



MELO FILHO, Celso Amâncio de. *A Musicalidade na Arte de Palhaços: considerações históricas acerca dos Clowns Musicais e sua poética na obra de três grupos da atualidade*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, mestrado em artes, Mario Fernando Bolognesi.

Resumo

A presente comunicação aborda uma pesquisa que está em desenvolvimento acerca da utilização e domínio da música enquanto ferramenta usual na arte de *clowns* e palhaços. 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, charlatães, comediantes *dell'arte*, que influenciaram na constituição dos *clowns* circenses, cômicos *blackface*, excêntricos musicais, palhaços cantores, entre outras máscaras e personagens que se valiam, e ainda se valem, da música como recurso de sua poética cênica. Em conjunto com uma abordagem da história dos *clowns*, a pesquisa estuda o trabalho de três grupos da atualidade: Cia. Teatral Turma do Biribinha, Grupo Off-Sina e Circo Amarillo. Por meio da metodologia de pesquisas em história oral busca-se compreender o trabalho destes como continuidade de um fazer artístico ancestral, mas que possibilita 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: *Clown* – Palhaços – Circo – Excêntricos Musicais – Clowns Musicais.

Abstract

The report addresses a research that is being developed about the use and mastery of music as a usual tool in the art of clowns. Observed as performers with multiple skills, the clowns kept in his work an artistic aversion to specializations, as well as the comic characters from which descended, like acrobats, buffons, charlatans, comedians *dell'arte*, which influenced the formation of circus clowns, blackface minstrels, musical eccentrics, singers clowns, among other masks and characters who relied and still rely, music and scenic feature in their practice. In conjunction with an approach to the history of clowns, the research examines the work of three groups of today: Cia. Teatral Turma do Biribinha, Grupo Off-Sina and Circo Amarillo. Through the methodology of oral history the research seeks to understand the work of these 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.

Dentre as contribuições das artes circenses, a integração de linguagens artísticas distintas, talvez seja um de seus fenômenos mais significativos. Articular malabarismo, acrobacia, interpretação cômica e música, em uma única encenação, sempre fez parte do ofício dos circenses, assim como um constante intercâmbio cultural entre artistas de origens diversas. A música é parte essencial desta bagagem, adquirindo ainda uma expressividade peculiar ao ser incorporada à arte dos *clowns*, ou palhaços. Na presente pesquisa somos instigados a buscar uma compreensão mais aprofundada do papel da música na arte dos palhaços, tentando identificar as motivações que os levaram, por meio de aspectos históricos diversos, a se tornarem músicos, bem como estudar a maneira que esta arte é utilizada em sua poética cômica.

A arte dos palhaços e *clowns*, termos que neste trabalho são tratados como sinônimos, sempre esteve vinculada à música, assim como também fez parte das práticas de variados tipos de artistas e cômicos que os precederam. O pesquisador Robson Corrêa de Camargo, ao discutir a importância

de estudar o teatro além de seu texto escrito ou falado, cita as capacidades do mimo romano, numa descrição que inevitavelmente nos remete ao espetáculo de circo:

As companhias de mimo romano apresentavam uma variedade infindável 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. (CAMARGO, 2006, p. 02)

Essas características dos mimos da antiguidade sobreviveram no trabalho de numerosos grupos de artistas que continuaram a realizar apresentações misturando técnicas variadas por toda a Idade Média e posteriormente. Eram artistas que precisavam se valer de multiplicidade de recursos, pois apresentavam-se a um público vasto, em locais tão diversos como feiras, praças, palcos improvisados sobre bancadas de madeira (daí a origem do termo saltimbanco, *saltare in banco*), teatros, cortes e, a partir de fins do século XVIII, também em circos. Não somente a música, mas um complexo domínio de técnicas como acrobacia, malabarismo e atuação era necessário para que jograis, bufões e comediantes *dell'arte* ampliassem suas garantias de trabalho.

Por influência deste tipo de artistas, o palhaço circense tem em sua constituição uma variada gama de personagens cômicos 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. Os atores que interpretavam estas figuras cômicas, independente de representarem personagens rústicos, idiotas, torpes, espertalhões ou ridículos, tinham a música como parte de um conjunto de saberes e práticas usuais. Entre esses entremeios, a música não cumpre exclusivamente sua função musical por 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.

Os espetáculos de circo, desenvolvido inicialmente na Inglaterra e França em finais do século XVIII, rapidamente abarcou os artistas tão versáteis daquele período, criando novas formas de organização de seu trabalho. Os *clowns*, personagens cômicas do teatro inglês, rapidamente se incorporaram aos circos e adaptaram-se às suas especificidades, iniciando suas atuações nos picadeiros com paródias dos números equestres e acrobáticos. O contato com as diversas modalidades artísticas dos saltimbancos provocou também a “adoção do mesmo procedimento para com as demais habilidades. Assim, criaram-se *clowns* saltadores, acrobatas, músicos (...) etc.” (BOLOGNESI, 2003, p. 65). Surgiram tipos de palhaços mais dedicados a uma determinada técnica, como os *clowns musicais*, mas sem deixar de realizar um trabalho múltiplo.

Proibições do uso da fala levaram os artistas circenses a ampliar seus recursos expressivos para outros âmbitos. Pierre Robert Levy lembra que não somente a fala, mas também a utilização de instrumentos musicais esteve sujeita 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 e pouco convencionais: sinetas, sinos, panelas e frigideiras” (LEVY, 1991, p.18). Desta solução criativa teria originado a prática de construção de instrumentos inusitados, que se tornaram um arsenal típico dos *clowns* musicais. Outros tipos cômicos do contexto circense e teatral do século XIX tiveram na música uma ferramenta essencial. Dentre estes podemos citar os excêntricos, que surgiram da adaptação do trabalho *clownesco* para os palcos de teatros de variedades, como os *Music Halls*; e os *blackfaces* ou *minstrels*, personagens cômicos interpretados inicialmente por brancos com a face pintada de preto e que satirizavam a população afro-descendente, nos Estados Unidos, valendo-se de apropriações caricaturais de elementos de sua cultura, principalmente de canções e ritmos.

Tristan Rémy (2002) comenta que os bons *clowns* são frequentemente instrumentistas hábeis, referindo-se a vários exemplos que se valiam da música em seus números cômicos, como as

famílias Cairolí, Fratellini e o *clown* Grock, tendo este último utilizado a música como principal linha de seus números. Relata que possivelmente foram os irmãos Price, no século XIX, quem fizeram a habilidade musical passar de um acessório do jogo *clownesco* para uma especialidade. No entanto, devemos levar em conta que a prática musical por parte de atores cômicos é muito mais antiga, não sendo possível ter certeza do quão especializados eram os artistas predecessores. Mas independentemente do surgimento de grupos de *clowns* mais dedicados à arte musical, Rémy lembra que não se pode deter exclusivamente a estes, já que alguns utilizam a música como ferramenta cômica ocasionalmente, desenvolvendo números musicais ao lado de seus outros números. Portanto, uma noção fundamental para se observar a música no contexto dos *clowns* ou palhaços está em compreendê-la como intrínseca a esta arte, parte indissociável de seus números, assim como a acrobacia e o malabarismo.

No Brasil, os palhaços circenses também foram músicos, sendo os palhaços cantores um importante fenômeno para a difusão cultural no final do século XIX e começo do século XX. Foi também uma singularidade dos palhaços da América Latina, em comparação com os *clowns* europeus, o fato de, além de canções exclusivamente cômicas e paródias, terem no repertório canções de natureza sentimental ou romântica, como as modinhas e outros gêneros que estavam em voga na época. Dois nomes que podemos destacar deste período são Eduardo das Neves e Benjamim de Oliveira. O primeiro conseguiu na vida de artista circense a possibilidade de alcançar uma intensa carreira musical, tornando-se um dos artistas populares mais conhecidos de sua época e uma das vozes pioneiras em gravações nacionais da Casa Edison. Benjamim de Oliveira teve sua carreira como palhaço marcada por ser músico, tocador de violão, cantor e dançarino de lundu, agradando o público inclusive por cantar em português, diferente de outros palhaços músicos que eram estrangeiros (SILVA, 2007, p. 130), também chegou a gravar seis discos como intérprete, entre os anos de 1907 e 1912 (Ibid., p. 237).

Hoje, alguns grupos e artistas mantêm ou pesquisam a música como ferramenta de sua poética, para este trabalho foram abordados três grupos de localidades e trajetórias diversificadas: a Cia. Teatral Turma do Biribinha, de Arapiraca (AL); o Circo Amarillo, de origem argentina, mas radicados em São Paulo e o Grupo Off-Sina, do Rio de Janeiro.

A Cia. Teatral Turma do Biribinha é dirigida por Teófanés Silveira, palhaço Biribinha, que começou o trabalho artístico ainda criança no circo-teatro de seu pai. Teófanés, que já está mais acostumado a ser chamado de Biribinha, é um representante do circo de organização familiar e traz na memória muitas referências a costumes dos circos nordestinos da segunda metade do século XX, dentre estes, as práticas musicais que busca enfatizar no trabalho de sua companhia. Trabalha principalmente os instrumentos inusitados como piano de garrafas, copos, serrote, sinos de identificar gado e bomba de bicicleta, tudo isso em conjunto com instrumentos convencionais como violão, teclado e acordeão. Para esta pesquisa foram observados um espetáculo, *Reencontro de Palhaços com a Rua É Alegria do Sol com a Lua*, e uma intervenção, *Palhaçada Musicada*.

O Circo Amarillo desde sua origem, na cidade de Río Cuarto, província de Córdoba, na Argentina, tem como membros principais a dupla Marcelo Lujan e Pablo Nórdio, tendo já contado com variados artistas em sua trajetória de quinze anos. Eram inicialmente um grupo que realizava performances em casas noturnas e que passou a se interessar por malabarismo e artes circenses, incorporando-as a suas apresentações. Lujan já tinha envolvimento com a música desde a adolescência e trouxe esta arte para todos os trabalhos que realizavam. Quando o grupo fixou-se na cidade de São Paulo, já depois de ter passado por Camboriú, Salvador e pelo sertão do Cariri (CE), o palhaço musical tornou-se um dos pilares de sua pesquisa, por influência principal da Cia. La Mínima, com a qual se tornaram sócios do Circo Zanni. No espetáculo *Sem Concerto*, a dupla trabalha como excêntricos musicais, revelando-se condizentes com aspectos que esta pesquisa verificou no trabalho deste tipo cômico, como a opção pelo palco, o uso de fraques e maquiagem

mais brandas, porém sem deixarem de ser a dupla cômica Augusto e Branco, cuja relação cênica está expressa tanto em detalhes de suas máscaras-maquagem quanto no jogo que estabelecem.

O Grupo Off-Sina é constituído por Richard Rigueti e Lilian Moraes, tendo iniciado o trabalho na cidade de Rio de Janeiro, optando mais especificamente pelo teatro de rua e pela arte *clownesca*. O interesse pelo palhaço foi influenciado pelo contato que o grupo teve com Doracy Campos, o palhaço Treme-Treme, que se valia de música em seus números. Em homenagem, o grupo desenvolveu, no ano de 2012, o *Tremelicando*, espetáculo que propõe recuperar e recriar números deste palhaço. O Off-Sina não tinha a música como pesquisa até a idealização deste espetáculo, em cujos ensaios aprimoraram suas técnicas e construíram instrumentos inusitados, conseguindo soluções próprias para a afinação de seus objetos sonoros, tendo ainda instrumentos que pertenceram a Treme-Treme, como seu piano de latas. O espetáculo teve até o momento seus ensaios observados, tendo iniciado a primeira temporada em 19 de outubro de 2012.

Até o momento desta publicação somente foi realizada a análise do espetáculo *Sem Concerto*, do Circo Amarillo, sendo possível observar particularidades, como a execução musical tanto de maneira convencional quanto inusitada, a performance conjunta de malabarismo e música valendo-se do ritmo como elemento integrador e que viabiliza a conjugação destas habilidades. O universo musical e suas convenções são o motivo principal do enredo e também a articulação da dramaturgia, colocando a arte musical como protagonista da encenação. Espetáculos como este revelam-nos possibilidades de se trabalhar teatralidade em performance musical e uma musicalidade peculiar à cena teatral.

Bibliografia

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

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*. Outubro, novembro e dezembro de 2006, v. 3 Ano III N°. 4. Disponível em: www.revistafenix.pro.br

LEVY, Pierre Robert Levy. *Les Clowns et la Tradition Clownesque*. Sorvilier: Editions de la Gardine, 1991

RÉMY, Tristan. *Les Clowns*. Paris: Bernard Grasset, 2002.

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