

Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro  
Secretaria Municipal de Cultura

# Palhaços Excêntricos Musicais

Erminia Silva  
Celso Amâncio de Melo Filho

40  
5 RIO  
450

OFF  
SINA  
27 ANOS  
CIRCO • TEATRO DE RUA

Grupo Off-Sina

## **Palhaços Excêntricos Musicais**

Erminia Silva

Celso Amâncio de Melo Filho

Rio de Janeiro

2014

*Autores*

Celso Amâncio, Ermínia Silva, Lilian Moraes e Richard Rigueti.

*Conselho Editorial*

Celso Amâncio, Ermínia Silva, Lilian Moraes e Richard Rigueti.

*Direção de Arte*

Cristhianne Mandalozzo Vassão.

*Foto da capa*

Marcus Gullo

*Revisão*

Erica Resende

*Produção*

Lilian Moraes, Richard Rigueti e Simone Dutra.

*Realização*

Grupo Off-Sina

*Patrocínio*

Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro / Secretaria Municipal de Cultura.

Dados internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S586

Silva, Erminia  
Palhaços excêntricos musicais / Erminia Silva e Celso Amâncio  
de Melo Filho. Rio de Janeiro: Grupo Off-Sina, 2014.

Inclui Bibliografia.  
ISBN

1. Palhaço. 2. Arte e música. 3. Instrumentos musicais. I. Melo  
Filho. Celso Amâncio de.

CDD: 791.33

# SUMÁRIO

## APRESENTAÇÃO

## INTRODUÇÃO

### CAPÍTULO 1

#### **PALHAÇOS EXCÊNTRICOS MUSICAIS: debates e origens**

- 1.1 Palhaço excêntrico: debate histórico
- 1.2 Dramaturgia do palhaço excêntrico – artes circenses/musica/teatro/dança, tudo isso?
- 1.3 Quem são os excêntricos para os autores estrangeiros?
- 1.4 E no Brasil?

### CAPÍTULO 2

#### **PALHAÇOS MUSICAIS E EXCÊNTRICOS: os autores conduzidos pelas mãos de artistas, mestres e parceiros circenses**

- 2.1 Nego Beijo: acrobata, palhaço, cantor, instrumentista, ator, autor, diretor e excêntrico (Erminia Silva)
- 2.2 Doracy Campos e Alvina Campos – Palhaço Treme-Treme e Palhaça Corrupita (Erminia Silva)
  - 2.2.1 *Formação do artista*
  - 2.2.2 *Menino em fuga, casaca-de-ferro, palhaço, domador – destaque na mídia*
  - 2.2.3 *Dos vários processos herdados e alçou grandes voos*
  - 2.2.4 *Doracy – Treme-Treme e Alvina Campos*
  - 2.2.5 *Diversos sentidos, diversos sons no Circo Treme-Treme mistura total: circo/rádio/shows/TV/circo-teatro/teatro – décadas 1950 e 1960*
  - 2.2.6 *Polifonia e polissemia artística – mistura total: circo/rádio/shows/tv/circo-teatro/teatro – décadas 1950 e 1960*
  - 2.2.7 *Treme-Treme e Corrupita vão para Televisão*
  - 2.2.8 *De volta ao Rio de Janeiro e boa parte do Brasil*
    - 2.2.8.1 *Vamos falar um pouco do Táxi Maluco*
    - 2.2.8.2 *Treme-Treme vai para a Barra da Tijuca – funda o Teatro de Lona*
  - 2.2.9 *Breve análise final que é outro início*
- 2.3 Teófanos Silveira – Palhaço Biribinha (Celso Amâncio de Melo Filho)
  - 2.3.1 *Biribinha e sua turma*
  - 2.3.2 *No solo do inusitado*
- 2.4 Circo Amarillo e o espetáculo Sem Concerto (Celso Amâncio de Melo Filho)
  - 2.4.1 *Circo Amarillo no Brasil*
  - 2.4.2 *Sem Concerto*

### CAPÍTULO 3

#### **GRUPO OFF-SINA: encontros e afetos**

- 3.1 Doracy e Alvina Campos, Richard Riguetti e Lilian Moraes
- 3.2 Trajetória do Grupo Off-Sina: da rua para a lona
- 3.3 Palhaços Excêntricos Musicais - Café Pequeno e Corrupita
- 3.4 Escola Livre de Palhaços – ESLIPA
- 3.5 Texto Complementar: ESLIPA: A ousadia pioneira de uma dupla de palhaços (Michelle Cabral)

## CAPÍTULO 4

### A MULTIPLICIDADE DE VOZES: com quantos artistas/músicos se faz um Excêntrico Musical?

- 4.1 As vozes de amigos e parceiros
  - 4.1.1 *Amir Haddad*
  - 4.1.2 *Daniel Gonzaga*
  - 4.1.3 *João Batista*
  - 4.1.4 *Teófanés Silveira*
  - 4.1.5 *Marcelo Bernardes*
  - 4.1.6 *Mônica Besser*
  - 4.1.7 *Mauro Bruzza*
  - 4.1.8 *Cristiano Pena*
  - 4.1.9 *Edmilson Santini*
- 4.2 Futuros Excêntricos Musicais - Depoimento dos alunos da Eslipa
  - 4.2.1 *Carlos Souza – Palhaço Carlitos*
  - 4.2.2 *Diogo Maroja - Palhaço Moleza*
  - 4.2.3 *Bruno França – Palhaço Felizardo Tum Tum*
  - 4.2.4 *Cíntia Nunes – Palhaça Rita Roberta*
  - 4.2.5 *Gzuz Lima – Palhaço Mijolino*

## REFERÊNCIAS

## APRESENTAÇÃO

*Luís Alberto de Abreu*

Em *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco, o monge franciscano Guilherme de Baskerville conversa com um mestre vidreiro, beneditino, encarregado da reposição dos pequenos vidros dos imensos vitrais da abadia. O mestre vidreiro lamenta que por mais que labore não consegue dar aos vidros que fabrica as mesmas cores, as mesmas transparências, a mesma beleza que os antigos mestres, de há quase quatrocentos anos (a ação do romance dá-se no século XIII), construtores da abadia e criadores dos vitrais, conseguiram. E conclui o beneditino: “os antigos eram gigantes. Nós somos anões”. Guilherme de Baskerville, espírito aberto às mudanças do mundo, reflete um momento e concorda com o mestre vidreiro. “É verdade, nós somos anões. Mas somos anões nas costas de gigantes de tal forma que podemos ver melhor e mais longe do que os próprios gigantes conseguiram enxergar.” Não são as exatas palavras de Umberto Eco em *O Nome da Rosa*, lidas há mais de trinta anos, mas é esse o raciocínio e ele veio de pronto ao terminar a leitura deste livro de Erminia Silva e Celso Amâncio de Melo Filho.

O livro é sobre o palhaço circense, mais especificamente sobre um deles, o palhaço excêntrico musical. No entanto, não existe assunto único, qualquer assunto sempre refere a outros assuntos e, então, o livro se desdobra em história e organização do circo tradicional, processos de aprendizado artístico, o caráter múltiplo do espetáculo circense e algumas de suas figuras emblemáticas como Benjamim de Oliveira e Doracy e Alvina Campos. Não bastasse os autores traçam a ponte entre a tradição circense e a contemporaneidade evidenciando a importância das técnicas e procedimentos do espetáculo circense na construção espetáculos de novos grupos oriundos da música, do teatro, da performance, como o grupo Off-Sina e a Cia Teatral Turma do Biribinha e o Circo Amarillo. Por fim, o livro reafirma uma verdade que finalmente começa a se firmar: o artista de circo não pode ser encerrado numa idealização romântica de uma hipotética pureza da tradição. Ele sempre foi contemporâneo, sempre fez a transição entre as técnicas e a mentalidade do passado e as novas ideias e técnicas que os novos tempos requeriam e necessitavam. O artista circense também não pode ser relegado a simples rodapé na história das artes e espetáculos como querem os pesquisadores e historiadores das “artes cultas”. O artista circense é, e sempre foi, extraordinariamente maior do que pode imaginar o senso comum ou o preconceito que, desde o século XVIII, a cultura dominante abriga e dissemina: o circo é divertimento das classes menos abastadas e como tal é um amontoado grosseiro de técnicas sofríveis que não conseguiriam alçar à altura de uma verdadeira Poética.

Há tempos que a historiadora Erminia Silva investe contra esse tipo de desinformação e de preconceito. Desde sua dissertação de mestrado sobre a socialização/formação/aprendizado de técnicas e práticas circenses no chamado circo-família, ela desvela um mundo onde a educação artística atingia níveis de qualidade, amplitude e conhecimento, processos de aprendizado e rigor, inimagináveis em nossas melhores escolas de formação artística. E em sua tese de doutorado aborda uma figura lendária na história do circo, Benjamim de Oliveira, com um alcance muito além da figura de palhaço, como ficou conhecido. Benjamim foi uma figura múltipla – ator, dramaturgo, diretor, compositor, instrumentista, empresário e empreendedor. Um artista que dialogou com outras linguagens e meios de comunicação da época, transitando com desenvoltura entre a tradição e a contemporaneidade. E isso, como elucida a autora, não

se deveu a um isolado gênio criativo, mas estava perfeitamente em consonância com as formas e práticas do aprendizado artístico característico do circo. A inventividade de Benjamim de Oliveira lançou raízes e pode se desenvolver porque existia o terreno fértil da formação artística circense. Uma formação rigorosa, múltipla, completamente aberta às inovações e ao trânsito com outras linguagens.

No presente livro, Erminia retoma Benjamim de Oliveira e o compara a outra figura, Doracy Campos que com sua mulher, Alvina Campos, tornou-se emblema desse artista múltiplo, na segunda metade do século XX. Doracy empreendeu, inventou, criou técnicas, transitou por vários veículos de comunicação e linguagens artísticas, fez o que a sólida formação de artista circense lhe possibilitou: tornar-se um artista completo. Doracy tornou-se mais conhecido como palhaço excêntrico musical *Treme-Treme* que fez dupla com a palhaça *Corrupita*, criada por sua mulher Alvina. Ambos marcaram época nas duas últimas décadas do século XX. E aqui voltamos ao foco destas pesquisas de Erminia Silva e Celso Amâncio de Melo Filho, o palhaço excêntrico musical, um tipo que sintetiza em si toda a multiplicidade da formação do circense: ator, acrobata, inventor, cenógrafo, figurinista, dramaturgo, palhaço, instrumentista e compositor musical. Além é claro de empresário e empreendedor, funções básicas do artista circense.

Numa escrita clara, sugestiva, altamente envolvente Celso e Erminia abrem, passo a passo, o caminho em direção à essa figura iluminada do palhaço excêntrico, mais um “ser” do que um personagem. Uma figura fora do centro, fora das regras, aberto como criança a quaisquer estímulos que logo se transformam em riso e alegria em razão da maneira inusitada, inventiva com que processa e dialoga com a realidade. Uma figura risonha e ao mesmo tempo poética porque vasculha as coisas cotidianas e extrai delas ora elementos grotescos, ora elementos tão delicados que alcançam o patético, o terno, o avesso da matéria de que as coisas cotidianas são feitas. Um mágico sem truques que consegue extrair harmonias musicais de garrafas, penicos e latas, fazer música atirando moedas sobre uma pedra, consegue buscar sons, ruídos cômicos e notas musicais de bexigas e bombas de bicicletas, harmonizando, transformando numa pequena sinfonia sons, ruídos e notas musicais. O excêntrico musical traz a magia ao mundo cotidiano e revela que os mais toscos objetos cotidianos podem abrigar dentro de si uma potência inusitada quando tocados com outros objetivos. Os objetos não são o que aparentam e revelam-se em sua grandeza harmônica, revelam-nos a própria alma de que também são feitos. Esse é o mais alto grau de magia. Nada no mundo é o que aparenta. Essa é a verdade risonha que o palhaço excêntrico musical nos oferece. O tonto é sábio como só o sábio reconhece.

Como se vê, esta não é uma Apresentação rigorosa, mas isso decorre do alto poder sugestivo do trabalho desses dois pesquisadores. Não é possível uma leitura fria do livro, nem ater-se a um único assunto. Neste livro não entramos apenas na discussão teórica do palhaço excêntrico musical, entramos no universo circense, em sua história, seu complexo e rigoroso processo de formação artística fundamentado na preservação da tradição e, ao mesmo tempo, na sede da inovação; na abertura para quaisquer linguagens artísticas, na predisposição para a criação de novas formas e invenção de novos artefatos que possam alçar a arte a níveis sempre mais altos. É um livro que se lê imaginando, participando da mesma aventura e com uma vontade nostálgica e absurda de ter nascido na década de 40 do século XX e fugir, ainda menino, com um circo para aprender a fazer arte. Como Doracy Campos fez. Ou como Benjamim de Oliveira fez ainda no século XIX.

No entanto, na leitura do livro não aflora nenhum sentimento nostálgico em relação ao circo. Não há lamúrias passadistas. Não há o mais leve lamento sobre um hipotético paraíso perdido. Ao contrário, os autores deixam evidenciado que o circo é bem mais que uma lona e artistas ambulantes. O circo é um bem imaterial, é um processo de formação artística, um conjunto de técnicas rigorosas que trazem consigo

uma visão artística de mundo. É uma linguagem de comunicação variada e dinâmica que se traduz em um espetáculo diferenciado de outros espetáculos artísticos. E nesse sentido o circo não morre, morre a forma como ele se apresenta, imediatamente substituída por outra, seja debaixo de uma lona ou não.

Celso e Erminia após relatarem como o valioso processo de criação artística do circo transferiu-se para as escolas de circo sendo assim preservado, analisam casos de grupos de artistas que derivaram para a estética circense tendo como foco o palhaço excêntrico musical, como o Grupo Off-Sina e o Circo Amarillo. E abrem igualmente espaço para o relato do processo de reinvenção de um coletivo circense, a Cia Teatral Turma do Biribinha. São saborosas e altamente esclarecedoras as histórias desses grupos pesquisados. Revelam a força que o espetáculo circense exerceu sobre esses profissionais motivando-os a reinventá-lo ou apreendê-lo com a ajuda e ensinamentos do próprio mestre Doracy Campos, como foi o caso do Grupo Off-Sina. São aventuras exemplares de como o circo, entendido como linguagem, permanece sob outras formas, em outros espaços, com outras histórias de construção. E evidência que circo é uma linguagem múltipla, altamente dinâmica, rigorosa, que tangencia os limites do corpo, do espírito e da invenção. E o palhaço excêntrico musical tornou-se seu mastro.

E, de lambujem, como se dizia na época do circo-família, o livro traz depoimentos de novos circenses, filhos da contemporaneidade, mas formados com o velho rigor artístico da tradição.

Enfim, é um livro que vale a pena. Mesmo porque não é pena nenhuma, mas um prazer, mergulhar neste livro.

## INTRODUÇÃO

Esta obra é o resultado de uma série de encontros felizes que aconteceram ao longo de anos, encontros e trocas realizadas por pessoas com desejos e anseios comuns que se descobriram parceiras como artistas, pesquisadores ou simplesmente enquanto seres sensíveis e afetuosos que partilham os mesmos ideais.

Em 1991, Richard Rigueti e Lilian Moraes, os artistas do Grupo Off-Sina, iniciaram seu intercâmbio com Doracy e Alvina Campos, os palhaços Treme-Treme e Corruptita, mestres e parceiros fundamentais a esse grupo para o entendimento e aprofundamento da poética dos palhaços e das singularidades do universo circense. Sem poder prever onde chegariam, a dupla começou a carregar uma bagagem cada vez mais ampla de experiências, aprendizados e possibilidades artísticas, permeadas pela busca das linguagens do palhaço, do circo-teatro e do teatro de rua enquanto suas opções criativas. Somou-se a essa bagagem de vivências o acervo de uma memória de grande valor para o entendimento das histórias circenses no Brasil. Após o falecimento de seus mestres e amigos, o Grupo Off-Sina herdou de Márcia Campos, filha do casal Doracy e Alvina Campos, os arquivos pessoais com uma série de álbuns e pastas contendo fotografias e notícias de jornal que ilustram suas trajetórias artísticas.

A historiadora circense Erminia Silva, uma das autoras deste livro, trouxe ao convívio do grupo uma visão mais aprofundada sobre as artes circenses no Brasil, por meio de sua pesquisa sobre Benjamim do Oliveira, tornando-se parceira e coordenadora de pesquisas do Grupo Off-Sina. Iniciou-se então o estudo do material de Doracy Campos, com o intuito de realizar um registro de seu legado artístico e também compreender melhor sua poética. Todo o material foi então higienizado, cuidadosamente catalogado e arquivado em pastas, graças à parceria com a bibliotecária e pesquisadora Érica Resende, que realizou também a revisão deste livro. Esse conjunto de materiais, com o qual foi possível mapear o percurso do casal Campos, tornou-se uma das principais fontes utilizadas na constituição desta obra.

Nestes entremeios, um outro achado foi encontrado entre os pertences pitorescos da bagagem de Treme-Treme: a arte dos palhaços excêntricos musicais. O Off-Sina iniciou então seu trabalho nessa maneira peculiar de fazer arte. Como consequência, o artista e pesquisador Celso Amâncio de Melo Filho, o outro autor deste texto, que fora aluno de Erminia Silva na UNESP, aproximou-se também do Grupo Off-Sina durante a realização de sua pesquisa de mestrado, que teve como temática a música como recurso cênico de palhaços. Entre tantos encontros e cumplicidades, e após a experiência de trabalhar já em vários projetos com Erminia Silva e ter Celso Amâncio como colaborador, o Grupo Off-Sina idealizou este livro como uma obra que integrasse todas essas pesquisas compartilhadas ao longo de anos.

Assim, essa obra é o diálogo entre as pesquisas pessoais dos dois autores, o material herdado pelo Grupo Off-Sina e a própria experiência prática desse grupo na construção de sua poética de palhaços excêntricos musicais, tanto em suas criações quanto em seu trabalho como educadores. Nesse sentido, Richard e Lilian se tornam, ao mesmo tempo, pesquisadores e artistas abordados, além de serem os promovedores desta publicação.

Nesta jornada entre memória e invenção, é fundamental lembrar e agradecer a colaboradores imprescindíveis: Simone Dutra, produtora do Grupo Off-Sina; Renato Rigueti, que realizou a gravação em

vídeo da entrevista com o Grupo Off-Sina; Márcia Campos, a filha de Doracy e Alvina Campos; Teófanés Silveira, Marcelo Lujan e Pablo Nórdio, que gentilmente nos cederam um pouco de suas histórias; Cristhianne Vassão, que fez todo o projeto gráfico e diagramação do livro; Luís Alberto de Abreu, um dos principais dramaturgos brasileiros, que compartilhou seu conhecimento e sensibilidade para o texto de apresentação; e por fim, a todos os artistas que emprestaram suas vozes em entrevistas, versos ou testemunhos, expressando a grande multiplicidade e diversidade da arte musical dos palhaços.

Este livro é parte integrante do projeto: *Circo do Rio – Manutenção Grupo Off-Sina 26 anos*, contemplado pelo *Primeiro Programa de Fomento à Cultura Carioca*, no ano de 2013.

**Boa leitura e boas descobertas!**

# CAPÍTULO 1

## PALHAÇOS EXCÊNTRICOS MUSICAIS: debates e origens

Sobre o que iremos tratar nesta publicação, que é produto de uma pesquisa realizada pelos autores, a partir do projeto proposto pelo Grupo Off-Sina?

São muitas as respostas, mas o principal tema é o palhaço e, em particular, o palhaço excêntrico. Mas, não é possível realizar essa tarefa sem entender o quanto há, aí, inscritas histórias de vidas e de existências, experiências fabricadas por vários artistas, circenses que construíram e constroem a diversidade de formas de se produzir o circo/circo-teatro/música/teatro/dança, tudo junto e ligado, coproduzidos ao mesmo tempo, rizomáticos.

Quando se trata destes conceitos, em particular: circo, circo-teatro e palhaço, há certo “senso comum” de definições “prontas” ou mesmo uma urgência por definições, como se não carregassem em si história, potências, disputas no campo das relações de poder e saber. Nesse sentido, o debate realizado tem a intenção de trazer à tona a ideia de que conceitos como estes efetivamente têm história, são compostos por multiplicidades e precisam ser analisados a partir de quem os inventou(a), além do como e quando foram e são inventados. Devem ser analisados pelos diálogos que realizam com uma rede quase que infinita de intensas criações, invenções e disputas em cada um dos processos históricos. E, mesmo assim, não se pretende que feito tudo isso se esgote o entendimento de um ou vários deles, pois como multiplicidade, não há conceito que não remeta a outro e assim infinitamente. Os “conceitos se acomodam uns aos outros, superpõem-se uns aos outros”<sup>1</sup>, agenciam-se.

Não são poucas as vezes que várias perguntas são feitas, hoje em dia, sobre os temas acima, sendo que muitos dos interlocutores nesse campo, de diversas origens (acadêmicas ou não) – alunos/artistas, professores/artistas, pesquisadores, jornalistas – acabem aguardando uma definição única e precisa, como se isso fosse possível, a não ser no contexto de que um pensamento pode de fato representar uma realidade como se ela fosse fixa e plenamente transparente a esse modo de pensar.

Cada vez que uma pesquisa sobre a produção das artes do circo tem início, inúmeros conceitos são levantados. É normal, isto vale para qualquer campo de estudo – acadêmico ou não. Mas, é preciso pensar que alguns (ou muitos) conceitos utilizados para definir o que significa “circo” ou “palhaço”, em como as várias práticas circenses, carregam em si uma firme proposta de serem “a verdade”, ou respostas únicas contendo “verdades” sobre o que se pretende demonstrar.

Primeiro: conceitos únicos que pretendam ser totalitários são conceitos representação, ou seja, pretendem dar uma mesma noção do “que é circo” tanto para três mil antes de Cristo, como no final do século XVIII e agora na primeira metade do século XXI. Neles, não há histórias e mudanças, transformações culturais na produção do que seja um espetáculo circense a ponto desse não poder conter uma definição clara a priori, fora de si como um fazer. Por isso, em vez de se ter uma definição formal, representacional do que é circo, por exemplo, é possível e necessário responder de outra forma: a produção circense só pode ser vista e falada no ato de sua fabricação, no momento em que está acontecendo. Portanto, a “definição” depende dos processos relacionais vivenciados em cada acontecimento histórico. Daí o pensamento não estar antes, representando, ele está aí no acontecer, quer dizer, não há “conceito pronto” antes de um fazer no seu lugar, suas relações políticas, sociais, culturais, no seu momento histórico.

Segundo: conceitos de representação tendem a deixar de fora aquilo que não se quer falar, pensar, aquilo que não se pretende visível. Por exemplo, para muitos que só entendem a partir do campo do pensamento representação, circo é: “um espetáculo realizado sob a lona, nômade e de famílias”. Bom, a rigor esta “definição” vale, de fato, para apenas uma parte dos mais de 200 anos de história da produção circense, e assim sendo, será que este conceito dá conta de pensar a diversidade da produção histórica da linguagem circense desde o final do XVIII? Será que este conceito dá conta de pensar a diversidade de produção histórica da linguagem circense contemporânea, particularmente depois das escolas de circo, do circo social, da formação de grupos, etc.? Aqui está se falando de circo, imagina para o conceito de palhaço? Seria outro arsenal de perguntas.

Terceiro: ao ser “único” e não dar visibilidade à multiplicidade histórica cultural circense, o que expõe são silêncios como nas histórias oficiais do teatro, da música, da dança que não incluem as produções dos artistas circenses – homens e mulheres – nos seus processos históricos, ali no seu fazer o circo. Além disso, dependendo de quem fala as disputas de saberes e poderes em relação ao que acredita que “deva ser circo”, “qual é de fato a verdadeira história do circo”, acabam por excluir aqueles que não se enquadram, criam até certa visão de anomalias.

Estas três questões levantadas valem para todo e qualquer lugar que a pessoa que estuda circo se coloca, seja nos chamados “tradicionais”, ou nos chamados “novos” e mais recentemente “contemporâneos”, ou nas pesquisas acadêmicas que leem muito rapidamente a bibliografia sem se aprofundar nas histórias das existências e produções circenses, bem como nas próprias constituições históricas das atividades culturais artísticas dos inúmeros países, cidades, bairros, ruas e grupos pelos quais os circenses passaram, contaminaram, construíram, copiaram, protagonizaram, divulgaram, etc.

Em primeiro lugar, cada conceito remete a outros conceitos, não somente em sua história, mas em seu devir ou suas conexões presentes. Cada conceito tem componentes que podem ser, por sua vez, tomados como conceitos [...]. Os conceitos vão, pois ao infinito e, sendo criados, não são jamais criados do nada.<sup>2</sup>

Mas... afinal, o que aqui se entende por conceito?

Deleuze e Guattari, no livro *O que é a Filosofia?*, realizam um importante debate a respeito do que seja um conceito. Não é possível entendê-lo como algo simples. Não existem conceitos simples, todos são compostos por multiplicidades.

Evidentemente todo conceito tem uma história. [...]. Numa palavra, dizemos de qualquer conceito que ele sempre tem uma história, embora a história se desdobre em ziguezague, embora cruze talvez outros problemas ou outros planos diferentes. Num conceito, há, no mais das vezes, pedaços ou componentes vindos de outros conceitos, que respondiam a outros problemas e supunham outros planos. Não pode ser diferente, já que cada conceito opera um novo corte, assume novos contornos, deve ser reativado ou recortado.<sup>3</sup>

Essas questões já faziam e fazem parte há anos de nossas pesquisas, particularmente de uma das autoras – Erminia Silva (2007, 2009a, 2009b, 2011b) – mas, nos últimos 40 anos estão presentes na maioria dos debates que vêm ocorrendo sobre a produção da dramaturgia do circo-teatro e do palhaço,

o que resulta em elaborações constantes em torno da estética e da ética. Claro que, como historiadora/pesquisadora, um dos focos de elaboração da autora tratou da produção das memórias sobre a multiplicidade de significados acerca do conceito circo-teatro em geral, e do palhaço em particular. Para Celso Amâncio de Melo Filho (2013) este debate em termos de pesquisa acadêmica é mais recente, o que não significa que como palhaço/músico não estivesse presente o tempo todo.

Assim, o que apresentamos a partir de agora são conceitos/temas que estudamos, pesquisamos nas fontes e a partir delas construímos nossas análises. Dialogamos com as fontes (orais, escritas, periódicos, etc.), bibliografias, existências distintas que nos informaram sobre os seus fazeres, suas ações. Dentre as inúmeras existências iremos destacar: Benjamim de Oliveira, Doracy Campos, Alvina Campos, Teófanis Silveira, Marcelo Lujan e Pablo Nórdio. Cada nome mencionado é trabalhado como um coletivo.

## 1.1 Palhaço Excêntrico: debate histórico

Há pesquisas que não só “delimitam” o que deve ser palhaço, como o fazem também para alguns dos inúmeros modos de se produzir este personagem, dentro ou fora da linguagem circense, sendo quase o mesmo durante longo período histórico. O caso destes muitos modos de atuação nos espetáculos dos artistas que construíram seus palhaços era o denominado “palhaço excêntrico”.

Entendendo, como dissemos, que todo “conceito tem uma história”, sem se propor a esgotar todas as fontes de pesquisas de ambos os autores, levantaremos apenas alguns exemplos nos quais nos propomos dar visibilidade de algumas formas como historicamente a denominação de excêntrico e palhaço excêntrico foi abordada.

O conceito de excêntrico, em si, dá margem à uma infinidade de possibilidades que vão desde denominações na área da saúde (esta pessoa é excêntrica no sentido de portador de transtorno mental) até a tentativa de denominar palhaço excêntrico “apenas” aquele que toca instrumentos “não usuais” em seus espetáculos. Ao pesquisarmos em dicionários disponíveis na internet, excêntrico no sentido de “fora do comum” apresenta os sinônimos: bizarro, esdrúxulo, esquisito, esquisitório, estapafúrdico, estapafúrdio, estrambólico, estrambótico, estranho, estúrdio, excepcional, exótico, extravagante, heteróclito, incomum, irregular, mirabolante, singular, surpreendente.

Mas, há outras formas de utilizá-los para uma pessoa por ser: caprichoso, novo, louco, diferente, lunático, maníaco, grotesco, ridículo, extraordinário, incrível, insólito, tipo, rato, delirante, desnatural, esquipático, funambulesco, gozado, original, sistemático, sofisticado, voluntarioso, baldoso, barroco, psicodélico.

Não é difícil supor que a produção histórica dos milhares de artistas que construíram seus palhaços (e nos últimos 40 anos as palhaças) incluía todos esses sinônimos desde bizarro a surpreendente, desde caprichoso a psicodélico. Além de todo conceito ter uma história, ele ou a produção dele é rizomática. Construir novos percursos, desenhar novos territórios a cada ponto de encontro que os homens e mulheres circenses operavam e operam como resistências e alteridades, com os quais a linguagem dialogou de modo polissêmico e produziu diferentes configurações nesse campo de saber e prática, inclusive velhas/novas, distintas e inúmeras definições.

E sim, palhaço é tudo isso e muito mais que não cabe aqui, por isso que às vezes tentar entender um “conceito único” para ele, bem como colocar um adjetivo como se resolvesse tudo, torna-se muito complicado. Mas afinal, como será que “excêntrico” foi tratado em nossas fontes da pesquisa? Desta forma mesmo, pois em cada fonte, em cada autor, todos os sinônimos estavam presentes, por exemplo, Alice Viveiros de Castro <sup>4</sup>:

O palhaço é a figura cômica por excelência. Ele é a mais enlouquecida expressão da comicidade: é tragicamente cômico. Tudo que é alucinante, violento, excêntrico e absurdo é próprio do palhaço. Ele não tem nenhum compromisso com qualquer aparência de realidade. O palhaço é comicidade pura.

O palhaço não é um personagem exclusivo do circo. Foi no picadeiro que ele atingiu a

plenitude e finalmente assumiu o papel de protagonista. Mas o nome palhaço surgiu muito antes do chamado circo moderno. Aliás, seria melhor dizer “os nomes”. Uma das grandes dificuldades que a maioria dos autores encontra ao estudar a origem dos palhaços está na profusão de nomes que essa figura assume em cada momento e lugar. Clown, grotesco, truão, bobo, excêntrico, tony, augusto, jogral, são apenas alguns dos nomes mais comuns que usamos para nos referir a essa figura louca, capaz de provocar gargalhadas ao primeiro olhar.

Ao discutir sobre o que seria o palhaço no primeiro parágrafo acima, Castro coloca o debate em termos das dificuldades em ter uma única definição, mas ao mesmo tempo, no seguinte o conceito excêntrico surge como mais uma das características misturadas que essa figura se apresentou e se apresenta. Assim, temos que ele teria inúmeros nomes em seu processo histórico, rizomático. Mas, no segundo já aparece como um entre as diversas denominações.

Continuando, quando Castro descreve a formação de duplas de palhaço, informa que no “começo, quem mandava era o branco – autoritário e cruel –, exibindo-se no picadeiro com seus trajes majestosos, repletos de bordados de paetês e lantejoulas.” Já o parceiro da dupla “o pobre augusto, que também pode ser chamado de tony ou excêntrico, sofria na mão do clown”, mas, aos poucos este segundo teria assumido o picadeiro jogando “para longe o velho branco... Hoje estaríamos vivendo o reinado absoluto do augusto, depois da queda irremediável do clown branco.”<sup>5</sup>

Nesta proposta da autora, uma das muitas denominações dadas ao palhaço (que também foi ou é ainda) *clown*, seria de duas opções semelhantes “tony ou excêntrico”. No decorrer de seu trabalho, especifica mais essa opção, quando, por exemplo, lista diversos palhaços brasileiros e suas especificidades. Para Juan Cardona, que chegou ao Brasil na segunda metade do século XIX, casado com a artista Lili Cardona (ambos os tios de Oscarito), Alice<sup>6</sup> o descreve como “um excêntrico, um augusto exagerado, mas quando queria montava números de clown clássico.”

Aqui excêntrico ligado a “augusto exagerado”, igual à descrição que faz do sobrinho de Juan, Oscarito que “era mais um excêntrico, o palhaço sem medidas, que abusava das caretas, tinha um jeito desajeitado de ser, um giro de corpo de quem ia, mas não foi, malícia ingênua - tudo isso ele herdou de seus antepassados, honrando os 400 anos de humor que trazia nas veias”. Nesse sentido, a autora concorda com a fala de Grande Otelo, seu parceiro em 34 filmes, que declarou: “Eu acho que eu era um ator mais completo. Oscarito era mais um excêntrico, ao passo que eu procurava valorizar o diálogo e a interpretação, em busca de um tom adequado. Pode ser que eu esteja enganado, mas ele era mais um excêntrico e eu um comediante.”<sup>7</sup>

É interessante aqui a questão colocada por alguns pesquisadores, e mesmo alguns artistas com relação à diferença entre “ser um ator mais completo” e o outro ser “um excêntrico”, complementando que ele valorizava o diálogo e a interpretação, sempre em busca de um “tom adequado”, enquanto o outro era “mais excêntrico”. Será então que “ser excêntrico” não significava ou significa ser um bom ator? Será que pelo fato de que Oscarito era um ator completo, que ele tinha sucesso como excêntrico, pois também tinha que saber valorizar o diálogo, a interpretação, ter um tom adequado? Será que aqui uma diferença entre a hierarquia de ser ator e ser palhaço? Mas, com certeza “ser excêntrico” no sentido do exagero, sem medidas, abusando das caretas, desajeitado, malícia ingênua para uma parte “oficial” do teatro não é ser bom ator, não tem capacidade de valorizar o diálogo, e como diziam os circenses nas propagandas do século XIX: etc., etc. e etc.

Mario Fernando Bolognesi<sup>8</sup> ao analisar as raízes etimológicas do termo *clown* afirma:

Clown é uma palavra inglesa, cuja origem remonta ao século XVI, derivada de *clayne*, *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 cômico que participa de cenas curtas e explora uma característica de excêntrica tolice em suas ações.

Este mesmo autor, quando discute as divergências dos pesquisadores, em particular dos historiadores circenses, sobre as “origens” do chamado “augusto” (sendo o outro chamado de branco), o faz mencionando a questão de como este personagem é descrito como uma forma diferenciadora para distinguir de seu parceiro, sendo que a excentricidade no vestir, na forma de atuar seriam algumas das características:

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, conseqüentemente, 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.<sup>9</sup>

Em seu projeto de pesquisa, Celso Amâncio de Melo Filho (2013 – um dos autores deste texto), também analisa a dificuldade de precisão quando das inúmeras definições sobre o que seria palhaço excêntrico. Para ele, essa definição, assim como parte da terminologia *clownesca*, não alcança exatidão, havendo certa divergência quanto ao seu uso. Há, entretanto, em alguns autores pesquisados por Melo Filho, particularmente aqueles que apontam as “origens” destes personagens ou conceito no século XIX, que parece haver 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”.<sup>10</sup> Um dos pesquisadores foi Robert Beauvais<sup>11</sup>, que segundo ele o excêntrico teria surgido “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.

Há certo “consenso” ou “senso comum” no meio dos circenses e de pesquisadores sobre a relação entre palhaço e música (cantada, dançada e, principalmente, tocada), que, em geral, é denominado palhaço excêntrico. Mas, como veremos, também há uma diversidade ou um leque de análises que associam formatos de como o palhaço usa a música, principalmente instrumental, é que teria como característica a excentricidade. Castro<sup>12</sup>, ao mencionar Piolin formando dupla com Alcebíades Pereira (no circo do segundo) descreve:

Alcebíades, o clown, tocava pistom e Piolin, o excêntrico, tocava bandolim. Até que uma pulga mordida a perna de Piolin que, desesperado, interrompia o dueto para procurar

a pulga, apesar dos protestos de Alcebiades. O concerto recomeçava e novamente a pulga atacava outra parte do corpo de Piolin que, desesperado, interrompia o dueto para procurar a pulga, apesar dos protestos de Alcebiades. O concerto recomeçava e novamente a pulga atacava outra parte do corpo de Piolin, que parava de tocar, procurava a pulga e deixava Alcebiades furioso.

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”.

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 Cairolí; o *clown* 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 números.<sup>13</sup>

Rémy<sup>14</sup>, segundo Melo Filho, 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<sup>15</sup>, “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”.

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.<sup>16</sup>

Como se pode observar, pesquisadores europeus e brasileiros, em algum momento de suas pesquisas, fazem associações entre o conceito de excêntrico ligado aos palhaços que tocam instrumentos na sua diversidade. Mas, há também um caminho traçado por vários autores (que serão nomeados) e fontes pesquisadas, para especificar o palhaço excêntrico musical somente aquele que tocava “instrumentos inusitados”.

## 1.2 Dramaturgia do Palhaço Excêntrico – artes circenses/música/teatro/dança – tudo isso?

Como observamos, não vamos atrás das “origens” da excentricidade cômica, entretanto, foi importante a realização de uma cartografia, não exaustiva, mas suficiente para assinalarmos várias formas utilizadas e denominadas do palhaço excêntrico. E a relação da questão da música e palhaço é talvez a que mais tempo vem sendo construída, até agora, relacionando palhaço excêntrico como palhaço musical.

A cartografia realizada pelos autores deste texto, em suas pesquisas e publicações, vem demonstrando o quanto o entrelaçamento, a transversalidade, as misturas das diversas linguagens artísticas sempre fizeram parte das produções históricas de todas elas, seja do teatro, música, dança e das artes circenses – nas suas mais diversas formas de produção, atuação e estética.

Os artistas que circularam pelas ruas, praças e feiras, antes que se construíssem os primeiros teatros e se organizassem em companhias circenses tinham na versatilidade uma das principais características de sua expressão. Eram artistas que, sem se preocupar com delimitações de seu ofício, podiam ser a um só tempo: acrobatas, atores, dançarinos e músicos. Música e circo, assim como teatro e circo, sempre se entrelaçaram nas criações de diversos tipos de profissionais que contribuíram para a construção do que hoje percebemos como a arte de atores cômicos e palhaços. Muito antes da palavra: palhaço ser de uso corrente, diversos tipos de artistas valiam-se de técnicas e linguagens artísticas variadas em suas criações e seus modos de produção. Podemos citar exemplos que abarcam diferentes épocas e períodos históricos, como os mimos greco-romanos, os saltimbancos, bufões e artistas de feira durante a Idade Média, os atores da chamada *commedia dell'arte*, entre os séculos XVI e XVII, dentre muitos outros que circularam por diversos espaços de encenação e que as fontes não conseguem abarcar. Os palhaços e os tipos cômicos que os precederam são oriundos de contextos nos quais o entendimento do que significava ser um artista consistia dominar uma multiplicidade de técnicas e recursos. Esses artistas eram profissionais versáteis e detentores das linguagens artísticas de sua época. A compreensão da poética de artistas como estes implica um olhar distinto da noção de artista enquanto alguém dedicado a uma única técnica e separadamente discriminado como músico, ator, dançarino ou acrobata. O ofício de palhaço e de artista circense caracteriza-se por sua multiplicidade.

Multiplicidade não somente de técnicas, mas também de tendências e artistas de universos muito diversificados, pois a partir aproximadamente de 1780, uma grande variedade 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.<sup>17</sup>

Portanto, sem que houvesse delimitações de seus ofícios, a atuação dos palhaços representou, e ainda representa, uma síntese de diversas linguagens que circularam pelas ruas e feiras, sendo abarcadas pelo circo e também pelo teatro.

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 dos figurinos, 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.

Ao incluirmos os palhaços como herdeiros e propagadores deste *modus operandi*, torna-se evidente que a música, em suas variadas possibilidades, é parte intrínseca de sua poética cênica. Ademais, outros fatores pertinentes à história da arte circense também contribuem para acentuar essa característica. Um desses fatores diz respeito ao contexto inicial das entradas e reprises de palhaços, 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 sua superação por meio de situações ainda mais adversas que a própria habilidade impõe em suas condições usuais.

### 1.3 Quem são os excêntricos para autores estrangeiros?

Alguns palhaços excêntricos musicais tornaram-se marcantes na memória circense europeia, como por exemplo, os Irmãos Price, os Chesterfields e Grock.

Os irmãos John e William Price, em meados do século XIX, reuniam o triplo talento de serem equilibristas, saltadores e músicos, mas sendo “primeiramente e sobretudo acrobatas músicos”. Dentre os números musicais desses artistas estão os *violons sauteurs* (violinos saltadores), “duos acrobáticos intercaladas por saltos mortais e contorcionismos, entremeados de árias executadas ao violino nas posições mais inacreditáveis”. A dedicação à música também figurava nas vestimentas dos Irmãos Price, que eram decoradas de signos da escrita musical, como notas, fermatas, claves diversas, entre outras figuras.<sup>18</sup>

Os Chesterfields<sup>19</sup> interpretavam músicos desajeitados, em uma atuação virtuose que trabalhava a comicidade em gestos insignificantes e desajeitados, em atitudes esquisitas e em automatismos que saíam totalmente do controle.

O artista suíço Adrien Wettach (1880-1959), que interpretava o palhaço Grock, “um excêntrico musical de gênio”<sup>20</sup> também transitou tanto entre palcos quanto picadeiros, tornando-se um dos excêntricos musicais lendários no começo do século XX. Grock era 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*”<sup>21</sup> Um dos vários instrumentos que dominava tratava-se de um violino minúsculo que carregava em um estojo enorme, executando nesse violino insólito melodias tão complexas quanto em um violino convencional. Dentre os filmes que esse artista realizou, o filme *Grock* (1931)<sup>22</sup>, pode ser facilmente assistido na internet.

Outros nomes que Pierre Levy cita em sua obra, já da segunda metade do século XX são: “Pipo Junior, Grigorescu, Eötvös, os Francesco, os Sipolo e os Rastelli”.<sup>23</sup>

Um outro tipo cômico que também trabalhava acentuadamente com a linguagem musical era os chamados *blackfaces* ou *minstrels* (menestréis), cujas apresentações, os *minstrel shows*, eram os entretenimentos mais populares nos Estados Unidos entre 1840 e 1890<sup>24</sup>, uma popularidade que emigrou para a Europa, onde o modelo americano de *blackface* se tornou preponderante a similares europeus.

Os *blackfaces* americanos eram tipos cômico-musicais que satirizavam a fala e os costumes de afrodescendentes, apropriando-se de seus aspectos culturais. Na maior parte das vezes, os *blackfaces* eram interpretados por homens 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, porém, a partir da década de 1860, aproximadamente, é possível encontrar já homens negros interpretando esses papéis com a cor de sua pele. Em fontes do período é possível perceber que a popularidade do fenômeno está relacionada a tensões entre interesses contrários e favoráveis ao regime escravocrata, já que parte da comicidade desses espetáculos era criada por meio de estereótipos racistas das populações afrodescendentes americanas. Mas outra parte do fascínio que

esses artistas exerciam estava vinculada à música, pois suas apresentações tinham como base um grupo de músicos, todos com caracterização, geralmente tocando banjos, tamborins, ossos<sup>25</sup> e rabecas.

Na Europa do final do século XIX, havia tanta procura por excêntricos musicais que muitos *blackfaces* de origem americana eram contratados para temporadas em teatros e circos. Assim, esses artistas também contribuíram e influenciaram os números musicais cômicos de palhaços, trazendo instrumentos típicos 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. Apesar de uma grande ocorrência deste tipo cômico nos Estados Unidos, personagens de face pintada de preto podem ser verificados em outros momentos e locais, havendo incidência já nos teatros de moralidades medievais e na *Commedia dell'arte* italiana.

## 1.4 E no Brasil?

No Brasil dos finais do século XIX e começo do século XX, aconteceu um fenômeno relativamente similar na popularidade dos palhaços cantores que se valiam das gírias, das danças e dos ritmos das populações escravas. Podemos 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.

Música e comicidade também são elementos constitutivos dos folguedos populares brasileiros, assim como a indumentária, a coreografia e as representações teatralizadas. Dentre as personagens mascaradas de manifestações como as festas do ciclo do boi (Cavalo-marinho, Boi-bumbá, Reizado, entre outras), as Folias de Reis e os Pastoris Profanos, existem personagens cômicas que encarnam as funções dramáticas dos palhaços, aproximando-se desses pela maneira de atuação, visualidade e jogo cômico, mas também por aspectos antropológicos mais profundos, especialmente se considerarmos as raízes ritualísticas de nossos brincantes. Segundo o pesquisador Ivanildo Piccoli dos Santos:

O palhaço é o responsável pelo profano, pela dualidade do sagrado, pelo grotesco no rito sacro. Ele incorpora em seu comportamento um caráter de deboche da própria vida, do mal, dos erros, da tentativa frustrada do homem de se immortalizar. Como o palhaço de circo ou um servo astuto da *commedia dell'arte*, ele desafia a gravidade caindo, provocando riso pelas pancadas, pela agressividade. O palhaço coloca o homem de frente ao mundo e diante de si mesmo, fazendo rir de si e dos outros e do mundo, como um bufão medieval, mostrando a incompetência, os limites, o errado e o ridículo.<sup>26</sup>

Os palhaços da cultura popular, com personagens denominados Mateus, Bastiões, Catirinas, Velhos, dentre outros, são também tipos cômicos com habilidades múltiplas, que dançam, interpretam, improvisam versos e cantam. Ivanildo Piccoli dos Santos, em sua pesquisa acerca da máscara do palhaço nessas manifestações citadas, analisa constantemente o papel crucial da música e suas características nos folguedos populares. Para citar um exemplo, ao abordar o Bumba-meu-boi, o autor refere-se à música como “importante para sustentar a brincadeira pelo seu longo tempo de duração, dando entusiasmo e ritmo ao brincante”.<sup>27</sup> No caso do Cavalo-marinho, derivação do Bumba-meu-boi em Pernambuco, o autor destaca-o por mesclar “a música com interpretações cênicas e elementos dramáticos, caracterizando assim a definição de Mário de Andrade de ‘dança dramática’”.<sup>28</sup>

Os palhaços-brincantes da cultura popular se relacionaram e intercambiaram com a arte dos palhaços circenses. Na pesquisa de Ivanildo dos Santos, foi verificada uma maior abrangência de relações com o palhaço circense na figura do Velho, personagem central do Pastoril Profano, cuja caracterização tem uma influência nítida dos palhaços, inclusive pelo uso do nariz vermelho. Nessa manifestação, a música é executada por uma banda que pode incluir instrumentos variados como saxofone, bumbo, trombone e sanfona. Na fala transcrita de um dos artistas entrevistados pelo pesquisador podemos identificar a presença de músicos de circo, justamente pela possibilidade de excentricidades sonoras. Segundo Walmir

Chagas<sup>29</sup>, o Velho Mangaba:

É uma banda fixa, fixa assim. Fixo o cargo, vamos dizer assim. Tem que ter um trombone, não necessariamente tem que ter aquele profissional [...] Eu chamo a bateria de circo, porque é uma bateria meio percussão: em buzina, tem um bocado de breguetes, o zabumbeiro que faz a parte. Olha que cada um tem um naipe, é o grave, o médio e o agudo. E três de cada um grave, o violão, o médio o bandolim; e o cavaquinho lá fazendo o agudo. Trombone fazendo o grave, trompete fazendo o médio; e o sax o agudo. Na percussão, tem a mesma coisa. O bombão, o do meio faz tudo é a coisa pequena, ganzá triângulo, não sei o quê [...] uma orquestrinha uma minibanda de circo, uma mini-orquestra. É uma minibanda com nove integrantes.

A despeito do exemplo citado, ser de um artista contemporâneo, ele evidencia o intercâmbio e a miscigenação cultural entre esses territórios artísticos. Os circos sempre estiveram presentes nas localidades e datas religiosas em que aconteciam festas populares, atraídos pela possibilidade de garantir um público mais numeroso. Da mesma maneira que os palhaços circenses influenciaram a comicidade dos brincantes, também receberam influencia.

A arte dos palhaços brasileiros durante todo o século XIX incorporou ritmos e gêneros locais, em especial as modinhas e os lundus. É importante ressaltarmos que sempre houve a mistura do que “nossos colonizadores” europeus traziam com as culturas artísticas locais. Isto sempre fez parte do que se analisou neste texto das características da teatralidade circense, ou seja, a incorporação em suas produções das manifestações artísticas contemporâneas, pois só assim fazia sentido para a heterogeneidade do público que assistiam aos espetáculos.

O uso e domínio da música segundo as particularidades dos palhaços europeus, assim como era usual em seus países de origem, teve continuidade no circo brasileiro. Muitos palhaços europeus vieram ao Brasil para temporadas, o próprio Grock veio com a companhia de Frank Brown à América do Sul.

Muitos artistas que realizavam acrobacias de solo também as faziam tocando. Porém, o artista que desempenhava o palhaço era identificado como músico instrumentista, sendo chamado muitas vezes de cômico excêntrico, palhaço excêntrico e, cada vez com mais frequência, no final do século XIX, de *clown* excêntrico. Seus instrumentos variavam desde o violino e o trompete, até “gaitinhas, apitos, guizos, pratos e tambores – uma bateria completa!”, sempre executando saltos acrobáticos e de dança, com a peripécia de nunca desafinar<sup>30</sup>

Várias famílias de artistas circenses permaneceram por aqui, dentre estas, algumas eram anunciadas como *clowns* instrumentistas excêntricos, como os Seyssel, os Temperani e os Ozon<sup>31</sup> dando continuidade em solo brasileiro ao trabalho múltiplo dos palhaços europeus.

Assim, ao nos debruçarmos sobre o tema da música nos espetáculos circenses, até pelo menos a década de 1960, em particular no Brasil, esta não deve ser vista apenas como acompanhamento para os números em geral. As produções musicais nos picadeiros acompanharam a multiplicidade de variações de ritmos e formas, que aconteciam nas ruas, nos bares, nos cafés-concerto, cabarés, nos grupos carnavalescos, nas rodas de música e de dança dos grupos de pagodeiros, seresteiros, sambistas, de lundu,

do maxixe, no teatro musicado com suas operetas e sua forma mais amplamente usada e consumida, que foi o teatro de revista. Enfim, as manifestações artísticas musicais que eram inteligíveis para a população tiveram sua representatividade e expressividade nos palcos/picadeiros.

Normalmente, a primeira imagem que se tem quando o tema é música no circo é de uma banda ou charanga – antiga denominação dada a pequenas bandas formadas basicamente por instrumentos de sopro. De fato, desde Philip Astley, a banda, independente do número de componentes, foi importante para qualquer circo. Com seus instrumentos de sopro, metais e percussão, em alguns casos tocados pelos próprios artistas ginastas e cômicos, as bandas eram responsáveis pela veiculação da propaganda nas cidades, anunciando os espetáculos, por vezes junto com os palhaços-cartaz. Antes de iniciar o espetáculo ela dava as boas-vindas ao público, nas portas dos circos. Durante o espetáculo, eram elas que davam a cadência dos números e marcavam o compasso da teatralidade dos mesmos, utilizando desde ritmos da música clássica aos mais populares, dependendo da velocidade dos movimentos dos artistas para desenvolver suas apresentações, aumentando o suspense, a tensão ou acentuando a irreverência dos palhaços.

Nas pantomimas a música tocada não era um simples adorno ou acompanhamento; era intrinsecamente ligada à mímica, explicitando o enredo da peça, compondo a teatralidade. Os circos destacavam em suas propagandas que possuíam uma banda própria, como um sinal de status, colocando-a como chamariz entre os principais números do espetáculo. O circo de Manoel Pery, por exemplo, em 1881, em propaganda no jornal de Campinas, anunciava que tinha dezoito artistas, dez cavalos e “uma excelente banda de música”, que executava “lindas peças de seu repertório, a qual tem sido muito aplaudida, em todos os pontos onde se há exibido”<sup>32</sup>. Em 1884, o mesmo circo anunciava uma “grande banda de música com 10 professores, confiada a regência ao hábil maestro Leandro Paraná”, a exemplo do que ocorria no mundo musical das bandas. Muitos circos, como o Chiarini, chegavam mesmo a chamá-las de orquestras, dando-lhes um lugar de destaque, abrindo o espetáculo com uma sinfonia, e iniciando a segunda parte com uma *ouverture*<sup>33</sup>. Mário de Andrade informa que na segunda metade do século XIX organizavam-se, por toda parte no Brasil, orquestras, o que sugere a importância dada pelos circos de assim nomearem o conjunto de seus músicos.<sup>34</sup>

Houve uma rápida incorporação e intercâmbio entre as bandas circenses e as locais quanto aos seus profissionais e ritmos. Neste processo de inserção no universo social e cultural nas cidades, circos e bandas transitavam por territórios diversos, reforçando, entre as suas várias funções, o “poder simbólico de saudação e boas vindas.”<sup>35</sup> A partir da década de 1880, os circos formariam suas bandas com forte presença dos músicos locais, além de incorporar as bandas das cidades, em suas variadas origens, para tocar na entrada do circo, recebendo os espectadores, nos intervalos e nas próprias apresentações dos espetáculos. Os intervalos circenses, geralmente em torno de 20 a 30 minutos, tornaram-se um espaço importante para que o público também pudesse ouvir música, como destacou a propaganda do Circo Casali, quando, no Rio de Janeiro, anunciou que nos intervalos tocaria a banda do I Batalhão de Infantaria.<sup>36</sup> Alguns teatros, entre os quais o Teatro São Carlos, em Campinas, na década de 1870, “apresentavam espetáculos com vários atos, com diversos cenários que tornavam os jogos de cena e troca de figurinos muito lentos devido à estrutura acanhada das instalações”; dessa forma, normalmente os entreatos eram muito demorados. O público, já prevendo isto, preparava uma espécie de piquenique dentro do teatro; e, a este “recreio” se juntavam as bandas de música.<sup>37</sup>

Para Maria Luisa Duarte do Páteo, a pluralidade de tipos de bandas expressava algumas características da cidade naquele momento, indo além de uma simples representação ou reflexo dela.

“Mais do que apenas reproduzir grupos sociais, etnias, universos de trabalho”, as bandas, através de sua “performance musical, interferiam no cotidiano, nas relações, nas formas de comunicação entre as pessoas, alterando os espaços de sociabilidade, imprimindo novos sentidos aos lugares e situações por onde circulava”<sup>38</sup>. As parcerias entre bandas locais e circos, independentemente de suas origens e tamanhos, serão, também, importantes veículos de uma “polifonia cultural e lúdica”, que imprimiu novas formas de viver o cotidiano urbano, principalmente através das bandas formadas pelos próprios circenses, que, devido ao seu nomadismo, percorriam espaços e territórios mais amplos, em todos os sentidos, seja no geográfico, cultural ou social. Além dos vários ritmos musicais do repertório, os próprios músicos e maestros circenses adaptavam todas as músicas que acompanhavam as pantomimas, peças teatrais, cenas cômicas e sainetes. Como a maioria das cidades visitadas não tinha banda, as dos circos divulgavam a multiplicidade de sons, a combinação de várias melodias, de instrumentos e vozes, resultante das incorporações e trocas que realizavam ao longo de seus trajetos. Juntavam-se a essa polifonia das bandas os circenses que também trabalhavam nas pantomimas e, em destaque, os que representavam o papel de palhaço, que, de um modo geral, além de ginastas, acrobatas, saltadores, tocavam algum instrumento musical e cantavam.

Para Tinhorão, o *clown* de rosto pintado de branco, no estilo da *commédia dell’arte*, seria a figura produzida pelo “microcosmo artístico internacional do circo”, destinada “a emprestar sua universalidade à criação – adaptando o modelo importado às características regionais – de um dos mais curiosos exemplos culturais de diluição do geral no particular”. Afirmar ainda que uma importante contribuição “sul-americana à criação internacional do circo” teria sido o “aproveitamento dos múltiplos talentos histriônicos e musicais exibidos pelos diferentes *clowns* europeus, para a criação de dois tipos locais que lhes sintetizariam todas as virtudes: o palhaço-instrumentista-cantor (equivalente do *chansonnier* do teatro musicado) e o palhaço-ator (responsável pelo aparecimento da originalíssima teatrologia circense das canções representadas, até hoje ignorada por historiadores e estudiosos do teatro)”<sup>39</sup>.

A construção do espetáculo circense, inclusive do personagem palhaço, que temos analisado neste texto, passou por constantes transformações e adaptações, o que leva a crer que não se pode entender os dois tipos a que se refere Tinhorão apenas como criações locais. Para ele, a combinação entre circo e teatro somente teria ocorrido e se consolidado, de fato, a partir de 1884, em particular na Argentina, com a experiência do personagem cômico representado por José Podestá, o palhaço Pepino 88. Entretanto, não é possível concordar com a defesa de uma invenção latino-americana da “teatrologia circense” e nem que ela tenha ocorrido a partir de uma única experiência. As definições de palhaço-instrumentista-cantor e palhaço-ator são importantes para se observar e entender a produção dos espetáculos circenses sul-americanos, em especial os brasileiros, que, se não eram originais, de fato acabaram por desenvolver características diferenciadoras das produções circenses europeias e americanas do final do século XIX e início do XX. Apesar de realizarem múltiplas funções, alguns palhaços se destacavam por serem de fato atores. Dos artistas circenses, que sobressaíam como os cômicos da companhia, eram exigidos “boa dose de talento dramático”. O sucesso de uma cena cômica, uma entrada, uma reprise, uma mímica, e tudo aquilo que envolvia representação baseava-se, sobretudo, na qualidade dos intérpretes.

A combinação dessa tradição do palhaço-instrumentista europeu com as bandas e a presença cada vez maior de brasileiros entre os circenses resultaram numa transformação do palhaço-instrumentista-cantor-ator. Os gêneros como o *vaudeville* e o melodrama, através de diferentes modelos de pantomimas, misturados aos ritmos e musicalidade locais, tiveram a comicidade como a tônica daquelas produções. Os sainetes, peças curtas de um ato, com características burlescas e jocosas, que alinhavavam danças e

músicas, assim como as cenas cômicas, eram representados quase na sua totalidade pelos palhaços que já dominavam a língua, portanto, eram falados e cantados em português. Isso possibilitou que em todos os gêneros – pantomimas, cenas cômicas, sainetes, arlequinadas, entremezes e entradas – se incorporassem, de maneira parodiada, a música e os assuntos corriqueiros do dia-a-dia das culturas locais, ao mesmo tempo em que se mantinha a forma do espetáculo que migrou.

Além de valsas, polcas e mazurcas, as bandas tocavam também quadrilhas, fandangos, dobrados, maxixes, frevos, cançonetas, modinhas e lundus. Os palhaços não só tocavam vários destes ritmos, como também os dançavam, ao som principalmente do violão. As cenas cômicas e os entremezes também eram produzidos nos moldes dos que eram realizados nos palcos teatrais e levados ao picadeiro pelos palhaços circenses. Assim, tendo em vista essa constituição, o espetáculo circense e o teatro musicado, principalmente a revista, não podem ser vistos isoladamente. Ambos foram mais que parceiros, complementando-se o tempo todo. Enquanto estavam juntos nas grandes e médias cidades, compartilhavam e disputavam palcos, artistas e públicos. Nas pequenas cidades, lugarejos e bairros afastados dos centros das grandes cidades, em particular o Rio de Janeiro, eram principalmente os circos, devido ao seu nomadismo, que veiculavam as músicas e os gêneros do teatro.

Os ritmos e danças tocados e dançados nos circos não eram novidade. Vale lembrar que, desde a década de 1830, os artistas já dançavam, principalmente ao final do espetáculo e acompanhando as pantomimas – eram os bailes de ação ou pantomímicos, cômicos e jocosos, anunciados como “bailes da terra”, nos quais as experiências dos artistas migrantes misturavam-se com as experiências dos artistas, ritmos e danças locais, inclusive escravos e libertos.

Para os folcloristas e pesquisadores da música, é difícil precisar a diferença entre os vários ritmos musicais e suas danças, em particular a chula, o fandango e o lundu. Mário de Andrade, ao definir a chula, refere-se a uma dança portuguesa, na qual os dançarinos ficam “um indivíduo defronte do outro, com os braços levantados, dando estalos com os dedos, ora afastando-se ora aproximando-se um do outro e girando sempre em círculo, ou sobre os calcanhares”. Mas, para o autor, algumas referências à chula, quando se observa a união desse tipo de dança com cantiga baiana, que falava em mulatas sensuais e alguma comicidade, podia ser identificada com o lundu, no Brasil.<sup>40</sup>

Câmara Cascudo afirma que no Brasil a chula-canto e a chula-dança foram independentes, e que o bailado variava em cada região, indo desde uma coreografia agitada, ginástica e difícil, a uma forma mais tranquila. Quando cantada ao violão, “era buliçosa, erótica, assanhadeira”, em particular no que se denomina “nordeste tradicional, do Sergipe ao Piauí.”<sup>41</sup> Mas a chula também podia ser confundida com o fandango. Já para Tinhorão, a coreografia tradicional do fandango ibérico, castanholando ou estalando os dedos, e a dança marcada por umbigadas, de origem africana, foram os elementos que deram origem ao lundu. Tinhorão define as chulas, conhecidas genericamente como chulas de palhaço, 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”. Cantigas que continham um número variado de versos, que iam se misturando, transformando e incorporando as chulas e toadas, tocadas e cantadas pelos tocadores de violão das cidades nas ruas e festas<sup>42</sup>, assim como temas dos folclores dos lugares por onde passavam. As mais conhecidas têm como refrão:

Ó raio, ó sol suspende a lua viva o palhaço que está na rua

E a partir daí iniciavam-se perguntas e respostas entre o palhaço e um coro, normalmente crianças:

Hoje tem espetáculo? Tem, sim senhor.  
Hoje tem marmelada? Tem, sim senhor.<sup>43</sup>

Nas cidades, os ritmos das canções e das danças se entrelaçavam; os circenses, brancos ou negros, estrangeiros ou nacionais, que não ficavam alheios ao que ia pelas ruas e pelo gosto do público, mantinham a proposta de um espetáculo heterogêneo – um complexo mosaico de danças e estilos coreográficos, apresentados para diversas outras áreas urbanas e rurais. Nas várias cidades pelas quais os circos passavam mesmo as mocinhas dos salões, que não frequentavam as ruas ou os batuques, iam com certeza ver os circenses palhaços cantarem e dançarem as chulas, lundus e modinhas, reforçando o seu papel como primeiros divulgadores dos ritmos musicais, da dança e do teatro musicado.

Ao se incorporarem aos circos como cantores (palhaços ou não) e compositores, inúmeros artistas que fazem parte da história oficial da chamada “música popular brasileira”, juntaram seu repertório ao que a teatralidade circense já possuía, resultando em um rico diálogo entre a produção musical nacional e estrangeira, literária e dramática. O teatro musicado nos palcos/picadeiros, nos seus mais variados gêneros, que já compunha parte das representações circenses através das pantomimas e cenas cômicas, ao dialogar com vários outros que vem “de fora da lona”, passou por diferentes fases da produção das suas montagens; mas isso não implicou exclusão ou diminuição do conjunto das pantomimas e composições musicais anteriormente encenadas. Apesar daquela parte do espetáculo ainda ser denominada pantomima, as representações faladas e cantadas em português foram adquirindo cada vez mais espaço. Havia uma relação clara entre continuidade e transformação, no sentido mesmo da inovação e criatividade.

Ritmos, sons, representações cênicas e paródias por onde passavam faziam parte da caixa de ferramentas dos circenses. Assim, por exemplo, no Brasil, como comentamos o lundu enquanto canção tem origens complexas, sendo primeiro identificado como uma dança que unia a percussão dos batuques africanos com os movimentos do fandango europeu.<sup>44</sup> Para nosso estudo, é importante ressaltar que esse gênero, em sua forma cantada, herdou características rítmicas da dança acrescidas de letras cômicas que satirizavam a situação de submissão dos negros e as particularidades de sua fala. 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. Muitos palhaços dos circos brasileiros da virada do século XIX para o século XX tinham em seus anúncios o destaque de serem cantores, tocadores ou dançarinos de lundu.

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”.<sup>45</sup>

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 rádio.<sup>46</sup>

Como visto anteriormente, um exemplo marcante de palhaço músico 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 violão.<sup>47</sup> Podestá explorou e se desenvolveu em todas as modalidades do gênero circense, começando como acrobata e se tornando palhaço.

Na trajetória das artes circenses brasileiras, especialmente na primeira metade do século XX, é possível encontrarmos alguns palhaços cujo trabalho musical ficou registrado por pesquisadores e memorialistas. Um dos mais conhecidos dentre esses é José Manoel Ferreira da Silva, o Polydoro (1853? -1916), artista de origem portuguesa que foi considerado por memorialistas do circo o “pai dos palhaços brasileiros”<sup>48</sup>.

Polydoro 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 ruas. “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”<sup>49</sup>.

Roger Avanzi, que por décadas se destacou como o Palhaço Picolino nos circos Nerino e Garcia, cita com destaque o artista 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”<sup>50</sup>. Para Avanzi, João Bozan era da linhagem dos palhaços gordos e sabia tirar grande vantagem de seu tamanho, realizando números com guizos presos no corpo e vestia também um capote cheio de buzinas de tamanhos diversos, além de tocar vários instrumentos inusitados. Teófanos Silveira, palhaço Biribinha, cujo trabalho será tratado no próximo capítulo deste livro, recorda-se também do número realizado com as buzinas escondidas dentro da roupa, especialmente colocadas em locais cuja movimentação pudesse provocar som, como nas articulações dos braços e das axilas.

Avanzi descreve também o número *Os Sete Músicos Infernais*, que seria conhecido também como *La Murga Gaditana*, 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”<sup>51</sup>. Barry Charles Silva, pai de Erminia Silva, em uma das várias entrevistas realizadas, narrou que também seu pai, que nasceu em 1900, fazia a cena cômica (como era chamada) com vários palhaços tocando instrumentos musicais, que não eram apito ou guizos, mas alguns dos que Avanzi menciona. Barry fala que o número chamava *Murga*. É interessante observarmos a semelhança no Cortejo cênico do grupo Lume Teatro (Campinas – SP). Trata-se de espetáculo cênico-musical em forma de cortejo, sendo composto por

uma procissão de fanáticos, uma banda militar, um grupo de ciganos ou simplesmente atores-músicos tocam e cantam melodias tradicionais brasileiras e outras, coletadas de diversas culturas do mundo. Com intervenções poéticas, a peça estruturada como um alegre ritual interage livremente com o público, provocando e divertindo ao mesmo tempo.<sup>52</sup>

Mesmo que o grupo não descreva como uma apresentação de palhaços musicais, quando se vê

pela primeira vez e se sabe das Murgas de palhaços, não há como não comparar, ou pelo menos analisar como possíveis heranças transformadas.

Em um encontro realizado na sede do grupo Doutores da Alegria<sup>53</sup>, Roger Avanzi comentou a respeito da importância das habilidades musicais para os palhaços, lembrando que ele próprio tocava pistão, 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”.

Outro exemplo descrito por Teófanos 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. Teófanos Silveira associa a utilização de instrumentos inusitados à 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”.

Teófanos Silveira lembra também de outro exemplo do Circo Nerino, 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 musical.<sup>54</sup>

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, na capital paulista. Piolin tocava violino e bandolim, tendo números musicais com o *clown* branco Alcebiades.

A teatralidade circense ia adquirindo cada vez mais visibilidade, com o imbricamento entre a produção musical nacional e a produção teatral, em particular com os gêneros do dito teatro ligeiro. No início do século XX os circenses protagonizaram papéis de agentes produtores, transformadores e difusores, ao ampliarem a incorporação e adaptação para o espaço circense das produções musicais e literárias e do teatro também musicado.

## CAPÍTULO 2

### PALHAÇOS MUSICAIS E EXCÊNTRICOS: os autores conduzidos pelas mãos de artistas, mestres e parceiros circenses.

Ao acompanhar os passos de mestres circenses é possível compreendermos o circo como um ofício que abria um leque de atuação dos artistas, convertendo-os em verdadeiros produtores culturais. Sermos conduzidos por suas mãos, de seus mestres e parceiros, permitiu-nos observar características significativas que compunham o conjunto do trabalho circense e que acabaram por orientar este estudo: a contemporaneidade da linguagem circense, a multiplicidade da sua teatralidade e o diálogo e a mútua constitutividade que estabeleciam com os movimentos culturais da sua época. Não se pode estudar a história do teatro, da música, da indústria do disco, do cinema e das festas populares no Brasil sem considerar que o circo foi um dos importantes veículos de produção, divulgação e difusão dos mais variados empreendimentos culturais. Os circenses atuavam num campo ousado de originalidade e experimentação. Divulgavam e mesclavam os vários ritmos musicais e os textos teatrais, estabelecendo um trânsito cultural contínuo das capitais para o interior e vice-versa. É possível até mesmo afirmar que o espetáculo circense era a forma de expressão artística que maior público mobilizava durante todo o século XIX até meados do XX.

Pensar as produções circenses, através das ações dos seus vários sujeitos, pode revelar as distintas formas de fazer circo e as mais diferentes maneiras de ser artista circense, além de dar pistas sobre os diálogos que estabeleciam com os movimentos culturais da sua época. É possível, então, investigar como homens e mulheres circenses no Brasil mantiveram uma especificidade, mas renovaram, criaram, adaptaram, incorporaram e copiaram experiências vividas no período, enfrentando continuidades e mudanças encontradas na sociedade, nas produções culturais e em si mesmos.

Produzir um espetáculo é uma maneira de compor o conjunto de expressões da teatralidade circense. A sua conformação é datada, colada a um contexto, demarcando o circo como um espaço polissêmico e polifônico. Teatralidade circense entendida como o que engloba as mais distintas formas de expressões artísticas constituintes do espetáculo circense. No período até a década de 1960, as apresentações eram exibidas nos mais variados espaços: nas ruas, nas feiras, nos tablados, nos palcos teatrais e sob os toldos (na época de algodão). Quaisquer lugares que eram ocupados pelos artistas do circo para comporem sua teatralidade tornavam-se palco/picadeiro, já que neles se realizavam as múltiplas linguagens artísticas circenses.

Alguns dos agentes produtores do circo, como artistas, empresários e público podem constituir uma janela para o resgate dessa história, um caminho para seguir o desenvolvimento do espetáculo circense, enriquecido pelo percurso específico realizado por alguns circenses, representativos desta complexidade. Nesta direção, a partir de nossas pesquisas individuais, como trabalhos acadêmicos ou como pesquisa realizada fora dos muros universitários, optamos por acompanhar a vida de alguns artistas de circo, cuja multiplicidade de interlocuções permite conhecermos a complexidade artística construída por eles que eram e alguns ainda são: produtores musicais, palhaços cantores e palhaços excêntricos:

- Benjamim de Oliveira - passagem do século XIX para o XX, por Erminia Silva;
- Doracy e Alvina Campos – Treme-Treme e Corruptita: a partir dos anos 1940 até inícios de

2000; por Erminia Silva;

- Teófanés Silveira – Biribinha (a partir da década de 1950 até a atualidade), por Celso Amâncio de Melo Filho;
- Marcelo Lujan e Pablo Nórdio - O Circo Amarelo – (a partir de meados da década de 1990 até a atualidade), por Celso Amâncio de Melo Filho.
- Grupo Off Sina – Richard Rigueti e Lilian Moraes (a partir da década de 1980 até a atualidade) – Este grupo terá abordagem no capítulo III, por Erminia e Celso.

## 2.1 Nego Beijo: acrobata, palhaço, cantor, instrumentista, ator, autor, diretor e excêntrico

*Por Erminia Silva*

Benjamim de Oliveira nos possibilita observar o diálogo criativo e permanente entre circenses e as outras produções culturais na passagem do século XIX para o XX. Através de sua trajetória, é possível compreender o circo como espaço que permitia a seus integrantes tornarem-se produtores culturais e considerar as complexas relações estabelecidas entre os distintos agentes envolvidos na construção do espetáculo: os circenses, os artistas não-circenses que se apresentavam nos picadeiros, o público e empresários dos veículos de comunicação e dos distintos espaços da produção cultural. Por isso, sua história revela outras histórias de outros artistas (circenses ou não), que também produziram e consolidaram o circo-teatro, bem como as relações de intercâmbio entre os vários tipos de manifestações culturais urbanas e em particular o teatro e a música.

O convívio e o intercâmbio entre artistas, palcos e gêneros no final do século XIX, como se observa na própria forma de se apresentarem – “Companhia Equestre, Ginástica, Acrobática, Equilibrista, Coreográfica, Mímica, Bailarina, Musical e ... Bufa” – resultaram em permanências e transformações dos espetáculos, nos quais homens e mulheres circenses copiaram, incorporaram, adaptaram, criaram e se apropriaram das experiências vividas, transformando-se em produtores e divulgadores dos diversos processos culturais já presentes ou que emergiram neste período, contribuindo para a constituição da linguagem dos diversos meios de produção cultural do decorrer do século XX. O espaço circense consolidava-se como um local para onde convergiam diferentes setores sociais, com possibilidade para a criação e expressão das manifestações culturais presentes naqueles setores. Através de seus artistas, em particular os que se tornaram palhaços instrumentistas, cantores e atores, foi se ampliando o leque de apropriação e divulgação dos gêneros teatrais, dos ritmos musicais e de danças das várias regiões urbanas ou rurais, elementos importantes para se entender a construção do espetáculo denominado **circo-teatro**. Para a maior parte dos estudiosos, esse tipo de produção circense somente ocorreria a partir da década de 1910, porém, na prática, todas aquelas atividades já faziam parte das experiências circenses.

A partir das biografias dos vários Benjamins observa-se que os circenses brasileiros, do período, disputavam a construção de novas linguagens culturais urbanas e o público dos diferentes setores sociais das cidades. Na sua forma de organização, apreendiam, recriavam, produziam e incorporavam referências culturais múltiplas e eram assistidos pelos mais abastados, intelectuais, artistas, trabalhadores ou não.

Nascido em 11 de junho de 1870 na fazenda dos Guardas, que pertencia à cidade Pará de Minas, antiga Patafufo, foi o quarto filho de Malaquias e Leandra. A mãe, por ter sido uma “escrava de estimação”, segundo seu relato, teve todos os seus filhos alforriados ao nascer. Em 1882, aproveitando a ausência do pai, uma espécie de capataz, frequentemente incumbido de capturar os negros fugidos, coincidindo também com o dia que o Circo Sotero, armado naquela cidade, estava partindo, saiu de casa com o tabuleiro e fugiu com a companhia. Registrando-se, futuramente, com o sobrenome Oliveira em substituição a Chaves, o de seus pais, os relatos de Benjamim possuem todas as riquezas e problemas de fontes registradas oralmente, destinadas a serem publicadas em veículos dos meios de comunicação de massa: jornais, revistas e depois o rádio.

O aprendizado de Benjamim, nos circos por onde passou, permitiu que aperfeiçoasse as técnicas

circenses, garantindo-lhe ser contratado por outras companhias, que tinha em sua programação um amplo cardápio de gêneros artísticos do período: equestres, ginásticos, acrobáticos, bailarinos, coreográficos, zoológicos, musicais e principalmente a representação teatral, inicialmente como pantomimas e depois com a mistura de música, dança e texto falado.

O final do século XIX e início do XX, no Brasil, foi um período de intensa movimentação cultural, sobretudo nas grandes cidades, com ampliação e construções de novos espaços de apresentação como teatros, circos, cafés-concertos, *music halls*, pavilhões, politeamas, variedades, feiras e exposições, choperias, tablados, salões e clubes carnavalescos.

Nos circos, a produção do teatro musicado e dos palhaços cantores foi se organizando de forma mais presente do que nos cafés-concerto. Quando novos repertórios de cenas cômicas, entradas de palhaço, músicas e pantomimas apareciam, rapidamente entravam no circuito circense e acabavam por se espalhar por todas as regiões. Por conta do grande trânsito de circos, em particular nesse período, pela capital e interior paulista, o intercâmbio entre os mesmos e com os outros espaços era permanente.

A combinação da tradição do palhaço instrumentista europeu – continuada no Brasil com os palhaços tocadores de violão – com as bandas e a presença cada vez maior de brasileiros entre os circenses resultou numa transformação do palhaço/instrumentista/cantor/ator. Os gêneros como o *vaudeville* e o melodrama, através de diferentes modelos de pantomimas, misturados aos ritmos e musicalidades locais, tiveram a comicidade como a tônica daquelas produções. Os sainetes, peças curtas de um ato, com características burlescas e jocosas, que alinhavavam danças e músicas, assim como as cenas cômicas, eram representadas quase na sua totalidade pelos palhaços que já dominavam a língua, portanto eram faladas e cantadas em português. Isto possibilitou que em todos os gêneros – pantomimas, cenas cômicas, sainetes, arlequinadas, entremezes e entradas – se incorporassem, de maneira parodiada, a música e os assuntos corriqueiros do dia-a-dia das culturas locais. Os palhaços Benjamins na história do circo foram herdeiros e ao mesmo tempo protagonistas de mudanças e transformações.

Além de valsas, polcas e mazurcas, as bandas (formadas pelos próprios circenses ou locais) tocavam também quadrilhas, fandangos, dobrados, maxixes, frevos, cançonetas, modinhas e lundus. Os palhaços não só tocavam vários destes ritmos, como também os dançavam, ao som principalmente do violão. As cenas cômicas e os entremezes também eram produzidos nos moldes dos que eram realizados nos palcos teatrais e levados ao picadeiro pelos palhaços circenses.

Os palhaços cantores, nos palcos/picadeiros circenses, foram responsáveis, no final do século XIX até pelo menos a década de 1950, pela divulgação dos principais ritmos musicais; não só das músicas produzidas individualmente, mas, também, dos enredos musicais compostos para o gênero revista, nos teatros. Naquele período, com a crescente popularidade daqueles gêneros e ritmos, duas outras formas de disseminação possibilitaram outra etapa para divulgá-los e comercializá-los, das quais os artistas circenses também participaram: o crescente aumento de venda de publicações em forma de livretos ou jornais de músicas, contendo coleções de letras de modinhas, lundus, cançonetas, entre outras; além da recém-criada indústria fonográfica Casa Edison – fundada por Fred Figner, que já demonstrava força de penetração em todos os setores sociais, divulgando gravações em cilindros, desde 1897, e os primeiros discos (chamados chapas), em 1902, de modinhas e lundus cantados por Cadete e Baiano. Acrescentou-se a isso as músicas gravadas pela banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, formada e dirigida pelo maestro e compositor Anacleto de Medeiros, e aquelas produzidas por vários músicos que tocavam e cantavam nos cafés, cabarés, rodas de samba e circos que passavam pela cidade.

Acontece que tanto Baiano (Manoel Pedro dos Santos), como Cadete, Medeiros, bem como

Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna), Mario Pinheiro, Catulo da Paixão Cearense, Eduardo das Neves e o próprio Benjamim de Oliveira, entre outros, que foram os primeiros a gravar discos no Brasil pela Casa Edison, todos estes ou eram artistas circenses ou já se apresentavam cantando nos espetáculos de circo, uns como palhaços-cantores, outros nas pantomimas, tudo isso bem antes de gravar discos.

Isto tudo leva a crer que, antes da virada do século XIX, os circenses e os palhaços cantores tivessem cruzados com a maioria deles, fosse nos cafés, fosse nos palcos. Mas também se cruzaram frequentando os mesmos espaços dos batuques e pagodes das casas das mães de santo, na Cidade Nova, onde nasceram ou conviviam. Segundo Maria Clementina Pereira Cunha, naquelas casas se “mesclavam o baile, o sarau, a roda de samba, o candomblé, e por onde circulavam todas as esferas da sociedade (do esnobe literato ao policial ou ao partideiro capoeirista da Saúde)”; entretanto, é possível afirmar que muitos dos palhaços cantadores de circo que já exerciam a profissão, ou que iria exercê-la, já estivessem presentes naqueles encontros.

Quando o Spinelli e Benjamim estabeleceram-se no Rio de Janeiro, a partir de 1905, muitos deles foram seus companheiros de trabalho como palhaços cantores, atores nas pantomimas, parceiros de autorias das músicas feitas para as cenas cômicas e peças. Benjamim também foi parceiro desses músicos na nascente indústria fonográfica, fazendo parte do primeiro elenco de cantores profissionais da Casa Edison, ao qual, além dos já mencionados acima, acrescenta-se Nozinho. A relação de trabalho e de parcerias entre aquele grupo e os circenses, principalmente com Benjamim de Oliveira, ocorreu na década seguinte, quando muitos deles irão trabalhar com Benjamim no Rio de Janeiro, não só no circo Spinelli, como em gravações de discos para a Casa Edison, autorias de músicas e peças teatrais.

Os produtos do trabalho dessas parcerias adquiriram grande visibilidade nos jornais, evidenciando que as expressões de sua teatralidade circense, na sua multiplicidade, foram baseadas nas atividades realizadas nesse período. Entretanto, nos cartazes e propagandas dos circos nos jornais, na segunda metade do século XIX, desde que começaram a aparecer notícias sobre os artistas circenses, e em especial sobre os palhaços cantando nos espetáculos, quase não há referências sobre os compositores do repertório musical. Essas informações são encontradas em depoimentos de pessoas que vivenciaram os circos no período, como no caso do *Lundu do Escravo*, cantado pelo palhaço Antonio Correa e mencionado por Mário de Andrade. As músicas cantadas pelos circenses em seus espetáculos geralmente pertenciam aos próprios artistas que as compunham e que as iam alterando ao longo do percurso do circo, nas várias regiões por onde passavam, incorporando chistes ou nomes de pessoas. Podiam pertencer ainda à tradição das cantigas de domínio popular, também relativas a cada região, como as chulas, que continham um número variado de versos que iam se misturando, se transformando e se incorporando às chulas e toadas que os tocadores de violão das cidades tocavam e cantavam pelas ruas e festas, assim como temas do folclore regional dos lugares pelos quais passavam.

Em 23 de novembro de 1901, o jornal O Estado de São Paulo, na coluna Palcos e Circos, informava que havia recebido um “cartão de cumprimentos”, enviado pelo “aplaudido clown Benjamim de Oliveira”, cujo centro era ocupado pelo “retrato fotográfico” do artista. O motivo de tais saudações fazia parte da estratégia de divulgação da estreia do Circo Spinelli, naquele mesmo dia, no Largo da Concórdia. Alguns dias depois, o circo publicava, no mesmo jornal, sua propaganda, na qual estava estampada a referida foto, provavelmente em litografia.

Apesar das possíveis semelhanças nas formas de se vestir, as funções dos personagens cômicos passaram por transformações, releituras e ressignificações. Por exemplo, na propaganda abaixo do Circo Spinelli, quando este estava armado em São Paulo, em 1901, anunciava *clowns* musicais com novos

instrumentos; o *clown* argentino Crozet e o *clown* brasileiro Benjamim apresentariam novas pilhérias e modinhas, acompanhados ao violão, e o “*tony imbecil*” faria sua burlesca entrada.



Figura 1 – Convite/propaganda Benjamim de Oliveira  
Fonte: *O Estado de São Paulo*, 01 dez de 1901.

Um argentino e um brasileiro cantando modinhas ao violão, apesar de utilizarem a denominação inglesa, diferenciavam-se do modelo europeu herdado dos “musicais excêntricos”, ao se apresentarem nos palcos/picadeiros no Brasil, porque cantavam. A menção a este cartaz nos seus detalhes tem como proposta estabelecermos um diálogo com algumas produções europeias, que não conhecem ou que analisam a “impossibilidade” de se cantar sob o toldo.

Um deles é Pierre Bost, que ao escrever sobre o circo e o *music hall*, afirma que ambos ofereciam basicamente a mesma programação, a não ser por duas diferenças: as entradas de palhaços não tinham lugar nos palcos teatrais onde se desenvolvia o gênero *music hall*, e era “totalmente unimaginável” em um circo haver números de canto, incompatíveis com a arquitetura do lugar. Os *clowns*, continua o autor, devem falar e atuar girando, pois o “espírito mesmo de sua arte foi concebido para um palco e um público circulares”; os cantores, ao contrário, devem se posicionar diante do público, o que somente o palco teatral do *music hall* podia oferecer. Os cômicos dos circos, no Brasil, misturados aos artistas locais, incorporaram e transportaram os ritmos à acústica do circo.<sup>55</sup>

Mas, em terras brasileiras, como já analisado anteriormente, em alguns momentos a não ser o *tony*, todos os outros eram *clowns*, mas os que só tocavam instrumentos eram identificados como excêntricos, diferenciados dos que tocavam violão e cantavam, como na propaganda acima. Vale lembrar que Crozet vinha da tradição de comicidade circense inglesa (sua origem), mas que se misturou com a argentina de José Podestá, que era um *payador* e um ator conhecido como “*clown criollo*”, enquanto Benjamim, mesmo bebendo e vindo da mesma tradição – palhaço, cantor, ator –, era identificado como “*clown brasileiro*”. Mas, em outros momentos os que cantavam de forma parodiada, mesmo tocando violão também foram definidos como “excêntricos”.

Não era novidade que os artistas circenses em geral, mas em particular os palhaços, cantassem e tocassem, realizando acrobacias ao mesmo tempo; entretanto, naquele início de século XX, começaram a ser reconhecidos pela imprensa e pelo público como palhaços cantores e atores, que divulgavam os vários gêneros preferidos pelo público. O conjunto da programação do espetáculo mantinha-se com características da multiplicidade tanto com relação às origens de seus artistas quanto aos gêneros dos números, compatíveis com os vários adjetivos com que a companhia Spinelli se apresentava: equestre, ginástica, musical, funambulesca, mímica, bailarina e zoológica. Contudo, as apresentações musicais desenvolvidas pelos cômicos cantores e tocadores de violão, as cenas cômicas e as pantomimas iam se tornando, cada vez mais, os principais carros-chefes dos espetáculos circenses, transformando aqueles que os realizavam, assim como os que os produziam, em sucessos garantidos e premiados. Esse foi o caso de Benjamim de Oliveira, identificado nos jornais como o “laureado *clown* brasileiro”.

Isto reforça a análise deste estudo de que, o que significava ser artista circense até pelo menos a década de 1950, não tinha como princípio de formação ser “especialista” em uma única representação, como no caso dos palhaços. Mesmo que nos cartazes e propagandas anunciassem diversos adjetivos para estes cômicos, no cotidiano, muitos palhaços-cantores instrumentistas em alguns momentos eram *tonys* instrumentistas excêntricos, *clowns* ou somente designados como palhaços e exerciam todas essas funções no espetáculo. Ou seja, a caixa de ferramentas que os artistas possuíam tinha que ter os saberes destas várias funções palhaço/cantor/instrumentista/excêntrico, este último no sentido de tocar um instrumento distinto, saltar, ser cômico e várias outras coisas. Aliás, coisas que muitos analistas europeus circenses não alcançavam.

Dentro desse processo, Benjamim de Oliveira foi um dos personagens cruciais. Do final do século XIX até a década de 1910, ele atuou como ginasta, acrobata, palhaço, *tony*, músico, cantor, dançarino, ator e autor de músicas e peças teatrais, assim como vários outros artistas daquela época.

O ano de 1889, o da Proclamação da República, marca também a iniciação de Benjamim como palhaço, instrumentista e cantor. Ele se torna um dos responsáveis pela divulgação da produção musical e teatral no Brasil, nos espaços em que trabalha, abrindo novas possibilidades para a teatralidade circense.

Durante todo o século XIX, os limites entre os espaços e as atividades artísticas não eram tão definidos. Muitas das apresentações nos teatros, que se queria fossem de elite, ou naqueles que apresentavam os gêneros de *music hall*, os cafés-concerto e os cabarés, eram espetáculos de variedades que continham números já identificados como circenses propriamente ditos. Vale lembrar que muitos dos artistas europeus que fizeram parte da formação do circo trabalhavam em diversos teatros das principais cidades da Europa e, mesmo depois que se consolidou o espetáculo circense, o intercâmbio permaneceu. Na prática, artistas das várias áreas ocupavam os mesmos espaços e atraíam o mesmo público; não havia como negar a contemporaneidade entre espetáculo circense e as outras produções artísticas, em particular as teatrais e musicais, e o quanto o linguajar e a prática circenses estavam presentes nas atividades de outros artistas “não circenses”.

Ainda nos anos 1880, também se tornava um problema o palco servir para apresentações de espetáculos heterogêneos que combinavam música, dança e canções de modo espetaculoso, “excêntrico”, festivo, breve e ligeiro, presentes no melodrama, no *vaudeville*, na farsa, na mágica, na revista e na opereta, diversidade de que os espetáculos de feira e/ou circos eram constituídos. Para a Europa, Arnold Hauser (1988, p. 825), concordando com analistas do período, afirma que estavam certos quando profetizaram que o circo, o espetáculo de variedades e a revista desalojariam o teatro.

A rapidez e a capacidade de adaptação dos artistas circenses eram demonstradas pela incorporação,

ao repertório, de temas que o público preferia e pela fluida circulação por diferentes estilos de atuação e diversas variantes dos espetáculos. Mas, além da adaptação, incorporação e absorção, os circenses também produziam, criavam, resignificavam e divulgavam diversas formas e expressões presentes em espetáculos contemporâneos, inclusive as teatrais.

O grande número de gêneros produzidos e apresentados pelos artistas dos circos eram compatíveis com a multiplicidade de ofertas culturais do período. O espetáculo circense se constituía de uma produção que encarnava a própria ideia dos espetáculos de variedades. As pantomimas permaneciam como elemento principal, usadas para finalizar os espetáculos com “emoções apoteóticas”, explicitando cada vez mais a presença da mágica em suas montagens.

Palhaço, acrobata, cantor, instrumentista, *tony*, dramaturgo, músico, produtor, ator, parodista, Benjamim foi um artista polifônico e polissêmico, reconhecido e respeitado além dos limites do território circense.

Para além das questões musicais, foi, também, um momento de consolidação e surgimento de inovações tecnológicas – eletricidade, telégrafo, telefone, transportes coletivos. Na produção cultural, todas essas tecnologias foram fundamentais para a implementação de pelo menos duas importantes indústrias: a do cinema e a do disco. Esse conjunto de inovações, aliado ao crescimento populacional das cidades, favoreceu a formação progressiva de uma cultura urbana e uma produção artística diversificada.

Em São Paulo e Rio de Janeiro<sup>56</sup> é possível incluir artistas (cantores, instrumentistas, autores, etc.) que já se apresentavam nos circos, e que fizeram parte das emergentes indústrias do disco, cinema, do rádio e, posteriormente, da televisão: Ariovaldo Pires (o Capitão Furtado, do programa *Cascatinha do Genaro*, nas rádios: Cruzeiro do Sul e São Paulo, em 1923); Gino Cortopass (o Zé Fidelis, em 1929), Adoniran Barbosa (*História das Malocas*, em 1939); Castro Barbosa (das *Piadas do Manduca*, de 1938); dupla Jararaca e Ratinho; dupla Alvarenga e Ranchinho; Cascatinha e Inhãna; Nhô Totico; Cauby Peixoto; Orlando Silva; Vicente Celestino; Nelson Gonçalves; Carlos Galhardo; Carmem Costa; Cely Campelo; Robertinho do Acordeom; Nhá Barbina; Sólton Sales; Roberto Carlos; Mazaroppi; Mota e Motinha.

Além destes temos: Francisco Alves, Orlando Silva, Assis Valente, Araci Costa, Aracy Cortes, Bibi Ferreira, Bom Criolo (Jorge Francisco da Silva), Carlos Poyares, Dalva de Oliveira, João da Bahiana, Donga, René Bittencourt Costa, Gordurinha<sup>57</sup>, Herivelto Martins, Isaurinha Garcia, entre muitos outros.

Não é possível, e nem se pretende elencar todos os artistas que já estavam nos palcos/picadeiros circenses na cidade de São Paulo na primeira metade do século XX. Para o Rio de Janeiro do mesmo período será feito mais adiante. A intenção é que o leitor possa conhecer uma produção cultural artística que não é mostrada na maioria das produções “oficiais” da história da música, cinema, televisão e teatro.

Antes do disco, rádio, cinema, a maioria dos cantores locais que fazem parte do processo histórico da música brasileira (não carioca ou paulista), já tinham os palcos/picadeiros circenses como espaços privilegiados de verem e serem vistos, ouvir e serem ouvidos. Com a chegada destas tecnologias, os circos se mantiveram ainda como o lugar que dava visibilidade e mais, o principal lugar de divulgação das carreiras artísticas, principalmente dos músicos. A partir destas poucas e breves biografias, podemos observar que mesmo depois destes canais de comunicação, o território circense é sinônimo de trabalho.

Além disso, também, vários dos artistas acima, fizeram duplas ou participaram de números cômicos entre eles mesmos, com os palhaços dos circos ou eles se transformaram em palhaços-cantores, sendo que a comicidade musical continuava a ser o forte em suas apresentações, como foi o caso de Eduardo das Neves.

Acrescenta-se que a polifonia música/comicidade/palhaço se manteve na maioria dos circos

brasileiros até pelo menos o final da década de 1970. A partir deste período, nos circos itinerantes de lona de tamanho grande, nas grandes cidades da região sudeste, praticamente desaparece a essa relação, principalmente a incorporação de artistas locais aos seus espetáculos. Era possível se assistir ainda essa mescla em pequenos e médios circos nas cidades do interior ou nas periferias, com espetáculos que levavam artistas de rádio, televisão, shows, luta livre, etc. Muitas duplas sertanejas tiveram seu início profissional nestes circos do interior.

Se para a região sudeste houve uma diminuição da presença desses artistas no espetáculo, bem como dos próprios circenses palhaços-cantores ou excêntricos, nas regiões norte e nordeste isto não aconteceu com a mesma intensidade. Até hoje, a excentricidade musical dos palhaços da maioria dos circos denominados nortistas e nordestinos, é possível se ver com muita frequência ainda a diversidade do espetáculo. Mas, há uma diferença muito grande dos espetáculos de alguns circos do sul/sudeste para os do norte/nordeste, no sentido de que nestas duas últimas o palhaço é o centro do espetáculo. Se a companhia não tem um bom palhaço, é difícil conseguir plateia. Quando o palhaço é bom, os circos, pequeninhos, lotam de segunda a segunda.

No final da década de 1950 até pelo menos o início de 1980, a produção do artista circense e, conseqüentemente, do espetáculo e do modo de organização do trabalho passaram por transformações significativas que mudaram a proposta de continuidade do processo de socialização/formação/aprendizagem.<sup>58</sup> Entretanto, apesar dessas mudanças e transformações ocorridas, é preciso reforçar que a produção da linguagem circense para dentro da “lona” ou fora dela em escolas de circo, não deixou de ter uma das características principais que é a contemporaneidade com as produções culturais, políticas, sociais e artísticas em cada território pela qual foi produzida.

É nessa época, aproximadamente, que as 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-teatro. 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.

Antes de entrarmos no debate das mudanças e transformações pelo qual passou o modo de organização do trabalho e seu processo de socialização/formação/aprendizagem, após a década de 1950, pegarei de novo na mão de alguns mestres/artistas/circenses que, assim como os vários Benjamins de Oliveira tratados anteriormente, foram produtores e fabricantes do rizoma que denomino linguagem circense.

Na seqüência pegarei nas mãos de Doracy e Alvina Campos – Treme-Treme e Corruptita (respectivamente) – que serão apresentados por mim a partir de pesquisa realizada junto ao Grupo Off-Sina, acrescida das que já foram elencadas até agora (2007 e 2009); seguido pela pesquisa de Celso Amâncio de Melo Filho (2013) que também pegou nas mãos de Teófanés Silveira, o palhaço Biribinha, da Cia. Teatral Turma do Biribinha; e, de Marcelo Lujan e Pablo Nórdio do Circo Amarillo.

A proposta de apresentarmos as nossas pesquisas, a seguir, têm como referência o fato de que elas analisam outros períodos históricos, a partir da década de 1930. Mas, também e talvez principalmente, por serem investigações que tratam justamente das produções de famílias circenses e/ou palhaços denominados por parte da bibliografia trabalhada nessa obra, pelos circenses e por eles mesmos de palhaços excêntricos. Entretanto, como temos analisado até aqui, a importância de nossas indagações nesse trabalho é o quanto não se pode pegar nas mãos desses mestres, seja o período que for, sem considerá-los portadores de polifonia e polissemia artística na sua construção enquanto artistas circenses. A multiplicidade e/ou a multidão que representa cada um não no sentido individual, mas cada um coletivo aponta para o complexo processo de se constituírem artistas circenses.

Mas, para além dessa proposta de dar visibilidade de parte da produção circense de 1930 a 1980 a partir destes mestres, eles foram fundamentais para depois adentrarmos em nossa análise da constituição de grupos circenses, mais especificamente no trabalho que apresentaremos de toda a construção do Grupo Off-Sina no processo histórico teatro/circense/palhaços a partir do final dos anos 1990. Nossas pesquisas dos mestres nos forneceram referencial importante para ofertarmos as análises significativas de como a música “reencontra” grupos artísticos formados na linguagem circense e, em particular da palhaçaria, num período em que esses processos de formação não se davam mais dentro “da lona”, mas sim em escolas de circo ou em projetos autônomos ou auditadas, como foi o caso de Richard Riguetti e Lilian Moraes. Em nossas pesquisas foi possível identificar vários outros grupos do mesmo período, mas, no entanto será tratado especificamente do Grupo Off-Sina que desenvolveu movimentos artísticos e de pesquisa profunda, que os encaminhou tanto para se formarem enquanto palhaços, quanto para se “descobrirem” e terem visibilidade do quanto a música e circo, historicamente, caminharam juntos. Nesse sentido, mergulharam profundamente no mundo do circo/palhaço/música/excentricidade.

Mas, só no capítulo 3, será descrita a trajetória do Grupo Off-sina, esta breve apresentação é para que o leitor possa entender a importância dos fabricantes de histórias circenses e o quanto circo/música sempre caminharam juntos, o quanto são herdeiros, produzindo excentricidades ou não, mas sempre produzindo o novo, pois este conceito sempre fez parte das histórias circenses de homens e mulheres há quase três séculos.

## 2.2 Doracy Campos e Alvina Campos – Palhaço Treme-Treme e Palhaça Corrupta

Por Erminia Silva

Em 2 de janeiro de 1936<sup>60</sup> nascia, na cidade de Itararé, interior do Estado de São Paulo, Doracy Campos, filho de Maria Elestina Corrêa Campos e João Campos. Como a maioria dos que construiu o que se chama de população no Brasil, ele também era de descendência estrangeira – neto de russo e brasileiro tornou-se um brasileiro louro e com olhos azuis.

Como Benjamim de Oliveira, Doracy também fugiu com circo ainda criança. Há algumas informações desconhecidas sobre o período e lugar de quando iniciou sua vida no circo. Em entrevista concedida ao *Almanaque Off-Sina 21 anos [circo teatro de rua]*, em 2008, afirmou que quando tinha 6 ou 7 anos de idade, o Gran Circo Sudan passou em sua cidade. Em uma reportagem para a revista *O Mambembe*, de 1983, relatou que tinha 9 anos quando fugiu de casa para tentar ingressar no Circo. A cidade não era Itararé (local de nascimento), mas Uruguaiana, cidade gaúcha. Segundo entrevista ao *Almanaque Off-Sina* (2008), o Rio Grande do Sul foi um dos estados em que morou com os pais, bem como em outro país, como a Argentina.

Assim, percebemos uma variação de idade entre 6 a 9 anos, entre 1942 a 1945, a passagem pela sua vida do Gran Circo Sudan. O que não varia em suas diversas entrevistas é que de fato ele, por diversas vezes, tentou fugir com esse circo. Na primeira tentativa de fuga foi:

[...] devolvido à sua casa pelo palhaço Mocotó. Mas voltou a fugir e acabou entrando mesmo para o circo [...] Minha mãe me buscava sempre até que um dia ela cansou e me entregou para o dono do circo. ‘Vocês então tomam conta dele’, disse ela. Nunca mais saí do circo.<sup>61</sup>

Outra informação importante, nessas fugas, permanências e voltas para casa, é que o pessoal do Sudan ia montar uma peça para Nossa Senhora de Fátima e ele passou no teste para fazer o papel de Jacinto.

Como era característico da maior parte dos circos da época, na América Latina, o modo de organização da teatralidade circense dava-se com os artistas realizando números (acrobacias de solo, aéreo, equilíbrios, animais, palhaços, magia, etc.), shows musicais, dança e representação teatral que denominamos **circo-teatro**. Foi com essa forma de constituir o que significava artista e espetáculo circense, ou seja, o artista portador de uma multiplicidade, que os olhos azuis do menino se encantaram pelo circo.

Como muitas das histórias de meninos e meninas durante toda a história do circo, ou seja, desde o final do século XVIII, o de Doracy não foi diferente: se aboletou no meio dos circenses do Gran Circo Sudan, e segundo seu relato:

[...] acabou entrando mesmo para o circo, passando de empregado para *casaca-de-ferro*, domador e palhaço, até chegar a ser dono do seu próprio circo, continuando a carreira de artista de palco e picadeiro e, mais tarde, astro de TV e empresário.<sup>62</sup>

A criança no circo, oriunda ou não de uma família circense, nascida ou fugida para o circo, seria não só a continuadora da tradição, mas também um futuro mestre. Para ser um circense tinha que assumir a responsabilidade de ensinar à geração seguinte. Ao longo de sua aprendizagem, a criança “aprendia a aprender” para ensinar quando fosse mais velha. O “ritual de iniciação” – aprendizado e estreia – era um rito de passagem, a possibilidade de tornar-se um profissional circense. O contato com a geração seguinte era permanente, havendo um envolvimento direto na aprendizagem. A partir da adolescência, muitas crianças começavam a ensinar aos mais novos – irmãos, primos, e outros.

A partir de tudo isso, o que se conclui é que as atividades circenses, desenvolvidas por homens e mulheres, continham uma rica produção cultural, com uma multiplicidade de linguagem artística – que não só a acrobática – o que transformava o circo em uma escola única e permanente. Além disso, é importante assinalar a sua contemporaneidade com os demais produtores culturais, vivenciada em cada período histórico. Havia e há um intercâmbio permanente entre as várias produções artísticas, qualquer que fosse o lugar onde estivesse acontecendo. No picadeiro, o campo de originalidade e experimentação se desdobrava, e se desdobra inclusive como referência para estruturar outros lugares de produção. E não é por acaso que, ao pesquisar as histórias do teatro, do teatro de revista, da música, da dança etc., no Brasil, encontra-se um entrelaçamento de artistas circenses ocupando todos esses espaços, não apenas como *partners*, mas como produtores e criadores dessas várias linguagens.

Foi nesse contexto, mais geral, que Doracy fugiu com o Gran Circo Sudan, na década de 1940.

Como era a estrutura organizacional e arquitetônica do Sudan?

Pelos relatos de Doracy, pouco se sabe a respeito. Em suas entrevistas, ele raramente fala sobre isso, o que não torna fácil responder a essas questões. Entretanto, ao se localizar uma pesquisa realizada por Ricardo Somazz Reis, foi possível inferir como era constituído o modo de organização na produção do circo Sudan como espetáculo.

Pode-se inferir que, a partir de seus relatos do artista múltiplo que se tornou, o modo de organização do trabalho e processo de ensino/aprendizagem pelo qual Doracy passou, corresponde ao que a maioria dos circos ainda vivenciava naquele período. Através das descrições do trabalho de Ricardo Somazz Reis<sup>63</sup> – *Histórias e Lembranças. Circo Sudan. Palavras de Neyd Alves Somazz* – identifiquei semelhanças importantes com minhas análises sobre a constituição do circo-família até pelo menos as décadas de 1950/60.<sup>64</sup>

Segundo Reis<sup>65</sup> esta obra:

[...] foi desenvolvida a partir de histórias, lembranças, recordações e pesquisas a respeito do Circo Sudan, um circo que se apresentou por muito tempo no interior Paulista entre as décadas de 30 e 60, e teve muito sucesso e reconhecimento do público. Aqui você terá a oportunidade de entender um pouco da vida no Circo de acordo com relatos de Neyd Alves Somazz, uma atriz que começou sua carreira ainda criança nas rádios de Campinas e que adentrou ao mundo do Sudan a convite de seu irmão Osmar Alves Goes, proprietário.

As histórias foram registradas por Ricardo Somazz Reis, neto de Neyd e atualmente palhaço, formado também em publicidade e propaganda e pós-graduado em marketing.

Numa parte do livro chamada **Uma Lona, Um Sonho**, este trabalho de Reis nos revela o circo com o qual Doracy Campos fugiu. De acordo com a avó do autor - Neyd Alves Somazz, o irmão mais velho, Osmar Alves, nascido em março de 1910:

[...] sempre gostou de Circo. Osmar era casado com Pierina, conhecida carinhosamente como “Piara”, com quem tinha três filhos, Valter Alves Goes e Laércio Alves Goes, gerados em seu útero e Nery Alves Goes, adotado aos 5 anos de idade.

Por volta de 1935 adquiriu um pequeno Circo Teatro. Uma lona pequena, que precisava de reparos e glamour para a época. Com muito amor e carinho, iniciou então sua busca para tornar-se um grande Circo do interior Paulista.

Sudan era o nome dado ao Circo por Osmar. Sem um significado específico, apenas por gostar do nome, Osmar iniciou as atividades juntamente com sua família e irmãos. Por coincidência, naquela época havia um cigarro chamado Sudan. Como era de se esperar, a empresa produtora do cigarro chegou até a patrocinar o Circo por conta do nome, uma ação comum para os dias de hoje.

Osmar era conhecido como o apresentador do Circo e também como um dos palhaços, chamado “Mocotó”.<sup>66</sup>

Assim, a partir dessa pesquisa de Reis, chega-se a algumas informações importantíssimas: primeiro, confirma que o circo que Doracy fuge era circo-teatro; segundo que o palhaço Mocotó, que ele relatou acima ter sido quem o devolveu à mãe pela primeira vez que fugiu para o circo, de fato existiu. E não é só isso, era o próprio dono do circo.

Quando o menino de olhos azuis fugiu com o Gran Circo Sudan, a empresa já tinha perto de 10 anos de existência. Se Doracy fugiu com o circo no Rio Grande do Sul, por volta de 1945/46, sendo que a empresa circense só “deixou de existir”, segundo sua avó, “por volta de 1962”. Pelo relato da avó de Reis, de 1930 a 1960, o circo esteve preferencialmente no interior paulista. Mas, sabe-se que ele viajou bastante, chegando até o interior gaúcho. Assim, o que se pode observar é que Doracy tenha viajado com esse circo durante o período inicial de sua aprendizagem, não só tendo ficado com a companhia durante toda sua trajetória gaúcha, mas também um bom período pelo Estado de São Paulo.

### **2.2.1 Formação do artista**

A aprendizagem é uma das dimensões mais visíveis do processo de socialização/formação/aprendizagem, até mesmo porque gera o produto material evidente do “mundo do circo” – o espetáculo. Ao se falar na estrutura arquitetônica, é porque ela está incorporada a esse processo, na medida em que o significado do que era “ser artista circense” incluía, necessariamente, saber armar e desarmar um circo, construir seu projeto arquitetônico, costurar, lavar, tingir, etc. Até porque o domínio do conhecimento de todo o processo de produção do circo como espetáculo era o que garantia a segurança dos artistas e do público.

Há também o produto imaterial: lazer, riso, beleza, graça, medo e magia. Justifica-se, então, a particularidade dada no texto à aprendizagem, pois era esta que identificava o circense como artista, era o procedimento que conduzia ao domínio da técnica envolvida nas artes circenses um dos fundamentos do circo-família. Enfatiza-se, novamente, que a análise particularizada de qualquer uma destas dimensões é artificial e arbitrária. Não é demais recolocar a ideia de que no circo nada é apenas técnico.

Quando Doracy entrou para o circo, ainda menino, já havia todo um processo histórico no qual a música – dançada, tocada e cantada – era obrigatória nos espetáculos circenses, assim como nos teatros, fosse o chamado teatro ligeiro ou sério. O gênero teatral da Revista do Ano<sup>67</sup> – nos palcos/picadeiros circenses e teatrais – era eminentemente musical. Na década de 1940, por diversas questões que não cabem aqui nesse texto, esse gênero teve várias transformações estéticas e musicais, sendo que os espetáculos passaram a ser chamados de Teatro de Revista. Apesar da mudança em suas estruturas estéticas, a música era o elemento principal do enredo. Nos palcos/picadeiros circenses não era diferente.

Para além dos gêneros teatrais, uma das principais características da produção da linguagem circense é sua contemporaneidade com relação aos diversos meios de produção e divulgação da época em que atuava. Tanto no sentido estético quanto tecnológico, nas décadas de 1930/40, a presença de incorporação de divulgação de massa como disco e rádio, já estava consolidada também nas práticas de artistas circenses. As trajetórias de vários artistas do período que fizeram parte da então emergente indústria do disco, do rádio e do cinema, na sua maioria, já cantavam e atuavam nos circos brasileiros desde o final do século XIX. Ou seja, antes mesmo das chamadas “indústrias culturais” surgirem.

Tudo isso tem início, para Doracy, no Gran Circo Sudan. Seguindo os relatos das fontes de Ricardo Somazz Reis, podemos entrar em contato com o modo de organização do trabalho, bem como, é possível conhecermos como se dava o processo de formação e de apresentação do espetáculo circense. Além disso, pela descrição dos vários artistas presentes e suas funções, confirma a minha hipótese dos vários mestres pelos quais Doracy teve oportunidade de observar, pois essa também é uma importante etapa do processo pedagógico de formação:

Seus filhos seguiram o mesmo caminho, fazendo de tudo um pouco no circo, algo comum em famílias circenses. Valter por exemplo foi trapezista e tinha um número com seu irmão Nery, também tocava acordeom e entre outras coisas fazia o papel de escada para Laércio, que também era palhaço, conhecido como “Espirro”.

Minha avó Neyd conta que começou a trabalhar ainda na adolescência e apenas duas de suas irmãs não quiseram trabalhar no Circo, todos os demais se juntaram ao irmão Osmar, cada um com uma função.

No início o picadeiro era no chão, não havia uma estrutura muito elaborada, até por conta da pequena lona. No auge, o picadeiro era alto, com 1,20m (um metro e vinte) de altura, as cortinas eram vermelhas em veludo, muito bem arrumadas.

A disposição para atender ao público estava de acordo com os padrões da época com a geral e os camarotes. Pierina era a responsável pela alimentação de todos os artistas, ajudantes e amigos que trabalhavam no circo, além de dar uma mão com as roupas e figurinos.

Em cena Piara fazia o papel de escada para seu marido Osmar, o palhaço Mocotó. Os filhos Nery e Walter aos 15 anos de idade começaram a fazer trapézio, um dos números mais aguardados pelo público.

Osmar, sabendo do sucesso das irmãs Neyd e Conceição, as chamavam para se apresentarem no Circo, certo de que seus fãs viriam assisti-las, fato consumado.

A estrutura do Circo Sudan era a mesma de um Circo Teatro tradicional, com a primeira parte focada em variedades e a segunda com uma apresentação teatral. Não havia animais e “no máximo um cachorrinho” era utilizado em cena, de acordo com relatos de minha avó Neyd.<sup>68</sup>

É importante assinalar essa referência às “irmãs Neyd e Conceição”, avó e tia-avó do autor (conhecida carinhosamente como “Tia Titi”), pois segundo ele eram cantoras na adolescência, Neyd com 10 anos e Conceição com 16 aproximadamente.

Conhecidas como “As Irmãs Alves”, faziam apresentações na Rádio Educadora de Campinas e no auditório da PRC9. Acompanhadas por uma orquestra e regidas pelo professor e pianista renomado, Mário Monteiro, cantavam músicas de época, como Rumba, Valsa, Tango, Boleros entre outros estilos.

Em suas apresentações o público aguardava a entrada da dupla vibrando e gritando “Irmãs Alves, Irmãs Alves [...]”. Quando adentravam ao centro do palco, todos se levantavam e aplaudiam calorosamente.

Na época de sucesso, alguns funcionários da Rádio Nacional do Rio de Janeiro – RJ vieram assistir a apresentação e fizeram uma proposta de trabalho para que fossem cantar no Rio. Mesmo sendo considerada a melhor rádio no Brasil, infelizmente seus pais não permitiram a viagem, fazendo com que o sucesso das Irmãs Alves ficasse “restrito” ao interior Paulista.<sup>69</sup>



Figura 2 - Walter (Clown); Osmar (Apresentador); Laércio (Espirro)  
Fonte: Ricardo Somazz Reis (2010).



Figura 3 - Irmãs Alves – Conceição & Neyd.  
Fonte: Ricardo Somazz Reis (2010).



Figura 4 - Trapezista do Sudan & Walter Alves Goes  
Fonte: Ricardo Somazz Reis (2010).

O início das apresentações era marcado pela banda, que iniciava seu percurso nas ruas da cidade, convidando e atraindo o público para o Circo. Quando o público já estava aglomerado em frente à lona, a bilheteria era aberta e a banda seguia para dentro, posicionando-se para receber o público até o início das apresentações.

Com o público já posicionado, às 21h00min, sem atrasos, o espetáculo começava. Ao som da banda uma tradicional “barreira humana” era formada por todos os artistas do Circo, mulheres de um lado, homens do outro, todos muito bem vestidos. Logo, percorriam o picadeiro apresentando-se. Era então que Osmar iniciava o seu discurso para o público, dizendo “Boa Noite” e apresentando a programação daquele dia.<sup>70</sup>

A estrutura do espetáculo do Sudan, assim como a maioria dos circos-teatro do século XIX, e que

perdura até hoje em vários circos da região norte e nordeste do Brasil, não se alterava na maior parte dos circos. Mantinham um conjunto de números acrobáticos em uma primeira parte, seguida de apresentações musicais, danças, shows de convidados, finalizando com uma segunda de representação teatral.

O que se observa nessas descrições e em várias outras a partir das diferentes experiências que foram criadas pelos circenses.<sup>71</sup> É a mistura de distintos usos das múltiplas formas de divulgação da música e das releituras e adaptações da literatura, bem como dos vários gêneros teatrais para o espaço do circo. Essa forma predominante de produzir a representação teatral/musical no espetáculo fez parte do processo de consolidação dos circenses como produtores de uma multiplicidade de linguagens artísticas que foi denominada circo-teatro, ou, como se diz ainda hoje na linguagem circense, o “circo de primeira e segunda parte”.

O primeiro ato ou a primeira parte era composta por apresentações de trapezistas, malabaristas, palhaços, cantores entre outros. Neste contexto, Neyd ressalta que Nery fazia um número de trapézio denominado “trapézios voadores”, o primeiro e mais arriscado da noite. Os palhaços Mocotó e Espirro traziam graça para toda a família, inclusive Mocotó fazia um número em que tocava acordeon e virava cambalhotas no chão. Além disso, as piadas feitas nunca apelaram para a sexualidade ou tiravam sarro de qualquer tipo de pessoa. Minha avó Neyd se apresentava inicialmente como “Irmãs Alves”, mas logo depois, por volta de 1948 fez dupla cômica caipira com um de seus irmãos, conhecido como “Ditinho”. A dupla era chamada de “Tiolfo e Fiica” e entravam para animar e cantar com o público, sempre que havia um espaço entre cada um dos atos. Tiolfo era o pai de Fiica nas apresentações, chegando a se apresentar na rádio. As músicas eram compostas por Ditinho, que tinha um humor refinado para tal. Certa vez, numa competição de músicas de carnaval promovido pela rádio PRC9, Ditinho enviou três músicas, sempre pegando o primeiro lugar.

O segundo ato ou segunda parte trazia uma peça teatral de acordo com os dias da semana. Aos finais de semana estreavam as comédias e durante a semana os dramas. Todas Tilfo e Fiica / Ditinho e Neyd as peças apresentadas eram escolhidas a dedo, para que o público só assistisse aos sucessos da época, como “Morro dos Ventos Uivantes”, “O Vento Levou”, etc. O reconhecimento era visto ao final dos espetáculos, quando o público se levantava e aplaudia os artistas.

Minha avó Neyd lembra que ao ficar um pouco mais experiente, começou a encenar as peças e que constantemente pegava o papel de atriz principal. Conta ainda, que a pessoa que os dirigia era muito enérgica e rígida. Os ensaios começavam todos os dias às 09h00min, para que a cada noite houvesse a apresentação de uma nova peça.

Mocotó fazia questão de participar das comédias como “palhaço”, conquistando o público com o seu jeito e carisma.<sup>72</sup>



Figura 5 - Tilfo e Fiica / Ditinho e Neyd  
Fonte: Ricardo Somazz Reis (2010).



Figura 6 - Artistas do Sudan e Neyd (segunda)  
Fonte: Ricardo Somazz Reis (2010).

Pelas descrições do espetáculo e as funções dos artistas, é possível analisar a importância que foi esse circo como uma **escola única e permanente** e o diálogo constante com as produções contemporâneas, bem como com os veículos de comunicação de massa presentes naquele período. Nele havia: banda, cantores/cantoras que já faziam sucesso nos circos e nas rádios – aqui em particular, na Rádio Educadora de Campinas (SP) e no auditório da PRC9; acrobacias, aéreos, danças, duplas sertanejas, teatro.

É interessante que pela memória da avó de Ricardo, no Circo Sudan não havia animais, apenas cachorros, entretanto, pelos relatos de Doracy, teria sido nesse circo que ele teria aprendido a doma e sua iniciação como palhaço.

Ao se focalizar a trajetória de palhaço, na medida em que temos poucas fontes sobre as outras atividades artísticas as quais realizou no circo, percebemos pelos relatos do autor, que Doracy teve uma gama considerável de vivências e experiências com a diversidade do que representava o processo de constituição do circo como um todo: como empresa, como espetáculo, como divulgação das principais linguagens artísticas, etc.

Como espetáculo, voltando aos exemplos de palhaços tem-se dois que foram importantes: Mocotó e Espirro. Na figura de número 2, acima, vemos Walter (*Clown*); Osmar (Apresentador); Laércio (Espirro). O que se sabe é que Osmar atuava tanto como apresentador, quanto como o palhaço Mocotó, atuando em particular nas peças teatrais.

Além dos palhaços, a dupla formada pelo tio avô e a avó – Tiolfo e Fiica dão uma dimensão da diversidade representada pela música no circo, antes mesmo de duplas desse tipo “aparecerem ou estrearem”, como querem alguns autores, no rádio e na televisão. Eles já se apresentavam muito antes nos circos. Como descrito na citação anterior, entravam para animar e cantar com o público, sempre que havia um espaço entre cada um dos atos.

Em entrevista dada ao *Almanaque Off-Sina 21 anos [circo teatro de rua]*, em 2008, Doracy afirmou que o artista do período em que ele entrou no circo, “tinha que saber trapézio, malabares, etc., e ainda ser ator”. Segundo ele, além de ator, também foi domador e trabalhou no globo da morte. É um relato que vem de encontro com a minha produção teórica, bem como a análise que Ricardo Somazz Reis faz em sua pesquisa.

É interessante observar que, apesar das várias atuações desenvolvidas por ele no circo, e dessa diversidade que entrou em contato: acrobacias, música e os palhaços, Doracy afirmou naquela entrevista que só teve um mestre, que era um artista cômico no Circo Sudam de nome: Bicho Colorado, e que para Doracy, foi quem o influenciou, “foi o meu mestre, foi com quem aprendi tudo”.

Em entrevista ao *Jornal do Brasil*, em abril de 1970, ele fala de Mocotó como quem o teria criado, mas o mestre mesmo foi Bicho Colorado:

Meu verdadeiro nome é Doracy Campos. Sou um palhaço excêntrico-musical, isto é, o palhaço que trabalha com instrumentos musicais. Aos oito anos, fugi de casa para acompanhar o Circo Sudan, do famoso Palhaço Mocotó. A família, que não era de circo, foi me buscar. Mas eu tornei fugir, pois a vontade de representar era maior, e acabei sendo entregue definitivamente a Mocotó, que me criou. Mas o que sei hoje, como um palhaço musical, aprendi com um palhaço inglês chamado Bicho Colorado.<sup>73</sup>

Nesse momento, a relação entre o que revelam as fontes pesquisadas por Ricardo – fontes orais e iconográficas da família –, e os relatos de Doracy, há alguns pontos que não se assemelham. Pois, na pesquisa do *Circo Sudan* daquele autor não aparece em nenhum momento um palhaço ou artista que pudesse ser visto como o Bicho Colorado. Isto nos leva à possibilidade de que o encontro de Doracy com este profissional tenha ocorrido em outro circo que tenha trabalho, mas não no Sudan.

Por outro lado e por tudo o que desenvolveu enquanto artista circense é muito provável que ele tenha tido vários outros mestres. Pelo que nos mostra Ricardo S. Reis nos processos de aprendizagens dos artistas nesse circo de sua família, muito dificilmente alguém que “entrasse” para ele, não tivesse passado por diversos tipos de aprendizagens – diretas ou indiretas – no seu processo de formação. Nesse modo de organização do trabalho, que pressupunha o circo-família, mesmo sendo uma criança e aprendiz, como era o caso do Circo Sudan, dificilmente esta criança e depois adolescente, iniciava um trabalho artístico no picadeiro sem que um adulto ou outro jovem fizesse um acompanhamento mínimo de sua formação.

Nesse sentido, não era e não é possível, por exemplo, trabalhar no globo da morte ou domador, sem uma iniciação e/ou aprendizagem com companheiros de trabalho com quem já tenha trabalhado com esse tipo de número. Há que se considerar que o processo de observação é, além disso, um excelente método de aprendizagem, o que Doracy fez com muita constância.

Entretanto, o que se deve realçar aqui é a importância que, quando deu entrevista ao *Almanaque Off-Sina 21 anos*, por exemplo, em 2008, ele tinha cerca de 78 anos de idade, o que considerava importante na época, enquanto artista circense era ser palhaço excêntrico-musical. E aqui, o artista Bicho Colorado adquiriu um significado maior do que todos os outros mestres, ou as outras atividades que tenha aprendido ou feito. Segundo ele:

Era um palhaço inglês de cabelos e pelos vermelhos pelo corpo todo. Ele me ensinou tudo. Eu era muito jovem e levei um ano para pegar a confiança dele. Aí ele começou a

me ensinar. Só trabalhava com instrumentos. Saxofone, acordeão, bumbo nas costas. Eu aprendi tudo com ele, até a fazer roupa. Mestre só Bicho Colorado.

Com certeza, toda a sua formação enquanto ator, no circo-teatro, favoreceu muito seu processo de aprendizagem enquanto palhaço. É importante frisar que, como a maioria dos circenses e, em particular os palhaços, era obrigatória no processo de aprendizagem, a formação em instrumentos musicais.

Na entrevista para o Almanaque, a descrição no texto de como “nasceu” o nome de palhaço Treme-Treme, já aponta outras atividades que realizava como o de domador de animais.

O Doracy Campos nasceu em São Paulo, foi criado no Rio Grande do Sul e na Argentina, neto de russo com brasileira, daí a altura (ele é enorme!) e os olhos azuis, (lindos e profundos!). O Treme-Treme nasceu dentro da jaula do leão do circo com o qual eu fugi pequenino. Era minha forma de fazer graça. Eu entrava na jaula, tremia de medo (risos!!!) e aí passaram a me chamar de Treme-Treme. Já lá se vão mais de 60 anos. <sup>74</sup>

O que tudo indica tornou-se artista múltiplo de circo, mas fazer palhaço deu novos significados em sua vida circense, pois será esse o papel que irá desempenhar durante pelo menos os últimos 50 anos de sua experiência profissional artística.

É interessante ter como fontes essas fotos, na medida em que a relação do surgimento do nome do palhaço Treme-Treme vem sempre ligada, em seus relatos, quando deu início a essa função de doma. Em reportagem do jornal *O Globo*, de novembro de 1976, num breve histórico de sua vida, Doracy relatou que se iniciou como domador aos 19 anos de idade e tinha o nome de **Capitão Pacheco**. Entretanto, mudou de ideia de continuar com essa profissão quando foi atacado dentro da jaula, durante um espetáculo.



Figuras 7 - Doracy domador de leões  
Fonte: Acervo da Família Doracy e Alvina Campos

## 2.2.2 Menino em fuga, casaca-de-ferro, palhaço, domador – destaque na mídia

Até o momento, não tínhamos fontes que mostrassem a presença do artista Doracy Campos e seu palhaço Treme-Treme para fora do Rio de Janeiro, mas durante a pesquisa no Acervo, encontramos entre suas fontes um artigo de ninguém menos que Tito Neto, de São Paulo, no ano de 1958, onde escrevia sobre: a vida, o palhaço e o domador.<sup>75</sup>



Figura 8 – Reportagem de Tito Neto  
Fonte: Acervo da Família Doracy e Alvina Campos

É importante ressaltar aqui que em 12 anos, ou seja, após 1946 quando fugiu e esta fonte que é de 1958, já era tema de reportagem de um dos importantes circenses e também jornalista Tito Neto (Raphael de Paula Neto), na *A Gazeta Esportiva*. Apesar de um periódico temático ligado aos esportes, escrevia sobre circo e circenses na sua coluna “No Mundo Circense”.

Nas décadas de 1940/1950, Doracy entrou em novos canais de transes e transformações, levando-o a inúmeras experiências, constituindo-se acrobata-músico-cantor-palhaço-ator-diretor, ou seja, um “artista circense completo” – profissional que é ao mesmo tempo herdeiro de saberes e portador de futuro, que tem em si a capacidade de criar, inspirar e provocar mudanças.

Dentre as várias heranças, está a própria constituição da indústria do disco e da música, que tem tudo a ver com a história que Doracy entra e que ele futuramente irá colocar em prática tudo o que aprendeu, sendo, contudo, totalmente contemporâneo e em sintonia com todas as invenções tecnológicas do setor cultural – como muitos circenses como Benjamim de Oliveira, Eduardo das Neves, George Savalla Gomes (palhaço Carequinha), Waldemar Seyssel (palhaço Arrelia), para citar apenas alguns.

Acompanhando o processo histórico do circo, e neste os passos de alguns artistas circenses, como é o caso de Doracy, é possível compreender o circo como um ofício que abria um leque de atuação dos artistas, convertendo-os em verdadeiros produtores culturais. Sermos conduzidos por suas mãos, de seus mestres e parceiros, nos permitiu observar características significativas que compunham o conjunto do trabalho circense e que reafirmam a contemporaneidade da linguagem circense, a multiplicidade da sua teatralidade e o diálogo e a mútua constitutividade que estabeleciam com os movimentos culturais da sua época. É possível, assim, lançar novos olhares e questões sobre as complexas relações entre os agentes envolvidos na construção do espetáculo: os circenses; os artistas não-circenses, que se apresentavam nos

picadeiros; o público e empresários da comunicação.

Tudo isso está mais interligado do que se imagina. Não se pode estudar a história do teatro, da música, da indústria do disco, do cinema e das festas populares no Brasil sem considerar que o circo foi um dos importantes veículos de produção, divulgação e difusão dos mais variados empreendimentos culturais. Os circenses atuavam num campo ousado de originalidade e experimentação. Divulgavam e mesclavam os vários ritmos musicais e os textos teatrais, estabelecendo um trânsito cultural contínuo das capitais para o interior e vice-versa. É possível até mesmo afirmar que o espetáculo circense era a forma de expressão artística que maior público mobilizava durante todo o século XIX até meados do XX.

Dentro desse processo, Doracy Campos foi um dos personagens importantes. Desde que fugiu com o Sudam, atuou como ginasta, acrobata, palhaço, palhaço-excêntrico, músico, cantor, dançarino, ator e autor de músicas e peças teatrais, trabalhou no cinema e na televisão, assim como vários outros artistas daquela época.

### 2.2.3 Dos vários processos herdados e alçou grandes voos

Quando surgem as publicações e os discos, os artistas já eram conhecidos pelo público de várias cidades brasileiras, pois a maioria dos cantores e atores já cantava e representava nos palcos/picadeiros e, por isso, os empresários não “trepidavam” em publicar suas canções, poemas etc., foi o caso de Fred Figner, que já tratamos anteriormente, mas que agora vale a pena ampliarmos um pouco.

O jornal *Correio da Manhã* de 5 de agosto de 1902 registrou:

A maior novidade da época chegou para a Casa Edison, Rua do Ouvidor 107. As chapas (records) para gramophones e zonophones, com modinhas nacionais cantadas pelo popularíssimo Baiano e pelo apreciado Cadete, com acompanhamento de violão, e as melhores “polkas”, “schottisch”, “maxixes” executados pela Banda do Corpo de Bombeiros do Rio, sob a regência do maestro Anacleto de Medeiros.

Entre 1902 e 1927, período que corresponde à chamada fase mecânica de gravação, foram lançados cerca de 7 mil discos, dos quais mais da metade pela Casa Edison. Até 1903, a Casa Edison produziu 3 mil gravações, conferindo ao Brasil o terceiro lugar no ranking mundial (estavam à frente os Estados Unidos e a Alemanha). Se se observar a relação dos cantores e músicos que gravaram esses primeiros discos no Brasil, a maior parte já cantava e tocava nos palcos/picadeiros circenses há muito tempo. Não é por acaso que Figner os contratou para gravarem disco, pois seus rostos, suas canções e letras já eram conhecidas, cantadas e dançadas não só nos teatros ditos ligeiros ou alegres, mas, principalmente, nos circos.<sup>76</sup>

Os palhaços-cantores e suas bandas, na virada do século XIX para o XX, além de serem autores, compositores e intérpretes das canções publicadas e gravadas, nas suas turnês com os circos constituíam-se divulgadores e comerciantes privilegiados de seus trabalhos, usufruindo a própria capilaridade que o seu nomadismo permitia, conquistando novos públicos consumidores. A permanência e o desenvolvimento de uma tradição cômica, com a produção musical, a constituição de um mercado cultural e o intercâmbio com o teatro ligeiro são apenas alguns dos fatores que podem ser associados à presença marcante daqueles artistas, constantemente em voga, nas páginas dos jornais.

Em 1913, a Casa Edison começou a fabricar seus próprios discos com a instalação da Fábrica de Discos Odeon, no Rio de Janeiro. Dentre os cantores que já gravavam por ela, desde 1902, eram palhaços cantores de circos, como: Eduardo das Neves, Cadete, Mario Pinheiro, Baiano, entre outros.

O período quando Doracy Campos entrou para o circo e aí se fixou, tornou-o herdeiro também de outros processos de multiplicidade nas produções culturais artísticas. Os artistas como ele, para levar avante seus projetos, precisavam articular, ter conhecimentos e formação sobre teatro, literatura, cinema, música, coreografia, cenografia, entre outros. O que circenses e não-circenses transportaram para o palco/picadeiro resultava de sucessivas reelaborações. Esse procedimento acabava gerando sempre novas versões para esse espetáculo, que, pelo menos até a década de 1970, ficou conhecido pelo nome de circo-teatro.

É importante assinalar o quanto Doracy cruzou e se tornou herdeiro de um modo de produção e

organização do trabalho circense que pressupunha sintonia com as principais produções artísticas do contemporâneo.

Para além das questões musicais, foi, também, um momento de consolidação e surgimento de inovações tecnológicas – eletricidade, telégrafo, telefone, transportes coletivos. Na produção cultural, todas essas tecnologias foram fundamentais para a implementação de pelo menos duas importantes indústrias: a do cinema e a do disco. Esse conjunto de inovações, aliado ao crescimento populacional das cidades, favoreceu a formação progressiva de uma cultura urbana e uma produção artística diversificada.

O desenvolvimento de um mercado cultural aliado “ao aparecimento de novos suportes e tecnologias de reprodução de imagens e textos” contribuiu para o surgimento de um público novo, diferente, “com novos padrões de gosto e exigência”, que demandava produtos culturais específicos.

Desde a década de 1910, os cinemas no Brasil, mas principalmente na chamada Cinelândia, no Rio de Janeiro, ofereciam cardápios variados de temas. Entre alguns historiadores desse campo, houve uma fartura de oferta de números, espetáculos e enredos nos quais o circo foi privilegiado. Em 1913, por exemplo, na Praça Tiradentes do Rio, na programação do Cinema Paris, constou o filme *O Circo a Domicílio* – “interessantíssima comédia em dois atos e 204 quadros: macacos, tigres, leões, panteras, etc., em liberdade. Cenas interessantes em situações originalíssimas”. Em 1916 estreava no Cinema Paris, RJ, os filmes *A filha do Circo* e *O salto famoso*. No ano seguinte, no Cine Tijuca, RJ, o filme *O Circo de Fiolinsky* – “episódio humorístico a lápis – [...] história de circo para crianças, contada pelo lápis admirável do grande caricaturista dinamarquês que serve para as crianças de todas as idades”.

Numa produção polissêmica e polifônica, artes e artistas, palcos, picadeiros e ruas, se cruzavam, misturavam, dialogavam, disputavam espaços de trabalhos, de visibilidade e divulgação de seus trabalhos.

Durante todo o período desde o momento em que Doracy entrou para o Gran Circo Sudan até o início do século XXI, quando foram encerradas as atividades circenses do empresário Doracy (depois tratarei disso), é possível descrever os vários espaços, produções, artistas de todos os gêneros (teatro, música, dança, circo, artes plásticas, etc.) pelos quais ele com certeza cruzou, com alguns estabeleceu relações profissionais, com outras relações de amizade. Várias delas estão elencadas acima, que era parte de artistas de São Paulo, que Doracy conheceu, cantou junto, etc. Quando se encontra no Rio de Janeiro, amplia-se mais ainda esses encontros e aprendizagens.

\* \* \*

Desde a entrada no Gran Circo Sudan e durante as décadas de 1940 a 1960, não param as polifonias e polissemias que os circenses praticavam. O que se procurou mostrar até aqui, a partir de alguns exemplos, é como o espetáculo circense quando da inserção de Doracy no circo e no circo-teatro, era polissêmico e polifônico, dialogando, incorporando, copiando, criando, produzindo, protagonizando, a diversidade artística de seus contemporâneos. Como ele mesmo afirmou, todo artista de circo tinha que ser acrobata, cantor, ator, dançarino, e no linguajar das propagandas circenses: etc., etc. e etc.

Nesse modo de organização do espetáculo circense, rizomático, contemporâneo, em sintonia com tudo o que se produzia no mundo cultural artístico, não é surpresa observarmos a quantidade de fontes que nos mostram a complexidade de redes artísticas, culturais, de produção que Doracy estabeleceu em seu fazer como circense/empresário a partir de um determinado momento.

Há pontos que desconhecemos sobre os vários circos por onde ele passou. Ao confrontarmos as fontes, o que se observa é que nas décadas de 1940 e 50, é conhecido em São Paulo, mas também

localizamos algumas fotos que sugerem estar no Estado do Rio de Janeiro.

Um dos focos que privilegiamos até aqui foi a música, o quanto os espetáculos eram musicais e a presença de diversos cantores que já se apresentavam nos palcos/picadeiros circenses, sendo que a maioria daqueles cantores se apresentava nos circos como palhaços-cantores. Com a constituição da indústria do disco, o rádio, cinema, aqueles artistas estiveram presentes na produção de todos esses campos de comunicação ou *mass media*. E, a partir da década de 1950, vários circenses estarão presentes também na emergente televisão. Esse é o caminho que também Doracy herdou e também percorreu.

Mas, antes de entrarmos nesse campo, vamos conhecer aquela que foi sua companheira por mais de 50 anos, Alvina Alves.

#### 2.2.4 Doracy - Treme-Treme e Alvina Alves

Do período de formação até o momento em que conheceu Alvina Alves, não encontramos informações a respeito. A fonte que existe é a dada por Doracy para *Almanaque Off-Sina 21 anos*, relatando que quando a conheceu ela era trapezista do mesmo circo em que trabalhavam e ele já era o Treme-Treme. Segundo informação, Alvina Alves nasceu em Pernambuco, no ano de 1928, ela era oito anos mais velha do que Doracy.

Eu me apaixonei pela trapezista, aos poucos fui tirando ela do trapézio clássico, trouxe ela para perto do palhaço, até que ela se tornou minha crom<sup>77</sup> [sic], a palhaça Corruptita. E foi assim os 50 anos em que estivemos casados. Tivemos uma filha, Márcia, que desde um ano de idade entrava no palco com a gente. E foi assim a vida inteira. Nós três sempre juntos. “A gente faz rir e faz chorar. A gente toca as pessoas pela emoção”.

Pelos cálculos, eles se conheceram em torno do final da década 1950, portanto não muito distante de quando ele também informa que se tornou Treme-Treme, pois afirma, em 2011, que tinha uns 60 anos de palhaço.

Quando se deu esse conhecimento, Alvina Alves não só se tornou Alvina Alves Campos, por causa do casamento, como desceu do trapézio e se tornou também a palhaça Corruptita. Mas, não do mesmo “status” que Treme-Treme, mas o que na linguagem circense se denomina de “crom”, “clown”, “branco”, “escada”, do palhaço principal que é o “augusto”.

A partir desse encontro, podem-se percorrer inúmeros caminhos, lugares, espaços pelos quais Treme-Treme e Corruptita através das fontes que foram fornecidas pela filha do casal Márcia. A década de 1950 foi bem produtiva na vida de Doracy e Treme-Treme. Diversas são as fontes que mostram os vários lugares por onde se apresentava, cujo Acervo está em poder do Grupo Off-Sina.

Algumas observações que merecem destaque. O primeiro é que até o momento, não existem informações suficientes para refazermos o processo de construção do Homem Banda. Apenas podemos inferir que de início foi a partir de Bicho Colorado, referência principal do mestre Doracy, na aprendizagem em ser palhaço e músico. Entretanto, já havia artistas que realizavam esse número, então pela observação, método pedagógico importante, é possível que de vários exemplos ele tenha constituído seu número. Nunca é demais lembrar que desde o *Gran Circo Sudan*, Doracy teve contato direto com música, músico, instrumentos e uma diversidade de encontros com palhaços.

O segundo destaque é sobre outro texto encontrado de Tito Neto, de 1961, escrito na *A Gazeta Esportiva*, uma “Chamada de palhaço”:

Encontram-se na ‘Federação Circense’, á disposição de seus ‘caricaturados’, os desenhos dos seguintes profissionais: Espirro Walter, Pasta-Chuta, Cascudo, Nani Brasso, Zé Carioca, Trâmela, Pimentinha, Mazzaropi, Simplicio, Nhô Fio, Torresmo, Fuzarco, Treme-Treme, Esopetinha, Walter Stuart, Pirolito, Figurinha, Laurindo, Chic-Chic, Bolachinha,

Pelanca, Carminha, Penacho, Piranha, Baratinha, Xiririca, Caçarola, Sabia, Hermes Câmara, Saracura, Mixirica, Biriba, Toledo, Fominha, Gingilin, Fredô, Barnabé, Chuca, Zé Carioca(do rio), dobaóba, Rococó, Arrelia, Melito, Bambolê, Pitanga, Bistêca, Gostoso, Batatinha, Bombinha e Cotoco”.<sup>78</sup>

Para quem tem algum conhecimento sobre a história dos circenses no Brasil, sabe da importância de Treme-Treme estar elencado entre os principais fazedores de graça, entre as referências de palhaços. É interessante que Tito Neto elenca não só aqueles reconhecidamente circenses, mas outros artistas cujas biografias não constam mais e que passaram pelo circo como palhaços pelo menos: Walter Stuart, Mazzaropi, Simplício, Nhô Fio, Barnabé.

Além deste destaque, vale a menção de que há uma referência sobre “Los Maestris”, que divertiam o público do *Circo Treme-Treme* “com seus impagáveis números excêntricos musicais. São ótimos artistas circenses”. Como se pode ver na foto abaixo, na bateria atrás de Treme-Treme e Corruptita, tocando guizos, é o nome Los Maestris.

Já trabalhamos e analisamos bastante o quanto o conceito de palhaço excêntrico passou por diversas interpretações. Para Doracy, ele havia se tornado, também, um excêntrico na medida em que tocava aparelhos musicais, mas considerados instrumentos bizarros como serrote, guizos, piano de lata, mas também tocava: bombardino, pistão, etc.



Figura 9 - Treme-Treme e Corruptita Los Maestris: tocando guizos.  
Fonte: Acervo da Família Doracy e Alvina Campos

O terceiro destaque é uma referência que Tito Neto fez em seu texto, é sobre o fato de que, já em 1958, ele informa que Doracy já havia trabalhado em “*em diversas películas nacionais*”. Pelas nossas fontes, existem apenas duas indicações, mas não antes de 1960 que são: foto do filme *Samba em Brasil*, Rio de Janeiro; e outro filme, mas já em 1975 *O Caçador de Fantasma*, de Flávio Migliacio, com o Táxi Maluco. Desconheço outros filmes na década de 1958, é preciso realizar outra pesquisa a respeito.

O último destaque (mas que não deve ser entendido como que esgotados as possibilidades de destaques) é o fato de que eles também frequentavam e trabalhavam na Rádio Tupy do Rio de Janeiro, em 1959, o que será importante, na medida em que o leque de relações artísticas e sua sintonia com a produção cultural contemporânea era bem grande.

Nessas fontes, o que observamos é que no final da década de 1950, Doracy e Alvina não trabalhavam apenas em circo, mas ocupavam espaços dos meios de comunicação de massa da época, particularmente o rádio. Entretanto, como se verá agora em outras fontes para o período, não foram apenas eles que ocuparam espaços, como já analisado acima, com exemplos de diversos artistas que provavelmente

Doracy tenha cruzado em seu processo de constituição enquanto artista.

Ainda apenas nos restringindo ao período do final da década de 1950 e início de 1960, no Rio de Janeiro, na maioria das vezes Doracy e Alvina se apresentavam como Treme-Treme e Corrupita, com seus números musicais tocando diversos instrumentos: trompete, clarineta, sax alto, trombone, moedas, guizos.

Segundo o autor e parceiro deste livro, Celso Amâncio de Melo Filho, as partituras que compõem o acervo de Doracy Campos fazem referência a poucas obras, no entanto, é importante observar duas coisas: primeiro a preocupação do artista com relação ao registro de seu repertório por meio de grafias bem feitas, no caso da música intitulada “Treme-Treme vai à lua”, composta por Walzé Silva, há também um arranjo cuidadoso para uma segunda voz, um contraponto. Conseqüentemente, constatamos a preocupação com o ofício musical, com a escrita musical e com o registro de seu repertório. Em segundo, há a repetição das mesmas obras em tonalidades variadas e em versões transpostas para instrumentos diferentes, especialmente de sopro, possibilitando ao artista que se apresentasse fosse facilmente acompanhado por músicos diferentes. Esse fato nos indica que tal prática era corriqueira entre os músicos e palhaços circenses, confirmando que não se trata de um trabalho amador, mas de artistas que eram sim músicos profissionais.

Se por um lado as fontes das partituras mostram que são variações do mesmo tema, ou seja, são partituras das mesmas músicas para os diversos instrumentos acima relacionados; por outro, observa-se que quando Doracy e Alvina se tornam proprietários de circo, empresários, o modo de organização do espetáculo vai seguir a “tradição” da contemporaneidade dos espetáculos circenses até então: eles serão compostos por números circenses ditos tradicionais, mas as principais atrações serão os artistas que antes já ocupavam os palcos/picadeiros, depois foram gravar discos, ocuparam os espaços radiofônicos, em parte deles televisivos, mas não deixaram de se apresentarem nos circos, em particular destes dois artistas.

## 2.2.5 Diversos sentidos, diversos sons no Circo Treme-Treme mistura total: circo/rádio/ shows/TV/circo-teatro/teatro – décadas 1950 e 1960

Mudanças, transformações, incorporações tecnológicas, ou seja, ser circense em qualquer período da história é ser contemporâneo quer dizer viver no mesmo tempo, no tempo atual. Ter como característica a contemporaneidade – em sua expressão estética, artística e tecnológica, não era e não é uma novidade para as produções circenses, é constitutivo. Ao darmos as mãos para Doracy e Alvina, esses processos adquirem visibilidade.

As figuras 10, 11 e 12 a seguir mostram cartazes/propagandas, onde é possível entrar em contato com mais ofertas sobre o formato de espetáculo, teatro, musicalidade, shows – o conjunto que representava a teatralidade circense naquelas décadas.



Figura 10 – Cartaz de propaganda Circo do Treme-Treme  
Fonte: Acervo da Família Doracy e Alvina Campos. Décadas 1950/1960



Figura 11 – Cartaz de propaganda Circo do Treme-Treme  
Fonte: Acervo da Família Doracy e Alvina Campos. Décadas 1950/1960



Figura 12 - Cartaz de propaganda Circo do Treme-Treme  
Fonte: Acervo da Família Doracy e Alvina Campos. Décadas 1950/1960

Na figura 10 aparece a informação que o *Circo Treme-Treme* estava armado em Comendador Soares Morro Agudo. Como já escrito anteriormente, o espetáculo ainda no formato de circo-teatro, era dividido em duas partes, sendo que na primeira eram oferecidas variedades e atrações circenses, incluindo aí o próprio palhaço Treme-Treme - **O Rei do Riso**. Na segunda parte as atrações do rádio, da televisão, como Emilinha Borba, Orlando Gil, Carlos Galhardo, Jorge Veiga, Zé Gonzaga, etc.

Ao contrário do que se afirma sobre a “invasão” da indústria do disco ou das duplas sertanejas tornando o espetáculo circense impuro, como já visto os artistas que vão gravar disco já trabalhavam nos circos ou eram circenses pertencentes ao modo de organização do circo-família. Durante toda a história da produção industrial fonográfica brasileira, até o advento da televisão, o trânsito entre os artistas do disco e do circo aumentou significativamente, pois os primeiros continuaram a usar os palcos/picadeiros circenses não só como espaço de divulgação e comercialização de seus discos, mas também como os espaços que davam visibilidade ao artista, pois se incorporavam ao nomadismo circense viajando por grande parte do território nacional.

Quando na década de 1920 iniciavam-se as primeiras transmissões radiofônicas, no Brasil, os artistas que trabalhavam nos teatros, nos circos, no cinema e gravavam disco estavam presentes, também, na construção daquele novo veículo de comunicação de massa. Mesmo durante os próximos 30 anos, na década de 1950, quando já está consolidado o rádio, ainda assim isso é presente, como expõe Alcir Lenharo, um importante historiador brasileiro, em seu livro *Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*, ao analisar o período de intercâmbio, mistura, trocas entres os vários espaços artísticos, em particular circo, rádio, disco e televisão:

cantar no circo significava pisar o palco mais cobiçado pelos artistas do rádio e do disco, o meio mais fácil de se apresentar a públicos diversos das cidades do interior pelo país afora. Vicente Celestino cansou de fazer as plateias chorarem por causa do “Ébrio”. Cantores do rádio, como Emilinha Borba, tinham nos picadeiros dos circos o grande trunfo de seu estrelato; Dalva, Herivelto, Galhardo, Nelson Gonçalves, todo mundo ia ao circo, rico celeiro de artistas; daí rumavam para a revista, a chanchada, ao rádio, ao disco. Gente célebre como Oscarito, Grande Otelo, Derci Gonçalves, Araci Cortes, todos passaram e repassaram pelo circo, e fizeram dele sua escola de aprendizado artístico. Também os cantores de música caipira tinham no circo o meio ideal para chegar a suas plateias preferidas das cidades do interior. Em geral, os cantores costumavam denominar o circo de “boate de lona”, e encaravam-no como a melhor escola de canto. Os recursos

acústicos eram mínimos, geralmente só um violão ao microfone, que mal se ouvia na plateia. O artista que atuava no circo perdia, sem demora, o medo do público, diante de uma “plateia acordada”, composta de muita criança e de um público indócil. Quem vence no circo sentia-se consagrado.<sup>79</sup>

Uma parte daqueles músicos, cantores e autores musicais, circenses ou não, trabalhavam ativamente nas representações teatrais dos circos e teatros fixos. Por isso, as histórias dos vários artistas revelam os diálogos, as fusões – tensas ou não – com as várias histórias das origens dos veículos da chamada indústria cultural. Além disso, produziram e consolidaram o circo-teatro, bem como as relações de intercâmbio entre os vários tipos de manifestações culturais urbanas, em particular o teatro e a música, no Brasil, do final do século XIX até pelo menos a década de 1970.

As trajetórias dos vários artistas do período fizeram parte da então emergente indústria do disco, do rádio e do cinema. Observa-se, porém, certo silêncio sobre essa presença circense na maior parte da bibliografia que estuda e pesquisa a história das distintas expressões culturais da época. Quando os pesquisadores, acadêmicos ou não, do final da década de 1970, voltaram-se para os circos, restringiram-se a analisar a presença circense no disco, no rádio e na televisão, bem como os artistas daqueles espaços no circo, como “invasão”. Por outro lado, a dramaturgia veiculada nos circos-teatro pelos artistas circenses misturados aos outros não circenses, oriundos daqueles veículos, representava a “decadência” do “circo puro”.

Abaixo estão algumas descrições de músicos e artistas que diversificavam palcos/picadeiros em suas apresentações. Seus nomes estão citados nas figuras 10, 11 e 12. Alguns não foram localizados, mas é interessante notar que Zé Gonzaga seja apresentado aqui como que possuía ou coordenava uma “caravana” de artistas. Em nenhuma de suas biografias é apresentado esse dado, muito menos os artistas que a ele estão vinculados se apresentando no Circo Treme-Treme.

**Emilinha Borba** – Vários são os contemporâneos circenses que informam sobre a participação dessa cantora nos espetáculos de circo. Entretanto, ao se observar os dois links de pesquisa sobre a sua vida artística, em nenhum momento isso aparece. Por isso a importância de fontes como as organizadas e protegidas por Doracy e Alvina Campos, para comprovar as várias fontes orais. Além disso, o pesquisador Alcir Lenharo, acima mencionado, também aponta Emilinha como uma das cantoras de rádio que utilizou o circo como divulgador de seu trabalho.<sup>80</sup>

**Orlando Gil** – não há um verbete dele nos links pesquisados. Ele aparece em vários outros como de Otolindo Lopes, Arnô Provenzano, como quem teria sido o interprete da marcha “Com você eu fico”, com Arnô Provenzano e José Batista, foi gravada em 1962 por Orlando Gil no LP Maravilha morena” do selo Albatroz.<sup>81</sup>

**Arlindo e seu “violão elétrico”** – não se conseguiu localizar, pois o sobrenome é desconhecido. Há vários “Arlindos” nesse período que tocavam na Rádio Mayrink da Veiga e Rádio Nacional. De qualquer forma é interessante a menção ao “violão elétrico”.

**Carlos Galhardo** – Não há referência sobre a participação desse artista em circos nos links pesquisados. Mas, para além das fontes de Doracy, das fontes orais de circenses, abaixo, um depoimento de José Vítor Galvão, coordenador do Jornal Arte e Diversões, publicado no mesmo:

Esperávamos ansiosos para chegar a segunda-feira, pois íamos passar o dia no Café Jucá Pato. Ali, era como se fosse uma família reunida que há uma semana não se via. Jogávamos palitinho para tomar cafezinho, comíamos pirolito, que era pão com queijo

derretido e a noite íamos ao Restaurante Natal. Como o aglomerado era muito grande, o que impedia a passagem dos pedestres, o guarda pedia que dispersassem um pouco. Uns ficavam dentro do Café e outros pelo lado de fora na calçada. As conversas não acabavam. Eram notícias de todos os Circos, da capital, do interior e de todos os estados. Ninguém ficava sem trabalho. As duplas sertanejas eram agendadas para a semana inteira em todos os circos, entre elas, Raul Torres, Florencio e Rieli, Tónico e Tinoco, Nhô Pai e Nhô Fio, Ariovaldo Pires o Cap. Furtado. Vários programas de rádio, com os cantores, Caco Velho, **Carlos Galhardo** e Orlando Silva. O burburinho era grande. Olhava-se para um lado e se via o Raul Soares acertando negócios. O Alaor Prata tratando com artistas. Júlio Moreno, marido da Zazá, abraçando colegas. Rodolfo Vila mostrando suas composições. Armando Garcia, trapezista do Circo Seissel, assim como Adalberto Garcia, aramista com sua esposa Lola O ensaiador Artur Carvalhal em conversa com Olindo Dias e sua esposa. Nesta verdadeira Babilónia, se encontravam, Manoel Leme e sua esposa Pingo, João Pedro Berlanda, que dirigia o Pavilhão Cruz-Maltino em Santos e a atriz Vilma Duarte. Liendo e Simplício poucas vezes apareciam, pois possuíam um escritório em frente ao Largo Paissandu, assim como o Batista da D. Antonieta. Ele era dono do Circo Teatro Umuarama e morava em cima do café, onde hoje se reúnem os artistas. Fui galã de sua companhia sob a direção de Manoel Leme e tinha como colega a atriz Julieta Stankovich. Bartolo e Mário Robatini raras vezes apareciam, pois estavam sempre para o norte. Alcebiades e Piolin às vezes davam os ares da graça. (Carta do ator, produtor e diretor Edson D' Ávila para José Vítor Galvão, publicada no Jornal Arte e Diversões – set/out 1999)

**Jorge Veiga** - Nasceu no bairro suburbano do Engenho de Dentro, onde teve uma infância de pobreza. [...] Quando adulto, passou a trabalhar como pintor de paredes. Costumava cantar durante o serviço e um dia o proprietário de uma casa comercial em que Jorge trabalhava gostou do que ouviu. Graças à indicação deste homem, Jorge conseguiu se apresentar como calouro em um programa da Rádio Educadora do Brasil (PRB-7). A partir de 1934 iniciou sua carreira artística apresentando-se em circos e pavilhões populares do Rio de Janeiro.

**Zé Gonzaga** - Começou cantando em programas de calouros. Em 1948, já no Rio a convite do irmão, foi contratado pela Rádio Guanabara. Alavancado pela enorme popularidade do irmão, então já muito famoso, gravou em 1949 pela Star o seu primeiro disco, interpretando ao acordeom os choros: “Teimoso” de Zé Januário Gonzaga e “Vira o outro lado” de Cipó. Não se conseguiu localizar nada que indicasse a presença de Zé Gonzaga em apresentações circenses, muito menos que fale de sua “caravana”. Por exemplo, **Borrachinha** pelo que pesquisamos fazia parte de um Trio, mas não mais que isso.

**Cidamar** – além da informação que era cantora da Rádio Mairink Veiga, não foram localizadas outras referências.

**Cacau** – existe apenas um link - <http://www.recife.pe.gov.br/mlg/gui/Biografia.php> - “Memorial Luiz Gonzaga”, da Prefeitura de Recife, que na biografia deste artista, em 1953, consta a informação: “Catamilho é afastado por Gonzaga do seu conjunto, e Zequinha o acompanha. Gonzaga contrata Jurai Nunes, **o Cacau, para tocar zabumba**, e Oswaldo Nunes Pereira, o Xaxado para o triângulo. Mais tarde, por causa de sua baixa estatura, Xaxado seria apelidado de Salário Mínimo.”

**Zé passinho** – não foi localizada nenhuma referência.

É muito interessante observar a análise de Alcir Lenharo, pois quando realizou sua pesquisa na década de 1990, no Rio de Janeiro, não teve conhecimento do **Circo Treme-Treme**, mas mesmo assim, quase que listou todos os artistas que estavam no disco, rádio e na emergente televisão, e que constam nos cartazes (Figuras 10, 11 e 12). Ressalta-se que apesar da importância da televisão como veículo de massa, até a década de 1960 poucos eram os programas gravados e, principalmente, de caráter nacional. Portanto, muitos dos artistas que utilizaram os palcos/picadeiros circenses o faziam como forma de adquirirem visibilidade, o que os canais de TV ainda não proporcionavam. São os circos que iriam cumprir esse papel.

Mas, não era apenas a visibilidade a nível nacional, mas local também, pois mesmo tendo sucesso no rádio e TV, eram contratados para trabalharem nos circos espaços privilegiados de trabalho, como se vê nos cartazes do **Circo Treme-Treme** armado em Comendador Soares – Morro Agudo; e outro em Engenho de Dentro.

Junto com o *Circo Treme-Treme*, outra referência importante contemporânea a ele era o circo do seu Dudu. As semelhanças artísticas e empresariais entre Doracy e seu Dudu, devem ser ressaltadas.

Um relato que confirma essas análises sobre a polifonia que representavam Doracy e Alvina Campos é do cantor Jorge Goulart, que nas décadas de 1950/60 foi um dos “cantores do rádio”. Em entrevista a Alcir Lenharo informou do valor que era ser contratado para trabalhar com os circos:

Quando pisou no recinto do circo do seu Dudu, na Praça da Bandeira, o jovem Jorge Nunes Bastos estava certo de aquele era um momento decisivo para suas ambições. Soubera nos *dancings* da Lapa, numa das “canjas” com os amigos, que seu Dudu estava selecionando nomes para um contrato fixo em seu circo. Nas segundas-feiras o circo do seu Dudu costumava apresentar somente shows musicais, quando atraía grande público. Nesse dia as lonas ficavam rebaixadas, e o espetáculo acontecia ao ar livre. Nos outros dias da semana os cantores contratados se exibiam em recinto fechado, e seus números musicais ou intercalavam ou fechavam a programação do dia.

Preparara-se com cuidado: vestiu um terno branco de panamá, selecionou com carinho os números que apresentaria no teste. Estava confiante. Acreditava em suas qualidades, sabia-as reconhecidas nas serestas que tomavam conta de Andaraí, seu bairro de moradia. [...]

Seu Dudu, muito conhecedor da música popular, realizava-se como um palhaço-empresário bem-sucedido, um palhaço do tipo bacalhau, aquele de sapato branco e gola bem larga. Para quem não se lembra, ou não sabe, o palhaço Bacalhau usava sapato grande, assim como os colarinhos. Trazia à mão uma gaiola com um periquitinho, e antecedia a entrada do palhaço, aquele de tipo careca, de nariz grande e vermelho, acompanhado de um “Toni”, seu ajudante, de quem suportava todo tipo de malcriações.

## 2.2.6 Polifonia e polissemia artística – mistura total: circo/rádio/shows/tv/circo-teatro/teatro – décadas 1950 e 1960

Em 1939, após oito anos da inauguração mundial da TV realizou-se na Feira de Amostras do Rio de Janeiro a primeira transmissão de televisão, feita em caráter experimental, com equipamento alemão e em circuito fechado, montada pela Telefunken.

A partir de 1950, novo e importante canal de comunicação de massa entra nos lares brasileiros: a televisão. Não vai ser possível detalhar todo o histórico dos artistas, produtores, diretores que fizeram parte da construção desse veículo que já faziam parte, ou iriam fazer, da história circense no Brasil. Mas, pegar nas mãos de Doracy é possível para entrarmos nesse mundo, pelo menos como uma pequena mostra.

Vamos analisar o cartaz/propaganda abaixo, onde anuncia os “maiores cartazes da Televisão Tupi do Rio de Janeiro”. Antes de nos determos nos artistas, vamos analisar a presença da televisão no espaço circense. Considerada como “a grande vilã”, responsável pela “decadência, morte”, entre outras, dos circos, o surgimento da televisão, pelo menos nesse momento da década de 1950, estava totalmente em sintonia com o circo e vice-versa.



Figura 13 – Cartaz/propaganda Circo do Treme-Treme  
Fonte: Acervo da Família Doracy e Alvina Campos

Em diversas entrevistas, documentários dados por aqueles que estiveram presentes nas origens históricas do rádio e da televisão ou fazem pesquisa sobre o tema, é comum a relação do modo de organização daqueles espaços, em particular no Brasil, com o modo de organização dos espetáculos circenses, pois os mesmos pressupunham a participação de todas as expressões artísticas contemporâneas. Isso já acontecia nos circos, vai acontecer no rádio, na televisão e, os artistas, como num processo que parece a pororoca, voltam-se para si mesmo, e retornam aos picadeiros circenses.

Ao anunciarem os maiores cartazes da TV Tupi do Rio de Janeiro, além do fato de reconhecer que a televisão adquiriu um status diferenciado dos outros espaços produtores de cultura artística; entretanto, ainda no final da década de 1950, as fronteiras desses espaços ainda não eram tão definidas ou tão categorizadas (em categorias profissionais mesmo).

Se levantarmos o histórico da TV Tupi Rio de Janeiro S/A Rádio Tupi, vemos que ela foi fundada em janeiro de 1951, extinta em julho de 1980, sendo que sua sucessora foi a TV Manchete do Rio de Janeiro. A

TV Tupi foi fundada por Assis Chateaubriand. Em 1951 este se associou a Ademar Casé que criou programas considerados inovadores como “Noite de Gala”. Lembrando que antes da TV, Casé trabalhou por 19 anos produzindo programas de rádio. Tanto o sucesso desse produtor artístico no rádio quanto na televisão, é comum encontrarmos falas ou pesquisas atestando o quanto seus programas tinham semelhanças com os espetáculos circenses: músicas e músicos diversificados, plateia, números diversos (inclusive circense), etc. Isto pode ser encontrado na fala de Boni no documentário feito sobre Ademar Casé.

A programação da Tupi ia ao ar entre 18 e 23 horas. Em 1951 teve início o “Circo na TV” apresentado por Walter Stuart com patrocínio da empresa BomBril. Os primeiros shows ficaram na memória dos telespectadores como o: “Desfile Musical Jardim”. Naquela época Hebe Camargo já participava dos programas de TV. Em novembro de 1950 Cassiano Gabus Mendes dirigiu o primeiro teleteatro, adaptando o filme norte-americano: “A Vida por um fio”

Entre as várias informações coletadas do produtor Casé, uma delas foi o fato de que uma das inovações introduzidas no rádio brasileiro foi o fato de ter sido o primeiro a pagar cachê aos artistas (1932) e a fazer contrato de exclusividade com, por exemplo, Silvio Caldas. Mas, não há falas de que vários artistas já eram contratados por empresários circenses, como, por exemplo, Jorge Goulart, que foi contratado pelo – Democrata Circo, proprietário Pedro Gonçalves – Seu Dudu, localizado na Praça da Bandeira – Rio de Janeiro – onde vários cantores do rádio se apresentavam ou eram contratados.

Boni tem razão em suas declarações, na medida em que várias biografias desses artistas ou produtores, não mencionam o fato de que Silvio Caldas já cantava em circos, conhecia e era parceiro de Candido das Neves, irmão de Eduardo das Neves, palhaço-cantor e ator, um dos primeiros a gravar discos no Brasil.

A intenção em “contar” a história da televisão, de alguns artistas e produtores é para voltarmos ao cartaz/propaganda do Circo Treme-Treme e esmiuçarmos as atrações que constam no mesmo, e reafirmarmos a polissemia das expressões artísticas daquele momento e o quanto Doracy e Alvina estavam em sintonia com seu tempo, o que reforça a contemporaneidade da “tradição”.

Detalhando o cartaz/propaganda:

**Santa Cruz – Jonjoca** (João Pessoa, 14 de março de 1929) foi comediante e um dos principais dubladores brasileiros. Começou a sua carreira na Rádio Tabajara, ainda na Paraíba. Em 1948, foi trabalhar na Rádio Clube de Pernambuco como Bombinha em Pensão Paraíso. Fez também o Anjinho Cara Suja, contracenando com Aguinaldo Batista, o Azarildo, em Atrações do Meio-dia. Na extinta TV Rádio Clube de Pernambuco, continuou sua atuação como comediante, no papel de Jojoca, contracenando com Lúcio Mauro (Zé das Mulheres).

O seu personagem mais conhecido foi Jojoca, que repetia para as mulheres tudo o que Zé das Mulheres (Lúcio Mauro) falava.

**Lúcio Mauro - Zé das Mulheres** - (Belém do Pará, 14 de março de 1927) Iniciou sua carreira artística no Recife na companhia de teatro de Mário Salaberry e, com seu falecimento em acidente, participou da companhia de teatro de Barreto Júnior e depois entrou para o elenco da Rádio Clube de Pernambuco e depois da TV Rádio Clube. Aí fez seu primeiro programa de humor, contracenando com José Santa Cruz.

**Coronel Ludugero - Luiz Jacinto Silva** - (Caruaru, 1929 — Belém, 14 de março de 1970) foi um humorista brasileiro que começou sua vida artística na Rádio Clube de Pernambuco, onde fazia o programa das 12h30min sob o patrocínio da Manteiga Turvo. Em 1960 conheceu Luiz Queiroga, que, com o incentivo do radialista Hilton Marques, criou o personagem Coronel Ludugero. Logo no início, o Coronel Ludugero se apresentava sozinho, mas logo depois conheceu também Irandir Peres Costa (Otrópe). Apesar de

muita gente não saber, e o personagem de Dona Felomena ser mais conhecido com a atriz Mercedes Del Prado, nos primeiros programas o mesmo personagem, com o nome de Dona Rosinha, era interpretado por Rosa Maria, outra atriz de muito talento. Durante longo tempo interpretou a personagem Coronel Ludugero, criação de Luiz Queiroga, passando a confundir-se com o próprio personagem. Durante longo tempo interpretou o personagem Coronel Ludugero, criação de Luiz Queiroga, passando a confundir-se com o próprio personagem. No mesmo ano, a atriz, Mercedes Del Prado dava a vida a personagem Dona Felomena (esposa do Coronel) que, junto ao ator Irandir Costa (Otrópe), formaram um trio humorístico, de simplicidade típica de nordestinos pacatos e puros, inundados de irreverência. Uma trupe que fazia rir um país inteiro. No dia 14 de março de 1970, morre Luiz Jacinto e Irandir Costa, com toda sua equipe, vítima de desastre aéreo na Baía de Guajará, em Belém do Pará. O corpo de Jacinto só foi encontrado no dia 30 de março e sepultado um dia depois, em Caruaru. Depois da morte do Coronel Ludugero e de Otrópe, lançaram-se outros personagens tentando resgatar o riso perdido com a triste tragédia. Entre eles, Coroné Ludrú e Gerômo, Coroné Caruá e Altenes, Seu Pajeú e Zé Macambira, esses com a produção e direção de Luiz Queiroga. Coronel Ludugero - Retratava com bom humor a figura lendária dos coronéis, muitos dos quais pertenciam à Guarda Nacional e gozavam de grande prestígio junto a população. Era um homem simples de poucas palavras, amante da verdade e sincero. Gabava-se de si próprio. Contador de histórias fantásticas era casado com dona Filomena. Bom aboiador, bom cantador de viola e poeta. Mantinha um secretário Irandir Peres Costa (Otrópe) que o orientava nos negócios e nas questões políticas. Ludugero se sentia feliz em contar histórias, dando expansão ao seu gênio brincalhão, quando não estava em crises de impaciência e nervosismo.

O detalhamento do cartaz/propaganda (Figura 13) além de pretender mostrar a diversidade artística: musical, cômica, atrações, etc., que compunham a organização do espetáculo circense, bem como a contemporaneidade dos proprietários com as várias frentes de produção nessa área (como rádio, televisão), gostaria de registrar mais duas análises.

Em suas breves biografias retiradas em sua maior parte da [Wikipédia, a enciclopédia livre](#), mas também do [Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira](#), não há referência de que os mesmos tenham trabalhado em circos, muito menos no Circo do Treme-Treme. **Por que será?**

## 2.2.7 Treme-Treme e Corrupita vão para Televisão

A outra observação é que todos relacionados no cartaz acima, de alguma forma, passaram pela emissora de televisão de Recife, onde a partir do início da década de 1960, Doracy e Alvina trabalharam por um período, tendo inclusive programa próprio, como foi o caso de seus contemporâneos o Circo do Arrelia<sup>82</sup>, em São Paulo e Circo do Carequinha<sup>83</sup>, no Rio de Janeiro. Além é claro, de que em 1951 teve início o “Circo na TV” apresentado por Walter Stuart com patrocínio da empresa BomBril.<sup>84</sup>

É interessante essa pesquisa, pois não só Doracy já conhecia esses artistas em suas trajetórias cariocas, mas, principalmente, vai estar com eles em outro espaço que não o circo itinerante de lona, mas em um programa de televisão.

Há uma farta documentação entre fotos e jornais, com a qual é possível seguir quase toda a trajetória que Doracy e Alvina fizeram com seu programa na TV Rádio Clube Canal 6 de Recife, de 1960 até cerca de 1963. Toda essa documentação faz parte de um vasto material herdado por Richard Righetti e Lilian Moraes, quando do falecimento de ambos, passado a eles pela filha Márcia Campos.



Figura 14 – Cartaz/propaganda Circo do Treme-Treme  
Fonte: Acervo da Família Doracy e Alvina Campos

Na realidade, o programa do **Circo Treme-Treme** ou **Cirquinho Canal 6**, era gravado em uma lona montada nos fundos da TV. Em uma das várias reportagens, na revista – *Tvlandia* informava:

Prossegue o êxito do “Cirquinho canal 6”, a única atração circense da TV pernambucana, apresentada pela TV Rádio Clube, todos os domingos às 18 horas. Programa inteiramente dedicado à gurizada, conta com a presença dos interessantes palhaços Treme-Treme e Corrupita, que alegram e fazem rir aos telespectadores mirins.<sup>85</sup>

Em 1961, uma indústria de refrigerantes pernambucana – Fratelli Vita – começou a patrocinar o programa, sendo assim o programa também passou a ser chamado de *Cirquinho Fratelli Vita*. No *Diário de Pernambuco* isto é motivo de notícia:

A tradicional indústria de refrigerantes patrocina mais uma função do ‘Cirquinho’ através do canal 6. O espetáculo transcorre no palácio de lona, armado em Cruz Cabugá. Treme-Treme faz as palhaçadas e traz os cartazes ao picadeiro. A garotada vibra e o horário é 18 horas.



Figura 15 –Folheto/propaganda: letras musicais  
Fonte: Acervo da Família Doracy e Alvina Campos

Antes de darmos continuidade sobre a vida de Doracy e Alvina, antes deles irem para Recife contratados para trabalhar no canal de televisão, nasceu Marcia Campos, filha do casal, que com um ano de idade já os acompanhou nessa nova reinvenção circense do casal, dirigir, organizar e protagonizar circo na televisão.



Figura 16 - Marcia e Treme-Treme, em 1961, no Canal 6 de Recife (PE)  
Fonte: Acervo da Família Doracy e Alvina Campos

Continuando com o Cirquinho Canal 6 ou Cirquinho Fratelli Vita, apesar de ocuparem um veículo de comunicação de massa totalmente diferente na forma de acesso a uma quantidade de telespectadores, com uma linguagem totalmente inovadora frente ao rádio e cinema, há alguns pontos importantes a serem observados. Se observarmos os cartazes/propagandas, as possíveis apresentações de artistas que aconteciam no Rio de Janeiro, tanto em: teatros, teatro de revistas, “chops” berrantes, palcos ao ar livre, circo-teatro, picadeiros circenses, rádio, televisão, primeiro veremos que eles estão ocupando os mesmos espaços já ocupados desde o início do século XX, ou os espaços que iam sendo construídos como foi o

rádio, cinema e televisão. Mas, todos ocupavam antes tudo o que pudesse dar visibilidade e ser um espaço de emprego, trabalho remunerado.

Além de tudo isso, ao observarmos as fotos dos bastidores da produção do cirquinho, no formato da programação, dos artistas se apresentando e, até na produção do que para a TV se chamaria “cenografia”, mas para o circo é sua própria casa de espetáculo, é possível analisar que há muitas mudanças e transformações, mas não eliminam as permanências. Há o rizoma dos circenses e as produções tecnológicas culturais de massa, mas talvez Boni tenha razão: a televisão brasileira se espelhou no circo, diferente da televisão americana que o fez mirando a já consolidada indústria do cinema.

O programa era realizado nos fundos do Canal 6 – e o local, ou cenografia era um toldo de circo. Observem que numa série de fotos da época, Doracy e sua equipe são os próprios construtores daquele espaço arquitetônico. Em duas fotos 9 e 10, abaixo, é possível se ver os mesmos palombando o toldo do circo.

Desde que os circenses introduziram a cobertura de tecido, em particular a de algodão e depois de lona, desde os anos de 1840, ou seja, no século XIX, todos os circenses trabalhavam na confecção e manutenção dessa cobertura. Primeiro era preciso nesgar o pano para dar a forma de guarda-chuva; depois marcar e costurar todos os pedaços para fazer a palomba. A lona era feita em gomos costurados um a um com corda. Palombar consistia em arrematar com cordas as costuras dos panos para reforçá-las. Diariamente se ferrava o pano, ou seja, era retirado e guardado. Era preciso também canoar, pois quando o pano estava estendido e o tempo prometia chuva ou tinha caído muito sereno, este deveria ser afrouxado ficando igual a uma “canoinha”.



Figuras 17 e 18 – Circenses palombando toldo do circo na TV Rádio Club de Recife  
Fonte: Acervo da Família Doracy e Alvina Campos.

Boa parte das fontes está repleta de reportagens, entrevistas, fotos sobre o programa do Cirquinho Fratelli Vita Canal 6 de Recife, que foi denominado de Palácio da Lona.

Dentre várias que podem ser analisadas, destacaremos algumas. Uma delas é a informação no *Diário de Pernambuco*, na coluna “Imagem & Som”, de que no sábado dia 23 de junho de 1962, haveria:

Festival – O Popular palhaço Treme-Treme que lidera a equipe do ‘Cirquinho Fratelli Vita’, fará realizar amanhã, às 18 horas, no palácio de lona, armado por traz do edifício da TV-Rádio Clube, o seu anunciado Festival Artístico. A primeira parte do programa será transmitida pelo Canal 6, seguindo-se o show só para os presentes ao cirquinho. Haverá venda de ingressos e prêmios para os que comparecerem.

Outra transformação, permanências, mudanças, adaptações e reinvenções que continham heranças de tradições. O “benefício” ou “festival a favor” eram espetáculos cuja renda destinava-se aos

artistas escolhidos pelos donos das próprias companhias circenses ou teatrais, entidades beneficentes, militares, civis, entre outras. Como já se afirmou, o modo de produção destes espetáculos era herdeiro dos já denominados espetáculos de cabarés, assim como do *music hall*, café-concerto, etc., ou seja, era a reunião da maior diversidade artística contemporânea possível e disponível. Quando os teatros e circos anunciavam a produção de um espetáculo em benefício ou festival a favor, esperava-se encontrar mistura e variedade.

Eram práticas comuns realizadas pelos teatros e circos, que usavam deste recurso como uma das formas de aumentar a renda da bilheteria, sendo revertida tanto para o proprietário como para o beneficiado. De qualquer forma, a população que conhecia esse método em geral comparecia aos espetáculos para contribuir. Além disso, era um momento de medida do quanto o circo ou teatro tinha agradado, ou quanto o artista beneficiado era reconhecido. É claro que os empresários sempre escolhiam aqueles artistas, adultos ou crianças, que tinham maior prestígio ou sucesso junto ao público.

Até o rádio e a televisão, os artistas circenses e teatrais anunciavam seus festivais no único meio de comunicação de massa que eram os jornais. Aqui, também foi noticiado no *Diário de Pernambuco*, mas com certeza deve ter sido anunciado muitas vezes nos próprios programas transmitidos pelo **Canal 6**. Dessa forma, algo que fazia parte do modo de produção e arrecadação para os artistas, pelo menos dois séculos atrás, agora era veiculado por um canal de maior acessibilidade, pelo menos a um número grande de pessoas, mesmo que o canal fosse apenas local. O chamariz da entrega de prêmios para quem comparecesse também fazia parte das chamadas do século XIX, quando o principal atrativo era o chocolate.

### **2.2.8 De volta ao Rio de Janeiro e boa parte do Brasil**

Segundo informações de Marcia Campos, ela acredita que por volta de 1965 eles – Doracy, Alvina e ela – tenham retornado ao Rio de Janeiro. Entretanto, pelas fontes, sabemos que o trânsito dos três foi mais amplo, pois há referências de Goiás, Minas Gerais, São Paulo.

Além disso, vários foram os circos pelos quais ele passou, entre os que Marcia citou foram: Circo Tihany, Circo Garcia, Circo da Dona Dali, Circo Orlando Orfei, Circo Berlim. Mas, apesar dos vários circos e trajetórias, há uma concentração maior no Estado do Rio de Janeiro.

### 2.2.8.1 Vamos falar um pouco do Táxi Maluco

Depois dos instrumentos musicais, de suas apresentações como palhaços excêntricos musicais: homem banda, guizos, bombardino, piano de lata, pistom, moedas, etc.; o número que mais tenha feito sucesso e que permaneceu por muitos anos foi o **Táxi Maluco**.

Segundo informação de Marcia Campos, a estreia do Táxi Maluco com a equipe Treme-Treme e Corruptita teria sido por volta de 1966, quando ela estava com 6 anos de idade. É mesmo possível que a principal estreia do carro produzido por Doracy tenha sido por essa data, mas ele já conhecia esse tipo de número de outros circos e, inclusive, já havia se apresentado em um no ano de 1960, no Rio de Janeiro, antes de sua ida para Recife, quando Marcia tinha apenas um mês.

Essa informação é confirmada pela reportagem feita pelo jornal *O Globo*, de 29 de agosto de 1960, anunciando:

CONFRATERNIZAÇÃO DOS ARTISTAS DE CIRCO NA HOMENAGEM AOS OLIMECHAS – Os artistas do Circo Treme-Treme, do Rio, apresentaram o número do ‘Táxi-Maluco’, como contribuição da era atômica às atividades tradicionais do picadeiro.

É possível que Doracy tenha trabalhado em um táxi maluco, mas com a contratação no Canal 6 de Recife, onde ficou por volta de três a quatro anos, o Táxi tenha ficado um pouco no aguardo de outro momento. Quando Marcia tinha uns seis anos de idade, é que se recorda de fato da “primeira” estreia do Táxi Maluco.

A partir das fontes iconográficas do acervo de Doracy e Alvina, há uma do Táxi Maluco informando sua estreia no dia 15 de agosto de 1966, mas não em um circo e sim na TV Excelsior Canal 2 – Guanabara (RJ), na qual aparecem três palhaços: Treme-Treme, Corruptita e um palhaço desconhecido.

Em novembro de 1976, ainda no jornal *O Globo*, na coluna “Grande Rio”, temos a notícia da comemoração dos 30 anos de circo: “De Doracy Campos a Treme-Treme”, e nesse ano ele está como proprietário do *Circo Águias Humanas*, montado no Largo da Pechincha, em Jacarepaguá (RJ). Na crônica somos informados que não haveria espetáculo, mas que o circo estaria aberto a todos “os amigos e admiradores de Doracy Campos, o palhaço Treme-Treme”, sendo que fora da lona, haveria “muito churrasco e muito chope”, mas só beberia e comeria quem primeiro fizesse uma “exibição no picadeiro”. Na sequência do texto, há um breve histórico da vida de Doracy – Circo Sudan, Mocotó. Além disso, há uma menção que no domingo seguinte eles estarão no Maracanã, para a visita do Papai Noel.

Mas, a informação que queremos ressaltar nesse momento é que para a comemoração em Jacarepaguá, no circo *Águias Humanas*, o público contaria com a apresentação do “*Táxi-Maluco, criado em 1966 para a Feira de Amostras de Goiás*”<sup>86</sup>. Já informamos que alguns dos trajetos que ele havia percorrido na volta de Recife foi o Estado de Goiás e, nessa reportagem, aparece a confirmação de sua presença na Feira, bem como a “criação” de seu próprio Táxi-Maluco em 1966.

Nas fotos abaixo, três das muitas que se encontram nos álbuns de Doracy e Alvina, aparece, segundo Marcia e uma legenda, de que seria a estreia do Táxi-Maluco. Nelas Treme-Treme, Corruptita, Marcia com

6 anos e um palhaço desconhecido. Aliás, é preciso relatar que Marcia foi uma excelente contorcionista, trabalhando até pelo menos seus 17 anos de idade.



Figura 19 e 20 – Taxi Maluco.  
Fonte: Acervo da Família Doracy e Alvina Campos

Desde essa estreia, diversos foram os carros produzidos para a função de Táxi-Maluco, com distintos modelos, design, pinturas, funções, etc. Esse número, assim como Treme-Treme, acompanhou Doracy e Corrupta até a morte de ambos. O último carro construído foi adquirido por Richard e Lilian, coordenadores do Grupo Off-Sina.

O Táxi-Maluco é também um analisador importante do conjunto de saberes que os circenses portavam principalmente para se debater com afirmações equivocadas sobre a pseudoausência de conhecimento tecnológico ou domínio dos saberes científicos tecnológicos por parte desses artistas.

Doracy Campos em suas diversas produções e construções dos Táxis-Malucos e do sucesso que esse número e seu carro faziam, foi convidado a construir, em 1973, um “aparelho” de trabalho da dupla Shazan e Xerife, representados por Paulo José e Flávio Migliaccio, respectivamente, originariamente personagens da telenovela *O Primeiro Amor*, de Walter Negrão. O sucesso da dupla foi tanto que, com o fim da novela, a TV Globo decidiu dar continuidade às suas aventuras no seriado. Shazan, Xerife & Cia. foi um seriado infanto-juvenil brasileiro da Rede Globo, exibido entre 26 de outubro de 1972 e 1 de março de 1974. Escrito por Walter Negrão, Adriano Stuart, Sylvan Paezzo, entre outros. Dirigido por Adriano Stuart, Reinaldo Boury, David Grimberg, João Loredo, Gonzaga Blota, com supervisão de Daniel Filho.<sup>87</sup>

Pela primeira vez na televisão brasileira, personagens de uma telenovela ganhavam seu próprio programa após o término da mesma. Em reportagem de novembro de 1973, na *TV Tudo*, temos “a **camicleta** de Shazan e Xerife é de um palhaço”:

Ele é o construtor da famosa **camicleta**, resultado da fusão de um caminhão com uma bicicleta. Entre os 65 efeitos especiais que Treme-Treme deu a camicleta, estão os de rir, chorar, socar, explodir pólvora, lançar jatos de água, ter chuveiro, roda oval para sair mancando após um tiro, cinco espécies diferentes de buzina, montar e desmontar automaticamente etc., tudo isso adaptados no motor de um Jeep-73. Segundo Treme-Treme, a camicleta tem também reações humanas. “Nesta última história, por exemplo, ele vai se apaixonar pelo caminhão de Rogério Fróis”.

Os trajetos e trajetórias que Doracy e Alvina seguiram, dentro ou fora das lonas, mantiveram as relações polifônicas e polissêmicas que os artistas circenses herdaram, renovaram e reinventaram. Percebemos que o modo de fazer circo e produção artística, foi comparável e compatível com diversos

circenses que se “fixaram” e deram continuidade com a sintonia com as principais produções artísticas culturais de seu período.

Espaços ocupados como rádio, televisão, teatro, penitenciária, estádios de futebol, praças, ruas, lonas, e como os circenses do século XIX descreviam: etc., etc. e etc., a dupla Treme-Treme e Corrupta passou por todos eles. É interessante fazer um paralelo com a vida de Benjamim de Oliveira, que também dá essa noção de um rizoma, da possibilidade de traçarmos uma cartografia que nos permite visibilizar parte importante da produção cultural artística e tecnológica, no Rio de Janeiro, mas também em vários outros Estados, do que de mais novo estava acontecendo.

Entretanto, equivoca-se quem analisa a produção desses “fazedores de histórias circenses”, como estando apenas a reboque do que ia acontecendo pelo mundo da indústria do rádio, do cinema e da televisão. Até aqui é possível se ter uma noção do quanto Doracy e Alvina eram produtores e criadores. A partir de 1970 essas relações ampliam e percebemos essa cartografia e o rizoma.

Segundo Marcia Campos, a partir da década de 1970, Doracy abre um escritório de produções culturais, que teve o nome de Saturno Produções, para crianças. Como já tinha vínculos estreitos com as principais áreas artísticas do Rio de Janeiro, em sua diversidade e heterogeneidade, em particular com o principal canal de televisão do período, a TV Globo, ele torna-se um agente cultural para diversos artistas em diversos tipos de programas dessa emissora.

Uma pequena mostra disso é num dos cartazes anunciando um “Forró do Treme-Treme”. Como podemos observar no mesmo, do lado esquerdo há uma relação dos shows, no qual constavam os artistas que já faziam parte de seu *casting* desde as décadas de 1950/60, bem como outros que estavam no ar dos programas globais. Do lado direito, uma programação com artistas circenses, mas que também ocupavam vários espaços artísticos. E, claro, a famosa **camicleta**. Além disso, o Forró prometia além das tradicionais danças “juninas”, a mistura de samba, 30 stands, parque de diversões, barraquinhas, etc. Ou seja, a mistura que o circo herdou e reinventou, contemporâneo à década de 1970.



Figura 21 – Cartaz Forró do Treme-Treme  
Fonte: Acervo da Família Doracy e Alvina Campos

Além disso, que é um “pequeno” exemplo, incluímos algumas ações de Doracy que acrescentam a importância de seu papel na produção cultural carioca. Em 1981, com Saturno Produções, realização da Rede Globo, promoção do Sindicato da Ordem dos Economistas do Estado de São Paulo, em favor das obras da L. B.A., ele criou: O **Circo dos Astros**, sob a direção de Regis Cardoso e Treme-Treme.



Figura 22 – Circo dos astros  
 Fonte: Acervo da Família Doracy e Alvina Campos



Figura 23 – Cartaz do Circo dos Astros  
 Fonte: Acervo da Família Doracy e Alvina Campos

Na época o *Gran Bartholo Circus*, estava armado na tradicional Praça Onze. Não há nenhum texto descritivo de como se deu esse processo, no entanto a quantidade de fontes iconográficas, e um folheto descritivo do modo de organização desse evento o **1º Circo dos Astros**, dão pistas que podemos inferir como isso aconteceu.

Proprietário da empresa Saturno Produções, segundo Marcia Campos, seu pai tinha um amplo conhecimento de um grande número de artistas globais, além do fato de que tinha uma relação de proximidade com Roberto Marinho.

Na lista abaixo, é possível se ter uma noção das relações de Doracy e o quanto ele tinha potência para mobilizar artistas não só atores e atrizes, mas cenógrafo, figurinista, cabelereiro, diretor de produção, entre outros, que também trabalhavam na Rede Globo.

CIRCO DOS ASTROS	
CIRCO BARTHOLO, PRAÇA OSIE RIO DE JANEIRO 8 - 6 - 1981	
PRODUÇÃO E DIREÇÃO GERAL DE TREM-TREM & DORACY CAMPOS	
Participação Elenco de TV Globo	ELIENOR
1- Paulo Graciano	41 Alcione Mazono
2- Lina Duarte	42- Mano Neto
3- Milton Gonçalves	43- Denise Milford
4- José Augusto Branco	44- Katia D. Angelo
5- Ney Latorraca	45- Os Trapalhões
6- Paulo Faria	DIREÇÃO DE TV REGIS CARNEIRO
7- Toná Carreiro	- F. U. R. A. D. O. S.
8- Lady Francielle	Luiz Olimecha
9- Paulo Silvino	Rui Barbeles
10- Otávio Augusto	Noby Noby Junior
11- Lucia Alves	Orlando Orfei
12- Eva Wilma	Carlos Machado
13- Nielo	Vitor Magno Uruguaí
14- Flávio Migliaccio	Carequinha
15- Alcione Mazono	Artistas de Circo Como Profissionais
16- Tony Ramos	1- Campelo
17- Paulo Piquet	2- Valter Teco
18- Susana Queiroz	3- Toninho Magico
19- Chico Anísio	4- Bobe Ricardo
20- Bety Pariz	5- Pires Acorchata
21- Dêco Migliaccio	6- Big Jones
22- Aracy Balabanian	7- Fardal
23- Eliana Pittman	8- Helena
24- Fabio Maurício	9- Jaime Ferra de Pau
25- Júlia Braga	10- Bobe Ferra de Pau
26- Ana Ariel	11- Jaime Filho
27- Felipe Carone	12- Ecco Ecco
28- Gracinda Freire	13- Coracy Anjo
29- Lúcio Lúcio	14- Nery Anjo
30- Luiz Magnole	EQUIPE DE PRODUÇÃO
31- Wlad Dias	Mariano Gatti - Lia Mara
32- Cristiane Toriani	Celia Regina - Direção
33- Angelina Maria	Araken - Chocolate - Martins
34- Fernando Torres	Vera Chevalier - Luis Pimentão
35- Paulo Galart	Nadulena - Senilda - Julio
36- Leão Corana	Banda 18 Músicos
37- Lídia Branda	Maestro WANDER
38- Vera Fieber	
39- Costinha	
40- Tereza Camargo	

Figura 24– Lista do Circo dos Astros  
 Fonte: Acervo da Família Doracy e Alvinha Campos

Tudo indica que a proposta foi: convidados os artistas, estes passariam um tempo com circenses reconhecidamente profissionais, com o qual trabalharia e apresentaria um número, incluindo a produção do figurino, maquiagem e a utilização de aparelhos. Estiveram presentes para o elenco como astro do circo 45 artistas, que como está escrito que era o “Elenco da TV Globo”.

Após o período de “aprendizagem” do artista global junto a um mestre circense, era o momento de apresentar seu “número” para um corpo de jurados, que misturava artistas também “estrelas” e artistas circenses com visibilidade na imprensa, televisão e mídia em geral, como foi o caso de Carequinha, Luiz Olimecha, Orlando Orfei. Acompanhando o espetáculo, havia uma banda com 18 músicos sobre a direção do Maestro Wander.

Esse evento foi criado por Doracy em 1981. Em 2007 estreava na TV Globo, no programa do Faustão um programa chamado *Circo dos Famosos*, com a mesma fórmula, mas sem nenhuma menção a nada do que o circense dirigiu 26 anos antes. No site da TV Globo, no link do programa do Faustão, encontramos o texto abaixo:

O Domingão do Faustão já criou diversas competições que permitem aos famosos desenvolverem talentos desconhecidos. O Circo do Faustão foi uma criação neste estilo, e fez grande sucesso entre o público do programa. Em 2007, a primeira edição do quadro

estreuou com um time da pesada: Rodrigo Lombardi, Luiza Possi, Buchecha, Carol Castro e Alexandre Slaviero.<sup>88</sup>

Para o leitor que está atento até aqui: **é pura coincidência ou no programa do Faustão: o circo dos famosos é a mesma fórmula criada por Doracy em 1981?**

### 2.2.8.2 Treme-Treme vai para a Barra da Tijuca – funda o Teatro de Lona

Segundo reportagem do *O Globo*, de julho de 1999, Doracy Campos construiu um circo de toldo cujo nome foi **Teatro de Lona**, no ano de 1980, na Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro. Durante pelo menos uns quatro anos, ocupou vários terrenos próximos ao Freeway e ao Cebolão, até ocupar em 1984, no que o autor do texto João Pimentel chamou de “território livre da cultura”, ao lado do Mercado Produtor, na Avenida Ayrton Senna.



Figura 25 – Teatro de Lona  
Fonte: Acervo da Família Doracy e Alvina Campos

Ele será injustamente arrancado em 2001, com uma ação de despejo movida pelo Departamento de Estradas e Rodagem e pelo Rio Previdência, com a justificativa de que no lugar seria construída uma estação de esgoto da Barra.<sup>89</sup>

Durante esses mais de vinte anos, foi um espaço de produção cultural, apenas isso. O palco/picadeiro tornou-se o lugar ideal para a exibição de novos talentos musicais. Bandas como Tribo de Jah, Baia e os Rock Boys, Tafari Roots, Sexta Sim e Alonjah, algumas delas hoje conhecidas, na época tiveram a oportunidade de iniciarem suas carreiras e lotavam a lona.

Segundo entrevista de Doracy, ao *O Globo*, ele disse que o circo era fruto de um investimento na região. É interessante o quanto nessa reportagem ele, que estava iniciando uma atividade considerada “inovadora” para a época, fez referência o quanto esse conjunto de saberes era devedor de todo o modo de organização que vivenciou no circo, desde seus oito anos de idade:

O Teatro de Lona nasceu como um espaço onde ensinávamos diversas atividades artísticas. Quando começamos a organizar os *shows*, descobrimos o nosso potencial cultural e a capacidade da região de produzir talentos em diversas áreas.

A criação do Teatro de Lona, segundo ele, havia sido uma ideia baseada nas companhias circenses com as quais correu o mundo.

Eu comecei a trabalhar em circo aos 8 anos e, antigamente, as atividades dos palhaços, trapezistas e domadores era misturada com a dos atores. Quando surgiu a oportunidade de montar a lona, eu pensei logo na Barra. A região era carente de atividades artísticas e demos [...] uma grande contribuição ao bairro.

Mas, não era só para jovens talentos musicais se apresentarem no palco/picadeiro do **Teatro de Lona**. Segundo Marcia Campos, artistas como Alceu Valença, Simonal, Marcelo D2, Roberto do Recife, Zeca Pagodinho, entre muitos e muitos outros também ai estiveram presentes.

Além da música, o espaço era utilizado como espaço de ensaio das escolas de samba, bailes, shows diversos, alugada para festas de aniversários e, principalmente, para muitos grupos teatrais, como é o caso do Off-Sina – Circo Teatro de rua. Mas, antes de embarcar nessa história, é importante ressaltar que diversos tipos de cursos artísticos foram dados naquele espaço, inclusive um com Alian Zalec que realizou um inédito curso experimental de Teatroterapia.

### **2.2.9 Breve análise final que é outro início**

Pela história de Doracy e Alvina Campos, até que ponto ao se reinventarem o tempo todo, não se transformavam também, no dia-a-dia em novos sujeitos históricos?

O que se pode analisar é o quanto os circenses em geral, mas Doracy e Alvina em particular, a partir do conjunto de saberes herdados do que consideramos a “tradição circense” era sinônimo de ser contemporâneo, assim sempre se mostraram rizomáticos. Ou seja: construíram percursos, desenharam territórios a cada ponto de encontro que operavam como resistências e alteridades, com os quais essa linguagem dialogou de modo polissêmico e produziu diferentes configurações nesse campo de saber e prática. O surgimento de novos espaços de realização artística como rádio, cinema e televisão não se mostraram inimigos nem excludentes nesse primeiro momento, até porque os principais artistas que estiveram nas origens desses lugares, eram circenses ou passaram pelos palcos/picadeiros.

Nestes percursos rizomáticos, nos encontros que de certa forma nunca deixaram de provocar, ir à busca, se misturar, tencionar e dialogar, foi que DORACY E ALVINA ao se encontraram com RICHARD E LILIAN RIGUETTI se reconheceram – pois os quatros possuíam corpos vibráteis artísticos e estavam abertos aos encontros. Não encontros casuais, mas que pressupõem vínculos, afetos e se permitiram ser afetados, com afecções inúmeras. No capítulo 3 estes encontros serão descritos e analisados. Colocamos partes, pois sabemos que nunca conseguiremos passar tudo o que ocorreu nos corpos vibráteis dos dois casais.

### **2.3 Teófanos Silveira – Palhaço Biribinha**

*Por Celso Amâncio de Melo Filho*

Quando nos voltamos ao passado, especialmente em relação às artes circenses, podemos ter a impressão de que toda aquela pluralidade e multiplicidade tão popular se encontra escassa e em processo de desaparecimento no mundo de múltiplas mídias que vivemos. No entanto, um olhar um pouco mais atento pode perceber que em meio às transformações inevitáveis dos modos de produção, as artes circenses, antes concentradas na força circular do picadeiro, hoje germinam muitos outros espaços artísticos além de sua influência fundamental na televisão e seu hibridismo com as formas teatrais. As artes circenses e os palhaços também fecundam manifestações e formas artísticas como *performances* e intervenções, encontrando especialmente a rua enquanto espaço de encenação. Em minha dissertação de mestrado, tive a oportunidade de conviver, entrevistar e analisar dois grupos contemporâneos de origens diversas que pesquisam e reelaboram práticas musicais, contribuindo tanto para a continuidade de números que são considerados tradicionais, quanto para a exploração de novas possibilidades de espaços e recursos. Estes grupos são a Cia. Teatral Turma do Biribinha, idealizada e dirigida por Teófanos Silveira, Palhaço Biribinha e o Circo Amarillo, grupo constituído por Marcelo Lujan e Pablo Nórdio.

Esses artistas foram estudados a partir da observação de espetáculos, gravações em vídeo, intervenções e realização de entrevistas entre os anos de 2011 e 2012. Apresentarei aqui alguns aspectos de suas trajetórias e experiências enquanto palhaços excêntricos musicais. Por fim, apresentarei também algumas considerações e conclusões da pesquisa como um todo, tanto por seu levantamento histórico quanto sua abordagem da poética dos artistas estudados.

### 2.3.1 Biribinha e sua turma

Teófanés Silveira, não tão conhecido pelo seu primeiro nome de batismo quanto pelo nome artístico, Biribinha Silveira, tem uma trajetória que acompanhou diversos modos de produção das artes circenses em uma contínua reinvenção de suas práticas e espaços de atuação. Teófanés nasceu em uma empresa circense familiar de propriedade de seu pai, Nelson Silveira, e com seus familiares atuou desde os sete anos de idade em apresentações artísticas.

A família Silveira é originária da região do Nordeste. Nelson Silveira era o diretor artístico da família, tendo preparado também sua esposa, Expedita Silveira, que se tornou atriz versátil, cantora e dançarina. Teófanés Silveira 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 Teófanés 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. Nessa época, quando começou a participar com boa desenvoltura tanto em melodramas quanto comédias circenses, Nelson Silveira resolveu testar o filho também como palhaço. Nas palavras de Teófanés Silveira:

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”.<sup>90</sup>

Nelson Silveira interpretava o palhaço Biriba, sendo essa a justificativa de que o eletricitista se valeu para sugerir o nome. A partir de então, Teófanés 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. Teófanés Silveira realizava malabarismo com pratos, conhecido como pratos chineses, adestrou um cavalo e desenvolveu um número de adestramento de pombos. O entrevistado comentou em entrevista há continuidade de números “de picadeiro” em sua família, citando alguns sobrinhos seus que realizam atualmente números acrobáticos e desenvolvem carreiras circenses, inclusive em âmbito internacional. A despeito de alguns períodos em que a família Silveira contou também com presença de números de adestramento e doma de animais, o foco da produção artística era o circo-teatro, cujas apresentações eram divididas, como vimos anteriormente neste livro, em duas partes, sendo a

primeira dedicada a números de variedades e a segunda ao repertório teatral circense que englobava tanto peças transmitidas oralmente quanto novas produções baseadas em filmes que estivessem em voga e novos textos. Nesses casos, Nelson Silveira acumulava as funções de ator, dramaturgo e encenador.

Além do cotidiano que o circo-família demandava, Teófanos 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, e 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, Teófanos 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, estava para vir aos palcos, estrear. Nós ensaiávamos três vezes por dia, era pra tirar o couro, hoje eu vejo o pessoal falando “o *Soleil*<sup>91</sup> tem que ter oito horas de ensaio por dia.” Mas precisa ensaiar! E pergunta-se: por que ensaiar tanto? Para ser o melhor!<sup>92</sup>

Teófanos trabalhou no empreendimento de seu pai até seu falecimento, quando o então Circo Mágico Nelson encerrou suas atividades, em 1980, na cidade de Arapiraca - AL. Teófanos 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. 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.<sup>93</sup>

Teófanos 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 Teófanos Silveira Júnior, respectivamente palhaços Mixaria e Mixuruca, músicos e atores, que estrearam no picadeiro ainda na infância, antes dos oito anos de idade; Helga Soares, adrecista e sonoplasta do grupo; Daniela Soares, que entrou algum tempo depois fazendo figuração e contrarregragem. Atualmente, a Cia. Teatral Turma de Biribinha é formada também por Seliane Silva, atual esposa de Teófanos, contando também com participação dos filhos de Teófanos Silveira, seu irmão Hiran Silveira e até seu filho caçula, Júlio Silveira, que tem apenas seis anos e já se apresenta como palhaço. Teófanos Silveira comentou em entrevista a Erminia Silva<sup>94</sup> 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.

### **2.3.2 No solo do inusitado**

Teófanos recorda-se da arte musical como marcante em vários momentos do trabalho circense. Nas entrevistas concedidas para minha pesquisa de mestrado, citou tanto a experiência dos circos no qual trabalhou quanto de circos que assistia e acompanhava. Ele define como “momentos musicais” as ocasiões em que a música tinha uma função capital, confirmando por sua experiência que a música sempre foi fundamental em espetáculos circenses, sejam em circos de grande ou pequeno porte.

Segundo Teófanos 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 já citados no capítulo anterior: “Ó raio de sol suspende a lua, viva o palhaço que está na rua [...]”, sendo respondido pelas crianças em conjunto com a distribuição de panfletos aos transeuntes. O segundo momento seria já no próprio circo, 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.

Outro momento citado, que também está ligado à presença de uma banda é a retreta. O termo retreta usualmente refere-se às apresentações das bandas, militares ou não, em locais públicos, mais usualmente o coreto de uma praça. No caso do relato de Teófanos Silveira, ele utiliza o termo para descrever uma prática das empresas circenses, que se valiam de sua banda para conduzir o público ao circo. 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. Trata-se da mesma prática descrita anteriormente por Ricardo Somazz Reis ao falar das lembranças do Circo Sudan.

Teófanos Silveira associa as bandas ou orquestras especialmente aos circos de grande porte, mas ressalta que mesmo os circos de menor porte, como os circos-teatros, também tinham um grupo musical que acompanhava o espetáculo, um “regional”. Trata-se de uma formação instrumental praticada pelos conjuntos de choro urbano e refere-se a um grupo de quatro a cinco instrumentistas, geralmente uma flauta, dois violões, um cavaquinho e um instrumento de percussão. Os regionais foram usados pelos circos como uma alternativa menos onerosa para as bandas ou orquestras, tal procedimento também foi utilizado em programas de rádio. A formação instrumental citada por Teófanos Silveira é constituída de dois violões, cavaquinho, acordeom, pandeiro e, às vezes, uma flauta. Este grupo, assim como as bandas, era responsável pelo acompanhamento musical de cantores, dançarinos e também para a realização da música que acompanhava as encenações teatrais.

Teófanos Silveira fala também com destaque 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.<sup>95</sup>

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.

Dentre tantas tendências musicais vividas e experimentadas nos caminhos artísticos da Família Silveira são exatamente os números musicais cômicos de palhaços que têm um destaque na memória de Teófanés Silveira, um tipo de trabalho que ainda é desenvolvido em seu trabalho atual. Ele chama esses números de “musicais inusitados” e os reconhece como resultantes tanto da influência dos palhaços europeus quanto da inventividade dos palhaços nordestinos.

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 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.<sup>96</sup>

Os musicais inusitados começaram em sua família com Nelson Silveira que tinha conhecimentos de teoria musical, apesar de não ter se desenvolvido como músico. Após ter assistido a um palhaço que tocava números com instrumentos inusitados, Nelson 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.<sup>97</sup>

Hiran Silveira também é palhaço e herdou de seu pai o nome, apresentando-se hoje como palhaço Biriba. Os filhos de Teófanos Silveira, Teófanos 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, também participou e foi premiado no mesmo programa de TV executando cálices de cristal. No programa de TV “Qual é o seu talento?”, Teófanos 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.

Atualmente, como continuidade e reinvenção da trajetória familiar, a Cia. Teatral Turma do Biribinha herdou e trabalha um repertório já consolidado e universal dos palhaços excêntricos musicais, mas 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 Teófanos 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.

Em minha pesquisa, abordei dois trabalhos do grupo, o espetáculo *O Reencontro de Palhaços na Rua é a Alegria do Sol com a Lua*, e uma intervenção que se vale quase os mesmos números do espetáculo e se intitula *Palhaçada Musicada*. *O Reencontro de Palhaços* (abreviando o nome para tornar mais fluente o texto) é um espetáculo marcante nas mudanças das formas de produção dos grupos dirigidos por Teófanos Silveira. É um espetáculo de rua que busca fazer uma homenagem à tradição circense de sua família, reunindo aspectos de circo-teatro com entradas de palhaços e música inusitada, composto por um elenco constituído, em sua quase totalidade, por familiares. As análises que apresento são feitas com base na apresentação acompanhada no Largo do Machado, na cidade de Rio de Janeiro, no dia 20 de abril de 2012. Estavam no elenco Teófanos 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.<sup>98</sup>

Esse espetáculo é considerado por Teófanos Silveira como o trabalho de maior alcance do grupo Cia. Teatral Turma do Biribinha, tendo proporcionado 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. Teófanos 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.

Teófanos Silveira comenta que a criação 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 em um mesmo circo e que se separaram quando o mesmo vai à falência. Um dos palhaços continua a vida artística e a peça começa com os artistas chegando em uma praça para se apresentar, logo na primeira entrada são interrompidos por um mendigo aparentemente embriagado. Esse mendigo se revela como o outro palhaço e é convidado a retornar à trupe para realizar as entradas e números que gostavam. Para Teófanos 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”.

O *Reencontro de Palhaços* trabalha com números tradicionais de palhaços costurados por um enredo. Seus efeitos cênicos também fazem alusão à atmosfera dos melodramas circenses e privilegiam a música, que faz parte tanto enquanto trilha sonora como em números musicais inusitados. 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, provocando um fascínio que é reforçado pela escolha de um repertório de temas musicais amplamente conhecidos, como *Asa Branca*, *Aquarela do Brasil*, *Brasileirinho* e *Luzes da Ribalta*. Na apresentação que acompanhei para a pesquisa era o próprio Hiran Silveira quem executava os instrumentos inusitados e sua habilidade no piano de garrafas fica especialmente evidente quando ele toca *Brasileirinho*, de Waldir Azevedo, um chorinho caracterizado por sua velocidade, exigindo habilidade técnica e destreza em qualquer instrumento em que seja executado. O piano de garrafas é também o centro do palco e o cenário principal da peça. O piano de garrafas, ou *garrafafone*<sup>99</sup>, é o nome dado aos instrumentos construídos a partir de garrafas com quantidades diferentes de água, de modo a ressoarem em alturas variadas, sendo possível realizar escalas completas de doze tons. Tanto no *Reencontro de Palhaços*, quanto na intervenção *Palhaçada Musicada*, as garrafas são percutidas por uma baqueta, esta é a maneira mais comum de fazê-las ressoar, mas podem também ser sopradas, à maneira de uma gigantesca flauta de pã.



Figura 26 - Piano de garrafas da Cia. Teatral Turma do Biribinha

Um efeito diverso é obtido no serrote friccionado por um arco de violino, que faz a trilha sonora emotiva do momento em que os dois palhaços se reencontram executando a *Ave Maria* de Gounod, acompanhado por um teclado. O serrote utilizado como instrumento musical é um recurso amplamente utilizado por palhaços excêntricos, alguns autores, como Beatriz Seibel comenta o fato dessa utilização ter se originado em lenhadores argentinos.<sup>100</sup>

Um exemplo de corporalidade cômica e junção dos números musicais com o enredo, em uma “amarração” dramática das cenas acontece logo depois da primeira execução do piano de garrafas. O palhaço Biriba perde o fôlego, devido à velocidade da música executada, e segue até o centro da cena. Depois de uma caminhada desequilibrada, pontuada por sons executados no teclado ou na guitarra, agacha-se como se seu corpo murchasse. O 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: Teófanos 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*.

Nesse número 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.

Outro destaque inusitado são os sinos. Conjuntos de sinos afinados também são instrumentos que se tornaram típicos dos 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. Teófanos Silveira comenta que, para se encontrar tamanhos diversos de sinos a fim de se obter ressonância em alturas diferentes, é preciso procurar bastante, mas podem ser encontrados em feiras de cidades nordestinas, como a feira de Caruaru e a feira de Arapiraca. Richard Rigueti, do Grupo Off-Sina, encontrou outra maneira de solucionar esse problema, como veremos no próximo capítulo.

Antes da finalização do espetáculo acontece um desafio cantado entre dois palhaços. Segundo Teófanos Silveira, esse desafio faz parte do repertório das Duplas Caipiras Cômicas, como aquelas que já foram abordadas neste livro. 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. A música inusitada volta a ser trilha na cena final do espetáculo, quando Teófanos 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.<sup>101</sup>

A intervenção *Palhaçada Musicada* é considerada por Teófanos uma filha do *Reencontro*, por ser

constituída de alguns dos números da peça, mas sem o enredo. Na apresentação da intervenção assistida, no Museu da Imagem e do Som, em São Paulo, no dia 17 de junho de 2012, a apresentação contou com Teófanos Silveira, Seliane Silva, Coré Valente e Thiago Sales<sup>102</sup>. Thiago Sales aprendeu os instrumentos inusitados com Hiran Silveira, sendo o primeiro que ensinou fora do âmbito familiar.

Thiago Sales apresenta na intervenção um número musical diferente, o único que não é parte do *Reencontro*, que se vale do 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 Teófanos 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.

Após entrevistar Teófanos Silveira e acompanhar um pouco de suas criações, pude constatar tanto em seu discurso quanto em sua prática 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 dos palhaços, concluindo que estes 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 Teófanos, 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.

Biribinha e sua turma promovem seus conhecimentos, suas habilidades, sua tradição familiar e seus anseios poéticos adaptando-os à realidade da qual dispõem, de maneira orgânica articulam o universo circense 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 seu público por todos os espaços, palco e ruas que aprenderam a transitar.

## 2.4 Circo Amarillo e o espetáculo *Sem Concerto*

Por Celso Amâncio de Melo Filho

O segundo grupo que propus a estudar, também tem se dedicado a pesquisas acerca dos palhaços excêntricos. Os artistas do Circo Amarillo, formado pela dupla: Marcelo Lujan e Pablo Nórdio, hoje residem e trabalham em São Paulo, desenvolvendo projetos com seu grupo e com o Circo Zanni, do qual são cofundadores. O grupo é originário da Argentina e já completa mais de dez anos no Brasil. O espetáculo *Sem Concerto* é uma obra central no percurso desses artistas, sendo marcante em tanto em suas pesquisas musicais quanto em seus modos de produção.

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 artísticas puderam ser compreendidas. Nesse contexto, os palhaços excêntricos musicais, tornaram-se para eles uma possibilidade de pesquisa consciente, dialogando diretamente com as intenções poéticas assimiladas no percurso do grupo.

A dupla é natural da cidade de Río Cuarto, na província de Córdoba, Argentina. Esses artistas não vieram de famílias de artistas, mas em sua infância, Marcelo Lujan teve contato com aulas de violão e com desenho, seguindo carreira universitária em artes plásticas. O artista relata que em sua universidade teve forte interesse pelos movimentos ligados à *Pop Art* e outras correntes artísticas das décadas de 1950 e 1960, vindo a integrar um coletivo de artistas que realizavam *performances* e intervenções que se valiam recursos múltiplos, como música e pinturas corporais. Nesse mesmo período, Pablo Nórdio dedicava-se a modalidades esportivas e por convite de Marcelo Lujan, passou também a integrar o grupo.

O grupo passou a realizar intervenções artísticas em casas noturnas, chegando a ter uma grande demanda por trabalho. Durante as experiências com esse grupo, a dupla começou a frequentar convenções de malabarismo e a interessar por técnicas circenses. Tais convenções, realizadas especialmente nas cidades de Buenos Aires e Santiago do Chile, passaram a influenciar seus caminhos artísticos. Segundo Marcelo Lujan:

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.<sup>103</sup>

Dentre os percursos múltiplos experimentados, além da música e do malabarismo, o grupo chegou a se interessar pela *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 satírico<sup>104</sup>. Segundo Analía Canale<sup>105</sup>, 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. Os artistas do grupo no qual integravam Marcelo Lujan e Pablo Nórdio tentaram constituir uma *murga*, mas o grupo nessa época contava com poucos integrantes e o projeto não se realizou, levando-os a se voltarem mais ao malabarismo com música ao vivo, especialmente percussão, o conjunto baiano Olodum era a principal influência musical, gerando um interesse pelo ritmo de samba-reggae e o grupo chegou a se denominar Amarillo Samba-reggae. A partir de um espetáculo intitulado Circo Amarillo, em 1997, o grupo passou a adotar esse nome. Além de Pablo e Marcelo, nessa época o grupo era constituído também por Marcos Lujan, irmão de Marcelo, e por Martin Falcatti.

### 2.4.1 Circo Amarillo no Brasil

Por volta de 1998, o Circo Amarillo começou suas primeiras incursões ao Sul do Brasil, ao Balneário de Camboriú, em Santa Catarina. Nesse local apresentavam-se em um teatro de revistas. Entre idas e vindas da Argentina, o grupo passou três anos trabalhando nesse teatro, até que houve mais uma dissolução no grupo, permanecendo somente Marcelo Lujan e Pablo Nórdio. Em 2001, diante da crise que sofria a Argentina, a dupla seguia para Salvador, de onde pretendia iniciar uma temporada no Brasil que prosseguisse pela América Latina até retornar pelo Chile à Argentina.

Nas ruas de Salvador a dupla apresentou e desenvolveu o espetáculo *Experimento Circo*, que ainda faz parte do repertório do grupo. Circularam também por outros locais no Nordeste, como Fortaleza e chegaram a se apresentar na Mostra SESC Cariri de Teatro<sup>106</sup>. Por fim, incentivados por uma convenção de malabarismo que acontecia na cidade de São Paulo, os artistas do Circo Amarillo entraram em contato com os organizadores do evento e conseguiram espaço para se apresentar.

Eles chegaram a São Paulo em novembro de 2002, na convenção, além de se apresentarem, começaram a estreitar laços com grupos paulistanos. Pablo Nórdio conheceu Luciana Menin, sua esposa, que foi intermediária para que a dupla conhecesse outros artistas, em especial a Cia. La Mínima<sup>107</sup> 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 e com direção do Leo Bassi<sup>108</sup>. 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.<sup>109</sup>

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.

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.<sup>110</sup>

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.<sup>111</sup>

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 Círcodélico 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, estreou o Circo Zanni. Nessa primeira temporada, eles levaram a experiência da banda para as apresentações do circo e Marcelo Lujan assumiu a coordenação musical. 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, mas com a saída de Marsiglia do grupo, Lujan assumiu 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. Nesse primeiro ano de Circo Zanni, devido a um período de repouso por uma lesão no joelho, Fernando Sampaio emprestou a Marcelo Lujan uma fita de VHS com o título: Excêntricos Musicais.

Nesse vídeo conheceu o trabalho de Spike Jones<sup>112</sup>, que provocou impacto na dupla, passando a ser a principal influência quanto ao excêntrico musical.

Eu botei a fita, excêntricos musicais? Fiquei surpreendido! 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.<sup>113</sup>

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, influenciada 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 da dupla 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.<sup>114</sup>

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 origem. Além desse espetáculo, é importante ressaltar que o Circo Amarillo dá continuidade a sua pesquisa artística em torno dos excêntricos musicais em sua produção seguinte, intitulada *Claque*, que teve suas primeiras apresentações enquanto eu já escrevia a dissertação e infelizmente não pude abordar em minha pesquisa.

## 2.4.2 Sem Concerto

O *Sem Concerto* 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*<sup>115</sup>. A dupla narra que já havia a vontade de trabalhar com a encenadora Carla Candiotto e convidaram-na para assumir a direção do espetáculo, cabendo a ela o auxílio para criação do enredo, sendo responsável pela dramaturgia do espetáculo, mas não pela sua concepção.

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 ProAC<sup>116</sup>, na categoria Manutenção de Espetáculo, toda a cenografia pôde ser criada e o espetáculo cresceu em aparatos, possibilitando que Carla Candiotto novamente auxiliasse na apuração de alguns números e algumas cenas. Esse edital proporcionou também uma renovação dos recursos do outro espetáculo, o *Experimento Circo*.



Figura 27 – Sem Concerto

Fonte: Pablo Nórdio à esquerda e Marcelo Lujan à direita, em imagem de divulgação do espetáculo *Sem Concerto*.

O enredo 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, o excêntrico que encarna mais o tipo augusto, interpretado por Marcelo Lujan, quebra a disco. A dupla passa, então, a realizar uma gravação improvisada e ao vivo para salvar sua estreia. 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 separadamente como entradas de palhaço. Alguns deles, inclusive, foram utilizados dessa maneira no Circo Zanni. Esta é outra virtude da concepção dramática proposta: a incorporação de elementos próprios da dramaturgia das entradas de palhaços na constituição tanto do todo quando das cenas em si. Cada *track* é uma das faixas do disco que será regravado. A peça tem uma atmosfera de teatro de variedade e as personagens vestem fraques, trazendo no rosto uma maquiagem sutil que remete ao tipo que cada um deles encena. Pablo Nórdio tem a sobancelha desenhada à maneira dos *clowns* brancos, enquanto Marcelo Lujan tem o nariz levemente avermelhado, aludindo ao augusto. Esses aspectos visuais, como o uso de fraques e uma maquiagem mais sutil, coincidem com descrições que autores estrangeiros fazem acerca da visualidade dos excêntricos.

O cenário da peça que é revelado assim que o disco é quebrado, remete a um estúdio de gravação, mas com um caráter cômico, há uma placa de letras luminosas com a inscrição: No Ar. Logo abaixo há um toca-discos que representa o novo exemplar a ser gravado. Assim que a cortina é aberta, revelando esse cenário, a dupla diz à plateia: “Silêncio, estamos gravando!” A fala é proibida, mas não interdita. As personagens, no decorrer de suas excentricidades, subvertem constantemente a própria proibição. Entretanto, é interessante reparar 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.

A música desse espetáculo mescla instrumentos convencionais, trilha pré-gravados em *playback*, recursos inusitados para produção do som, o recurso do pedal de *loop* e muita conjugação entre música e malabarismo, bem como com recursos e *gags* típicas de entradas de palhaços. A trilha sonora pré-gravada executa efeitos sonoros de ruidagem e também serve de acompanhamento da execução ao vivo, quando as personagens tocam saxofone, violão ou escaleta. Acontecem também satirizações com outros elementos relativos ao universo musical, como o microfone e a postura séria dos músicos.

Alguns quadros trazem como temática a música que não consegue ser efetivada devido as confusões excêntricas das personagens. O quadro que melhor ilustra esse aspecto é aquele que chamei em minha dissertação de “Uma canção sentimental”. Esse quadro começa com a personagem de Pablo, que devido às características apresentadas vou tratar como Branco, que anuncia: “Senhoras e senhores, uma canção sentimental”. A personagem de Marcelo Lujan, que interpreta um palhaço que na dupla constituída nesse espetáculo cumpre a função de um *augusto*, sendo portanto, o mais atrapalhado, não concorda e pela gestualidade tenta expressar o desejo por uma música festiva. Assim, com o branco ao saxofone e o *augusto* na escaleta, a dupla começa a tocar uma música em tonalidade menor, que são as tonalidades que convencionalmente associamos à seriedade e a melancolia. *Augusto* não consegue tocar mais do que alguns compassos e constantemente irrompe em choro, iniciando um típico conflito de dupla de palhaços. As tentativas de executar a canção sentimental são constantemente frustradas e o conflito entre as personagens cresce progressivamente, culminando na expulsão do *augusto*, mas que retorna constantemente para tentar roubar a cena. Em um momento acontece uma série de *gags* envolvendo o microfone e o pedestal e ao final a música não é executada.

No quadro do “Músico convidado”, os artistas interagem com uma pessoa da plateia e a transformam em um homem banda. Após anunciar a participação de Roberto Carlos, que obviamente não entra em cena, as personagens escolhem uma pessoa, geralmente uma criança, e a levam para o palco chamando-a de Roberto Carlos. Além de colocar um casaco azul, eles “vestem” também o voluntário de instrumentos, como ovinhos-chocalhos nas mãos, pratos presos nas pernas, pandeiro nos pés e a ainda a escaleta. Eles então ensinam no próprio palco uma sequência de sons a executar, e após guiarem o começo dessa sequência e, estando a pessoa com certo ritmo, eles executam junto com o participante o tema musical que abriam o quadro. 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.

O pedal de *loop* é utilizado pela primeira vez em um quadro que anunciam como “música minimalista” e no qual colocam em repetição um pequeno fragmento gravado pelo pedal. Enquanto o fragmento fica em repetição as personagens disputam uma cadeira em mais uma série de *gags* na qual se valem de seu trabalho acrobático. Após vários quadros, o espetáculo segue em um grande crescendo, por meio da acumulação e sobreposição de efeitos, como a música e o malabarismo, e uma aceleração

do próprio ritmo da atuação. A dupla utiliza nessa sequência final 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”.



Figura 28 – Triciclo-bateria  
Fonte: Entrada do triciclo-bateria. Foto: divulgação.



Figura 29 – Triciclo-bateria.  
Foto: Celso Amâncio de Melo Filho.

Nesse momento os artistas realmente fazem uma gravação ao vivo, gravando fragmentos diversos que são sobrepostos em repetição, construindo uma música por meio da sobreposição dos fragmentos gravados. Gravam sons vocais, uma base de acordes no violão e sons feitos soprando garrafas com água. Ao mesmo tempo, eles executam instrumentos musicais convencionais e fazem malabarismo com claves, valendo-se das claves, baquetas e outros instrumentos musicais acoplados ao triciclo-bateria, como buzinas, campainhas, um prato e um tom-tom.

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. 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. 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 quanto à execução musical.

Por fim, o espetáculo chega ao epílogo e os excêntricos voltam-se ao novo disco, repetindo sua cerimônia de lançamento. No entanto, novamente o palhaço que interpreta o Augusto tropeça com o disco em mãos, mas dessa vez se levanta e mostra que o disco não foi quebrado. Ele então corre para cumprimentar o companheiro e no abraço ouvimos o som do disco se quebrando. Entra uma trilha em

*playback*, o *augusto* observa os pedaços com perplexidade enquanto o outro palhaço, que representa o *branco*, começa a esbravejar. Na confusão burlesca típica de palhaços, as duas personagens saem na clássica perseguição do *branco* ao *augusto*. É interessante notar como 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.

\*\*\*

Os dois grupos abordados, Cia. Teatral Turma do Biribinha e Circo Amarillo, mostraram-se significativos não somente pelo trabalho que realizam enquanto palhaços músicos, mas pela possibilidade de averiguarmos artistas de origens tão diversas. Vários aspectos têm características comuns nos dois grupos, como a atuação corporal cômica, que se alia à execução musical, a utilização de recursos inusitados e a efetivação de proezas extraordinárias em uma apresentação musical corriqueira, estando a proeza tanto nos instrumentos inusitados quanto na destreza corporal e na conjugação com o malabarismo.

A importância da corporalidade cômica pode ser claramente observada na execução tanto de Hiran e Teófanés Silveira quanto em Marcelo Lujan e Pablo Nórdio, 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. Assim a prática musical de palhaços se encontra em uma região limiar, na qual as fronteiras entre artes cênicas e musicais aparecem totalmente imbricadas. Não é possível alcançar o efeito completo das cenas abordadas 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 excêntricos, 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. 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.<sup>117</sup>

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, panelas e penicos não somente transgride a utilização cotidiana destes, mas realizam uma

ação aparentemente sobre-humana: 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. No caso do *Sem Concerto*, os recursos inusitados têm um certo experimentalismo, já que estes não se tratam de números tradicionais e típicos de excêntricos, mas de criações que se valem de outras tecnologias e que utilizam o inusitado de maneira diferente, causando seu efeito pela sobreposição de elementos (música gravada em repetição, música executada ao vivo e malabarismo). Nesse sentido, os artistas não se preocupam em trazer melodias conhecidas pelo público, mas justamente em surpreendê-lo pela novidade. No caso do trabalho do Circo Amarillo, a estética da proeza está também na acrobacia em si, tendo seus efeitos intensificados pelo fato de ser executada concomitante à música.

Nos musicais excêntricos típicos, como os que são trabalhados pela Cia. Teatral Turma do Biribinha, 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. No refinamento de sua arte, artistas como Hiran Silveira 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 enquanto tocam, como na cena da bomba de ar.

Com o levantamento histórico que apresentei em minha dissertação, levantamento este que faz parte do primeiro capítulo deste livro, pude constatar que os palhaços realizaram em seu trabalho musical uma experimentação intensa da linguagem musical que não é abordada pela história da música. Esse experimentalismo musical de palhaços é anterior a recursos similares que somente seriam utilizados nas vanguardas musicais do século XX. Segunda a história da música que é tomada como oficial, a utilização de ruídos de objetos, como as garrafas, pratos, taças, entre outros, só é considerada quando verificada em compositores ligados às vanguardas artísticas do século XX.

Uma das definições existentes para o ruído condissera-o enquanto os sons que não são afinados em notas musicais, ou seja, qualquer som de frequência irregular. José Miguel Wisnik, em sua obra *O Som e o sentido*, 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, conseqüentemente, 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. Segundo Wisnik:

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).<sup>118</sup>

Em muitas cenas de excêntricos musicais, as melodias são transformadas em ruídos que simulam os erros, os tropeções, as falhas típicas dos palhaços, assim, no âmbito cênico, os ruídos podem também ter uma função dramatúrgica. Mesmo que os ruídos dos objetos que constituem os instrumentos inusitados trabalhem com sons afinados, 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 registrada como oficial 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. Os “musicais inusitados” são uma amostra desse universo artístico.

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 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 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. 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.

No capítulo seguinte, voltaremos a unificar nossas vozes para abordar o trabalho de um grupo que desenvolve atualmente um trabalho intenso de exploração artística e o incentivo às pesquisas sobre os palhaços excêntricos musicais: o Grupo Off-Sina, constituído por Richard Rigueti e Lilian Moraes.

## CAPÍTULO 3

### GRUPO OFF-SINA: encontros e afetos

Na sequência da proposta de falar dos palhaços excêntricos, debates sobre o conceito, as origens, os sujeitos históricos, vamos iniciar uma narrativa sobre encontros e afetos de Doracy Campos e Alvina Campos com Richard Rigueti e Lilian Moraes, do Grupo Off-Sina. Quatro fazedores de histórias do circo e dos palhaços e podemos dizer também musicais/excêntricos. Mas, como temos trabalhado até aqui, não é possível tratarmos dessa proposta sem nos perguntar: Em que momento do processo histórico circense estavam inseridos quando ocorreram os encontros?

Nesse sentido, antes de darmos início aos encontros propriamente ditos, é importante sabermos como Richard Rigueti e Lilian Moraes se tornaram de um lado herdeiros da chamada “tradição circense” e, do outro, novos sujeitos históricos produtores desta linguagem artística.

Ao mesmo tempo - e é assim que temos que pensar ao narrar acontecimentos, vivências, experiências, experimentos, encontros -, então, ao mesmo tempo em que tudo estava ocorrendo tanto na vida de Doracy e Alvina até pelo menos os anos 2000, também outros vários movimentos, constituições diversas da produção da linguagem circense também aconteciam.

A partir das décadas de 1950/60, esta produção passou por profundas transformações em seu modo de organização do trabalho e em seu processo de aprendizagem. Até esse período, a construção do que significava ser um artista circense estava fundamentada basicamente na forma coletiva familiar de transmissão dos saberes e práticas, por meio da memória e do trabalho, e na crença e aposta de que era necessário que a geração seguinte fosse portadora de futuro, ou seja, depositária dos saberes circenses.

Contudo, em meados daquelas décadas foram se consolidando, no interior dos grupos familiares circenses, mudanças que alterariam os diversos significados de ser artista e, principalmente, uma quebra na transmissão oral dos saberes que garantiriam que a geração seguinte fosse portadora de tais saberes e, conseqüentemente, portadora de futuro daquela forma de produzir o espetáculo.

Em última instância, foram os próprios circenses itinerantes de lona, denominados tradicionais, que deram sentido e realidade às mudanças. O processo de socialização/formação/aprendizagem e a organização do trabalho, entendidos na constituição do circo-família como elementos intrinsecamente relacionados, passaram, a partir das décadas de 1950/60, por mudanças que revelaram não serem mais articulados e interdependentes.

Se para dentro dos circos e grupos itinerantes de lona, o processo de transmissão do saber havia passado por mudanças significativas de continuidade, a teatralidade circense se mostrou rizomática, foi construindo novos percursos, desenhando novos territórios, a cada ponto de encontro, que operavam como resistências e alteridades, com os quais essa linguagem dialogou de modo polissêmico e produziu diferentes configurações nesse campo de saber e prática. Aliás, o novo foi e é um dos elementos constitutivos do processo histórico da arte circense. O surgimento de novas modalidades de formação dos circenses como nas atuais escolas de circo “fora da lona”, é um componente desse rizoma.

Desde a década de 1920, quando em Moscou, na antiga União Soviética, foi construída a primeira escola de circo fora da lona, houve uma divulgação e debates em torno disso em vários países do mundo, inclusive entre os circenses brasileiros.

A ideia de que deveria haver um espaço de ensino para filhos de gente de circo, que não só o da lona esteve presente em quase todos os debates circenses desde aquele período. Mas foi somente a partir de 1975 que a proposta passou a se concretizar. Assim, concomitantemente aos movimentos de construções de escolas de circo, que estava ocorrendo em alguns países como: Austrália, França, Inglaterra e Canadá, em 1978, no Brasil, teve-se a primeira experiência voltada para o ensino das artes circenses fora do espaço familiar e da lona, a Academia Piolin de Artes Circenses, fundada na cidade de São Paulo. É interessante notar que foi uma iniciativa dos circenses chamados “tradicionalistas” em parceria institucional com o governo do Estado, pois foi proposta pela Associação Piolin de Artes Circenses, com apoio da Secretaria de Estado da Cultura, através da Comissão de Circo.

A movimentação circense resultou no Rio de Janeiro, na criação da Escola Nacional do Circo em 1982, com a participação significativa de Franco Olimecha – pertencente à família que trabalhou com Benjamim de Oliveira, na década de 1910. Os argumentos para esta criação baseavam-se em pressupostos semelhantes aos de seus congêneres paulistas, ou seja, de que a tradição familiar não seria suficiente para garantir a perpetuação da arte circense ao longo do tempo; que um número maior de pessoas talentosas nascidas dentro ou fora das famílias circenses deveria ter condições de aprimoramento e, por fim, que como o processo ensino-aprendizagem era inerente à vida do circo, uma escola seria a extensão lógica dos pequenos núcleos familiares para a grande família circense, promovendo uma democratização da informação e da ampliação de oportunidades.

Quando as primeiras escolas de circo surgiram no Brasil, um dos principais objetivos que motivaram aqueles profissionais, em sua maioria constituída de artistas circenses tradicionais, ou seja, que vieram da lona era dar continuidade à aprendizagem dos filhos dos próprios circenses, que estariam, segundo suas justificativas, deixando de aprender essa arte. Entretanto, o que de fato acontecia é que os filhos de gente de circo dificilmente tinham condições de participar dessas escolas. Quem acabou por se transformar em aluno e depois artista circense ou de teatro foram pessoas fixas das cidades, vindas dos mais diferentes grupos sociais e com propostas e objetivos diversos e múltiplos. Foram pessoas como Richard Riguetti e Lilian Moraes, que mesmo que não tenham frequentado escolas de circo fizeram parte de todo esse processo de mudanças e transformações porque passou a construção da linguagem circense e o modo de organização do trabalho.

Quais as consequências desta instituição de ensino das artes e saberes circenses “fora da lona”? São muitas, nas quais apenas se iniciou as pesquisas das várias possibilidades, sem ainda se chegar à totalidade destas. Acrescenta-se a isto, o fato de que o fazer artístico circense atual dificilmente apresenta diferenças entre os gêneros, como acontecia no circo-família, uma vez que as construções e as participações da mulher atualmente está [sic] em todos os fazeres e saberes, inclusive como palhaça. O feminino nesta criação cômica, que não era permitido na teatralidade do circo-família, começou a mudar desde a constituição das instituições escolas de circo “fora da lona”, nas quais sua presença foi inevitável.<sup>119</sup>

Para a autora acima, além da iniciativa de ensino das artes circenses em geral e da palhaçaria em particular, a partir do contexto da Escola de Moscou, foram fundadas a *Ringling Bros. and Barnum & Bailey Clown College*, em 1968, nos Estados Unidos da América, fundada por Irvin Feld um dos sócios do Barnum & Bailey College<sup>120</sup>, a *L'école Nationale du Cirque* em 1974, na França, pela artista e clown Annie Fratellini.

Sobre estas, destaca-se que a *Ringling Bros. and Barnum & Bailey Clown College* pareceu estar mais diretamente ligada aos circos de lona, do que aquela visualizada desde a Escola de Moscou. Esta última apresentou um maior impulso a partir dos interesses teatrais e do engajamento político. Não se diminuem em absoluto a importância de ambas as iniciativas a partir de seus propósitos, mas, no que se refere aos interesses da escola americana, a necessidade de se manter e difundir as artes circenses apresentava uma característica mais voltada à empresa e ao mercado de trabalho. Interessante observar que, nesta instituição, a atuação de mulheres na arte do palhaço foi percebida em maior número do que em outras.<sup>121</sup>

Criada por Irvin Feld na Flórida em 1968, a *Ringling Bros.* teve, como principal objetivo, preencher, aumentar ou garantir o número de artistas, em particular o de palhaços, no espetáculo. Tal impulso originou-se a partir da percepção de que grande parte de seus artistas possuía idade avançada (em torno de 60 anos<sup>45</sup>) e da ausência de jovens preparados para substituí-los. Por esse motivo, Feld teria procurado preservar, difundir e formar novos profissionais, através desta iniciativa de ensino. Santos, citando o texto de Rodney Huey<sup>122</sup>:

Dono do *The Greatest Show on Earth*, Feld ainda empregou a maior parte dos clowns nos Estados Unidos. A maioria deles tinha cerca de sessenta anos. Feld percebeu, que se encontrava diante da seguinte e irônica situação: “Eu sei que eles podem cair, mas poderão levantar-se novamente?” Prontamente fundou *Clown College* em 1968 como uma possibilidade de formar novos clowns e conseguiu persuadir os melhores e veteranos clowns para ensinar em sua “escola de bobos”, um modo de preservar e perpetuar a arte de se ensinar a palhaçaria nos circos americanos. [...] *Clown College* formou cerca de 1.300 homens e mulheres inexperientes nesta dramaturgia, criou uma instituição que esperava garantir a continuação e a transmissão desta arte às gerações futuras, e proveria um salto na palhaçaria e a prosperidade de diversos formatos e atuações.

Alguns anos após a criação desta escola de circo norte americana surgiu, no continente europeu, especificamente na França, a *L'école Nationale du Cirque Annie Fratellini*, criada por Annie Violette Fratellini (1932-1997), em 1974. Esta artista, oriunda de família circense tradicional, atuava na função de augusto com o marido Pierre Étaix, no *Cirque Pinder*. Posteriormente, Étaix cede seu papel de *clown* para sua filha, Valerie Fratellini, que passa a formar com sua mãe, uma das primeiras duplas de mulheres a protagonizarem esta dramaturgia. Sobre o ensino das artes circenses nesta iniciativa, em particular a do palhaço, Valerie Fratellini ressalta que para a escola francesa, este personagem seria assexuado, fora do tempo.<sup>123</sup>

E no Brasil? A novidade das escolas de circo fora da lona foi um dispositivo para novos processos de formação, sendo que os alunos formados nas mesmas, portadores de distintas formações artísticas, como teatro, dança, cenografia, coreografia, entre outros, mesmo que não tenham sido inseridos no processo de formação/ socialização/aprendizagem – a estrutura metodológica que o artista do circo-família tinha ao nascer ou se incorporar ao circo –, acabaram, por si, realizando suas próprias misturas. Não obstante o modo de organização, de trabalho e de formação serem distintos do anterior, os alunos constituíram-se em grupos que resinificaram a linguagem circense no seu caráter múltiplo, polissêmico e polifônico.

Entretanto, destaca-se, ainda, que durante o processo de amadurecimento das metodologias e do ensino destas artes e saberes, muitos circenses não concordaram com o surgimento destas iniciativas de ensino, em particular no que se refere à formação de palhaços. Nas palavras do artista circense Roger

Avanzi – palhaço Picolino (nascido no Circo Nerino), – que foi professor tanto na Academia Piolin de Artes Circenses e no Circo Escola Picadeiro, em relação ao ensino da arte do palhaço.

Muita gente de circo, dos tradicionais, não queria escola de circo, principalmente porque acreditavam que a arte do palhaço não se ensinava. Quando comecei a ensinar, alguns circenses vieram falar comigo e me dizer que eu estava errado, porque acreditavam que o palhaço tinha que nascer naturalmente. Eu ouvia aquela charamela deles todos, mas ficava quieto, pois não gostava de causar atrito. O meu pensamento era outro: ninguém nasce sabendo. Todo mundo tem que aprender! O palhaço também. Não basta nascer com o dom.<sup>124</sup>

Ou seja, não houve (e ainda não há) nas escolas de circo uma disciplina específica voltada para a formação de **palhaços**. Somente a partir de 2012 (até os dias de hoje) é que mais adiante abordaremos uma escola de formação, fundada por Richard Rigueti e Lilian Moraes chamada Escola Livre de Palhaço (ESLIPA) que terá um conteúdo programático voltado exclusivamente para esta construção.

Por um lado não há nas escolas de circo institucionalizadas proposta para esta formação. Essas pessoas procuram para a constituição de suas caixas de ferramenta de comicidade, caminhos distintos e acabam por formá-las também em uma grande diversidade e em vários lugares do Brasil e do mundo. Essa pelo menos é a proposta, por exemplo, da ESLIPA (será tratado especificamente ainda neste capítulo).

O processo rizomático da produção da linguagem circense, e do palhaço em particular, está sempre em processo de educação permanente, a aprendizagem se dando no fazer do ofício, seja onde e como for. Se a questão musical e teatral deixou de acontecer nos espetáculos de circo itinerante de lona, principalmente nas regiões sul e sudeste; os vários grupos que se constituíram no bojo desse caldo de novos dispositivos que aconteceram no período do final dos anos de 1970 até hoje, a partir de trocas, encontros e, principalmente muita pesquisa, refazem trajetórias incorporando elementos artísticos que os circenses sempre utilizaram: como a música, teatro, coreografia, incorporação de artistas, saberes, práticas e dramaturgias disponíveis e fazendo parte dos encontros. Estão abertos a eles. A região nordeste, com já se analisou, mesmo os circos itinerantes de lona e os grupos “fora da lona”, não passaram ou passam pelos mesmos tempos dos acontecimentos, são outros processos de caminhar a produção da linguagem circense. Apesar de que, com os inúmeros festivais, encontros de palhaços, oficinas, escolas, etc., as trocas e o intercâmbio entre regiões, especificamente entre os grupos circenses, têm ampliado muito.

A utilização da linguagem circense como ferramenta no processo pedagógico, “fora da lona”, que inclui a música, o teatro, a dança, a capoeira, a cenografia e o figurino é, portanto, um novo sentido de produção coletiva do saber.

De 1988 a 2003, até como resultado de um intenso trabalho de militância política, de pesquisa e ação, houve um aumento da pesquisa sobre o circo para dentro das universidades. Isto se deu por conta dos vários profissionais artistas circenses não ligados à academia, mas vinculados a processos pedagógicos de formação nessa área – como as Escolas de Circo e a própria Escola Nacional de Circo (ENC) localizada no Rio de Janeiro, bem como grupos artísticos autônomos – a ampliação dos conhecimentos e metodologias para atenderem aos alunos oriundos dos mais diversos lugares da sociedade. Muitos daqueles alunos eram e são universitários de institutos de artes cênicas (teatro, dança), de música, de educação física, de história, de jornalismo, de arquitetura, entre outros.

Mas, além disso, o que se desenvolveu mesmo foi a compreensão sobre a importância de se realizar pesquisa dos processos históricos circenses brasileiros. Nesses últimos anos, o debate que temos realizado sobre a necessidade do reconhecimento do circo como patrimônio cultural brasileiro possibilitou que não só os novos entrassem em contato com a riqueza da história do circo no Brasil, como os próprios “tradicionais” revitalizassem a própria memória.

Com todo esse caldo de movimentos voltados para a recuperação da memória ou das memórias circenses, o tema do circo e correlatos se fez muito presente no cotidiano das cidades, em toda a sua capilaridade, principalmente no dia-a-dia dos vários artistas. Isto possibilitou que tanto os velhos circenses retornassem à cena, retomando-a, quanto surgissem novos sujeitos históricos realizando técnicas circenses nas ruas, semáforos, shoppings, festas *raves*, rodeios, desfiles de carnaval, boates, aniversários, casamentos, etc.

Enfim, não há hoje praticamente nenhum evento em um município, independentemente do tamanho, em que não se veja uma pessoa desempenhando uma atividade artística circense. Até o surgimento das escolas de circo, final da década de 1970 e início da seguinte, esta atividade era realizada quase que exclusivamente sob a lona.

As diversas frentes que se voltaram para a pesquisa da produção histórica circense, para o trabalho e realização daquelas técnicas – como o Grupo Off-Sina –, não eram, num primeiro momento, oriundas da forma de organização dos circos itinerantes de lona ou de origem familiar circense.

Com todo esse movimento nos últimos 40 anos, no Brasil, o que se observa é que a linguagem circense, também chamada por alguns de “técnicas ou atividades circenses” (não é o caso dos dois autores deste texto), tornou-se uma prática que transcendeu o ambiente do circo de lona e as próprias escolas especializadas.

Os artistas formados no circo social, nas escolas de circo, ou oriundos do teatro, da dança, da música, da educação física e que foram fazer circo, bem como os grupos autônomos, que também se tornaram formadores nesses espaços, moradores fixos, desenvolveram e desenvolvem novos modos de organização do trabalho. Esses desdobramentos têm criado novas necessidades para a produção do conhecimento sobre o circo, gerando demandas para a ampliação de pesquisas. Tudo isso é de fato novo na história do circo.

As escolas de circo e os grupos formados por elas ou não, representaram algo novo para o processo de constituição da atual teatralidade circense. As pessoas envolvidas com a aprendizagem desta linguagem não a faziam mais, necessariamente, debaixo da lona do circo, como acontecia com a maioria dos circenses até pelo menos a década de 1970. As escolas ou grupos voltados para o ensino das artes circenses têm projetos pedagógicos e sociais dos mais diversos tipos, a partir de iniciativas privadas ou governamentais, e isto é novo na história do circo no Brasil. Apesar de muitos mestres que ensinam nesses espaços serem circenses vindos das chamadas famílias tradicionais, eles não atuavam mais como antes, ou seja, ensinando as crianças que nasceram no circo ou as pessoas que a ele se incorporam, nem utilizavam o mesmo processo pedagógico que desenvolviam sob a lona. O modo de ensinar e formar tinha que passar por mudanças, estava lidando com sujeitos distintos, apesar de que a técnica parecia (e às vezes parece) não tão distinta quando observamos os artistas oriundos de escolas, autônomos ou autodidatas se apresentarem. Pode-se considerar, hoje, que uma das grandes contribuições deste movimento é a reafirmação do quanto a linguagem circense e o modo como os circenses produzem seus espetáculos estão permanentemente abertos para as articulações com as várias linguagens artísticas, demarcadas pelas suas características polissêmicas e polifônicas. Com este movimento amplia-se, em

qualidade, quantidade e variedade, o número de pessoas que se envolvem e divulgam a linguagem circense. A entrada das escolas não deixa de retomar de certo modo as várias linguagens que já estavam presentes na formação do circense até a década de 1950: exercícios acrobáticos, teatro, música, dança, além da necessidade de se aprender a montar e desmontar o circo, ser cenógrafo, coreógrafo, ensaiador, figurinista, instrumentista etc. Não é, contudo, apenas um retorno ao passado: com as escolas, há de fato, novos profissionais utilizando-se da linguagem circense, demonstrando o quanto ela dá e permite.

Os novos sujeitos históricos que representam a linguagem circense, são moradores fixos das cidades, estabelecem relações sociais, políticas e culturais com os municípios que os circenses do chamado circo itinerante ou tradicional não estabeleciam. O grupo circense chegava (e ainda chega) na cidade, bairro, vila ou rua, povoava a imaginação de todas as pessoas de qualquer classe social, mas depois de algum tempo ia embora. Esses novos fazedores de circo, que não vão embora como um itinerante, relacionam-se com os habitantes, procuram explorar cada evento, canto ou espaço para se apresentarem.

Nessas relações de afecções<sup>125</sup> são construídas demandas políticas importantes, tanto para o nível local quando nacional. Por exemplo, há hoje uma luta política por espaços públicos para apresentações, há envolvimento nos debates políticos das instâncias governamentais municipais, estaduais e federal, voltados para se conquistar direitos nunca antes dirigidos aos grupos. Richard e Lilian são importantes representantes dessa militância e compõem esses novos sujeitos históricos<sup>126</sup>.

### 3.1 Doracy e Alvina Campos, Richard Riguetti e Lilian Moraes

Foi nesse ou nesses momentos do processo histórico circense, lá pelos idos da década de 1990, que Richard e Lilian, Doracy e Alvina estavam inseridos quando se encontraram. Chegaram ao **Circo Teatro de Lona**, de propriedade do palhaço Treme-Treme e da Palhaça Corruptita, instalado na Avenida Ayrton Senna, na Barra da Tijuca, em 1993, num momento muito especial do Grupo Off-Sina. Segundo Riguetti:

Foi nessa época que conhecemos Doracy Campos e Dona Alvina. Estávamos ampliando a temporada do espetáculo intitulado *Palhaço de Rua*, a 3ª criação do grupo para a rua e a 5ª criação da companhia. Anteriormente tínhamos criado e produzido pela ordem:

1. *Colagem de Bodas de Sangue*, de Garcia Lorca, com as músicas da ópera Carmem, de Bizet, ainda na Escola de Teatro Martins Penna;
2. *As Mamas de Tirésias*, de Guilherme Apolliner, na Escola de Teatro Martins Penna;
3. *Auto de Natal*, colagem de texto de Maria Clara Machado, Thiago Santiago, José Saramago e Richard Riguetti, no Mercadinho São José, em Laranjeiras;
4. *Auto do Natal*, idem, primeiro espetáculo do Off-Sina, totalmente para a rua, percorremos diversos Conjuntos Habitacionais, praças e favelas;
5. *Palhaço de Rua*, baseado no texto de Ronaldo Ciambroni, cujo personagem central era o Palhaço Zé, que morava num ponto de ônibus, pois assim imaginava que morava para lá ou para cá, conforme a direção do ônibus.<sup>127</sup>



Figura 30 – Divulgação Palhaço de Rua

Fonte: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. Programação de 30.04 a 06.05.1993.

Conforme nos narrou Richard Riguetti, depois de circular com a peça *Palhaço de Rua* por diversos

espaços públicos abertos, receberam uma proposta de levar a peça para o **Circo Teatro de Lona**.

Ao chegarmos ao circo, sentimos a necessidade de reformular a montagem do espetáculo para o espaço, pois pela primeira vez estaríamos levando a peça numa arquitetura que continha palco e o picadeiro (Circo Teatro). Portanto, novas possibilidades se abriram em termos de espetáculo e outros desafios de linguagem se mostraram para nós. Inclusive o acréscimo da iluminação cênica. Mas não é disso que irei tratar no momento.

O fato é que conheci o Doracy Campos e Dona Alvina, os donos do **Circo Teatro de Lona**, e minha (nossa) relação inicial se deu com essa configuração: empresário x produtor. Assim estabelecemos os termos do contrato, participação de bilheteria, forma de ocupação da grade horária, espaço da divulgação na frente do Circo, pois a Avenida Ayrton Senna já era muito movimentada, sendo importante meio de sinalização da programação, qual o trailer que seria usado como camarim, enfim tudo aquilo que faz parte da produção. Como havia certo encantamento da nossa parte por estarmos indo a um circo, e esse encantamento se mantém vivo até hoje, nossa negociação foi feita de uma forma a contribuir com tudo que podíamos. Exemplo: a Lilian [esposa] conseguiu x litros de gasolina como apoio cultural. Uma parte dessa gasolina nós passávamos para o Doracy/Alvina. Conseguimos x lanches para o elenco, lâmpadas na GE, almoço do restaurante em frente ao circo, papel reciclado para fazer cartazes, tinta, pincel, cola, prego, tudo foi dividido com eles. Coisa que as outras produções não faziam. Mas nós já tínhamos um entendimento do compartilhamento dos bens e das responsabilidades, dos prazeres e da labuta.

Se por um lado, os meios de produção e partilha foi estabelecida rapidamente, por outro, a linguagem foi se dando no decorrer do tempo que lá ficamos. A princípio iríamos ficar 4 meses, mas a temporada foi prorrogada. Nesse sentido, e acredito que no mesmo grau de importância se deu a grande troca e interação. Não pela semelhança, mas pelas diferenças de linguagem.

O espetáculo *Palhaço de Rua* já fazia parte do repertório do Off-Sina, mas ao nos depararmos com a arquitetura do placo e picadeiro, sentimos a necessidade de repensarmos o cenário, ainda mais que tínhamos que inserir a luz, que não existia, pois o espetáculo era realizado, até então, na rua, durante o dia. Quando fui falar da necessidade de ensaios para adaptarmos a peça, que era de rua para ao **Circo Teatro de Lona**, o Doracy não concordava, pois para ele a peça já estava pronta e não havia necessidade de ser reensaiada e não me dava mais espaço para ensaiar. Eu insisti, até mesmo porque os horários estavam livres e não encontrava os motivos da sua negativa. Com muito custo ele deu o tempo necessário para que pudéssemos adequar o espetáculo ao espaço. Lembro-me de ter chamado a Ana Durães, uma artista plástica fantástica e que se destacava na sua área, para o cenário. Ela criou coisas incríveis, como por exemplo, uns carrinhos de supermercado suspensos no circo, uma alusão ao consumismo da Barra da Tijuca e se colocava com um centro de consumo, com seus shoppings e hipermercados, e que contrastava com a pobreza da personagem da peça, que morava num ponto de ônibus. O Treme-Treme me chamava em um canto e dizia: “para que aquilo?” Eu explicava, e ele dizia, “não precisa”.

O fato, que quero chamar atenção aqui, é com relação a dois universos de linguagem: o teatro e o circo. E que esse diálogo, franco e aberto, entre Doracy/Treme e Richard, no qual identifico hoje como sendo meu (nosso) processo iniciático na linguagem da teatralidade circense, e que criou uma argamassa perfeita para o estudo e a pesquisa do palhaço como linguagem, e não como tema, na qual estamos debruçados até hoje. Doracy assistia ao espetáculo todo dia e depois ia ao camarim comentar como o espetáculo deveria ser no seu ponto de vista. Eu contra argumentava com uma linguagem rebuscada, mas ele sempre dizia: “não a cena deveria ir até aqui, corta, entra a música, o palhaço corre em torno do picadeiro e o outro entre ali”. Pronto, rápido, dinâmico, sem explicações psicológicas. Como eu aprendi com ele. <sup>128</sup>

Já para Lilian Moraes, que ao lado de Richard Rigueti fundou o Grupo Off-Sina – Circo Teatro de Rua, é interessante ressaltar o outro lado do processo de vivência pessoal entre ela e Alvina Campos. A palhaça de Lilian chamada Currupita e a palhaça de Alvina que se chamava Corrupita.

Quando cheguei ao **Circo Teatro de Lona** da Barra conhecia somente o Treme. Ele era a pessoa que ficava diretamente cuidando do circo, recebendo os convidados, mostrando o circo para os visitantes. Durante todo o tempo que ficamos lá, sempre via a D. Alvina cuidando da lanchonete, mas nunca me passou pela cabeça que ela era a D. Alvina, a Palhaça Corrupita. E nunca ouvi alguém falar que ela trabalhava no picadeiro junto com ele. Um dia, depois de uma semana de ensaios do espetáculo “Palhaço de Rua”, voltava para casa pensando sobre um nome para a minha palhaça. Todos tinham nome, menos eu. Nesta noite, sonhei que estava no picadeiro do circo, acompanhada de uma pessoa que não conseguia ver quem era, apenas via as suas mãos. Estávamos rodando, girando, dando corrupios, aquela tradicional brincadeira de criança. No dia seguinte, cheguei no circo e minha palhaça já tinha um nome: Currupita. Depois do término da nossa temporada no Circo Teatro de Lona da Barra, ficamos alguns anos sem ter contato direto com eles. Meu primeiro [re] encontro com a D. Alvina aconteceu na fase de produção do *Palhaço na Praça*, em 2006, quando fomos à casa deles, convidá-los para participar do projeto. Foi uma surpresa porque, somente nesse dia, fiquei sabendo que a palhaça dela se chamava Corrupita e que ela era aquela mulher da lanchonete. A partir daí, fui conversando e convivendo com ela, cada vez mais. No final da vida, quando ela estava com sérios problemas de saúde (coração, pressão alta, coluna, entre outros), acompanhei de perto o seu tratamento no Instituto de Cardiologia de Laranjeiras. Esse foi o meu encontro com a D. Alvina. <sup>129</sup>



Figura 31 – Cartaz/propaganda Palhaço de Rua no teatro de Lona  
 Fonte: Grupo Off-Sina.

Em 2006, começou um novo momento para as interações e afetos entre as duas duplas de casal. Nesta época, Doracy e Alvina já não mais se apresentavam como palhaços ou artistas circenses, mas com o projeto *Palhaço na Praça* a convivência retornou, bem como uma relação enquanto coprodutores, mas também enquanto artistas que dividem o mesmo espaço, no caso, o picadeiro do Grupo Off-Sina colocado ao ar livre. Intensificou-se também o vínculo que transformaria e influenciaria intensamente os trabalhos deste grupo a partir de então, trata-se do vínculo enquanto herdeiros, novos portadores dos saberes da dupla, fato este que foi ainda acentuado pela sessão de todo material dos arquivos que Doracy Campos cuidadosamente organizados, fornecendo um mapeamento e um registro de sua trajetória em notícias de jornal que atravessavam décadas.

Richard e Lilian também se tornaram herdeiros dos aparelhos cênicos principais que foram construídos por Doracy Campos, como o Piano de Latas e o Táxi Maluco, além de seus guizos e da bomba de bicicleta que era utilizada como instrumento musical inusitado.

Para que possamos entender o quanto essa reaproximação significou para o Grupo Off-Sina, é preciso compreender como a arte do palhaço e a arte musical já estavam em um processo contínuo de experimentação para culminar no interesse e na pesquisa sistematizada sobre os palhaços excêntricos musicais.

### 3.2 Trajetória do Grupo Off-Sina: da rua para a lona.

Falar da trajetória do **Grupo Off-Sina – Circo Teatro de Rua** atualmente é também falar de palhaços excêntricos em boa parte dos sentidos que o conceito historicamente abarcou e abarca, como analisamos no início deste livro, pois além de se constituírem como artistas polissêmicos e polifônicos, passaram a ser herdeiros de procedimentos como também se tornaram músicos excêntricos. Mais ainda, tornaram-se divulgadores, fomentadores e transmissores desse saber.

Desde o espetáculo *Palhaço de Rua* (entre 1992 e 1994), o Grupo Off-Sina deu continuidade ao trabalho de palhaço, dedicando-se quase exclusivamente a esse tipo de expressão artística. A rua também se tornou uma escolha do grupo, definindo-se assim de maneira mais clara o subtítulo do Off-Sina: Circo Teatro de Rua. Essa nomenclatura e continuidade a partir do encontro com Doracy e Alvina, no Circo Teatro de Lona, já deixara marcas, mesmo que inconsciente, nos anseios poéticos de Richard e Lilian.

Em entrevista realizada para este livro, Richard Rigueti<sup>130</sup> falou acerca dos novos interesses e desejos resultantes das temporadas do *Palhaço de Rua* e do contato com Doracy Campos:

Com esse encontro com o Treme, no Circo Teatro de Lona, com a estrutura do circo-teatro, nós ficamos encantados com o circo teatro. Então fui para a Biblioteca Nacional, fui para a biblioteca que tinha no INACEM e encontrei um grande arsenal sobre o circo-teatro. O primeiro movimento, logo depois que nós saímos lá do circo do Treme-Treme foi estudar o circo-teatro e fiz um projeto que foi proposto para uma fundação que fazia financiamento e não fomos aprovados. E aí levantei todas as peças, começamos a ler muito sobre Circo Teatro, vi muito material de reportagem e de matérias em livros. Paralelo a isso continuamos com o *Palhaço de Rua*, levando-o para todos os lugares. Viajamos bastante e começamos a despertar para a possibilidade de fazermos reprises e entradas de palhaço. Naquela época, os grupos de teatro como a Intrépida Trupe, o Manhas e Manias, como Os Irmãos Brothres, as Marias da Graça um pouco depois também, o Teatro de Anônimo, estavam pesquisando a linguagem do palhaço, pela ótica do teatro. E aí a gente começou a elencar a fonte do palhaço de picadeiro de pequeno e médio porte, e aí começamos a ir ao circo e a conversar com outros palhaços de circo, a fazer oficinas, a estudar sobre isso, e a partir daí, de um projeto frustrado que era do circo-teatro, nasce a pesquisa mais aprofundada sobre o palhaço focada na dramaturgia contida na entrada e da reprise (cenas típicas de palhaço de picadeiro).

Nessa época ainda não havia uma sistematização do estudo de palhaço, era o Tigre que fazia na rua, era o Treme que estava lá na Barra da Tijuca e alguns palhaços que estavam nos circos. Então nós íamos a circos mesmo, então nós fomos assistir os circos de pequeno porte, de médio porte, onde o palhaço é a centralidade do espetáculo. Ali, naquele contato, com a conversa com eles, nós começamos a fazer a pesquisa. Depois, só em 1998 que começou a ter uma sistematização das oficinas, aí nós fizemos oficina com Luiz Carlos Vasconcelos, com Ângela de Castro e com vários outros que já tinham

uma sistematização.

Nesta mesma entrevista, Lilian Moraes <sup>131</sup> também falou sobre como se deu seu aprendizado da arte dos palhaços.

Eu vinha de uma formação de teatro, tinha acabado de formar em 1989, e aí em 1991, no momento em que a gente encontra esse texto (*O Palhaço de Rua*) fizemos uma montagem. Depois de uma segunda montagem eu entendia aquela figura, ainda como sendo um personagem, aquela figura do palhaço. Depois aprofundando um pouco mais esse estudo tive um entendimento de que o palhaço não é um personagem, ele é um estado de espírito e também me remetia muito a experiência que eu tinha tido dentro da própria escola de teatro, onde a gente teve a oportunidade de montar algumas comédias, consegui fazer uma relação de que o estado que desenvolvi no meu aprendizado na comédia, ele me levava também a um estado que era o estado da graça, do riso, da leveza, e que também me ajudou nesse processo de aprendizado sobre o ofício do palhaço de chegar a um outro estado. O fato de eu ter entrado nessa montagem em que eu estava debaixo de uma lona, do Circo Teatro de Lona da Barra, também trazia para mim uma emoção diferente do que já tinha vivido até aquele momento que era estar em palco.

Ao falar sobre a experiência de buscar uma compreensão da poética dos palhaços, por meio da observação de artistas de circo, Lilian <sup>132</sup> completa:

Eu aprendi e aprendo pela observação. Tenho muito interesse pela dramaturgia do palhaço e o seu tempo cômico. Em 2005 fiz uma oficina com uma palhaça espanhola chamada Merche Uchoa. Foi uma experiência enriquecedora numa turma que na sua maioria era formada de atrizes e atores interessados em estudar o ofício do palhaço. Já em 2007 tive a oportunidade de participar da oficina de Julie Goell, uma grande mestra.

Richard e Lilian seguiram suas carreiras apresentando-se como Chorão e Currupita. Em 1994, criaram o espetáculo *Os Presentes Encantados*, baseado em um conto de fadas registrado pelos Irmãos Grimm e, a partir de 1995, sentiram necessidade de experimentar as relações cênicas e dramáticas com a incorporação de um terceiro palhaço convidado. Essas parcerias alternaram-se e resultaram em criações distintas. No *Alamanque Off-Sina 21 anos*, esta fase do trabalho é comentada ao ser abordado o primeiro espetáculo realizado nesse formato:

#### CHORÃO, CURRUPITA E CONVIDADO

É o primeiro espetáculo do Off-Sina concebido para ser realizado por um trio de palhaços, onde cada um desempenhava funções distintas, causando os conflitos previstos nas entradas desenvolvidas pelos palhaços no picadeiro. Cada palhaço, através de suas roupas, sapatos, adereços, maquiagem e trejeitos, mostrava a sua personalidade, a sua forma de agir e pensar. O trio trabalhava num revezamento de relações onde, ora um era o palhaço principal e o outro secundário, o “crom” ou “escada”. O terceiro entrava como apresentador do número. O espetáculo apresentava reprises com muitas falas, onde a

plateia participava ativamente. O aprimoramento do gesto foi acontecendo ao longo da temporada, explorado pelo aprimoramento da mímica e o trabalho de expressão corporal. O tempo de picadeiro foi conquistado ao longo dos anos com a prática da profissão e o domínio da arte do palhaço.<sup>133</sup>

A esse espetáculo seguiram: *Chorão, Currupita e Come-Come* (1995), com participação de Emanuel Santos, Palhaço Come-Come. *Chorão, Currupita e Coça-Coça* (1996), com participação de Darli Perfeito, Palhaço Coça-Coça, realizando circulação por todos os estados da região Sudeste do Brasil. *Chorão, Currupita e Giramundo* (1997), com participação de Yeda Dantas, Palhaço Dr. Giramundo e também com circulação pelos estados de Rio de Janeiro e São Paulo. A partir de 1998, devido a uma situação vivida no Encontro *Anjos do Picadeiro*, que acontecia na cidade de São Paulo, Richard Rigueti reelabora seu personagem palhaço e surge *Café Pequeno*:

Durante o Anjos do Picadeiro, Encontro Internacional de Palhaços, em 1998, no último dia do evento, haveria um cortejo com 350 palhaços saindo do Sesc Ipiranga em direção ao Museu do Ipiranga. Richard já tinha enviado seu material de trabalho de volta para o Rio de Janeiro. Portanto, estava sem roupa para o cortejo. Todos os palhaços estavam lindamente vestidos. Na hora da saída, Richard foi beber um café, viu alguns copinhos de plástico e ao lado da mesa um rolo de durex. Colocou um copinho no nariz e saiu com o resto dos copos no bolso. Sua performance na rua foi interagir com os passantes, ora colocando o copinho no nariz, na cabeça, escutando o coração. No jardim do Museu Ipiranga, convidou uma moradora de rua para dançar. Ela perguntou: “Como é seu nome palhaço?” “Café Pequeno” foi a resposta. Tudo isso aconteceu por causa de um copinho de café. Mais tarde, Richard acrescentou o sobrenome da Silva e Psiu ao Café Pequeno, numa explícita homenagem ao colega que tanto admira, Dr. Giramundo, também da linhagem dos da Silva e Psiu (hoje, da Lira e Psiu).<sup>134</sup>

### 3.3 Palhaços Excêntricos Musicais - Café Pequeno e Currupita

Seguiram-se então outros trabalhos, agora da dupla de palhaços Café Pequeno e Currupita, consolidando na poética do grupo o palhaço como linguagem expressiva e a rua enquanto território de atuação e militância. Seguiram-se os seguintes espetáculos: *E o Palhaço o que é* (2000), *La Mama Currupita* (2002), *Café Pequeno da Silva Psiu* (2003), *Oba! O Circo Chegou* (2005), *As Rainhas do Riso* (2006) e *A Borralhona* (2007). Neste entremeio o grupo idealiza e passa realizar periodicamente o projeto *Palhaço na Praça*, que venceu o prêmio Carequinha de Estímulo ao Circo da FUNARTE, nos anos de 2005 e 2007 e tem continuidade em todos os projetos que o grupo realiza para manutenção do grupo. Esse projeto consiste na realização de apresentações em praças públicas que contam com a presença de uma banda de música acompanhando a apresentação do Grupo Off-Sina e de palhaços convidados, à maneira das bandas que trabalhavam em conjunto com os espetáculos circenses. Para a realização dessas atividades, é montado um circo sem lona, um tipo de espaço de encenação conhecido no linguajar circense como “tomara que não chova”. Neste caso, é chamado de *Circo Pinico Sem Tampa*. Na descrição dos artistas do Grupo Off-Sina:

O **Circo Pinico sem Tampa** – Território Circulante do Grupo Off-Sina - é um circo sem lona onde acontecem, gratuitamente, os espetáculos, oficinas, prosas e seminários itinerantes do grupo.

Consiste numa estrutura de madeira coberta com tecido azul e estrelas amarelas. Tem 5,40 m de boca de cena, 3,70 m de altura e 2,50 de profundidade. É composto por 04 lonas de piso (picadeiro), 01 placa *Hoje tem Espetáculo* e 01 placa *Patrocínio*. Pode ser montado em ruas, praças, jardins, parques, entre outros.

**Pinico sem Tampa** lembra o estilo dos circos-teatro de antigamente que, com uma estrutura leve, prática e de fácil montagem e desmontagem, percorriam as cidades do interior levando a magia do circo para o público de todas as idades.

A estrutura central para a realização das apresentações do *Palhaço na Praça* está descrita abaixo e tem como fonte o *Almanaque Off-Sina 21 anos*.

As atividades começam com a presença de uma banda, estilo as retretas dos antigos circos, tocando ritmos brasileiros enquanto os artistas vestem-se e maquiam-se aos olhos do público, montando seu circo. Além da banda, o evento conta com a apresentação de um trabalho do repertório do Off-Sina e com a participação de um palhaço ou grupo convidado. Depois das apresentações, segue-se uma conversa solta na qual o público presente entrevista os artistas, transformando a praça pública num grande quintal coletivo.<sup>135</sup>

Em 2006, o convite foi feito para Doracy e Alvina Campos<sup>136</sup>, reestabelecendo os laços de parceria

e intercâmbio que haviam iniciado cerca de doze anos antes. Treme-Treme e Corrupita são retomados como mestres e reforçam o vínculo entre os palhaços do Grupo Off-Sina e as práticas dos circos de lona tradicionais. Trata-se de um parentesco poético, ao mesmo tempo um compartilhamento de saberes e práticas, reforçados pela herança concreta de registros e aparatos cênicos. Richard e Lilian se tornam os continuadores do trabalho de Doracy e Alvina, disseminando sua memória e contribuindo para seu registro definitivo na história do circo brasileiro.

Segundo Richard Rigueti <sup>137</sup>:

*Tivemos três experiências com nossos queridos mestres Treme e Corrupita dentro do projeto Palhaço na Praça. Todas elas distintas e instigantes, além de divertidas e ricas no aprendizado. Na primeira edição em que eles participaram ficamos surpresos com o esmero, capricho e profissionalismo, que tinham na preparação do figurino, maquiagem, montagem dos adereços, material de cena, formulação do roteiro, escolha das músicas nos dias que antecederiam a apresentação. Treme foi ao Largo do Machado para assistir uma atividade antes da sua para se ambientar, conhecer o público, saber da dinâmica do Palhaço na Praça, que era (é) composto de uma Banda, um espetáculo convidado, um do Grupo Off-Sina, seguido de uma conversa com o público, que pergunta sobre a vida e a obra dos artistas. No dia da apresentação eles chegaram cedo, incorporaram a Banda no roteiro, Treme ensaiou com o Maestro Norberto e nos convidou para fazer uma participação. Treme e Corrupita encantaram o público, que compareceu em massa para rever os ídolos. O segundo ano foi ainda mais emocionante. Treme e Corrupita prepararam um roteiro especial e nos incluíram na cena do Touro. Eu e Lilian fizemos a parte da cabeça e do rabo, respectivamente, o Treme fazia o domador e a Corrupita a Clownete (nesse dia, lindamente vestida com uma roupa de Clown Branco). Com a cena do Piano de Latas, Treme e Corrupita puderam mostrar todo talento e graça. Incluíram, novamente, a Banda Rio nas cenas. Teve gente que riu tanto que caiu para trás.*

*Na edição seguinte as apresentações foram realizadas no Piscinão de Ramos e na Praça Patriarca, em Madureira. Três dias antes, fui colocar a faixa na Praça dos Patriarcas. Do alto de uma escada de 7 metros avistei um senhor de chapéu azul e bengala, que caminhava pela praça. Desci rapidamente e espantado dei de cara com o Treme. Perguntei a ele o que estava fazendo ali, visto que seus olhos azuis percorriam todas as direções da praça. “Eu vim conhecer o local que vamos trabalhar, assim posso criar um roteiro que se adapte melhor ao público”. Respondeu. Essa maneira de agir me deixou intrigado: 60 anos como artista e ainda queria oferecer ao público o melhor.*

*Em Madureira, a Márcia Campos, filha do Treme, substituiu a Dona Alvina que havia falecido. Após as apresentações, no momento da entrevista (bate papo com a plateia, um detalhe e que todas as perguntas eram direcionadas para o Treme), uma menina de 7 ou 8 anos se aproximou do Treme sentado, na mão um microfone e lhe deu um demorado abraço. Ele respondia e afagava a cabeça da menina. Ela voltou para a plateia. Em seguida veio outra, e depois outra, e formou um fila enorme de crianças que queriam abraçar demoradamente aquele palhaço, o nosso querido Treme-Treme. Nesse momento entendi o porquê de toda a dedicação que eles cultivaram ao longo da vida.*

*No dia 25 de março 2010 fizemos uma apresentação no SESC de Duque de Caxias, região*

*metropolitana do Rio de Janeiro, em comemoração ao Dia Nacional do Circo (27 de março). A filha do Treme, Márcia, não queria mais fazer palhaça. Eu e Lilian entramos com o Treme para que ele pudesse realizar o seu repertório. Foi uma honra estar ali ao lado dele. Ficamos horas no camarim conversando, falando sobre a vida no circo, números antigos de palhaços, tiramos fotos. No momento da entrevista, um garoto de aproximadamente 12 anos pegou o microfone e disse:*

*Sabe palhaço, depois de assistir você eu descobri o que quero ser quando crescer: vou ser Palhaço. Para fazer com outras crianças o que você fez comigo.*

*Esse dia foi uma espécie de despedida.*

Durante as edições do *Palhaço da Praça* em que trabalharam juntos, o Grupo Off-Sina passou a conhecer melhor o repertório artístico de Treme-Treme e Corruptita, em meio a conversas para escolha dos números a serem realizados, a lembrança da trajetória artística da família Campos trouxe consigo a bagagem poética dos palhaços excêntricos musicais. Segundo Richard Rigueti <sup>138</sup>:

*Nas conversas da casa de Treme-Treme, ele falava dos números que não estava fazendo mais, então falava do homem-banda: “Eu não toco mais o trombone por causa da embocadura, porque eu perdi a embocadura”. Às vezes eu via o bumbo ali, em cima do caminhão, dentro do Táxi Maluco ou em cima do Táxi Maluco, mas ele nunca fez, eu nunca vi ele fazendo o número. Lembro do dia que ele falou da cena que tocava uma música jogando moedas na pedra. Eu saí lá de Olaria com aquilo na cabeça: “Mas como tocar uma música jogando moedas na pedra?”. Depois ele falou dos guizos, aí me mostrou a bomba de bicicleta, me lembro de que ele mostrou a bomba de bicicleta. Então, nessas visitas, ele falava dos números que não estava fazendo mais. Nós não víamos os aparelhos, mas aquilo ia enchendo nossa imaginação.*

*O Treme-Treme nos dizia que ele se intitulava como palhaço músico ou seja o palhaço excêntrico musical. Eu me lembro dele falar do Gugu Olimecha, por exemplo, do Yang, que era o mágico que trabalhava com ele, me lembro que falava que quando chegava num local sempre colocava a banda para tocar com ele. Isso começou com a banda, o Palhaço na Praça, então a gente começou a ver que estava muito próximo do que ele falava, do que a gente fazia, existiam alguns pontos de conexão.*

O *Palhaço na Praça* tem sido realizado de maneira contínua, sendo sempre incluído nos projetos de manutenção das atividades do grupo, em 2014 alcançou sua décima edição.

A partir de 2009, as produções do Grupo Off-Sina passam por novas maneiras de viabilização. Nesse ano, o grupo consegue o Prêmio Myriam Muniz de Teatro, da FUNARTE, para a realização de um espetáculo, o *Nego Beijo*, a primeira obra do grupo a ser realizado com financiamento público, permitindo subsídios também para o treinamento e aprofundamento de técnicas e uma pesquisa sistematizada. Esse espetáculo foi inspirado na figura de Benjamim de Oliveira, personagem escolhido pelo grupo para colocar em cena o homem brasileiro. Segundo o *Almanaque Comemorativo de 25 anos do Grupo Off-Sina*:

*Abrimos nosso novo ciclo de criações registrado neste Almanaque com um trabalho que foi um marco em múltiplos sentidos. Um marco em nossas maneiras de criação, em nossos*

*modos de produção, na aspiração de novos desejos e em nosso aprofundamento enquanto artistas e criadores. O primeiro desejo era colocar em cena o homem brasileiro, um homem comum que convive com a magnitude cultural do país em contraste com as condições de desigualdade social. Encontramos em alguém que foi filho de escravos a história de uma parcela da população do povo brasileiro, Benjamim de Oliveira, mais conhecido como Nego Beijo, um homem de origens singelas que se tornou um grande artista, capaz de potencializar a linguagem do circo-teatro. Um símbolo desse homem que atravessa a história com luta e inventividade.*<sup>139</sup>

Como vimos anteriormente, Benjamim de Oliveira foi um artista polifônico e polissêmico, ou seja, a multiplicidade e as ações rizomáticas presentes o tempo todo. Teve a música como uma das ferramentas fundamentais em suas produções e sua trajetória artística. Assim, o grupo pôde, graças ao financiamento recebido, realizar não somente uma produção musical e agregar outros profissionais ao trabalho com também aprimorar seu próprio treinamento musical. Esse projeto marca o começo de um envolvimento mais intenso dos artistas do Off-Sina com a música, que se tornou um novo pilar de sua poética.

A produção desse trabalho também envolveu um processo de pesquisa acerca de Benjamim de Oliveira, coordenado por Erminia Silva. Foi também a primeira vez que o grupo teve uma direção realizada por alguém externo ao núcleo artístico, sendo convidada Lygia Veiga, da Cia. Brasileira de Mistérios e Novidades para fazer a encenação, enquanto a dramaturgia foi assinada por João Batista. A direção musical foi realizada por Marcelo Bernardes, com preparação vocal de Alda Lírio e composição de canções por Mônica Besser. Nas palavras do Grupo Off-Sina em seu Almanaque de 25 anos:

*Em meio a esse processo a música ganhou mais espaço, de repente a peça tinha dezessete músicas e já era mais musical que imaginávamos no começo. A música foi uma descoberta, abrindo as portas para o palhaço excêntrico musical! Estávamos procurando petróleo e encontramos diamante.*<sup>140</sup>

A partir desse espetáculo, o Off-Sina passou a realizar suas produções concorrendo a editais públicos, possibilitando não somente novas produções mas também a manutenção de outros projetos como o *Palhaço na Praça* e o *Pelas Ruas da Cidade*. Em 2010, com incentivo do FATE – Fundo de Apoio ao Teatro, da cidade do Rio de Janeiro, o Off-Sina realizou a montagem de *O Príncipe da Maçonaria*, uma comédia do repertório tradicional de circo-teatro que contou com a participação da família de artistas do Circo Tropical.

Em agosto de 2010, Doracy Campos faleceu. O projeto seguinte se tornou a continuidade das pesquisas a treinamentos musicais, mas dessa vez voltadas objetivamente para a poética dos excêntricos musicais, projeto esse que foi motivado pelo desejo de realizar uma homenagem ao Treme-Treme e a Corruptita. Um dos resultados desse anseio é o espetáculo *Tremelicando*<sup>141</sup>.

Vale ressaltar que todos os processos de pesquisas que resultaram neste livro foram iniciados com o projeto que culminou no *Tremelicando*, assim como o trabalho anterior, essa empreitada recebeu incentivos financeiros do FATE. Em conjunto com Erminia Silva, os artistas partiram para uma pesquisa sobre Doracy Campos, por meio da análise dos materiais de imprensa de seu arquivo organizado e guardado cuidadosamente durante toda a vida. Márcia Campos, a filha do casal Doracy e Alvina, também foi fundamental para esse trabalho, especialmente quanto à reconstrução dos números. Um dos

motivadores do desejo de realizar uma homenagem foi a herança do Táxi Maluco e a possibilidade de colocá-lo em cena.

Na imersão de pesquisas realizada a partir do material de imprensa de Doracy Campos, o grupo pôde perceber mais acentuadamente que a atuação como excêntrico musical era um dos destaques de Treme-Treme. Tanto nas matérias e entrevistas que foram realizadas com o artista, bem como no trabalho de recuperação de seus números, muitos dos quais por meio do relato oral de sua filha, percebe-se claramente a opção pelos números musicais e por sua definição como palhaço excêntrico musical. Nesse sentido, os musicais inusitados e o Táxi Maluco seriam os dois universos que melhor representam o casal homenageado.

Nas palavras expressas no *Almanaque Comemorativo de 25 anos do Grupo Off-Sina*:

*Percebemos que a realização dessa homenagem somente seria possível recuperando a figura do excêntrico musical, já que o que havia de mais emblemático no trabalho desse palhaço era seu lado musical e o Táxi Maluco. Então veio o treinamento musical mais intenso, a criação dos instrumentos inusitados, uma dramaturgia totalmente constituída dessa música excêntrica que tomou frente em nossos sonhos, tornou-se o espetáculo **Tremelicando** e continuou em **O Circo de uma Nota Sol**.<sup>142</sup>*

Muitos recursos utilizados por Treme-Treme permaneciam um enigma a ser solucionado pelos artistas do Off-Sina, já que, além do Piano de Latas e Guizos, não havia mais nenhum dos aparatos e instrumentos inusitados. Teve início, então, um processo de descobertas, investigações e experimentações para poder realizar números com buzinas, bomba de bicicleta, sinos, homem-banda e moedas musicais.

É importante destacar como a versatilidade dos artistas do Off-Sina e sua experiência já ampla com a arte dos palhaços foi fundamental para esse processo de recuperação, descoberta e inventividade. Assim como muitos artistas circenses que construíram sua trajetória por meio de uma intensa versatilidade e adaptabilidade às situações mais adversas, Richard Rigueti também se entregou a um trabalho artesanal, uma pesquisa pessoal que precisou mesclar informações orais, observações e muitas soluções próprias para a realização dos números que eles próprios do grupo Off-Sina não tiveram oportunidade de presenciar.

Para Rigueti<sup>143</sup>:

*O Mauro [Bruzza] veio para a gente construir o bumbo juntos, e eu que tinha sido torneiro mecânico, lá no passado tinha trabalhado muito com ferramentas. Eu resgato esse prazer de fazer com as mãos. Ao fazer o casal banda, dá um processo assim, uma percepção: posso fazer com as mãos. E aí começo então a fazer os instrumentos musicais, no caso os sinos, os badalos, depois fui para as buzinas de bicicleta e de padeiro, as moedas, e aí pego gosto em fazer os instrumentos do excêntrico musical.*

Citaremos a seguir um resumo de como se deu a construção de alguns dos aparatos cênicos do espetáculo *Tremelicando* e, a partir dessa prática, foram também criados novos instrumentos inusitados pelos artistas do Grupo Off-Sina.

**Os Sinos** – Têm-se registros da utilização de sinos musicais por palhaços desde o século XIX. No

Brasil, os palhaços nordestinos utilizaram os sinos que são amarrados nos pescoços de cabras para criar números musicais. Esses artistas vasculham suas feiras tradicionais em busca de sinos de diversos tamanhos e que possam ressoar em diferentes tons. No Rio de Janeiro não é tão fácil encontrar toda essa variedade, assim, Richard Rigueti resolveu fabricar seu próprio arsenal: com a ajuda de um esmeril improvisado o artista lixou os sinos que encontrou na feira de São Cristóvão, diminuindo-lhes o tamanho e, conseqüentemente, modificando a altura do som.

**As Buzinas** – Para as buzinas musicais, que também são muito utilizadas por palhaços desde o século XIX, Richard Rigueti recorreu aos diapasões soprados, pequenos objetos fabricados para que os músicos tenham referência sonora para a afinação das cordas de seus instrumentos (utilizou diapasões de violão, violino e cavaquinho). A ideia foi acoplar às buzinas esses diapasões, já que trazem notas precisamente afinadas. Valendo-se de um esmeril, Richard conseguiu diminuir seus tamanhos e obter variações nas notas, chegando à uma escala completa de doze tons. Ainda foi preciso muita experimentação com os materiais para que as buzinas ressoassem sem dificuldade nos tons graves (buzinas de padeiro) e nos tons agudos (buzinas de bicicletas), para que o som pudesse ser provocado facilmente e com boa projeção e qualidade sonora, adequando-se às necessidades das cenas criadas, muitas com base no desempenho acrobático e corporal próprio dos palhaços.

**As Moedas** – O número das moedas musicais, que ressoam na altura de notas musicais ao serem percutidas em um pedaço de mármore, tornou-se lendário entre artistas e pesquisadores das artes circenses. Teófanos Silveira, ao relembrar de vários palhaços músicos e excêntricos, enfatiza este número pela beleza do efeito sonoro das moedas lançadas sobre um “picadeirinho” de mármore. Treme-Treme também tinha esse número em seu repertório, no entanto, suas moedas musicais estavam perdidas. O processo de entendimento e criação desse aparato cênico é cuidadosamente descrito por Richard Rigueti no Almanaque de 25 anos:

*Com o restabelecimento da relação do Grupo Off-Sina com o Treme-Treme, em 2006, para a realização do projeto Palhaço na Praça, Treme-Treme contou que dentre seus números de excêntrico musical havia um para o qual mantinha um carinho especial: tocar músicas jogando moedas numa pedra. Durante anos esse número ficou rodando na minha cabeça, aguçando a minha curiosidade e instigando como poderia ser executado. Por diversas vezes imaginei uma pedra rústica colocada no meio da cena e o palhaço arremessando as moedas sobre ela. Mas como o público escutaria esse som tão pequeno? Treme faleceu e as moedas se perderam no tempo e no espaço. Sete anos depois estava determinado: Iria recriar esse número! Márcia Campos, filha de Treme, me informou que o que chamávamos de moedas não eram moedas de valor econômico e sim discos de metal em tamanhos diversos, e cada tamanho emitia uma nota distinta. Mas qual material e qual tamanho? Optei pelo bronze, visto que é utilizado pelos sinos das igrejas e nos pratos das baterias, imaginei que ele poderia produzir o som desejado. Comprei um tarugo de trinta e cinco centímetros por sete e meio de diâmetro. Paguei uma nota! Em torno de 900 reais. Segundo passo: cortar o tarugo em discos. Levei o tarugo no torneiro mecânico e aleatoriamente cortei um disco com quatro milímetros. Voei para casa com o disco na mão com a sensação de estar próximo à realização do meu sonho: tocar uma música jogando moedas numa*

*pedra. Márcia Campos também havia me informado que seu pai jogava as moedas numa pedra de mármore, mas também as jogava na madeira, ou em qualquer piso onde ele estivesse. Munidos da moeda, da pedra e de um diapasão arremessei a moeda pela primeira vez. Olhei para o diapasão e nada. Ela produzia um som, mas o diapasão não era capaz de ler aquela frequência. Arremessei uma dezena, uma centena, até que o diapasão me respondeu: era um fá! Mas ora registrava a nota no diapasão, ora não. Daniel Gonzaga, um dos ouvidos mais privilegiados do Brasil, neto de Gonzagão e filho de Gonzaguinha, se juntou nessa experiência. Atirávamos a moeda em todas as superfícies e ele cético me dizia: não escuto nada, me soa mais como uma percussão do que como uma nota. Imaginei que se cerrasse esse disco pela metade poderíamos ter um som mais timbrado. Voltei ao torno mecânico e produzi um disco de dois milímetros, a metade do anterior. Bati pela primeira vez na pedra e ele misteriosamente também soou um fá. Estava num mato sem cachorro. Numa visita a Erminia Silva para tratarmos de um projeto em comum, encontrei seu esposo, Emerson, e narrei minha angústia. O sonho de tocar uma melodia com as moedas estava difícil de ser realizado. Narrando o acontecido, Emerson me sugeriu que estudasse Pitágoras. Entrei no elevador convicto que o mundo estava cheio de loucos. Mas fui estudar Pitágoras naquela noite e para minha surpresa sua teoria sobre a ressonância de uma corda podia ser aplicada às moedas. Pitágoras analisa que uma corda afinada numa determinada altura, se diminuída em sua metade ressoará uma oitava acima. Assim compreendi que o fá obtido ao cerrar a moeda ao meio era um fá na oitava superior do anterior. A quinta é dois terços do tamanho segundo a teoria. Logo, se eu tinha um disco em fá, a quinta de fá é dó, assim apliquei essa regra e diminuí o diâmetro do disco para chegar em dó. Depois de muitos cálculos construímos toda a escala de doze tons. Mas restava ainda que o timbre do bronze viesse a satisfazer Daniel. Vou ao ferro velho descobrir esses mesmo discos em ácido inoxidável. Aí abandonei o bronze e passei a produzir os mesmos discos, nas mesmas medidas, em ácido inoxidável. Então o timbre melhorou. Restava ainda saber qual a melhor pedra.*<sup>144</sup>

Dentre outros instrumentos inusitados e convencionais trabalhados nesse espetáculo estão os guizos, a bomba de bicicletas, o acordeom, o bumbo, a caixa de guerra e o saxofone. A dupla de palhaços também desenvolveu multi-instrumentos, à maneira dos homens-bandas, recebendo orientação do artista Mauro Bruzza para criarem o casal-banda.

Em *Tremelicando*, os artistas se viram ainda impossibilitados de finalizar o espetáculo com o Táxi Maluco devido a inúmeras questões que vão além de sua viabilidade mecânica, como, por exemplo, seu emplacamento e as dificuldades burocráticas da entrada de um automóvel nos espaços públicos onde o grupo costuma realizar suas apresentações, que geralmente são praças públicas com ampla circulação de pedestres. O projeto que se seguiu ao *Tremelicando* era inicialmente um espetáculo completamente dedicado ao Táxi Maluco.

*Pois é, em meio ao processo do Tremelicando concluímos que não seria possível que esse grande acessório cênico finalizasse o espetáculo. Assim, nossa nova construção cênica, O Circo de uma Nota Sol, tinha o título inicial de Calhambeque, para ser o momento em que o Táxi Maluco estaria no centro da criação. Mas quando fomos visitar o táxi junto com Teófanos*

*Silveira, palhaço Biribinha, nosso amigo e colaborador do último projeto, percebemos mais uma vez uma série de fatores que inviabilizavam a utilização do Táxi. Reunindo com Biribinha resolvemos aprofundar nosso trabalho de excêntricos musicais aproveitando um momento circense conhecido como ¼ de Hora. Apoiados na percepção de que o palhaço excêntrico musical havia tocado profundamente o grupo, percebemos que o Táxi Maluco não era um caminho do grupo, mas a continuidade do desejo de homenagear o Treme-Treme, o que já acontecera em Tremelicando. Entretanto, a vontade de colocar o táxi na rua está viva, já que há um compromisso com a família do Treme-Treme, que antes de falecer deixou claro que somente os artistas do Off-Sina poderiam fazer esse calhambeque andar novamente.*<sup>145</sup>

O *Circo de uma Nota Sol* é a continuidade da pesquisa acerca da poética dos palhaços excêntricos musicais, dessa vez com direção de um artista que também trabalha com musicais inusitados, como vimos na abordagem sobre a Cia. Teatral Turma do Biribinha, no capítulo anterior. Por influência dos saberes do encenador, alguns aspectos musicais novos foram trabalhados, como a recuperação de números e paródias das Duplas Caipiras, como as que foram citadas no capítulo anterior tanto na abordagem sobre o Circo Sudan quanto nos relatos de Teófanés Silveira.

Em meio ao processo contínuo de pesquisa e treinamento da linguagem musical dos palhaços, Lilian e Richard não somente aprimoraram sua execução dos instrumentos inusitados já trabalhados no espetáculo anterior, como também incluíram as taças de cristal e dos instrumentos inventados por Richard Rigueti: a *bombofina*<sup>146</sup> e a *Canecofonia*, formada por um conjunto de painéis, canecas e pinicos percutidos, uma recriação particular das inúmeras variações de baterias e “pianos” com materiais diversos que os excêntricos exploram em seus números.

**As Taças de Cristal** – O som das taças de cristal é produzido pelo atrito do dedo molhado nas bordas. As mudanças de tom são alteradas pelo tamanho e formato das taças, assim como a quantidade de água dentro da taça. Menos água – mais agudo. Mais água – mais grave. O uso de taças como instrumento musical é um recurso clássico dos palhaços.

**A Bombofina** – Esse instrumento aplicou a tecnologia utilizada para as buzinas, mas se valendo de bombas de pulverização para a propulsão do ar. Para fixar as bombas a uma base, Richard Rigueti construiu uma armação feita de alumínio inspirada nas armações conhecidas como colete de bumbo e caixa de guerra de fanfarra. Para aprimorar o sistema, Richard utilizou molas nas hastes das bombas, permitindo que essas fossem puxadas ao invés de apertadas.

A construção de um instrumento como a *bombofina* demonstra uma fluência com relação aos procedimentos estudados e praticados, uma maior desenvoltura para o uso dos recursos inusitados ao se comparar com as experiências anteriores do grupo. Enquanto a preocupação anterior estava centrada na recriação de números e procedimentos do palhaço Treme-Treme, muitos destes já considerados números clássicos, agora o Grupo Off-Sina expande sua pesquisa para a criação de seus próprios aparelhos. A *bombofina* é fruto da experiência também intensamente criativa de buscar soluções para construir os instrumentos já conhecidos, nesse sentido, o grupo, especialmente Richard Rigueti em sua *lutheria* inusitada, já revela uma apropriação da poética musical dos palhaços excêntricos, que não abrange somente a execução de números, mas a construção de aparatos cênicos e a invenção de novas possibilidades a partir de materiais aparentemente esdrúxulos, como as bombas de pulverização.

### 3.4 Escola Livre de Palhaços - ESLIPA

Além de pesquisar e se aprimorar como músicos excêntricos, nos últimos três anos, as ações do grupo são também marcadas por um trabalho pedagógico e uma preocupação em fomentar o aprimoramento do trabalho de novos palhaços, partindo do princípio da diversidade. Em 2014, o Off-Sina promoveu a terceira turma da Escola Livre de Palhaços (ESLIPA). Assim como os demais projetos contínuos do grupo, a ESLIPA acontece com recursos de leis de fomento e fundos de apoio, como o FATE e o Programa de Fomento ao Teatro da cidade do Rio de Janeiro.

As atividades da ESLIPA são organizadas em módulos com duração de uma semana em cada mês. Cada módulo recebe a visita e a orientação de um mestre ou de uma mestra palhaço/a, que durante aquele tempo divide sua experiência e seus saberes com a turma. Além dos artistas da comicidade, há também instrutores, professores de várias áreas como: música (instrumentos, tocada e dançada), história do circo, cenografia, figurino, mímica, entre outros. Richard e Lilian optam por oferecer às turmas uma amplitude de visões, convidando artistas de origens, locais e procedimentos diversos, como Teófanos Silveira e Esio Magalhães. Além dos mestres, há também o acompanhamento de instrutores de técnicas diversas, como magia cômica, mímica e instrumentos musicais. Abaixo segue uma listagem com os nomes dos artistas que têm trabalhado nesse projeto desde 2012, segundo o *Almanaque Comemorativo de 25 anos*:

**Mestres Palhaços que já estiveram na ESLIPA em 2012 e 2013 :** Teófanos Silveira (A Turma do Biribinha – Arapiraca/AL), Zé Regino (Celeiro das Antas – Brasília/DF), Luiz Carlos Vasconcelos (João Pessoa /PB), João Carlos Artigos (Teatro de Anônimo – Rio de Janeiro/RJ), Pepe Nuñez (Cia Pé de Vento Teatro – Florianópolis/SC), Lily Curcio (Seres de Luz Teatro – Campinas/SP), Bruno Moroni (Campo Grande/MS), Esio Magalhães (Barracão Teatro – Campinas/SP), Mauro Bruzza (Cia UmpédeDois – Porto Alegre/RS), Cristiano Pena (Teatro Terceira Margem – Belo Horizonte / MG), Cícero Silva (Belo Horizonte / MG), Alice Viveiro de Castro (Rio de Janeiro).

**Mestres Palhaços que estão chegando na ESLIPA em 2014:** Rodrigo Robleno e Junio Santos.

**Instrutores:** Bruno Araújo e Marcelo Querini (acordeon), Gabriel Leite (percussão), Pedro Paes (trombone/trompete), Paula Leal (canto e voz), Ricardo Pavão (conjunto), Michel Robim (corpo afetivo), Mágico Rossini (magia cômica), Erminia Silva (história do circo), Edmilson Santini (palavra em verso), Mona Magalhães (caracterização), Victor Seixas (Mímica), Mauro Leite e Ney Madeira (figurino), Ronaldo Aguiar, Cesar Arteiro e Maria Franchi (quedas e cascatas), entre outros.<sup>147</sup>

Para os autores desta obra, a ESLIPA representa, como no título do texto de Michelle Cabral<sup>148</sup>: *a ousadia pioneira de uma dupla de palhaços*. Palhaça, diretora teatral e pesquisadora de teatro, em sua narrativa é possível entrarmos em contato com uma análise de alguém que, mesmo não tendo sido aluna da Escola, sabe das dificuldades de inserção nos processos de formação de palhaço/a no Brasil; bem como

da importância em se ter uma proposta pedagógica que aposta na ideia de que essa formação só é factível a partir de pluralidade de informações, formações, influências, saberes. Ou seja, muito do que ela coloca vem de encontro com o que os autores têm trabalhado sobre o significado da produção das artes do circo e da palhaçaria, em particular.

Além disso, Michelle Cabral trabalha com o entendimento de que a linguagem circense e suas inúmeras formas de construções é transversal em si, cruzando com outras linguagens artísticas. Historicamente, a constituição destas artes, independente do território: no circo-família, nas escolas de circo, circo social, grupos e artistas autônomos, universidade, entre outros, atravessou e enviou diversos modos de se formar, por exemplo, um palhaço. A ESLIPA entende assim a relevância da construção do palhaço/a. O artigo de Michelle Cabral está no final deste capítulo como texto complementar, podendo ser lido na íntegra.

Em meio à multiplicidade expressa no conjunto dos saberes adotados pela ESLIPA, é possível notar que a música ocupa um lugar fundamental, tal qual as artes corporais e teatrais. Acordeom, percussão, trombone/trompete, canto, bem como a convivência com artistas como Teófanos Silveira, Marcelo Bernardes, Kiko Horta, Daniel Gonzaga, Mônica Besser, Ricardo Pavão, Pedro Paes, Paula Leal, Gabriel Leite, Bruno Araújo, Nilo Maia e Mauro Bruzza, enfatizam a relevância que a música adquiriu para Grupo Off-Sina e para seu entendimento da arte dos palhaços. A ESLIPA compreende a poética dos palhaços como diversa, multifacetada, estruturada em muitas possibilidades expressivas e técnicas. Assim, dentro do ideal de uma escola livre, os artistas do Grupo Off-Sina organizam uma metodologia centrada na autonomia dos palhaços-aprendizes, que por meio de um panorama vasto de possibilidades podem complementar, repensar e expandir sua própria poética.

Na entrevista realizada, os artistas do grupo conversaram sobre as suas relações com a descoberta de suas habilidades musicais e de suas expectativas de desenvolvimento como palhaços músicos.

Para Lilian Moraes <sup>149</sup>:

*Então, quando começo a estudar o número dos sinos, é um piano de sinos, me identifico de uma maneira tão profunda, me reconheço naquilo e fico até surpresa porque a minha inabilidade musical até um tempo atrás era tão grande, de repente me encontro como palhaça excêntrica musical. E percebo também, mais para frente, no momento em que a gente vai aprofundando a pesquisa sobre o excêntrico musical, de que realmente esse é o meu lugar. Esse é um lugar onde me sinto bem, e que até então a música para mim era um fantasma, era um monstro, do qual eu tinha muito medo inclusive de me aproximar. Isso foi um fator muito importante e enriquecedor para o meu trabalho de palhaça. [...] Desde 2010 que a gente vem conseguindo, sistematicamente, a dar continuidade a nossa formação musical, isso se deve muito também à oportunidade de ter os projetos fomentados. O trabalho desse aperfeiçoamento e dessa qualificação musical é para sempre, ele tem que ser diário mesmo, é o trabalho do músico, o trabalho do bailarino, é um estudo constante. A gente agora está para começar a nossa parte de qualificação desse ano. Paralelo a isso a gente também vem tentando aperfeiçoar os instrumentos, aperfeiçoar o nosso treinamento, ou seja, treinar mais. A parte de produção ainda nos toma boa parte do nosso treinamento, mas a gente vem se dedicando também a aprofundar o estudo e a prática do ensino musical.*

Sobre o momento atual, Rigueti <sup>150</sup> completa:

*A ideia também é atingir uma alta performance. Então nós fizemos o básico, tudo que a gente*

*podia fazer, meio no tapa e na coragem e agora esse momento é de aprofundar e qualificar aquilo que a gente faz e criar novos instrumentos. Já tenho dois projetos de construção de novos instrumentos, vamos aperfeiçoar os que nós já construímos, compramos uma máquina diferente, o primeiro fiz tudo no esmeril, agora comprei uma mini-retífica, que é uma ferramenta multifuncional que vai nos ajudar muito a fazer pequenas coisas.*

Nos últimos anos, é perceptível que a máscara do palhaço tem adquirido uma diferente popularidade daquela que alcançou com as práticas circenses, já que hoje é ferramenta disseminada em cursos e oficinas de formação de atores, tendo muita procura por parte dos estudantes de teatro, que muitas vezes utilizam o nome *clown*. A nós não interessa tal distinção, bem como não nos cabe agora entender as razões dos porquês para que alguns artistas façam essa discriminação; entretanto, há uma pluralidade de artistas de origens diversas que se interessam e se dedicam ao palhaço. No caso do Grupo Off-Sina, tal interesse é anterior a essas tendências, estando mais ligadas às descobertas de um tipo de artista popularizado cuja linguagem vinha de encontro a seus anseios artísticos e políticos. Assim, junto com todo o interesse pela linguagem dos palhaços que tem crescido acentuadamente, esse tipo de personagem também começa a ser mais compreendido enquanto um tipo de artista com características visíveis de multiplicidade e transversalidade, possível de transitar entre diferentes linguagens e espaços. Sua relevância, enquanto músicos, também pode ser verificada em diversos outros grupos e companhias além daqueles já citados anteriormente.

Grupo/Artista	Palhaço	Cidade/Estado
Teatro Terceira Margem/Fanfaiça		Belo Horizonte
Marisa Riso	Florisa	Belo Horizonte
Grupo Udi Grudi (resp. pela criação dos instrumentos Marcio Vieira)	Ciô	Brasília
Marcelo Beré	Gorgônio	Brasília
Luciana Porto	Rapadura	Brasília
Circo Caramba e Thiago Sales	Jerônimo	Campinas
Grupo Lume		Campinas
Lily Curcio	Jamim	Campinas/Florianópolis
Eliezer Vander Brock	Wilson	Curitiba
Cia. UmpêdeDois		Porto Alegre
Circo Dux		Rio de Janeiro
Coletivo Nopok		Rio de Janeiro
Roda Gigante		Rio de Janeiro
Prof. Walter Carlo (ENC)		Rio de Janeiro
Gigantes da Lira (Yeda Dantas)		Rio de Janeiro
Leandro Hoehne		São Paulo
Cia do Balaio	Cumbuca	São Paulo
Wilson Vasconcelos	Gelatina	São Paulo
Cia. La Mínima		São Paulo
Circo Amarillo		São Paulo
Jogando no Quintal		São Paulo
Udi Rocha		São Paulo

Quadro 1

Observar os palhaços excêntricos na complexidade historicamente construída, compreender um pouco de suas origens, suas trajetórias e sua poética ampliam nosso olhar acerca da riqueza expressiva que a arte dos palhaços nos proporciona. Os **artistas** de hoje, independente de suas formações iniciais, possuem um olhar renovado sobre **circenses** e suas possibilidades rizomáticas, pois pressupõe sempre o novo, ora pelas heranças recebidas, ora pelas vivências, aprendizagens no próprio ofício, tornando-os aprendizes no processo de educação permanente. Não se atém em especializações ou limitações, mas se reinventam conforme suas necessidades, interesses e anseios. O interesse e a pesquisa pelos palhaços excêntricos musicais deixaram uma marca no trabalho do Grupo Off-Sina. Em contrapartida, eles próprios agora deixam uma contribuição definitiva para a arte dos excêntricos no Brasil.

### 3.5 Texto Complementar: ESLIPA: a ousadia pioneira de uma dupla de palhaços.

Por Michelle Cabral

A superioridade do homem está no saber. Nele muitas coisas são guardadas que os reis, com todos os seus tesouros, não podem comprar, sobre as quais sua vontade não impera, das quais seus espias e informantes nenhuma notícia trazem, e que provêm de países que seus navegantes e descobridores não podem alcançar. Hoje, apenas presumimos dominar a natureza, mas, de fato, estamos submetidos à sua necessidade; se, contudo nos deixássemos guiar por ela na invenção, nós a comandaríamos na prática.<sup>151</sup>

A cidade do Rio de Janeiro cedia desde 2012, uma importante iniciativa pedagógica no âmbito das artes circenses, mais precisamente da palhaçaria. A Escola Livre de Palhaços, ou simplesmente ESLIPA como é conhecida, é resultado da luta e do desejo de compartilhar uma técnica e uma arte cunhada ao longo de anos de existência do Grupo Off-Sina, ou ainda de seus fundadores a dupla de palhaços Richard Rigueti e Lílian Moraes.

Muitas iniciativas de ensino e aprendizagem na arte da palhaçaria já foram desenvolvidas em diferentes formatos, oficinas, cursos, residências, retiros e trocas diversas. Logo, o que a ESLIPA traz de novo para este universo tão complexo que é a formação do palhaço? Para entendermos o que esta trajetória que já entra para seu terceiro ano de existência significa, é necessário retomarmos um pouco do universo da palhaçaria na história do circo no Brasil.

No chamado circo tradicional a formação do artista se dá pela transmissão de forma oral e prática pelos mestres às novas gerações dentro do universo da lona, perpetuando ao longo de séculos a *tradição circense*. Assim, o saber era repassado e apreendido de forma empírica e gradual ao longo de toda uma existência de vida. Em outras palavras o artista era forjado sob a lona, dia após dia, durante anos de formação contínua, que incluía também além da repetição e do treinamento diário, a observação e as relações pessoais vividas naquele universo. Assim, a formação do artista circense, para além da arte e do saber adquirido, era também um modo de vida.

Essas características da tradição circense também se aplicam às artes da palhaçaria. No circo tradicional o *palhaço* também se *revela* de forma natural durante a vida circense daquele artista. Esta “formação” incluía a observação dos palhaços mais experientes, a repetição das entradas e reprises e na interação contínua com diferentes públicos. Isto quer dizer que para a tradição circense “não se ensina a ser palhaço”, contudo percebe-se que os palhaços eram artistas que dominavam diferentes modalidades do saber circense e com grande habilidade para desconstruí-las na busca do risível. Assim, é comum encontrarmos relatos de como este ou aquele artista se tornou palhaço movido pela necessidade do circo surgida no momento e de como este aprimorou esta arte ao longo de anos de experiência. Este breve resgate se faz necessário para entendermos que o conhecimento da palhaçaria é um campo vasto ainda sem sistematização e elaboração teórica, particularmente no que se refere às metodologias de ensino e aprendizagem específicas para este saber. Na contramão desta realidade, podemos destacar o aumento cada vez maior de importantes pesquisas (algumas publicadas, outras restritas ao âmbito acadêmico) sobre o palhaço, sua história e procedimentos técnicos.

Atualmente a linguagem do palhaço adentrou todos os espaços, a rua, o palco, e também as

universidades. Percebe-se neste contexto, que a busca por uma formação e/ou capacitação nesta linguagem fora do universo circense tradicional recebe uma forte influência de métodos “importados” de escolas europeias, particularmente da escola francesa, além do cruzamento com teorias e métodos, comumente utilizados nos estudos teatrais de formação de atores. Um espaço de formação que se proponha a desenvolver uma metodologia de ensino específica para formação do palhaço de forma continuada enfrenta desde sempre, grandes desafios. Assim, a ESLIPA, vem para preencher esta lacuna contribuindo para o ensino da arte do palhaço, como também fazendo história pelo seu pioneirismo.

O ensino da palhaçaria na ESLIPA parte da relação entre dois pilares iniciais: a *práxis* e a *experiência*.

É a *práxis* que vai fundamentar a construção do saber, rompendo as dicotomias entre pensar e fazer. O conhecimento não é adquirido somente no exercício intelectual no decurso de uma aula, como também é colocado à prova na atividade do jogo do palhaço, e na observação reflexiva. Desta forma, conceitos abstratos são conectados com a realidade vivida. Assim, a metodologia de ensino parte da experiência de cada um e da experiência-ação com o outro. Mas afinal o que é experiência? Como podemos definir que algo foi experienciado? Segundo Bondia <sup>152</sup>:

O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião. A palavra *ex* – *periência* tem o *ex* de exterior, de estrangeiro, e exílio, de estranho e também um *ex* de existência. A experiência é a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente “*ex-iste*” de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente.

Podemos perceber nas palavras do autor que a experiência é algo único e singular. “Não é o que acontece, mas o que *nos* acontece”, e por ser assim, não pode separar-se do sujeito que a vivencia.

Na relação ensino/aprendizagem com os mestres em sala de aula, nos exercícios individuais, na observação do outro e nas apresentações coletivas em praça pública, alunos/palhaços e mestres dividem o mesmo palco, relacionando entre si e com o público, num grande exercício de experiência estética e humana.

A experiência é, portanto, algo pessoal e intransferível, não pode ser repetida, não está fora de nós, antes nos consolida, configura uma tessitura concreta e singular, uma “forma humana de estar no mundo”.

A ESLIPA tem reproduzido, de forma transversal, as relações de troca que encontramos no circo tradicional, onde o mestre compartilha seu saber com o aprendiz, que por sua vez também o constrói a partir das multi-relações produzidas neste contato. Na escola, mestres e alunos/palhaços de diversas regiões do Brasil, com culturas e sotaques díspares, com experiências artísticas e de vida diversas, se relacionam e interagem num grande espaço de trocas coletivas e de buscas individuais.

Uma pedagogia de formação compartilhada, não é de forma alguma de fácil realização. A valorização do saber de cada um e do conhecimento que é construído coletivamente requer de aprendizes e mestres um desprendimento e uma entrega que somente é possível no mais absoluto respeito e dedicação, para transformar em material de trabalho todas as tensões e contradições que possam surgir neste processo de formação.

Gerada do amor de uma dupla de palhaços, a ESLIPA deu o primeiro passo. Que possamos caminhar juntos, desbravando cada vez mais o caminho rumo à formação de um palhaço genuinamente brasileiro.

## **CAPÍTULO 4**

### **A MULTIPLICIDADE DE VOZES: com quantos artistas/músicos se faz um excêntrico musical?**

Durante a trajetória do Grupo Off-Sina, muitos artistas têm contribuído para suas experiências como palhaço e músicos excêntricos. Neste momento, os autores cedem lugar a uma multiplicidade de vozes e olhares que complementam nossa abordagem com seus próprios estudos e descobertas. Narram a partir de seus lugares, de suas afecções, afetos, descobertas quando se envolveram nesse caminhar de projetos e pesquisas que Lilian e Richard ofertaram; encenadores, instrutores, preparadores e parceiros diversos que também se entregaram ao entusiasmo e às possibilidades poéticas dos excêntricos musicais. Tais testemunhos ampliam nossa discussão e trazem-nos importantes constatações, percepções e muitas reverberações. São as vozes daqueles que se envolveram especialmente na prática artística, descobrindo a poética dos excêntricos musicais tanto em suas ações pessoais quanto como parceiros e colaboradores do Grupo Off-Sina.

## **4.1 As vozes de amigos e parceiros**

#### **4.1.1 Amir Haddad**

*Encenador e dramaturgo fundador do Grupo Tá na Rua*

RESPEITÁVEL PÚBLICO,

O que? O que eles fazem?

É Circo? É Teatro?

Que Teatro? De rua?

Que circo? De rua?

Circo de rua?

Circo Teatro de rua?

O encanto do Teatro?

A magia do Circo!

O Palhaço

que não troca de roupa,

Que traz na cara pintada

a possibilidade de todas as caras,

de todas as bocas,

De um único Nariz.

O nariz do Palhaço!

A habilidade técnica,

A melodia!

O instrumento musical

inesperado

E surpreendente!

Que grande contribuição

para o Teatro.

Para o Teatro de Rua,

Agora o Circo de Rua.

O Circo-Teatro de Rua!

Bom de ver. De assistir.

De sentir o que eu senti

Vendo esses atores,

Sua habilidade!

Sua poesia!

E pensar, e ver, e saber

Que todos à minha volta,  
Ao meu lado,  
Estavam envoltos  
Na mesma magia.

Que bom ber  
O Teatro contaminado  
Pela poesia e memória do Circo  
Modificado  
pela paixão do Teatro.

São tantos os caminhos  
à nossa frente.  
Que bom ser diferente  
e perceber o outro.

Off-Sina!!  
Uma novidade neste mundo  
tão antigo.  
Um prazer e uma emoção.

#### **4.1.2 Daniel Gonzaga**

*Diretor Musical dos espetáculos Tremelicando e O Circo de Uma Nota Sol*

*A prática da música no universo do palhaço é antiga. O domínio sobre instrumentos convencionais e não-convencionais sempre foi de grande valia na cena, no picadeiro. Era, simultaneamente, o jogo de cena e sua própria trilha sonora.*

*Para quem trabalha com trilhas sonoras (que é o meu caso), o conhecimento desse universo, o aprendizado sobre essas virtudes é de suma importância para compreender a origem da música no circo, seu desenvolvimento e percurso, e seu papel nos dias atuais.*

*Trabalhar com o Off-Sina me trouxe esse know-how, essa possibilidade de vislumbre de uma prática que mistura o passado ao presente. Essa prática de fazer da música uma gargalhada à parte, de fazer a música transcender o músico formal e ser música democrática e livre.*

*O processo de criação com o grupo Off-Sina se inicia com idéias e possibilidades que eles mesmos trazem. Sempre falamos sobre as possibilidades instrumentais e sobre as vontades deles de preencher o espetáculo.*

*Do outro lado eu componho alguns temas que podem ser usados como vinhetas de abertura, músicas mais emotivas e músicas de passagem de tempo.*

*Daí o processo avança com estudos sobre a tonalidade das músicas, processo de microfonação dos instrumentos inusitados, ritmo, duração dos temas, etc...*

*O processo de produção varia de acordo com cada espetáculo. A primeira parte é a concepção - ou seja - como os temas serão apresentados. Depois a criação das músicas em si e por fim a adequação das músicas apresentadas pelo grupo aos “instrumentos inusitados”. E por fim a equalização do som gravado com a apresentação dos “instrumentos inusitados”, quando no picadeiro.*

*A mistura dos “instrumentos inusitados” com os ditos normais é a base dessa união do universo da música com o do palhaço.*

*Tocar com o piano de latas, a bomba de bicicleta, moedas, espingarda de água, sinos, com buzinas [...] são práticas antigas e tradicionais, estudadas pelo grupo Off-Sina, com paixão e afinco.*

*É a música como cena, como palco. A liberdade do palhaço em se transformar em música. Música “palhaciana”.*

*Mas não tome isso por “bagunça”. Às vezes sim, pela necessidade da cena. Mas há registro de palhaços virtuosíssimos, que exerciam sua música e, inclusive, escreviam suas partituras, em várias claves, para serem executadas pelos diferentes instrumentos da orquestra.*

*Essa mistura entre instrumentos reais e “inusitados” é somente mais uma forma de exercer essa liberdade do palhaço, essa inocência infantil que leva à risada pelo irreverente, pelo lúdico.*

### 4.1.3 João Batista

Encenador e Dramaturgo do espetáculo *Tremelicando*

*Para o processo de criação do espetáculo **Tremelicando** foi fundamental a observação de exemplos de palhaços excêntricos musicais brasileiros e estrangeiros. Assistindo diversos vídeos, vendo uma apresentação do palhaço Biribinha, fiquei pensando que a reação que os excêntricos musicais despertavam em mim e no público era uma reação de “descoberta”, de surpresa, de ingenuidade, uma reação quase “infantil” num certo sentido.*

*Era como se o palhaço excêntrico musical despertasse um outro tipo de riso, ao subverter a ordem e transformar objetos comuns em instrumentos (moedas, bombas de bicicleta, etc.). Era como se o excêntrico fosse mais “esperto” do que nós, vendo nos objetos comuns uma potencialidade que não vemos normalmente. Era como se disséssemos: “Como é que eu não pensei nisso antes?” e daí viesse a graça.*

*A partir dessas observações foram pensadas a dramaturgia e a encenação, buscando criar números em que, a partir de situações comuns, cotidianas, surgisse uma utilização diferente dos objetos. Por exemplo, encontrar um objeto e decidir usá-lo de forma diferente da convencional. Ou ouvir o som de um objeto e usar aquele som como uma nota musical, passando a buscar outros sons que completem a “música”. O objetivo foi sempre manter o interesse do espectador através dessa idéia de “descoberta”. A partir dessa idéia foram elaboradas a dramaturgia e, posteriormente, a encenação.*

*Acredito que a música seja um canal de comunicação muito forte. Todo mundo já pensou em tocar um instrumento. Ou até já tentou. Acho que essa mistura entre instrumentos inusitados e convencionais estabelece com o espectador uma relação muito interessante, justamente por colocar o espectador praticamente “dentro” do processo. Seja torcendo para dar certo, seja se sentindo participante por conseguir identificar a música tocada, uma vez que alguns dos “instrumentos” inusitados não possuem todas as notas, o espectador acaba se deixando levar pela música de formas diferentes a partir dos instrumentos utilizados. Ele saboreia a música dos instrumentos convencionais e se sente “tocando junto” no caso dos instrumentos inusitados.*

#### **Tremelicando música tema: de João Batista**

É tremelicando, é tremelicando

É tremelicando que eu vou me espalhando

É tremelicando, é tremelicando

É tremelicando que eu vou

**Café Pequeno** - Querida e estimada platéia

Nossa alegria é profunda

Hoje nesta linda praça

O homem-banda e a mulher.... banda também!

É tremelicando, é tremelicando

É tremelicando que eu vou me espalhando  
É tremelicando, é tremelicando  
É tremelicando que eu vou

**Corrupita** -Tremelicando é uma homenagem

A Treme-Treme e Corrupita

Dois artistas geniais

Que alegraram o Brasil

Há muitos anos atrás

É tremelicando, é tremelicando  
É tremelicando que eu vou me espalhando  
É tremelicando, é tremelicando  
É tremelicando que eu vou

#### **4.1.4 Biribinha Silveira**

*Encenador e Dramaturgo do espetáculo O Circo de Uma Nota Sol*

*No processo de criação do espetáculo com excêntrico musical minha inspiração foi a trama instigante do circo-teatro. A mistura do instrumento convencional com os inusitados amplia a possibilidade de criação e execução da música, com eles podemos fazer coisas que só podem ser feitas com essa junção. Além disso, é um recurso visual e sonoro muito legal para o espetáculo. A possibilidade de montar um espetáculo de excêntrico musical hoje em dia é muito importante, pois apesar de ser uma arte antiga, os instrumentos e a execução dos mesmos sempre será inovadora, chama a atenção e surpreende a plateia.*

Era uma vez um menino que nasceu quando o circo teatro se acabou!

Ele tinha em seu coração um desejo imenso de saber mais sobre aquela arte que tanto ouvia falar e mesmo só por ouvir, ele ficava encantado.

O tempo passou e um dia ao entardecer, o menino foi tomado por uma explosão de sons... businas, apitos, chocalhos e concertina, rufar de tambores e vozes compunham melodias engraçadas que o tocaram profundamente.

Seduzido por aquele som, o Meninio dobra a esquina e o que vê faz seu coração bater mais forte! Como se o céu tivesse descido à terra, um casal de palhaços traz para o menino o seu sonho realizado.

Sobre um céu estrelado, Café pequeno e Currupita apresentam o Circo de uma Nota Sol.  
(Texto de divulgação do espetáculo O Circo de Uma Nota Sol)

#### **LETRA - MÚSICA DOS INSTRUMENTOS**

**Café** - Bate O Pandeiro Pra Lá

**Currupita** - Puxa A Cuica Pra Cá

(Cada Um Repete A Frase Duas Vezes)

**Café** - Mas Todos Gostam De Tocar Pandeiro-(Bis)

Mas Ninguem Toca No Pandeiro Dela,

Que Eu Não Deixo Que Toque No Pandeiro Dela...

**Currupita** - Não, Não!

**Café** - No Pandeiro Dela...

**Currupita** - Não, Não!

**Café** - No Pandeiro Dela...

**Currupita** - Mas Todos Gostam De Tocar Cuica-(Bis)

Mas Ninguem Toca Na Cuica Dele

Que Eu Não Deixo Que Toque Na Cuica Dele...

**Café** - Não, Não!

**Currupita** - Na Cuica Dele...

**Café** - Não, Não!

**Currupita** - Na Cuica Dele...

(A Entonação É A Mesma Para Todos Os Instrumentos Seguintes)

**Café** - Maracas

**Curripita** - Chocalhos

**Café** - Zabumba

**Curripita** - Trompete

**Café** - Sanfona

Curripita- Pausinhos

## **LETRA - MÚSICA VAMOS COMEÇAR O NOSSO SHOW**

Vamos começar o nosso show

Com muito amor e emoção

Café Pequeno Curripita e Música...

Para alegrar o seu coração!!!!!!

(Os dois) Vamos começar o nosso show !!!!!!!!!!!

## **LETRA - MÚSICA LEITE NINHO**

(COMEÇA A MÚSICA OS DOIS CANTANDO O REFRÃO)

Leite Ninho

Leite Ninho

Leite Ninho

Leite Ninhooooooooooooo

**Curripita** - Essas mocinhas de hoje.... Que só pensam em namorar...

Namorar é muito bom...o melhor é se casar....

Se casa hoje com um lindo rapaizinho...

Amanhã vão ficar sabendo, o preço do Leite Ninho... (Refrão os dois)

**Café** - viva eu que sou casado e nem um filho apareceu...

vou contar para vocês, que o culpado não sou eu...

é a mulher, que controla direitinho...

Porque ela já tá sabendo... O preço do Leite Ninho! (Refrão os dois)

**Os dois** - Um veinho de 70 inventou de se casar...

Arrumou uma mocinha, só pra lhe acariciar,

Mas por azar... Ela xifrou o coitadinho...

E agora ele tá lascado, na lata do Leite Ninho. (Refrão os Dois)

## **LETRA - MÚSICA HOMENAGEM ZÉ E DITA**

**Curripita** -

A meia noite o galo pinica o pinto

O pinto pinica o galo

E o galo corococó

1ª Parte

**Café Pequeno** – Só tem essa música, Currupita?

**Currupita** – Não, tem outra parte. Ela é mais bonita que a primeira.

**Café Pequeno** – Então canta a segunda parte. Vai lá!

**Currupita** –

A meia noite o galo pinica o pinto

O pinto pinica o galo

E galo corococó

2ª Parte

**Café Pequeno** – Pensei que a segunda parte fosse diferente da primeira, mas é igual.

**Currupita** – Não!!!! A primeira é irmã da segunda e prima da terceira, que eu vou cantar agora.

**Café Pequeno** – Ah é? Então canta!

**Currupita** -

A meia noite o galo pinica o pinto

O pinto pinica o galo

E o galo corococó

3ª Parte

**Café Pequeno** – Chega, Currupita! Você já cantou muito. Agora é a minha vez.

**Currupita** – Você também é cantor? Então vai lá!

**Café Pequeno** –

Entre no mato crioula

1ª Parte

**Currupita** – Que música é essa? Você não canta outra música, não?

**Café Pequeno** – Canto! Vou cantar a segunda parte que não tem nada a ver com a primeira.

**Currupita** – Ah é? Sendo assim, eu quero ouvir. Pode cantar.

**Café Pequeno** –

Entre no mato crioula

2ª Parte

Entre no mato crioula

3ª Parte

**Currupita** – Chega! Não aguento mais! Você quando entra no mato com essa crioula não quer mais sair.

**Café Pequeno** – E você quando pega no pinto não quer mais soltar.

#### **4.1.5 Marcelo Bernardes**

*Diretor Musical do Nego Beijo*

*O Projeto “Encontro do Riso com o Choro”, em que se misturava o choro com os palhaços, foi para mim um achado, me fez reviver o tempo do cinema mudo. Bem nas raízes do choro, que se adapta perfeitamente à função de acompanhante das cenas, pois tem na sua estrutura de três partes uma variação de nuances que naturalmente se encaixam nas cenas em diferentes momentos.*

*A criação da música no “Nego Beijo” teve uma parte interessante, que foi quando os atores mesmo estavam tocando e cantando. Então, nestes trechos específicos, as composições e arranjos levavam em conta o nível técnico de cada ator na função músico. O resultado foi muito bom e melhorando a cada dia.*

*Os instrumentos inusitados mostram acentuadamente o lado lúdico da música, e de como os sons gerados por objetos, sendo explorados em suas variações de tamanho, produzem diferentes frequências que organizadas musicalmente são as mesmas notas dos instrumentos convencionais, que apoiam na gravação. Ouvindo os palhaços tocando melodias nestes instrumentos inusitados, acompanhamos as infinitas possibilidades de criação musical no dia a dia.*

#### **4.1.6 Mônica Besser**

*Autora e compositora das músicas Dá Licença, O espetáculo acabou, Chorão, Borralhona e Café Pequeno*

*Uma tarde ensolarada de 1995 fui visitar minha madrinha numa casinha em Laranjeiras. E lá prás tantas da conversa ela me diz: Monica, tenho um amigo que é palhaço e está querendo uma música especial para o seu 'personagem,' o Chorão... e começou a me descrever um pouco o palhaço e o ser humano por trás do tal Chorão. Depois de alguns minutos, tive que sair correndo para aula (estava no último ano da escola ainda), entrei num ônibus cheio e fui no engarrafamento até a Gávea, com o caderno na mão e uma melodia que ia virando letra. Eu ria sozinha e as cores brincavam em minha imaginação e eu ria mais alto (as pessoas ao redor me olhavam como se eu fosse uma louca qualquer), e chegando na escola liguei diretamente para ele: - secretária eletrônica - não tive vergonha de cantar em pé no meio do pátio, à capela, a melodia recém "recebida". O inspetor me deu uma bronca e eu entrei na aula já iniciada...*

#### **LETRA - MÚSICA TEMA DO PALHAÇO CHORÃO**

Ai vem o palhaço pulando e sorrindo  
Dando gargalhada brincando de cor  
Pintando o sete com seus amiguinhos  
Essa criançada que é um amor

Criança levada, quieta piveta, até mal criada  
Sabe se entender dá logo um jeito em toda moçada  
fazendo piada de tudo que vê.

quaquaraquaquaqua  
Qual a criança que não sabe rir  
E como parar de fazer xixi  
Não sei como adulto consegui ficar  
Sem dar gargalhada  
Rir até chorar  
Ahahahahaha (riso que vira choro)

Palhaço é o amigo de fé da alegria  
Palhaço ri até ficar com dor de barriga  
Palhaço é o adulto que não se esqueceu  
De ser criança depois que cresceu  
De ser criança depois que cresceu  
De ser criança depois que cresceu.

*Alguns dias depois, fui conhecer este ser humano brilhante, Richard Riguetti, que se tornou um grande*

*amigo. Me encantei com seu trabalho, sua família (que eram praticamente uma coisa só), Lilian e os dois filhos lindos pequenos, aqueles figurinos para todo lado, brinquedos, baús coloridos, a casa cheia de ideias e ideias...*

*Alguns anos depois Richard me puxou numa conversa depois de uma festa no terreiro, e ali mesmo, no barro vermelho, começou a contar sobre o Café Pequeno, este outro palhaço que estava 'baixando' agora, e um papo que o Chorão tinha ido embora... (perguntei para onde? mas ele também não soube responder) e fiquei toda feliz com a incumbência e confiança. No dia seguinte, acordei cedo e fui varrer o terreiro, quando de repente começa a soprar um vento forte rodopiando, levantando a folhas, e me pega de novo aquela risada sozinha (que quem olha de fora acha que você é doida). Aquelas cores, e eu varria e rodopiava com a vassoura e ria e quando chegava uma parte que dizia "um coração que cabe o mundo inteeeeeeeiro", o eeeeeeeeeeeiro ecoava e ressonava por todo o vale, e isso me fazia rir ainda mais...*

## **LETRA - MÚSICA TEMA DO CAFÉ PEQUENO**

Ai vem o bom palhaço o grande amigo da galera  
Um tanto desastrado, ele quase sempre erra  
Insiste, não desiste, sempre com a mesma esperança  
Trazer a alegria pras crianças do Brasil

Ai vem Café Pequeno, pequeno só no nome  
Um coração que cabe o mundo inteiro  
Todas as crianças, o povo brasileiro  
Filhos desta pátria mãe gentil

Dor de cabeça dor no pé dor no ouvido  
Bicho preguiça, mau humor, dor de barriga  
Para melhorar, nada melhor, do que uma boa gargalhada  
ahahahahahahahaha

*Já mais confiante e com mais intimidade, eu mesma reclamei: - e a Currupita? Lilian também tinha que ter uma música só para ela, oras. Pedi que ela me falasse sobre essa encantadora palhacinha... toda delicada... - "Nada! ela gosta é de funk, Monica! E tá doidinha pra se casar" - me contou com aquele olho que sorri que ela tem, sobre a sua palhaça. Pronto. Cheguei em casa sentei no cajon (instrumento de percussão) e comecei a rir sozinha, a imaginar a pobrezinha rezando pelos cantos ao São Palhaço, desajeitada dançando com a mão nas cadeiras... que alegria. Até hoje, toda vez que sento num cajon canto essa musica e que automaticamente gruda na cabeça das pessoas que ficam sempre curiosas pra saber quem é essa "currupita tá" que "tá doidinha pra se casar"...*

## **LETRA - MÚSICA TEMA DA CURRUPITA**

Eu vou contar a história de uma palhaça

Ela é uma graça mas é tão desajeitada  
Sempre se atrapalha, mas faz de tudo,  
Tão caprichosa, ela é dona de casa  
Sempre rezando pelas cantos a pobrezinha  
Pedindo aos santos por um príncipe encantado  
oh meu Santo Antônio, meu São Palhaço,  
Será que um dia ela arruma um namorado?

a Currupita tá doidinha pra se casar  
a Currupita tá te chamando pra dançar  
a Currupita tá doidinha pra se casar  
a Currupita tá te chamando pra brincar

(segura o funk vem e olha a palma vai  
e todo mundo mexe mexe a cadeira)

*A vida me levou pra outras terras, por outros mares e acabei me mudando pra Espanha em 2009. Não é nada fácil morar fora. Quem já morou sabe, quem não morou imagina: outras pessoas, outra língua, outra água, outra comida, outro ar, outro clima, enfim. Haja adaptabilidade. Um dia daqueles de coração apertado fui resgatada por um email do Richard: “Querida Monica, estamos montando novo espetáculo e precisamos de uma música para abrir o show”. Fiquei emocionada quando aquelas cores, aquele riso largo começou a brotar das frestas do pé direito alto, daquele apartamento do século passado, comecei a imaginar aquela banda de palhaços coloridos chegando na praça convidando as pessoas para uma viagem ao encantado... a tarde caiu suave, os pássaros cantavam leves e ficou mais familiar aquela terra distante. Eu estava em casa. Acabei ouvindo no mesmo suspiro a melodia de despedida, o adeus saudosos do circo partindo para outras bandas... E percebi que é natural eu estar também cantando em outros cantos deste mundão de deus... o espetáculo tem que continuar...*

## **LETRA - MÚSICA DÁ LICENÇA**

Dá licença está chegando  
Venham todos para praça  
Nosso palco é essa rua  
Venham rir que é de graça  
Chamem todos para ver  
O palhaço e a palhaça  
O espetáculo vai começar

Estupendo, retumbante,  
Tirulirulirulá,  
O Grupo Off-Sina  
Acaba de chegar.

Olha que sensacional!  
Venham todos para cá  
O espetáculo vai começar

NOSSA RODA é para todos  
O importante é você  
É o teatro de rua, é o circo, venham ver  
Viemos contar histórias  
Por um mundo mais feliz!  
Quem gostar entra na roda  
Bate palma e pede bis!

### **LETRA - MÚSICA TEMA DE DESPEDIDA**

Mensageiros da verdade  
Brilha o sol com todo amor  
Queremos a liberdade  
A justiça onde for  
Para todos, para todas  
As pessoas do Brasil,  
Somos voz, somos o povo,  
Somos pátria, mãe gentil.

O espetáculo acabou  
Amigos muito obrigado  
Um dia nós voltaremos  
Num domingo ou feriado  
O Grupo Off-Sina agradece à você  
Que nos dá com seu sorriso  
A razão pra nós viver  
O seu sorriso  
É a razão pra nós viver.

*Me surpreendi quando, depois de alguns anos, fui ao Rio e vi meu amigo Richard, que só tocava buzina quando eu o conheci, tirando som do acordeon, do sax, e de instrumentos de percussão. Que rápido! Me lembro como ele se dizia desafinado e sem jeito pra música... Que superação!*

*No espetáculo chamado "Tremelicando" ele já apresentava uma musicalidade nova dentro do universo que eu conheci. Alguns anos depois, na próxima volta ao Rio, sou surpreendida em plena praça pública com o espetáculo "O Circo de Uma Nota Sol" aonde Richard e Lilian (outra que estava escondendo seu talento musical) cantam e tocam vários instrumentos: além do acordeon, sax, percussão, bateria, sinos, e outros tantos instrumentos criados e desenvolvidos por eles mesmos! Feitos de objetos diversos, que brincam com os sons das coisas mais inusitadas, e apresentam um show inteiro musical, com tudo executado ao vivo por eles! Que emoção! Eles me tocam fundo... ri e chorei algumas vezes durante aqueles momentos*

*que parecem parar o tempo e a cidade ao redor daquele Largo do Machado repleto de crianças de todas as idades.*

*Fazer parte desta história linda que o grupo Off-Sina está escrevendo há quase 30 anos é um orgulho. Um presente da vida.*

*Há mais de 20 anos trabalhando profissionalmente com música, como cantora e compositora, sempre busquei inspiração no universo lúdico encantado, ou como diz a frase de Andy Warhol “Art is what you can get away with”. Arte é aquilo que ‘te leva’, que ‘te tira deste mundo’, te transporta para outra dimensão, te coloca em outro estado de percepção, abre portas e janelas dentro da cabeça e coração, dá asas aos sonhos, nos faz suspirar e acreditar que a vida não é só esta rotina vazia de significado que se tornou o dia a dia do cidadão urbano contemporâneo.*

*Com apenas 17 anos conheci o Richard, que traduz tudo isto que escrevi acima dedicando sua vida ao teatro e circo de rua. Trabalhando nas praças para levar um pouco de cor, de riso, de alegria, para crianças que, muitas vezes não tem visto nada além de concreto e esgotos a céu aberto, e para adultos e idosos, deficientes, gentes de todo tipo, de qualquer parte, gente que muitas vezes se pensa invisível à sociedade, que no olhar deste nobre artista podem sorrir e se esquecer de tudo, ou se lembrar de tudo, nem que por alguns instantes.*

Monica Besser, de Berlim, 08 de agosto de 2014.

#### **4.1.7 Mauro Bruzza**

*Homem Banda, instrutor da ESLIPA e da criação do Casal Banda do Grupo Off-Sina*

*A música, assim como a dança, o teatro, a magia, o malabarismo, a acrobacia, enfim, todas as artes que compõem o circo, são fundamentais para a formação do palhaço. Em minha opinião, não precisa ser um especialista em cada uma dessas e sim beber um pouco de cada fonte, para que com a técnica, a pureza e a simplicidade o palhaço possa tocar o coração do público que o assiste. A música por sua essência é uma arte universal que toca a todos, é a principal ferramenta para criar um ambiente, levar o público a uma determinada época, lugar ou sentimento. A música cria o clima, desperta, gera tensão, relaxa e sempre será parte fundamental de qualquer espetáculo, não só como música propriamente dita, mas também como sonoplastia.*

*Para um palhaço a música também pode ser usada para jogos de “ping-pong” com o público, números participativos, convocatórias, desfechos, jogos de improviso. Assim como a arte do palhaço, a música tem um campo de atuação infinito e fica realmente muito difícil especificar onde ela atua, pois a música está em tudo, inclusive no silêncio.*

*Entendo e admiro a ESLIPA, pois ela compreende que o palhaço, em sua formação e atuação, pode desenvolver um pouco de cada arte para poder eleger e atuar de uma forma mais ampla e completa.*

*Criar um “Homem-Banda” sempre é uma experiência magnífica, pois abrange diversos tipos de arte e percepção. Para isso é preciso estudar um pouco cada artista, conhecer suas habilidades e seus limites, não só musicais como também físicos. Deve-se criar um multi-instrumento completo, simples, leve, portátil e de fácil montagem e desmontagem. Entender o que se busca com estes instrumentos e por fim criar algo que contemple seus anseios e necessidades, um multi-instrumento completo que possa ser tocado por uma pessoa e que por si só forme uma banda completa, com percussão, harmonia, melodia e elementos surpresa.*

*Junto com o Grupo Off-Sina criamos o “Casal Banda”. Foi um processo muito interessante. Em princípio, em alguns encontros em festivais e eventos produzidos pelo grupo, tive a oportunidade de conversar e conhecer bastante, além de seu trabalho, o seu desejo de montar um “Casal Banda”. Desta forma pude começar a produzir seu primeiro multi-instrumento em meu atelier, em Porto Alegre. Esta primeira parte de estudo do artista e montagem do esboço do mecanismo é a base para o início do processo. Em uma semana junto com o grupo finalizamos o primeiro multi-instrumento, que é constituído basicamente por bumbo e pratos em uma estrutura para ser levada como uma mochila nas costas e acionados por cordas que ficam ligadas aos pés. O segundo multi-instrumento é um instrumento puramente de percussão, com um tarol, canecas e apitos que são tocados com a boca e baquetas.*

*O mais importante para mim sempre é fazer um instrumento que possa ser adaptado e consertado pelos próprios instrumentistas. Um “Homem Banda” é algo muito particular e, por isso, é importante que o artista participe de sua montagem, uma vez que em sua trajetória sempre será necessário adaptações e melhoramentos. O grupo teve consciência disto, o que facilitou nossa comunicação a distância e a cada ano que passa eles próprios podem adaptar seus instrumentos a suas necessidades. A montagem do Casal Banda foi algo muito significativo, pois o sucesso do trabalho e a independência dos artistas foi alcançada. Hoje eles mesmos podem difundir e ensinar outras pessoas como produzir seus próprios instrumentos, o que para mim é muito gratificante sendo que busco isso em meus trabalhos.*

#### **4.1.8 Cristiano Pena**

*Teatro Terceira Margem/ Fanfalhaça*

*Queridos(as) companheiros(as) de nariz rubro-arredondados.*

*Em 2010, propus a criação de um grupo de estudos sobre a arte de palhaços em Belo Horizonte, MG. Visualizei um processo colaborativo pautado no aprofundamento artístico e na geração de trabalho e renda. Um grupo de estudos como um espaço de cumplicidade e compromissos mais amplos do que uma oficina ou uma vivência pontual. Com uma perspectiva de criação e de desenvolvimento dos ofícios de palhaços e de artistas de rua, iniciamos a experiência com a participação de dez colegas, com formação artística em diferentes escolas de BH e alguns com atuação profissional.*

*Já nos primeiros encontros, descobrimos a fanfarra como uma situação (com uma dramaturgia própria) e uma habilidade a ser desenvolvida pelos palhaços. Uma fanfarra de palhaços e palhaças: Fanfalhaça. A cadência marcante da fanfarra criou um elo de comunicação entre os palhaços e o público, que viu um misto de formalidade e disciplina, típicos das fanfarras junto com a irreverência dos palhaços. Os encontros para ensaio e treinamento aconteceram no Parque Municipal Américo Renné Gianetti e em algumas praças da cidade. Fizemos ensaios abertos para práticas musicais com instrumentos de percussão, sopro e treinamento vocal para o canto. Os ensaios já mobilizavam o público e, com isto, surgiram convites para apresentações em escolas, festas e eventos diversos.*

*Em 2011, fomos contemplados com o Prêmio Funarte Carequinha de Estímulo ao Circo para montagem do espetáculo. Foi um incentivo a mais, uma feliz conquista e um momento novo para os participantes, além do compromisso de realizar um projeto com recursos públicos. Nesta fase, alguns colegas reviram suas disponibilidades e, por questões de tempo ou afinidade, alguns saíram do processo e outros ingressaram. Com o prêmio, conseguimos convidar a pesquisadora de circo Alice Viveiros de Castro para a assessoria artística, o professor de fanfarras Charles Aguiar e o professor de canto Ari Batista. Foi possível também adquirir os instrumentos musicais e fazer os figurinos específicos.*

*Em 2012 e 2013, realizamos em torno de 150 apresentações visitando vilas, circos, escolas, parques e praças. Dialogamos com grupos parceiros como o Grupo Off-Sina, a ESLIPA, a Tal Cia de Teatro, o Circo Kalahary, o Circo do Lingueta, entre outros. O foco no aprimoramento artístico gerou um roteiro com cenas inspiradas na tradição do palhaço circense e de rua. De acordo com as habilidades dos participantes, criamos também cenas com elementos acrobáticos e teatrais. Com relação à gestão (geração de trabalho e renda), vivenciamos um grande aprendizado que envolveu momentos de superação de dificuldades relacionadas ao relacionamento em grupo, a posicionamentos éticos-solidários e a disponibilidade para o trabalho continuado.*

*Em 2014, mantivemos as intervenções artísticas da Fanfalhaça com uma nova formação. A situação musical continua sendo um elemento de forte ligação entre os participantes. Temos feito apresentações mais abertas, com um coletivo que varia de 04 a 07 palhaços(as). Estou desenvolvendo uma nova proposta para tocarmos instrumentos musicais inusitados da América do Sul e, aos poucos, começo a visualizar “La Charanguita” para apresentações circenses e rueiras. Lá vamos nós!!!*

*Ps. Para saber mais sobre a Fanfalhaça, visitem o blog: <http://fanfalhaca.blogspot.com.br/>*

#### **4.1.9 Edmilson Santini**

*Professor da ESLIPA na disciplina Palavra em verso*

COM A PALAVRA...

Longe, a voz de um picadeiro,  
Ecoando de algum canto  
Do Brasil, som de pandeiro,  
Percutindo alto e bom tanto,  
Tanto falava e pausava,  
De maneira que entoava  
Uma cantiga, o encanto...

Da palavra, eis a menina  
Dos olhos que revelava:  
- A palavra é Oficina  
Da Palavra; eu escutava.  
Já pego pelo ouvido,  
Imaginei, decidido:  
- Lá vem palavra rimada.

E assim foi batizada  
A Oficina pra Palhaço.  
Depois de muito falada,  
Já começou no compasso  
Da rima que se alinha  
Na escrita, de onde vinha  
Sonoridade cantada...

Pensando o público-alvo:  
O palhaço-menestrel,  
Pra bom começo ressalvo:  
- Rimar não é sopa no mel!  
É peleja em travessia...  
Com a palavra, a poesia,  
Poesia de Cordel.

Primeiro encontro com cara  
De aula que se orienta  
Pelo som da rima rara,

O grupo vai, se ambienta,  
Formando uma meia-lua  
No chão, onde a Roda é Rua:  
Cena que se reinventa.

Cada frase, cada verso,  
Cantado sob medida,  
Vai trazendo o universo  
Da música aí percebida,  
Dando aos palhaços ciência  
De mais uma experiência  
Pra cena, ao longo da vida.

Tendo em conta o que eu vivi,  
O que pude perceber:  
Palhaços a escrever  
Versos rimados, que ouvi  
Serem cantados, senti:  
- Fala e música fazem parte  
Da mesma moeda em arte.  
Seja palhaço ou ator,  
Ator-palhaço, narrador...  
Esse elo não se parte.

Partindo, enfim, desse elo:  
Entre a métrica e a rima...  
Ritmo rolando é clima  
Desencadeando o belo,  
À Beira-Mar ou Martelo,  
Em nota que desenrola  
Seus números em que sola  
O palhaço em formação.  
Daí a velha lição:  
Música é parte da Escola.

Se abordo a estética  
De Cordel Para Palhaço,  
Conto, sem estardalhaço,  
Por entre dedos, a métrica,  
Por onde escorre a poética...  
Melodia por adiante,  
Como quem diz: - Povo, cante!  
Cante e perceba a essência

Da música na experiência  
De ser palhaço-brincante

E lá vamos para o largo,  
Digo: Largo do Machado,  
Onde a rima é um achado,  
Onde o público, ao Largo  
Do Macho, diz: - Não largo  
Do Machado, onde há festejo...  
Cantando atrás do cortejo  
Só não vai quem já morreu!...”  
Que palhaço aqui sou eu...?  
Já diz: É nosso desejo

Refletir quem somos nós  
Brincantes desta nação  
Clawnesca cuja voz,  
Musicando a narração,  
Diz: -Ser palhaço não é moda!  
É música abrindo a roda,  
Até na improvisação.

Sendo assim, se modulando  
Ano após ano, a ESLIPA  
A cada módulo se equipa...  
Equipe se equiparando  
Ao que há de novo, e brincando  
De ser o que, afinal,  
Já é em potencial  
Pro palhaço em seu ofício:  
Um permanente o exercício  
Do Excêntrico Musical.

### **CORDEL PARA O ESPETÁCULO NEGO BEIJO**

O Benjamim insistiu. Com disposição, e amor...  
Mostrou que além de palhaço, também era grande ator.

Na mente de Benjamim, fervilhavam mil idéias  
Queria oferecer o melhor para sua platéia

E não é que estava certo? Não é que ele conseguiu?  
Público se emocionou, chorou, riu e aplaudiu!

Sucesso do circo-teatro despertou curiosidade  
Todo tipo de artista soube dessa novidade

O tal do circo-teatro é um sucesso estrondoso!  
Dizem até que eles têm um público numeroso

Benjamim seguia em frente, criando comédia e drama  
Opereta, musical... assim foi criando fama

Só de peças de teatro, ele escreveu pra mais de cem  
Como ator representou Jesus Cristo, Frankenstein...

Montou "A Viúva Alegre", encenou "O Guarani"  
Foi pela primeira vez que um negro fez o Peri

Sua imaginação criava personagens geniais:  
Entre a classe dos artistas, Benjamim fez bons amigos  
Os boêmios e cantores, artistas do Rio antigo

Entre eles, um amigo tornou-se especial  
O Catulo da Paixão, Maranhense genial

Até o grande teatrólogo, nosso Arthur Azevedo  
Elogiou Benjamim engrandecendo o enredo

Teatro no Pavilhão, antes muito criticado  
Agora estende a mão ao artista desempregado

Mas quando envelheceu, quando teve que parar  
Passou por dificuldades, é difícil acreditar

Enfrentou tanto problema. Porém nunca desistiu  
Divertiu três gerações pelos circos do Brasil

## **4.2 Futuros Excêntricos Musicais - Depoimentos de Alunos da Eslipa**

#### **4.2.1 Carlos Souza – Palhaço Carlitos**

*Bom, a ESLIPA tem sido por inteiro uma ótima experiência para mim como palhaço, muito bom o desenvolvimento em grupo que a ESLIPA nos proporciona, é muito delicado o trabalho em grupo de palhaços, ainda mais na parte musical, os instrutores tem sido verdadeiros regentes de uma orquestra, não como nas convencionais, mas sim uma orquestra colorida! Repleta de narizes vermelhos e com muito humor. As aulas de acordeon tem sido maravilhosas, coisa inédita, creio eu, para um professor lecionar pelo menos 20 alunos sedentos de conhecimento e com dedos nervosos para teclar o instrumento e fazê-lo rir ou chorar. Está sendo uma ótima experiência também no quesito experimentação de novos instrumentos antes jamais tocados por mim, como tambores, taróis e pandeiro, que já tenho uma certa afinidade. Incrível também é o despertar, se assim posso dizer, de alunos que antes jamais tocaram um tambor e de forma coletiva têm descoberto dons predispostos, todos aflorando em meio ao turbilhão de ideias e novidades que acontecem dentro da ESLIPA.*

*Minha relação com a música já existia antes da ESLIPA, pois como palhaço de rua já havia descoberto o acordeon e tem sido meu fiel escudeiro na lida, na rua. Outro grande instrumento de paixão (e bem brasileiro) que tenho tido afinidade (ainda mais na ESLIPA) é o pandeiro, sempre ditando meu baião ou quiçá até meu samba e a tocar nos corações do nosso querido público, os protagonistas do espetáculo de todos nós, artistas públicos. Sinto como se um “cristal bruto” estivesse sendo lapidado a cada aula, seja de acordeon com Marcelo Guerini, seja de percussão com Ricardo Pavão, seja de voz com Paula Leal ou seja de cordel com Edmilson Santini, aliado forte da musicalidade do palhaço!*

*Assim como a poesia está para alcançar as pessoas e afetá-las com muitas emoções na forma escrita, ou melhor declamada, a música está para o palhaço, pois remete às pessoas uma certa nostalgia, sensações vindo à tona, momentos que se foram e voltam a aflorar dentro dos corações e mentes dos que estão dispostos a se afetarem e assistirem ao espetáculo do palhaço. Afinal, nesse mundo tão de plástico, tão artificial, nada como um trabalho jocoso (e realmente trabalhoso!) como aprender um instrumento musical e utilizá-lo da melhor forma possível, muitas das vezes fazendo rir, e também em alguns momentos fazendo chorar.*

*Sem sombra de dúvidas pretendo continuar, foi um casamento perfeito! Assim como diz o ditado “música através da vida, e vida através da música”, também vale pra arte, pois arte, música e vida são sinônimos pela forma como enxergo a vida. Não é à toa que digo:*

A arte me consumiu por inteiro  
não que eu tenha sido o primeiro  
muito menos o eleito,  
mas a pura realidade é que eu gosto muito disso.  
E eu como artista não sei se é a arte que imita a vida  
ou se é a vida que imita a arte,  
mas o que realmente me importa é que carrego convicto  
de que esse é o NOSSO estandarte!

*E essa minha relação com o circo, com a arte e com a música tenho mais que certeza que será um caso de amor eterno...*

#### **4.2.2 Diogo Maroja - Palhaço Moleza**

*A formação musical que tenho vivenciado na ESLIPA me deu a oportunidade de desmistificar a música como alguma coisa complicada, na qual se tem que estudar horas e horas e descobrir o instrumento como uma espécie de brinquedo, um equipamento de diversão com o qual eu me comunico.*

*Antes de ingressar na ESLIPA eu não tocava nenhum instrumento. Cheguei a tentar tocar violão e gaita quando era adolescente, mas a didática das aulas de música, o excesso de teoria e a disciplina que a música exige fizeram com que naquele momento eu não progredisse muito. Até porque, como nem passava pela minha cabeça ser palhaço naquele momento, para mim, aprender música não era tão importante quanto é hoje.*

*A ESLIPA me apresentou a escaleta, instrumento que passei a inserir no meu trabalho pelos ônibus e pelas ruas dos locais, onde passo. Como foi um trabalho que foi bem recebido, aproveitei o retorno e investi em uma sanfona, a minha “esposa” Molezina, com a qual me casei há menos de 3 meses. Ela igualmente tem me dado muitas alegrias e ressignificou totalmente meu trabalho, me dando mais segurança em cena e mais material para cativar o público.*

*A música é extremamente potente para o palhaço porque ela é uma linguagem universal... ela transcende os idiomas e comunica sem a fala. A palavra em excesso é um dos males contra os quais eu sempre batalho... e a música tem se prestado muito bem a isso. Me sinto muito privilegiado de passar os dias surpreendendo as pessoas com uma bela música no meio do cotidiano caótico.*

*Muitas das experiências positivas que já vivi com meu palhaço foram a partir do encanto que o trabalho musical gerou nas pessoas... Em junho desse ano estava trabalhando no centro de Ilhéus com minha sanfona e uma senhora me parou e disse assim “Moço, você que estava tocando o Asa Branca ontem aqui?” “Sim”, disse eu. “Você poderia tocar de novo? É porque ouvi ontem, mas estava em uma correria louca e não tive como parar para escutar”. Eu prontamente atendi ao pedido da senhora e ela foi se emocionando no decorrer da música, e terminou chorando debruçada sobre meus ombros. Como ela me explicou mais tarde, seu pai, que falecera há 4 anos, tocava também sanfona e tocou muitas vezes essa música para ela, mesmo depois de cego.*

*É isso que mais me encanta na música: a possibilidade de falar muito por si só, dispensando as palavras, e de tocar em lugares muito profundos onde a palavra não chega.*

*Desenvolver o estudo da música nesse momento é uma das questões mais importantes e cruciais da minha vida, pois vem de uma relação de identificação muito forte com o que ela me proporciona e com o desejo de apresentar um trabalho cada vez melhor ao público.*

### **4.2.3 Bruno França – Palhaço Felizardo Tum Tum**

*As experiências musicais da ESLIPA só têm somado de forma positiva nas minhas atividades artísticas tanto quando palhaço, tanto quando em grupo. Reparei que minha percepção musical melhorou muito depois que comecei a vivenciar as atividades musicais da ESLIPA, principalmente com as provocações criativas do professor Ricardo Pavão aguçando tanto a parte cômica quanto a musical, trazendo o entendimento de mesmo trabalhando música não esquecer de colocar a comicidade nela, deixando-a ainda mais interessante. Agora posso construir cenas cômicas de musicalidade junto com o diretor musical do meu grupo.*

*Antes minha relação musical era ruim, mas sempre tive o sonho de aprender a tocar acordeon e estar na ESLIPA me possibilitou a realizar esse sonho, e estou aprimorando o toque da “sanfoninha de ouro” no acordeon.*

*Com relação à música poder potencializar a arte do palhaço respondo essa questão utilizando o ensinamento do Leris Colombaioni, dito por Esio Magalhães em seu módulo na ESLIPA: “O Palhaço tem que saber um pouco de malabares, um pouco de dança, um pouco de música, um pouco de acrobacia e um pouco da arte do ator para poder ser completo”. O palhaço tem de saber um pouco de tudo para potencializar cada vez mais seu ofício.*

*Sempre procuro praticar acordeon pelo menos três vezes por semana, procuro permanecer o máximo de tempo com ele para poder humanizá-lo e construir cenas com ele.*

*Acredito que se não fosse à existência do Palhaço musical não existiriam tantos números belos como, por exemplo, a clássica reprise “O Concertista” e também as inúmeras possibilidades que ele tem de costurar cenas e harmonizá-las. Tive a oportunidade na ESLIPA de construir cenas cômicas baseadas em músicas e sambas clássicas, onde foram obtidos belos resultados.*

#### **4.2.4 Cíntia Nunes – Palhaça Rita Roberta**

*Foi na ESLIPA que tive meu primeiro contato com atividades musicais.*

*Eu tinha vergonha de cantar em público e não sabia soltar a voz, a aula da Paula Leal me fez entender que eu posso trabalhar a voz e ser capaz de cantar afinada, corretamente, desde de que faça os exercícios, pratique, saiba usar a respiração, o diafragma. Então foi fundamental para mim, porque me sinto capaz agora, sei que é possível me propor a cantar. Sinto que posso trazer de volta músicas clássicas, ricas, que as crianças de hoje precisam conhecer.*

*No caso dos instrumentos, senti que eu deveria ter tido esse contato antes, entrei na turma de percussão e me identifiquei logo com o pandeiro. Comprei um para mim na primeira oportunidade. Tive facilidade e achei prático, por caber na minha mala de palhaça, onde posso leva-lo sempre comigo. Fiquei encantada na aula de cordel, onde pude criar e consegui cantar e tocar ao mesmo tempo.*

*Senti que o artista com habilidades musicais pode se tornar melhor e mais completo. Depois dos contatos com a música que a ESLIPA me proporcionou, sinto que posso acrescentar a música de maneira mais direta em todos os meus trabalhos.*

*Antes da ESLIPA, eu não me arrisquei a ir até alguma aula de canto, nem tinha tido a oportunidade de tocar ou tentar tocar nenhum instrumento. Meu contato com a música era através da dança e dos meus números de circo, tentava encaixar meus passos na música. Era o mais próximo que eu fazia. Depois da ESLIPA fui procurar aulas de acordeon e estou fazendo até hoje. Planejo tocar nos espetáculos e futuramente cantar também. Quanto ao pandeiro, sempre que posso toco com alguém que já sabe. Ou se escuto uma batucada em algum lugar, corro, pego e tento acompanhar.*

*Sinto que o palhaço que toca algum instrumento é mais encantador, poético, parece ser mais valorizado pela plateia. A música ao vivo é mais sedutora do que a gravada. Potencializa porque o público, além de ouvir e sentir a música, pode ver a música. O artista se torna mais completo, com mais habilidades. Além disso é mais uma possibilidade para o improviso.*

*E vou continuar! Vou seguir firme no acordeon. Eu amo aquele som. Parece que ele foi criado especialmente para o circo (apesar de ficarem pedindo pra eu tocar forró). Estou torcendo para chegar logo o dia que eu vou tocar a minha primeira música acompanhada do meu nariz!!!*

#### **4.2.5 Gzuz Lima – Palhaço Mijolino**

*As minhas experiências em palhaçaria e em música possuem um ponto de convergência que as fazem ser indissociáveis, na medida em que a cena exige ritmo na apresentação e a música tem no ritmo um de seus principais componentes.*

*A questão da utilização da música na composição da cena reforça o caráter emocional que se deseja obter com sua utilização e nesse sentido ela se torna importante no trabalho do palhaço, considerando que o valor do trabalho só existe e se concretiza se for referendado pelo público, através das palmas e do resultado do chapéu e esse resultado pode ser reforçado através da música.*

*Quero ressaltar que o conhecimento de música e a habilidade em executar um instrumento exige tempo e dedicação e, nesse sentido, mesmo que o palhaço não necessite ser um virtuose, um mínimo de conhecimento e habilidade são necessários.*

*A experiência das atividades musicais da ESLIPA ressoa de forma positiva, pois tinha muita curiosidade em conhecer o funcionamento de um acordeão. Pensei inclusive em comprar um, mas fiquei surpreso com os preços praticados no mercado de novos. Recorri ao mercado de usados e fui alertado sobre a quantidade enorme de logro a que são submetidos os novatos. Estou aguardando uma boa oportunidade para comprar um.*

*Quanto a minha relação com a música, sou ouvinte viciado em som. Dos mais exóticos vindo do Oriente ao maracatu, maxixe e samba de nossas raízes. Antes da ESLIPA eu tocava violão e bateria, e entendia a música por si mesma. Com as aulas do Ricardo Pavão compreendi como a música estabelece o clima da cena do palhaço. Já havia experimentado algo similar em encenação teatral em forma de trilha sonora, mas com o palhaço é muito mais forte e vibrante.*

*Gosto muito das sonoridades obtidas com apitos, chocalhos e tambores quando bem dosadas e utilizadas com critérios e objetivos definidos. Estou retomando meus estudos com viola de arco e estou construindo um instrumento feito de cabaça com a mesma afinação da viola, executado com arco, exclusivamente para tocar em rodas de palhaços.*

*Para potencializar o ofício do palhaço com a música penso em particular que a bateria tem um papel fundamental marcando toda a ação do(s) palhaço(s). Assim como o texto, a iluminação e o cenário/figurinos, a música é um dos assessórios indispensáveis no planejamento e execução de um espetáculo de palhaçaria. Está sim em meus planos continuar o estudo de música aliado ao palhaço.*

## REFERÊNCIAS

### I. Fontes Impressas

#### a. Periódicos e revistas

- *A Gazeta Esportiva*. São Paulo, ano 32, n. 11.229, 23 de novembro de 1961 – TITO NETO: “Chamada de Palhaço”.
- *Almanaque Off Sina 21 anos [circo teatro de rua]*. Rio de Janeiro, 2008.
- *Almanaque Comemorativo de 25 anos do Grupo Off-Sina [circo teatro de rua]*. Rio de Janeiro, 2014.
- *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 5 de agosto de 1902.
- *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 22 de abril de 1970. “O Treme-Treme” – Pasta 2, página 11.
- *O Globo*. Rio de Janeiro, ano 52, n. 15.751, 21 de novembro de 1976– coluna “Grande Rio”. Pasta 2, página nº 166.
- *O Mambembe*. Rio de Janeiro, ano 5, n. 4, jul. 1983.

#### b. Memorialistas

TITO NETO. **Minha vida no circo**. São Paulo: Ed. Autores Novos, 1985.

#### c. Dicionários/Enciclopédias

CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 5. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1984. Clássicos da cultura brasileira, v. 4.

### II. Entrevistas

MORAIS, Lilian; RIGUETTI, Richard. Entrevista concedida a Erminia Silva e Celso Amâncio de Melo Filho. Rio de Janeiro, jul. 2014.

MORAIS, Lilian; RIGUETTI, Richard. Entrevista concedida Erminia Silva. Rio de Janeiro, 03 abr. 2012.

### III. WEB SITES

<http://www.black-face.com>

<http://www.dicionariompb.com.br>

<http://www.circonteudo.com.br>

<http://www.circocaramba.com.br>

<http://www.cultura.sp.gov.br>

[http://www.famescbji.edu.br/famescbji/biblioteca/livros\\_filosofia/O\\_que\\_e\\_Fosofia.pdf](http://www.famescbji.edu.br/famescbji/biblioteca/livros_filosofia/O_que_e_Fosofia.pdf)

<http://circoloninha.wordpress.com/2011/09/25/o-palhaco-de-picadeiro/>

<http://parlapatoes.com.br/texto-programa-content.php?id=33>

<http://www.laminima.com.br/>

<http://www.leobassi.com/>

<http://www.lumeteatro.com.br/espetaculo.php?id=28>

<http://www.mundoclown.com.br/tiposdeclowns>

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Emilinha\\_Borba](http://pt.wikipedia.org/wiki/Emilinha_Borba)

#### IV. Bibliografia

- ABREU, Martha. **O império do Divino**: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1910. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, São Paulo: FAPESP, 1999.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Zahar. Rio de Janeiro, 1985.
- ANDRADE, José Carlos dos Santos. **O teatro no Circo Brasileiro estudo de caso**: Circo- Teatro Pavilhão Arethuzza. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 2010.
- ANDRADE, Mário de. **Pequena história da música**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.
- ANICETO, Flavio. **Palhaços**: poética e política nas ruas. Direito à cultura e à cidade. Rio de Janeiro: Poetas de Paquetá, 2014.
- AVANZI, Roger; TAMAOKI, Verônica. **Circo Nerino**. São Paulo: Pindorama Circus. Códex, 2004.
- BEAUVAIS, Robert. Les excentriques. In: FABBRI, J; SALLÉ, A. (Org.). **Clowns et farceurs**. Paris: Bordas, 1982.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Unesp, 2003.
- BONDÍA, Larrosa Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**. Universidade de Barcelona. Espanha, 2001.
- 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**, ano 3, v. 3, n. 4, out./dez. 2006. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>. Acesso em: 18 ago. 2014.
- 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.
- CASTRO, Alice Viveiros de. **O elogio da bobagem**: palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é um Conceito?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. p. 15-48. Disponível em: [http://www.famescbji.edu.br/famescbji/biblioteca/livros\\_filosofia/O\\_que\\_e\\_Fosofia.pdf](http://www.famescbji.edu.br/famescbji/biblioteca/livros_filosofia/O_que_e_Fosofia.pdf) . Acesso em: 18 ago. 2014.
- DUARTE, Regina Horta. **Noites circenses**: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no Século XIX. Campinas: UNICAMP, 1995.
- FABBRI, Jacques; SALLÉ, André. (Org.). **Clowns et farceurs**. Paris: Bordas, 1982.
- HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LENHARO, Alcir. **Cantores do rádio**: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas: Unicamp, 1995.
- LEVY, Pierre Robert. **Les clowns et la tradition clownesque**. Sorvilier: Editions de la Gardine, 199.
- MELO FILHO, Celso Amâncio. **A música como recurso cênico de palhaços: Cia. Teatral Turma do Biribinha e Circo Amarillo**. 2013. 164 f. São Paulo: Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Estadual Paulista – UNESP “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, Área de concentração em Artes Cênicas, São Paulo, 2013.
- MENCARELLI, Fernando Antonio. **Cena Aberta**: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Campinas: Unicamp, 1999.
- MORAIS FILHO, MELLO. **Festas e tradições populares no brasil**. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia, 1979.
- PÁTEO, Maria Luisa de Freitas Duarte do. **Bandas de música e cotidiano urbano**. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, São Paulo, 1997.
- REIS, Ricardo Somazz. Histórias e lembranças: Circo Sudan. Palavras de Neyd Alves Somazz. **Circonteúdo**, 09 fev. 2010. Disponível em: <[http://www.circonteudo.com.br/stories/documentos/2578\\_a\\_historia\\_do\\_circo\\_sudam.pdf](http://www.circonteudo.com.br/stories/documentos/2578_a_historia_do_circo_sudam.pdf)> . Acesso em: 01 set. 2014.
- RÉMY, Tristan. **Les clowns**. Paris: Bernard Grasset, 2002.
- 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) – Universidade Estadual Paulista – UNESP “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, São Paulo, 2008.
- SANTOS, Sarah Monteath dos. **Mulheres palhaços**: percursos históricos da palhaçaria feminina no Brasil. 2014. 180 f. São Paulo, Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista – UNESP “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, 2014.
- 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: Editora Altana, 2007. Disponível em: <[www.funarte.gov.br](http://www.funarte.gov.br)>. Acesso em: 01 set. 2014.
- SILVA, Erminia; ABREU, Luís Alberto de. **Respeitável público...o circo em cena**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. Disponível em: <[www.funarte.gov.br](http://www.funarte.gov.br)>. Acesso em: 01 set. 2014.
- SILVA, Erminia. Circo-teatro é teatro no circo. **Revista Anjos do Picadeiro: Encontro Internacional de Palhaços**, Rio de Janeiro,

n. 7, p. 32-51, maio 2009b.

SILVA, Erminia et al. Pesquisa panorama dos malabares. **Circonteúdo**, 16 nov. 2011. Disponível em: <[http://www.pindoramacircus.com.br/stories/documentos/3294\\_PANORAMA\\_DO\\_MALABARISMO\\_NO\\_BRASIL%20-%20Relatorio%20Final%209-8-11%20-%20Revisado.pdf](http://www.pindoramacircus.com.br/stories/documentos/3294_PANORAMA_DO_MALABARISMO_NO_BRASIL%20-%20Relatorio%20Final%209-8-11%20-%20Revisado.pdf)>. Acesso em: 13 out. 2014.

SILVA, Ermínia. Biribinha: permanências, transformações, readaptações e reinvencão do artista circense. **Rego do gorila**, Presidente Prudente, n. 1, p. 27-29, nov. 2011.

SILVA, Erminia. **O novo está em outro lugar**. Rio de Janeiro: SESC. DN, 2011b. p. 12-21. Palco Giratório 2011: Rede SESC de Difusão e Intercâmbio das Artes Cênicas.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular**: os sons que vêm da rua. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976.

TINHORÃO, José Ramos. **Cultura popular**: temas e questões. São Paulo: Ed. 23, 2001.

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

## NOTAS

1. DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 30.
2. DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 31.
3. DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 29.
4. CASTRO, 2005, p. 11.
5. CASTRO, 2005, p.66.
6. CASTRO, 2005, p. 184-185.
7. CASTRO, 2005, p. 185-186.
8. BOLOGNESI, 2003, p. 62.
9. BOLOGNESI, 2003, p. 76.
10. MELO FILHO, 2013, p. 56.
11. BEAUVAIS, 1982, p. 56 apud MELO FILHO, 2013, p. 56.
12. CASTRO, 2005, p. 188.
13. MELO FILHO, 2013, p. 52.
14. RÉMY, 2002 apud MELO FILHO, 2013.
15. BOLOGNESI, 2003, p. 78 apud MELO FILHO, 2013, p. 57.
16. MELO FILHO, 2013, p. 57.
17. ABREU; SILVA, 2009, p. 47.
18. RÉMY, 2002, p. 50 apud MELO FILHO, 2013, p. 40.
19. RÉMY, 2002, p. 50 apud MELO FILHO, 2013, p. 46.
20. LEVY, 1999, p. 206 apud MELO FILHO, 2013, p. 58.
21. RÉMY, 2002, p. 398 apud MELO FILHO, 2013, p. 57.
22. 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=FN9CWCZFPu>>. Acesso em: 03 nov. 2014.
23. MELO FILHO, 2013, p. 55.
24. Informação do site <[www.black-face.com](http://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. Acesso em: 03 nov. 2014.
25. 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.
26. SANTOS, 2008, p. 111.
27. SANTOS, 2008, p. 50.
28. SANTOS, 2008, p. 65.
29. CHAGAS apud SANTOS, 2008, p. 130.
30. O Paiz, 02.05.1894 apud SILVA, 2007, p. 116.
31. SILVA, 2007, p. 116.
32. Diário de Campinas, 06 e 13.08.1881.
33. Correio Paulistano, 09.05.1876.
34. ANDRADE, 1987, p. 158 apud SILVA, 2007, p. 113.
35. PÁTEO, 1997, p. 143 apud SILVA, 2007, p. 114.
36. Gazeta de Notícias, 16.09.1875.
37. PÁTEO, 1997, p. 76-77 apud SILVA, 2007, p. 114.
38. PÁTEO, 1997, p. 76-77 apud SILVA, 2007, p. 137.
39. TINHORÃO, 2001, p. 56-57 apud SILVA, 2007, p. 117.
40. ANDRADE, 1987, p. 139 apud SILVA, 2007, p. 118.
41. CASCUDO, 1984 apud SILVA, 2007, p. 119.
42. MORAES FILHO, 1979, p. 61 apud SILVA, 2007, p. 119
43. TINHORÃO, 1976, p. 142-143 apud
44. SILVA, 2007 p. 119.
45. MELO FILHO, 2013, p. 65.
46. TINHORÃO, 1976, p. 139-140.
47. SILVA, 2007, p. 124.
48. SILVA, 2007, p. 171.
49. CASTRO, 2005, p. 167 apud MELO FILHO, 2013, p. 69.
50. AVANZI; TAMAOKI, 2004, p. 31.
51. AVANZI; TAMAOKI, 2004, p. 35.
52. Disponível em: <<http://www.lumeteatro.com.br/espeticulo.php?id=28>>. Acesso em: 08 set. 2014.
53. Encontro realizado em 17 de novembro de 2011.
54. TINHORÃO, 1976, p. 75.
55. SILVA, 2007, p. 189.
56. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/>>. Acesso em: 28 ago. 2014.
57. TORRES, Roberto. Gordurinha. 2. ed. 2009. Coleção Gente da Bahia. Disponível em: <[www.circonteudo.com.br](http://www.circonteudo.com.br)> Acesso em: 28 ago. 2014.

58. Este tema será analisado ao se discutir o surgimento das escolas de circo fora da lona.
59. 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.
60. Entrevista dada por ele à A Gazeta Esportiva (RJ), em 30.06.1958.
61. Almanaque Off-Sina 21 anos, 2008, p. 28.
62. O MAMBEMBE, 1983.
63. Este trabalho está disponível no link: <[http://www.circonteudo.com.br/stories/documentos/2578\\_a\\_historia\\_do\\_circo\\_sudam.pdf](http://www.circonteudo.com.br/stories/documentos/2578_a_historia_do_circo_sudam.pdf)>. Acesso em: 08 nov. 2014.
64. SILVA, 2007; ABREU; SILVA, 2009
65. REIS, 2010, p. 8.
66. REIS, 2010, p. 18
67. A revista do ano não pode ser confundida com o teatro de revista. A primeira tem origens no século XIX, e a proposta é “passar em revista os acontecimentos do ano”, podendo ser a morte de alguém importante, junto com enchentes, carestias, carnaval, músicas de sucesso, etc. Segundo Fernando Mencarelli: “A nosso ver, esta questão remete à popularidade que gozavam os diversos gêneros ligeiros, particularmente, a revista do ano, em várias das novas grandes cidades modernas europeias e americanas do século XIX. Em comum, elas tinham o fato de aglutinar um número crescente de pessoas com origens, valores e tradições culturais as mais diversas, sejam vindas do campo, emigrados de cidades menores ou imigrados de diferentes países, compondo um novo perfil de sociedade, extremamente complexa e carente de novas formas culturais adequadas à vida das metrópoles modernas. A proliferação de gêneros de teatro musical típica desse período, no qual se inclui com destaque o grande desenvolvimento das revistas de ano, seria um dos primeiros e mais significativos passos na constituição de uma cultura própria dessas novas sociedades, revelando-se como um dos primeiros ensaios, como uma pré-figuração - particularmente no que se refere à formação de uma linguagem característica - do que viria a se definir plenamente como cultura de massas com o aparecimento e popularização do cinema profundamente enraizado no mesmo contexto. As origens populares, a multiplicidade de elementos de referências culturais distintas presentes na sua realização e a abordagem satírica dos fatos mais marcantes do cotidiano das grandes cidades são alguns dos elementos, que poderiam explicar o alcance e o sucesso das revistas de ano, que, por permitirem uma visão “caleidoscópica” dessa sociedade moderna, transformaram-se numa das formas culturais mais características e num espaço privilegiado de expressão dessa mesma sociedade.” (MENCARELLI, 1999, p. 33).
68. REIS, 2010, p. 18-19
69. REIS, 2010, p. 17.
70. REIS, 2010, p. 19.
71. AVANZI, TAMAOKI, 2004; CASTRO, 2005; SILVA, 2007; ABREU; SILVA, 2009.
72. REIS, 2010, p. 20-21.
73. Jornal do Brasil, 1970.
74. Almanaque Off-Sina 21 Anos, 2008, p. 28
75. Tito estudou no bairro da Vila Mariana, em São Paulo, em uma escola onde diversos circenses, ainda criança, também frequentavam: Aparecida Baxter, Carlos Queirolo (palhaço Torresmo), entre outros. Desde a infância, esteve presente nos circos, começou sendo baleiro e se tornou um artista também. Casou com Nadir Orlandino, uma das famílias tradicionais circenses brasileiras. Como empresário e produtor cultural foi chamado de “O maior animador circense do Brasil; “O rei do circo”; “O homem-show”; “Líder da Classe”. Nos shows circenses que ele produzia, apresentado em vários bairros da cidade de São Paulo, inúmeros artistas que no período estavam no rádio e TV, mas que tiveram início nos palcos/picadeiros eram contratados por ele, como exemplo: Vicente Celestino, Sérgio Reis, Silvana, Francisco Petrônio, Carmem Silva, Pery Ribeiro, Francisco Carlos, Morgana, Hélio Souto, Rinaldo Calheiros, Claudia Barroso, Marta Mendonça, entre outros. (TITO NETO, 1985)
76. Catulo da Paixão Cearense, Benjamim de Oliveira, Eduardo das Neves, Catete, Mário Pinheiro, Manoel Pedro dos Santos – o Baiano, Paulino Sacramento, Anacleto de Medeiros, Júlio de Assunção (cantor, tocador de cavaquinho e violão), Joaquim Antônio da Silva Calado, João Pernambuco (João Teixeira Guimarães), Donga, Nozinho, Quincas Laranjeiras (Joaquim Francisco dos Santos – 1873-1935 – Violonista e compositor, foi companheiro de Catulo da Paixão Cearense, Irineu de Almeida, Anacleto de Medeiros, Juca Kalut e Luís de Sousa. Participou da serenata em homenagem a Santos Dumont em 1903, organizada por Eduardo das Neves), Alfredo da Rocha Viana, Pixinguinha – (1897-1973) – Compositor, orquestrador, flautista e saxofonista, que aos 16 anos, foi contratado como músico e estreia em 1913 na peça Chegou o Neves, que contava um dos grandes elencos da época: Cinira Polônio, Brandão Velho, Mercedes Vila, Júlia Martins e outros. Além de figurar na orquestra, executava um choro como solista e obteve muito sucesso. Passou a ser requisitado para tocar em teatros, circos e orquestras de cinema); Orlando Silva - Orlando Garcia da Silva – (1915 Rio de Janeiro, RJ; 7/8/1978 Rio de Janeiro, RJ) Entre vários outros.
77. “Crom” é uma palavra derivada da palavra clown e é utilizada por artistas circenses brasileiros para referirem-se ao clown branco.
78. A Gazeta Esportiva, 1961.
79. LENHARO, 1995, p. 41.
80. A maioria das pesquisas destes artistas foi feita nos links: <http://pt.wikipedia.org> e <http://www.dicionariompb.com.br>. Acesso em: 03 nov. 2014.
81. Escrevemos para o organizador do [www.dicionariompb.com.br](http://www.dicionariompb.com.br) – Cravo Albin, perguntando Emilinha havia trabalhado em circos. Paulo Luna ([pauloluna@yahoo.com.br](mailto:pauloluna@yahoo.com.br)), pesquisador responsável pelo verbete de Emilinha me respondeu agradecendo as informações, dizendo que iria pesquisar sobre isso, bem como levantar fontes sobre Orlando Gil para fazer um verbete.
82. Waldemar Seyssel – Palhaço Arrelia - Em 1951, passou a apresentar na antiga TV Paulista o programa “Circo do Arrelia”, transmitido ao vivo. Ainda em 1951, gravou seu primeiro disco, pelo selo Carnaval, cantando em dueto com Pimentinha a marcha “Muito bem!”, de sua parceria com Manoel Ferreira e Antônio Mojica. Em 1953, passou a apresentar o programa “Circo do Arrelia” na TV Record onde fez dupla com seu sobrinho Pimentinha, em programa que ficou no ar durante vinte anos. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br>>. Acesso em: 08 nov. 2014.
83. George Savalla Gomes – o palhaço Carequinha (nascido em 18/7/1915, com cinco anos de idade iniciou sua vida artística no Circo Peruano), estreou como cantor na Rádio Mayrink Veiga no Rio de Janeiro, no programa “Picolino”, de Barbosa Jr. Também, em 1950, passou a trabalhar na recém inaugurada TV Tupi, formando uma dupla de palhaços com Fred, nome artístico utilizado por Fred Vilar, no programa “Circo do Carequinha”, tornando-se pioneiro do circo na televisão brasileira e de programas infantis ao vivo na TV. O programa permaneceu 16 anos no ar. A amizade com Fred, seu parceiro nos programas de televisão, teve início no Circo Sarrazani, onde os dois faziam também o papel de galãs nas peças que eram encenadas. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br>>. Acesso em: 08

nov. 2014.

84. Walter Stuart - Um dos primeiros comediantes da televisão brasileira estreou em 1951 na recém-inaugurada TV Tupi, onde escreveu, dirigiu e protagonizou programas como Olindo Topa Tudo, Circo Bom Bril, TV Stuart Canal Zero e A Bola do Dia, este último tendo permanecido mais de dez anos no ar. Stuart foi levado para as Emissoras Associadas por Costa Lima e tornou-se um pioneiro, ao trazer o circo para o vídeo e criando uma linguagem de humor que não existia. Ele inovou ao levar a tradição circense de sua família (aos 6 anos já atuava nos picadeiros do circo de seu pai) para a TV. Stuart contratou com os maiores nomes da dramaturgia brasileira, como Paulo Autran, Raul Cortez e Lílian Lemmert. Seu último papel foi o de um amalucado em A Praça é Nossa, do SBT. Nasceu em Birigui, interior de São Paulo, quando apresentava-se na cidade a companhia circense de seu pai, o francês Albert Canalis. Sua mãe, a atriz espanhola Conceição Tereza, só deixou de trabalhar quando estava perto dos trabalhos de parto. Ele viveu sua infância e juventude no ambiente de circo, tendo viajado com a trupe por todo o Brasil, até nos lugares mais retirados. Aos três anos de idade, mudou-se com a família para Buenos Aires, onde viveram por mais de sete anos. Foi nessa época que Walter Stuart Canalis ingressou num colégio francês, onde estudou por dois anos. Mesmo tendo estudado pouco em colégios, ele nunca descuidou de sua educação. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br>>. Acesso em: 08 nov de 2014.
85. Tvlandia, ano I, n.11, p. 14 e 21, 2-8 out. 1961. [ coluna da revista – Cirquinho: Alegria da Garotada]
86. O Globo, 1976.
87. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/humor/shazan-xerife-cia.htm>>. Acesso em: 08 nov. 2014.
88. Disponível em: <<http://tvg.globo.com/domingao-do-faustao/Memoria-Domingao/noticia/2011/09/famosos-aprendem-novas-tecnicas-e-se-aventuram-no-circo-do-faustao.html>>. Acesso em: 09 abr.2012.
89. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 05 de dezembro de 2001.
90. SILVEIRA, 2012 apud MELO FILHO, 2013, p. 80
91. Refere-se ao Cirque de Soleil.
92. SILVEIRA, 2012 apud MELO FILHO, 2013, p. 83.
93. SILVEIRA, 2012 apud MELO FILHO, 2013, p. 84.
94. SILVA, 2011, p. 27-29.
95. SILVEIRA, 2012 apud MELO FILHO, 2013, p. 88.
96. SILVEIRA, 2012 apud MELO FILHO, 2013, p. 88.
97. SILVEIRA, 2012 apud MELO FILHO, 2013, p. 95.
98. Alguns trechos gravados dessa apresentação podem ser assistidos no site Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=heAACVWwV0>>. Acesso em: 03 out. 2014.
99. Tradução livre do termo Bouteillophone, empregado por Jean Devove (apud MELO FILHO, 2013, p. 92).
100. SEIBEL, 1993.
101. Mais detalhes acerca desse espetáculo podem ser encontrados em minha dissertação de mestrado. (MELO FILHO, 2013).
102. 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”, sediada na cidade de Campinas-SP. Disponível em: <[circocaramba.com.br](http://circocaramba.com.br)>. Acesso em: 03 nov. 2014.
103. LUJAN, 2012 apud MELO FILHO, 2013, p. 121.
104. Exemplos variados desses grupos podem ser vistos no endereço eletrônico. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=TS7UPQIc6Ok>>. Acesso em: 03 nov. 2014.
105. CANALE, 2005, p. 212.
106. Atualmente, essa mostra se chama Mostra SESC Cariri de Culturas e acontece anualmente na região do Cariri, no sul do Ceará.
107. 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: <[www.laminima.com.br](http://www.laminima.com.br)>. Acesso em: 03 nov. 2014.
108. Leo Bassi (1952-), ator italiano que se define como bufão, atualmente é um dos comicos 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. Disponível em: <<http://www.leobassi.com>>. Acesso em: 03 nov. 2014.
109. LUJAN, 2012, apud MELO FILHO, 2013, p. 126
110. LUJAN, Marcelo. Entrevista concedida a Celso Amâncio de Melo Filho. Franca, 2012. (MELO FILHO, 2013, p. 126).
111. LUJAN, Marcelo. Entrevista concedida a Celso Amâncio de Melo Filho. Franca, 2012. (MELO FILHO, 2013, p. 126).
112. 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.
113. LUJAN, Marcelo. Entrevista concedida a Celso Amâncio de Melo Filho. Franca, 2012. (MELO FILHO, 2013, p. 128).
114. NÓRDIO, 2012 apud MELO FILHO, 2013, p. 128.
115. 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.
116. 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 analisa 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>>. Acesso em: 03 nov. 2014.
117. BOLOGNESI, 2003, p. 187.
118. WISNIK, 1999, p. 43.
119. SANTOS, 2014
120. HUEY, 2012.
121. SANTOS, 2014.
122. HUEY, 2012, p. 306 apud SANTOS, 2014, p. 56.
123. SANTOS, 2014, p. 56-57
124. AVANZI, 2012, p. 17 apud SANTOS, 2014, p. 70-71.
125. Afecção neste texto não está sendo entendida como “afetivo”, mas como uma modificação de corpos. É um efeito de um corpo sobre o outro; é uma mistura de corpos; um corpo age sobre o outro e o que recebe, recebe as características do primeiro corpo.” BLACK, Joe. Os bons encontros e os maus encontros: Deleuze e Espinosa. 2008. Disponível em: <<http://joevancaitano.blogspot.com.br/2008/10/os->

- bons-encontros-e-os-maus-encontros.html>. Acesso em: 08 nov. 2014.
126. Os artistas do Grupo Off-Sina, em conjunto com outros artistas da cidade do Rio de Janeiro, são participantes ativos da militância, nessa cidade, pela apropriação do espaço público e o direito à cidade, atuando contra medidas que limitem os espaços públicos e privilegiem empresas privadas em detrimento do acesso democrático a esses espaços. Segundo Flávio Aniceto (2014), uma série de ações que partiram do poder municipal carioca, conhecidas como “Choque de Ordem”, a partir de 2009 passaram a limitar a ação dos artistas no espaço público, sob o pretexto de garantir a ordem pública. Diversos grupos da cidade se organizaram em um fórum de discussões e ações denominadas “Arte Pública” e conseguiram, no ano de 2012, a aprovação da Lei 5.429/2012, a Lei do Artista da Rua, que garante a liberdade para que artistas possam se apresentar livremente nas ruas e praças da cidade do Rio de Janeiro. O livro de Flávio Aniceto (2014) traz um panorama completo desse processo, sendo Richard Riguetti um dos narradores desses fatos históricos.
  127. Entrevista de Richard Righetti concedida Erminia Silva em 03 de abr de 2012.
  128. Entrevista de Richard Righetti concedida Erminia Silva em 03 de abr de 2012.
  129. Entrevista de Lilian Moraes concedida Erminia Silva em 03 de abr de 2012.
  130. Entrevista concedida a Erminia Silva e Celso Amâncio de Melo Filho. Rio de Janeiro, jul. 2014.
  131. Entrevista concedida a Erminia Silva e Celso Amâncio de Melo Filho. Rio de Janeiro, jul. 2014.
  132. Entrevista concedida a Erminia Silva e Celso Amâncio de Melo Filho. Rio de Janeiro, jul. 2014.
  133. Almanaque Off-Sina 21 anos, 2008, p. 35.
  134. Almanaque Off-Sina 21 anos, 2008, p. 39.
  135. Almanaque Off-Sina 21 anos, 2008, p. 49.
  136. Uma reportagem sobre a apresentação com Treme-Treme e Corrupta no Palhaço na Praça pode ser assistida no YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PSdezPnz2Ww>>. Acesso em: 05 nov. 2014.
  137. Entrevista concedida a Erminia Silva e Celso Amâncio de Melo Filho. Rio de Janeiro, jul. 2014.
  138. Entrevista concedida a Erminia Silva e Celso Amâncio de Melo Filho. Rio de Janeiro, jul. 2014.
  139. Almanaque Comemorativo de 25 anos do Grupo Off-Sina, 2014, p. 22.
  140. Almanaque Comemorativo de 25 anos do Grupo Off-Sina, 2014 p. 23.
  141. Esse espetáculo pode ser assistido integralmente no YouTube. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=uffVeYg\\_fpg](https://www.youtube.com/watch?v=uffVeYg_fpg)>. Acesso em: 05 nov. 2014.
  142. Almanaque Comemorativo de 25 anos do Grupo Off-Sina, 2014, p. 21.
  143. Entrevista concedida a Erminia Silva e Celso Amâncio de Melo Filho. Rio de Janeiro, jul. 2014.
  144. Almanaque Comemorativo de 25 anos do Grupo Off-Sina, 2014, p. 21.
  145. Almanaque Comemorativo de 25 anos do Grupo Off-Sina, 2014, p. 21.
  146. Um pouco dos números inusitados desse espetáculo, incluindo a bombofina, podem ser vistos no YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9R3PCqXWfc>>. Acesso em: 05 nov. 2014.
  147. Almanaque Comemorativo de 25 anos do Grupo Off-Sina, 2014, p. 39.
  148. Graduada em Artes Cênicas pela UNIRIO, Mestre em História Comparada pela UFRJ e doutoranda em Comunicação Social pela PUC/RS e Professora do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Maranhão-UFMA.
  149. Entrevista concedida a Erminia Silva e Celso Amâncio de Melo Filho. Rio de Janeiro, jul. 2014.
  150. Entrevista concedida a Erminia Silva e Celso Amâncio de Melo Filho. Rio de Janeiro, jul. 2014.
  151. ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 19.
  152. BONDÍA, 2002, p 25.



PATROCÍNIO

REALIZAÇÃO

