeiro 1877, em um intermédio: *L'Ecuyère 1820*. Em 17 de janeiro do mesmo ano apareceu oficialmente o nome augusto. Belling aparece no programa desse circo designado *Belling dit Auguste*.¹³¹ Nessas circunstâncias, Rémy faz um questionamento: sendo Belling conhecido como um cavaleiro perfeito e tendo já percorrido diversos países no circo de seu pai, por que então interpretaria um papel de personagem cômico, que era naquele contexto considerado inferior?¹³² Possivelmente porque já o fizesse em pantomimas, o que é muito provável levando-se em conta que na organização do trabalho circense é comum a realização de papéis diversos em um mesmo espetáculo. Nesse sentido, Rémy levanta ainda a hipótese do surgimento do nome augusto não ter sido accidental, mas um pseudônimo utilizado por Belling para distinguir do nome que já possuía enquanto cavaleiro, supondo ainda que o batismo da personagem tenha acontecido longe de seu nascimento¹³³.

¹²⁹ TOWSEN apud BOLOGNESI, M. F. op. cit., p. 73.

¹³⁰ Ibid., p. 74.

¹³¹ RÉMY, T. op. cit., p. 70.

¹³² Ibid., p. 68.

¹³³ Ibid., p. 70.

Rémy cita ainda outras versões por J. Halperson. Em uma destas, sem indicar sua fonte, ele atribui a criação de um tipo de augusto a Chadwick, que o teria criado imitando Widdicombe¹³⁴. Em outra versão, Halperson narra a criação accidental por um cavaleiro chamado Machline (ou Mac Line), no Circo Renz, numa apresentação em São Petersburgo¹³⁵. Rémy comenta ainda que circos pequenos, e também aqueles de renome secundário, não possuíam artistas que atuassem exclusivamente como *clowns*, sendo o trabalho executado por artistas que eram também acrobatas, cavaleiros e até mestres de pista. Qualquer um poderia, segundo as circunstâncias, aparecer no picadeiro entre os números para divertir o público em um papel distinto de seu número principal. Nesse sentido, Rémy tem como inaceitável a fábula da criação do augusto por alguém estranho ao circo, acrescentando ainda que um tipo idiota, de aspecto ridículo, só poderia ter sido inventado por alguém que conhecesse os recursos da comédia *clownesca* e as técnicas da farsa. O augusto só pode ser a consequência de uma paródia, que só pode ter vindo de um artista de circo e provavelmente de um artista ocupando o papel de um *clown* de reprise, esse tipo é referido por Rémy como “*auguste de soirée*”. No circo brasileiro, esse tipo de palhaço que tem função de entrar no espetáculo executando reprises, ou seja, números rápidos que visam entreter o público enquanto um aparelho é montado, ou mesmo em qualquer momento em que aconteçam falhas e seja preciso ganhar tempo, é conhecido como “*tony de soirée*”.

Bolognesi também ressalta a existência de divergência por parte dos historiadores circenses em relação ao surgimento do augusto, apontando a necessidade de levar a questão para outro âmbito.

As versões de sua origem, portanto, apontam o Augusto associado a uma estupidez espontânea, vestido de forma excêntrica, livre e sem a formalidade dos *clowns* anteriores. Entretanto, antes de se dedicar à investigação das origens e, consequentemente, de dar a elas um lugar de destaque, como se criação do tipo fosse resultado exclusivo de um incidente deve-se perguntar pelas razões que fizeram o Augusto se firmar.¹³⁶

Bolognesi recorre aos fatos históricos da época em que o augusto começou a incidir, como a Revolução Industrial, quando o cavalo perde sua importância para a máquina e, consequentemente, acontece uma maior migração dos trabalhadores rurais para as cidades, o que levou ao aumento da população urbana e ao desemprego em massa. Nesse contexto, o augusto se impõe como estilização da miséria. “Essa figura, que está presente na atualidade

¹³⁴ Ibid., p. 71.

¹³⁵ Ibid., p. 72.

¹³⁶ BOLOGNESI, M. F. op. cit., p. 76.

do circo brasileiro, é fruto direto da sociedade industrial e de suas contradições”¹³⁷. Rémy também compartilha dessa ideia, afirmando que o *augusto* comunica com o povo, simbolizando-o e conservando a simplicidade e o vocabulário das ruas. Ao lado desta figura, o *clown* de face branca sempre parece um aristocrata¹³⁸. Outro aspecto do sucesso do *augusto* apontado por Rémy diz respeito a uma reação popular contra o estilo solene e muito artificial das pantomimas acrobáticas herdeiras dos Hanlon-Lee¹³⁹, que cada vez mais perdiam seus apreciadores. O *augusto* supriu a necessidade dos circos por um cômico de grande efeito.

A concorrência com o novo tipo que emergia levou os *clowns* a renovar sua comicidade, levando-os a serem “especialistas” do riso a despeito de suas outras habilidades¹⁴⁰. Nesse contexto podem ser citados Medrano, que se tornou conhecido como Boum-Boum e se destacou como diretor de pantomimas, Gougou Loyal, Billy Hayden e Tony Grice, que é citado por Rémy como o começo da separação entre o trabalho do *clown* e do acrobata¹⁴¹.

Nas últimas décadas do século XIX, como uma espécie de subgênero da pantomima dialogada, a entrada de palhaços é aprimorada na oposição entre o *augusto* e o já conhecido *clown*, que mantendo a sua característica enfarinhada passa a ser designado como *clown* branco. Cristaliza-se a oposição que se tornará a base da arte *clownesca* a partir de então. Nas palavras de Seibel:

Os papéis se definem: o rico e o pobre, o sábio e o tonto, aquele que dá e aquele que recebe as bofetadas, ainda no jogo de opostos dos palhaços, o tonto é o sábio e o vencedor termina vencido. Os primeiros duos se impõem em 1890; nessa época o *tony* é muitas vezes empregado do *clown* e este recebe a maior parte da remuneração, com o pretexto que seu vestuário é mais caro.¹⁴²

Footit e Chocolat foram aqueles cuja arte contribuiu para que a dupla cômica de palhaços fosse definitivamente firmada, proporcionando mais autonomia quanto ao repertório, cujo sucesso passa a depender em primeira instância da personalidade dos intérpretes e não de outros recursos, como no caso da pantomima acrobática. Footit soube valer-se das entradas já tradicionais, mas firmando-se como renovador destas e também criador de entradas

¹³⁷ Ibid., p. 78.

¹³⁸ RÉMY, T. op. cit., p. 92.

¹³⁹ Ibid., p. 83.

¹⁴⁰ Ibid., p. 92.

¹⁴¹ Ibid., p. 99.

¹⁴² SEIBEL, B. op. cit., p. 40.

originais,¹⁴³ Chocolat contribuiu com sua capacidade para improvisação. As entradas passaram a não fazer mais parte da estrutura do espetáculo circense como um todo, sendo as equipes montadas em função das pantomimas e constituídas ocasionalmente segundo as necessidades de um programa, mas em razão dos recursos individuais dos *clowns*¹⁴⁴.

Foottit representava uma personagem maléfica enquanto o tipo interpretado por Chocolat era ingênuo e passivo, desse jogo de opostos consistiam suas criações¹⁴⁵. Segundo Rémy, no começo da carreira Foottit dava a Chocolat quarenta centavos a mais por noite para que não reclamasse dos tapas que lhe dava segundo sua vontade¹⁴⁶. Nas paródias, Foottit fazia papéis femininos, tendo parodiado inclusive Sarah Bernhardt, que ao assistir sua paródia de “Cleópatra” acabou contagiada pelo riso do público¹⁴⁷. Chocolat fazia o papel dos criados, eunucos e ocasionalmente um imperador negro, mas era fadado aos papéis de empregado e sem muita fala¹⁴⁸.

O *clown* branco passou a ter a maquiagem predominantemente branca, com sobrancelhas desenhadas em traços de cor preta e lábios vermelhos, sua aparência assemelha-se mais ao *pierrot* de Jean-Gaspard Debureau do que à maquiagem de traços avermelhados de Grimald¹⁴⁹. Os representantes desse tipo possuem maneiras e trejeitos delicados ou autoritários, alguns *clowns* brancos desenvolveram mais essa última característica, seguindo a linhagem de Foottit, como o *clown* Antonet.

O *augusto* se caracteriza pelo exagero em vários aspectos: as roupas são largas, os sapatos enormes, a maquiagem exagerada com ênfase na boca, olhos e nariz, sendo este último caracterizado por uma pequena máscara vermelha. “No Augusto tudo é hipérbole. (...) O toque diferencial residia justamente nos ingredientes individuais e subjetivos que o artista adicionou à relativa rigidez dos tipos e máscaras cômicas”¹⁵⁰. No Brasil, bem como na Argentina, é mais comum encontrar o nome de *tony* para referir-se ao *augusto*, isto se deu muito provavelmente pela fama de Tony Grice, que atuou muitos anos na Espanha e faleceu em Portugal, em 1897¹⁵¹. No entanto, Bolognesi comenta que no Brasil o termo palhaço é o equivalente mais apropriado para o *augusto*, “ainda que ele englobe outros tipos e possa, com

¹⁴³ BOLOGNESI, M. F. op. cit., p. 72.

¹⁴⁴ RÉMY, T. op. cit., p. 113.

¹⁴⁵ Ibid., p. 115.

¹⁴⁶ Ibid., p. 114.

¹⁴⁷ Ibid., p. 118.

¹⁴⁸ Ibid., p. 119.

¹⁴⁹ BOLOGNESI, M. F. op. cit., p. 72.

¹⁵⁰ Ibid., p. 78.

¹⁵¹ SEIBEL, B. op. cit., p. 39.

isso, fundir-se ao *clown*”¹⁵². Como comentamos anteriormente, a terminologia possui variações conforme o país, a época e a função exercida pelo palhaço, não sendo possível alcançar um consenso, ou mesmo uma diferenciação objetiva entre o quê é um *clown* e o quê é um palhaço sem estudar a utilização desses termos em contextos específicos. Abordaremos os usos mais frequentes no Brasil posteriormente, ainda neste capítulo.

Depois de Foottit e Chocolat, a formação em dupla se cristalizou e todos os *clowns* passaram a aparecer acompanhados de um augusto. Por um tempo, o *clown* manteve uma supremacia sobre o augusto e por muitos anos o modelo de Foottit ainda prevaleceu.¹⁵³ Geralmente o *clown* pagava mal ao augusto, que era frequentemente um jovem que se submetia à condição de empregado e de inferioridade por ser um aprendiz. O trabalho de *clown* branco era reservado aos mais velhos. Outra justificativa para essa condição do augusto como inferior diz respeito ao figurino, como foi comentado por Seibel. Rémy também reitera a informação de que os *clowns* acreditavam ter necessidade de ganhar mais por serem obrigados a ter um figurino abundante e caro¹⁵⁴.

À medida que o papel de augusto adquiriu maior importância, seus representantes se posicionaram contra esta desvalorização. Um dos primeiros a se impor dessa maneira foi Little Walter, considerado por Rémy o primeiro dos grandes augustos. Esse último também tinha um trabalho musical destacado, tendo executado com Antonet a entrada do *Piano*, que foi ensinada depois a Grock. Fez parte do repertório de Little Walter a paródia *O Rouxinol*, que foi sucesso nas mãos de muitos *clowns* musicais¹⁵⁵. Seu filho, que se nomeou Joe Walter, tinha uma obra constituída de recursos musicais, tendo atuado em circos e *music halls* com o título de *fou musicien* (músico louco).

Depois de 1890, “se constituem grupos de palhaços que trabalham em duos, em trios (*clown*, augusto ou *tony*, trombo ou contra-augusto) e até em quartetos ou quintetos. Os chamados “*tonys de soirée*” saem em grupos enquanto se faz as mudanças para diferentes números”¹⁵⁶.

¹⁵² BOLOGENSI, M. F. op. cit., p. 74.

¹⁵³ RÉMY, T. op. cit., p. 139.

¹⁵⁴ Ibid., p. 140.

¹⁵⁵ Ibid., p. 151.

¹⁵⁶ SEIBEL, B. op. cit., p. 41.

1.5 Os *clowns* musicais

Os palhaços e os tipos cômicos que os precederam sempre foram avessos a especializações, trata-se de profissionais oriundos de contextos nos quais o entendimento do que significava ser um artista consistia dominar uma multiplicidade de técnicas e recursos. Além disso, havia ainda a necessidade de execução de trabalhos muito diversos ao fazer artístico, como os cuidados com o material de trabalho, a confecção do figurino, os encargos de transporte, a montagem e a desmontagem dos palcos, dos cenários, ou das tendas, além da versatilidade para encarnar diferentes funções e papéis de acordo com as necessidades do grupo com o qual se trabalhava, fosse este uma trupe de saltimbancos, uma família de bufões ou uma companhia circense. O circo moderno manteve esse modo de trabalho compartilhado, no qual seus agentes precisam atuar em diversas funções para viabilizar o espetáculo, sendo geralmente os mesmos artistas que executam os números acrobáticos, as apresentações cômicas e teatrais, assim como os trabalhos técnicos de produção.

A compreensão da poética de artistas como estes implica um olhar distinto da noção de artista enquanto alguém dedicado uma única técnica e separadamente discriminado como músico, ator, dançarino ou acrobata. O ofício de palhaço e de artista circense caracteriza-se por ser múltiplo. Assim, quando abordamos o surgimento de *clowns* que se aprimoram mais em uma determinada técnica podemos ter um entendimento equivocado ao chamar-lhes de especialistas. São especialistas por terem um aprimoramento maior, não por serem executores apenas da técnica à qual se vinculam. Uma especialidade que se destaca em um conjunto de outras que também fazem parte desse artista, não se tratando de uma limitação do ofício.

Tristan Rémy dedica um capítulo aos *clowns* musicais, domadores, humorísticos e políticos, dando especial atenção aos primeiros e chegando a afirmar que “um *clown* menos engraçado se salva se for um pouco músico”¹⁵⁷. Apesar de abordar o *clown* músico com certa diferenciação, Rémy também compreende a arte musical como própria das ferramentas do trabalho *clownesco*, afirmando que os *clowns* são frequentemente instrumentistas hábeis e ressalta que, independentemente do surgimento de grupos de *clowns* que se denominavam “musicais”, não podemos limitar essa denominação exclusivamente a estes, já que alguns utilizam a música como ferramenta cômica ocasionalmente, desenvolvendo números musicais ao lado de seus outros números. Para tanto, o autor cita exemplos como os Cairolis; o *clown*

¹⁵⁷ RÉMY, T. op. cit., p. 413.

Antonet, que tocava violino; Dario Meschi, que era acordeonista; os Fratellini que possuíam algumas entradas musicais; Rico Briatore, que tocava violão e cantava; e Grock em especial, multi-instrumentista que desenvolveu a partir da música as grandes linhas de seus números¹⁵⁸.

Ademais, além de compreendermos a multiplicidade artística dos palhaços como uma continuidade advinda dos cômicos populares predecessores, ainda é possível encontrar alguns outros aspectos que os levaram a essa característica e ao consequente surgimento de tipos mais específicos.

Em primeiro lugar é necessário lembrar o contexto inicial das entradas e reprises *clownescas*, quando eram construídas como paródias de números circenses, desde os números equestres às apresentações musicais. Para que as paródias pudessem acontecer era importante que o palhaço tivesse ao menos uma noção mediana a respeito do que debochava, isso quando não era necessário um domínio ainda mais amplo, já que no ato de parodiar muitas vezes está implicado a representação da falha e a superação desta através de situações ainda mais adversas que a própria habilidade impõe em suas condições usuais.

Outro motivo que levaria esses artistas a trabalhar com um conjunto variado de saberes está na necessidade da superação de um estigma de inferioridade. Rémy¹⁵⁹ comenta que os *clowns* foram julgados nos limites de suas habilidades de caretas, falação e patifarias, sob um julgo pejorativo ao seu trabalho. Assim, valorizados por uns por carregarem o “espírito e o charme” da comédia italiana e desdenhados por seus colegas circenses que não entendiam sua arte como trabalho profissional, os *clowns* fizeram como o augusto em sua introdução aos picadeiros e lançaram mão de tudo que podiam para serem reconhecidos, “recorrendo aos espetáculos vizinhos e procurando no canto, na música, no concerto, do que se enriquecerem e se tornarem figuras indispensáveis”¹⁶⁰.

Já foi comentado o exemplo dos Irmãos Price, *clowns* acrobatas e músicos, representados por John e William Price, depois por Géo-W e Bils G. Philip Price, sendo difícil determinar se eles foram os primeiros a ter na música um destaque maior, ao utilizarem-na de maneira mais trabalhada do que como um complemento do jogo *clownesco*. Mas, uma das características que, para Rémy, os marca como *clowns* musicais trata-se do figurino. Eles teriam sido, provavelmente, os primeiros a utilizarem um conjunto decorado de signos da escrita musical, como notas, fermatas, claves diversas, entre outras figuras. Os Irmãos Fratellini, um dos principais grupos de *clowns* do século XX, trabalhou com entradas

¹⁵⁸ Ibid., p. 413.

¹⁵⁹ Ibid., p. 133.

¹⁶⁰ Ibid., p. 133.

musicais bem apuradas, mesmo sem seus membros necessariamente se definirem como “musicais”. É importante lembrar que esse grupo marca a formação em trio de palhaços, acrescentando ao jogo dramático da dupla um terceiro, o contra-augusto, interpretado por Paul Fratellini, enquanto seus irmãos François e Albert desempenhavam os papéis de *clown* branco e augusto, respectivamente.

Na obra *Les clowns*, variados grupos de *clowns* musicais são comentados¹⁶¹, sendo interessante citarmos essas referências que Rémy registrou, pois auxiliam um melhor entendimento dos *clowns* musicais e sua poética.

Brick; Cairoli e sua mulher; Manetti e Willy Dario; Crescendo e Forest, os Irmãos Forest, que sobrepuseram suas atividades de músicos, tocando violão, violino, bandolim, sinos, com a de malabarismo com chapéus e bolas; Pistol e Clownette, que no fim do século XIX tocavam trechos de óperas de Wagner em moedas de cinco francos. Há também alguns que foram listados a partir de informações em panfletos de programação dos últimos cinquenta anos antes da publicação do livro *Les clowns*, portanto abrangendo um período de 1895 a 1945. Trata-se de exemplos citados sem considerar a notoriedade que tinham ou qualquer juízo de valor: os Alaris, dentre os quais uma mulher; os Byeron; os irmãos Chantrelle ou Chantarelle; os French; os Gelino Bros; o trio Galways, que também tinha uma mulher no grupo; os Hickins, *clowns* musicais contorcionistas; os Jee-Bros; Joé-Willian, *clown* tocador de carrilhão; Rudolf Krb, *clown* musical húngaro dos mais célebres e influentes nos países centrais, executava uma dezena de instrumentos; Laugier; Michel; os Nouvelle-Bros; Ologo, que se intitulava o rei do monocórdio e tocava flauta com o nariz; os quatro Oracs, também com uma mulher; os Permanés; os Miovsky, que disputam a criação do duo dos *Rouxinóis*; os Philippe-Bros, *clowns* ingleses; os Pinder-Bros; os Zanfretta.

Um grupo de especial destaque foram os Chesterfields¹⁶², que interpretavam músicos desajeitados. Era uma dupla formada por Roger Caccia, pianista e tocador de harmônica e Gilles Margaritis, violoncelista. Inicialmente, por não serem bem recebidos pelos diretores de estabelecimentos em Paris, seguiram para Inglaterra, onde alcançaram um sucesso maior. Ao retornarem a Paris já com reconhecimento, tornaram-se renomados em poucas semanas, destacando-se por uma originalidade singular em esquetes dinâmicos e sequências de *gags*¹⁶³ inéditas que os tornaram inimitáveis.

¹⁶¹ Ibid., p. 414.

¹⁶² Ibid., p. 416.

¹⁶³ Entendemos por *gags* os truques corporais típicos do repertório *clownesco* que representam tapas, chutes, trombadas e quedas.

O virtuosismo dessa dupla consistia em concentrar sua comicidade em gestos insignificantes e desajeitados, em atitudes esquisitas e em automatismos que saiam totalmente do controle. Um interessante exemplo é a entrada *Música de Câmara*, descrita por Rémy¹⁶⁴. Nesta, tudo acontecia como se a dupla se passasse por músicos sem realmente sê-los. Começava com o violoncelista em uma leitura preparatória irônica, criando a atmosfera calma que terminava com um acesso de desespero e de raiva na tradição das comédias de claque¹⁶⁵. Enquanto o primeiro discorre, seu colega toma lugar ao harmônico, mas tomado por movimentos inquietos de impaciência profissional, ao tatear o teclado do instrumento, acaba soltando um som que não para. Diante do incidente, o pianista cruza os braços, coça a cabeça, assoa o nariz, tenta mexer no instrumento, ao mesmo tempo que tenta esconder sua própria inquietação do violoncelista. Os defeitos e as falhas incessantes acumulam-se e, sem conseguir se entender, a dupla termina em disputa, acusando-se mutuamente pela impotência de realizar a música de câmara.

Levy¹⁶⁶, cuja pesquisa é mais recente que Rémy, também tem um capítulo chamado *La musique et le clowns*, no qual cita alguns artistas e grupos mais contemporâneos de *clowns* musicais. Dentre estes: Pipo Junior, Grigorescu, Eötvös, os Francesco, os Sipolo e os Rastelli.

As descrições do trabalho de grupos como os Chesterfields, bem como as informações que Rémy recolheu em programas, contribuem muito. O fato de sabermos que um flautista assopra pelo nariz ao invés da boca ou que executa um instrumento enquanto faz acrobacia auxilia para compreendermos a poética e a comicidade dos *clowns* musicais, possibilitando também uma observação das semelhanças e dissonâncias dessa maneira peculiar de espetacularidade em épocas e locais diversos. Mario Bolognesi, em sua obra *Palhaços*, traz uma definição da comicidade dos *clowns* musicais que sintetiza uma parte do que temos abordado, sendo um tipo citado como um dos exemplos que pode ainda ser encontrado no circo brasileiro.

Este tipo de comicidade transfere para o universo da música as satirizações antes direcionadas às atrações circenses. Os artistas, nesse caso, devem conhecer um ou mais instrumentos musicais e o intento maior é o de desconstruir o ritmo ou a harmonia, quando não os dois elementos a um só tempo. É bastante frequente a invenção de instrumentos musicais inusitados, a partir de materiais e objetos que se destinam a outros usos, como bacias e penicos. É igualmente comum a destruição dos instrumentos de maior porte, como um piano,

¹⁶⁴ Ibid., p. 417-718.

¹⁶⁵ Termo equivalente a *gags*.

¹⁶⁶ LEVY, P. R. op. cit., p. 204.

resultado do caráter desastroso do instrumentista. Mas, mesmo destruído, como superação das dificuldades iniciais, o palhaço consegue, ao final, executar uma melodia com apuro¹⁶⁷.

Levy destaca o tema dos instrumentos musicais confiscados como um dos motivos mais recorrentes nas entradas de *clowns* musicais. Nestas, um mestre de pista, um *clown* branco ou alguma outra personagem repreende constantemente palhaços que executam música, às vezes encenando a destruição dos instrumentos. Muitas variantes podem ser encontradas hoje no circo brasileiro, como a entrada *O Apito*, descrita por Bolognesi¹⁶⁸. Provavelmente esses esquetes reportam às proibições que marcaram o desenvolvimento poético dos *clowns* musicais e a utilização de recursos inusitados.

Nos anexos desta dissertação há seis exemplos de cartazes de *clowns* musicais do século XIX, provenientes da Biblioteca Nacional da França e da *Médiathèque Chaumont*. Por meio dessas imagens, podemos observar os aspectos visuais desses artistas, bem como perceber algumas indicações dos números que os mesmos destacavam em sua divulgação.

1.6 Os excêntricos

No final do século XIX, começaram a surgir palhaços chamados de excêntricos e essa definição, assim como parte da terminologia *clownesca*, não alcança precisão, havendo certa divergência quanto ao seu uso. Os excêntricos são definidos de maneiras distintas por pesquisadores, porém uma convergência que talvez seja capital para o entendimento desse tipo seja o fato de estarem mais associados aos *music halls*, ou seja, ao espaço teatral do que ao picadeiro. Para Robert Beauvais¹⁶⁹ o excêntrico surge justamente da adaptação do *clown* tradicional à estrutura de palco, uma “nova arte de rir” que contaminou a raiz do cinema nascente por meio de artistas que migraram dos teatros de variedades aos cinemas, como Charles Chaplin, Buster Keaton e, mais recentemente, Jacques Tati. O excêntrico seria, grosso modo, o “elo” entre os *clowns* e essas personagens cinematográficas que o senso comum reconhece como palhaços.

¹⁶⁷ BOLOGNESI, M. F. op. cit., p. 93.

¹⁶⁸ Ibid., p. 231.

¹⁶⁹ BEAUVAIS, Robert. Les excentriques. In: FABBRI, J; SALLÉ, A. (org.). *Clowns et farceurs*. Paris: Bordas, 1982, p. 56.

Rémy também associa os excêntricos aos palcos dos *music halls*, analisando as ferramentas cômicas destes nos excêntricos solitários. De acordo com esse autor, os excêntricos possuem as mesmas fontes de riso que os *clowns*, tendo inclusive deixado os traços de sua originalidade em numerosas entradas *clownescas*. Seriam oriundos diretamente do augusto tradicional, tendo herdado o uso de acessórios da tradição inglesa e também dos *tramps* americanos. O *tramp*, que em inglês significa vagabundo, é um tipo particular de cômico circense surgido nos Estados Unidos, uma figura de face enegrecida e de vestes maltrapilhas resultado da Guerra de Secessão Americana, que deixou vítimas esfarrapadas vagando pelas estradas do país. Segundo Bolognesi, é um tipo de palhaço que passou a ocupar o espetáculo juntamente com o augusto e o *clown* branco, mas permanecendo à margem do picadeiro tal qual sua origem.¹⁷⁰

De acordo com o entendimento da poética do excêntrico por Rémy, este é psicologicamente o oposto do augusto, não sendo nunca um imbecil, mas uma espécie de augusto esperto e ardiloso que termina sempre por cima da situação. Sua arte estaria em criar obstáculos em grande quantidade para ter o mérito do triunfo de uma só vez, atuando de maneira calculada e precisa. Sua obra seria então constituída de uma soma de dificuldades vencidas ao mínimo custo, na qual nada é descosturado e perdido, sem margem para improvisações. Para Rémy, o imprevisível é o pesadelo dos excêntricos.

Rémy limita-se em falar mais especificamente dos excêntricos de atuação solitária, chegando a colocar isto como critério para diferenciação, dizendo que Grock, por ter sempre tido outro artista para dar suporte à execução de seus números, permanecia um augusto. Esse aspecto é contraditório dentro da obra do próprio Rémy, já que em seu capítulo acerca dos *clowns* musicais ele refere-se aos Arnaut-Bros como excêntricos. No texto de Beauvais, há uma ilustração também do cartaz dos irmãos Cavallini, definidos como “*clowns* excêntricos”, e eles aparecem em imagens executando números acrobáticos em dupla. Observando essa imagem, além do título de excêntricos, o que os difere de outras duplas de *clowns* é sua visualidade, ambos vestem fraques e possuem uma maquiagem mais sutil. Quanto à caracterização visual dos excêntricos, Rémy comenta apenas a utilização do casaco xadrez, como observado em Little Tich, um dos exemplos que cita¹⁷¹. Este tinha sapatos enormes com os quais realizava danças e números. Outro exemplo, citado tanto por Rémy quanto por Beauvais, é Joe Jackson, um *tramp*, cujo número mais conhecido era realizado com uma

¹⁷⁰ BOLOGNESI, M. F., op. cit., p. 78.

¹⁷¹ É possível ver o trabalho deste excêntrico no endereço:
<http://www.youtube.com/watch?v=DpoGy_WIcCY>.

bicicleta que se desmontava enquanto a personagem tentava controlá-la. Outro, também de atuação solitária citado por Rémy, que aparece numa fotografia vestido de terno sem caracterização mais específica de *clown*, é Bagessen. Beauvais cita ainda Maurice Baquet¹⁷², referindo-se a ele como excelente músico, violoncelista, esportista, acrobata e *gagman*. Em fotografia ilustrativa aparece de fraque, sem maquiagem, empunhando um violoncelo com medalhas pregadas na madeira. Maurice Baquet também teve muita atuação em montagens teatrais e no cinema.

É importante citar o *clown* Grock (1880-1959), que talvez tenha sido um dos mais célebres e destacados palhaços músicos da Europa. A definição de seu tipo mostra-se problemática para Rémy, que o considerava esteticamente um augusto, porém sem negar suas características de excêntrico, como o próprio fato de ter desenvolvido sua fama nos *music halls*, terminando por situá-lo entre o excêntrico musical e o *clown parleur*¹⁷³. Levy, sem se ater a tantas distinções, refere-se a Grock diretamente como “um excêntrico musical de gênio”¹⁷⁴. Definições à parte, Grock era também acrobata, excelente mímico e sabia explorar a comicidade das palavras, aliando estas habilidades ao universo musical. “A comédia musical foi a fonte principal de inspiração de Grock. Violino, piano, saxofone, concertina, tais são os fios de seu bordado *clownesco*”¹⁷⁵. Dentre os instrumentos que dominava estava um violino minúsculo que carregava em um estojo enorme, executando nesse violino insólito melodias tão complexas quanto em um violino convencional.

Seu nome de batismo era Adrien Wettach, de origem suíça, começou a trabalhar em um circo ambulante como pianista¹⁷⁶, entrando depois no *Cirque Nacional*, onde conheceu Little Walter. Nesse período, Adrien se aproximou de Brick, um jovem excêntrico musical, firmando uma parceria de três anos. Seus números se compunham de violino, violão, xilofone e *tubophone*¹⁷⁷. Ao se separarem, Grock passou a trabalhar como augusto de Antonet no lugar de Little Walter, tendo herdado e adaptado dessa dupla alguns de seus números mais famosos, como a entrada do *Piano*, dentre outras peças do repertório dos *clowns* músicos de sua época. Após romperem, Grock associou-se a vários outros parceiros, como Géo Lole e Max Van Emden, alcançando grande sucesso nos *music halls* de Paris. Foi considerado pelos críticos um *clown* intelectual, porém o próprio Grock não concordava com essa qualificação. Posteriormente retornou aos circos, tendo atuado novamente com Antonet no circo

¹⁷² BEAUVAIS, R., op. cit., p. 58.

¹⁷³ RÉMY, T. op. cit., p. 411.

¹⁷⁴ LEVY, P. R. op. cit., p. 206.

¹⁷⁵ RÉMY, T. op. cit., p. 398.

¹⁷⁶ Ibid., p. 387.

¹⁷⁷ Ibid., p. 389.

Medrano¹⁷⁸. Grock realizou alguns filmes, *What For?* (1927), filme mudo, *Grock* (1931)¹⁷⁹, que segundo Rémy não teve o sucesso esperado e ainda *Au revoir, Mr. Grock* (1949). Grock faleceu na Itália, em 1959, tendo escrito também uma autobiografia.

Segundo Erminia Silva, o *clown* músico é “também identificado no linguajar circense, inclusive no Brasil, como “excêntrico””¹⁸⁰. Aos palhaços brasileiros, suas trajetórias e particularidades, bem como seus representantes mais significativos, direcionaremos nosso estudo.

1.7 Circos e palhaços no Brasil

Antes de o circo ser constituído na Europa, já havia na América do Sul artistas nômades praticantes de habilidades como acrobacia, salto, adestramento de animais, bonecos, entre outras atividades que constituíam o conjunto de técnicas e saberes dos saltimbancos e dos artistas de feira precursores dos circenses.

Desde o século XVIII têm-se registros de artistas ambulantes percorrendo as cidades brasileiras que, dentre outras habilidades, executavam números próprios do espetáculo circense. As referências apontam os ciganos como responsáveis por essas apresentações, que ocorriam, frequentemente, em festas religiosas.¹⁸¹

Antônio Torres¹⁸² comenta que provavelmente foram as perseguições aos ciganos na Península Ibérica que os levaram a buscar as Américas, trazendo suas atividades características como doma de ursos, ilusionismo e atividades com cavalos. Não somente os ciganos, mas famílias europeias de artistas ambulantes que “se apresentavam nas praças, feiras, mercados, festas populares ou religiosas; outros eram contratados por empresários para se apresentarem em teatros”¹⁸³. Erminia Silva¹⁸⁴ comenta que desde 1757 já existem registros de saltimbancos ou *volatins*¹⁸⁵ na Argentina, onde também tinham atuação como “graciosos”,

¹⁷⁸ Ibid., p. 394.

¹⁷⁹ Este filme pode ser visto no Youtube, Grock executa números com o violino pequeno, clarineta, piano e concertina, juntamente com sua performance mímica e acrobática. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=FN9CWQCZFpU>>.

¹⁸⁰ SILVA, E. op. cit., p. 46.

¹⁸¹ BOLOGNESI, M. F. op. cit., p. 45.

¹⁸² TORRES, Antonio. *O circo no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998, p. 19-20.

¹⁸³ ABREU e SILVA. op. cit., p. 54.

¹⁸⁴ SILVA, E. op. cit., p. 54.

¹⁸⁵ Segundo Erminia Silva, este termo denomina em castelhano os saltimbancos e funâmbulos vindos da Espanha. Ibid., p. 54.

às vezes chamados de arlequins. Esses artistas, vindos da Argentina, começaram a chegar ao Brasil em torno de 1780, como é o caso de Joaquim Oláez que “a partir de 1791, após várias apresentações com bonecos, pantomimas e acrobacias na Plaza de Toros, cruzou o Rio Grande e se dirigiu ao Rio de Janeiro”¹⁸⁶.

As companhias circenses chegaram à América do Sul a partir do século XIX. De acordo com os registros disponíveis, a primeira teria sido o Circo Bradley, na década de 1820, em Buenos Aires¹⁸⁷. No Brasil, somente em 1834 tem-se o primeiro registro de um circo formalmente organizado, trata-se da companhia de Giuseppe Chiarini, uma das maiores dinastias circenses, que desde 1580 já se apresentava na feira de Saint-Laurent¹⁸⁸. Em 1842, há a primeira referência a um circo equestre, na cidade de São João del Rei, em Minas Gerais¹⁸⁹. Segundo Bolognesi, companhias como estas chegaram ao Brasil, especialmente motivadas pelos ciclos econômicos do café e da borracha. Muitas destas permaneceram e se estabilizaram por aqui.

Aos poucos eles foram se organizando, criando relações e fortalecendo os laços de sociabilidade, às vezes incorporando os artistas ambulantes. Esse processo terminou por solidificar uma prática conhecida do circo brasileiro, a organização de companhias familiares. Assim, a partir do século XIX, toda a prática circense brasileira se organizou em torno do circo-família. Mais do que gerenciadora de um espetáculo, a família circense transformou-se em um depositário de saber e em uma escola¹⁹⁰.

No século XIX também surgiram as primeiras companhias que se intitulavam brasileiras, como o Circo Olímpico, de Cândido Ferraz de Oliveira, ou o Circo Paulistano¹⁹¹. Definiam-se assim quando o proprietário ou a maioria dos artistas do grupo eram brasileiros, sendo a qualidade de “nacional” um chamariz de público em anúncios de jornais da época. Essas companhias tinham números acrobáticos mais modestos que as estrangeiras, mas enriqueciam o espetáculo “por conta das pantomimas e sainetes, que apresentavam diálogos e cantos em português”¹⁹². Quanto ao papel de difusor de uma cultura urbana a regiões rurais e cidades do interior do país, comenta Tinhorão:

A mobilidade dos circos, construídos de maneira a poderem deslocar-se de cidade em cidade, conduzindo suas coberturas de lona em carroças ou caminhões, tornou-se responsável, no Brasil, por uma

¹⁸⁶ Ibid., p. 55.

¹⁸⁷ Ibid., p. 57.

¹⁸⁸ Ibid., p. 58.

¹⁸⁹ Ibid., p. 64.

¹⁹⁰ BOLOGNESI, M. F. op. cit., p. 46.

¹⁹¹ SILVA, E. op. cit., p. 82.

¹⁹² Ibid., p. 82.

particularidade até hoje ainda não estudada: a da difusão nacional de um tipo de cultura popular especificamente citadina, num país de difícil comunicação com o interior¹⁹³.

Mas é importante notar que o fluxo de difusão que o itinerário proporcionava não era somente das capitais para o interior, mas também o contrário. Os circos no Brasil, sejam aqueles que se formaram aqui ou as companhias estrangeiras, absorveram rapidamente os ritmos e as danças da terra, num intercâmbio característico do circo itinerante, ao incorporar artistas das localidades e seus ritmos regionais para, inclusive, atrair o público local. Erminia Silva lembra a importância dos palhaços nesse processo:

O espetáculo 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 de várias regiões urbanas ou rurais (...) (grifo nosso)¹⁹⁴.

Ainda no final do século XIX, vários outros tipos de espaços para apresentações artísticas começaram a surgir, geralmente inspirados em modelos estrangeiros como os *music halls* ou *vaudeilles*. Eram teatros destinados aos chamados gêneros ligeiros: comédias musicadas, revistas¹⁹⁵, operetas, mágicas e apresentações de variedades nas quais se incluem os números circenses. Esses espaços, no Brasil, também eram denominados como cabarés, cafés-cantantes, cafés-concertos ou chopos-berrantes, além de teatros de pavilhões, politeamas, feiras, tablados, salões e clubes carnavalescos¹⁹⁶. A música no contexto circense brasileiro deve ser compreendida como uma manifestação ampla e diversificada que englobava diversos espaços, palcos e produções musicais do período que se influenciavam mutuamente.

As produções musicais nos picadeiros acompanharam a multiplicidade de variações de ritmos e formas, que aconteciam nas ruas, nos bares, nos café-concerto, cabarés, nos grupos carnavalescos, nas rodas de música e dança dos grupos de pagodeiros, seresteiros, sambistas, de

¹⁹³ TINHORÃO, J. R. 1976, op. cit., p. 139.

¹⁹⁴ SILVA, E. op. cit., p. 83.

¹⁹⁵ Espetáculo ligeiro, misto de prosa e verso, música e dança que passa em revista, por meio de inúmeros quadros, fatos sempre inspirados na atualidade, utilizando caricaturas com o objetivo de fornecer crítica e diversão ao público. Características típicas: a sucessão de cenas ou quadros bem distintos; a atualidade; o espetacular; a intenção cômico-satírica; a malícia; o duplo sentido; a rapidez do ritmo. A revista no Brasil teve várias fases, após a década de 1950, com a ideia equivocada de que teatro de revista era espetáculo apenas de virar páginas e que pouca ou nenhuma regra precisaria ser respeitada, muitos produtores se lançaram em montagens marginais, mal acabadas, desprovidas de quaisquer cuidados, terminando por levar o gênero ao esquecimento. In: GUINSBURG, FARIA e LIMA, op. cit., p. 296.

¹⁹⁶ TINHORÃO, J. R. 1976, op. cit., p. 102.

lundu, do maxixe, no teatro musicado com suas operetas e sua forma mais amplamente usada e consumida, que foi o teatro de revista¹⁹⁷.

De acordo com José Ramos Tinhorão, o surgimento dos cafés-cantantes e chopes-berrantes, a despeito de informações acerca da vida popular de outras grandes cidades além do Rio de Janeiro serem raras, chegaram a constituir um verdadeiro fenômeno brasileiro nos primeiros anos do século XX¹⁹⁸. É possível encontrar registros, nesse mesmo período, em capitais como Porto Alegre, Manaus e Recife. Nessa última, quando essas casas permitiam danças, eram chamadas de *maxixes*¹⁹⁹. Nesses palcos predominavam gêneros musicais variados, com a presença desde canto lírico e árias de óperas, que não tinham muito sucesso, às canções, “gênero de inspiração “vaudevillesca” que desapareceu sem deixar traço”²⁰⁰.

Segundo o cronista da época Álvaro Sodré, que considerava aqueles palcos como “sem arte, sem gosto, sem forma definidas” sempre havia “a bailarina de pernas gordas que toca castanholas, a mulata de colo nu que se requebra nos maxixes sobre dois tamancos barulhentos” e ainda “a cançonetista romântica, o fado, a canção, a modinha, o fandango, a copla, tudo aparece, à luz da ribalta, aos acordes do piano que geme, e chora e soluça, e se lamenta, e range e estoura...”²⁰¹. Tinhorão comenta que as canções passaram a predominar também nos palcos dos teatros musicados, enquanto as modinhas brasileiras começavam a cair no gosto nacional, inclusive pela voz de palhaços:

nos poucos cafés-cantantes, com pretensões a café-concerto, como o Maison Moderne (...), deviam predominar de fato as canções vaudevillescas trazidas por artistas internacionais, como a francesa Fanny Latazin, a italiana Lina de Lorenzo, a húngara Boriska, a espanhola Guerrito, ou a inglesa Jenny Cock, ficando as modinhas e canções compostas sobre os fatos do dia – como as do ex-palhaço Eduardo das Neves – para os chopes-berrantes de público certamente muito mais popular²⁰².

A febre dos cafés-cantantes e palcos similares não durou no Brasil mais que vinte anos e seus artistas passaram para os palcos dos teatros de revista²⁰³. Os gêneros ligeiros, como as operetas e revistas, tinham na música um recurso primordial, assim como na comichade. O intercâmbio entre artistas de cafés-cantantes e circos era constante, sendo este último que possibilitava às encenações de teatro musicado, bem como de outras formas artísticas, chegarem a cidades do interior do Brasil que não possuíam teatros.

¹⁹⁷ SILVA, E. op. cit., p. 112.

¹⁹⁸ TINHORÃO, J. R. 1976, op. cit., p. 122.

¹⁹⁹ Ibid., p. 125.

²⁰⁰ Ibid., p. 115.

²⁰¹ SÓDRE apud TINHORÃO, J. R. 1976, op. cit., p. 117.

²⁰² Ibid., p. 119.

²⁰³ Ibid., p. 125.

As bandas, geralmente de origem militar, sempre tiveram presente nos circos e, no Brasil do século XIX, também acompanharam o trabalho circense e foram primordiais na vida cultural desse período. Segundo Tinhorão, as bandas de origem militar cumpriram um importante papel para a profissionalização de músicos brasileiros e para divulgação de um repertório tanto popular quanto erudito à população²⁰⁴. Essas bandas participavam, frequentemente, como convidadas de companhias circenses, especialmente daquelas que não possuíam banda própria.

Mas a maioria das cidades visitadas não possuía banda, sendo então a banda dos circos que possibilitava a essas populações o contato com esse tipo de formação instrumental e também a divulgação de um repertório variado²⁰⁵. Vários circos tinham suas bandas próprias, sendo seus instrumentos também executados pelos “próprios artistas, ginastas e cômicos, as bandas eram responsáveis pela veiculação das propagandas nas cidades, anunciando os espetáculos, por vezes junto com os palhaços-cartaz”²⁰⁶. A função de palhaço-cartaz era executada no momento em que o circo se divulgava, geralmente através de um cortejo quando a companhia chegava a uma nova localidade. Nessa função, eram cantadas as chulas acompanhadas ao violão. Esse gênero é chamado por Tinhorão de chulas de palhaço, sendo definido como um “recitativo rítmico à base de perguntas e respostas dos desfiles dos palhaços de circo e da criançada, anunciando os espetáculos pelas ruas das cidades.”²⁰⁷ Dentre as chulas, a mais conhecida tem o seguinte estribilho: “*Ô raio, ô sol, suspende a lua, viva o palhaço que está na rua...*”, embora mais conhecido ainda seja o canto dialogado, entre o palhaço e as crianças que o seguiam. Canto esse que pode ser encontrado com variações segundo o registro de folcloristas de regiões diversas do país:

_ Hoje tem espetáculo?
 _ *Tem sim* senhor!
 _ Hoje tem goiabada?
 _ *Tem sim* senhor!
 _ Palhaço o que é?
 _ É ladrão de mulhé!²⁰⁸

O uso e domínio da música por parte dos palhaços, assim como era usual na Europa, teve continuidade no circo brasileiro. Muitos *clowns* europeus vieram ao Brasil para temporadas, o próprio Grock, quando em parceria de Brick, veio com a companhia de Frank

²⁰⁴ Ibid., p. 92.

²⁰⁵ SILVA, E., op. cit., p. 116.

²⁰⁶ Ibid., p. 113.

²⁰⁷ TINHORÃO, J. R. 1976, op. cit., p. 142.

²⁰⁸ EDMUNDO apud TINHORÃO, J. R. 1976, op. cit., p. 142.

Brown à América do Sul, tendo conhecido Antonet em sua viagem de retorno²⁰⁹. Outras famílias permaneceram por aqui, dentre estas, algumas eram anunciadas como *clowns* instrumentistas excêntricos, como os Seyssel, os Temperani e os Ozon²¹⁰, dando continuidade em solo brasileiro ao trabalho múltiplo dos palhaços europeus. Provavelmente, foi a partir dessa época que a denominação de excêntrico começou a ser associada aos *clowns* músicos:

Muitos artistas que realizavam acrobacias de solo também as faziam tocando. Porém, o artista que desempenhava o palhaço era identificado como músico instrumentista, sendo muitas vezes chamado de cômico excêntrico, palhaço excêntrico e, cada vez com mais frequência, no final do século XIX, de *clown* excêntrico²¹¹.

A partir de 1870, o “palhaço brasileiro” passou a ser destaque nas programações, por conseguir “se comunicar “atravessando” todas as formas artísticas desenvolvidas nos palcos/picadeiros circenses”²¹². Erminia Silva consultou e analisou notícias e propagandas de companhias circenses em jornais variados do século XIX e começo do século XX, trazendo referência a vários *clowns* e palhaços citados como músicos, instrumentistas, cantores e dançarinos. Apenas para citarmos alguns exemplos: em 1876 o Circo Chiarini anunciava o “primeiro bufo brasileiro”, Antônio Correa (Antonico), que junto com o palhaço Freitas, nesse mesmo circo, teria apresentado “canções e modas espinhosas”²¹³; em 1887, o Diário de Campinas anunciava Victorino Brag, *clown* musical da América²¹⁴; em 1894, no jornal *O Paiz*, o *clown* Affonso Lustre teve destaque por exibir em seu violão a execução de uma batalha, imitando nesse instrumento o toque de clarim, de tambores, etc.²¹⁵; em 1902, no Circo Clementino, o artista identificado apenas como Serrano era anunciado como “palhaço-trovador” e muito apreciado nas “modinhas ao violão e nas chulas sapateadas”²¹⁶.

O palhaço brasileiro começa nesse período a ter suas particularidades em relação aos *clowns* europeus, seu repertório de canções e sua maneira de cantar eram algumas das principais características que o distinguiam. Esses palhaços cantores tornaram-se, assim, um fenômeno singular na cultura brasileira.

²⁰⁹ RÉMY, T. op. cit., p. 388-389.

²¹⁰ SILVA, E. op. cit., p. 116.

²¹¹ Ibid., p. 116.

²¹² Ibid., p. 119.

²¹³ Ibid., p. 120.

²¹⁴ Ibid., p. 127.

²¹⁵ Ibid., p. 167.

²¹⁶ Ibid., p. 192.

1.7.1 Os palhaços cantores

Os palhaços brasileiros, em especial os que se tornariam conhecidos como palhaços cantores, foram artistas fundamentais para a divulgação e o intercâmbio da cultura musical brasileira em diversos âmbitos, levando para localidades distantes o repertório musical europeu e nacional praticado nas capitais, bem como trazendo aos grandes centros as canções e os ritmos do interior do país, esses artistas foram agentes singulares e ativos na cultura brasileira. Eram valsas, dobrados, polcas, mazurcas, quadrilhas, maxixes, frevos, cançonetas, modinhas e lundus, ritmos que também eram dançados pelos palhaços.²¹⁷

Tanto no Brasil quanto em outros países da América Latina, parece haver existido uma ênfase maior na canção do que em outros recursos e gêneros musicais em relação ao trabalho musical dos palhaços. Foi também uma singularidade dos palhaços desse continente, em comparação com os europeus, o fato de terem um repertório que abrangia não somente canções cômicas, mas também aquelas de natureza sentimental ou romântica, como as modinhas e outros gêneros que estavam em voga na época.

No caso brasileiro, e na parte que interessa mais diretamente à música popular, o circo ia revelar durante quase um século a importância de veiculador das formas de teatro musicado das cidades, com suas bandas e seus números de *show*, ficando reservado especialmente à figura do palhaço – ao lado de sua função cômica específica – a de equivalente das cançonetistas de teatro e, mais tarde, dos cantores de auditórios de rádio²¹⁸.

Na Argentina o exemplo marcante de *clown* e divulgador de canções foi José Podestá, o Pepino 88. Podestá era violinista, tocava violão e cantava, tendo se inspirado nos *payadores*: cantores peregrinos e populares argentinos que realizavam composições improvisadas acompanhadas de violão²¹⁹. Podestá explorou e se desenvolveu em todas as modalidades do gênero circense, começando como acrobata e se tornando *clown*. Segundo programas de 1889, ele executaria chistes, entradas, cantos, participação como “*tony*, o bobo”, animais adestrados e um “grandioso e especial repertório pantomímico”²²⁰.

Em um programa de 1889, Podestá se anuncia assim: “a verdadeira novidade no gênero (estilo próprio)”. “Ele criou o gênero do *clown criollo*!” escreve com entusiasmo J. C. N. (provavelmente Juan Carlos

²¹⁷ Ibid., p. 118.

²¹⁸ TINHORÃO, J. R. 1976, op. cit., p. 139-140.

²¹⁹ SILVA, E. op. cit., p. 124.

²²⁰ SEIBEL, B. op. cit., p. 47.

Nosiglia, jornalista e autor de dramas gauchescos) no prólogo de *Nuevas canciones inéditas del gran Pepino 88 para cantar con guitarra*, 2a. edição, de 1897. Esse “estilo próprio” se prolongará não somente no circo, mas também na cena teatral do século XX²²¹.

Segundo o próprio Podestá: “com as canções de atualidade e chistes oportunos, conquistei a simpatia geral do público. Os estribilhos de minhas canções se repetem em toda parte. Ali comecei a estudar o sentimento do povo pelas coisas da terra”²²². Comentando seu percurso, Seibel ressalta as provocações políticas nas letras de suas canções, que o levaram a sofrer censuras em sua época.

Pensando no contexto do palhaço brasileiro, José Ramos Tinhorão comenta que

desde a segunda metade do século XIX, entre as atribuições dos palhaços, além de contar histórias e fazer rir, através de cenas sempre movimentadas (antecipadoras das comédias de pastelão do cinema), figurava a de cantar ao violão modinhas e lundus numa espécie de prolongamento do papel dos artistas populares responsáveis, no teatro do século XVIII, pelos velhos espetáculos de intervalo das peças denominadas entremeses²²³.

Tinhorão enfatiza e reafirma as características musicais dos palhaços de tradição europeia, considerando a prática musical como usual na arte dos palhaços. Acrescenta ainda certa particularidade brasileira:

Essa função de menestrel do povo se tornava possível, aliás, pela tradição que obriga os grandes palhaços a uma certa habilidade musical, uma vez que entre seus deveres de abaladores da visão convencional do mundo está a de tirarem sons estapafúrdios de instrumentos normalmente ligados à respeitabilidade musical das orquestras.

No Brasil essa atividade era ainda mais facilitada porque, vindo os palhaços invariavelmente das camadas mais baixas do povo, a sua adesão ao gosto boêmio das serenatas e do violão podia ser julgada obrigatória.²²⁴

Desconsiderando o exagero e a adjetivação com ares preconceituosos, ao dizer que “invariavelmente” os palhaços vinham das “camadas mais baixas do povo”, a obra de Tinhorão nos ajuda a entender a importância dos palhaços para a disseminação e popularização de gêneros da música brasileira. Muitos palhaços vieram sim de populações marginalizadas, como a população escrava, porém havia famílias europeias e *clowns* de outras partes do mundo atuando em conjunto com os recém-chegados ao mundo circense, por isso não é possível compreender os palhaços brasileiros como oriundos “invariavelmente” de um

²²¹ Ibid., p. 47.

²²² PODESTÁ apud SEIBEL, B. op. cit., p. 45.

²²³ TINHORÃO, J. R. 1976, op. cit., p. 141.

²²⁴ Ibid., p. 141.

mesmo lugar, mesmo os palhaços tocadores de lundus e maxixes não eram exclusivamente de população afrodescendente. Alice Viveiros de Castro aponta uma fonte que condiz com o período da afirmação de Tinhorão. Na edição de 27 de agosto de 1857 do *Jornal do Commercio*, do Rio de Janeiro, aparece o anúncio: “o palhaço, vestido a caráter com sua viola, cantará em linguagem de preto algumas de suas modinhas...”²²⁵. O que está evidenciado nessa notícia, além da data em que se destaca um palhaço cantor, não é sua origem social ou racial, mas a utilização da “linguagem de preto” e modinhas.

A arte dos palhaços brasileiros do século XIX incorporou ritmos e gêneros locais, em especial as modinhas e os lundus. Isto se deu, em parte, por uma preocupação das companhias circenses estrangeiras em agradar o público das localidades com danças e canções que essas populações reconhecessem. O lundu enquanto canção tem origem complexa, sendo primeiro identificado como uma dança que unia a percussão dos batuques africanos com os movimentos do fandango europeu²²⁶. Em sua forma cantada, herda características rítmicas da dança acrescidas de letras cômicas que satirizavam a situação de submissão dos negros e as particularidades de sua fala, por isso a referência a “linguagem de preto”. Nesse aspecto, é curioso notar certa semelhança ao que aconteceu nos Estados Unidos com os *minstrels*. Os lundus, por seu caráter cômico, satírico e licencioso, tornaram-se muito presentes em representações teatrais, dos picadeiros aos teatros de revista.

Roberto Moura²²⁷ contextualiza a formação cultural, especialmente a musical, no Rio de Janeiro desse período, a partir da inserção das populações negras recém-libertas do regime escravocrata. Moura comenta acerca das escassas ofertas de emprego para os negros, sendo a vida artística, pelo aspecto marginal que a caracterizava, uma das alternativas.

O homem negro teria melhor sorte no Rio de Janeiro do que em São Paulo, onde a competição com o imigrante, lá em grande número, se tornaria insustentável. No Rio de Janeiro abriam-se oportunidades na multiplicidade de ofícios em torno do cais do porto, para alguns na indústria, para os mais claros na polícia, para todos no exército. Muitos ficariam à margem: prostitutas, cafetões, malandros, outros que sobrevivem como artistas em cabarés, teatros de revista, circos e palcos, valendo-se de seu talento e do aprendido nas festas populares²²⁸.

Essa busca por melhores oportunidades também levou a uma grande migração de negros baianos para o Rio de Janeiro. Esses baianos fomentaram grupos, geralmente em torno

²²⁵ CASTRO, A. V. op. cit., p. 108.

²²⁶ TINHORÃO, J. R. 1991, op. cit., p. 45.

²²⁷ MOURA, R. op. cit.

²²⁸ Ibid., p. 43.

das mães de santo, as tias baianas, “que seriam os grandes esteios da comunidade, ligadas à prole e às frentes do trabalho comunal, rainhas negras de um Rio de Janeiro chamado por Heitor dos Prazeres de “Pequena África”²²⁹”. Tia Amélia, Tia Bebiana, Tia Percilina e, principalmente, Tia Ciata de Oxum, em conjunto com as práticas religiosas do candomblé, realizavam festas e reuniões que foram fundamentais para a consolidação de gêneros musicais como o samba e para a criação dos chamados “ranchos”, grupos carnavalescos que se tornaram o berço das escolas de samba cariocas. Os artistas da época, principalmente os que estavam próximos do mercado de trabalho permitido aos negros e mestiços, ou seja, os artistas dos palcos de cafés-cantantes, de revistas, de pavilhões e de circos, frequentavam a “Pequena África”, muitos possuíam vínculo familiar, como é o caso de Mané, filho de Tia Perciliana, que foi “palhaço do Circo Spinelli e tocava violão e cavaquinho”²³⁰. O Circo Spinelli foi a companhia em que Benjamim de Oliveira, que abordaremos mais adiante, desenvolveu sua produção artística mais significativa. Assim, as influências da cultura afro-brasileira na música dos palhaços de circo não foram somente uma apropriação, mas a própria expressão do meio cultural do qual se originaram esses artistas.

Entre os palhaços cantores que se destacaram na história do circo brasileiro no final do século XIX e começo do século XX, devemos destacar Benjamim de Oliveira, Eduardo das Neves e o português Polydoro.

José Manoel Ferreira da Silva, o Polydoro (1853? -1916) era circense no Brasil desde 1870, a despeito de sua origem portuguesa foi considerado por memorialistas do circo o pai dos palhaços brasileiros²³¹. Começou a carreira circense como ginasta e a partir de 1873, em seu trabalho no Circo Elias de Castro, passou a ser palhaço. Inicialmente, tinha como personagem o *Negro Mina*, criando um tipo que Alice Viveiros de Castro descreve como “bem brasileiro”, “safado, metido, galante e sedutor...”²³². O fato de ser branco e criar um personagem cômico que representava um negro, ainda mais com os atributos descritos, demonstra semelhança entre os tipos cômicos caricaturais criados no Brasil com os *blackfaces* americanos. É importante notar que mesmo os palhaços brasileiros que não eram negros pintados ou afrodescendentes, satirizavam os costumes dessa população, pois, como vimos, uma das características do lundu era a satirização das condições dos escravos. É provável que o hábito de satirizar os negros no Brasil seja herança de práticas europeias, assim como

²²⁹ Ibid., p. 62.

²³⁰ Ibid., p. 63.

²³¹ SILVA, E. op. cit., p. 171.

²³² CASTRO, A. V., op. cit., p. 166.

também o foi nos Estados Unidos, porém em cada país o fenômeno tomou proporções diversas.

Polydoro, já adotando uma visualidade semelhante aos *clowns* europeus, foi possivelmente uma influência forte para a difusão e o desenvolvimento dos palhaços cantores brasileiros. Castro comenta que antes dele o palhaço cantor e tocador de violão, dançarino de maxixes e lundus era um “tipo inferior”, mais presente nas feiras e nas propagandas do circo, nas ruas²³³. “Sabemos que ele não foi o primeiro palhaço-cantor, mas certamente foi ele o primeiro a conquistar para o gênero o reconhecimento do público, que o aclamou como o melhor palhaço do seu tempo”²³⁴.

Benjamim de Oliveira²³⁵ (1870-1954) era filho de escravos e vendia bolos nas portas dos circos que passavam por Pará de Minas (MG) e aos doze anos fugiu com uma companhia circense. Alcançou grande notoriedade em sua trajetória, tendo sido um dos palhaços mais destacados de sua época e trabalhado em diversas companhias que atuaram especialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo. Foi também diretor, ator e autor de pantomimas circenses, cujo repertório era formado em grande parte pelos gêneros do teatro musicado. O começo de sua carreira como palhaço foi marcada por ser músico, tocador de violão, cantor e dançarino de lundu, agradando o público inclusive por cantar em português, diferentemente de outros palhaços músicos que eram estrangeiros²³⁶. Silva aponta em sua obra numerosas fontes, como anúncios de jornais em que Benjamim de Oliveira é indicado como palhaço músico, tendo atuado com vários outros palhaços daquele período.

Para citarmos alguns exemplos abordados na pesquisa de Erminia Silva: no Circo Pavilhão Sampaio ele trabalhou com Polydoro e Henrique Ozon, participando com eles de uma montagem de *A Flauta Mágica ou Um Julgamento do Tribunal da Inquisição*, não sabemos como era essa pantomima, só sabemos que foi apresentada “com a participação de toda a companhia, numa mistura da música original com os “requebros” dos palhaços, que também dançavam e cantavam o lundu”²³⁷. Uma apresentação teatral que mistura a música de Mozart com os lundus brasileiros intercalados com danças é uma interessante e peculiar amostra de uma vida cultural pulsante e criativa. Infelizmente, essa teatralidade e sua importância ainda é muito pouco considerada pela historiografia do teatro brasileiro. Benjamim de Oliveira trabalhou também com *clowns* argentinos como Cruzet, que em

²³³ Ibid., p. 166.

²³⁴ Ibid., p. 167.

²³⁵ Cf. SILVA, E. op. cit.

²³⁶ Ibid., p. 130.

²³⁷ Ibid., p. 141.

propaganda do Circo Spinelli é anunciado junto com o “*clown* brasileiro Benjamim”, quando os dois “apresentariam novas pilhérias e modinhas acompanhadas ao violão, e o *tony* imbecil faria sua burlesca entrada”²³⁸. Nesse trecho, Silva observa que, além do *tony*, “todos outros eram *clowns*, mas os que só tocavam instrumentos eram identificados como excêntricos, diferenciados dos que tocavam violão e cantavam”²³⁹. Cruzet era também um herdeiro da tradição dos *payadores*, assim como Podestá, sendo provável que a ênfase nas canções populares de vários tipos, não se atendo apenas às cômicas, tenha sido mesmo uma tendência dos palhaços latino-americanos, reforçada pela constante interação desses artistas que circulavam muito entre o Brasil, a Argentina e demais países como o Uruguai e o Chile.

Foi no Circo Spinelli que Benjamim de Oliveira desenvolveu a maior parte de sua carreira teatral. A partir da década de 1910 escreveu óperas e operetas cômicas, entre outros textos teatrais, realizando parcerias com Paulino Sacramento e Henrique Escudeiro, que musicaram seus textos²⁴⁰; nessa época também realizou parcerias com o poeta Catulo da Paixão Cearense. Com o Circo Spinelli, Benjamim de Oliveira chegou a dirigir adaptações ousadas de óperas, como *O Guarani*, de Carlos Gomes e *A Viúva Alegre*, de Franz Léhar, tendo suas árias e instrumentação adaptadas para as bandas e para os artistas circenses. Chegou a conquistar a admiração de muitos nomes de sua época, como do teatrólogo Arthur Azevedo e do presidente da república Marechal Floriano Peixoto.

Homem profundamente envolvido com a boemia carioca, Eduardo das Neves (1871-1919) conseguiu na vida de artista circense a possibilidade de alcançar uma intensa carreira musical, tornando-se, entre as décadas de 1890 e 1910, um dos artistas mais populares de sua época²⁴¹. Suas primeiras tentativas profissionais foram como guarda-freios da Estrada de Ferro Central do Brasil e como soldado no Corpo de Bombeiros, sendo demitido desta corporação por faltar continuamente ao serviço e por frequentar fardado as rodas de boêmios e chorões. Após esses empregos, Eduardo das Neves decidiu-se pela vida de circo, tornando-se conhecido como Palhaço Negro, Diamante Negro, Dudu das Neves ou Crioulo Dudu²⁴².

Apesar de se considerar circense apenas um período de sua vida, as atividades como palhaço e a circulação por grande parte do país foram fundamentais para que alcançasse visibilidade, chegando a ser proprietário de circo²⁴³. Além de ter no repertório as canções dos palhaços do século XIX, Dudu das Neves também tinha no repertório “numerosas canções

²³⁸ Ibid., p. 189.

²³⁹ Ibid., p. 189.

²⁴⁰ Ibid., p. 196.

²⁴¹ Ibid., p. 199.

²⁴² Ibid., p. 200.

²⁴³ Ibid., p. 205.

que ele mesmo compunha, muitas vezes sobre temas do momento”²⁴⁴. Entre 1902 e 1903, depois de excursão realizada pelo Brasil, na qual coletou uma quantidade de canções, realizou sua primeira publicação: *Trovador da malandragem*, cuja capa especificava tratar-se de uma nova coleção de “modinhas brasileiras, lundus, recitativos, monólogos, cançonetas, tremeliques e choros da Cidade Nova”²⁴⁵. Em várias de suas composições aparecem indicações que marcam sua trajetória, como por exemplo: Bahia, 30 de junho de 1901; Alagoas, 1902; Pernambuco, setembro de 1902²⁴⁶. Publicou ainda: *O cantor de modinhas brasileiras* e *Mistérios do violão*. Nessa última há um lundu intitulado *Crioulo Faceiro*, composto em homenagem “ao simpático clown Benjamim de Oliveira”²⁴⁷.

Antes da adaptação que Benjamim de Oliveira fez da ópera *A Viúva Alegre* para o circo, Dudu das Neves realizou uma paródia intitulada *A Sentença da Viúva Alegre*, encenada em 1910 no Teatro Cinematográfico Sant’Anna, na qual foi arranjador e ator²⁴⁸.

Graças a essas duas adaptações, o Brasil ficou sendo, então, o único país do mundo em que a famosa opereta destinada ao consumo da fantasia das altas camadas de classe média urbana pôde descer ao alcance do povo, com o príncipe Danilo interpretado por três palhaços de circo: Mário Pinheiro (que depois cederia lugar a Benjamim, inicialmente fazendo Negus), Benjamim de Oliveira e Eduardo das Neves²⁴⁹.

A vasta produção teatral de Benjamim de Oliveira, em parceria com artistas e companhias variadas, assim como o sucesso de Eduardo das Neves, que chegou a publicar suas composições e a ser empresário do ramo, são evidências que já atestam o valor desses artistas na vida cultural brasileira. Porém, um fato também pouco lembrado pela história da música brasileira evidencia ainda mais a importância que os artistas de origem circense tiveram no Brasil do começo do século XX: os palhaços cantores foram as primeiras vozes nacionais a gravarem discos pela gravadora Casa Edison, estando entre eles: Eduardo das Neves e Mário Pinheiro, que figuravam entre os cantores mais famosos daquele período, Benjamim de Oliveira, Cadete e Baiano, que também foram palhaços cantores em algum período de suas carreiras.

Eduardo das Neves, conforme atesta no prefácio de *Trovador da malandragem*, começou a gravar discos após descobrir que algumas de suas canções conhecidas haviam sido gravadas sem que lhe fosse atribuída autoria. Nas palavras do próprio:

²⁴⁴ TINHORÃO, J. R. 1976, op. cit., p. 151.

²⁴⁵ SILVA, E. op. cit., p. 202.

²⁴⁶ TINHORÃO, J. R. 1976, op. cit., p. 154.

²⁴⁷ SILVA, E. op. cit., p. 218.

²⁴⁸ SILVA, E., op. cit., p. 262.

²⁴⁹ TINHORÃO, J. R. 1976, op. cit., p. 157.

Ainda não há muito tempo, ouvi um fonógrafo repetindo *O 5 de Novembro*, mas, de tal modo, com tantos erros, tão adulterado, que nada se entendia. Dirigi-me, então, ao Sr. Fred Finger, e cantei em um dos fonógrafos do seu estabelecimento comercial algumas modinhas. S. S. gostou tanto, que firmou comigo contrato para eu cantar todas as minhas produções nos aparelhos que expõe à venda.²⁵⁰

No caso de Mário Pinheiro, não há documentos que comprovem que tenha sido palhaço, porém há o testemunho de Catulo da Paixão Cearense que, na ocasião de sua morte, narrou ter assistido ao cantor pela primeira vez como “palhaço de um circo de décima ordem na Piedade”²⁵¹. Tinhorão relata também um cantor menos conhecido, chamado Campos, que em seus primeiros discos fizera contar no selo “antigo palhaço de circo”²⁵², uma indicação de garantia de qualidade que nos atesta a estima e a importância que o público daquela época tinha com os palhaços cantores. Uma inscrição similar também aparece em um dos discos de Benjamim de Oliveira, *A mulata faceira*: “Benjamim de Oliveira – conhecido e popularíssimo palhaço com orquestra”²⁵³. Ele realizou seis gravações como intérprete entre 1907 e 1912.

1.7.2 Outros palhaços e tendências circenses no século XX

Podemos encontrar muitas referências brasileiras a *clowns* músicos no decorrer do século XX, sendo possível verificar alguma continuidade no Brasil.

Roger Avanzi, que por décadas se destacou como o Palhaço Picolino nos circos Nerino e Garcia, fala a respeito de João Bozan, que no começo do século XX teria sido “um dos maiores excêntricos musicais do circo brasileiro”, cuja arte consistia em “transformar objetos comuns em instrumentos musicais. Ele tirava música de serrote, garrafa, moedas, canos e guizos, entre outros objetos”²⁵⁴. Para Roger Avanzi, Bozan era da linhagem dos palhaços gordos e sabia tirar grande vantagem de seu tamanho, realizava números com guizos presos no corpo e vestia também um capote cheio de buzinas de tamanhos diversos, além de tocar vários instrumentos que chama de bizarros e inusitados. Descreve também o número *Os*

²⁵⁰ NEVES apud TINHORÃO, J. R. 1976, op. cit., p. 155.

²⁵¹ TINHORÃO, J. R. 1976, op. cit., p. 141.

²⁵² Ibid., p. 141.

²⁵³ SILVA, E., op. cit., p. 237.

²⁵⁴ AVANZI, Roger e TAMAOKI, Verônica. *O Circo Nerino*. São Paulo: Pindorama Circus; Códex, 2004, p. 31.

Sete Músicos Infernais, que seria conhecido também como *La Murga Gaditana*²⁵⁵, que o Circo Nerino exibiu por anos e exigia “o entrosamento de sete bons palhaços: o maestro, o saxofonista, o bombeiro-percussionista, o anão tocador de tuba, o clarinetista perna-de-pau, o barrigudo também tocador de tuba e o trombonista”²⁵⁶. A descrição que ele faz desse número, no qual o maestro tenta comandar as confusões dos músicos palhaços, assemelha-se, numa proporção mais modesta, à pantomima *Dó, Mi, Sol, Dó* dos Hanlon-Lee.

Em um encontro realizado na sede do grupo Doutores da Alegria²⁵⁷, Roger Avanzi comentou a respeito da importância das habilidades musicais para os palhaços, lembrando que ele próprio tocava pistom, aprendido na banda do Circo Nerino. Disse ainda que na Europa todos os palhaços tocam pelo menos um instrumento musical e isto é uma “exigência do público”, completando que “tal exigência não acontece com a mesma força no Brasil”.

Até pelo menos 1950 é possível encontrar referências ao trabalho musical em vários palhaços. Outro exemplo importante de citarmos é Abelardo Pinto (1897-1973), o palhaço Piolin, um dos mais destacados palhaços brasileiros do século XX, que em sua carreira destacada teve participações no cinema e permaneceu muitos anos com seu circo armado no Largo do Paissandú, em São Paulo, capital. Piolin tocava violino e bandolim, tendo números musicais com o *clown* branco Alcebiádes. No número da Pulga, que é citado por Alice Viveiros de Castro como um dos prediletos do presidente Washington Luís²⁵⁸, Piolin e Alcebiádes executavam um duo de pistom e bandolim até que

uma pulga mordida a perna de Piolin que, desesperado, interrompia o dueto para procurar a pulga, apesar dos protestos de Alcebiádes. O concerto recomeçava e novamente a pulga atracava outra parte do corpo de Piolin, que parava de tocar, procurava a pulga e deixava Alcebiádes furioso. E a sequência se repetia: tocar, ser mordido, procurar a pulga e tomar bronca. No final, Piolin conseguia pegar a pulga e, vitorioso, matava-a sob aplausos do público que ia ao delírio²⁵⁹.

Piolin foi descoberto pelos modernistas paulistanos, que o projetaram como representante do teatro popular brasileiro. Em 1927, os artistas modernistas organizaram um jantar em homenagem ao palhaço chamado “Vamos comer Piolin”. A peça *O Rei da Vela*, de Oswald Andrade, teria sido escrita para Piolin²⁶⁰.

²⁵⁵ Acerca da *murga*, manifestação popular carnavalesca de origem espanhola, trataremos no terceiro capítulo ao abordarmos a trajetória dos artistas do Circo Amarillo.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 35.

²⁵⁷ Encontro realizado em 17 de novembro de 2011.

²⁵⁸ CASTRO, A. V. op. cit., p. 188.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 188.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 188.

O documentário *O Circo* (1965)²⁶¹, de Arnaldo Jabor, apresenta exemplos interessantes. Primeiro mostra um senhor idoso que se identifica como palhaço Cocó e vive no Retiro dos Artistas, no Rio de Janeiro. Esse senhor aparece cantando ao violão trechos de duas canções, uma de caráter sentimental e outra cômica. Em outro momento, o filme mostra rapidamente números apresentados no Circo Guanabara, nos quais o palhaço Treme-Treme se vale de vários recursos musicais como o acordeão, um piano feito com latas e ainda executa instrumentos de sopro com outros dois palhaços, dentre estes sua esposa, a palhaça Corrupita. Mario Bolognesi exemplifica o *clown* musical no trabalho da dupla de palhaços Pirin & Pirena, observados no Circo Spacial em 1998. Bolognesi aborda também o palhaço Piquito que cantava e compunha paródias²⁶².

No século XX, as designações para os tipos e as funções de palhaços passam por algumas variações no Brasil. Roberto Ruiz²⁶³ define a palavra *clown* como sendo exclusivamente o *clown* branco, designando seu parceiro cômico de *tony*, ou *tony* excêntrico. A palavra excêntrico, além de ter sido muito usada para referir-se a palhaços músicos, também pode ser encontrada como sinônimo do tipo augusto, essa associação é realizada por Roberto Ruiz e reiterada na prática de alguns circenses, como Roger Avanzi.

Quanto ao *clown* branco brasileiro, até a primeira metade do século XX ainda era possível encontrar alguns que se caracterizavam como os europeus, dentre estes podemos citar: Alcebiádes Pereira; Fred, que foi por muitos anos parceiro de Carequinha; João Cardona; Peke, com o augusto Ripolin, membros da família Queirolo; e Paulo Seyssel, o Pimentão, irmão de Waldemar Seyssel, o palhaço Arrelia, que trabalhou tanto com Chincharrão quanto com Piolin. No decorrer desse século, os *clowns* brancos brasileiros perderam suas características visuais tão marcantes, como o figurino brilhante, a maquiagem predominantemente branca e o chapéu cônico, desaparecendo enquanto um tipo específico. Porém, esse tipo teve sua função absorvida por outras figuras, como o apresentador (mestre de pista), ou por outro augusto, chamado de crom ou escada²⁶⁴.

A partir dos anos de 1950, com a popularização progressiva da televisão, o circo começou a perder força enquanto entretenimento popular, a despeito do fato de muitos artistas de origem circense terem estado vinculados aos primórdios da TV, dentre eles alguns palhaços como Torresmo, Arrelia e Carequinha. É nessa época, aproximadamente, que as

²⁶¹ O CIRCO. Direção de Arnaldo Jabor. Produção de Oceano Vieira de Melo. São Paulo: Versátil Home, 1965. 1 DVD (27 min.), sonoro, colorido.

²⁶² BOLOGNESI, M. F. op. cit., p. 194.

²⁶³ RUIZ, Roberto. *Hoje tem espetáculo? As Origens do Circo no Brasil*. Rio de Janeiro: Inacen, 1987, p. 11.

²⁶⁴ BOLOGNESI, M. F. op. cit., p. 91.

práticas musicais nas companhias circenses também passaram por modificações, sendo a música ao vivo substituída por som mecânico, fato que inevitavelmente diminuiu a presença de músicos e também o aprendizado de música nas companhias. No entanto, outras relações se estabeleceram como as adaptações de canções famosas em peças teatrais, geralmente melodramas, segundo a prática do circo-teatro²⁶⁵. Destacamos o nome de Vicente Celestino, autor de canções como *Coração Materno* e *O Ébrio*, que se tornaram melodramas consagrados no repertório teatral circense. Outra prática foi a participação de duplas sertanejas que acompanhavam companhias pelo interior do Brasil, algumas chegaram a se tornar proprietárias de circos. As duplas sertanejas deram continuidade às ações dos artistas das décadas pré-rádio, como Eduardo das Neves, quando esses artistas somente poderiam ser conhecidos em grande escala viajando. Mesmo os artistas de rádio viajavam com os circos, aproximando-se fisicamente de um público que só conhecia suas vozes. Assim também procederam as duplas sertanejas até a década de 1980. Nesse caso, o espetáculo era geralmente dividido em duas partes, a primeira de números e de variedades e na segunda parte o *show* da dupla.

Fora do Brasil, o circo americano e o circo soviético tiveram desenvolvimentos singulares. O primeiro alcançou estruturas dilatadas desde o século XIX, com companhias que se deslocavam em trens com dezenas de vagões e passaram a utilizar circos de até três picadeiros com performances simultâneas. Nesse caso, os palhaços tiveram que se adaptar a essa grandiosidade empresarial, dilatando sua visualidade, já que deveriam ser enxergados por um público muito mais numeroso, estes

se viram impelidos a procurar os efeitos cômicos nos acessórios de cena, como aparatos que explodem ou jatos d'água imprevisíveis. Suas entradas buscaram a comicidade muda, de curtíssima duração. Isso, de certa forma, provocou uma certa desvalorização dos interlúdios cômicos, uma vez que o espetáculo centrou-se na grandiosidade feérica²⁶⁶.

Na Rússia, a arte *clownesca* associou-se à luta política, criando-se a figura do *clown-tributo*, que participava de marchas e manifestações populares²⁶⁷. Vitáli Lazarenko, o principal representante desse tipo, aproximou-se de artistas de vanguarda, como Vladímir Maiakóvski e Meyerhold, que passaram a buscar no circo os elementos para uma renovação

²⁶⁵ No século XX, alguns circos se dedicaram mais à representação do repertório teatral do que às demonstrações de números acrobáticos e variedades, tais circos passaram a ser conhecidos como circos-teatros. O repertório de circo-teatro é herdeiro das pantomimas, comédias, melodramas e demais práticas teatrais que os circos sempre tiveram em sua trajetória.

²⁶⁶ Ibid., p. 79.

²⁶⁷ Ibid., p. 81.

artística e teatral. Além dessas tendências, o teatro popular russo, que era presente nas feiras desde o século XVII pela arte de menestrelis, mimos e comediantes *dell'arte*²⁶⁸, bem como o cinema com Charlie Chaplin influenciaram os *clowns* soviéticos a alcançarem sua maneira particular e sensível de desenvolver sua arte. Dentre os mais destacados podemos citar Karandash e Oleg Popov.

A partir de 1970, começaram a surgir as escolas de circo, possibilitando que as artes circenses fossem ensinadas fora das companhias e das famílias. No Brasil, a Academia Piolin de Artes Circenses foi fundada em São Paulo, em 1977. Nesse mesmo ano, em João Pessoa, foi fundada a Escola Piolin, em atividades até hoje²⁶⁹. A partir de então o circo passa, pouco a pouco, a ser procurado por estudantes e profissionais do teatro, influenciando sua poética. A Picadeiro Circo Escola, fundada em São Paulo, em 1984, permanece ainda em atividade e influenciou o surgimento de diversas companhias que adotam a linguagem do palhaço em seu trabalho²⁷⁰, dentre estes Os Parlapatões, Patifes e Paspalhões, a Nau de Ícaro e a Cia. La Mínima²⁷¹, cujos artistas Domingos Montagner e Fernando Sampaio foram uma das principais influências no trabalho de palhaço da dupla do Circo Amarillo, segundo testemunho de Marcelo Lujan para nossa pesquisa.

Na década de 1980²⁷², outras influências, como a da escola de Jaques Lecoq, que se vale da máscara do *clown* como ferramenta pedagógica para o ator, também contribuíram para que o interesse pela arte do palhaço se intensificasse no Brasil. Elizabeth Lopes, em Campinas, Maria Helena Lopes, em Porto Alegre, o LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais –, em Campinas, e a presença do diretor italiano, Francesco Zigrino, na Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (EAD-USP), foram as principais influências para o aumento considerável de pesquisas a respeito das máscaras teatrais, da *commedia dell'arte*, de oficinas e cursos de *clown*, bem como a eminência de grupos dedicados à linguagem *clownesca* no teatro, alguns sem perder o vínculo dos palhaços com outras habilidades circenses. Dentre esses grupos e profissionais, podemos citar Tiche Vianna, com o Barracão Teatro, em Campinas, Beth Dorgan, atualmente professora da EAD, e Cida Almeida com o Clã – Estúdio das Artes Cômicas, em São Paulo.

²⁶⁸ Ibid., p. 81.

²⁶⁹ CASTRO, A. V. op. cit., p. 189.

²⁷⁰ SANTOS, Leslye Revely. *A Pedagogia das Máscaras por Francesco Zigrino: uma influência no teatro de São Paulo na década de 80*. 2007. 170 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista – UNESP “Julio de Mesquita Filho”, 2007, p. 50.

²⁷¹ Ver capítulo 3 desta pesquisa.

²⁷² Ibid., p. 48-55.

Diante de uma trajetória tão múltipla e de um cenário tão complexo, propomos-nos a estudar dois casos originários de contextos e de localidades diversas, mas que podem auxiliar-nos a compreender um pouco da poética cênico-musical dos palhaços na atualidade.

2 Biribinha e sua Turma

Na confluência entre o circo dito tradicional e as transformações pelas quais as artes circenses têm passado nos últimos anos está Teófanês Silveira, não tão conhecido pelo seu primeiro nome de batismo quanto pelo nome artístico, Biribinha Silveira, alcunha que recebeu para seu palhaço ainda aos sete anos de idade. Ele próprio, que já se acostumou a ser chamado mais de Biribinha, impregna-se das duas personas e, com a força de um automatismo de muitos anos, deixa que se misturem. Exemplo disso foi o momento em que era entrevistado no próprio camarim: em sua face estava o nariz, a maquiagem, a máscara, enquanto se expressava o homem, mas sempre com comicidade nos relatos, deixando claro que antes ainda do palhaço há um artista múltiplo, especialmente um ator com vasta experiência em circo-teatro.

Teófanês Silveira é um contador de histórias, um rapsodo, um estudioso e conhecedor consciente de sua arte. A vivência do circo-teatro é nítida na boa colocação de sua fala, na articulação de seu discurso decupado, constantemente ilustrado por uma gestualidade marcante que ressalta pela mímica os objetos e instrumentos que narra, valendo-se do canto e de uma memória prodigiosa que se lembra de nomes e datas, como o nome do senhor Eduardino, proprietário do cinema onde seu pai o levou várias vezes para assistir ao filme cujo protagonista foi a personagem interpretada em sua estreia teatral. Teófanês Silveira centraliza e articula os artistas de sua família, incluindo seus irmãos, como Hiran e Vera Silveira, seus filhos já adultos que mesmo morando em Alagoas também esporadicamente vêm ao Sudeste para apresentações, sua esposa, Seliane Silva, e ainda seu filho Júlio Silveria, de apenas quatro anos, que já participa das apresentações e possui nome de palhaço.

Teófanês Silveira é um acervo vivo da história e das práticas do circo nordestino, tem conhecimento da trajetória das artes circenses no Brasil, das famílias cujos nomes se tornaram mais conhecidos, bem como das influências que constituíram o palhaço brasileiro, remetendo-o sempre ao palhaço francês e à constituição das duplas cômicas, ao antagonismo entre o branco e o augusto e sua relação com a sociedade de classes. Distingue o excêntrico enquanto um tipo específico e conhece também uma versão distinta da origem do augusto. Abordaremos neste capítulo um pouco da trajetória de sua família, seus conhecimentos acerca das práticas musicais que presenciou no circo durante sua carreira, especialmente o nordestino, e a utilização de recursos musicais em duas obras da Companhia Teatral Turma

do Biribinha: *Reencontro de Palhaços na Rua É Alegria do Sol com a Lua* e a intervenção *Palhaçada Musicada*.

Realizamos duas seções de entrevistas com Teófanês Silveira: a primeira em 17 de junho de 2012, nos intervalos das apresentações da *Palhaçada Musicada*, no Museu de Imagem e do Som, na cidade de São Paulo; a segunda sessão ocorreu no dia 25 de julho de 2012, em sua residência, na cidade de Americana-SP.

2.1 A família Silveira

A trajetória circense da família Silveira começou na década de 1930 quando Nelson Silveira, estudante de direito na Universidade da Bahia, abandonou o terceiro ano de seu curso para fugir com um circo com o objetivo de tornar-se ator e palhaço. Segundo Teófanês Silveira, tratava-se de um “cirquinho velho, feio, mal acabado”. Iniciando uma vida itinerante, ao chegar à cidade de Garanhuns, no Estado de Pernambuco, Nelson Silveira hospedou-se no hotel cujo proprietário seria seu futuro sogro. Nesse local, ele conheceu Expedita, em 1946, com quem se casou logo no ano seguinte. Expedita Silveira foi a terceira esposa de Nelson Silveira, ela não era de uma família de artistas, mas de agricultores originários de Serra Talhada, em Pernambuco. Com pouco tempo juntos, Nelson Silveira fez um teste com a esposa em um pequeno papel, constatando sensibilidade para atuação. Expedita Silveira tornou-se uma atriz versátil em melodramas circenses, interpretando de vilãs a personagens cômicas, além de cantar e dançar. Acerca da versatilidade de sua mãe, comentando também a necessidade dessa qualidade para os atores de peças de circo-teatro, Teófanês Silveira diz:

Um dia você fazia uma comédia, amanhã você fazia um melodrama, depois de amanhã você fazia uma chanchada e em seguida tinha um melodrama, uma alta comédia²⁷³, enfim. Hoje mamãe podia matar o povo de raiva fazendo uma vilã nas *Pupilas do Senhor Reitor* e amanhã ela poderia matar o povo de rir fazendo Libória, da peça *Vendaval de Paixões*. Na primeira parte ela cantava e dançava muito bem. Ditinha Silveira era o nome artístico dela, Expedita Leite da Silveira, conhecida como Ditinha Silveira. Eu tenho a impressão que a mamãe, se na época fosse permitido à mulher ser palhaça, tenho quase certeza de que seria uma grande palhaça. E se eu tivesse no momento em que fosse permitido a ela isso, eu a batizaria com o nome de Ditinha, Palhaça Ditinha. Porque era maravilhosa a mamãe.²⁷⁴

²⁷³ Teófanês refere-se aqui a gêneros do circo-teatro, que a partir de dois grandes grupos, melodrama e comédia, dividem-se ainda em uma série de subgêneros, como chanchada e a alta comédia, subgêneros da comédia.

²⁷⁴ SILVEIRA, Teófanês. Entrevista concedida a Celso Amâncio de Melo Filho. Americana, 2012.

Teófanês Silveira, filho do casal, nasceu na cidade de Jequié, na Bahia, em 1951, no Zoológico Mundial Circo, um circo de teatro e variedades. Ainda na década de 1950 o casal Nelson e Ditinha Silveira criou seu próprio empreendimento, o Circo-Teatro Nelson, que foi destruído em uma tempestade na cidade de Ilhéus, Bahia. Após esse incidente, a família migrou para o Sudeste e, na cidade de Rio de Janeiro, fundou um pavilhão, o qual não possuía picadeiro, mas um palco destinado à representação de peças teatrais, sendo assim criado o Pavilhão Teatro Copacabana. Foi nesse circo, no ano de 1958, na cidade de Angra dos Reis, Rio de Janeiro, que Teófanês Silveira, com apenas sete anos, fez sua estreia protagonizando a adaptação teatral do filme *Marcelino Pão e Vinho*, que estava em destaque nos cinemas da época. Nelson Silveira realizou a dramaturgia e fez seu filho assistir ao filme diversas vezes. Teófanês comenta que o sucesso foi tanto que depois do espetáculo o cinema fechou e o povo preferiu assistir ao vivo, no pavilhão. Tendo testado o filho em um drama, resolveu experimentá-lo também como personagem cômico, escalando-o para o papel de Felizberto, o contraponto cômico do melodrama *Coração Materno*, de Gilda de Abreu. Obtendo uma boa realização em dois papéis opostos, Nelson Silveira resolveu fazer ainda mais um teste com seu filho:

Papai olhou e disse: “Bom, se fez drama, fez comédia e passou nos dois não tem dúvida, tem que ser palhaço.” Ele pinta meu rosto, chama minha irmã mais velha, Mércia, e ensina para ela umas músicas, ensina umas entradas e vamos entrar no palco. Só que no momento de entrar não tinha nome. Que nome se dá ao palhaço? Existia um caipira no circo, que era também eletricitista, que se chamava Zé Lapada, e o Zé Lapada chega na hora e fala: “Bota Biribinha! É filho do Biriba, e diminutivo de Biriba é Biribinha. Põe Biribinha.”²⁷⁵

Nelson Silveira interpretava o palhaço Biriba, sendo essa a justificativa de que o eletricitista se valeu para sugerir o nome. A partir de então, Teófanês ou Biribinha Silveira, que desde essa tenra idade “já conseguia diferenciar o cheiro de verniz teatral para o cheiro da maquiagem feita artesanalmente pelos atores”, iniciou sua carreira como palhaço e ator nos palcos do circo-teatro, sob direção de seu pai. Com relação ao aprendizado de outras técnicas circenses, os filhos de Nelson Silveira não experimentaram a acrobacia, mas alguns aprenderam malabarismo e equilibrismo. Teófanês Silveira realizava malabarismo com pratos, conhecido como pratos chineses, adestrou um cavalo e desenvolveu um número de adestramento de pombos. O entrevistado comenta ainda que há continuidade de números “de picadeiro” em sua família, citando alguns sobrinhos seus que realizam atualmente números

²⁷⁵ SILVEIRA, Teófanês. Entrevista concedida a Celso Amâncio de Melo Filho. Americana, 2012.

acrobáticos e desenvolvem carreiras circenses, inclusive em âmbito internacional. No dia em que observamos a intervenção *Palhaçada Musicada*, a Cia. Teatral Turma do Biribinha apresentou um espetáculo infantil, *Um Conto Mágico do Circo*, no qual o palhaço Biribinha realiza um número de malabarismo com pratos, um resquício, como ele define, dos trinta pratos que rodava em conjunto com sua irmã Denise Silveira, porém, utilizando panelas e penicos ao invés de pratos.

Teófanos Silveira não utiliza o termo “tradição” como referência ou discriminação ao circo em que cresceu, a única coisa que enfatiza uma diferenciação entre o tipo de circo que faziam com outros tipos de circo é que sua família optou principalmente pelo circo-teatro, havendo algumas inserções de números de habilidades físicas e um período curto em que tiveram animais, porém sempre manteriam a representação de peças teatrais como o principal trabalho desenvolvido. Apesar de o entrevistado não se referir como tradicional, dentro do entendimento que se busca desse termo como mediação para uma compreensão das particularidades do circo-família, a família Silveira se insere nas características do circo mais comumente definido pelos circenses como tradicional, tendo uma organização do trabalho centrada no núcleo familiar.

Erminia Silva²⁷⁶, ao analisar a constituição do circo-família, ou seja, aquele que tem o núcleo familiar como pilar da organização do trabalho e da transmissão de saberes, comenta o significado de ser tradicional como o pertencimento a “uma forma particular de fazer circo, significa ter passado pelo ritual da aprendizagem total do circo, não apenas de seu número, mas de todos os aspectos que envolvem a sua manutenção”²⁷⁷. Teófanos Silveira comenta ao falar de sua infância:

Eu tenho absoluta certeza que a determinação que me foi dada foi pra ser um palhaço, influenciado de uma certa forma, não quero dizer total, pelo meu pai que era um grande ator e um bom diretor de teatro. Eu vendo, ouvindo, participando de pequenas cenas, de pequenos momentos, porque no circo aprende-se dessa forma. Depois, até os sete anos, quando dizem que se define a personalidade do ser humano, o circense já começa a jogar no picadeiro e ensinar os primeiros passos. Se o filho tem uma descendência de acrobatas vamos aprender acrobacia. Vamos testar porque de repente ele poderá não ser um bom acrobata, mas poderá ser um bom malabarista, ele poderá ter uma tendência mais para “malabares”, ou para equilíbrio, ou para o palhaço.²⁷⁸

Embora Nelson Silveira, enquanto empresário e artista circense, não tenha se

²⁷⁶ ABREU e SILVA. op. cit.

²⁷⁷ Ibid., p. 82.

²⁷⁸ SILVEIRA, Teófanos. Entrevista concedida a Celso Amâncio de Melo Filho. Americana, 2012.

originado de um aprendizado familiar, era esta a estrutura e a organização que conheceu nos circos em que trabalhou, reproduzindo-a em seus empreendimentos. Segundo Erminia Silva:

Na virada do século XX, consolidou-se um “território” formado pelas várias famílias circenses, que apesar das mudanças tecnológicas e suas implicações internas, estruturaram-se em torno da manutenção da transmissão oral daqueles saberes e práticas, de geração a geração.”²⁷⁹

A criança, neste tipo de organização, representa a continuidade da tradição, sendo a “portadora do saber presente na memória familiar”²⁸⁰. Silva comenta ainda que algumas análises tendem a enxergar de maneira descontextualizada o papel da criança, muitas vezes associando ao trabalho infantil ou como uma maneira das empresas circenses atraírem público. Uma visão estritamente mercadológica desse tipo de atuação não busca compreender o circo-família como uma organização particular, não sendo uma organização empresarial, mas uma iniciativa privada e familiar. A criança, como foi o caso da vivência de Teófanês Silveira, é inserida não somente em um trabalho, mas em um processo de socialização e aprendizagem. Como comenta Silva:

O circo-família, tendo em vista sua singularidade, não transferia ou imputava às instituições escolares e de formação profissional a obrigação de qualificar seus componentes.

O circense, no final do século XIX, até a primeira metade do século XX, na sua maioria, já nasceu no circo. O processo de socialização, formação e aprendizagem se inicia com seu nascimento, pois a criança representava aquela que portaria o saber. No ensinar e no aprender estava a chave que garantia a continuidade do circo, estruturado em torno da família²⁸¹.

Além do cotidiano que o circo-família demandava, Teófanês Silveira enfatiza que era prioridade para seu pai que ele e seus nove irmãos frequentassem também a escola regular. Comenta que seu pai chegava às vezes a ter que insistir em escolas que, por preconceito, não aceitavam a matrícula em trânsito que possuíam, nesse caso Nelson Silveira ditava à direção de escolas o número da lei que sancionava o direito de filhos de artistas itinerantes a frequentar escolas regulares. Assim, Teófanês Silveira define a educação recebida como “esmerada, religiosa e patriarcal”, envolta por um cotidiano repleto de afazeres e obrigações pertinentes àquela estrutura social.

Então aprendemos assim, com muita disciplina, principalmente. Ensaivamos de manhã, às nove da manhã, às quatorze horas, no segundo horário, e quando tinha espetáculo às vezes ensaiávamos até após o espetáculo, quando um outro espetáculo, um novo espetáculo,

²⁷⁹ ABREU e SILVA., op. cit., p. 83.

²⁸⁰ Ibid., p. 85.

²⁸¹ Ibid., p. 87.

estava para vir ao palcos, estrear. Nós ensaiávamos três vezes por dia, era pra tirar o couro, hoje eu vejo o pessoal falando “o *Soleil*²⁸² tem que ter oito horas de ensaio por dia.” Mas precisa ensaiar! E pergunta-se: por que ensaiar tanto? Para ser o melhor!²⁸³

O trabalho que realizavam era prioritariamente circo-teatro, mas houve uma época em que também tiveram números com animais em suas programações, devido à associação com os Robatini, uma família de origem cigana que trabalhava números de laços, chicotes e feras, incluindo um número com um leão, mas este foi um período específico, a trajetória artística da família Silveira centrou-se mais especificamente em circo-teatro e variedades. Nesse sentido, Teófanês Silveira explica a estrutura do espetáculo de circo-teatro em uma divisão em duas partes. A primeira dedicada ao espetáculo de variedades, com dançarinas, cantores, declamadores de poesia e um regional musical – estrutura que detalharemos mais adiante neste capítulo. A segunda parte era dedicada aos dramas e às comédias. Os próprios membros da família, com suas variações etárias, proporcionavam a diversidade humana necessária aos personagens-tipo que constituem as tramas dos enredos de comédias e melodramas de circo-teatro:

Por sermos uma família nós tínhamos um elenco com um galã, uma ingênua, um centro-nobre, uma dama, um centro-cômico, uma caricata²⁸⁴ ... Isso aí era pai, mãe, genro, nora, filho, filha, neto e aí formávamos um elenco familiar e assim era o circo-teatro. Era o formato do circo-teatro e do circo nordestino, que tem uma característica de ser pequenininho.²⁸⁵

Teófanês Silveira comenta que a proporção pequena era uma maneira de lidar com um ambiente acústico ainda ausente de amplificação sonora, sendo tudo nos limites naturais da voz, havendo necessidade também de muita proximidade entre os artistas e o público.

Com o falecimento de Nelson Silveira, o Circo Mágico Nelson encerrou suas atividades em 1980, na cidade de Arapiraca. Teófanês Silveira fundou o circo de sua propriedade no ano seguinte, mantendo-o em funcionamento até 1989. Nesse mesmo ano fundou a Cia. Teatral Turma do Biribinha, que era uma companhia de apresentações recreativas.

Foi quando iniciei, na mesma cidade, teatro nas escolas, na rua, clubes. Tudo como alternativa de sobrevivência e de experiências novas, e também por não ter na minha cidade um espaço adequado.

²⁸² Refere-se ao *Cirque de Soleil*.

²⁸³ SILVEIRA, Teófanês. Entrevista concedida a Celso Amâncio de Melo Filho. Americana, 2012.

²⁸⁴ Galã, ingênua, centro-nobre, dama galã e centro-cômico são personagens-tipo que se mantiveram nas práticas dos circos-teatro. Assim como nas companhias de *commedia dell'arte*, os atores dedicavam-se mais acentuadamente a um tipo, que era escolhido segundo seu temperamento artístico.

²⁸⁵ SILVEIRA, Teófanês. Entrevista concedida a Celso Amâncio de Melo Filho. Americana, 2012.

Dessa vez saí realmente debaixo da lona de minha propriedade. Aquelas que depois trabalhei, era através de projetos e festivais. Até hoje faço espetáculos em baixo da lona, quando surge a oportunidade, o que me faz muito bem, e acho até que o trabalho flui melhor, é o meu hábitat. Levei o circo e o teatro para todos os espaços, reinventando suas formas, utilizando o que eu sabia fazer com o que eu ainda não tinha experimentado.²⁸⁶

Teófanês Silveira continuou o aprendizado circense com seus filhos, que constituíam o elenco e a equipe técnica inicial da Cia. Teatral Turma do Biribinha, que era formada por Nelson Alves da Silva Neto e Teófanês Silveira Júnior, respectivamente palhaços Mixaria e Mixuruca, ambos músicos e atores que estrearam no picadeiro ainda na infância, antes dos oito anos de idade; Helga Soares, aderecista e sonoplasta do grupo; Daniela Soares, que entrou algum tempo depois fazendo figuração e contrarregragem. Em entrevista para a pesquisadora Ermínia Silva²⁸⁷, Teófanês Silveira comenta que teve muita resistência em inscrever-se em festivais por não querer participar de mostras competitivas, mas que esses eventos proporcionaram uma diversidade de experiências e de aprendizagem. O incentivo para participar desse tipo de evento foi de Eugênio Talma, da Bahia, que foi seu parceiro na criação do espetáculo que abordamos neste trabalho.

2.2 Momentos musicais

Independente da impossibilidade de comprovar de uma maneira mais documental parte das práticas descritas por Teófanês Silveira, julgamos importante registrar suas descrições, que não somente explicam as escolhas poéticas que realiza atualmente com sua companhia, mas proporcionam um maior conhecimento acerca da história do circo nordestino e de suas particularidades. No entanto, o artista possui muitos documentos; por valorizar e ter interesse no registro da trajetória artística de sua família, não faltam fotografias e textos teatrais, as adaptações e as criações próprias de seu pai. Independente da precisão de certos detalhes ou da confirmação de nomes²⁸⁸, o registro dos testemunhos desse artista é uma contribuição significativa aos estudos a respeito do circo e do circo-teatro brasileiro.

²⁸⁶ SILVEIRA, Teófanês. Entrevista concedida a Celso Amâncio de Melo Filho. Americana, 2012.

²⁸⁷ SILVA, Ermínia. Biribinha: permanências, transformações, readaptações e reinvenção do artista circense. *Rego do Gorila*: todo mundo quer ver. Presidente Prudente: Festival Rosa dos Ventos 2011, ano 1, n. 1, p. 27-29, nov. 2011.

²⁸⁸ Muitos dos nomes que ele cita podem ser encontrados nos relatos de outros memorialistas, como o caso do palhaço Bozan, também citado por Roger Avanzi.

Ao ser indagado acerca das práticas musicais no circo de sua família, Teófanês Silveira elenca, de maneira didática, os momentos do espetáculo em que a música tinha uma presença mais destacada, definindo-os como “momentos musicais”. Ele não fala somente da experiência do circo de sua família, mas também de circos e artistas com os quais teve contato por parceria profissional, ou mesmo assistindo enquanto plateia.

Segundo Teófanês Silveira, a música nos circos que conheceu começava na rua, como uma maneira essencial para a divulgação dos espetáculos, cabendo principalmente ao palhaço recitar ou improvisar versos de chulas, dos quais relembra aqueles versos tão conhecidos que já citamos no capítulo anterior: “Ó raio de sol suspende a lua...”, sendo respondido pelas crianças em conjunto com a distribuição de panfletos aos transeuntes. O segundo momento seria já no próprio circo, pouco antes de iniciar-se o espetáculo, era o “quarto de hora”, uma apresentação exclusiva das bandas ou orquestras circenses, com duração de quinze minutos antes de começar o espetáculo. A banda era disposta em locais estratégicos, como no local que ele designa de “túnel da entrada”, um coreto que alguns circos possuíam entre as arquibancadas e as cadeiras. Teófanês Silveira enfatiza a predominância de instrumentos de metal e de percussão, sendo executados principalmente dobrados e galopes; dobrados no momento das entradas e galopes nas saídas. Tratava-se de um repertório predominantemente europeu e americano, mas contava também com música popular brasileira.

O dobrado é um gênero musical originário das marchas e das bandas militares, sendo criado dentro do contexto dessa formação instrumental. A marcha originou-se, essencialmente, na ornamentação de um ritmo regular repetido por um tambor, sendo francesas as marchas mais antigas que se preservaram, compostas por compositores como Jean-Baptiste Lully para os grupos musicais de Luís XIV²⁸⁹. O dobrado também remonta a essas marchas europeias, caracterizando-se pelo ritmo mais acelerado; etimologicamente sua designação vem de “passo dobrado”, como é possível observar em sua incidência em outras línguas: *pasodoble* ou marcha redobrada para os espanhóis; *pas-redoublé* para os franceses ou *passo doppio* para os italianos. *Pasodoble* é uma referência ao passo acelerado da infantaria²⁹⁰. A definição de galope também diz respeito à velocidade do andamento, sendo mais rápido que o dobrado.

Um “momento musical” da banda circense era a retreta. Esse termo, originário das

²⁸⁹ SADIE, Stanley (Editor). *Grove Dicionário de Música*: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1994, p. 574.

²⁹⁰ LISBOA, Renato Rodrigues. *A escrita idiomática para tuba nos dobrados seresteiro, saudades e pretensioso de João Cavalcanti*. 2005. 52 f. Artigo (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte, 2005, p. 5.

práticas do meio militar, designa o momento em que os soldados se posicionam para recolhimento, também se referindo ao toque de clarim utilizado para congregar esses soldados. Em música, o termo pode referir-se às apresentações das bandas, militares ou não, em locais públicos, mais usualmente o coreto de uma praça. Segundo Renato Lisboa²⁹¹, o nome “banda de retreta” é utilizado, no linguajar comum das bandas brasileiras, simplesmente para designar as bandas de música. Teófanês Silveira descreve que as bandas dos circos também realizavam retretas nas praças da cidade, sendo esta uma maneira de conduzir o público diretamente ao espetáculo. Mediante uma autorização da prefeitura, a banda do circo apresentava-se na praça, executando os ritmos que estivessem em voga. Em um determinado momento, quando já havia uma aglomeração numerosa de pessoas, a banda saía do local e se dirigia, ainda tocando, até a entrada do circo, onde a companhia já aguardava aquele público para iniciar o espetáculo. Muitas vezes, era a própria banda municipal que se apresentava com os circos, especialmente com os que não possuíam banda própria. Em outros casos, a banda do circo era uma oportunidade para que o público de localidades que não tinham banda assistisse uma retreta. Teófanês Silveira ressalta ainda que os músicos da banda eram profissionais, definindo-os assim por dominarem a leitura da escrita musical e se apresentarem “muito bem paramentados, muito bem penteados, a orquestra²⁹² era muito bem cuidada”. Esses grupos instrumentais, segundo ele, passaram a fazer parte principalmente dos circos de maior porte, cujo espetáculo caracterizava-se mais por apresentações de variedades e por doma de animais, assim como os chamados circos de “tiro”, ou seja, circos que realizam temporadas rápidas, permanecendo cerca de uma semana em cada localidade. Na época em que o circo de Nelson Silveira possuía banda, ou orquestra, como se refere o entrevistado, esta era também utilizada para a realização de bailes carnavalescos, como alternativa de continuidade das atividades durante o carnaval. Assim, estando o circo já simpático na cidade, era usual que a banda preparasse um repertório específico e o interior do circo se tornasse um baile de carnaval.

No caso dos circos de menor porte, como os circos-teatro, o grupo musical era um conjunto menor, geralmente formado por um número de quatro a cinco instrumentistas, conhecido como “regional”, trata-se de uma formação originada nos grupos de choro urbano.

²⁹¹ Ibid., p. 3.

²⁹² Em alguns momentos o entrevistado refere-se aos grupos musicais dos circos como orquestras, sabemos que as práticas musicais nos circos foram muito variadas e alguns circos possuíam grupos musicais maiores e com formações instrumentais diferentes, contando também com instrumentos de cordas, como os violinos, além de outras possibilidades instrumentais diversas dos padrões que foram estabelecidos para uma banda de metais ou uma orquestra. Assim, é condizente afirmar que alguns desses grupos fossem denominados como orquestra.

Segundo Ana Cláudia César²⁹³, esses grupos eram chamados de “regional de choro” e foram amplamente utilizados nos programas de rádio como uma alternativa menos onerosa para as orquestras. Se levarmos em conta que os artistas de circo estiveram entre os primeiros profissionais de rádio, é provável que essa alternativa instrumental tenha ocorrido primeiro nos circos e teatros. Segundo Teófanês Silveira, os regionais eram constituídos de um ou dois violões, cavaquinho, acordeão, pandeiro e, às vezes, uma flauta²⁹⁴. Entre os números de variedades apresentados na primeira parte dos espetáculos de circo-teatro havia os “musicais de circo”, contando com a presença de cantores, declamadores de poesia, dançarinos e sambistas. Sambista, nesse caso, é o cantor e dançarino de sambas, não sendo necessariamente compositor. Teófanês Silveira define sua mãe como um excelente sambista, descrevendo e cantando uma das canções que interpretava:

(cantando) “É de conversa em conversar que você vai arranjando um modo de brigar. É de palavra em palavra que você está querendo é nos separar. Parece até que o destino (canta fragmentos tentando lembrar a letra). Vivendo dessa maneira continua a besteira não adianta não. O que passou é poeira deixa de asneira que eu não sou limão.” Aí quando ela dizia isso chamava: “Segura sanfoneiro”. O sanfoneiro puxava aqui, o pandeiro “pápápá” e aí ela saía sambando, sambando... Aquela roupa! Parece que estou vendo, aquela roupa linda, de seda, sabe? E aberta de lado, o que na época já era um escândalo.”²⁹⁵

Outro “momento musical” que Teófanês Silveira cita diz respeito aos números *clownescos*, trata-se das paródias cantadas por palhaços e dos “musicais inusitados”, que abordaremos mais adiante neste capítulo. Ao comentar acerca do palhaço brasileiro e da sua musicalidade, ele enfatiza a história do circo no Brasil e a herança dos palhaços europeus, citando especialmente o caso dos palhaços franceses que obrigatoriamente necessitam tocar pelo menos um instrumento musical; nesse sentido, o entrevistado reitera a visão de Roger Avanzi, ao comentar a respeito do palhaço europeu, conforme citamos no capítulo anterior. Teófanês Silveira reconhece toda essa influência na arte dos palhaços nordestinos, refletindo a respeito de suas particularidades instrumentais e de seus esquetes de paródias:

O palhaço nordestino, por falta de uma determinada condição financeira para comprar até instrumentos convencionais, tinha no máximo uma violinha, uma rabeca, um pandeiro e começou a investir em outro lado: cantar paródias. Músicas que faziam sucesso na época, como hoje também, e os próprios palhaços escreviam suas paródias. Entravam de violão, uns deles até eram especialistas em cantar paródias. Encerrava uma primeira parte de espetáculo, ou nos

²⁹³ CÉSAR, Ana Cláudia. *O cavaquinho encantado de Waldir Azevedo*. Curitiba: Prismas, 2013. p. 23.

²⁹⁴ Os regionais de choro tinham como formação mais usual uma flauta, dois violões, um cavaquinho e um instrumento de percussão. Ibid., p. 22.

²⁹⁵ SILVEIRA, Teófanês. Entrevista concedida a Celso Amâncio de Melo Filho. Americana, 2012.

entreatos de uma cena para outra do teatro, ele ficava na frente da cortina, com um violão cantando paródias, ou um pandeiro quando eram músicas mais rápidas.²⁹⁶

No caso de números cômico-musicais, ele comenta das “Duplas Caipiras”, um tipo de formação cômica que os palhaços tinham com suas esposas, trabalhando um repertório de paródias e anedotas para serem cantadas e recitadas em duplas, geralmente simulando uma disputa entre o homem e a mulher. Além de cantar, o homem sempre tocava violão e podia estar caracterizado como palhaço ou como um caipira, enquanto a mulher, que também cantava, geralmente dançava ou executava acordeão, sendo chamada de baiana. Essas duplas cômicas trabalhavam uma oposição cômica peculiar em relação ao clássico antagonismo entre branco e augusto, já que traziam o jogo para a oposição entre masculino e feminino. Seus pais também realizaram esse tipo de paródia musical.

Em São Paulo tinham muitas Duplas Caipiras, Minas Gerais nem se fala. Só que eu achava interessante é que eles estavam aqui, no Sudeste, e apelidavam assim, por exemplo: aqui teve uma dupla famosa do Querido, Querido era um caipira, Querido e sua Baiana. O cara era paulista e de repente ele tinha sua baiana. A baiana porque dançava os lundus. Essas duplas ficavam muito famosas porque eles acabavam criando uma divisão de preferência na plateia, pelo palhaço ou pela baiana. Então sempre anunciavam assim: “Agora com vocês Biriba e Ditinha Silveira”, era o papai e a mamãe. Depois papai mudou para Zé e Dita.²⁹⁷

Além de Querido e de sua Baiana, que eram do Sudeste, ele cita também Jujubinha e sua Baiana, que no Nordeste seriam a dupla com o repertório mais vasto que conheceu. Para exemplificar, ele esboçou um diálogo e cantou um trecho do repertório desse tipo de formação cômica:

Então aí contavam uma anedota, contavam uma coisa ou outra, por exemplo: (imitando a fala de uma das personagens da dupla) “É, mas a gente já conversou demais e tá na hora da gente cantar. Então vamos cantar! Hoje vamos cantar uma música em homenagem a esse pessoal que tá com vontade de casar, mas não sabe ainda o preço do leite, aí precisam enfrentar essa coisa e vamos cantar uma música. Gente, o nome dessa música é *Leite Ninho* (cantando o refrão): Leite ninho, leite ninho, leite ninho, leite ninho. (entoando um canto recitado) Essas mocinhas de hoje, que só pensam em se casar, casar é coisa boa, o difícil é... (faz uma pausa recordando) não sei que lá”. Não lembro agora. (voltando a cantar) “Se casa hoje e amanhã tem um menininho, num instante eles vão saber, o preço do leite ninho. (voltando ao refrão) Leite ninho, leite ninho, leite ninho”.

Outra prática de que Teófanês Silveira se recorda era a *Hora do Circo*, um programa de rádio em São Paulo que convidava artistas circenses para cantarem, tocarem ou contarem

²⁹⁶ SILVEIRA, Teófanês. Entrevista concedida a Celso Amâncio de Melo Filho. São Paulo, 2012.

²⁹⁷ SILVEIRA, Teófanês. Entrevista concedida a Celso Amâncio de Melo Filho. São Paulo, 2012.

piadas, anunciando seus espetáculos. Ele comenta que iam as orquestras, os regionais, as Duplas Caipiras e os palhaços.

Por fim, o artista entrevistado comentou também a música e a *ruidagem*, ou seja, a realização de ruídos para as cenas, que os grupos instrumentais realizavam para as peças teatrais enquanto eram representadas.

Existiam circos em que o fundo musical, que dava brilho às emoções do drama, era feito ao vivo, por trás do palco. A orquestra ficava lá atrás do palco, com o maestro e partituras que já eram escritas originalmente para aquele espetáculo, para aquela peça, para aquele momento de suspense, ou de alegria. Tinha tensão, e isso era interessante. A Paixão de Cristo mesmo, que foi uma peça escrita por Eduardo Garrido, em 1912, agora é o centenário dessa peça, que se chamava *O Mártir do Calvário* e alguns circos tinham a partitura, eu me lembro até de algumas melodias, de como eram colocadas nas letras das músicas que foram escritas pelo Eduardo Garrido, e isso era muito belo, porque era muito poético, era muito romântico.²⁹⁸

A derrocada dessas práticas musicais nos circos brasileiros, segundo Teófanés Silveira, como comentamos no primeiro capítulo, foi proporcionada principalmente pelo uso cada vez mais constante de som mecânico a partir da década de 1960, o mesmo período em que os circos começaram a perder público para o entretenimento televisivo. O som mecânico diminuía consideravelmente os gastos com um grupo de artistas dedicados à música, mas, ainda assim, os artistas não deixaram de realizar performances cênico-musicais, aproveitando a popularização desse recurso para criar números em que dublavam cantores que estivessem em voga, algumas destas sendo dublagens cômicas e paródicas.

Nos anos 60 eu dublei muito, Jerry Adriani, Roberto Carlos, eu tinha uma variedade de dublagens, inclusive eu tenho fotos aí, com faixas, escrito na faixa: “O rei da dublagem”. Eu novinho, com 17, 18 anos de idade e chamava atenção, as pessoas gostavam daquilo porque a gente não tinha mais música ao vivo e fomos obrigados a fazer isso. Como a música fazia sucesso, estava no auge com a coisa da jovem guarda, então eu jovem também, cabeludo, procurava dublar aquelas músicas que faziam muito sucesso, assim como também criei um conjunto, com meu irmão e minhas duas irmãs, Vera foi uma delas, fizemos um conjunto de dublagem com instrumentos. A Vera fez também outros números, tanto caricatos como convencionais, ela dublou Perla, outra irmã, a Mércia, também dublou Vanusa um bom tempo. Enfim, é essa necessidade de fazer a dublagem pela falta da música ao vivo pra poder cantar. Isso teve essa influência, infelizmente, a falta da orquestra no circo provocou isso aí no nosso espetáculo.²⁹⁹

²⁹⁸ SILVEIRA, Teófanés. Entrevista concedida a Celso Amâncio de Melo Filho. Americana, 2012.

²⁹⁹ SILVEIRA, Teófanés. Entrevista concedida a Celso Amâncio de Melo Filho. Americana, 2012.

2.3 Os musicais inusitados

Além de canções paródicas realizadas por palhaços ou Duplas Caipiras cômicas, Teófanês Silveira descreve números em que a música assume função cômica independente da presença de uma letra cômica, sendo a execução realizada por meio de instrumentos e de recursos inusitados, números que ele denomina como musicais inusitados. Trata-se de números e de recursos que fazem parte do repertório usual de *clowns* e excêntricos musicais cuja descrição indica continuidade da poética cômica que abordamos no capítulo anterior, ao tratar dos aspectos históricos dos palhaços músicos.

Os musicais inusitados descritos por Teófanês Silveira caracterizam-se principalmente pela utilização de instrumentos construídos a partir de objetos do cotidiano. Como vimos no capítulo anterior, de acordo com Pierre Levy, uma possível origem desse recurso foi decorrente das proibições que os palhaços sofreram durante o século XIX, na França e na Inglaterra. A proibição de instrumentos convencionais levou os *clowns* a uma transgressão criativa construindo seus próprios instrumentos. Para facilitar a análise que faremos acerca dos efeitos estéticos desses instrumentos, é necessário refletirmos um pouco a respeito das diferenças entre som musical e ruído. A definição de ruído é controversa, porém, no aspecto que nos interessa em relação aos instrumentos inusitados, trata-se de uma distinção entre ondas sonoras de frequência constante, que seriam os sons musicais afinados, ou seja, as ditas notas padronizadas segundo o modelo temperado que foi desenvolvido e consolidado na Europa, e as ondas sonoras de frequência irregular, sendo estas qualquer barulho produzido, seja por sons naturais, choques de objetos, seja pelo funcionamento de engrenagens de máquinas. Segundo Wisnik:

A natureza oferece dois grandes modos de experiência da onda complexa que faz o som: frequências regulares, constantes, estáveis, como aquelas que produzem o som afinado, e frequências irregulares, inconstantes, instáveis, como aquelas que produzem barulhos, manchas, rabiscos sonoros, ruídos. (...)

Um som constante, com altura definida, se opõe a toda sorte de barulhos percutidos provocados pelo choque dos objetos. Um som afinado pulsa através de um período reconhecível, uma constância frequencial. Um ruído é uma mancha em que não distinguimos frequência constante, uma oscilação que nos soa desordenada.³⁰⁰

Os instrumentos inusitados dos palhaços não trabalham com o ruído puro e simples dos objetos, mas buscam alcançar uma afinação o mais precisa possível para que executem

³⁰⁰ WISNIK, J. M. op. cit., p. 26-27.

melodias que sejam facilmente reconhecidas. Recursos diversos possibilitam que esses objetos alcancem frequência regular, como o nível de água colocado dentro de uma garrafa ou a utilização de pratos de diferentes tamanhos; nesse caso, geralmente é uma afinação aproximada que é reconhecida pelo ouvido durante a execução de uma melodia. Enquanto vibração, esses sons regulares que são identificados como notas musicais apresentam números matemáticos que tendem a uma precisão numérica, por exemplo, um lá médio tem cerca de 440 vibrações por segundo, enquanto que um lá executado uma “oitava acima” terá exatamente o dobro, ou seja, 880 vibrações por segundo, lembrando que a afinação ocidental padronizada utilizada hoje é uma convenção construída historicamente ao longo de séculos.

Wisnik utiliza essa definição de ruídos para compreender o que chama de recalque e retorno do ruído na música europeia, que desde o canto gregoriano eliminou os sons de frequência irregular do discurso musical por considerá-los profanos e indesejáveis, consequentemente, a música de concerto que se desenvolveu fora do contexto sacro também foi composta sem elementos puramente percussivos, pois mesmo os tímpanos das sinfonias clássicas possuem alturas definidas. O retorno dos ruídos, que nunca foram excluídos das tradições populares, contribuiu para a ruptura de paradigmas da música que se pretendia artística e erudita.

A partir do início do século XX opera-se uma grande reviravolta nesse campo sonoro filtrado de ruídos, porque barulhos de todo tipo passam a ser concebidos como integrantes efetivos da linguagem musical. A primeira coisa a dizer sobre isso é que os ruídos detonam uma liberação generalizada de materiais sonoros. Dá-se uma explosão de *ruídos* na música de Stravinski, Schoenberg, Satie, Varèse (para citar alguns nomes decisivos).³⁰¹

Os palhaços, por meio de seus instrumentos, violaram não somente as proibições e a utilização de instrumentos musicais, mas a estética musical vigente, trabalhando com um experimentalismo musical anterior aos movimentos de vanguarda e esteticamente despretensioso, já que não havia a preocupação em formular postulações teóricas ou posicionamentos poético-filosóficos. Uma análise mais aprofundada em obras de compositores europeus anteriores ao século XIX certamente encontrará exemplos em que sons percussivos são explorados de maneira mais intensa, como na obra *Schlittenfahrt* (O Passeio de Trenó), composta em meados do século XVIII, por Leopold Mozart³⁰². No entanto, a contribuição dos palhaços mostra-se significativa. Mesmo que os ruídos dos objetos que

³⁰¹ Ibid., p. 43.

³⁰² Nessa obra, o pai de W. A. Mozart faz uso de instrumentos variados que imitam o ruído seco de chicotadas, os guizos e as paradas dos trenós, não sendo meros acessórios, mas ruídos fundamentais no discurso sonoro da obra.

constituem os instrumentos inusitados trabalhem com os padrões da afinação vigente, eles alcançam-na em objetos aparentemente improváveis para tal, os palhaços fizeram desses objetos protagonistas do discurso sonoro em uma experiência radical de exploração e de transgressão da linguagem musical. A música de palhaços não se vincula diretamente à trajetória canônica da música, mas nos apresenta aspectos de um outro meio musical que acontecia entre artistas de feira, teatro musicado e em espaços como cabarés e circos, são maneiras de se fazer música que também exploravam diversas possibilidades técnicas e expressivas. Os “musicais inusitados” são uma amostra desse universo artístico.

Jean Devove³⁰³ chama essas criações de instrumentos inventados, referindo-se a eles como resultantes da imaginação e do trabalho artesanal dos *clowns*. Infelizmente não encontramos mais detalhes a respeito da proibição de instrumentos musicais além da já comentada referência. Devove lista os principais instrumentos desse arsenal *clownesco*, como o *bouteillophone*, que poderíamos traduzir para *garrafafone*, sendo qualquer instrumento criado a partir de garrafas de água, cuja quantidade de líquido em seu interior altera a altura do som. Para Devove, esse instrumento poderia ser executado soprando a garrafa, a maneira de uma gigantesca flauta de pã, ou percutindo-a com uma baqueta, esta seria a maneira mais usual, utilizada pela família Silveira, que chama esse instrumento de “piano de garrafas”.

Na figura 1, podemos observar um detalhe do piano de garrafas utilizado pela companhia de Teófanês Silveira.



Figura 1 – Piano de garrafas. Foto: Celso Amâncio de Melo Filho

³⁰³ DEVOVE, Jean. La musique au cirque. In: FABBRI, J; SALLÉ, A. (Org.). *Clowns et farceurs*. Paris: Bordas, 1982, p. 130.

Devove refere-se também ao *verrophone*, que poderia ser traduzido para *copofone*, um jogo de copos, também com água em quantidades diversas, cuja sonoridade peculiar é obtida por meio da fricção dos dedos molhados com água e suco de limão. Devove comenta que W. A. Mozart não desprezou a sonoridade do vidro, referindo-se a um instrumento pouco conhecido chamado *glassharmonica*, para o qual o compositor austríaco dedicou uma composição³⁰⁴. Esse instrumento é chamado por Teófanês Silveira de taças de cristal, ou jogo de taças. Outros instrumentos que fazem parte das práticas dos *clowns* elencados por Devove são os pratos de cozinha, podendo também ser caçarolas ou tigelas; cita ainda guizos; chocalhos; bombas de bicicleta, que Teófanês Silveira chama de bombas de encher pneu; buzinas; apitos; moedas; martelos; *tubophone*, constituído de tubos de metal de diferentes tamanhos percutidos por um pedaço de madeira; e o serrote, cuja utilização teria se originado entre lenhadores argentinos, origem que também é afirmada por Beatiz Seibel³⁰⁵.

Esse tipo de número *clownesco* faz parte do repertório da Cia. Teatral Turma do Biribinha, que herdou essas práticas diretamente do convívio com artistas circenses. Teófanês Silveira, ao tratar dos musicais inusitados, remete esse tipo de número à arte dos palhaços e dos excêntricos, diferenciando esses dois tipos. Ao explicar a diferença, ele lembra o significado da palavra “excêntrico” como fora do centro, descrevendo-o com uma visualidade distinta dos palhaços pela ausência de elementos como o nariz avermelhado, sapatos grandes ou outros adereços exagerados, ele caracteriza-os também por trajar casaca ou *smoking* e por apresentarem-se sempre de maneira “muito chique”. Essas particularidades do excêntrico são condizentes com os aspectos visuais que foram abordados no capítulo anterior. Além dessas características visuais, Teófanês Silveira comenta que eles geralmente eram músicos, trabalhando sempre com voz e instrumento, acrescentando que “no circo aconteceu sempre assim”. Quando perguntado se os excêntricos estariam mais associados ao teatro de variedades que aos circos, Teófanês relatou que teatro de variedades o remete aos teatros de revistas e que os excêntricos que assistiu no teatro eram os centro-cômicos, descritos por ele como personagens marcantes das comédias de circo-teatro, mas sem apontar nesse caso qualquer relação com a arte musical.

Teófanês Silveira comenta o trabalho de alguns artistas, como o maestro Bozan, palhaço já comentado no capítulo anterior segundo relato de Roger Avanzi. Refere-se a ele como um palhaço francês e comenta seu número com “guizos que ele botava na cabeça, nos pulsos, aqui nos tornozelos e no bumbum”. Teófanês Silveira recorda-se também do número

³⁰⁴ Um trecho dessa composição pode ser assistido em: < http://www.youtube.com/watch?v=_XPfoFZYso8>.

³⁰⁵ SEIBEL, B. op. cit., p. 9.

das buzinas, que eram posicionadas escondidas dentro da roupa em locais em que qualquer movimentação simples pudesse provocar a produção de sons, como as articulações das pernas, dos braços, das axilas e do pescoço. Ele lembra também de outro exemplo do Circo Nerino, propriedade da família de Roger Avanzi, o palhaço Bil Bom, que executava o número do “homem dos doze instrumentos”.

Tinhorão chama esse tipo de artista de “homem dos sete instrumentos”, citando-o como uma das personagens presentes nas ruas do Rio de Janeiro desde o Segundo Império.

Em toda a história da música das ruas, nenhum personagem do povo ligado à produção de sons com intenção musical será mais original, mais heroico e mais estranho do que o chamado Homem dos Sete Instrumentos.

Herdeiro direto daqueles saltimbancos de feira da Idade Média, que depois passariam aos circos (...) e que se especializariam como “músicos excêntricos”, o homem dos sete instrumentos constituía, no fundo, um atleta musical³⁰⁶.

Outro exemplo descrito por Teófanês Silveira é a família de Juca Lima, uma família circense que era proprietária do Circo-Teatro Show, um dos maiores circos do Nordeste, segundo o entrevistado. Em conjunto com seus filhos, Juca Lima, que era o maestro do grupo e tocava instrumentos de sopro, criou uma orquestra *Os Sete Pierrots da Lua*. Dentre os integrantes dessa família ele se recorda especialmente de Alda Lima, a caçula, que tocava uma concertina de tamanho pequeno, e de Tagiba, o palhaço Saçarico, lembrado como o primeiro palhaço músico a que assistiu. Saçarico tocava vários instrumentos e objetos como piano, chocalhos e taças de cristal, mas, dentre seus esquetes, o número das “moedas musicais” é citado com destaque pela beleza de seu efeito sonoro, que consiste na execução de melodias com moedas preparadas para ressoarem com a altura de notas musicais ao serem percutidas em um “*picadeirinho*” de mármore. Teófanês Silveira associa a utilização de instrumentos inusitados não somente a seu lastro histórico, mas também à própria capacidade inventiva e transgressora dos palhaços nordestinos que tiravam “um tanto essa seriedade da música feita de uma forma toda correta, com obediência cifrada e começaram também a fazer instrumentos malucos, tipo uma bateria de penicos, com latas, panela e inventando coisas”.

Os musicais inusitados começaram em sua família com Nelson Silveira, que os teria aprendido de um artista que conhecera e resolveu treinar um dos filhos nesse tipo de número. Teófanês Silveira comenta que seu pai não chegou a ser músico prático, mas tinha conhecimentos de teoria musical.

³⁰⁶ TINHORÃO, J. R. 1976, op. cit., p. 75.

Papai soprou todos os instrumentos de uma banda, ele tinha a maior vontade de tocar, pelo fato de saber que o palhaço precisa ser um clínico do picadeiro, saber de tudo um pouco. Aí ele tentou aprender a tocar um instrumento, soprou todos os instrumentos da banda, lia música muito bem, cifra era com ele mesmo, mas não conseguia executar. Não conseguia executar, era desafinado e não tinha ritmo, impressionante. Ele tinha uma frustração, como o ator bom que ele era, de quando tinha determinados momentos do espetáculo que precisasse cantar, ou dançar, ele não conseguia, não alcançava e por esse motivo o papai não se tornou um músico. Era teórico, mas na prática não desenvolvia nada.³⁰⁷

Após ter assistido a um palhaço que tocava números com instrumentos inusitados, ele resolveu treinar um de seus filhos, Hiran Silveira, nesse tipo de número. Esse trabalho se iniciou no ano de 1972, na cidade de Arco Verde, em Pernambuco:

Ele (Nelson Silveira) chama o Hiran e fala: “Hiran, eu vou ensinar pra você um número que vai lhe dar a possibilidade de viver muito bem. Eu vi um artista, tal tempo, assim, assim, que tocava serrote, não era com arco de violino, era batendo num pauzinho com o serrote, e eu vi que esse mesmo cara tocava garrafas com água, e afinava aquelas garrafas e tal e tocava chocalhos”. Chocalhos de amarrar no pescoço de ovelhas, bode. (...) E aí passou para o Hiran e eu sendo coadjuvante do número. Eu era o escadinha e tocava com ele bomba de encher pneu. Tocávamos outros instrumentos de percussão, mas o Hiran sempre no solo do inusitado. Aí foi dando certo, Hiran tinha 15 anos de idade, foi se aperfeiçoando, aperfeiçoando, até que chega um momento que o papai diz: “Bom, agora eu vou lhe ensinar as taças de cristal, pra tocar com a palma das mãos”. Hiran afinou algumas taças, ao ponto de já ter afinado 22, ou 26, e dali ele já criou outras coisas, foi inventando e ensina para meus filhos.³⁰⁸

Hiran Silveira também é palhaço e herdou de seu pai o nome, apresentando-se hoje como palhaço Biriba. Os filhos de Teófanês Silveira, Teófanês Silveira Junior, palhaço Mixuruca, e Nelson Alves da Silveira Neto, palhaço Mixaria, aprenderam esses esquetes com o tio e tornaram-se artistas hábeis nesse tipo de número, tanto que chegaram a ganhar prêmios em quadros de programas televisivos como o “Se Vira nos 30”, do *Domingão do Faustão*, executando o chorinho *Brasileirinho*, de Valdir Azevedo, no piano de garrafas. Hiran Silveira, após a premiação de seus sobrinhos e pupilos, também participou e foi premiado no mesmo programa de TV executando cálices de cristal. No programa de TV “Qual é o seu talento?”, Teófanês Silveira Junior e Nelson da Silveira Neto apresentaram-se executando um instrumento similar ao piano de garrafas, mas constituído com penicos e painéis que ressoam em altura de notas musicais com boa precisão de afinação.

³⁰⁷ SILVEIRA, Teófanês. Entrevista concedida a Celso Amâncio de Melo Filho. Americana, 2012.

³⁰⁸ SILVEIRA, Teófanês. Entrevista concedida a Celso Amâncio de Melo Filho. Americana, 2012.

O espetáculo *Reencontro de Palhaços na Rua é a Alegria do Sol com a Lua* e a intervenção *Palhaçada Musicada* trabalham com elementos variados e representativos da trajetória artística de Teófanês Silveira e sua família. O trabalho do palhaço nordestino e suas entradas, embora sejam reconfigurações de um repertório universal de palhaços, trazem particularidades da região de origem do grupo. Além disso, são nítidas as influências bem definidas e conscientes das peças de circo-teatro, especialmente de melodramas, e uma preocupação com uma apuração musical construída a partir da poética de palhaços musicais.

2.4 O Reencontro de Palhaços na Rua é a Alegria do Sol com a Lua

O espetáculo *O Reencontro de Palhaços na Rua é a Alegria do Sol com a Lua* é considerado por Teófanês Silveira como o trabalho de maior alcance do grupo Cia. Teatral Turma do Biribinha, tendo proporcionado ao grupo uma visibilidade considerável por meio de apresentações e temporadas em várias cidades brasileiras e também no exterior, ao longo de aproximados sete anos de existência. Teófanês Silveira destaca a importância desse espetáculo pelo mérito de manter o trabalho do grupo fora da lona circense, provando “por A mais B” as possibilidades de realização de trabalhos artísticos sem a lona circense, valendo-se e explorando a rua como espaço cênico.

O Reencontro de Palhaços (abreviaremos o nome do espetáculo para tornar o texto mais fluente) é constituído por uma sucessão de números que o próprio Teófanês Silveira chama de entradas tradicionais dos palhaços nordestinos, tendo também o trabalho musical como ponto forte, não somente pelo fato de que os atores-palhaços executam toda a trilha sonora ao vivo, mas pelo fato de que privilegiam recursos inusitados, muitos destes sendo ferramentas “clássicas” de *clowns* musicais. Dentre estes estão os musicais inusitados, que se apresentam tanto como parte das cenas quanto como trilha sonora. Os instrumentos que compõem o conjunto musical são o piano de garrafas, os cálices com água, os sinos, o serrote, uma bomba de bicicleta e, ainda, o teclado convencional, a guitarra e o violão, havendo variações quanto aos instrumentos convencionais de acordo com as variações no elenco de palhaços.

A característica espetacular da música desse espetáculo, além do estranhamento e das curiosidades despertadas pelos instrumentos inusitados em sua visualidade e sonoridade peculiar, está principalmente no virtuosismo, atraindo um público numeroso e variado na

praça pública, sendo o fascínio reforçado pela escolha de um repertório de temas musicais amplamente conhecidos, como *Asa Branca*, *Aquarela do Brasil*, *Brasileirinho* e *Luzes da Ribalta*.

Teófanês Silveira comenta que o trabalho com esse espetáculo começou no ano de 2006, na cidade de Curitiba, Paraná, quando seu colega Eugênio Talma, palhaço e ator, apresentou-lhe um roteiro para um espetáculo que trata da história de

dois palhaços que trabalharam juntos, o circo vai à falência e aí uns ficam na cidade. O circo segue assim mesmo falido e depois de muitos anos se encontram, daquela forma que você vê no espetáculo. O mendigo aborda o espetáculo e o mendigo é o palhaço que trabalhou junto com eles há muito tempo atrás. (...) No começo só existia eu e Eugênio, o autor do roteiro. O Eugênio imaginou o roteiro, escreveu, me mostrou e perguntou se eu topava. E quando vi o roteiro eu já escrevi a música de abertura do espetáculo na mesma hora, no bar. Nós estávamos tomando um copo de cerveja e ele me contou assim na mesa como era o roteiro do espetáculo. Eu pedi um guardanapo e uma caneta ao garçom e já saí da mesa com a música de abertura do espetáculo escrita. E quando eu vi a música escrita e o roteiro na minha mão eu já comecei a dar corpo com as intervenções do palhaço tradicional, as *gags*, fazendo um preenchimento.³⁰⁹

Eugênio Talma contribuiu com a criação de uma fábula a partir da qual o espetáculo foi trabalhado. A fábula, elemento compreendido segundo a concepção de Aristóteles na *Poética*³¹⁰, refere-se ao que em grego tem como termo mais aproximado a palavra mito, que se relaciona ao enredo, a síntese do conflito a partir do qual a dramaturgia se desenvolve. Por meio da fábula do reencontro melodramático dos dois palhaços, criou-se um contexto para que os números de palhaços fossem acrescentados. Teófanês Silveira comenta que nas primeiras apresentações o espetáculo ainda era bem simples, sem instrumentos convencionais, sem uso de microfones, mas já tinha a trilha sonora como um diferencial pelo uso do piano de garrafas, que também funcionava como cenário da peça. Ao piano de garrafas como cenário central foi acrescentado um guarda-chuvas simbolizando a lona circense e dois panos laterais representando as cortinas da boca de cena. Ele revela que nunca foi desenvolvida uma identidade visual específica para a obra, nem um figurino especialmente desenhado para tal.

A gente foi pegando o que tinha e jogando dentro, tanto que hoje eu não tenho mais coragem de dizer assim: “Nós vamos fazer um figurino para o *Reencontro*”. Não. O que foi chegando foi entrando, foi dando certo e foi ficando, não se mexe no que tá dando certo, não é?³¹¹

³⁰⁹ SILVEIRA, Teófanês. Entrevista concedida a Celso Amâncio de Melo Filho. Americana, 2012.

³¹⁰ ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005.

³¹¹ SILVEIRA, Teófanês. Entrevista concedida a Celso Amâncio de Melo Filho. Americana, 2012.

Para Teófanês Silveira, o *Reencontro de Palhaços* tem um caráter autobiográfico, já que remete diretamente à história de sua família, sendo uma junção de “ficção com realidade”, pois os dois palhaços que se reencontram interrompem o que estava anunciado antes da intervenção do mendigo para executar os números que mais gostavam de fazer na época do “Circo Mágico Nelson”, referindo-se a um dos circos de propriedade de Nelson Silveira.

O espetáculo estreou, em 2006, com o seguinte elenco: Teófanês Silveira, Teófanês Silveira Junior, Nelson Silveira Neto, Eugênio Talma, Wellington Santos, Nardel Guedes e Seliane Silva. Para esta pesquisa o espetáculo foi analisado em uma apresentação apreciada ao vivo e uma gravação em vídeo. A apresentação observada deu-se no Largo do Machado, na cidade de Rio de Janeiro, no dia 20 de abril de 2012, estavam no elenco Teófanês Silveira, Seliane Silva, Hiran Silveira, Gutenberg Silveira, filho de Hiran, e uma participação especial de Júlio Silveira, o filho mais novo. A apresentação fazia parte do projeto “Pelas Ruas da Cidade”, produzido pelo Grupo Off-Sina, do Rio de Janeiro, que propunha uma série de apresentações ao longo do ano tanto com o Grupo Off-Sina quanto com grupos de teatro de rua de cidades variadas. Paralelamente, os artistas convidados desenvolviam cursos na ESLIPA – Escola Livre de Palhaços –, também idealizada pelo já referido grupo. Após a apresentação do *Reencontro de Palhaços*, foi apresentado um conjunto de cenas intituladas *Biribando*, resultantes da semana de oficina ministrada por Teófanês Silveira aos alunos da ESLIPA.

A gravação em vídeo foi realizada em uma apresentação na inauguração do Teatro Sesi de Arapiraca (AL), em 04 de dezembro de 2009. Nessa filmagem, está presente todo o elenco original, com exceção de Eugênio Talma. Devido à existência de algumas diferenças relacionadas aos diferentes palhaços em atuação, durante nossa análise abordaremos aspectos das duas apresentações.

2.4.1 Abertura

O espetáculo começa com o grupo de palhaços tocando e cantando a música de abertura. A canção tem a seguinte letra:

Vinde, vinde, moços e velhos
Vinde todos apreciar.

Como isso é bom, como isso é belo,
 Como isso é bom, é bom demais
 Ai, ai, ai, admirai, como isso é bom, é bom demais!³¹²

Eles realizaram um cortejo pela praça até se posicionarem no espaço de encenação, Gutenberg Silveira executava um acordeão pequeno, Seliane Silva um agogô, Hiran Silveira uma zabumba e Júlio Silveira uma sanfona de brinquedo. Todos trajavam grandes chapéus típicos nordestinos, conhecidos como chapéus de cangaceiro, ornados de fitas. Na concepção original do espetáculo, o palhaço Biribinha comandava o grupo, anunciando o espetáculo e representando o palhaço que permaneceu na trupe circense e reencontrou o antigo colega como mendigo.

A primeira cena do espetáculo é uma canção cômica de autoria de Nelson Silveira, *A Filosofia de Chicago*. O número começa com os palhaços anunciando a grande apresentação do tenor-barítono-soprano-contralto. A interpretação dos papéis não é fixa, cada apresentação depende da disponibilidade dos artistas do grupo, inicialmente quem realizava o papel de cantor era Nelson Silveira Neto, o palhaço Mixaria, que executou a canção na apresentação de Arapiraca. Na apresentação que assistimos no Rio de Janeiro, esse artista não se apresentou e sim seu primo, Gutenberg Silveira, o palhaço Biribelo. Nesse número podemos observar uma comicidade a cargo da letra, mais especificamente de um efeito de resposta do público à finalização das frases. Um dos palhaços solicita ao público que repita o final das duas últimas sílabas das frases cantadas:

CANTOR: Eu cursei a academia.
 PÚBLICO: Mia, mia, mia.
 CANTOR: Tudo que aprendi foi pago.
 PÚBLICO: Pago, pago, pago.
 CANTOR: Eu cursei filosofia.
 PÚBLICO: Fia, fia, fia.
 CANTOR: Na cidade de Chicago.³¹³

Antes de o público responder o palhaço interrompe, porém a palavra “cago” é gritada pelo mendigo, que está posicionado em meio ao público, sendo o começo de sua intromissão no enredo. Uma característica da performance desse espetáculo e do trabalho de Teófanês Silveira é manter as piadas de duplo sentido, bem como associações escatológicas, buscando uma comunicação que não se atém somente a uma faixa etária específica, ao universo adulto ou ao infantil, mas reproduz livremente um estilo de atuação que predominou no circo brasileiro, em especial no circo nordestino, um estilo que não busca uma “higienização” do

³¹² O REENCONTRO de Palhaços na Rua é a Alegria do Sol com a Lua. Teófanês Silveira. Arapiraca: Produção de SESI e Prefeitura Municipal de Arapiraca, 2009. 1 DVD (50 min.), sonoro, colorido, digital.

³¹³ O REENCONTRO de Palhaços na Rua é a Alegria do Sol com a Lua. Teófanês Silveira. Arapiraca: Produção de SESI e Prefeitura Municipal de Arapiraca, 2009. 1 DVD (50 min.), sonoro, colorido, digital.

recurso cômico, no sentido de descartar a malícia e as referências a excrescências que uma poética mais “politicamente correta” entende como suja ou imprópria. Esse estilo de atuação aproxima palhaços como o Biribinha do realismo grotesco, sendo representantes atenuados dessa cultura popular milenar. Como verificamos no primeiro capítulo, muitos elementos da poética e do riso grotesco, segundo a abordagem de Bakhtin, permaneceram no teatro popular e no circo, a interpretação desse tipo de humor como impróprio ou de “mau gosto” advém de uma leitura superficial do fenômeno. Podemos refletir que o próprio fato de os palhaços tentarem interromper o público de dizer “cago” já é uma atenuação do princípio grotesco de uma cultura que não o aceita com a naturalidade carnavalesca do período que Bakhtin estuda, no entanto, não deixam de dizê-lo ou sugestioná-lo.

É possível observarmos, em palhaços brasileiros de origem circense, muitas piadas de duplo sentido e referências ao corpo e às suas necessidades fisiológicas como a absorção de alimentos e a sexualidade, sem separar claramente uma comicidade específica para crianças ou adultos, mas atingindo a ambos, mesmo que em diferentes esferas de entendimento.

2.4.2 O mendigo

A entrada do mendigo, ex-colega de trabalho dos palhaços que se apresentam, é o que caracteriza o *Reencontro de Palhaços* como um espetáculo com um enredo dramático. Toda a sequência de cenas em que o palhaço mendigo é descoberto e retorna à trupe tem uma integração forte da música com instrumentos inusitados, que realizam a trilha sonora e sublinham as intenções emotivas, às vezes funcionando como número paralelo às cenas e outras vezes integrando-se ao enredo.

No roteiro original, o reencontro se dá entre o palhaço Biribinha, que é filho do dono do Circo-Teatro Nelson, e um antigo colega que trabalhara com seu pai. O primeiro ator a desempenhar o papel do mendigo foi o co-autor do espetáculo, Eugênio Talma, o palhaço Xelexéu, sendo em seguida substituído por Wellington Santos, o palhaço Linguixa, referido por Teófanês Silveira como um grande ator pernambucano, tendo integrado o espetáculo quando realizaram o Festival Palco Giratório³¹⁴, do SESC e a temporada europeia. Porém,

³¹⁴ Festival promovido desde 1998 pelo SESC (Serviço Social do Comércio), que seleciona espetáculos de teatro, dança e circo para realizar apresentações em cidades variadas por diferentes estados do território nacional.

devido às mudanças no elenco, o próprio Teófanês Silveira assumiu o papel de mendigo, sendo reencontrado pela palhaça Pipoca, que no enredo representa uma pupila e antiga parceira de picadeiro. O entrevistado refere-se a estas mudanças como: “aquelas remanejadas que a gente dá em espetáculos, as substituições quando no elenco um vai embora ou morre, alguma coisa assim, então a gente faz essas mudanças”. Portanto, na apresentação do Rio de Janeiro o mendigo é interpretado por Teófanês Silveira, enquanto na gravação da apresentação em Arapiraca o papel é realizado por Wellington Santos.

No caso da apresentação observada no Rio de Janeiro, o mendigo interrompe de maneira abrupta, buscando verossimilhança e credulidade do público, acentuada pelo fato de a peça acontecer em uma praça pública. A atuação de Teófanês Silveira é de um forte impacto realista, chegando a provocar a antipatia das pessoas ao redor que passam a fazer comentários indignados contra o suposto bêbado e chegam a empurrá-lo de maneira rude. Por sua vez, o ator não mede esforços para tornar-se convincente e entra na roda tropeçando nos espectadores que estão sentados no chão e fazendo-se ouvir com voz potente. Acerca dessa experiência Teófanês Silveira comenta:

Já me algemaram, já me pegaram pelo braço, já quiseram me bater. Agora no Mato Grosso eu fui abordado por seis pessoas, um segurança correu atrás de mim no parque pra me pegar. Dessa vez agora eu juro pra você, dessa vez eu disse: eu vou apanhar muito. Artistas que estavam comigo, eu aprontando a cena, o cara comigo, mas no momento que eu abordo, que eu venho pra plateia esse cara vem me pedir: “Pelo amor de Deus, o senhor fique quietinho, o senhor assista o espetáculo quieto, num perturbe. Esse pessoal veio de Alagoas, veio de longe pra fazer esse espetáculo”. O cara olhava pra minha cara, nos meus olhos, e eu achando que ele estava interpretando também, mas não estava (...). No Rio de Janeiro, teve uma mulher que me pegou pela calça assim atrás, me puxou e levantou a mão pra me passar aqui na cara. Eu arrastei essa mulher pra dentro da cena, entramos os dois no picadeiro de uma vez só.³¹⁵

Os palhaços em cena conversam com o mendigo para que não interrompa mais a apresentação. Reproduzimos a seguir um trecho do diálogo da apresentação de Arapiraca, na apresentação em que Teófanês Silveira interpretava o mendigo foi Seliane Silva quem o interpelou:

PALHAÇO: Um homem desse tamanho tem idade para ser meu pai.
MENDIGO: Idade eu tenho, sua mãe foi que não quis.
PALHAÇO: Oh, respeite a minha mãe, ela é uma mulher de linha, viu?
MENDIGO: Então traga a linha pra ela enrolar no meu carretel. Qual o nome de sua mãe?
PALHAÇO: O nome da minha mãe é Mercedes, mas por favor deixa

³¹⁵ SILVEIRA, Teófanês. Entrevista concedida a Celso Amâncio de Melo Filho. Americana, 2012.

eu trabalhar.

MENDIGO: Peguei uma carona nela semana passada.

PALHAÇO: Eu só conheci uma pessoa no mundo que tudo que eu dizia ele pegava no ar e transformava em piada, em graça, era o Linguça, um cara que trabalhou comigo no circo de papai há muitos anos atrás. E não será o senhor que virá agora atrapalhar o espetáculo e ocupar o lugar de Linguça, que trabalhou tantos anos comigo³¹⁶.

Junto a essa última fala do palhaço é executada a trilha sonora com o serrote vibrado por um arco de violino, tocando a *Ave Maria* de Gounod, com acompanhamento de teclado ou violão, instrumentos que variam de acordo com o elenco que estiver em cena. Teófanês Silveira comenta que o serrote foi escolhido após várias tentativas com outros instrumentos convencionais, tendo este se adequado ao ambiente emotivo que desejava para a cena. Este é o momento do reencontro, em resposta a esta última fala o mendigo se revela; no caso da apresentação no Largo do Machado, onde pudemos observar as reações da plateia, este parecia surpreender-se em seus próprios preconceitos e contradições, em uma comoção que repercutia diretamente na consciência crítica do público e garantia mais proximidade, envolvimento e cumplicidade com o espetáculo. Com relação a essa emotividade, Teófanês Silveira comenta sua intenção em recriar um pouco da atmosfera dos melodramas³¹⁷ de circo-teatro:

E isso começou a virar um diferencial, porque o formato do espetáculo é a linha circo-teatro, gênero melodrama, obedecendo às técnicas do melodrama e com foco maior no palhaço tradicional. Dentro do melodrama, seguindo a linha do circo-teatro, com uma sonoplastia de música inusitada, isto fez um diferencial no nosso trabalho, o que provocou uma tal leva de apresentações que com dois anos nós já tínhamos ganhado alguns prêmios.³¹⁸

A sequência do mendigo, ou seja, seu reencontro e sua preparação para que retorne ao circo como palhaço, tem os instrumentos inusitados executados como trilha sonora, ao mesmo tempo em que não se tornam mero fundo musical, pois sua espetacularidade tão singular, cuja performance não se encerra no som em si, atrai as atenções do público para o corpo do artista que o executa. Depois da descoberta do mendigo segue a cena da sua preparação, os palhaços fazem sua barba e ele se compõe, vestindo-se e maquiando-se enquanto são executadas no

³¹⁶ O REENCONTRO de Palhaços na Rua é a Alegria do Sol com a Lua. Teófanês Silveira. Arapiraca: Produção de SESI e Prefeitura Municipal de Arapiraca, 2009. 1 DVD (50 min.), sonoro, colorido, digital. Esta cena pode ser assistida em: <<http://www.youtube.com/watch?v=tE5XOcX1jqQ>>.

³¹⁷ Gênero originado no século XVIII no qual as falas e a música andam juntas, sendo ouvidas sucessivamente. Torna-se nos fins daquele século um tipo de peça popular que mostra os bons e maus em situações apavorantes ou enternecedoras, visando comover o público com ênfase nos efeitos cênicos. As personagens são separadas em boas ou más, sem contradições. GUINSBURG, J. op. cit., p. 238. Peças desse gênero constituem parte do repertório teatral dos circos.

³¹⁸ SILVEIRA, Teófanês. Entrevista concedida a Celso Amâncio de Melo Filho. Americana, 2012.

piano de garrafas as obras: *Tico-tico no Fubá*, de Zequinha de Abreu, *Feira de Mangaio*, de Sivuca e Glorinha Gadêlha, e *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso. O barbear também é realizado de acordo com uma entrada do repertório do circo brasileiro, como comenta Teófanês Silveira:

O piano (de garrafas) já deu certo pra sonorizar o momento que faz a barba porque, por ser mendigo, eu já imaginei que o cara tá sujo, maltrapilho, barba crescida, em desalinho total, vamos dar um trato nesse camarada. E o que a gente faz? Vamos fazer o *Salão de Beleza*, que era uma entrada cômica do palhaço tradicional. E nesse *Salão de Beleza*, aliás, (corrigindo o nome da entrada) *O Barbeiro*, mas só uma cena do barbeiro, que era passar espuma, tesoura, navalha, pente. Limpou! Aí ele vai se compor em cena e diz: (falando como no diálogo do espetáculo) “Mas eu não tenho nada, eu só tenho o nariz, foi só o que sobrou, foi o nariz”. “Então sobrou tudo, porque o nariz é a maior característica do palhaço”.³¹⁹

A cena do barbeiro é realizada com objetos cênicos exagerados, como uma tesoura e um pente enormes. Na apresentação de Arapiraca, Teófanês Silveira fazia o barbeiro, enquanto no Rio de Janeiro era Seliane Silva. No Rio de Janeiro, após essa cena, enquanto Hiran Silveira executava no piano de garrafas a *Aquarela do Brasil*, Teófanês Silveira finalizava sua caracterização de Biribinha, maquiando-se e trocando-se em cena. Assim que termina ele imediatamente vai ao grupo, já imbuído do andar cambaleante do palhaço e recebe das mãos de Pipoca um chocalho de tampinhas de garrafas, um instrumento construído pelo próprio Teófanês Silveira, composto de duzentas tampinhas de garrafas amassadas. O grupo executa *Brasileirinho*. Essa música é caracterizada por sua velocidade, exigindo habilidade técnica e destreza em qualquer instrumento que seja executada. Tanto Hiran Silveira quanto Teófanês Silveira Júnior mostram grande domínio do piano de garrafas, acelerando a velocidade no decorrer do número. A execução do chocalho, por Teófanês Silveira, está longe de ser mero acessório musical, mas um instrumento para que o artista explore sua corporalidade cômica, ao mesmo tempo em que faz parte do acompanhamento percussivo da música. Na apresentação observada ao vivo, o palhaço Biribinha permanece como figura central executando o chocalho com uma caminhada trôpega, uma quase dança, circulando pelo espaço cênico.

A velocidade exigida ao músico por esse chorinho serve de mote para o próximo número, também um musical inusitado. O palhaço que executara o piano de garrafas perde o fôlego, segue até o centro da cena e depois de uma caminhada desequilibrada, pontuada por sons executados no teclado ou na guitarra, agacha-se como se seu corpo murchasse. O

³¹⁹ SILVEIRA, Teófanês. Entrevista concedida a Celso Amâncio de Melo Filho. Americana, 2012.

palhaço Biribinha busca a bomba de encher pneu, coloca em sua boca e bombeia, o palhaço enrijece seus membros, Biribinha tenta abaixar os membros endurecidos iniciando uma série de *gags* típica de palhaços que inclui tapas e quedas. Ao fim dessas ações, Biribinha convida o colega a fazerem música com aquele objeto. Na apresentação do Rio de Janeiro, os dois irmãos realizaram o número que o entrevistado citou como parte de sua trajetória: Teófanês Silveira bombeava enquanto Hiran Silveira variava as alturas do som em afinação de notas musicais, alcançavam essa proeza por meio de um bico de mamadeira acoplado à saída de ar. Nesse instrumento, executam o tema do programa de TV *Show de Calouros*, atração televisiva dos anos 1980, apresentado por Silvio Santos. Na apresentação de Arapiraca, quem executou a melodia da bomba de bicicleta foi Teófanês Silveira Júnior, o palhaço Mixuruca.

Assim como na execução do chocalho de tampinhas, nessa performance fica ainda mais evidente a corporalidade dos palhaços para que o efeito cômico do número musical se intensifique. Tanto Biriba quanto Biribinha movimentam-se de acordo com o ritmo e a melodia extraída da bomba de bicicleta, o primeiro fazendo rebolados e o segundo com gestos largos e expressões faciais e terminando com um gesto trêmulo das pernas nas notas finais. Mixuruca executou sentado, porque, ao mesmo tempo, acionava com os pés os mecanismos de uma bateria eletrônica, mas também enfatizava expressões faciais cômicas.

Se pensarmos que qualquer apresentação musical envolve, em algum nível, uma expressão corporal do intérprete, mesmo que automática, no caso de palhaços músicos trata-se de um aspecto amplamente explorado e fundamental para que a apresentação musical seja uma performance também *clownesca* e cômica. Além da surpresa e da proeza em extrair uma melodia de um objeto tão esdrúxulo como uma bomba de ar, que não deixa de ser uma demonstração de habilidades extracotidianas e supra-humanas, como tanto configura a poética circense; a poética grotesca é sobreposta pela corporalidade dos palhaços, que enfatizam a região do baixo ventre. A música é explorada como potencial melódico absurdo, caracterizado pela estranheza do timbre cômico e integrado a uma cena que é, ao mesmo tempo, teatral. Todo o sentido da cena só é possível por meio da música e da coreografia corporal, nesse caso a palavra e a fala são descartadas, interessa aos artistas que a melodia seja reconhecida pelo público e que este se surpreenda com sua fonte sonora.

2.4.3 Desenvolvimento

A partir desta primeira sequência de cenas, o espetáculo se desenvolve em uma série de entradas que constituem parte do repertório de Teófanês da Silveira e de seu grupo, números que fizeram parte de sua trajetória circense e que também são parte do repertório típico de palhaços. Na primeira dessas cenas, o palhaço Linguíça, ou Biriba, pergunta a Biribinha sobre seus parentes, as respostas começam como se a notícia fosse boa e terminam em algo ruim. Para exemplificar, na apresentação de Arapiraca, Mixuruca e Biribinha contam ao Linguíça que sua irmã teve cinco filhos, Linguíça pergunta alegremente se ela casou e Biribinha responde: “Precisou não”. Os sons pontuam as decepções com as respostas, no caso, por meio de glissandos descendentes na guitarra; para a realização desse efeito o músico parte de uma nota e com o glissando a desconstrói, representando a decepção, que, nesse caso, trata-se de uma expectativa desconstruída.

Dentre as entradas que se seguem, algumas são muito conhecidas, como a entrada da *Telepatia*, cena em que um dos palhaços se torna o adivinho e outro faz perguntas, mas sempre revelando de alguma maneira a resposta, como: “qual a cor da camisa verde desse rapaz”. Esse número pode ser encontrado em versão textual na catalogação que Mario Bolognesi realizou em sua pesquisa³²⁰. Outro número apresentado é um jogo no qual três palhaços encontram uma nota de dois reais e cobram-se um ao outro, fazendo o dinheiro circular até que a nota retorne ao início e todos tenham pagado suas dívidas um com o outro.

Parte do conjunto de cenas que se seguem não se trata de números musicais, porém a música executada ao vivo permanece durante todo o tempo, havendo uma performance de instrumento inusitado no momento em que acontecem trocas de figurino. Nesse momento, Hiran Silveira ou Teófanês Silveira Júnior, no caso da apresentação de Arapiraca, executam a canção *Asa Branca*, de Luís Gonzaga, no jogo de sinos, que sendo de diferentes tamanhos resultam em alturas/notas musicais variadas. Os jogos de sinos afinados também são instrumentos que se tornaram típicos dos *clowns* e excêntricos musicais, mas no caso destes há uma característica regional, trata-se de sinos que são utilizados no nordeste para amarrar em pescoço de bodes. Teófanês Silveira comenta que, para se encontrar tamanhos diversos de sinos a fim de se obter ressonância em alturas diferentes, é preciso procurar bastante, mas

³²⁰ BOLOGNESI, M. F. op. cit., p. 225.

podem ser encontrados em feiras de cidades nordestinas, como a feira de Caruaru e a feira de Arapiraca.

Após o número dos sinos há um diálogo cômico que, embora não seja uma cena musical, tem os instrumentos musicais como temática. Biribinha e Pipoca aparecem com figurinos diferentes, especialmente Pipoca, que se apresenta com trajes e trejeitos masculinos. Os palhaços apresentam-se como músicos, fazendo piadas de duplos sentido com os nomes de instrumentos. Temos a seguir o exemplo do diálogo segundo a apresentação de Arapiraca:

BIRIBINHA: Eu sou músico e ele é meu zelador, eu toco e ele limpa.
Eu toco zabumba.
PIPOCA: Eu limpo a zabumbada dele.
BIRIBINHA: Eu toco pistom.
PIPOCA: Eu limpo a pistãozada dele.
BIRIBINHA: Eu toco trombone de vara.
PIPOCA: Eu limpo só o trombone.
BIRIBINHA: Eu toco pauzinho.
PIPOCA: Eu saí do emprego hoje de manhã.³²¹

Após esta cena há o número em que um dos palhaços aparece travestido de Conchita Morena, em Arapiraca foi Nelson Silveira Neto quem executou a cena, no Rio de Janeiro foi o próprio Biribinha. Na atuação de Mixaria (o nariz vermelho é mantido), ele entra em cena cantando, com a voz em falsete, a canção *Escrito nas Estrela*, de Arnaldo Black e Carlos Rennó, imitando a famosa gravação de Tetê Espíndola, o palhaço canta e dança enfatizando movimentos da barriga que fica a mostra no figurino. Essa cena traz, na voz cantada e no corpo, um elemento recorrente na poética grotesca e carnavalesca: os travestis. Segundo Bakhtin:

Todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário” das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”) da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, coroamentos e destronamentos bufões³²².

Podemos notar que a cena se torna cômica de duas maneiras, pelo canto em si e pela visualidade da cena. A música é cômica por ser a paródia de uma canção conhecida que tem nas entoações do palhaço alguns gritos exagerados e um timbre que imita e também debocha da versão original. Além desses aspectos sonoros da comicidade, há novamente a importância da imagem do palhaço travestido e de seus movimentos lascivos; assim, o efeito cômico

³²¹ O REENCONTRO de Palhaços na Rua é a Alegria do Sol com a Lua. Teófanés Silveira. Arapiraca: Produção de SESI e Prefeitura Municipal de Arapiraca, 2009. 1 DVD (50 min.), sonoro, colorido, digital.

³²² BAKHTIN, M. op. cit., p. 10.

esperado é alcançado pelo conjunto dos elementos. Ainda nessa cena, há um aspecto notório na trilha sonora por misturar uma melodia e um ritmo aparentemente díspares, atuando como elementos musicais que complementam as intenções da cena. A personagem Conchita busca seus parentes entre o público e sempre que vai procurar alguém o palhaço faz movimentos como se estivesse a incorporar uma entidade. Nesse momento, a música faz uma repetição entre dois semitons, numa imitação da trilha dos filmes da série *Tubarão*, indicando suspense, a percussão acompanha esse fragmento com uma marcação rítmica que remete a rituais de candomblé ou umbanda. Essa referência musical e corporal à umbanda é reforçada por Biribinha, quando chama o palhaço de Maria Padilha, uma das entidades cultuadas nessa religião. Ao mesmo tempo em que Conchita Morena encontra seus parentes “recebendo um espírito”, a indicação ao público é que a personagem os atacará com a voracidade de um tubarão, há uma mistura de elementos que enfatizam a performance grotesca. A música não é mero acompanhamento, mas complementa o discurso cênico por seus elementos semânticos que mais facilmente são percebidos, mesmo por ouvidos leigos: o ritmo e a melodia.

2.4.4 Cenas Finais

Antes da finalização do espetáculo acontece um desafio cantado entre dois palhaços, Biribinha e Linguíça em Arapiraca, ou Biribinha e Biriba na apresentação do Rio de Janeiro. Segundo Teófanés Silveira, esse desafio faz parte do repertório das Duplas Caipiras Cômicas que descrevemos anteriormente. Os dois palhaços dividem a plateia em dois grupos, determinando que cada metade torça por um palhaço. O desafio tem um refrão que se repete constantemente entre os versos que os palhaços improvisam em uma entoação recitada, como um canto falado, mas sobre uma melodia fixa. Já o refrão tem um ritmo e uma melodia mais marcados, sendo cantados também pelos outros palhaços. Segue abaixo uma transcrição de um trecho da apresentação de Arapiraca:

REFRÃO EM CORO: Tem boi na linha, tem, tem, tem.

Tem boi na linha Catarina vem de trem. (duas vezes)

BIRIBINHA – Linguíça, tua família não é gente de primeira. Teu pai é carregador e tua mãe pirigueira.

REFRÃO EM CORO.

LINGUIÇA – Minha mãe é pirigueira, mas tem bom procedimento, ainda ontem vi seu pai se beijando com um jumento.

REFRÃO EM CORO

LINGUIÇA – Biribinha, me responda, mas não vá pedir socorro,

porque é que você tem essa cara de cachorro.

REFRÃO EM CORO

BIRIBINHA – Essa cara de cachorro, a resposta agora vai, foi porque a tua mãe se agarrou mais o meu pai

Acerca desse momento, Teófanês Silveira comenta:

Isso era uma música que as Duplas Caipiras cantavam muito, aí eu aproveitei também esse momento musical do circo-teatro pra dar um formato naquele momento ali do desafio entre um e outro e no final, quando eu fazia com o Linguíça a gente se abraçava e comemorava junto aquele momento do desafio, comprovando que o desafio era só musical, e não de amizade, de amor, de carinho um pelo outro, que sempre tivemos durante a nossa vida artística³²³.

Neste trecho, temos a comicidade a cargo dos versos e da capacidade dos artistas de responder à ofensa com rimas. Podemos observar no fragmento acima indícios do riso grotesco, não somente pela ênfase na sexualidade, mas porque este vem relacionado a animais, no caso, jumento e cachorro. A mistura de reinos, humano e animal, é própria do universo cômico-grotesco desde sua primeira identificação em afrescos da Antiguidade.

A música inusitada volta a ser trilha na cena final do espetáculo, quando Teófanês Silveira conta com a participação de seu filho mais novo, Júlio Silveira, o palhaço Cuscuz. Biribinha chama a Cuscuz, que durante toda a apresentação esteve em cena, geralmente em um canto com instrumentos de brinquedo, e interpreta alguns diálogos cômicos, em forma de pergunta e resposta, demonstrando que a criança, mesmo tão jovem, já se desenvolve nas artes circenses, mais especificamente como palhaço. Assim como no início, o ambiente emotivo é criado com a música inusitada, dessa vez é o tema de *Luzes da Ribalta*, de Charlie Chaplin, que Hiran Silveira executa no jogo de copos. Após apresentar seu filho como continuidade de sua arte, o artista recita o texto final:

E assim o circo continua e continuará sempre vivo para alegrar aquele que acredita no sonho e na fantasia. Na realidade do cotidiano ainda se tem a esperança do brilho e das luzes, na descontração de malabaristas, no salto de trapezistas, na ilusão do mágico, na brincadeira do palhaço, faz renascer a criança que existe dentro de cada um de nós, que sonha, que brinca, que acredita no valor das pequenas coisas. Circo e palhaços nunca irão se acabar enquanto houver o sorriso de uma criança. Por isso nós pedimos (todo o elenco em coro): Nunca deixem de sorrir³²⁴.

Teófanês Silveira novamente busca um forte efeito emotivo com o público ao revelar uma criança tão jovem e já iniciada no universo artístico circense, que envolve aprendizagem,

³²³ SILVEIRA, Teófanês. Entrevista concedida a Celso Amâncio de Melo Filho. Americana, 2012.

³²⁴ O REENCONTRO de Palhaços na Rua é a Alegria do Sol com a Lua. Teófanês Silveira. Arapiraca: Produção de SESI e Prefeitura Municipal de Arapiraca, 2009. 1 DVD (50 min.), sonoro, colorido, digital.

a participação precoce de um espetáculo e a continuidade da trajetória familiar e de seus saberes. Na apresentação de Arapiraca a cena é executada com uma criança que Biribinha busca na platéia, leva-a ao palco e a caracteriza como palhaço pintando o nariz, as bochechas e colocando um pequeno chapéu. Mesmo essa criança não sendo de sua família, a mensagem de continuidade das artes circenses continua representada em uma criança. Em Arapiraca não houve o número dos cálices, sendo a mesma melodia tocada em instrumento convencional, no caso, uma escaleta.

A cena proposta possibilita uma partilha com o público da realidade do circo-família e de suas práticas, o ambiente em que a maioria dos artistas em cena cresceu. Teófanês Silveira entende sua arte como circense mesmo estando fora da lona, condizente às crenças e às tradições em que foi criado, desejando também que seu filho mais jovem, nascido quando o circo de sua família já encerrara suas atividades, faça parte dos modos de aprendizagem e de inserção social que viveu consigo e com seus filhos mais velhos.

O espetáculo é então finalizado com o palhaço Biribinha deitando-se sob um guarda-chuva que tem a inscrição “fim”. O *Reencontro de Palhaços*, além dos aspectos concernentes a nossa pesquisa, conjuga elementos de domínio comum a vários artistas, ou seja, um repertório típico de palhaços, mas com elementos pessoais que fazem parte da história da família Silveira. Nesse trabalho, ao mesmo tempo tão coletivo e autoral, cujo enredo se inicia na lembrança do circo de seu pai e finaliza na figura de seu próprio filho, contando ainda com um elenco totalmente familiar, Teófanês Silveira encena e reconfigura sua própria história e tradições.

2.5 *Palhaçada Musicada*

A intervenção *Palhaçada Musicada* é considerada por Teófanês Silveira uma “filha” do *Reencontro de Palhaços*, quase a totalidade de números que a compõe são também desse espetáculo, exceto a última cena. A intervenção é consideravelmente mais curta, com cerca de 30 minutos, não possui um enredo que integre as entradas, cujas diferenças em relação à encenação do espetáculo apresentam pequenas mudanças decorrentes principalmente da variação do elenco de palhaços, no entanto essas diferenças dizem respeito especialmente aos instrumentos utilizados. A intervenção foi observada no Museu da Imagem e do Som, em São Paulo, no dia 17 de junho de 2012, e contava no elenco com Teófanês Silveira e Seliane Silva,

além de dois outros artistas, Coré Valente e Thiago Sales³²⁵, que integraram as apresentações da companhia recentemente.

Thiago Sales é paulista e tem realizado colaborações com a companhia principalmente para executar os instrumentos inusitados no lugar de Hiran Silveira, que reside no Nordeste e participa de apresentações no Sudeste esporadicamente. Assim também acontece com os filhos de Teófanês Silveira, que já estabilizados em sua região de origem e tendo suas famílias não podem acompanhar o pai em todas as apresentações do Sudeste. O artista Coré Valente, também da cidade de Campinas, complementa a execução musical. Thiago Sales foi discípulo de Hiran Silveira na arte dos instrumentos inusitados, segundo Teófanês Silveira ele é o primeiro aprendiz de seu irmão fora de sua família circense.

O grupo inicia a performance executando a mesma canção de entrada do espetáculo, fazendo um pequeno cortejo até o local de apresentação, delimitado pelo piano de garrafas de maneira muito similar ao *Reencontro de Palhaços*. Teófanês Silveira apresenta-se tocando uma zabumba, Selina Silva um agogô, Coré Valente um acordeão e Thiago Sales um triângulo. Ao posicionarem no espaço de encenação, Teófanês Silveira recita um texto de boas vindas ao espetáculo acompanhado de um fundo musical com violão e agogô, à maneira do *Reencontro de Palhaços*. Logo em seguida já anuncia como primeira atração de seu *show* o tenor-cantor-contralto-barítono Jerônimo, o palhaço de Thiago Sales, que interpreta *A Filosofia de Chicago* como no espetáculo. Assim que realizam a canção, Thiago Sales anuncia que mostrará que é músico e passam rapidamente à performance de *Brasileirinho* no piano de garrafas.

Após fazerem uma entrada que também faz parte do *Reencontro de Palhaços*, Thiago Sales executa com bomba de ar e serrote a famosa *Habanera*, ária da ópera *Carmen*, de Bizet, acompanhado por Coré Valente no acordeão. O artista utiliza a bomba para a primeira parte da ária, que é caracterizada por ser em tonalidade menor, trocando para o serrote na seção central, em tom maior. Nesse momento, palhaço Biribinha dialoga com a performance musical fazendo-se de entristecido pelo caráter melancólico da melodia e interpreta um choro cômico. Depois a intervenção segue para a entrada do *Vidente*, a mesma apresentada no espetáculo.

Nas figuras 2 e 3 podemos observar a configuração da cena da *Filosofia de Chicago* e a execução do piano de garrafas.

³²⁵ Palhaço profissional, com atuação desde 2003, tem formação em Educação Física, pela Unicamp, onde faz parte do grupo de estudo e pesquisa das artes circenses como conteúdo na Educação Física escolar. Em conjunto com Márcio Parma é integrante do grupo “Circo Caramba”, sediado na cidade de Campinas-SP. Disponível em: <circocaramba.com.br>.



Figura 2 – Teófanos Silveira, Thiago Salles, Coré Valente e Seliane Silva em *A Filosofia de Chicago*. Foto: Celso Amâncio de Melo Filho.



Figura 3 – Thiago Salles executando o piano de garrafas.
Foto: Celso Amâncio de Melo Filho.

Em seguida, a intervenção já realiza seu número final, uma entrada musical executada por Thiago Sales contando com o mesmo tipo de sino que Hiran Silveira utiliza, no entanto o número de Thiago Sales compõe-se com a participação do público. O palhaço chama algumas pessoas da plateia, posicionando-as enfileiradas e dando a cada uma um sino com ressonância em uma altura diferente. Colocando-se como um maestro diante da orquestra e empunhando uma batuta, o artista aponta para cada um dos participantes solicitando que toque o sino de maneira contínua. Após “testar” a execução de cada um, realizando sempre alguns gracejos, o palhaço pede atenção para o início da música, nesse instante, Coré Valente começa a tocar, no acordeão, uma introdução para a canção *La Vie en Rose*. Assim que a melodia começa,

Thiago Sales passa a apontar à pessoa que segura o sino cuja nota corresponda àquela que está sendo tocada naquele momento pelo acordeão, nesse caso, como relata Teófanês Silveira, o acordeão tem a função de ser o guia. Toda a música, enquanto melodia e harmonia, está já sendo executada pelo instrumentista, os sinos realçam as notas principais e mais longas da melodia. Este número tem um efeito cômico mais sutil, no entanto, alcança uma efetiva participação de uma parcela do público, independente de seus conhecimentos musicais. Podemos observar o efeito inusitado tanto quanto em um número tradicional de sinos musicais, como o observado no *Reencontro de Palhaços*, mas o virtuosismo e a proeza da execução de uma melodia amplamente conhecida e rápida, como *Asa Branca*, são substituídos pela participação dos espectadores, possibilitando que estes surpreendam a música emergir de uma ação simples que eles próprios realizam.

Apesar de nossa abordagem histórica não se referir a nenhum exemplo de número musical *clownesco* criado a partir de interação com a plateia, podemos observar exemplos desse tipo de número em alguns palhaços. Teófanês Silveira, ao comentar este número de Thiago Sales, lembra de David Larible, um palhaço europeu que também realizava números assim³²⁶. Finalizado essa cena, Biribinha recita um texto de finalização, sendo, como no começo, acompanhado de trilha sonora executada principalmente por Coré Valente e, assim como no *Reencontro de Palhaços*, abre um guarda-chuva com a inscrição “fim”, sob o qual o elenco se posiciona³²⁷.

2.6 Conclusão

A abordagem do pensamento de Teófanês Silveira, a trajetória circense de sua família, o trabalho artístico da Cia. Teatral Turma do Biribinha, bem como dos aspectos concernentes à música no circo segundo suas observações trazem dados que colaboram para que possamos entender o trabalho musical *clownesco* no Brasil, tanto em sua continuidade histórica quanto em relação a seus recursos poéticos, possibilitando ainda a observação da receptividade do

³²⁶ No décimo primeiro *Anjos do Picadeiro*, em dezembro de 2012, pudemos observar a personagem excêntrica da inglesa Virgínia Davis realizar também um número similar.

³²⁷ No decorrer da escrita deste trabalho, Teófanês Silveira e Seliane Silva estrearam um novo espetáculo chamado *ApalhassadaMusikada*, mas devido à impossibilidade de deslocamento para as cidades e datas em que as apresentações ocorreram não pudemos abarcar esse trabalho nesta pesquisa. Ressaltamos esta informação para que não se confunda a intervenção que observamos com esse novo espetáculo, já que seus títulos são muito similares.

público. Trata-se de um grupo exemplar por nos permitir identificar não somente a presença desse tipo de trabalho artístico, mas também sua importância e seu significado para a arte dos palhaços circenses.

Percebemos tanto no discurso quanto na prática de Teófanês Silveira um entendimento da arte musical como fundamental, não somente para o trabalho artístico dos palhaços, mas também para o circo e sua espetacularidade. Ao comentar o interesse de seu pai, herdado por si próprio, em aprimorar-se enquanto músico, ele não pensa nesse aspecto como complemento ao trabalho que realiza, mas como necessidade inerente à arte *clownesca*, concluindo que os palhaços são como “clínicos do picadeiro”, ou seja, seriam aqueles artistas que, mesmo em um ambiente onde todos tenham um trabalho múltiplo, precisam realmente entender e praticar de maneira mais aprofundada as diversas técnicas que se apresentam em um picadeiro. A família Silveira, centralizada primeiramente na figura de Nelson Silveira e atualmente no próprio Teófanês, lançou meios diversificados de aprimoramento de suas técnicas musicais, valendo-se de conhecimentos teóricos, mas principalmente da transmissão de conhecimentos orais. O principal músico da família é Hiran Silveira, tendo sido quem desenvolveu mais tecnicamente as habilidades musicais e quem as transmitiu para os familiares. No entanto, a musicalidade está também em seu pai, que com conhecimentos teóricos conseguiu habilitar o filho em técnicas aprendidas na observação de outros artistas, no caso, os números com instrumentos inusitados. Expedita Silveira valia-se também do canto e Teófanês Silveira, que articula tendências diversas com seus filhos, compõe canções, canta, executa instrumentos de percussão e continua seu aprimoramento musical. Ao ser interrogado se ele próprio é um músico, Teófanês Silveira responde:

Veja bem, eu não posso dizer que não sou porque eu faço percussão, eu faço uma porção de coisa de percussão. Tenho um pouco de sensibilidade, tenho um bom ouvido, tenho um bom ritmo. Mas estou estudando música e pretendo logo fazer um número com instrumentos inusitados e convencionais. Eu estou aprendendo violão, minha esposa está aprendendo acordeão e é em cima desses dois instrumentos, de solo e harmonia, que vou procurar fazer, porque veja só o que está acontecendo: Eu tenho verdadeiros músicos e cantores na minha família, mas eles estão afastados do grupo, porque já tem suas vidas diferentes. Tipo, meus filhos, que poderiam estar comigo, já tem os filhos deles. Eles agora precisam criar os filhos, os meus netos, então não posso exigir que eles estejam juntos de mim. O cordão umbilical já foi cortado e eles precisam mais cuidar da responsabilidade que eles assumiram, do compromisso que é criar os filhos deles, manter a casa deles. E com isso, eu com minha atual esposa e meu filhinho, o caçulinha, já estamos aí com um trabalho bem interessante, estamos estudando essa música e junto a outros instrumentos vamos aí criar uns momentos bem interessantes. Eu faço um pouco também, arranjo

alguma coisa da música, não podia ser diferente, não é? Eu tinha que ter um pouco disso também, está na veia³²⁸.

Além do trabalho de sua família, Teófanês Silveira traz uma importante contribuição a esta pesquisa também por narrar e descrever práticas musicais do circo brasileiro que não somente fizeram parte do circo de sua família, mas que constituem sua memória enquanto apreciador. A abordagem dessas práticas que ele descreve possibilitou um registro escrito de formações cômicas específicas como as Duplas Caipiras, os grupos e artistas como *Os Sete Pierrots da Lua*, e ainda apurou reflexões a respeito de formações instrumentais apropriadas pelo circo, como as bandas de metais e os regionais de choro, revelando uma relação muito mais variada em timbres e em possibilidades criativas do que comumente costuma-se associar à musicalidade circense.

Quanto à arte dos *clowns* musicais, a Cia. Teatral Turma do Biribinha herdou e trabalha um repertório já consolidado e universal desse tipo de palhaço, adaptando-o a suas necessidades, seu regionalismo e seus anseios criativos. Fazem parte desse grupo as paródias, as canções cômicas, os números inusitados, a música tanto como acompanhamento cênico quanto parte do enredo das cenas. A importância da corporalidade cômica pode ser claramente observada na performance tanto de Hiran Silveira quanto de Teófanês Silveira e de seus filhos, reafirmando que, no caso dos palhaços, o recurso cômico da música conta também com o corpo do artista, que potencializa o efeito provocado pelos instrumentos, sejam estes inusitados ou convencionais, afirmando a prática musical de palhaços em uma região limiar, na qual as fronteiras entre artes cênicas e musicais aparecem totalmente imbricadas. Não é possível alcançar o efeito completo da cena sem o trabalho híbrido entre a encenação, especialmente centrada no corpo dos artistas, e a música executada de maneira diversa de suas convenções, seja por instrumentos de timbre atípico, seja pela mistura de ritmos e melodias díspares, mas que remete ao discurso cênico.

Os musicais inusitados de palhaços, além da comicidade, também configuram de maneira própria a realização da proeza, que está na base das artes circenses. Bolognesi relaciona a proeza corporal do circo com a proeza vocal que a ópera busca em seu efeito estético:

A transgressão do natural e a realização do impossível acabam sendo as características básicas do espetáculo circense. A eficácia estética, nesse caso, tem um meio específico de realização: o corpo humano. A proeza delimita o extraordinário. A educação corporal específica do circo induz à realização de atos impossíveis aos homens, no cotidiano.

³²⁸ SILVEIRA, Teófanês. Entrevista concedida a Celso Amâncio de Melo Filho. Americana, 2012.

Essa educação de extremo requinte técnico, no entanto, visa à exploração de sentimentos e emoções do público. E, também aqui, a aproximação com a ópera salta aos olhos. No circo, o corpo; na ópera, a voz e suas potencialidades incomuns.³²⁹

A própria definição dos instrumentos como “inusitados” já revelam a intenção de que sejam incomuns e extraordinários. Assim, a utilização de objetos do cotidiano como copos, garrafas, bombas de ar, serrotes, painéis e penicos não somente transgride a utilização cotidiana destes, mas realizam uma ação aparentemente sobrehumana: a proeza de conseguir sons musicais em utensílios que não foram criados para tal. Podemos lembrar ainda que esse ato de ressignificação de objetos, independente de sua transformação em instrumentos musicais, faz parte da poética dos palhaços em suas relações cênicas com objetos.

É importante ressaltarmos que para que tal efeito seja inteligível e reconhecido pelo público é necessário que os sons sejam identificados como musicais, ou seja, não se tratam simplesmente de ruídos desordenados, mas de sons que alcançam a frequência de notas musicais, ou pelo menos se aproximam destas a tal ponto que suas combinações possibilitem que sejam reconhecidas melodias. Assim, nos musicais inusitados, como estes que são exibidos em *Reencontro de Palhaços*, não há aparentemente uma preocupação em apresentar melodias inéditas ou composições novas ao público, antes disso, interessa aos artistas trabalhar com um repertório sumariamente popular e que tenha reconhecimento imediato por parte do público, para que não exista qualquer dúvida que aquela sequência de sons seja música.

A proeza corporal é transferida para outras instâncias, centrando-se em uma habilidade extraordinária específica: a execução e transformação de objetos comuns em instrumentos musicais, como se o artista tirasse “leite de pedras”, para exemplificarmos com um dito popular. No refinamento de sua arte, artistas como Hiran Silveira, Teófanés Silveira Júnior e Thiago Sales valem-se também da proeza corporal, já que não somente obtém conteúdos melódicos cognoscíveis, mas também o fazem com habilidade e com destreza, seja esta a execução de uma melodia intrincada e rápida, como é o caso de *Brasileirinho*, seja a possibilidade de dançar e rebolar durante a performance, como na cena da bomba de ar.

No Largo do Machado, antes que a apresentação começasse, era possível notar como a simples presença dos instrumentos despertava a curiosidade entre as pessoas que transitavam pelo local, especialmente atraídas pelo piano de garrafas e pelo jogo de cálices. Pouco antes da apresentação, o trabalho de afinação dos cálices, realizado por Hiran Silveira, era minucioso, valendo-se de uma seringa pela qual controlava a quantidade de água, enquanto

³²⁹ BOLOGNESI, M. F. op. cit., p. 187.

Gutenberg Silveira tocava a correspondente nota no teclado. Vale dizermos que a técnica de afinação tanto dos copos como das garrafas é a mesma, dependendo da quantidade de água dentro do objeto o som se torna mais grave (mais água) ou mais agudo (menos água). Mesmo no caso dos sinos de cabras, cuja afinação não é tão precisa quanto os copos e as garrafas, uma afinação aproximada já é suficiente para que a *Asa Branca* seja reconhecida, já que nossa percepção não se atém às notas isoladamente, mas relaciona e organiza a sucessiva alternância de alturas de durações variadas que constitui o todo da melodia.

Outro aspecto que vale ser destacado na construção e prática musical da Cia. Teatral Turma do Biribinha é sua integração à cena, uma preocupação que a música seja parte inerente do espetáculo, ao mesmo tempo em que cada número tem potência para funcionar isoladamente. A música não é aparentemente o tema principal no enredo de *Reencontro de Palhaços*, porém figura como protagonista em grande parte do tempo e não se trata de mera trilha sonora ou acessório, mas há integração ao desenvolvimento e às intenções do enredo. A preocupação com a música é crucial na construção do espetáculo, tanto que o piano de garrafas ocupa o centro da encenação e o próprio Teófanês Silveira a reconhece como o diferencial do trabalho. Não é uma música construída para sublinhar o espetáculo, mas quase o inverso, um enredo e uma dramaturgia criados para sublinhar os números musicais, realizando ainda a dramatização da trajetória e das crenças da família Silveira. A intervenção *Palhaçada Musicada* também auxilia-nos a compreender esse aspecto, já que se trata de uma parte dos números do espetáculo que, ao serem despidos de seu sentido dramático, ou seja, de seu enredo unificado, demonstram funcionar enquanto esquetes isolados. O foco e a importância na execução musical são acentuados logo no título que a intervenção recebe.

Biribinha e sua turma articulam seus conhecimentos, suas habilidades, sua tradição familiar e seus anseios poéticos adaptando-os à realidade da qual dispõem, articulando de maneira orgânica o universo circense, *clownesco* e teatral com o mercado artístico contemporâneo e suas demandas. Suas produções artísticas são uma festiva e carnavalesca celebração de sua arte que reconhecem como complexa, sem perder toda a espontaneidade e potência de comunicação com o público, seja este qual for.

3 O Circo Amarillo e o espetáculo *Sem Concerto*

Se quisermos identificar em nossos tempos a existência de artistas ágeis e versáteis cuja poética seja marcada por uma reinvenção tão constante de sua própria prática a ponto de, além de circenses, serem definidos como os saltimbancos e jograis contemporâneos, certamente o Circo Amarillo se apresenta como exemplo certo. A dupla Marcelo Lujan e Pablo Nórdio, desde o primeiro contato, mostrou-se interessada em participar da nossa pesquisa, a despeito do intenso ritmo de trabalho, das constantes viagens e da dificuldade em conciliarmos as agendas. Entre os bastidores das apresentações a dupla se disponibilizou para as entrevistas de maneira responsável e amigável. Para eles, nossa pesquisa não se limitou a uma observação alheia de seu próprio trabalho, mas uma possibilidade de enriquecimento de suas próprias pesquisas.

Marcelo Lujan e Pablo Nórdio são exemplos peculiares de trajetória artística, eles não se iniciaram como circenses, nem tinham o espetáculo de circo como ideal, mesmo quando o envolvimento com o malabarismo se tornou preponderante. Porém, ao longo de sua carreira, marcada por interesses diversos e por uma constante inquietação, cultivada segundo as oportunidades que dispunham e alimentada pelo frescor das próprias experiências vividas, encontraram na palavra “circo” o termo mais apropriado para o trabalho múltiplo que realizavam. Pouco a pouco eles fizeram das artes circenses o norte de sua pesquisa poética. O circo, mesmo que inicialmente sem lona ou picadeiro, revelou-se o lugar onde suas expressões performáticas puderam ser compreendidas. Nesse contexto, os *clowns* excêntricos, especialmente os excêntricos musicais, tornaram-se para eles uma possibilidade de pesquisa consciente, dialogando diretamente com as intenções poéticas assimiladas no percurso do grupo.

Realizamos duas sessões de entrevistas com os artistas do Circo Amarillo, a primeira durante a temporada do espetáculo *Sem Concerto*, que cumpria a Viagem Teatral do SESI, na cidade de Franca, Estado de São Paulo, no dia 22 de julho de 2012. A segunda sessão ocorreu na cidade de São Paulo, no dia 06 de setembro de 2012, durante as preparações para uma apresentação no Cabaré Trixmix, no Estúdio Emme, casa de espetáculos localizada no bairro de Pinheiros.

3.1 A trajetória de Marcelo Lujan e Pablo Nórdio

Marcelo Lujan e Pablo Nórdio são naturais da cidade de Río Cuarto, da província de Córdoba, na Argentina. Río Cuarto possui uma população em torno de 140.000 habitantes, sempre lembrada pelos artistas como uma cidade pequena e escassa de referências artísticas. Conheceram-se na infância, quando tinham por volta de oito ou nove anos de idade e eram praticantes de rugby³³⁰. Em um primeiro momento os artistas não se definiram como originários de famílias com presença de artistas, porém encontraram alguns familiares próximos que teriam contribuído com uma “veia artística”.

Marcelo Lujan foi incentivado desde a infância a estudar desenho, mas tinha um forte interesse por músicos que tocassem violão, aos sete anos começou a cursar um conservatório. Para ele as artes plásticas e a música passaram a fazer parte de sua vida no mesmo período. Essa junção de artes era expressa na infância por meio da confecção de instrumentos artesanais que não soavam. Fabricava guitarras com latas, madeira e fios de náilon, ou ainda teclados em que pintava cuidadosamente suas teclas, com esses instrumentos montava bandas com seus irmãos e dublava, em playback, canções conhecidas, esse interesse levou-o a constituir bandas na adolescência. Marcelo Lujan lembra que tudo era realizado de forma amadora e autodidata, definindo como “primitiva” a maneira que buscava referências e construía seu aprendizado informal. Refere-se dessa forma, não somente ao início de sua carreira como músico, mas principalmente em relação ao começo de seu trabalho com outras técnicas circenses.

Mas era tudo primitivo. Eu aprendi esse termo com o Chacovachi³³¹, ele fala que aprendeu de um jeito primitivo e a gente aprendeu um pouco de um jeito primitivo também, sem saber que era aquilo que fazíamos. O movimento do malabarismo veio depois, o circo só veio a fazer parte muito mais adiante. Eu tinha uma vida musical muito ativa, tive bandas, com 13 e 14 anos já tinha uma banda que era muito boa chamada Cidade. A gente fazia cover³³², mas eu? Eu não tocava nada, eu só fazia umas notinhas, mas tocava com caras que eram bons. Então, conheci uns caras que tinham bar e contratavam a gente. Mas foi uma experiência muito boa de ter banda mesmo, de curtir a história de tocar.³³³

³³⁰ Esporte originário da Inglaterra concebido como uma variação do futebol.

³³¹ Chacovachi é um palhaço argentino, um dos precursores do movimento de malabaristas de rua, organizador das convenções argentinas de “malabares”, de circo e de espetáculos de rua. Disponível em: <www.chacovachi.com>.

³³² Fazer cover, na gíria de grupos musicais, significa apresentar-se com o repertório de outras bandas.

³³³ LUJAN, Marcelo. Entrevista concedida a Celso Amâncio de Melo Filho. Franca, 2012.

Nessa mesma época Marcelo Lujan começou a se desenvolver também enquanto artista plástico, pintando quadros que colocava à venda. As artes plásticas tornaram-se sua escolha universitária, o contato com a história da arte e com os movimentos artísticos do século XX foi uma forte influência para a formação de seus ideais estéticos.

Pablo Nórdio comenta que violão não era uma prática de sua infância, mas sim piada, devido a uma peculiaridade de sua localidade natal. Ao serem questionados sobre o começo de seu trabalho *clownesco*, a dupla remete à infância, sendo desde cedo influenciados pelo humor característico da província de Córdoba, de onde se origina a maioria dos comediantes do país. A dupla relata que o povo de Córdoba está sempre contando piadas de maneira muito natural desde o convívio familiar e isto teria contribuído no trabalho cômico que desenvolveram posteriormente.

3.1.1 A arte no corpo

O contato com a história da arte, principalmente com os movimentos das décadas de 1950 e 1960, em especial a Pop Art³³⁴, teve um impacto forte em Marcelo Lujan, que começou a se interessar pela performance e pela body art ou, como ele comenta: “a arte no corpo e o corpo na arte”. O artista passou a fazer parte de um grupo que realizava performances com recursos variados, como música e pinturas corporais. O contato com proprietários de boates e casas noturnas propiciou oportunidades e esse grupo era convidado para realizar intervenções durante as funções desses locais, época em que Pablo Nórdio passou a fazer parte do grupo. Até então, Pablo Nórdio tinha um envolvimento forte com várias modalidades esportivas, chegando inclusive a ser praticante de boxe, mas principalmente de ciclismo. Segundo Pablo Nórdio:

Eu estava passando um dia de *bike*, voltando do meu treino, eu disputava em campeonato nacional, era vidrado na corrida. Aí, passando um dia pela frente de uma boate e sai o Marcelo: “Pablo, Pablo, chega aí, vamos fazer um negócio aqui, você não quer fazer com a gente?” Falei: “Ah, vamos embora!”. Aí encostei minha *bike*, botei meu cadeado lá, entrei na boate com os malucos artistas, artistas plásticos, nessa época eram todos artistas plásticos. Ele e a galera, eu

³³⁴ Termo que surgiu na Inglaterra entre 1954 e 1957 e tem sua criação atribuída ao crítico inglês Lawrence Alloway. Designava um grupo de artistas, o *Independent Group*, que reunia jovens que queriam reagir contra certo esgotamento da abstração e se voltaram às imagens da tecnologia, ao ambiente urbano e aos *mass media*. In: *ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS*. Paris: Encyclopaedia Universalis, 1977, v. 13.

conhecia todo mundo, mas era amigo dele. (...) Cara, desse dia até hoje acho que nunca mais parei.³³⁵

Nessa época os convites para realização de performances e intervenções em casa noturnas tornaram-se mais frequentes, começando a existir uma demanda de trabalho para o grupo. Todos os integrantes continuaram com carreiras artísticas, Marcelo Lujan recorda de um dos membros que hoje é artista plástico em Barcelona e outro, referido como Pancake, que se tornou tatuador. O interesse mais forte para Lujan era a performance, compreendida enquanto um lugar para transcender a bidimensionalidade das artes plásticas, uma maneira de, nas palavras dele, alcançar a “terceira dimensão”. Os primeiros contatos com as técnicas circenses aconteceram devido à influência de Tato Sosa, um artista de Mendoza que ministrou oficinas de malabarismo, de perna-de-pau e também de percussão. Pablo Nórdio, nessa época, começou a estudar bateria, mas ficou particularmente interessado por malabarismo. Ao buscar conhecer melhor essa técnica, ele foi enviado pelo grupo para a convenção de malabarismo de Buenos Aires e retornou profundamente influenciado. A experiência de Pablo Nórdio nesse encontro influenciou todo o grupo a se voltar mais intensamente às artes circenses. A partir desse momento, a presença em convenções de malabarismo, principalmente as que aconteciam em Buenos Aires e em Santiago do Chile, passou a ser constante e extremamente relevante para que o grupo se definisse e se aprimorasse. Nessa época, a música já era uma das características do grupo, que tinha no conjunto baiano Olodum³³⁶ uma de suas principais influências musicais.

E a gente já tocava. Eu lembro que a gente escutava Olodum, sem saber o que era Olodum, e falávamos de samba-reggae. A gente nem sabia o que era, escutávamos o ritmo, copiávamos, tirávamos a música do Olodum e colocávamos em nossas performances enquanto jogávamos os “malabares”. (...) Era muito primitivo. Ele jogava as claves de fogo com umas luvas que eram enormes, as claves eram paus de vassoura com uns panos amarrados.³³⁷

³³⁵ NÓRDIO, Pablo. Entrevista concedida a Celso Amâncio de Melo Filho. Franca, 2012.

³³⁶ Organização não-governamental e bloco carnavalesco, com ênfase em instrumentos de percussão da cidade de Salvador-BA, fundado em 25 de abril de 1979 como opção de lazer aos moradores do Maciel-Pelourinho. É atribuída a este grupo a fusão de ritmos chamada de samba-reggae. Disponível em: <<http://olodum.uol.com.br/>>.

³³⁷ LUJAN, Marcelo. Entrevista concedida a Celso Amâncio de Melo Filho. Franca, 2012.

3.1.2 De malabaristas de rua, *murgueros*, ao Amarillo Samba-Reggae

As convenções de malabarismo provocaram a formação e transformação de um grupo constituído por artistas plásticos interessados em performances ligadas às vanguardas artísticas para um grupo que passou a ter nas artes circenses o principal interesse. Eles comentam que as convenções foram importantes para perceber o trabalho que faziam enquanto uma alternativa profissional, endossada pelo fato de que começavam a conquistar um lugar em sua cidade natal, onde passaram a ser mais conhecidos, mas não sem enfrentar certo preconceito diante do trabalho que realizavam. Nesse período, cada um do grupo tinha sua profissão independente do trabalho artístico, mas começaram a deixar outros trabalhos com o aumento da demanda por suas intervenções.

As convenções foram um dos motivadores mais modificadores no grupo, fazendo a gente acreditar que aquilo poderia ser nossa profissão. Mas ao mesmo tempo cada um tinha seus trabalhos, estudava cada um na sua faculdade, mas chegou uma época em que a gente trabalhava quarta, quinta, sexta, sábado, domingo. Aí já não tinha mais jeito, eu larguei a faculdade (...). Começamos a ter uns contratos um pouco mais importantes, a cidade já tinha começado a dar um lugar pra nós, um lugar um pouco mais significativo. Já tinha um: “Ah, os caras vão se apresentar” e explodíamos o lugar. A gente montava nossas produções, o que era muito louco, tínhamos tanto repertório que nossas apresentações duravam três horas. E a gente chamava banda, chamava amigos e a gente tinha 14 números, 18 números para apresentar e apresentávamos todos.³³⁸

As apresentações dessa época tinham um fim estético em si mesmo, em seu efeito e impacto sinestésico no público das casas noturnas, sem a preocupação de escolher qualquer temática ou quaisquer reflexões mais intelectualizadas. O grupo valia-se de recursos como os saltos, o malabarismo, a “pirofagia”, a percussão, a técnica de estátuas vivas, as máscaras que eles próprios confeccionavam, entre outros. Tinha como função principal empolgar e agitar o público das boates. Nas palavras de Marcelo Lujan: “Não tinha tema, não tinha cabeça, não, não tinha nada. Era: vamos agitar a galera e que fique claro que começou a noite para os caras, a balada começou”.

Eles narram que passavam mais tempo nas cidades depois que as convenções acabavam, para realizar apresentações na rua, permanecendo ainda envolvidos pelo que tinham vivenciado. Conseguiram geralmente hospedagem com outras pessoas do meio, recordam-se especialmente da importância de Camilo Prado, quem os acolheu em Santiago do

³³⁸ LUJAN, Marcelo. Entrevista concedida a Celso Amâncio de Melo Filho. Franca, 2012.

Chile, um artista com experiência internacional em escolas de circo de Cuba e da Europa, possibilitando-lhes um contato com outras técnicas. Relembra também que às vezes procuravam artistas de circos cujo trabalho lhes interessava, mas geralmente não eram bem recebidos devido a um forte preconceito, por parte dos malabaristas circenses, com os malabaristas de rua. Comentam que há um movimento de malabaristas de rua, incentivado pelas convenções e defendido por Chacovachi. Esse movimento engloba artistas que, além de realizarem apresentações na rua, também têm esse local como ambiente de um aprendizado informal e desvinculado de escolas ou de trupes circenses, nas quais a transmissão das técnicas, mesmo que igualmente informal, possui seus próprios parâmetros e se reconhece enquanto portador desse saber.

Nessa fase, em que se tornou mais forte o interesse pelas artes circenses, juntamente com o já praticado trabalho musical, surgiu no grupo a vontade de ser uma *murga*. A *murga* é um folguedo popular, de origem espanhola, que faz parte da cultura popular e carnavalesca da Argentina e do Uruguai. É característica dessa manifestação a utilização de figurino semelhante aos de palhaços e de arlequins, uma banda com percussão forte, as danças e canções próprias que podem ter um conteúdo político e satírico³³⁹. Segundo Analía Canale³⁴⁰, a *murga* latino-americana tem origem em grupos musicais e de teatro humorístico de comunidades imigrantes e teve seu desenvolvimento em Buenos Aires desde o começo do século XX. As *murgas* têm sua formação segundo os vínculos familiares ou de amizade, no âmbito dos bairros onde os grupos se organizam, com uma estrutura de apresentação constituída da seguinte maneira: desfile de entrada, canção de entrada, canção de crítica, canção de homenagem, canção de retirada e desfile de retirada³⁴¹.

Marcelo Lujan e Pablo Nórdio relatam terem sido contratados para serem a *murga* de um festival em uma cidade da qual não se recordam o nome. Contando com aproximadamente quinze pessoas, apresentaram-se nesse evento como um grupo de *murga*, porém, em certo momento, um grupo de *murga* tradicional portenha apareceu. Os jovens da *murga* cuspiam fogo, jogavam claves, dançavam e faziam acrobacias, o grupo de Lujan e Nórdio passou a se interessar por esse tipo de manifestação e tentou constituir um grupo de *murga*. Passou a estudar e a aprofundar seus conhecimentos acerca desse folguedo, percebendo-o como semelhante ao trabalho que já realizava dentro dos espaços de boates e de

³³⁹ Exemplos variados desses grupos podem ser vistos no endereço eletrônico: <<http://www.youtube.com/watch?v=TS7UPQIc6Ok>>.

³⁴⁰ CANALE, Analía. La murga porteña como género artístico. In: MARTÍN, Alicia (comp.) *Folclore en las grandes ciudades: arte popular, identidad y cultura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2005, p. 212.

³⁴¹ MARTÍN apud CANALE, A. op. cit., p. 212.

casas noturnas, porém com uma possibilidade de se trabalhar mais intensamente nas ruas e com temáticas críticas e políticas em canções.

Nessa época o grupo se dissolveu, permanecendo apenas três pessoas, mas ainda assim tencionava ser uma *murga*. A despeito da pequena quantidade do grupo:

Então continuamos nós dois mais um outro cara, que trabalhou muitos anos com a gente também, fazendo *murga*. Só que a *murga* tinha que ser com cinquenta pessoas, nós éramos três, só. Um na perna-de-pau tocando percussão, o outro que tocava surdo e o outro que cuspiu fogo. Pronto! Acabou a *murga* nossa. Tentamos juntar gente, tentamos chamar gente, ninguém queria ensaiar nada com a gente. Aí entrou meu irmão e já éramos quatro, por um bom tempo fomos nós quatro fazendo essa *murga*. Até chegamos a chamar uns caras da torcida de um clube de futebol. Tipo, chamamos os caras que ficam na arquibancada fazendo barulho para preencher o negócio, mas imagina, eram uns bandidos, delinquentes, a gente botava um chapeuzinho pra mascarar os caras. A gente andando e tocando com cara que era presidiário, era loucura, tentando criar nossa *murga* que nunca virou. Aí o malabarismo ficou mais forte e a gente foi mais para um *show* de circo com samba-reggae.³⁴²

A partir do momento em que eles deixam o projeto da *murga*, as apresentações do grupo passaram a ser espetáculos de habilidades circenses com música ao vivo, tendo como base a percussão trabalhada com o ritmo de samba-reggae. Nessa época denominaram-se Amarillo Zamba-Reggae, com a palavra “samba” escrita com z. Segundo Pablo Nórdio, era por falta de conhecimento, alguns anos depois corrigiram por terem descoberto que se escrevia com s. O conjunto Olodum era a principal influência musical, da qual aprendiam e reproduziam os ritmos de samba-reggae, a despeito de não conhecerem exatamente do que se tratava, escutavam intensamente a obra do grupo baiano. A partir de um espetáculo intitulado Circo Amarillo, em 1997, eles adotaram esse nome para o grupo; nessa época, além de Pablo Nórdio e Marcelo Lujan, o grupo também era constituído por seu irmão Marcos Lujan e por Martin Falcatti.

³⁴² LUJAN, Marcelo. Entrevista concedida a Celso Amâncio de Melo Filho. Franca, 2012.

3.1.3 Acrobacia russa de argentinos no Brasil

Por volta de 1998, com o nome de Circo Amarillo, o grupo começou suas primeiras incursões ao Sul do Brasil, ao Balneário de Camboriú, em Santa Catarina. Realizou apresentações de rua e, por meio de um contato argentino, foi convidado para realizar um teste. Segundo Marcelo Lujan, tratava-se de um teatro de revistas onde se apresentavam números variados, inclusive travestis e transformistas. Quando eles chegaram, foram surpreendidos com o teste, que era realizado diretamente no teatro para a plateia lotada. Foram bem sucedidos e passaram três meses trabalhando com sucesso de público. Recordam-se de Pablo Rey, um comediante argentino com quem eles trabalharam nesse teatro e que influenciou muito o trabalho cômico da dupla. Pablo Rey era o cômico-central da revista, relatam que assistiam diariamente a suas atuações e sempre riam. Lujan refere-se a ele como um “mestre da comicidade”.

Nessa época criaram um espetáculo cômico chamado *Os Irmãos Musculosos*, que alcançava boa resposta por parte do público. Para Marcelo Lujan, o sucesso desse espetáculo levou a um maior interesse em aprofundar o trabalho cômico. Não tinham estudo ou técnicas específicas de comicidade, mas já as buscavam desde as primeiras performances. Quanto ao trabalho de palhaço, relatam já terem se valido do nariz vermelho, mas sem que houvessem realizado qualquer estudo ou treinamento específico e sem terem consciência da dupla *clownesca* branco/augusto que é tão nítida no espetáculo *Sem Concerto*.

Entre idas e vindas da Argentina, o Circo Amarillo passou três anos trabalhando nesse teatro em Santa Catarina, até que mais uma vez o grupo se desfez e somente Marcelo Lujan e Pablo Nórdio deram continuidade a ele. Em meio às incertezas acerca de qual caminho seguir aconteceu a crise argentina, em 2001. Com essa situação, a dupla decidiu seguir direto para Salvador, de onde tencionava iniciar uma temporada no Brasil que prosseguisse pela América Latina até retornar pelo Chile à Argentina.

O grupo chegou a Salvador com pouco dinheiro e com um monte de “tralhas”.

Criamos um número lá na nossa cidade, que a gente faz até hoje, e no caminho fomos montando um espetáculo. Aí, em Salvador, tínhamos um espetáculo de meia hora a quarenta minutos que fazíamos na rua mesmo, no Terreiro de Jesus, na Praça do Elevador Lacerda. Viemos justo em carnaval, Salvador lotada e aí fizemos muita rua mesmo. E nunca mais saímos do Brasil. Na verdade, ficamos em Salvador quase um ano, de Salvador falamos: “vamos um pouco mais para o norte”, chegamos em Fortaleza. Em Fortaleza fizemos tudo de novo. Na volta fomos para o Cariri, num festival do SESC, Festival de Teatro de

Cariri. Não sei se era bem esse o nome³⁴³, mas eles convidaram a gente para participar da *overdose*, um evento de 24 horas de arte.³⁴⁴

Esse trabalho desenvolvido nas ruas de Salvador tornou-se o *Experimento Circo* e faz parte do repertório atual do grupo. Hoje, adaptado, conta com a participação de Luciana Menin e Maíra Campo. Lujan lembra que foi o povo baiano, na rua, que criou o espetáculo. Em Salvador a dupla conseguiu acumular algum dinheiro, fazendo cerca de seis apresentações por noite durante o carnaval, com duração de meia hora cada. Seguindo para Fortaleza, o grupo foi roubado e, sem dinheiro, viu-se impossibilitado de continuar o percurso planejado ou mesmo retornar à Argentina. Diante de tanta incerteza, o Circo Amarillo resolveu experimentar a cidade de São Paulo ao tomar conhecimento de uma convenção de malabarismo que aconteceria nessa cidade. Os artistas entraram em contato com os organizadores do evento e conseguiram um espaço para se apresentar.

Eles chegaram a São Paulo em novembro de 2002 e participaram da convenção com muito interesse e gana em mostrar o seu trabalho, eles tinham muitos números e chamaram a atenção dos outros participantes, já que além do malabarismo também tocavam instrumentos e tinham suas peculiaridades. Marcelo Lujan comenta que, apesar de estarem aquém de outros grupos quanto à técnica, destacaram-se por mostrar um acabamento artístico. Chamaram a atenção apresentando um número em que representavam duas bailarinas russas, passando a ser conhecidos na convenção como “acrobacia russa”. Esse número fez com que outros participantes remetessem o trabalho do Circo Amarillo ao da Cia. La Mínima³⁴⁵, grupo formado por Domingos Montagner e Fernando Sampaio, que coincidentemente possui um espetáculo chamado *La Mínima Cia. de Ballet*, no qual também interpretam duas bailarinas.

Nessa mesma convenção de 2002, Pablo conheceu Luciana Menin, sua esposa e com a qual tem um filho de três anos. Luciana Menin foi intermediária para que a dupla conhecesse outros artistas, em especial a Cia. La Mínima e a Central do Circo.

Pablo conheceu a Lu e com a Lu conhecemos o La Mínima, conhecemos a Central do Circo. Aí apareceram o Domingos e o Fernando, foi meio que amor a primeira vista entre os quatro. Tinha um reflexo de nós neles, e deles em nós. (...). Aí tivemos um intensivo de treinar com eles, o Domingos principalmente botava pilha na gente pra treinar e todos os dias encontrávamos pra ensaiar. O pontapé inicial partiu de uma vontade deles de fazer um espetáculo nós quatro

³⁴³ Referem-se à Mostra SESC Cariri de Teatro, que acontece anualmente na região do Cariri, no sul do Estado do Ceará. Desde 2011 é denominada Mostra SESC Cariri de Culturas.

³⁴⁴ NÓRDIO, Pablo. Entrevista concedida a Celso Amâncio de Melo Filho. Franca, 2012.

³⁴⁵ Companhia teatral formada em 1997 por Domingos Montagner e Fernando Sampaio. Começou a trabalhar como dupla de palhaços no Circo Escola Picadeiro, em São Paulo, tendo como mestre Roger Avanzi, o palhaço Picolino. Disponível em: <<http://www.laminima.com.br/>>.

e com direção do Leo Bassi³⁴⁶. Nunca deu certo, mas imagina: estar aqui em São Paulo e receber esse convite já era inacreditável. Aí não paramos mais de ficar do lado deles. Tipo os padrinhos! Nossos padrinhos são os caras, são os conselheiros, tudo passa por eles, antes de tomar alguma decisão consultamos com eles.³⁴⁷

Nessa época eles foram convidados para fazer parte da Central do Circo, um espaço para ensaios e apresentações constituído pelos grupos: La Mínima, Linhas Aéreas e o Circo Mínimo. O Circo Amarillo passou a ser associado da Central do Circo, pagando uma quantia mensal para ensaiar, treinar e guardar seu material de trabalho. Pablo Nórdio comenta que foram criados vínculos de amizade com os membros de todos os grupos, mas principalmente com o La Mínima, pela própria natureza do trabalho desenvolvido por ambos, fundamentado na dupla de palhaços e com interesse por música e acrobacia.

Esse contato com o grupo La Mínima foi fundamental para o trabalho desenvolvido pelo Circo Amarillo em relação ao palhaço e ao entendimento da dupla cômica antagônica entre o branco e o augusto:

Quando os conhecemos, a gente começou a ver um pouco mais o trabalho do palhaço, um trabalho um pouco mais diferenciado. No meu caso comecei a ver neles um jeito de trabalhar, dessa afinação de palhaços por causa de conversas com Domingos, de estudar um pouco mais qual é a característica de cada um. Aí pra mim começou a ficar mais claro: Ah! Vamos ser palhaços e um faz uma coisa e o outro faz outra coisa. O La Mínima fez diferença. A gente se coloca nessa posição, um branco e um augusto.³⁴⁸

Ao ser indagada acerca do início do trabalho de palhaços músicos, as lembranças da dupla também remetem ao convívio com o grupo La Mínima.

Eu acho que nessa época que encontramos com o Domingos e o Fernando a gente já tinha uns números em que eu tocava um trompete, o Pablo estava começando a tocar sax, eu tocava uma sanfona, mas não pensando: “ah, sou um palhaço músico, sou um palhaço excêntrico musical”. Aí a gente começou a se encontrar com o Domingos e o Fernando e a Central do Circo já tinha um encontro de palhaços músicos.³⁴⁹

³⁴⁶ Leo Bassi (1952-), ator italiano que se define como bufão, atualmente é um dos cômicos mais conhecidos mundialmente, descendente de uma linhagem de comediantes excêntricos e de palhaços circenses vindos de países diversos como Itália, França, Inglaterra, Áustria e Polônia. Fonte: <<http://www.leobassi.com/>>.

³⁴⁷ LUJAN, Marcelo. Entrevista concedida a Celso Amâncio de Melo Filho. São Paulo, 2012.

³⁴⁸ LUJAN, Marcelo. Entrevista concedida a Celso Amâncio de Melo Filho. Franca, 2012.

³⁴⁹ LUJAN, Marcelo. Entrevista concedida a Celso Amâncio de Melo Filho. São Paulo, 2012.

3.1.4 Zanni, música e circo

Na Central do Circo aconteciam cabarés mensais, que tinham como suporte musical uma banda de palhaços que tocavam instrumentos e praticavam semanalmente, era a banda Di, Da, Dó. Pablo Nórdio e Marcelo Lujan se envolveram com esse grupo, que tinha como maestro o músico Atílio Marsiglia. A experiência e interação com os artistas da Central do Circo começaram a fomentar o projeto de um circo. Segundo Nórdio e Lujan, foi a partir de uma iniciativa de artistas do grupo Circodélico que os componentes da Central do Circo se juntaram na empreitada de alugar uma lona e arriscar uma temporada no litoral. Na Praça do Pôr do Sol, em Boiçucanga, Município de São Sebastião, no Litoral Norte de São Paulo, surgiu o Circo Zanni. Nessa primeira temporada, eles levaram a experiência da banda para as apresentações do circo e Marcelo Lujan assumiu a coordenação musical por ser, dentre os membros, o que possuía um pouco mais de “ouvido musical”, sendo ele quem fazia a passagem de som. Com o sucesso, seguiu-se outra temporada e todos, em uma associação de nove membros, começaram a planejar a compra de uma lona própria. Em 20 de novembro de 2004 aconteceu a primeira apresentação do Zanni com lona própria na cidade de São Paulo.

Na primeira temporada com lona própria, o circo manteve Atílio Marsiglia como maestro enquanto Marcelo Lujan cumpria a função de “primeiro músico”, algo que ele compara com a função do *spalla*, ou primeiro violinista, de uma orquestra. Mas com a saída de Marsiglia do grupo, Lujan acabou assumindo sua função. Encarnando a figura do maestro, ele passou a pesquisar como seria a sonoridade adequada para fazer música no circo, comenta que no começo era confuso e tinha a impressão que tudo estava sempre desafinado. Certamente, essas impressões devem-se, em parte, às dificuldades acústicas de uma lona, mesmo com os instrumentos estando amplificados. Logo nesse primeiro ano, um acidente de ruptura de ligamento cruzado anterior no joelho forçou-o a permanecer um tempo em repouso, Fernando Sampaio então emprestou-lhe uma fita de VHS com o título: *Excêntricos Musicais*.

Nesse vídeo conheceu o trabalho de Spike Jones³⁵⁰, que provocou impacto na dupla, passando a ser a principal influência quanto ao excêntrico musical.

³⁵⁰ Lindley Armstrong “Spike” Jones (1911-1965), excêntrico musical americano que se tornou mais conhecido por suas versões satíricas de canções populares, realizou gravações, turnês e apresentações na TV nos anos 1950, acompanhado de sua banda *Spike Jones and his City Slickers*.

Eu botei a fita, excêntricos musicais? Fiquei surpreso! Foi com Spike Jones que comecei a ver o excêntrico musical. Esse cara foi quem detonou, porque já trazia a figura do maestro, maestro louco, que toca um monte de coisas. Bom, e aí, estando no circo, a história do palhaço já começou a nos afetar muitíssimo, já estávamos com uma estética forte de palhaço mesmo, a roupa muito colorida, peruca e aí veio um furacão de coisas musicais. A banda era um destaque do circo, era um grande barato fazer aquela banda. E ainda é, porque o Zanni se destacou por ser o circo que voltou a ter banda ao vivo.³⁵¹

Eles entendem o excêntrico não somente como um músico, mas aquele que conhece várias técnicas e as desconstrói. Marcelo Lujan passou a executar o papel de excêntrico enquanto Domingos Montagner e Fernando Sampaio encarnavam, respectivamente, o *clown* branco e o augusto, já Pablo Nórdio assumia o *tony de soirée*. Marcelo Lujan comenta que o excêntrico era uma alternativa interessante para ele, que, não podendo ser um virtuose em uma técnica circense, encontrava na comicidade uma ferramenta interessante para diferenciar seu trabalho acrobático, na técnica de arame, por exemplo, uma das quais a que se dedica.

Por seis anos empenharam-se exclusivamente no Circo Zanni, parando momentaneamente de trabalhar como Circo Amarillo. Foram anos intensos, com temporadas variadas, além do forte interesse em explorar uma vida circense em sentido lato, isto é, trabalhando as possibilidades espaciais da lona e as particularidades organizacionais que esse tipo de trabalho demanda. Comentam que a experiência do Zanni contribuiu com “poesia” para seu trabalho, um entusiasmo e uma vivência peculiar de trabalho prático e estético, influenciado pelo imaginário que circunda o picadeiro e a lona circense. Assim, o circo passou a existir não somente no corpo e nas habilidades dos artistas, mas em um espaço físico que o justifica. Designam a sedução dessa experiência como a vivência de um sonho.

Após esse período, houve necessidade de retornar ao Circo Amarillo, inclusive por questões financeiras relacionadas às dificuldades em se manter as despesas do circo. Compensaram o tempo parado com muito trabalho.

Mas a gente parou mesmo o Circo Amarillo para fazer só o Zanni, então meio que você fica fora de mercado fazendo o circo e pra voltar tem que dar um gás muito mais forte, para poder entrar de novo e começar a mandar projeto, poder escrever em edital e mandar material pra festival. Só que mandar material exige ter alguma coisa já feita, um processo que demorou uns dois anos até a gente começar.³⁵²

³⁵¹ LUJAN, Marcelo. Entrevista concedida a Celso Amâncio de Melo Filho. São Paulo, 2012.

³⁵² NÓRDIO, Pablo. Entrevista concedida a Celso Amâncio de Melo Filho. São Paulo, 2012.

A criação do espetáculo *Sem Concerto* se deu justamente nessa retomada, entre 2006 e 2007, que possibilitou um retorno definitivo de Marcelo Lujan e Pablo Nórdio a seu grupo de origem³⁵³.

3.2 O espetáculo *Sem Concerto*

O *Sem Concerto*³⁵⁴ foi particularmente criado com base em dois motivadores: o interesse em trabalhar um espetáculo de excêntricos musicais e a utilização de um aparato tecnológico específico, o pedal de *loop*³⁵⁵. Marcelo Lujan narra que estava já cansado de fazer trabalhos parecidos e, junto com Pablo Nórdio, “jogaram as ideias na mesa” para escolher os elementos que ambos desejavam utilizar em um novo trabalho. Nessa triagem, o pedal de *loop* surgiu como uma das possibilidades mais interessantes.

Eu estava numa pesquisa que eu acho que nunca vai acabar, de tentar tocar um monte de instrumentos ao mesmo tempo, de modo que eles tocassem sozinhos. Aí comecei a procurar e conheci um cara que se chama Rico Loop. Um cara que a Boss³⁵⁶ patrocina pra demonstrar esse tipo de aparelhos tecnológicos. (...) Aí quando vimos o pedal de *loop* falamos: já era, é com isso que a gente vai trabalhar. E nessa época não tinha muita gente que usava, hoje você vê mais, tem muita gente que usa o *loop* como recurso musical. E aí que veio o *Sem Concerto*, sem dinheiro nenhum, hein! Nenhum, nada!³⁵⁷

Começaram então a criar esse novo espetáculo, unindo o desejo de aprofundar e de desenvolver um trabalho específico de excêntricos musicais motivados pelos recursos que o pedal de *loop* poderia proporcionar. A dupla narra que já havia a vontade de trabalhar com Carla Candiott³⁵⁸ e convidaram-na para assumir a direção do espetáculo. O papel de Carla Candiott não foi exatamente de direção de atores, nesse sentido eles consideram que já

³⁵³ É importante ressaltarmos que a dupla dá continuidade a sua pesquisa artística em torno dos excêntricos musicais no espetáculo intitulado *Claque*, que teve suas primeiras apresentações enquanto nós escrevíamos essa dissertação, infelizmente não conseguimos acompanhar e abordar esse trabalho nesta pesquisa.

³⁵⁴ Um vídeo promocional, com alguns trechos de várias cenas que analisaremos, pode ser assistido no endereço: <<http://www.youtube.com/watch?v=l0rcAUesXQw>>.

³⁵⁵ Recurso tecnológico que permite gravar ao vivo um fragmento musical, mesmo que de longa duração, e o colocar para repetir continuamente, possibilitando ainda sobrepor gravações e criar um efeito polifônico.

³⁵⁶ Marca fabricante de produtos musicais.

³⁵⁷ LUJAN, Marcelo. Entrevista concedida a Celso Amâncio de Melo Filho. Franca, 2012.

³⁵⁸ Atriz e diretora de teatro, natural de Jundiaí-SP, co-fundadora da Cia. La Plat du Jour, formou-se como atriz pela Ecole Internationale Philippe Gaullier, em Paris. Disponível em: <<http://carlacandiott.com/>>.

tinham sua maneira própria de atuar, cabendo à diretora o auxílio para criação do enredo, sendo responsável pela dramaturgia do espetáculo, mas não pela sua concepção.

Nós já estávamos prontos, pois temos um estilo de trabalho. Carla foi intérprete, ela fala que foi nossa intérprete. Tradutora! Intérprete tradutora. Traduzia a nossa loucura, ela falava: “ah, tá, vocês estão fazendo isso, vocês estão no estúdio, vocês vão gravar, ok, vão fazer tudo de novo”.³⁵⁹

O espetáculo teve uma primeira versão sem muitos recursos, ainda sem cenário, quando eles se valeram apenas de uma arara de roupas, o quadro com a inscrição luminosa “No Ar” e os instrumentos musicais. Ao conseguirem verba do Edital ProAC³⁶⁰, na categoria Manutenção de Espetáculo, toda a cenografia pôde ser criada e o espetáculo cresceu em aparatos, possibilitando que Carla Candiottto novamente auxiliasse na apuração de alguns números e algumas cenas. Esse edital proporcionou também uma renovação dos recursos do outro espetáculo, o *Experimento Circo*.

O *Sem Concerto* é sem dúvida uma obra que não delimita fronteiras entre espetáculo musical, teatro e arte circense. A música tem um papel capital, não somente pela execução de instrumentos de maneiras tanto convencionais quanto inusitadas, mas também por ser a temática que a dupla de excêntricos, ao mesmo tempo uma dupla cômica *clownesca*, apresenta desde o prólogo. A música é a fábula, o enredo, porém sua execução apresenta-se de maneira performática, nesse caso, combinando elementos extramusicais, como acrobacia e malabarismo, bem como interpretação cômica, recursos e *gags* característicos dos palhaços e *clowns* musicais. Um tipo de encenação com apresentação de números de variedades, proezas físicas e entradas cômicas em palcos nos remete aos *music halls*, *vaudevilles*, bem como aos cafés-concertos e cabarés, ou seja, toda a variedade de palcos que as artes circenses abarcaram independente da utilização da lona ou do picadeiro circular. Além disso, os atores conscientemente interpretam excêntricos, tipos cômicos que, como pudemos observar na pesquisa bibliográfica, tiveram sua gênese nos palcos, tratando-se inicialmente da adaptação dos palhaços à caixa cênica, o que contribuiu inclusive para uma diferença em sua visualidade.

A dramaturgia do *Sem Concerto* tece a sequência dos quadros, ou das cenas, que são designados por *tracks* e correspondem, em alguns casos, a números que podem ser executados

³⁵⁹ LUJAN, Marcelo. Entrevista concedida a Celso Amâncio de Melo Filho. Franca, 2012.

³⁶⁰ Os Editais do ProAC (Programa de Ação Cultural), da Secretaria Estadual de Cultura, de São Paulo, funcionam como concursos, com período de inscrição, regras e parâmetros específicos. Para cada edital, uma comissão de análise e escolhe os projetos vencedores. Os contemplados recebem o recurso pré-determinado no edital – que deve ser utilizado exclusivamente na realização do projeto. Disponível em: <<http://www.cultura.sp.gov.br>>.

separadamente como entradas de palhaço. Alguns deles, inclusive, foram utilizados dessa maneira no Circo Zanni. Esta é outra virtude da concepção dramatúrgica proposta: a incorporação de elementos próprios da dramaturgia *clownesca* na constituição tanto do todo quando das cenas em si. Essa incorporação não se apresenta descontextualizada, muito pelo contrário, está articulada em elementos centrais, como o momento de estopim dramático, ou seja, a ação que coloca as personagens em situação de conflito, que se trata de um tropeção. Estruturalmente, a peça pode ser entendida com uma grande entrada constituída de entradas menores e números de variedade. Portanto, a dramaturgia realiza o acabamento, transformando um conjunto de cenas, algumas independentes, em um enredo unificado. A música é o centro da ação dramática e recurso principal na maior parte do tempo, fazendo parte de toda concepção de cena. Do ponto de vista de uma análise teatral, trata-se de um espetáculo de caráter não realista que se vale de recursos circenses e musicais. Talvez possamos dizer, ainda, que se trata de um espetáculo musical performático que incorpora a linguagem dramática, cênica e circense.

Para realização da análise, acompanhamos a temporada de 2011 do espetáculo, no Teatro da União Cultural, entre os meses de setembro de novembro. Em julho de 2012, acompanhamos também duas apresentações em uma viagem do grupo à cidade de Franca-SP, quando este finalizava uma série de apresentações pelo Sesi-SP.

Na figura 4, há a imagem de divulgação do espetáculo que figurou os cartazes e programas da temporada de 2011.



Figura 4 – Pablo Nórdio à esquerda e Marcelo Lujan à direita, em imagem de divulgação do espetáculo *Sem Concerto*.

3.2.1 Personagens, fábula e prólogo

A fábula do *Sem Concerto* traz a história de dois músicos que se preparam para o evento de lançamento de seu último e único disco, tratando-se de um único exemplar. Em meio a uma pequena solenidade um deles quebra a disco. A dupla passa, então, a realizar uma gravação improvisada e ao vivo para salvar sua estreia. A partir disso já é possível constatar um indício significativo da lógica absurda e quase inverossímil dos palhaços, pois o termo “único” para o disco é tomado em sentido literal. Além disso, todo o prólogo anuncia esse tipo de comicidade já pela sua visualidade.

Marcelo Lujan e Pablo Nórdio entram pela plateia e realizam todo o prólogo com as cortinas cerradas. Criam uma atmosfera de um cabaré ou de teatro antigo pelos fraques formais pretos dos dois personagens e pela música em *playback*, mas a presença da maquiagem traz um aspecto não realista, sendo exposta com muita proximidade ao público nesse momento, já que os atores cumprimentam algumas pessoas e trocam palavras. Como vimos no primeiro capítulo, o fraque foi a vestimenta mais utilizada pelos excêntricos de *music hall*, que também se valiam de uma maquiagem mais sutil que os palhaços de circo. Apesar de excêntricos, a dupla também traz indícios claros de que são também palhaços, trabalhando nitidamente com a dupla de *clown* branco e augusto. Isso é expresso discretamente pela maquiagem, sendo bem mais perceptível na performance corporal dos atores. Pablo Nórdio, que assume uma postura mais altiva, usa uma cartola e tem no desenho de suas sobrancelhas uma alusão aos *clowns* brancos, enquanto Marcelo Lujan, com gestos mais atrapalhados, cabelos desgrenhados e uma voz cômica, tem o nariz sutilmente avermelhado, remetendo ao augusto. A diferença de altura entre os atores contribui também para a distinção entre esses dois tipos, já que Pablo Nórdio é bem mais alto, exercendo a função de “portô”, enquanto Lujan exerce a função de volante³⁶¹. No decorrer da encenação a relação da dupla cômica se confirma, porém sem rigidez, já que Pablo Nórdio deixa aflorar, em vários momentos, a idiotice do augusto.

Como as personagens não apresentam nomes, utilizaremos Branco e Augusto³⁶², para a eles nos referirmos no decorrer desta análise. Assim, a dupla se anuncia como músicos

³⁶¹ No linguajar das artes circenses, “portô” é o acrobata que dá base corporal de apoio e segurança ao volante, quem executa os movimentos acrobáticos, como os saltos, o volante é também quem fica em posição superior em pirâmides e números “mão a mão”.

³⁶² Quando falarmos das personagens específicas da peça e não dos tipos generalizados, utilizaremos Branco e Augusto em letra maiúscula.

internacionais que supostamente recebem o público para o lançamento de seu mais novo e único disco. O texto é permeado por fragmentos do que Henri Bergson chama de comicidade de palavras, um exemplo disso está no momento em que a dupla anuncia, entre os avisos triviais de um teatro:

BRANCO: Possuímos neste teatro duas normas. Uma que trabalha na produção...
 AUGUSTO: ...e outra na bilheteria.
 BRANCO E AUGUSTO: Oi, Norma!³⁶³

Esse fragmento ilustra o que Bergson aponta como um efeito cômico que a própria linguagem cria, sendo impossível de se traduzir para outro idioma, já que, para tanto, o substantivo “norma”, enquanto regra, deveria coincidir com um nome próprio, como ocorre em português. Assim, este trecho “sublinha os desvios da própria linguagem, que se torna cômica”³⁶⁴.

Outro aviso corriqueiro, de não fumar, é satirizado pelo Branco que retira um cigarro descomunal do casaco, mas é impedido pelo Augusto. Esse objeto enorme traz outro elemento típico de palhaços, a hipérbole e o exagero, muitas vezes expressos em suas roupas demasiadamente largas e em seus objetos cênicos. Em sua pequena solenidade, Branco e Augusto estendem entre si uma fita vermelha, Branco empunha o disco, Augusto pede rufo de tambores, que entram em *playback*, e em seu trompete executa um “toque de clarim”, ou seja, um fragmento melódico típico de chamadas militares ou solenidades. Cortam a fita e Branco joga papéis picados.

Exibem o disco de vinil à plateia, este possui no selo a foto de divulgação do espetáculo. Branco comenta que foram três anos de trabalho e Augusto pede para mostrar o exemplar ao público. Assim o faz, passando entre as primeiras fileiras e interagindo com as pessoas, mas quando retorna ao palco ele tropeça e cai sobre o disco, quebrando-o. O incidente cria a necessidade de se gravar outro exemplar ao vivo. Branco repreende Augusto e as cortinas se abrem revelando o cenário de um estúdio de gravação, também com aspectos não realistas por suas cores e detalhes inusitados, como uma torneira, uma cadeira pregada à parede em posição inclinada, e um rolo de papel higiênico. No alto, há uma placa de letras luminosas com a inscrição: No Ar. Logo abaixo há um toca-discos que representa o novo

³⁶³ Todos os fragmentos de diálogos do espetáculo que analisamos neste capítulo são transcrições das apresentações observadas.

³⁶⁴ BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987, p. 57.

exemplar a ser gravado. No centro do palco um picadeiro de lona em formato de um disco de vinil faz mais uma alusão ao universo circense.

AUGUSTO E BRANCO: Silêncio! Estamos gravando.

A fala é proibida, mas não interdita. As personagens, no decorrer de suas excentricidades, subvertem constantemente a própria proibição. É interessante repararmos que a dramaturgia propõe uma situação de proibição para a fala semelhante àquelas sofridas pelos artistas circenses e que caracterizou o desenvolvimento de particularidades de sua poética. Independente do fato de as personagens falarem sem represálias, a situação de proibição existe.

Cada quadro, ou cena, recebe o nome de *track*, ou seja, corresponde a uma das faixas do suposto disco que os excêntricos se empenham em gravar. Quase todas as *tracks* têm seu título anunciado por uma das personagens, mas nem todas as cenas são designadas como *tracks* ou são anunciadas. Não é nossa proposta, todavia, fazermos um exame de todos os pormenores cômicos e recursos utilizados. Enfatizaremos, portanto, os momentos em que a música se apresenta como motivo ou recurso cômico, especialmente quando está imbricada com ações cênicas, performáticas e próprias do entendimento que buscamos da comicidade dos palhaços e dos excêntricos musicais.

3.2.2 Música Desesperada

O primeiro quadro é todo constituído da execução de uma canção em espanhol anunciada como *Música Desesperada* e ilustra a recorrente maneira como o espetáculo utiliza a linguagem musical: gravação em *playback* somada à performance musical ao vivo. A *Música Desesperada* começa com um instrumental de violão dublado pelo Branco e um solo vocal cantado pelo Augusto. O efeito cômico principal acontece com a entrada do Branco na canção, dublando uma voz feminina. Esse recurso apresenta de maneira atenuada o ato grotesco de se travestir. Nesse caso, trata-se de uma sutil e inesperada inversão, ou sobreposição, do masculino em feminino, trabalhando de maneira distinta esse recurso, já que a fonte sonora é oposta ao que se vê. O som e a imagem se encontram totalmente interligados, necessitando um do outro para que tenham efeito cômico.

No decorrer da canção, Augusto continua interagindo com o fio do microfone, mas mantendo a voz grave e o tom sentimental. Branco faz questão de evidenciar a artificialidade do *playback*, às vezes acenando para o público ao invés de dedilhar as cordas e ao final toca com o violão invertido, com seu fundo à frente, mas mantendo uma mímica precisa ao tanger cordas imaginárias. Nesses casos, o sentido cômico se vincula ao papel de tipos como o palhaço, que não operam com o realismo, mas jogam constantemente com o desvelar da ilusão cênica.

A *track* seguinte recebe o nome de *Pequena Serenata Noturna*, trata-se de uma tentativa de executar um tema conhecido de Mozart (*Eine Kleine Nachtmusik*) com saxofone e escaleta. A dupla tenta executar a melodia, mas em um momento é interrompida por batidas em uma porta imaginária que é aberta com mímica, acompanhada de efeitos sonoros da porta abrindo e batendo. Novamente brincam com a artificialidade que eles próprios criam:

AUGUSTO: Quem era?
BRANCO: Não tinha ninguém.
AUGUSTO: Mas não tem nem porta!

Há também uma intromissão de ruídos típicos de desenho animado em *playback* seguido de uma gestualidade cômica do Augusto. Ao final a melodia entra em uma gravação que se distorce em um efeito semelhante a um disco sendo arranhado; a dupla vai junto ao chão e declara: “Pequena serenata nenhuma”.

No caso desse quadro, há uma mistura novamente de execução ao vivo em conjunto com sons previamente gravados, bem como a utilização de mímica e de coreografia cômica. Mas as personagens não conseguem finalizar sua execução por suas constantes interrupções e ao final do quadro desistem. Não há preocupação com uma linearidade lógica e com uma construção de causa e efeito nas ações.

3.2.3 Uma Canção Sentimental

O quadro seguinte é anunciado pelo Branco de maneira galante e com um suspiro profundo ao microfone: “Senhoras e senhores, uma canção sentimental”. Este também é desenvolvido com a temática da música que não consegue ser executada, provocada dessa vez por um conflito característico da dupla branco/augusto e que resulta numa sequência de recursos típicos de palhaços. A comicidade corporal *clownesca* é o centro da performance

dessa cena, a música complementa a sequência de *gags* motivando o conflito e trazendo interessantes reflexões.

O conflito entre a dupla está no fato de que Branco deseja executar uma melodia que chama de sentimental enquanto Augusto esperava uma música festiva. Assim que Branco anuncia a “canção sentimental”, Augusto nega, referindo-se, por meio de gestos, que a música deveria ser alegre, demonstra isso girando a mangueira da escaleta e fazendo um som agudo e comemorativo com a voz.³⁶⁵

Branco e Augusto representam a oposição entre a estética do sublime e a estética grotesca e festiva, tão próprios da poética do circo. Sob a óptica de Bakhtin, o Augusto nesse momento representa a luta por uma “vida festiva”, a cultura carnavalesca, em oposição a uma cultura que se pretende “elevada”, sublime, talvez aristocrática, como a própria figura do Branco. Essa libertação de regras é própria do carnaval medieval e renascentista, consequentemente, também dos tipos e das formas cômicas que dele derivam, dentre os quais os palhaços: “(...) o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus”³⁶⁶. Assim, a música sentimental e a ideia sugerida de uma música alegre representam outras instâncias, trata-se também da luta entre o carnaval, com sua libertação dos ruídos e da corporalidade, e a quaresma, com seu som ascético, como analisa Wisnik.

Em um primeiro momento, contudo, Augusto se submete e tenta executar o desejo do Branco. A melodia é composta de uma sequência de arpejos em tonalidade menor executada pelo saxofone do Branco, que serve de base harmônica para uma melodia igualmente em modo menor que o Augusto tenta executar. Convencionalmente, o modo menor é identificado com sentimentos como a tristeza e melancolia, enquanto os modos musicais maiores são associadas à alegria, ao júbilo e à felicidade. As razões que levam nossos ouvidos a identificarem determinada sequência de sons como alegre ou triste certamente são subjetivas, porém essa convenção da música tonal é muito forte e remonta pelo menos cinco séculos de práticas musicais, é um tanto complexo aprofundar as razões disto, porém convém apontá-la.

Assim, Augusto não consegue tocar mais do que alguns compassos e irrompe em choro. A incapacidade e a reação sentimental exagerada (hiperbólica) são características

³⁶⁵ Em outra apresentação observada, Augusto gesticulou com os dedos indicadores apontados para cima, remetendo à dança de uma marchinha de carnaval.

³⁶⁶ BAKHTIN, M., op. cit., p. 8.

próprias do tipo augusto, que dessa forma satiriza a situação. Trata-se de um deboche que não está direcionado apenas à música em si, mas às convenções e às representações que a circundam, uma oposição não apenas ao sentimentalismo, mas à ideia de disciplina, solenidade e comedimento esperados de um músico no momento de se apresentar. As convenções musicais encarnam a seriedade da vida ordinária à qual a visão carnavalesca ou cômico-grotesca se opõe.

Acontecem algumas tentativas frustradas de execução, seguidas por repressões do Branco, que manda seu parceiro se concentrar. Em um momento o choro é tão forte que o Branco se desalinha, erra sua execução e transforma a melodia em um ruído. De acordo com o pensamento de Bergson, tanto Augusto quanto Branco se tornam risíveis nessas primeiras tentativas de execução. O erro do Branco é provocado por sua rigidez, sua tensão, sua inflexibilidade, que o levam ao erro da frase musical. Para Bergson, o riso é justamente um gesto social que denuncia, humilha e corrige o ser que se deixa levar por uma mecanicidade, não estando atento à elasticidade, ou seja, à flexibilidade que a própria vida exige:

Toda rigidez do caráter, do espírito e mesmo do corpo, será, pois, suspeita à sociedade, por constituir indício de uma atividade que adormece, e também de uma atividade que se isola, tentando se afastar do centro comum em torno do qual a sociedade gravita; em suma, indício de uma excentricidade. (...) O riso deve ser algo desse gênero: uma espécie de gesto social. Pelo temor que o riso inspira, reprime as excentricidades, mantém constantemente despertas e em contato mútuo certas atividades de ordem acessória que correriam o risco de isolar-se e adormecer; suaviza, enfim, tudo o que puder restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social³⁶⁷.

É preciso levar em conta que a visão desse filósofo traz uma ideia pessimista e repressora do riso, muito diferente do caráter libertário da teoria de Bakhtin, no entanto auxilia a compreender outros aspectos, como o papel do erro na execução do saxofone. Esse princípio de falha por tensão excessiva e desatenção à vida diz respeito também aos tropeções e aos desacertos típicos do palhaço; nesse caso, o tropeço cômico é justamente o som, aparentemente um ruído desordenado que interrompe a melodia, que por sua vez trata-se de uma sequência de sons ordenados e afinados. Outro aspecto interessante que o fragmento de Bergson traz diz respeito à maneira que comenta a excentricidade. Os excêntricos, e demais tipos de palhaços, encarnam a própria excentricidade humana de maneira caricatural, sendo risíveis desde sua visualidade inicial. Por mais que a vestimenta dos excêntricos seja relativamente mais próxima de nosso cotidiano do que as roupas de um palhaço de picadeiro, há um excesso, uma extravagância fora do contexto pelo uso do fraque, ressaltado ainda pela

³⁶⁷ BERGSON, H. op. cit., p. 19.

maquiagem, cabelos desgrenhados e movimentos corporais estranhos à vida cotidiana. Rimos também do Augusto e de seu choro convulso por seu exagero caricatural, oposto ao que se espera do comportamento social de um músico no momento de sua performance. O exagero caricatural dos tipos cômicos também provoca certo distanciamento do público, que não se identifica diretamente ao que assiste e não se comove com as personagens. Para Bergson, essa insensibilidade do público é condição para que haja comicidade. Vale lembrarmos que tal insensibilidade não diz respeito à personagem, pelo contrário, seu sentimentalismo exagerado também se torna cômico pela dificuldade de controle, tornando-se insociável e incapaz.

(...) pouco importa um caráter ser bom ou mau: se é insociável, poderá vir a ser cômico. Vemos agora que também não importa a gravidade do caso: grave ou leve, poderá nos causar riso desde que se ache um modo de não nos comover. Insociabilidade do personagem, insensibilidade do espectador, eis, em suma, as duas condições essenciais. (...) só é essencialmente risível o que se faz automaticamente. Num defeito, até mesmo numa qualidade, a comicidade está no fato de que o personagem faz, à sua revelia, o gesto involuntário e diz a palavra inconsciente. Todo desvio é cômico³⁶⁸.

O ruído, além dos aspectos que já analisamos em relação a sua oposição ao som afinado, também tem uma função expressiva no discurso musical ao desconstruir uma linha melódica, sendo este um efeito recorrente na comicidade musical *clownesca*. Para analisarmos esse tipo de efeito vamos contrapor uma concepção de ruído diferente desta. Murray Schafer, musicólogo canadense, questiona certos conceitos musicais já consolidados segundo as regras da música tonal, mas que não abarcam toda a complexidade expressiva da linguagem sonora. Ele comenta que por muito tempo definiu-se o ruído como som de frequência indefinida, mas que essa definição já não se justifica em qualquer obra que exista, por exemplo, algum instrumento de percussão, já que estes em sua maioria não soam com notas afinadas. Após algumas reflexões, citando exemplos de movimentos musicais de vanguarda, que se valem, como os palhaços musicais, de objetos cotidianos e não convencionais em sua execução, Schafer conclui que a noção de ruído é relativa.

Ruído é qualquer som indesejado. É certo que isso faz do “ruído” um termo relativo, porém nos dá a flexibilidade de que precisamos quando nos referimos ao som. Num concerto, se o trânsito do lado de fora da sala atrapalha a música, isto é ruído. Porém, se como fez John Cage, as portas são escancaradas e o público é informado de que o trânsito faz parte da textura da peça, seus sons deixam de ser ruídos³⁶⁹.

³⁶⁸ Ibid., p. 77.

³⁶⁹ SCHAFFER, M., op. cit., p. 126.

Assim, o ruído do saxofonista errando só é ruído em um âmbito ficcional, mas para o efeito cômico que os atores desejam, ou seja, para a composição da cena, não se trata de um ruído, mas de um som que possui função dramática e expressiva. Nesse mesmo quadro há outro momento em que um som, aparentemente grosseiro, produzido por um instrumento musical, tem uma função cômica. Em uma das interrupções, Augusto diz que seu celular está tocando, mas atende a seu trompete e conversa em voz baixa como se este fosse um telefone. Branco interroga com quem conversa, Augusto diz que é com sua mulher e que ela deseja falar com Branco, mas quando este se aproxima Augusto emite no instrumento uma nota forte e ruidosa, assustando seu parceiro.

A diferença crucial entre as duas concepções de ruído está no fato de que o conceito mais habitual apontada por Wisnik entende este como um elemento claramente definido por si só (os sons irregulares), sons que também fazem parte do discurso musical, havendo música com ruídos e sem ruídos, enquanto Schafer o toma como instância relativa, considerando como ruído as interferências no discurso. Wisnik também comenta essa concepção relativa de ruído, no capítulo “Antropologia do ruído”; segundo o estudioso, essa concepção relativa é derivada da teoria da informação, sendo útil a combinação de ambos os conceitos.

O ruído é aquele som que desorganiza outro, sinal que bloqueia o canal, ou desmancha a mensagem, ou desloca o código. A microfonia é ruído, não só porque fere o ouvido, por ser um som penetrante, hiperagudo, agressivo e “estourado” na intensidade, mas porque está interferindo no canal e bloqueando a mensagem. Essa definição de ruído como *desordenação interferente* ganha um caráter mais complexo em se tratando de arte, em que se torna um elemento virtualmente criativo, desorganizador de mensagens/códigos cristalizados e provocador de novas linguagens³⁷⁰.

Os palhaços e excêntricos utilizam e trabalham o ruído tanto como interferência e provocação do discurso musical e suas convenções quanto um elemento sonoro isolado capaz de tornar-se som musical, como vimos no capítulo anterior a respeito dos instrumentos inusitados.

Branco também tem ações cômicas que podem ser compreendidas segundo os princípios do realismo grotesco, em especial sua concepção do corpo. Em uma das tentativas de execução da canção sentimental, Branco começa a ajeitar com a língua o bocal do saxofone, uma atitude que satiriza automatismos dos instrumentistas de sopro, porém leva esse ato também ao extremo, pois termina por lambe o saxofone inteiro. Em sua visão de mundo, as imagens do realismo grotesco enfatizam as reentrâncias e os orifícios no qual o

³⁷⁰ WISNIK, J. M. op. cit., p. 33.

corpo absorve e se comunica com o mundo exterior, a boca e a ingestão de alimentos são aspectos que as personagens grotescas escancaram. A “degustação” do saxofone, além de debochar dos hábitos de instrumentistas, inclusive em relação aos cuidados exagerados que dispensam a seus instrumentos, remete ainda às imagens do princípio corporal cômico-grotesco.

Além desse ato, Branco evoca esse princípio toda vez que retoma a execução, sempre anunciando ao microfone: “Senhoras e senhores, uma canção (suspira exagerada e ruidosamente) sentimental”. No anúncio de sua música sentimental, que se pretende sublime, faz um ruído forte com o nariz bem próximo ao microfone, quase como se o absorvesse, enfatizando os sons nasais. Cada vez que repete esse anúncio a inspiração de ar se torna mais intensa, aumentando os ruídos que remetem a excrescências.

Após uma série de tentativas frustradas de execução, Branco expulsa Augusto do palco, mas este sempre retorna para impedir-lhe, passando a usar o microfone e o pedestal como ferramentas de uma sequência de *gags* burlescas segundo modelo das entradas de palhaço. Em um momento ele sobe o microfone ao máximo, em outro o inverte, colocando o microfone entre as pernas do Branco e anunciando: “Senhoras e senhores, uma canção (reproduz ruído de flatulência)”. Realiza, assim, uma inversão da direção do microfone que estava apontado para o alto – a cabeça, que representa a razão –, trazendo o foco para o baixo ventre. Logo em seguida acaba fazendo com que a vara de metal do pedestal acerte os genitais do Branco. Todos esses elementos remetem à cultura cômica, popular, grotesca e carnavalesca, sua inversão da ordem convencional, seu princípio corporal e sua degradação.

A criação desse quadro e as *gags* com o microfone remetem ao trabalho de um artista russo, Leonid Endibarov (1935-1972), um *clown* russo de considerável influência na atualidade³⁷¹, segundo testemunho de Marcelo Lujan. A cena funciona também como uma entrada de palhaço independente, tendo já sido apresentada isoladamente no Circo Zanni. Trata-se de um momento instigante para nossa análise, pois, mesmo que a música em si praticamente não seja executada (tocam somente alguns compassos), as personagens degradam e satirizam, segundo elementos próprios do palhaço e da poética grotesca, vários elementos musicais, como a postura profissional, o instrumento musical e, ainda, os acessórios fundamentais à musicalidade contemporânea, como o microfone e seu pedestal.

³⁷¹ JANDO, Dominique. *Clown*. Disponível em: <<http://www.circopedia.org>>.

3.2.4 Hora do músico convidado

No final do quadro anterior, Augusto expulsa Branco e diz que é hora do solo de trompete. Ao dizer isso coloca o trompete no chão e enfatiza sua piada apontando e repetindo: “Solo de trompete”. Augusto sai de cena e o foco de luz enfatiza o instrumento. Aqui há também a comicidade de palavras que vimos anteriormente, mas utilizando um trocadilho proporcionado pelas práticas musicais.

Antes de anunciarem o título do próximo quadro, Branco entra dançando de maneira cômica com um pandeiro nos pés, pratos entre as pernas e um chocalho. Augusto acompanha seu ritmo fazendo acordes na escaleta, Branco joga ainda uma clave com a mão enquanto faz ritmos, utilizando também o chocalho no malabarismo. Este é um momento da utilização de música com malabarismo, um tipo de trabalho que será desenvolvido novamente no final da peça.

Após esse número rápido, a dupla executa o tema *Die Moritat von Mackie Messer* de Kurt Weil, da *Ópera dos Três Vinténs*, de Bertolt Brecht. Vale-se de escaleta, saxofone e os pandeiros nos pés, tocando o tema com passos marcados. Aqui os excêntricos buscam uma execução performática da música. Assim como no trabalho da Cia. Teatral Turma do Biribinha, a poética da cena e seus efeitos cômicos dependem da corporalidade cômica e das habilidades que tornam a execução musical em uma performance de linguagens artísticas que passam a ser articuladas em conjunto. Para a realização de seus intentos, a execução musical em si é tão importante quanto a proeza corporal que marca o ritmo com o pandeiro nos pés em conjunto com uma coreografia. A dupla remete ao trabalho dos homens-banda³⁷² ou a uma das proezas que os *clowns* e excêntricos musicais se dedicam: a execução de vários instrumentos simultaneamente. No decorrer dessa cena, a dupla interage com o público e leva alguém da plateia para o palco. Para dar ensejo a essa situação anunciam ser o momento do músico convidado: Roberto Carlos.

Entra em *playback* o começo instrumental da canção *Amigo*, de Roberto Carlos, tema constantemente repetido nas aparições do cantor em programas televisivos, Branco lança papeizinhos picados, porém ninguém entra em cena. Augusto e Branco discutem entre si e dirigem-se à plateia, onde escolhem alguém do público para ser Roberto Carlos. Escolhida a

³⁷² Um tipo de artista que acopla a seu corpo vários instrumentos de maneira que possam ser tocados ao mesmo tempo, sendo acionados de maneiras diversas, como um bumbo que é percutido de acordo com o caminhar do executante. No capítulo anterior abordamos esse tipo de artista como “homem dos sete instrumentos”.

pessoa, eles a vestem com um casaco azulado e uma peruca, caracterizando-a de Roberto Carlos. Em seguida, trazem pandeiros de pés e vão aos poucos transformando o espectador em um homem-banda, acrescentando também pratos entre as pernas, um chocalho e a escaleta. Ensinam no próprio palco uma sequência de movimentos, geralmente na ordem: chocalho na mão, pandeiro no pé, pratos nas pernas e um glissando na escaleta com a outra mão. Fazem piadas de acordo com as características da pessoa e, por fim, ensinada a sequência, Augusto ainda brinca dizendo que vai colocar o trompete na orelha e que a pessoa deve rolar três vezes. Após guiarem o começo da sequência e estando a pessoa com certo ritmo, eles executam novamente o tema coreografado. A comicidade maior está no próprio desjeito do espectador escolhido, alguns destes tentam ainda seguir a coreografia que os excêntricos realizam, tornando sua figura ainda mais cômica.

As respostas dos espectadores convidados, que algumas vezes são chamados de Roberto ou de Roberta, foram diversas, mas sempre se mostraram descontraídos e disponíveis para participar. Esse momento torna-se interessante para observarmos o jogo de interação com o público e o improviso. Em uma das apresentações observadas aconteceu uma situação adversa: a convidada a participar era uma menina que aparentava mau humor e não se mostrou aberta a nenhuma interação com os atores, a despeito de ter aceitado subir ao palco. Marcelo Lujan, com o recurso do aparte, realizou comentários da situação com a plateia apenas com expressões faciais. A situação tornou-se cômica, mas sem que a menina tivesse seus desejos contrariados ou fosse ridicularizada, as personagens tornaram-se ridículas em suas tentativas de lidar com ela, que resistia a qualquer gracejo e se negou a dar um sorriso.

A eleição de pessoas da plateia para participar de um número, seja cômico, seja ilusionismo, seja acrobacia, é recorrente nas artes circenses. Se voltarmos ao ponto de vista de Bakhtin, podemos lembrar que as manifestações carnavalescas, ou derivadas de sua cultura, não possuíam separações tão estritas entre o palco e a plateia. As manifestações populares, que são também uma das origens dos tipos cômicos, nem sempre estabeleciam fronteiras precisas entre os artistas e o público, já que muitas destas se desenvolveram na rua.

“Na verdade, o carnaval ignora toda a distinção entre atores e espectadores. Também ignora o palco (...). Os espectadores não assistem o carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para todo o povo”³⁷³. Claro que essa relação é muito tênue se comparada com a realidade de uma festa carnavalesca medieval, mas, considerando a ligação que existe entre a poética dos palhaços e esta cultura, esse tipo de interação cria, ou

³⁷³ BAKHTIN, M. op. cit., p. 6.

recria, pelo menos momentânea e simbolicamente, a relação de igualdade entre os atores e o público.

3.2.5 Música Minimalista

Antes do quadro seguinte, Branco expulsa Augusto do palco alegando ser sua culpa a ausência de Roberto Carlos. Sozinho no palco, Branco coloca para rodar no dedo um disco de vinil e em *playback* entra uma gravação de Edith Piaf. Enquanto isso Augusto retorna, mas disfarçado de uma boneca construída com a cabeça e as mãos de um manequim. Esse quadro é desenvolvido com uma interação coreografada de Branco, o qual tenta seduzir a boneca. Em um momento Augusto se revela ao público, Branco retorna para dançar e os membros da boneca se esticam, por serem ligados por elásticos, criam-se imagens diversas até que o Branco termina apenas beijando uma das mãos da boneca, que já se separou do resto do corpo. Por fim, ao perceber que segura somente a mão, leva um susto e joga a mão para Augusto, que também se assusta. Trata-se de uma cena com uma plasticidade rica em elementos não realistas e em acabamento visual, mas não se trata de uma cena que se vale de recursos musicais, além da trilha sonora que dá suporte à coreografia. Por fim, Augusto termina a cena com uma vestimenta ainda mais extravagante, coberto com um casaco longo e brilhante que o ocultara em seu disfarce e um desentupidor na cabeça, que servira de suporte para a cabeça do manequim. Branco durante sua sedução retirou o casaco e a cartola, preparando-se para uma vestimenta mais apropriada ao malabarismo a ser realizado no restante da peça. É Augusto quem anuncia a próxima *track*: *Música Minimalista*³⁷⁴.

Este é o primeiro momento em que é utilizado o pedal de *loop*. Augusto pega o violão e executa um fragmento melódico curto que é posto em repetição por meio do pedal, coloca as mãos do manequim sobre o tampo do violão e a cabeça também próxima, compondo uma nova imagem que sugere que a boneca está a tocar o fragmento. Dirigem-se à cadeira no centro do palco e oferecem-na um ao outro. Entra então uma trilha em *playback* e a dupla passa a disputar a cadeira, trata-se de um tipo de número típico da acrobacia circense,

³⁷⁴ Termo emprestado das artes visuais referente às obras que se associavam ao Minimalismo, um movimento dos anos de 1960 que se caracteriza pela redução dos materiais artísticos às suas essências. No caso da música, trata-se de um estilo de composição caracterizado por uma simplificação intencional dos vocabulários rítmicos, melódicos e harmônicos, buscando uma repetição exaustiva e defasagens dos elementos sonoros. In: SADIE, Stanley (editor). op. cit, 2001. v. 16.

denominado *dandys*. A comicidade fica a cargo da performance corporal e acrobática que realizam em torno da cadeira enquanto a suposta “música de vanguarda” proposta pelos excêntricos é deixada em segundo plano. Podemos pensar novamente no papel dos palhaços em satirizar a seriedade musical, que deveria ser o principal para as personagens dispostas a gravar um disco, mas que, ao invés disso, entregam-se novamente à clássica disputa entre branco e augusto. Quando a trilha baixa, deixando somente o fragmento musical que permanecera em contínua repetição, eles voltam a agir com educação, um oferecendo polidamente a cadeira ao outro.

Nesse caso, a música se inicia como temática e introdução do pedal de *loop*, porém é sobreposta para a execução de uma performance cômica *clownesca* que se vale de acrobacias diversas, como saltos, rolamento e um número de força, mão a mão, no qual Augusto é suspenso pelo braço por Branco. Como é próprio dos palhaços circenses, os artistas utilizam a acrobacia e o corpo visando um efeito cômico. Acerca dessa característica referindo-se ao corpo dos palhaços, comenta Bolognesi :

Quando há um aprendizado corporal, visando ao desenvolvimento das habilidades físicas para a realização de cambalhotas e saltos-mortais – que aproximaria o palhaço do acrobata, portanto de um corpo sublime –, essa sublimidade deve escamotear no motivo maior do palhaço, que é a efetivação do grotesco³⁷⁵.

O quadro seguinte trata-se da execução do tema musical dos *muppets*³⁷⁶, com saxofone e violão. Nesse caso eles desempenham a música sem utilização de outros recursos e de outras técnicas além da própria execução dos instrumentos musicais, porém sua postura corporal tem uma qualidade diferente de uma performance convencional.

³⁷⁵ BOLOGNESI, M. F. op. cit., p. 180.

³⁷⁶ Personagens feitos com fantoches e marionetes que estrearam na TV americana em 1954, criados por Jim Henson.

Na figura 5, Marcelo Lujan e Pablo Nórdio podem ser vistos executando essa cena.



Figura 5 – Pablo Nórdio e Marcelo Lujan. Foto divulgação.

3.2.6 Apoteose

Após esse conjunto de quadros é iniciada a sequência final, que já não recebe mais título como as *tracks* anteriores, tratando-se de uma apoteose, o momento em que os artistas exploram as potencialidades do pedal de *loop* e realizam de maneira mais intensa a execução musical em conjunto com o malabarismo.

Este trecho se inicia com o Augusto fazendo sons vocais no microfone, até que começa a fazer o som de uma moto, dando mote para Branco entrar com um aparato cênico criado para o espetáculo: um triciclo-bateria. Trata-se de um triciclo ao qual estão acoplados objetos sonoros, como um prato, umas buzinas, uma caixa, uma campainha, além de suporte para baquetas e “malabares”. Branco desfila com o triciclo-bateria e começa a manipular os “malabares”, tendo sua movimentação marcada pelos sons que Augusto faz ao microfone, como sons de passos de cavalo, sons que pontuam movimentos e risadas, terminando com um *beatboxing*³⁷⁷ que é colocado para repetição no pedal de *loop*. A partir desse momento, frases musicais diversas são, aos poucos, colocadas em repetição, construindo uma música por meio da sobreposição dos fragmentos gravados. Ao mesmo tempo, eles executam malabarismo

³⁷⁷ Arte de imitar timbres instrumentais, principalmente de percussão, com sons vocais. É uma técnica muito praticada atualmente por grupos musicais ligados à cultura *hip-hop*.

com claves, valendo-se dos instrumentos musicais convencionais e do triciclo-bateria. As figuras 6 e 7 trazem imagens desse instrumento.



Figuras 6 (esquerda) – Entrada do triciclo-bateria. Foto: divulgação.
Figura 7 (direita) – Triciclo-bateria. Foto: Celso Amâncio de Melo Filho.

Os fragmentos colocados em repetição são diversos: o primeiro é uma variação dos *garrafofones*, ou pianos de garrafas. Augusto grava notas obtidas soprando uma garrafa com água, conseguindo mudar o tom bebendo uma quantidade de água e voltando a soprar, gravando assim uma pequena sequência melódica de dois ou três sons; outro fragmento, feito por Branco dessa vez, trata-se de um pequeno motivo melódico agudo realizado com sua própria voz, o qual ele dubla logo nas primeiras repetições de maneira cômica e com gestualidade; outro fragmento é feito com uma sequência de acordes rápidos no violão que funciona como uma base harmônica e rítmica.

Nesse ínterim, valem-se do malabarismo com claves que executam em dupla, há um momento em que Augusto toca o trompete com a mão direita e joga as claves recebidas de Branco com a mão esquerda. Simultaneamente, o artista vale-se das duas habilidades. No ápice da cena o triciclo-bateria se encontra posicionado no meio do palco, entre os artistas, os quais, junto com as claves, arremessam também baquetas que, ao serem recebidas, são utilizadas para percutir em algum dos instrumentos acoplados ao triciclo. Outro momento em que eles misturam efeitos musicais com malabarismo de maneira inusitada é quando arremessam claves diretamente na caixa.

Aqui há o malabarismo conjugado com a música, principalmente com efeitos de percussão. Alguns elementos melódicos, como a garrafa soprada e a voz, bem como o elemento harmônico (acordes do violão), permanecem em repetição pelo pedal de *loop*,

eventualmente, executam ainda o trompete ou o saxofone. O ritmo, nesse caso, pode ser compreendido como um elemento central e integrador das duas habilidades que se combinam na composição da cena, sendo o ponto em comum, inclusive por ser elemento inerente tanto ao malabarismo quando à execução musical. O ritmo musical está intrinsecamente relacionado ao tempo, podendo ser compreendido tanto em relação às durações dos sons quanto a uma marcação que estrutura e articula o discurso sonoro.

Originalmente “ritmo” e “rio” estavam etimologicamente relacionados, sugerindo mais o movimento de um trecho do que sua divisão em articulações.

No seu sentido mais amplo, ritmo divide o todo em partes. O ritmo articula um percurso, como degraus (dividindo o andar em partes) ou qualquer outra divisão arbitrária do percurso. “Ritmo é forma moldada no tempo como o desenho é espaço determinado” (Ezra Pound)³⁷⁸.

Schafer fala de ritmos regulares, que se repetem em intervalos simétricos, de existência mecânica, como as batidas de um relógio e os ritmos irregulares, que espicham ou comprimem o tempo real, que o autor chama também de ritmo virtual ou psicológico e está mais relacionado aos ritmos irracionais da vida³⁷⁹.

Nesta execução temos o ritmo regular rigorosamente mecanizado, já que sua execução está a cargo do pedal de *loop*, que repete os fragmentos em intervalos precisos. O ritmo irregular encontra-se conjugado com o malabarismo e depende do momento em que o artista recebe a baqueta para percutir e arremessá-la novamente. Porém, outro ritmo interfere neste que acontece de maneira um tanto aleatória e que em alguns momentos empresta-lhe certa regularidade, trata-se do ritmo do movimento corporal do próprio malabarismo. O malabarismo depende do ritmo corporal estabelecido e mantido nos atos de receber e de lançar os objetos, obviamente que não alcança a extrema regularidade que o aparato mecânico proporciona, porém se aproxima do ritmo de um instrumentista, o qual, por mais que esteja condicionado ao treino, recebe sutis variações em uma performance ao vivo. Nesse sentido, o entrosamento rítmico de dois malabaristas é muito similar ao de dois instrumentistas ao tocarem em conjunto, já que precisam de contato visual e atenção às variações do outro, que geralmente são ajustadas com muita prática e muitos ensaios. Porém, no caso dessa obra, o ritmo regular do *loop* colabora, assim como um metrônomo, para que esse entrosamento se realize.

³⁷⁸ SCHAFFER. M. op. cit., p. 75.

³⁷⁹ Ibid., p. 75.

Por fim, chegamos ao epílogo. A trilha sonora baixa e os excêntricos voltam-se ao novo disco. Augusto faz menção em uma comunicação gestual e Branco aponta o luminoso “No Ar”, que se apaga, indicando que a gravação se finalizou e que podem falar. A dupla então se recompõe para sua solenidade de lançamento, recoloca os casacos, Branco veste a cartola, eles estendem entre si a fita, Augusto executa novamente o “toque de clarim” com rufar de tambores em *playback* e eles cortam a fita. Branco, já sem os confetes, faz uma mímica representando-os enquanto diz: “*papelitos, papelitos, papelitos*”. Mais uma vez eles querem mostrar o produto à plateia. Augusto pede para fazer, Branco hesita, mas cede. Como no começo, Augusto sai empolgado, mostrando o disco enquanto Branco comenta orgulhoso: “três anos de trabalho, refeitos em cinquenta e poucos minutos”. Retornando ao palco, Augusto novamente tropeça, mas se levanta e mostra que o disco não foi quebrado. Corre para cumprimentar o companheiro e no abraço ouvimos o som do disco se quebrando. Entra então uma trilha em *playback*, Augusto observa os pedaços com perplexidade enquanto Branco começa a esbravejar. Na confusão burlesca típica dos *clowns*, os dois personagens saem na clássica perseguição do branco ao augusto.³⁸⁰

3.3 Conclusão

O Circo Amarillo e seu espetáculo mostraram-se um importante objeto de análises para um entendimento dos recursos e da poética dos *clowns* e excêntricos musicais. Trata-se de um grupo de trajetória diversificada, que, mesmo sem se originarem de famílias circenses, por suas inquietações e necessidades construiu sua prática de maneira similar a artistas estudados na pesquisa bibliográfica, tornando-se artistas múltiplos que encontraram na linguagem circense o local para suas experimentações. Além disso, o grupo desenvolve uma pesquisa consciente acerca dos palhaços músicos e particularmente dos excêntricos, dos quais se aproxima, inclusive, pela sua aparência visual.

Se compararmos o Circo Amarillo com os exemplos históricos e com o entendimento que Tristan Rémy, Mario Bolognesi, Pierre R. Levy, dentre outros, fazem da

³⁸⁰ Nas apresentações observadas, essa cena final teve variações, algumas vezes o disco se quebrava na queda, outras vezes no abraço final. Em uma das apresentações observadas na temporada de 2011, realizada no Teatro da União Cultural, em São Paulo, de setembro a novembro de 2011, o disco não foi quebrado e a dupla saiu do palco contente. Questionados quanto a essa mudança, os atores disseram que estavam testando um final diferente. Na temporada de 2012, que fez parte do projeto Viagem Teatral do SESI-SP, eles mantiveram o final tragicômico.

musicalidade *clownesca*, é possível encontrarmos pontos em comum e semelhanças: o grupo lança mão de recursos inusitados para a produção sonora, misturando-os aos instrumentos convencionais – no caso, o trompete, o saxofone, o violão e a escaleta –, apropriando-se ainda de recursos tecnológicos contemporâneos através da trilha sonora gravada e do pedal de *loop*. Os artistas satirizam as convenções musicais e os objetos relacionados ao microfone e ao disco de vinil, valendo-se desses aspectos concernentes ao universo musical para a criação da temática e da dramaturgia, eles trabalham ainda a proeza física e a exibição de capacidades acrobáticas como é próprio das artes circenses.

Podemos, por exemplo, comparar o espetáculo *Sem Concerto* com a pantomima dos Hanlon-Lee *Dó, Mi, Sol, Dó*, citada no primeiro capítulo. Assim como esta, o ambiente musical é cenário e enredo, sendo os músicos representados em tipos cômicos que conjugam acrobacia com performance musical. Comparando-o com a entrada *Música de Câmara*, dos Chesterfield, também citada anteriormente, há semelhança na intenção de uma execução musical que não se concretiza devido às particularidades próprias dos palhaços, como seu desjeito e descontrole.

Na elaboração do *Sem Concerto*, podemos perceber como diferentes instâncias musicais servem de articulação para as diversas habilidades ou técnicas que os excêntricos utilizam em sua poética. A melodia dialoga com a interpretação e a dramaturgia, adquirindo uma função dramática por seus aspectos emotivos, como no caso de *Uma Canção Sentimental*, na qual a melodia melancólica influi no ânimo de uma personagem enquanto sua inexecução justifica o conflito entre ambos. Quando se trata da acrobacia, o ritmo adquire um caráter preponderante por ser ponto em comum entre as duas artes. A música trabalhada no espetáculo adquire uma espetacularidade própria e potente por sua conjunção com outras habilidades artísticas. Marcelo Lujan e Pablo Nórdio trazem teatralidade para a performance musical e uma musicalidade peculiar à cena teatral, trabalhando ainda a poética circense. Além disso, o grupo se apropria do entendimento próprio acerca dos excêntricos para desenvolver a linguagem musical *clownesca*, propondo a utilização de novos recursos tecnológicos. Na cena final, os artistas compõem uma trilha sonora que não se atém a maneiras convencionais de compor, ou seja, sem a preocupação de execução de uma melodia conhecida e com margem para imprecisões melódicas e rítmicas.

Além dessas particularidades, a peça é elaborada com base na comicidade dos palhaços, tendo um enredo que se estrutura de maneira similar às entradas circenses, já que o desencadeamento do conflito está articulado com as características da dupla cômica branco e augusto, servindo ainda de mote para inserções diversas. A repetição da queda, no momento

em que as personagens alcançavam a resolução de seu conflito, remete aos finais de entradas *clownescas* e sua peculiar tragicidade. O disco quebrado novamente no calor da própria emoção de sua recriação traz a maravilha e o absurdo da condição humana que a arte dos palhaços evoca, destrói e acalanta em uma só queda.

Considerações finais

A arte do *clown* é feita de todas as artes, compiladas de uma certa maneira em um único artista que é de uma só vez cenógrafo de seu número, *gagman*, músico, malabarista, acrobata, etc. O *clown*, sem falar da arte total, constitui o paradigma de um artista “total”, ou seja, de um artista que reúne e retorna nele todas as técnicas do espetáculo ambulante e que, ainda, deve fazer de tal forma, nesse panóptico da pista circular, para ser visto por todos, sob qualquer ponto de vista, a situação, a cadeira onde o público se encontra instalado³⁸¹.

Os dois grupos eleitos para a nossa análise, Cia. Teatral Turma do Biribinha e Circo Amarillo, mostraram-se significativos não somente pelo trabalho musical e *clownesco* que realizam, mas pela possibilidade de averiguarmos artistas de origens tão diversas. Vários aspectos que nos propomos a analisar neste trabalho têm características comuns nos dois grupos, como a performance corporal cômica, que se alia à execução musical, a utilização de recursos inusitados e a efetivação de proezas extraordinárias em uma performance musical corriqueira, estando a proeza tanto nos instrumentos inusitados quanto na destreza corporal e na conjugação com o malabarismo. Quanto aos elementos puramente musicais, percebemos as melodias, juntamente com as marcações rítmicas, as instâncias mais trabalhadas, por serem de carga semântica mais facilmente reconhecida. As melodias e os ritmos nos remetem a músicas conhecidas, a estilos musicais e a ambientes, enquanto as relações harmônicas são de percepção mais sutil. Vale ressaltarmos que parte da música executada mantém os padrões semânticos da linguagem musical, as peculiaridades que os palhaços trabalham dizem respeito à mistura desses aspectos, às vezes descontextualizando-os ou desconstruindo-os, especialmente das melodias, que se transformam em sons grosseiros e ruídos similares a tropeços em uma dança ordenada.

Os palhaços realizaram em seu trabalho musical uma experimentação intensa da linguagem musical que não é abordada pela história da música. Entretanto, esse experimentalismo musical *clownesco* é anterior a recursos similares que somente seriam utilizados nas vanguardas musicais do século XX. Assim como os próprios palhaços, os ruídos no discurso musical representam o mundo irracional, instintivo e profano do qual a música europeia buscou se distanciar no contexto sacro em que iniciou suas convenções. Ruídos tendem ao despropósito, ao exagero e ao descontrole, enquanto sons musicais e

³⁸¹ ANGRÉMY, Jean-Pierre. *Prefácio* In: WALLON, Emmanuel (Org.). O circo no risco da arte. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 8.

afinados pressupõem ordem, disciplina e comedimento. Os ruídos de objetos estranhos, que surpreendem ao se tornarem afinados, são como as resoluções cênicas de muitas entradas *clownescas*, nas quais a ação é admiravelmente realizada no meio do erro, do tropeção e da queda.

A arte dos palhaços aliada à música resulta em uma poética singular, exigindo de seus intérpretes um domínio tanto de encenação teatral quanto de instrumentos musicais, além das particularidades cômicas dos palhaços. No desenvolvimento de sua arte, os palhaços extrapolaram as possibilidades de realização de proezas musicais, buscando os efeitos extraordinários em um sentido mais amplo do que o domínio técnico do instrumento. Na música instrumental do século XIX, os intérpretes e compositores aprimoravam o virtuosismo da execução, exigindo habilidades técnicas apuradas dos instrumentistas, muitas vezes visando indiretamente uma espetacularidade cênica. Os palhaços levam essa experiência ao extremo, conjugando suas habilidades acrobáticas à execução musical e modificando os timbres usais por meio de invenções que visam uma execução ainda mais incomum do que a dos solistas das salas de concerto.

Trata-se de um tipo peculiar de música, cujo resultado sonoro é consequência da estética circense e das suas necessidades específicas, relacionando-se ainda com seu espaço cênico, com a visualidade de seus intérpretes e a exibição de capacidades extraordinárias, como é próprio das artes circenses.

Vale ressaltarmos, ainda, que, na medida em que os ruídos foram incorporados e aceitos na música do século XX, seja pelas vanguardas artísticas ou por gêneros da música popular, os números inusitados perderam um tanto de seu caráter transgressor inicial, chegando a se tornarem números tradicionais. No entanto, sua peculiaridade é o trabalho com a estética da proeza e com a experiência do insólito e do extraordinário proporcionada ao público de hoje, especialmente no Brasil, onde esse tipo de número não tem tantos representantes como nas práticas circenses europeias. Nesse sentido, trabalhos como os dos artistas abordados possibilitam uma renovação das linguagens tanto musical quanto teatral, principalmente pelo fato de seus *performers* conjugarem variadas capacidades expressivas e espetaculares, diminuírem a fronteira entre as linguagens e aproximarem-se de artistas totais, que não delimitam suas manifestações criativas em uma única forma de expressão.

Referências bibliográficas

Material empírico

- BASSI, Leo. *Site de Leo Bassi*. Disponível em: <<http://www.leobassi.com/>>. Acesso em: 17 set. 2012.
- BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. *Site da Biblioteca Nacional da França*. Disponível em: <<http://www.bnf.fr/fr/acc/x.accueil.html>>. Acesso em: 28 out. 2012.
- CANDIOTTO, Carla. *Site de Carla CandiOTTO*. Disponível em: <<http://carlacandiOTTO.com/>>. Acesso em: 19 set. 2012.
- CHACOVACHI. *Site de Chacovachi*. Disponível em: <<http://www.chacovachi.com.ar>>. Acesso em: 25 ago. 2012.
- CLÃ – ESTÚDIO DAS ARTES CÔMICAS. *Site do Clã – Estúdio das Artes Cômicas*. Disponível em: <www.cladasartescomicas.com.br>. Acesso em: 12 mar. 2012.
- CIA TEATRAL TURMA DO BIRIBINHA. *Blog da Cia Teatral Turma do Biribinha*. Disponível em: <<http://ciaturmadobiribinha.blogspot.com>>. Acesso em: 16 mai. 2011.
- CIRCO AMARILLO. *Site do Circo Amarillo*. Disponível em: <<http://www.circoamarillo.com.ar>>. Acesso em: 15 jul. 2011.
- CIRCO CARAMBA. *Site do Circo Caramba*. Disponível em: <www.circocaramba.com.br>. Acesso em: 8 abr. 2013.
- CIRCO ZANNI. *Site do Circo Zanni*. Disponível em: <<http://www.circozanni.com>>. Acesso em: 15 de jul. 2011.
- ESTADO DE SÃO PAULO. *Site da Secretaria da Cultura*. Disponível em: <<http://www.cultura.sp.gov.br>>. Acesso em: 22 mai. 2013.
- GRUPO OFF-SINA. *Site do grupo OFF-SINA*. Disponível em: <<http://www.offcina.com.br>>. Acesso em: 8 ago. 2011.
- LA MÍNIMA. *Site da Cia. La Mínima*. Disponível em: <<http://www.laminima.com.br>>. Acesso em: 17 set. 2012.
- LUJAN, Marcelo. Entrevista concedida a Celso Amâncio de Melo Filho. Franca, jul. 2012.
- _____. Entrevista concedida a Celso Amâncio de Melo Filho. São Paulo, ago. 2012.
- MÉDIATHÈQUE CHAUMONT. *Site da MEDIATECA de Chaumont*. Disponível em: <<http://silos.ville-chaumont.fr/flora/jsp/index2.jsp>>. Acesso em: 28 out. 2012.
- NÓRDIO, Pablo. Entrevista concedida a Celso Amâncio de Melo Filho, Franca, jul. 2012.
- _____. Entrevista concedida a Celso Amâncio de Melo Filho. São Paulo, ago. 2012.

- OLODUM. *Site do grupo Olodum*. Disponível em: <<http://olodum.uol.com.br/>>. Acesso em: 20 set. 2012.
- ROSA DOS VENTOS. *Site do Festival Rosa dos Ventos*. Disponível em: <<http://www.rosadosventos.art.br/festival/festival.html>>. Acesso em: 16 mai. 2011.
- SILVEIRA, Teófanés. Entrevista concedida a Celso Amâncio de Melo Filho. Americana, jul. 2012.
- _____. Entrevista concedida a Celso Amâncio de Melo Filho. São Paulo, jun. 2012.

História do circo, teatro e cultura popular

- ABREU, Luís Alberto e SILVA, Erminia. *Respeitável público... O circo em cena*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.
- AVANZI, Roger e TAMAOKI, Verônica. *Circo Nerino*. São Paulo: Pindorama Circus. Códex, 2004.
- CAMARGO, Robson Corrêa de. A Pantomima e o Teatro de Feira na Formação do Espetáculo Teatral: o texto espetacular e o palimpsesto. In: *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. v. 3, ano III, n. 4, out., nov. e dez. 2006. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>.
- CANALE, Analía. La murga porteña como género artístico. In: MARTÍN, Alicia (Comp.) *Folclore en las grandes ciudades: arte popular, identidad y cultura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2005.
- DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no Século XIX*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.
- PORTICH, Ana. *A arte do ator entre os séculos XVI e XVIII: da commedia dell'arte ao paradoxo sobre o comediante*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- RUIZ, Roberto. *Hoje tem espetáculo? As origens do circo no Brasil*. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.
- SEIBEL, Beatriz. *Historia del circo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1993.
- SILVA, Erminia. *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007.
- TORRES, Antônio. *O circo no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.
- WALLON, Emmanuel (org.). *O circo no risco da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

Obras acerca de *clowns*, palhaços e tipos cômicos

- BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- CASTRO, Alice Viveiros de. *O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Ed. Família Bastos, 2005.
- DORNELES, Juliana Leal. *Clown, o avesso de si: uma análise do clownesco na pós-modernidade*. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre:, 2003.
- FABBRI, Jacques; SALLÉ, André. (Org.). *Clowns et farceurs*. Paris: Bordas, 1982.
- FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. São Paulo: SENAC, 2004.
- GAZEAU, A. *Historias de bufones*. Madrid: Miraguano Ediciones, 1995.
- HORNBACK, Robert. *The English clown tradition from the Middle Ages to Shakespeare*. Cambridge: D. S. Brewer, 2009.
- JANDO, Dominique. *Clown*. Disponível em: <<http://www.circopedia.org>>. Acesso em: 20 set. 2012.
- LEVY, Pierre Robert Levy. *Les clowns et la tradition clownesque*. Sorvilier: Editions de la Gardine, 1991.
- LOTTI, Eric. *Love & theft: blackface minstrelsy and the American working class*. Nova York: Oxford University Press, 1993.
- LOTZ, Rainer E. A musical clown in Europe. *The black perspective in music*, v. 18, n. 1/2. Foundation for Research in the Afro-American Creative Arts, 1990. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1214861>>. Acesso: 29 jul. 2011.
- MARQUES, Daniel. O tipo cômico: construção dramática, atorial e cênica. In: *Repertório*. v. 8, p. 28-33. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2005.
- RÉMY, Tristan. *Les clowns*. Paris: Bernard Grasset, 2002.
- RODRIGUES, Ricardo Alexandre Ribeiro. *Busca de princípios para uma atuação a partir de estudos sobre os griots africanos e os jograis medievais europeus*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Neto” – UNESP, São Paulo, 2011.
- SANTOS, Ivanildo L. Piccoli. *Os palhaços nas manifestações populares brasileiras: Bumba-meu-boi, Cavalo-marinho, Folia de Reis e Pastoril Profano*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Neto” – UNESP, São Paulo, 2008.

- SANTOS, Leslye Revelly dos. *A pedagogia das Máscaras por Francesco Zigrino: uma influência no teatro de São Paulo na década de 80*. Dissertação (Mestrado em Artes). – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Neto” – UNESP, São Paulo, 2007.
- SILVA, Ermínia. Biribinha: permanências, transformações, readaptações e reivenção do artista circense. In: *Rego do gorila*. n. 1, p. 27-29, nov. 2011. Presidente Prudente: Festival Rosa dos Ventos 2011.
- PANTANO, Andreia Aparecida. *A personagem palhaço*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

Poética e teorias da comicidade

- ARISTÓTELES, HORÁCIO e LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- PROPP, Vladimir. L. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

Teoria e estética musical

- CÉSAR, Ana Cláudia. *O cavaquinho encantado de Waldir Azevedo*. Curitiba: Prismas, 2013.
- LISBOA, Renato Rodrigues. *A escrita idiomática para tuba nos dobrados seresteiro, saudades e pretensioso de João Cavalcanti*. Artigo (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte, 2005.
- SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora UNESP, 2012.
- TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976.
- _____. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. São Paulo: Art Editora, 1991.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Metodologias de pesquisa

FERRAREZI JUNIOR, Celso. *Guia do trabalho científico: do projeto à redação final*. São Paulo: Contexto, 2011.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom e HOLANDA, Fabíola. *História oral: como fazer, como pensar*. São Paulo: Contexto, 2007.

Obras de referência

ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS. Paris: Encyclopaedia Universalis, 1977, v. 13.

GUINSBURG, J; FARIA, João Roberto e LIMA, Mariângela Alves (Org.). *Dicionário do teatro brasileiro*. São Paulo: SESC, 2009.

HARTNOLL, Phyllis (editor). *The Oxford companion to the theatre*. Londres: Oxford University Press, 1975.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SADIE, Stanley (editor). *Grove dicionário de música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1994.

SADIE, Stanley (editor). *The New Grove dictionary of music and musicians*. Oxford: Oxford University Press, 2001. v. 16.

Outros

GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

Audiovisual

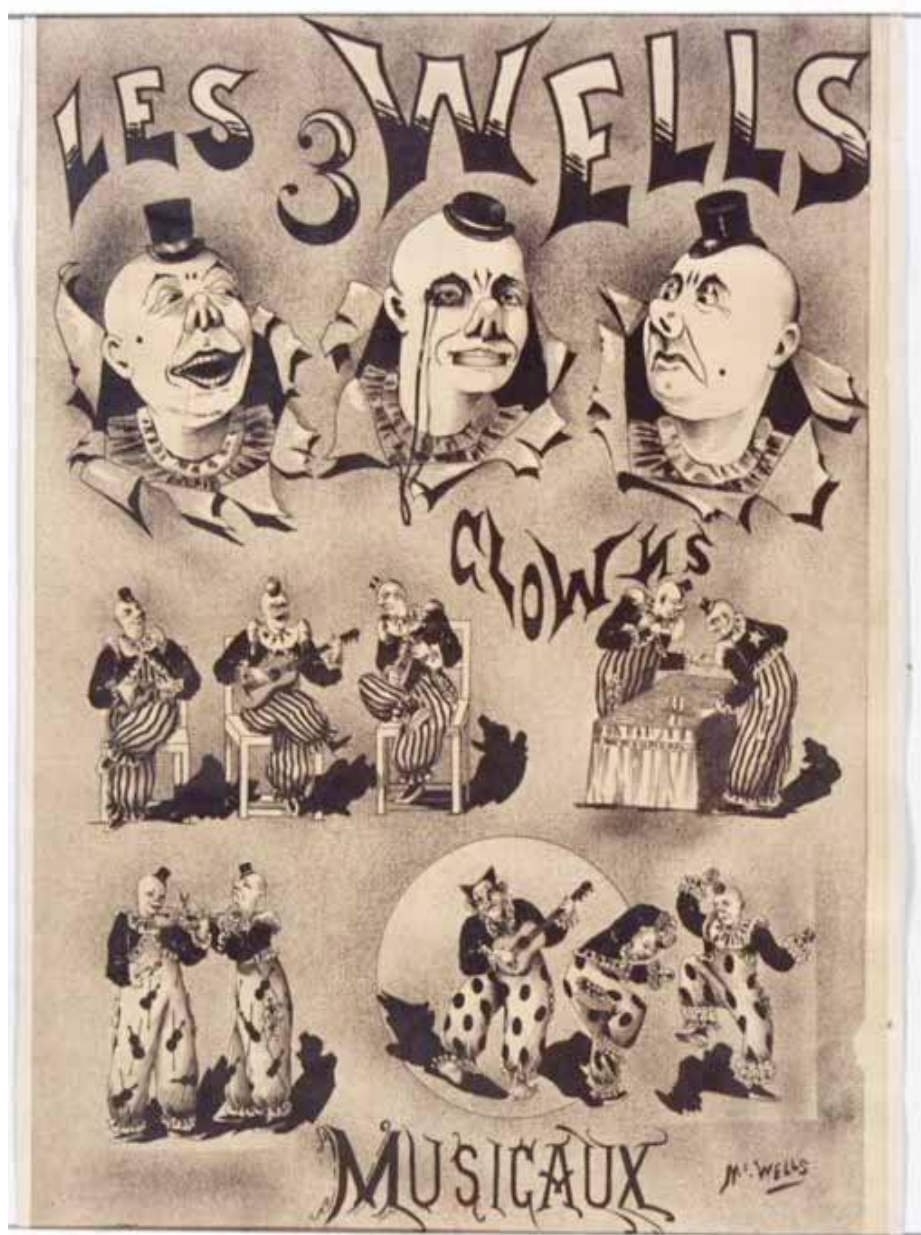
O CIRCO. Direção de Arnaldo Jabor. Produção de Oceano Vieira de Melo. São Paulo: Versátil Home, 1965. 1 DVD (27 min.), sonoro, colorido.

O REENCONTRO de Palhaços na Rua é a Alegria do Sol com a Lua. Teófanos Silveira. Arapiraca: Produção de Prefeitura Municipal de Arapiraca e SESI, 2009. 1 DVD (50 min.), sonoro, colorido.

ANEXO A – Cartazes de *Clowns Musicais* do Século XIX

As imagens que seguem são cartazes de grupos de *clowns* e excêntricos musicais do século XIX, trata-se de seis amostras que já se encontram em domínio público e são provenientes de duas instituições: A Biblioteca Nacional Francesa e a *Médiathèque Chaumont*.

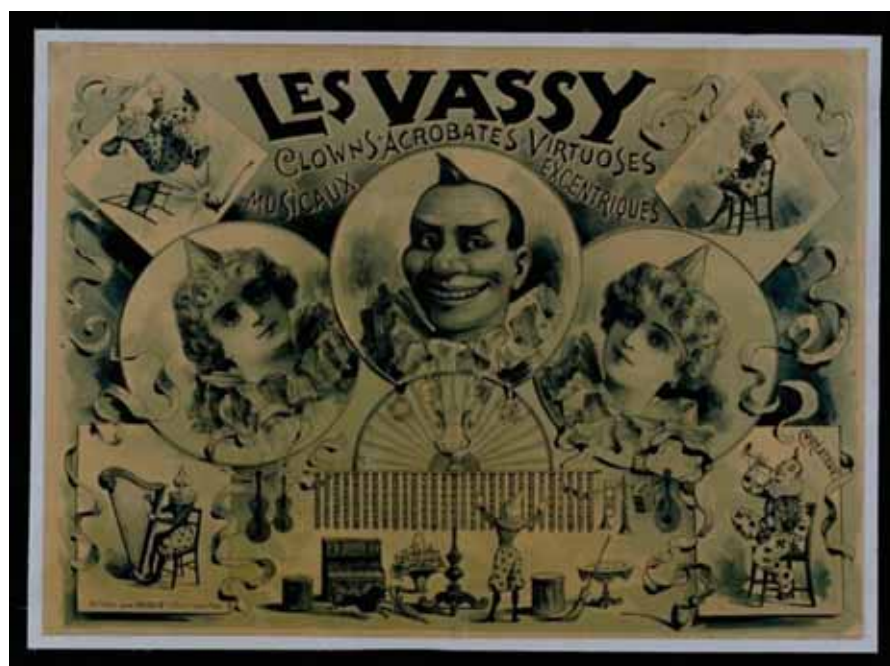
Figura 8 - *Les Trois Wells Clowns Musicaux*



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Título: *Les [trois] 3 Wells. Clowns musicaux. M[r]s Wells.*
 Editor: [s.n.]
 Data de publicação: 1890
 Assunto: *Clowns.*
 Assunto: Espetáculos e divertimentos.
 Assunto: Circo.
 Tipo: imagem fixa, estampa.
 Língua: Francês.
 Formato: 1 est. : litografia em cor, monocromático marrom; 80 x 60 cm.
 Formato: imagem/jpeg.
 Direitos: domínio público.
 Senha: ark:/12148/btv1b9017512p
 Fonte: Bibliothèque nationale de France, ENTTB-3-FT6
 Relação: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40481016f>
 Procedência: bnf.fr
 Acesso em: 14/3/2011.

Figura 9 - *Les Vassy Clowns Acrobates Virtuoses Musicaux Excentriques*



Título: *Les Vassy - Clowns - Acrobates*
 Editor: Paris : Louis Galice
 Data de publicação : [18.. ?]
 Assunto: *Les Vassy (trupe), cartazes de circo, clowns, excentriques et excentricités.*
 Língua: Francês.
 Formato: 1 estampa (cartaz), litografia em cor. 0,91 x 1,25 m.
 Formato: imagem/jpeg.
 Direitos: domínio público.
 Senha: http://silos.ville-chaumont.fr/flora/jsp/index_view_direct_anonymous.jsp?record=default:UNIMARC:82208
 Fonte: Médiathèque Chaumont ; A4860.
 Relação: <http://silos.ville-chaumont.fr/flora/servlet/DocumentFileManager?document=ged:IDOCs:24061&recordId=default:UNIMARC:82208>
 Procedência: Médiathèque de Chaumont
 Acesso em: 30/6/2011.

Figura 10 – *The Funniest Musikal Clowns Erman and Bobby*



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Título: The Funniest musikal clowns. Erman and Bobby... : [cartaz] / [Amax] ; [Spitzer]

Autor: Amax (cartaz). Ilustrador.

Autor: Spitzer (cartaz). Ilustrador.

Editor: [s.n.]

Editor: [impr. A. Reisser] (Vienne).

Data de publicação: 1890.

Assunto: Circo.

Tipo: imagem fixa, estampa.

Língua: Inglês.

Formato: 1 est. : litografia em cor. ; 63 x 95 cm

Formato: imagem/jpeg.

Direitos: domínio público.

Senha: <ark:/12148/btv1b9004710b>

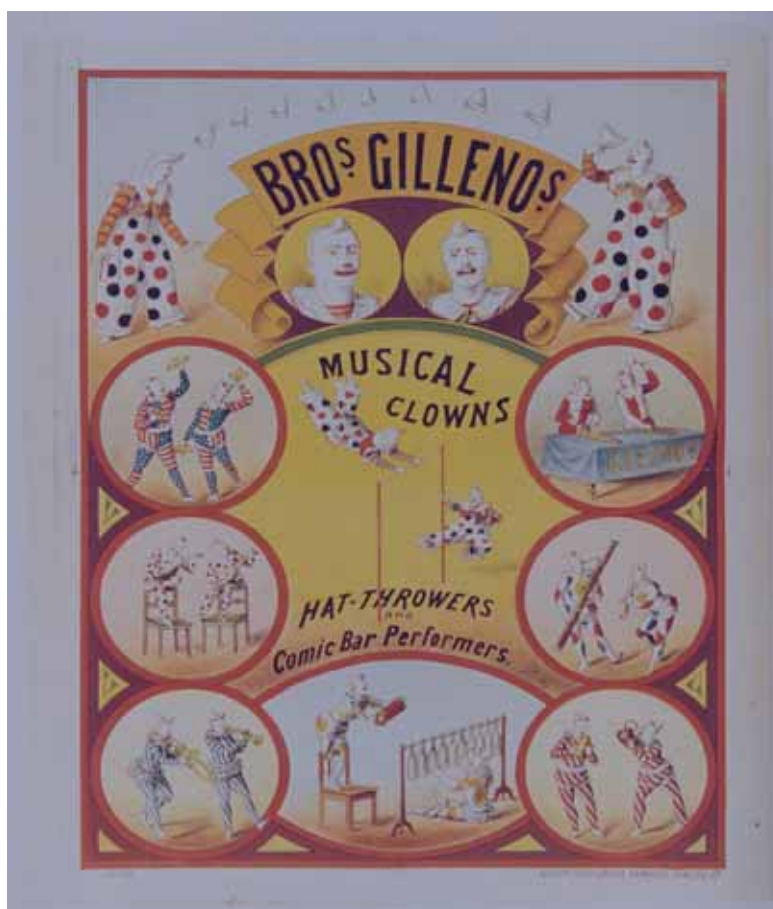
Fonte: Bibliothèque nationale de France, ENTDO-1(AMAX)-FT6

Relação: <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb398348521>>

Procedência: bnf.fr

Acesso em: 7/3/2011.

Figura 11 – Bros. Gillenos Musical Clowns



Título: Bros Gillenos : musical clowns / [não identificado]

Editor: Hamburg : A. Friedländer

Data de publicação: [18.. ?]

Assunto: Brothers Gillenos (trupe).

Língua: Inglês.

Formato: 1 estampa. (cartaz), litografia em cor. 55 x 72 cm.

Formato: imagem/jpeg.

Direitos: domínio público.

Senha:<http://silos.villechaumont.fr/flora/js.p/index_view_direct_anonymousjsp?record=default:UNIMARC:78459>

Fonte : Médiathèque Chaumont ; A1115

Relação:<<http://silos.villechaumont.fr/flora/servlet/DocumentFileManager?document=ged:IDOCs:2047&recordId=default:UNIMARC:78459>>

Procedência: Médiathèque de Chaumont

Acesso em: 30/6/2011.

Figura 12 – Alcazar d'Eté champs Elysées Arthur & Alfred, clowns musicaux



Título: Alcazar d'Eté champs Elysées Arthur & Alfred, clowns musicaux / Alcazar d'été. Paris

Autor: Alcazar d'été - Paris

Editor: Paris : Lith. Ch. Levy, 76 r Chateau d'Eau

Data de publicação: [18.. ?]

Assunto: Arthur et Alfred (trupe).

Língua: Frances.

Formato: 1 estampa (cartaz), litografia em cor. 58 x 42 cm.

Formato: imagem/jpeg.

Direitos: domínio público.

Senha:<http://silos.ville-chaumont.fr/flora/jsp/index_view_direct_anonymous.jsp?record=default:UNIMARC:79568>

Fonte : Médiathèque Chaumont ; A2221

Relação:<<http://silos.ville-chaumont.fr/flora/servlet/DocumentFileManager?document=ged:IDOCs:3852&recordId=default:UNIMARC:79568>>

Procedência: Médiathèque de Chaumont

Acesso em: 7/3/2011.

Figura 13 – Joe Maro clown musical. Original exentric



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Título: Joe Maro clown musical. Original exentric : [cartaz] / [não identificado]

Editor: [s.n.]

Editor: Virano e Cie (Roma)

Data de publicação: 1890

Assunto: Clowns.

Assunto: Espetáculos e divertimentos.

Assunto: Circo.

Tipo: imagem fixa, estampa.

Língua: Italiano.

Formato: 1 estampa, litografia em cor; 100 x 65 cm.

Formato: imagem/jpeg.

Direitos: domínio público.

Senha: <ark:/12148/btv1b9014724n>

Fonte: Bibliothèque nationale de France, ENTTB-3-FT6

Relação: <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb404779928>>

Procedência: bnf.fr

Acesso em: 30/04/2011.