



Universidade Federal  
de São João del-Rei

**DEACE/COTEA**

**TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO**

**Palhaçaria musical - Investigações sobre música e comicidade**

**Júlia Dusi Werneck**

**São João del-Rei, MG  
Julho de 2019**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI  
COTEA/DEACE**

**Palhaçaria musical - Investigações sobre música e comicidade**

**Júlia Dusi Werneck**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
ao Curso de Teatro da Universidade Federal de  
São João del-Rei, como requisito parcial para  
obtenção do grau de **Bacharel em Teatro**.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Cristina M. Dias

**São João del-Rei, MG  
Julho de 2019**

## **AGRADECIMENTOS**

§ *Aos professores Ana Dias, Marcelo Rocco e Cláudio Alberto dos Santos que presenciaram e colaboraram com minha pesquisa em música e teatro;*

§ *Ao Leonardo Rocha, diretor do trabalho prático;*

§ *À todos os amigos, palhaços ou não, que colaboraram de alguma forma com este processo;*

§ *À minha mãe, com todo seu afeto e espírito de palhaça.*

## INTRODUÇÃO

Essa pesquisa surgiu da inquietação de unir, conciliar e/ou integrar o estudo da música em processos teatrais. Venho experimentando essa junção de forma prática em diversos contextos: participando da construção e execução de sonoplastias para espetáculos teatrais, na preparação musical de atores, inserindo mais efetivamente meus estudos musicais em trabalhos com palhaçaria; este último será o ponto principal a ser tratado neste artigo. Essa investigação trará a discussão da música no âmbito da cena cômica, principalmente da palhaçaria, que será a linguagem utilizada para intermediar essa proposta de fundir os campos das artes cênicas e musicais.

Ao estudar teóricos que compreendem a música como fator elementar no Teatro – seja na construção, preparação, desenvolvimento ou execução da cena –, fui percebendo que os trabalhos sobre musicalidade são de suma importância para a formação do ator. A título de ilustração, vale ressaltar o compositor e encenador alemão Richard Wagner, que falava sobre a ideia de Arte Total, uma arte que fundiria as artes cênicas, musicais e plásticas. Menciono ainda Meyerhold, encenador russo, que, ao dedicar parte de seus trabalhos para estudar a relação entre música e cena, dizia que o estudo de música para atores era fundamental. O apoio nos estudos de Meyerhold sobre as relações cênico-musicais se mostrou essencial, pois apontava um olhar de análise musical sobre o espetáculo teatral: a partir dos elementos musicais, Meyerhold trabalhava o ritmo, o caráter, as pausas, a harmonia do todo, apresentando assim um leque de possibilidades criativas a partir da musicalidade.

Tratando-se de palhaçaria, mesmo que não se encontre tantos escritos sobre o assunto, os palhaços que têm um trabalho mais relacionado à música aparecem em diversos contextos, seja no circo, nas manifestações populares (considerando os brincantes como uma expressão “palhacística”), nas ruas, ONGs ou mesmo nos asilos e nos hospitais – locais de trabalho em que Patch Adams foi um dos principais precursores e que vem se expandindo cada vez mais.

Trazendo estudos brasileiros sobre o tema, Hermínia Silva e Celso Amâncio de Melo Filho trazem em seu livro *Palhaços Excêntricos Musicais* (2014) um pouco da trajetória desse tipo de palhaço, que explora o universo cômico e musical com suas “bugigangas musicais”, utilizando objetos que produzem os mais variados tipos de som.

Para este trabalho foi fundamental estudar sobre a figura do palhaço, suas origens e ramificações; as questões que definem ou diferem o palhaço de outros tipos cômicos; as discussões sobre os estilos clássicos e contemporâneos do circo; a palhaçaria feminina, que vem ganhando cada vez mais força e espaço; a dramaturgia clownesca e tantos outros assuntos que permeiam este vasto mundo da palhaçaria.

A escolha da palhaçaria como linguagem para este processo é um elemento chave, pois o palhaço permite, com sua liberdade poeticamente subversiva, permear e transcender os supostos limites que a música apresenta diante da cena e vice-versa. O palhaço em cena não precisa ser um músico exímio, tampouco um extraordinário ator, pois é por meio de suas falhas e dificuldades que se desenvolve e constitui a sua dramaturgia. Como li certa vez: “Não sou burro! Sou especialista em erro!”<sup>1</sup>

Apesar de encontrarmos grandes palhaços músicos ou que colocam a música como elemento essencial em suas criações, são poucos os trabalhos acadêmicos que abordam o assunto que eu defino, ainda sem muitas opções de termos, como “comicidade musical” ou “palhaçaria musical”. Por isso, além de pesquisas bibliográficas, tive como referência diversos vídeos de palhaços de variadas vertentes que muito me serviram para compreender melhor este universo cômico-musical.

Para o desenvolvimento prático desta investigação, trabalhei na criação de um número de palhaço – uma cena onde o palhaço apresenta suas habilidades, criado em 2018 na disciplina de Prática de Atuação (PA) “Gags e Vivências de Palhaço” ofertada pela professora Ana Dias. Utilizei o número como base para desenvolver e aprofundar ideias surgidas no decorrer do trabalho, sob a direção artística de Leonardo Rocha<sup>2</sup>, do grupo belorizontino de teatro Maria Cutia<sup>3</sup>, cuja produção teatral também se propõe a aprofundar nas possibilidades musicais no âmbito das artes da cena.

O número que me propus a desenvolver para esta pesquisa envolve alguns jogos musicais interativos, onde eu e a plateia construímos em conjunto a experiência de fazer música. Na cena inicial, minha palhaça (ora Jubiruba, ora Hortência)<sup>4</sup> chegava com sua

---

<sup>1</sup> Frase encontrada na internet como hiperlink atribuída a entrevista de Varlei Xavier, palhaço e educador, ao blog Caiodib.com.br

<sup>2</sup> Fundador e integrante do grupo Maria Cutia e diretor de números de palhaço.

<sup>3</sup> Criado em 2006, na cidade de Belo Horizonte, o Grupo Maria Cutia dedica-se principalmente à pesquisa do teatro de rua. Com um intenso diálogo com a música, todos os espetáculos da companhia têm trilha sonora executada ao vivo, cultivando uma pesquisa própria denominada música-em-cena. Ver: <http://www.mariacutia.com.br/>

<sup>4</sup> Jubiruba, nome escolhido por mim, Hortência, nome que ganhei de Andrea Macera na escola de palhaças. Ainda transito pelos dois nomes.

mala e, após tirar diversos objetos inusitados da mala, tirava sua flauta e apresentava a música Zinha, de Patápio Silva. Nessa música, Hortência criava um código para jogar com a plateia: a cada movimento de quadril, uma palma do público e, assim, se seguia a brincadeira. Quando o público errava, a palhaça reprovava as falhas com bom humor e arrancando risadas do público. Após apresentar a música, juntava suas coisas, se despedia do público e ia embora. Mais adiante falarei de como foi o processo de conciliar teoria e prática nesta cena.

O artigo se dividirá em três tópicos: o primeiro abordará o processo da música em cena, em especial no universo cômico, no esforço de compreender como ela participa nisso, como as trilhas sonoras cômicas são pensadas e quais recursos foram utilizados para fazer análises sobre trabalhos cômico-musicais; o segundo trará uma explanação sobre o palhaço e suas características, tanto a respeito da sua figura em si e sua comicidade própria; no terceiro e último tópico, apresentarei a relação que a pesquisa teórica teve com a prática, adentrando mais especificamente no processo de criação e aperfeiçoamento do número “Toque de Palhaça”, que teve sua apresentação final em primeiro de junho de 2019 na praça Bom Jesus de Matozinhos, São João del-Rei (MG).

## **COMICIDADE MUSICAL**

Escolher este tema como pesquisa de meu Trabalho de Conclusão de Curso não foi tarefa fácil. Me propus alguns desafios neste processo: começar a apresentar em praças, colocar meus conhecimentos e experiências de palhaço em prática fora da faculdade e, em específico para a pesquisa teórica, tive o desafio de escrever sobre um tema para o qual não se encontram muitas referências bibliográficas: a música cômica, que anda de mãos dadas com a palhaçaria musical.

Na pesquisa de referências teóricas para o que denominei como “comicidade musical”, encontrei alguns textos sobre trilha sonora de cinema mudo e de desenhos animados cômicos, que podem servir de alguma maneira para a pesquisa da música dentro da palhaçaria, já que ambos são do universo humorístico. Muito se fala em timbres inesperados, ruídos, notas que causam certa quebra de expectativa, além de outros fatores como escolha de músicas relacionadas ao tema, instrumentação, arranjos, ritmo, etc.

No início do cinema, as músicas eram tocadas ao vivo e os músicos muitas vezes improvisavam em cima de algumas músicas ou temas. Nessa época foram pensadas várias maneiras de se acompanhar o filme com trilha ao vivo. A relação som e imagem estava tomando cada vez mais proximidade no cinema e esse é um fator que muito acrescenta no caso desta pesquisa, já que estamos lidando com música e cena. Alguns instrumentos foram pensados especificamente para esta função, um deles é o “Photoplayer” que, segundo o site Wikipédia, “é uma orquestra mecânica automática usada pelos cinemas para produzir música fotográfica para acompanhar os filmes mudos”. Este instrumento possui variados recursos para produção de sons graves, agudos, médios, harmônicos, ruídos, etc. Quando o escutamos, conseguimos facilmente relacionar com um filme cômico ou um desenho animado. Suponho que seja uma referência muito forte para a música cômica. Alguns pesquisadores da área de sonoplastia e trilha musical abordam bastante a questão dos sons não convencionais, algo que também vem como característica dos palhaços músicos, principalmente os palhaços excêntrico musicais, sobre os quais falarei mais adiante.

[...] Uma bateria de artifícios e outros acessórios são realmente necessários para enfatizar a ação na tela de uma maneira cômica. Frequentemente o ruído é o artifício mais desejado para levantar a graça nos espectadores; e o ruído novamente pode ser de vários tipos. Ele deve sempre ser amplamente imitativo ao acompanhar uma queda, uma batida, um escorregão, um rodopio, um voo no ar, uma pancada, um apito de um motor, um pio de um pássaro, um miado de um gato, um latido de cachorro. Em última análise precisa-se de muito pouco para fazer uma plateia dar risada; o pavio de um arsenal de risadas pode ser explodido com uma pequena faísca. A experiência, aqui como em qualquer lugar, vai provar o melhor professor, e o músico vai em breve descobrir quais efeitos funcionam melhor e produzem os melhores resultados (LANG e WEST apud LEÃO, 2013, p. 49).

Tratando-se de música no Circo, Ermínia Silva e Celso Amâncio de Melo Filho (2014) se dedicaram a pesquisar sobre o tema através dos palhaços excêntrico musicais, que são palhaços que trabalham com música a partir de instrumentos não convencionais, muitas vezes criados por eles mesmos, produzindo diferentes sons e tocando de maneira original. No livro *Palhaços Excêntrico Musicais*, Celso e Ermínia trazem historicamente a música no circo:

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 (SILVA e MELO FILHO, 2014, p. 30).

O circo, com sua característica de transitar por várias cidades, levava algumas novidades, dentre elas músicas que estavam à tona, podendo ser comparado neste caso com o teatro de revista, que sempre trazia canções da época. O circo com músicos era muito valorizado na época e era comum que artistas circenses tocassem instrumentos e acabavam muitas vezes por participar das bandas, assim como músicos que passavam a participar de números circenses e, nessa relação, a música foi entrando para os picadeiros. Os autores também trazem as influências das apresentações em music halls (salões de música), vaudevilles e shows de variedades onde comediantes músicos frequentemente se apresentavam. Além disso, a música também exercia um trabalho de sonoplastia nos números:

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 (SILVA e MELO FILHO, p. 24).

Além dessas importantes referências para a presente pesquisa, um meio que contribuiu bastante para que eu compreendesse melhor a comicidade musical foi o registro em vídeo. Busquei por vídeos de apresentações de palhaços em circos, teatros e na rua, de músicos que rompem com a formalidade da performance musical “séria” e também trechos de filmes que abordam a música de maneira cômica. Dentre os artistas, destaco Grock, palhaço suíço multi-instrumentista; os Irmãos Marx, família de comediantes de muita relevância para o cinema; o Homem-Banda, Mauro Lauro Paulo, da Cia. Umpédedois, Hilary Chaplain, atriz cômica norte-americana; Spike Jones e City Slickers, banda americana cômica iniciada nos anos 40; Victor Borge, músico e comediante dinamarquês; Charlie Rivel, palhaço espanhol e Laura Dalmau, palhaça russa.

O vídeo que me propus a analisar traz a cena de Harpo e Chico, dois dos Irmãos Marx, tocando piano em “The Big Store”, filme lançado em 1941. A análise seguirá em anexo ao artigo. Para o desenvolvimento da análise, me baseei em elementos



dramatúrgicos da palhaçaria clássica e em procedimentos de fabricação de comicidade estudados por Henri Bergson (1987). O filósofo francês desenvolveu um estudo sobre o cômico em seu livro *O Riso – ensaio sobre a significação do cômico*, trazendo reflexões sobre porquê rimos, do quê rimos e de quem rimos. Nesse sentido, Bergson coloca como pilar principal da comicidade a rigidez, o mecânico. O professor e pesquisador Alberto Ferreira da Rocha Junior (Tibaji), em sua tese “Teatro brasileiro de revista: de Artur Azevedo a São João del-Rei”, salienta:

Segundo o autor de *Matéria e memória* [Bergson], o que a vida e a sociedade exigem de nós é a flexibilidade, a atenção e a maleabilidade para que possamos nos adaptar às situações. Quando acontece o contrário, a rigidez, a distração, a mecanicidade, seu efeito é o riso (2002, p. 11).

A partir disso, Bergson evidencia os procedimentos que podem gerar riso. Dentre alguns desses elementos, temos: repetição, inversão de papéis, questões dramatúrgicas (por exemplo, a interferência de séries, o nosso “quiprocó”), exageros, quebra de expectativa, desvio (distração), jogo de palavras, imperfeição, dentre outros. Frequentemente consegue-se relacioná-los às cenas cômicas musicais e perceber as diversas possibilidades que uma ação aparentemente simples apresenta, como se apresentar e tocar um instrumento. Para um palhaço, o caminho para uma ação simples passa por voltas e voltas até chegar onde se é esperado, e isso é um dos exemplos que podem nos levar a compreender a cômica e autêntica lógica de um palhaço.

Ao praticar este tipo de análise em diversos vídeos, principalmente dos artistas citados anteriormente como referência, pude perceber algumas características em comum entre eles. Muitos não se prendem à estrutura da música: se tiverem que interromper a música por algum fator externo, independente das pausas e do sentido da frase musical, simplesmente interrompem sem se atentar à “performance”, e isso gera riso. Por outro lado, como no vídeo dos irmãos Marx<sup>5</sup> e de Spike Jones<sup>6</sup>, por exemplo, os atores se atentam em fazer absolutamente tudo dentro do ritmo, até mesmo com as coisas que “em teoria” não fariam parte da música, como os sons de copos se entrecrocando, soluços, risadas e outros ruídos. Temos aí um bom exemplo da mecanicidade gerando riso.

---

<sup>5</sup> “The Big Store - Piano Scene - The Marx Brothers” (3m03s) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pbUrsot6oeY&t=124s>>. Acesso em 25 mai 2019

<sup>6</sup> “SPIKE JONES & CITY SLICKERS - Cocktails for two – 1945” (2m44s) Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=lv4b\\_qwC\\_Q](https://www.youtube.com/watch?v=lv4b_qwC_Q)> Acesso em: 25 mai. 2019

É importante atentarmos que é comum entre os comediantes musicais uma ruptura com a música formal, séria, rígida. Victor Borge<sup>7</sup> é um exemplo disso: está prestes a acompanhar uma cantora lírica após toda a preparação pré-performance dos músicos: cumprimentar o público, sentar, se adequar ao piano e ajeitar a postura. Quando está para começar, dá um grito: “GO!”(vai!). O público ri, pois seria um tanto quanto impróprio dar um grito daqueles numa sala de concerto ao invés de apenas fazer um movimento leve com a intenção de quem vai iniciar (habitual entre os músicos). Ao longo da música, quando a cantora está na nota mais aguda, Victor olha para o público e bota a mão nos ouvidos, fazendo uma careta: outra maneira considerada um tanto imprópria para um músico “sério”.

Outro exemplo é Laura Dalmau<sup>8</sup> que, após minutos tentando descobrir uma posição confortável para apoiar seu violino, começa a ler uma partitura. Toca dois compassos que se repetem durante a partitura inteira. Quando vai trocar de página, as notas são as mesmas. Troca de página novamente, e as notas continuam as mesmas, até que vai se dando conta de que a música é tão enorme quanto repetitiva e pula várias folhas para poder finalizar. A repetição como fabricação do cômico está presente nesta cena, assim como o fato dela pular diversas folhas de uma partitura, coisa que não se faria em uma performance musical “comum”.

## **A PALHAÇARIA COMO LINGUAGEM**

Todo o interesse de descobrir possibilidades criativas que surgissem do teatro e da música concomitantemente se consolidou por meio da linguagem do palhaço, manifestação que pode ser encontrada em diversas culturas, considerando aqui o palhaço como uma figura que transgride através do riso. Alice Viveiros de Castro, em seu livro *O Elogio da Bobagem* (2005), apresenta diversas expressões do palhaço em culturas do mundo inteiro. Temos os bufões e bobos da corte da idade média, a dupla de Mateus e Bastião da cultura popular brasileira, Vidusaka na Índia, o Macaco da ópera chinesa,

---

<sup>7</sup>“Victor Borge+Marilyn Mulvey ,(by SUNNY RAINBOW)” (6m07s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=E3QejAk4exw>>Acesso em: 25 mai. 2019

<sup>8</sup>“Great Clown” (4m59s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oTPvZAI-OXU&t=161s>>. Acesso em: 25 mai. 2019

enfim, são diversas as manifestações dessa figura pelo mundo. De acordo com o palhaço Chacovachi (Fernando Cavarozzi):

Não existe a cultura popular sem a risada, sem imagens grosseiras, exageradas, graciosas, sem gigantes ou anões, sem monstros, disfarces, sem paródias, piadas, sem pregar peças... Por trás de todas essas expressões há um espírito positivo, alegre e humano. Mesmo quando na festa há risadas e também sofrimentos, mesmo quando se celebra ou se molesta, o norte sempre está em função do renascimento e da vida. (CHACOVACHI, 2018, p. 99)

Temos aí uma aproximação da figura do palhaço: um compilado de risada, de ridículo, de festa, de sátira, de transgressão. Do que não é necessariamente belo nem nobre, mas tem uma característica que me arrisco a afirmar que diz muito sobre o tipo desta figura cômica – a liberdade de ser. Vale dizer que não é o objetivo desta pesquisa encontrar uma definição exata sobre o que é o palhaço, nem definir sua origem. São vários os lugares do mundo que podemos encontrar essa manifestação, que podem ter funções ou características diferentes de acordo com cada lugar. O palhaço do circo é mais uma dessas manifestações que teremos como referência para seguir este trabalho. Seu lugar ganhou cada vez mais destaque dentro do circo, até chegar às ruas e, hoje em dia, ao teatro. Para Alice Viveiros de Castro,

O palhaço de circo foi considerado um personagem cômico novo porque a ele foi permitido mesclar o palhaço de tablado de feira; os diferentes tipos de criados da Commedia dell'arte; as cenas tradicionais do clown inglês; o clown da pantomima e o jester shakesperiano. O circo moderno nasceu com a mística de ser um espetáculo diferente, onde o público veria o inusitado das feiras, com o requinte e a classe de um espetáculo de teatro e a organização e a grandiosidade de um desfile militar (CASTRO, 2005. p. 60)

Com o passar do tempo, o palhaço foi ganhando espaço em outros lugares e a pesquisa sobre o nariz vermelho, considerada a “menor máscara do mundo”, foi se diversificando. São vários os métodos de trabalhar com essa linguagem e há várias discussões em torno disso. Para explicitar um pouco, falarei de dois pontos que foram essenciais para que eu pudesse compreender melhor a linguagem do palhaço: o erro e o ridículo. Jacques Lecoq, grande mestre de teatro físico, dizia que “O clown é aquele que “faz fiasco”, que fracassa em seu número [...]. Por esse insucesso, ele desvela sua natureza humana profunda que nos emociona e nos faz rir ” (2010, p. 216). Esta fala de Lecoq expressa um novo olhar possível que viria para a construção do palhaço: percebemos o palhaço a partir de nosso próprio ridículo.

Outro ponto importante nesta fala de Lecoq é a atenção para o fracasso, que é uma característica na construção dramatúrgica das esquetes de palhaço. Mario Bolognesi, em seu livro “Palhaços”, fala de um número em que palhaços tentam executar um número de “salto mortal com a lata na mão”, mas no fim das contas se atrapalham de diversas maneiras: não conseguem subir a escada, quando sobem a escada esquecem de levar a lata, etc. Ao descrever o número, Bolognesi comenta que “Essa ‘reprise’, portanto, tem seu início parodiando o saltador circense, mas tal motivo é logo abandonado e a comicidade se direciona para os palhaços em si mesmos, ou seja, para suas inaptidões” (BOLOGNESI, 2003: 109)

Estas foram algumas referências para que a minha palhaça, Hortência, fosse aos poucos se consolidando, (e este processo é contínuo, acredito eu). Fiz minha primeira vivência de palhaço em 2013, num curso intensivo onde pude experimentar um pouco da descoberta do “estado” do palhaço. Apesar de ter participado de oficinas de palhaço esporádicas, voltei com a pesquisa “palhacística” apenas cinco anos depois, em 2018, na disciplina “Gags e Vivências de Palhaço”, com a professora e orientadora deste trabalho, Ana Dias. Nesta disciplina pude explorar à vontade o estado do palhaço, fazer intervenções nas ruas, praticar improvisos e gags e perceber características que se firmariam cada vez mais quando eu colocava o nariz vermelho. Percebia uma potente junção entre “estado” e técnica – que vem dos repertórios, dos treinamentos, das oficinas... da prática. E foi como trabalho final desta disciplina que surgiu a minha primeira cena de palhaço e que foi base para o trabalho prático desta pesquisa.

Fiquei pensando muito no que fazer para a cena final desta disciplina. Sabia que usaria a música, pois é algo que eu, pelo menos um pouco, tenho domínio – muitas vezes é o que querem saber quando você está no picadeiro. Assistindo vídeos e mais vídeos de palhaços, que sempre são referências fortes para mim, vi um vídeo<sup>9</sup> em que o palhaço Chacovachi entrega garrafas de vidro com água para a plateia e começava a regê-las para tocar as garrafas. Chacovachi então começava a reger quem tocaria as garrafas, porém com gestos obscenos: o comando para a pessoa da garrafa X tocar era quando ele colocasse a mão em suas partes íntimas. Para a pessoa Y, ele mostrava o dedo do meio, para a pessoa Z, ele fazia uma arma com a mão. A cada gesto que ele fazia, as gargalhadas apareciam. A música que Chacovachi estava regendo era um trecho famoso

---

<sup>9</sup> Chacovachi e as garrafas - 5º Na Ponta do Nariz - Festival Internacional de Palhaçaria e Comicidade (5m52s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HvVbvEWfOwc> Acesso em: 17 jun. 19

da Sinfonia nº 9 de Beethoven. Eram gestos que poderíamos considerar um tanto quanto inadequados, mas quando o público e o palhaço estão em comunhão, entende-se a brincadeira.

A partir daí tive a ideia de tocar a música “Zinha”, de Patápio Silva, que em sua gravação original continha um piano fazendo um ritmo que poderia ser substituído por palmas. Experimentei então: a cada jogada de quadril, uma palma. Quando apresentei percebi que tinha um momento da música - quando uma frase musical era um pouco mais longa do que as outras - que as pessoas sentiam vontade de bater palma e, mesmo sem eu ter dado a jogada de quadril as pessoas, batiam. A própria estrutura da música (neste caso, a repetição rítmica e melódica) é o que induz as palmas, mesmo que eu não estivesse dando o comando. Nesse momento em que o público se enganava, eu repreendia o público e explicava de novo até acertarmos juntos. E a busca pela pesquisa musical se fez mais clara: investigar, pela estrutura da música, possibilidades cênicas.

#### **“TOQUE DE PALHAÇA” - RELATO PESSOAL**

Para pôr em prática toda a pesquisa sobre comicidade musical, pensei em fazer um espetáculo solo sobre diversas outras coisas, mas depois me perguntei: por que eu simplesmente não invisto no que eu já tenho e que funciona? De imediato, me recordei do depoimento do palhaço Joe Jackson Jr, em que ele conta que teve um número em toda sua vida, herdado de seu pai, e revela que quanto mais ele praticava, melhor ficava o número<sup>10</sup>. Nesse sentido, salienta Chacovachi:

Realmente, trata-se de polir uma técnica, não há outra forma. Deve-se praticar e praticar e seguir praticando até atingir o brilho desejado. Em parte, com nosso palhaço e com nossas rotinas se passa o mesmo. Como dissemos, trata-se de ir, ir, ir até que saia. Provar no cotidiano, com público amigo, com crianças pequenas (CHACOVACHI, 2018, p. 61).

A escolha pelo trabalho solo se deu pelos fatores de poder ser um trabalho que possibilitasse me apresentar em qualquer lugar - estava prestes a cumprir uma viagem em que eu não teria um parceiro ou parceira de trabalho – e pelo fato de eu não ter uma dupla que também tivesse uma trajetória musical. Apesar da escolha de seguir com o

---

<sup>10</sup> Joe Jackson Jr. 2013. (12m33s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dfTGc-Oy5I4>. Acesso em: 02 mai. 2019.

solo, não era de meu interesse fazê-lo sem a colaboração de outras pessoas. Por isso, a primeira coisa que pensei foi em convidar alguém para dirigir.

Decidi, então, seguir com a cena que eu já tinha criado na disciplina de palhaço e elaborá-la melhor, acrescentando algumas novas propostas, tais como um momento para reger o público e uma entrada com uma música no pífano. Muitos outros detalhes foram surgindo a cada apresentação.

Após um curso chamado “Meu primeiro número um”, do grupo teatral belorizontino Maria Cutia, convidei o ministrante do curso – Leonardo Rocha – para colaborar com meu trabalho, pois via em sua direção uma estética e um olhar muito próximo do que eu acreditava para a palhaçaria. O grupo Maria Cutia sempre teve uma marcante investigação com música e também utilizam da linguagem do palhaço em seus trabalhos.

No primeiro encontro com Leonardo apresentei o roteiro da cena que eu tinha feito e elaboramos em cima disso a base da apresentação. Leonardo deu a sugestão de experimentarmos essa “base” em diversos lugares e perceber o que funcionava ou não, o que se consolidava e como o número ia caminhando no encontro com o público. Para mim, este foi um ponto chave do processo, pois era o momento de sair da sala de ensaio, dos cursos, das aulas e enfrentar o trabalho na prática, na rua. E foi dessa maneira, de apresentação em apresentação, que pude perceber as coisas que poderíamos alterar, as ideias que poderíamos acrescentar, os improvisos bem-sucedidos que poderiam se firmar, enfim, coisas que só percebemos se praticamos.

A primeira apresentação foi na Praça da Liberdade, em Belo Horizonte. Já havia outras palhaças se apresentando, estava muito sol e não havia um lugar adequado. Ficamos então de frente para um parquinho de crianças onde havia vários idosos sentados. Não estava conseguindo chamar muitas pessoas para assistir a apresentação, mas comecei mesmo assim. Os idosos presentes não pareciam se importar com o que estava acontecendo ali e eu estava muito nervosa a ponto de não conseguir perceber a plateia e o espaço. O ambiente estava bastante disperso, algumas pessoas olhando para o lado, algumas crianças e mães prestavam atenção e ainda assim se envolviam pouco. Fiquei mais tempo tentando puxar a atenção dos desinteressados do que mantendo a atenção dos interessados – foi meu primeiro aprendizado do que não fazer, neste caso. Terminado o número, que tem cerca de vinte minutos, me senti angustiada, supondo que havia fracassado.

Leonardo veio com outro tipo de olhar que me encorajou bastante. Listou fatores importantes, tais como: o local não era o mais adequado, o público não estava tão disponível e era a minha primeira apresentação. Para ele, o mais importante foi visualizar a cena, ver que o jogo funciona e que cumprimos uma meta importante: no fim do espetáculo tinha mais público do que no começo. Apesar da angústia, concordei com Leonardo, pois eu não tinha a experiência de chamar público e nem de me apresentar sozinha num espetáculo de rua. No fim tiramos vários pontos positivos dali. Como diz o ditado – clichê, mas conveniente: é errando que se aprende.

Vim para São João del-Rei, ensaiei o número e apresentei para alguns amigos, o que me deixou mais confiante – aproveito para dizer que foi de extrema importância os amigos parceiros que colaboraram como público. Percebi que a princípio precisaria de alguma companhia para as próximas apresentações para que eu pudesse ter mais segurança. E isso fez toda a diferença.

O roteiro, então, ficou da seguinte maneira: eu, atriz, chego na praça convidando todos os transeuntes para o espetáculo que vai começar em cerca de 10 minutos; posiciono os discos, elemento que escolhi para determinar o espaço cênico; me maquio – dessa vez de maneira mais aberta, movimentos grandes, ainda convidando todos a assistirem o espetáculo; quando termino a maquiagem, pergunto se estão prontos e me escondo atrás de algum lugar para colocar o nariz e começar a tocar uma música no pífano. Depois de apresentada a música, continuo tocando incluindo a onomatopéia “Au!” entre as frases musicais, peço para elas me acompanharem no “Au!” e seguimos tocando juntos. Em seguida, agradeço e começo a tirar os objetos de cena de dentro da minha mala – a placa escrito “AULAS DE MÚSICA GRÁTIS”, estante de partitura, que é também um detector de metais e um guarda-chuva, o pregador para a partitura, que vira uma fechadura até o momento que “me apaixono” por alguém do espetáculo; tiro uma partitura enorme da mala; monto minha flauta e proponho o jogo com a música Zinha, de Patápio Silva – a cada “bundada”, uma palma – nesse momento muitas pessoas erram e eu as repreendo. Depois, ensino uma base de palmas e coro para o público e o rejo para tocarmos juntos a música “Tico-tico no fubá”, de Zequinha de Abreu. Finalizo o número apresentando a placa de “aula de música grátis” e me dou conta que esqueci de um detalhe: era apenas às terças-feiras. Nos demais dias, a hora-aula é trezentos reais. Vou abaixando o preço da aula até o momento de passar o chapéu, ao som das palmas e coro da base de “Tico-tico no Fubá” e eu sigo passando o chapéu e cantando em gramelô

(sílabas sem significado, uma espécie de um idioma próprio sem aproximação nenhum outro). Aqui, ressalto que por ser um espetáculo aberto a improvisos, o roteiro pode se modificar um pouco a cada apresentação.

Ao longo das apresentações fui constatando momentos em que o riso é certo: o momento em que insiro o “au” na música inicial, o momento em que repreendo as pessoas que erraram na música “Zinha”, quando mostro que as aulas grátis são apenas às terças-feiras e também no momento em que canto “Tico-tico no Fubá” em gramelô. Percebo momentos de grande atenção do público na parte de “Zinha” e em “Tico-tico no Fubá”: as pessoas se mostram contentes de participar. Vale dizer que no meio disso também há momentos em que a energia costuma ficar mais baixa, como quando eu estou arrumando meus objetos de cena.

Percebo que o espaço escolhido para as apresentações – o espaço público e aberto, a rua - proporcionou para a minha palhaça a possibilidade de arriscar novos estados, novas gags, a lidar com o imprevisível e que, mesmo abrindo todo o espaço para o novo, pude identificar o que se consolida na personalidade da Hortência, como o estado agitado, o bom humor com pitadas de falta de paciência e mesmo características corporais ressaltadas com o figurino, como meu quadril largo e pernas curtas e grossas.

Apresentei em praças como o Largo das Forras, Praça da Estação e Olvídio Vicentini em São João del-Rei, Praça Santana de Barroso e Praça Bom Jesus de Matozinhos no dia da minha apresentação final, novamente em São João. Finalizando esse relato, elenco aqui alguns dos diversos desafios que tive com todas as experiências práticas:

1 – Questões espaciais: a lidar com o público em formato de semi arena; estabelecer o meu espaço cênico e ter ali certo controle; posicionar meus objetos cênicos de maneira equilibrada no espaço; escolher o lugar mais adequado para a apresentação; entender o processo que antecede a cena (maquiagem em público).

2 – Ritmo de cena: perceber o momento em que eu posso e devo aproveitar melhor o jogo; preencher algumas lacunas que surgem na apresentação – Leonardo me sugeriu cantarolar durante algumas ações; perceber o momento de passar de um jogo para outro; ritmo de reações e de piadas.

3 – Exercitar a sensibilidade e conexão com o público.

4 – Questões corporais: como desenhar mais meus movimentos; como estar mais presente, fisicamente falando; como ampliar meus movimentos para o contexto de rua.



5 – Estado do palhaço: no meio de todas essas questões, não me apavorar e não me esquecer do estado. Aproveitar e me divertir com o que estou fazendo.

Na minha última apresentação, na qual a banca avaliadora deste Trabalho de Conclusão de Curso estava presente, a praça estava cheia e o público estava bastante disponível e aberto para a apresentação e, apesar do nervosismo, consegui manter a apresentação viva e improvisar em cima de alguns acontecimentos do momento: por exemplo, reagir ao toque de celular de uma senhora bem na hora que ia começar a tocar flauta. Tive o retorno da banca avaliadora que colocou alguns pontos para aprimorar no número, como trabalhar o excesso de repetições, me referenciar em gags clássicas de palhaços músicos e elaborar melhor a dramaturgia para que o final não fosse tão repentino.

Expostos os principais desafios deste trabalho, que se mostrou essencialmente empírico, considero de suma importância a investigação da comicidade musical no teatro, tanto pela escassez de trabalhos acadêmicos sobre o tema quanto pela vasta gama de possibilidades que a comicidade oferece para criações cênicas que integram a música como um de seus principais elementos. A escolha de apresentar “Toque de Palhaça – Um Mini Solo Musical” várias vezes durante a redação deste artigo se apresentou muito produtiva, considerando que este trabalho conta com participação efetiva do público e neste encontro podemos analisar parte importante do processo.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BERGSON, Henri. **O Riso – ensaio sobre a significação do cômico**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

BOLOGNESI, Mario. **Palhaços**. São Paulo: Unesp, 2003.

CASTRO, Alice Viveiros de. **O Elogio da Bobagem: palhaços no Brasil e no mundo**. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

CHACOVACHI, Payaso. **Manual e Guia do Palhaço de Rua**. La Plata: Contra-mar, 2018.

LANG, Edith; WEST, George. **Musical Accompaniment of Moving Pictures: A Practical Manual for Pianist and Organists**. Boston Music Co: Ulan Press 1920.

LECOQ, Jacques. **O Corpo Poético: uma pedagogia da criação teatral**. São Paulo: Editora Senac, 2010.

ROCHA JUNIOR, Alberto Ferreira da. **Teatro brasileiro de revista: de Artur Azevedo a**

São João del-Rei. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, ECA, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.

SILVA, Hermínia; MELO FILHO, Celso Amâncio de. **Palhaços Excêntrico-Musicais**. Rio de Janeiro: Grupo Off-Sina, 2014.

### SUGESTÕES DE VÍDEOS:

Les frères jacques Les Tics <https://www.youtube.com/watch?v=o93A0OO4p3g>

Photoplayer Madness - <https://www.youtube.com/watch?v=XN3Lvx3BAU>

Les Rudi Llata Circus ( Clowns ) Télé-Luxembourg - 1957 -  
[https://www.youtube.com/watch?v=jRwcmPm\\_C6M](https://www.youtube.com/watch?v=jRwcmPm_C6M)

Grock The Clown - Stage Performance ("Bühnen-Sketch", 1931) -  
<https://www.youtube.com/watch?v=PMvL8rV1ssl>

Charlie Rivel, el número de la cantant d'òpera (Eurovisió 1973) -  
<https://www.youtube.com/watch?v=AfVF1R4joAY>

Salut Salon "Wettstreit zu viert" | "Competitive Foursome" -  
[https://www.youtube.com/watch?v=BKezUd\\_xw20](https://www.youtube.com/watch?v=BKezUd_xw20)

Beethoven - Mr Bean (the...piano player ) -  
[https://www.youtube.com/watch?v=2KdUL62\\_tFc&t=137s](https://www.youtube.com/watch?v=2KdUL62_tFc&t=137s)

## **ANEXO 1: ANÁLISE DO VÍDEO DOS IRMÃOS MARX**

VÍDEO ANALISADO: <https://www.youtube.com/watch?v=pbUrsot6oeY>

No filme “The Big Store”, com Os Irmãos Marx, na cena em que Chico e Harpo Marx tocam piano juntos, Harpo começa tocando duas notas bem fáceis no piano com apenas um dedo até Chico tocar junto e eles comecem o dueto. Harpo continua tocando de maneira simples em contraste com Chico que demonstra sua virtuosidade no piano. As músicas são bem humoradas e a maneira que Chico toca notas extremamente agudas fazendo movimentos incomuns para um pianista e até mais complicados do que normalmente. Chico enfatiza bem essas notas agudas, como quem se diverte ao tocá-las. Podemos ver o tom de brincadeira e descontração ao vê-los tocando. Cada um está com uma parte do piano (Harpo nas notas graves e Chico nas agudas), ao fazerem glissandos (“escorregar” os dedos por todas as notas do piano), Chico dá um tapa na mão de Harpo, que se assusta. Em outro momento, Chico dá uma risada no tempo exato das notas que toca e Harpo o acompanha. Repetem essa ação três vezes. Depois, começam a tocar notas mais lentas, românticas, leves e vão sorrindo um para o outro até que Harpo encosta carinhosamente a cabeça no ombro de Chico, que devolve com um empurrão que assusta Harpo e logo voltam a tocar a música em outro ritmo, dessa vez uma valsa. Chico começa a tocar tão virtuosamente que Harpo começa a ficar impressionado. Mudam o ritmo de novo, Harpo está tão entusiasmado que começa a tocar o piano muito forte, até literalmente bater nas notas e Chico parar e reclamar (vemos aí um momento de distração). Repetição do momento carinhoso com notas leves e lentas. Mudança de música. De repente, Harpo, que estava tocando de maneira super simples, toca notas difíceis e rápidas. Mudança de música. Chico começa a tocar e Harpo o observa com o cotovelo apoiado no piano, que escorrega e cai justamente nas notas certas da música. Começam outra música extremamente animada e em cada última nota do compasso, ajeitam algo do piano (estante para partitura, tampo, calda), se levantam e começam a tocar em pé. Chico agora usa todo o piano e não dá espaço para Harpo tocar, o que faz Harpo tentar de todas as maneiras: indo para um lado, indo para o outro, por debaixo das pernas de Chico, em cima de Chico, até que consegue tocar e os dois finalizam juntos a música, se abraçando.

Podemos ver várias características cômicas no vídeo. Em primeiro lugar, a relação dos irmãos, que se aproxima da relação de “Branco e Augusto”, uma dupla clássica de palhaços, em que o Branco simbolizaria o inteligente, o autoritário, o belo, enquanto o

Augusto é o bobo, distraído, não sabe fazer as coisas, etc. Há comicidade nessa relação justamente pela autoridade que o Branco representa e o Augusto consegue quebrar. Segundo Mário Bolognesi em seu livro “Palhaços”, “O Clown Branco tem como característica a boa educação, refletida na fineza dos gestos e elegância dos trajes e nos movimentos.” (p. 72) e em contraste, o Augusto: “Sua característica é básica é a estupidez e se apresenta frequentemente de modo desajeitado, rude e indelicado.” (p. 73).

No que diz respeito à música, elencarei alguns momentos precisos de comicidade:

– O momento em que Chico faz um glissando do começo do piano até a metade e Harpo continua da metade para o final e quando vão repetir esse trecho da música, quando Harpo vai continuar o glissando, Chico dá um tapa na mão de Harpo, que se assusta. Além da quebra de expectativa que provoca o riso, temos o que Vladimir Propp chama de “fazer alguém de bobo”. Chamo atenção para o fato de que essa ação não interrompe a fluidez da música, é dos pequenos detalhes que deixam a apresentação de piano cômica;

– Quando Chico dá uma risada exatamente no tempo e nota da música. Quando Chico e Harpo repetem o trecho – vemos aí o procedimento cômico que Bergson chama de repetição-, já associamos as notas do piano com gargalhadas;

- O trecho em que tocam notas lentas, suaves e carinhosas, quase encenando um ambiente que a melodia proporciona;

- O momento em que Harpo se entusiasma tanto com a música que começa a tocar demasiadamente forte, até Chico parar de tocar, zangado, e Harpo demora a perceber de tão entusiasmado – percebemos aí o que Bergson coloca como desvio ou distração;

- O momento em que os dois se levantam e começam a tocar em pé, dançando, pulando, até que Chico ocupa todo o espaço do piano e Harpo tenta tocar o piano de todas as maneiras, de um lado para o outro, por debaixo das pernas de Chico, subindo das costas de Chico. Este para mim é um ponto chave de meu trabalho prático: deixar com que a música rompa todas as formalidades de como se deve tocar.

Percebemos que o virtuosismo também permeia a cena, e isso também é clássico da dramaturgia do palhaço: apresentar uma habilidade. Chico apresenta que sabe tocar muito bem desde o início, Harpo passa boa parte da cena tocando coisas simples, nos fazendo acreditar que não sabe tocar piano e em um pequeno instante toca um trecho

rápido e difícil no piano, de maneira completamente descompromissada, sem a intenção de exhibir seus dotes.

**ANEXO 2: FOTOS DE APRESENTAÇÕES DE “TOQUE DE PALHAÇA” (2019)**



**Apresentação final: 01 de junho de 2019.**





**Intervenção em São João del Rei em 28/03/2019**



**Praça Sant'Anna – Barroso: 06/04/2019**



**Tiradentes - 19/04/2019**