

## O CÔMICO, O JOCOSO E O DÚBIO NAS CANTORIAS DO PALHAÇO

Alda Fátima de Souza<sup>1</sup>

**Resumo:** Esse artigo trata da associação dos diversos e atuais estudos sobre a emissão vocal, que nos permite direcionar nossa voz para a fala ou o canto, com a pesquisa de doutorado em andamento “Reprises Circenses: as bases fundantes e históricas evidentes nos circos brasileiros” sob orientação do professor doutor Mario Fernando Bolognesi; neste caso específico os estudos foram direcionados para as cantorias dos palhaços dos circos tradicionais brasileiros. A partir de levantamento bibliográfico e alguns documentos é possível traçar um pequeno panorama que associa as canções populares, tais como o Lundu e a Modinha, como bases da música popular brasileira, caracterizada sob a sigla MPB posteriormente. Dentre as músicas populares destacamos a música sertaneja, pois esta irá posteriormente auxiliar a composição cênica das cantorias dos palhaços. Entendemos como composição cênica a *performance* do palhaço, pois em seu repertório, o palhaço irá misturar música, teatro e dança para extrair o riso do público através do jocoso e dúbio. O texto é resultado da disciplina “Tópicos Especiais: Entre a Fala e o Canto: possibilidades expressivas da voz nas práticas artísticas” do Doutorado em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP, sob a orientação do professor doutor Wladimir Farto Contesini de Mattos.

**Palavras-chave:** Palhaço, Música Popular, Circo, Voz, Cantorias.

O circo brasileiro sempre abarcou diversas atrações para compor o seu espetáculo, caracterizando-se como: Circo de Variedades. Dentre estas inúmeras atrações, vamos destacar neste texto as duplas caipiras e suas cantorias, que servem como base para uma cantoria típica do palhaço, acrescentando a esta o tom jocoso, cômico e dúbio.

Para tecermos um elo entre o palhaço e a música recorreremos aos estudos de Mario de Andrade que aborda a música popular brasileira, ainda que o termo atualmente nos incite diversas discussões sobre o assunto. Para o autor “Esse povo feito de portugueses, africanos, ameríndios, espanhóis, trazia junto com as falas dêle, as cantigas e danças que a Colônia escutava. E foi da fusão destas que o nosso canto popular tirou sua base técnica tradicional.” (Andrade, p. 169, 1958)

As pesquisas em arquivos, jornais e entrevistas realizadas com artistas da época, que recorrem à sua memória, são de extrema importância para conseguirmos juntar os retalhos da musicalidade brasileira, como fez Araújo:

Com a curiosidade aguçada por essa ausência de documentação, pude recorrer, em 1951 e 1954, a alguns arquivos europeus. De investigações realizadas na Biblioteca do Conservatório de Paris, resultou a descoberta do Diário e dos

---

<sup>1</sup> Professora Assistente da UESB e Doutoranda do IA/UNESP. [aldasouza.laborda@gmail.com](mailto:aldasouza.laborda@gmail.com)

manuscritos musicais de Sigismund Neukomm, o discípulo de Haydin que esteve no Rio de Janeiro de 1816 a 1821. Entre as obras compostas durante a sua estada no Brasil, cujo levantamento pude realizar, figuram peças de grande valor histórico para a música brasileira. É o caso daquele curioso “O Amôr Brasileiro – caprice pour Le Piano fort sur un Londû brésilien”, em que pela primeira vez em nossa história musical, um compositor erudito utiliza um tema popular brasileiro. A revelação dessa obra, que no original manuscrito de Neukomm traz a data de 03 de maio de 1819, faz recuar de 50 anos a primazia que até agora era atribuída a Brazílio Itiberê, que em 1869 empregou sua fantasia característica para piano “A Sertaneja”, um tema de fandango paranaense **Balaio, meu bem balaio**. (p. 8-9, 1963)

É a partir destas e outras pesquisas que identificamos duas modalidades musicais que caem no gosto popular após junções e sobreposições: o Lundu e a Modinha, que conforme aponta Araújo (p. 11, 1963) “[...] representam, por assim dizer, os pilares mestres sobre os quais se ergueu todo o arcabouço da música popular brasileira. (...) O lundu (londú, landu, lundum, londum, landum), descendente direto do batuque africano, foi a válvula de equilíbrio emocional de que se utilizaram os escravos para amenizar as agruras do exílio e os sofrimentos da escravidão”.

A modinha traz consigo características do canto lírico ou literário português e no Brasil passa a ter o seguinte entendimento, conforme aponta Araújo (p. 35, 1963) “Da existência da **moda** no Brasil no início de setecentos, não há que duvidar. O termo era sinônimo de **cantiga**.”

Várias denominações e influências abarcam e compõem estes dois ritmos, porém para as nossas explanações não poderemos falar de toda a genealogia da música popular brasileira, uma vez que este não é o foco deste estudo. Basta dizer que a música também se associa a dança, que segundo o ritmo do Lundu e mais tarde do Samba, temos uma dança conhecida por Xula ou Chula, Andrade (1958) menciona que era assim denominada por ser “dançada por negros”, mas como normalmente acontece, essa dança se popularizou por todo o Brasil. São essas e outras variantes da música e da dança que irão compor cenicamente a figura do palhaço cantador. Andrade (1958) ainda menciona que o Lundu se aproximava muito mais do “amor cômico”, contribuindo com uma música mais jocosa, a posteriori.

Silva (2003) exemplifica a variedade de atrações que ocorriam nos circos, em especial os que transitavam pela América Latina, em meados do século XIX, que possuíam em suas programações os “bailes da terra” e identifica o ritmo do Lundu como

sendo uma dessas atrações, que de acordo com Teodoro Klein se refere a um ritmo de origem afro-brasileira.

Em uma época que não havia televisão e internet, os circos e os teatros eram o maior meio de divulgação de artistas, por isso o circo sempre esteve atento ao seu tempo para compor as atrações do seu espetáculo de variedades. É assim que na Era do Rádio no Brasil os diversos talentos revelados pelo rádio, sejam eles em duplas, trios ou mesmo solo, também se apresentavam nos circos. Os cantores de rádio, assim conhecidos por conta da divulgação e propagação de suas músicas nas rádios brasileiras, em especial a Rádio Nacional, localizada no Rio de Janeiro; se destacavam por possuir uma voz que de acordo com Mário de Andrade “trouxessem traços da genuína voz brasileira.” (Anais do Congresso, 1938). Segundo o modelo nacional de canto erudito, proposto por Mario de Andrade, conforme aponta Duarte (p. 88, 1994) “[...] cantores e professores deveriam beber na fonte do povo o mesmo alimento fecundo que os nossos compositores se reforçam, assim realizando um canto mais de acordo com a pronúncia da língua que é nossa e com os acentos e maneiras expressivas já tradicionalizadas em nosso cantar popular”.

Com isso e no apogeu do rádio temos cantores como Vicente Celestino, Silvio Caldas, Cauby Peixoto, Néelson Gonçalves, Araci de Almeida, Emilinha Borba, Dalva de Oliveira, para citar alguns de muitos que fizeram sucesso, transferindo também este sucesso para os picadeiros dos circos.

Após a popularização da televisão no Brasil, por volta das décadas de 1970 e 1980, alguns espetáculos ao vivo tais como: shows das rádios, os circos e mesmo os teatros, tiveram certo desprestígio, tendo a necessidade de realizar atrações mais próximas do povo, valorizando o regionalismo brasileiro. É neste momento que as duplas e trios caipiras se popularizam nos circos e na indústria fonográfica, proporcionando certo tom “bucólico e pastoril” aos moldes brasileiros. Cantores como Pena Branca e Xavantinho; Mariazinha e Zé do Rancho; Cascatinha Inhana; Trio Parada Dura; João Mineiro e Marciano; Duduca e Dalvan; Tônico e Tinoco, entre outros que surgiram e alavancaram as músicas populares que valorizavam o homem do campo, o caipira e sua pronúncia de pessoa simples; deram início ao ritmo Sertanejo, atualmente tão valorizado. Estes cantores se apresentavam constantemente nos circos, principalmente circos que ficavam às margens das grandes cidades. Algumas duplas chegaram a criar o seu próprio circo.

Os circos também realizavam as serestas e por vezes eram contratados para realizarem serestas em fazendas próximas aos locais onde estavam. Andrade aponta que (p. 180, 1958) “Chôros’, ‘Serestas’, são nomes genéricos aplicados a tudo quanto é música noturna de caráter popular, especialmente quando realizada ao relento. O Chôro implica no geral participação de pequena orquestra com um instrumento mais ou menos solista, predominando sobre o conjunto.”



Irênio Macedo Silva (palhaço Miúdo), fazendo seresta no circo Iquilone na cidade de Parapiranga década de 1960. Foto de João Francisco Silva. Acervo Jucineide Silva.



Cascatinha e Inhana se apresentando em um circo, década de 1960. Foto tirado por Apollo 11. Acervo Jucineide Silva.

Essas duplas e trios sertanejos exerceram forte influência nas cantorias realizadas pelos palhaços, seja na forma de cantar com uma pronúncia bem regionalizada, seja na forma simples e quase falada da maioria das cantorias.

Neste sentido, as cantorias propostas “[...] são músicas interpretadas pelos palhaços, que convidam o público a responder ou participar. Nestas cantorias os palhaços sempre utilizam palavras de duplo sentido, facilmente identificadas pelo público. A forma jocosa como é cantada leva o público ao riso, às gargalhadas e sátiras entre estes e o palhaço.” (Souza, p. 87, 2016)

A cantoria popular do palhaço não possui a obrigação de atingir o tom ou a nota musical perfeita, Boulez (p. 59, 1995), afirma que “[...] certas regras não podem ser transgredidas sem danos e, algumas vezes, sem cair no ridículo [...]”, pois é justamente neste ponto que entra a criatividade dos palhaços com relação à fala e cantorias: ele quer atingir o ridículo, provocando assim o cômico, que para Boulez (p. 59, 1995) passa a ter uma função “[...] tendo como variável o modo de emissão vocal adotado”.



Palhaço Chuvisco fazendo cantoria no seu circo, provavelmente na década de 1960. Fotógrafo não identificado. Acervo Jucineide Silva.

Nossa raça está fortemente impregnada de sangue guarani. Os brasílicos empregavam e empregam freqüentemente o som nasal, cantando. Esta nasalação do canto é comum inda agora em quase todo o país, embora seja possível distinguir pelo menos dois timbres nela, um de franca origem africana, outro já peculiarmente nosso. (Andrade, p. 171, 1958)

As misturas sonoras, o timbre de cada voz e o regionalismo é aproveitado na composição de cada personagem-palhaço, pois buscam se aproximar cada vez mais do seu público. A nasalação mencionada por Andrade torna-se na voz do palhaço algo muito mais ampliado, visto que tudo é exagero em suas composições cômicas.

Para entendermos melhor as cantorias de palhaços, temos que entender os estilos e composições das músicas-faladas oriundas da cultura popular. Os versos, as rimas, as letras de músicas que caracterizavam os lundus, por exemplo, estão na raiz das quadrinhas que compõem o repente. O repente tem bases nas canções populares dos antigos trovadores e pode transitar entre o texto, como é o caso da literatura de cordel, e a música, o próprio repente. A estrutura e a forma desses repentes, muitas vezes se caracterizam com perguntas e repostas e o conteúdo pode evidenciar diversos assuntos do meio popular e cotidiano: cultura, religião, preconceitos, política, amor, etc. A questão é que as quadrinhas organizadas e por vezes, improvisadas pelos cantadores, sempre será jocosa, tornando por vezes, questões tão polêmicas em leves reflexões. Deriva também do repente o hip-hop, que neste caso ainda mistura, música, poesia e dança, além de ser um movimento social. Tudo isso para entender que a variedade de músicas, ritmos e sonoridades de um modo geral irão compor, também, as apresentações dos palhaços.

Neide Silva<sup>2</sup> menciona sobre a criação da dupla cômica “Miúda e Miúdo”, a base era a música caipira; os figurinos, maquiagem e demais acessórios caracterizam os palhaços; as letras das músicas eram dúbias, jocosas e conduziam ao cômico, fossem paródias ou músicas criadas ao improviso. Neide era contorcionista e rumba<sup>3</sup> do circo Iquilone e seu esposo, Irênio Macedo, era *couver* de Néelson Gonçalves, Cauby Peixoto e outros cantores. Por influência do pai de Neide, o palhaço Cadillac, Irênio se torna o palhaço Miúdo e realiza comédias como o “Casamento do Palhaço”. Para trazer novidades ao público e a partir de uma observação da comicidade latente nas duas

---

<sup>2</sup> Entrevista disponível somente na dissertação de mestrado de Alda Fátima de Souza no PPGAC da UFBA.

<sup>3</sup> Rumba: nome aplicado as dançarinas dos circos que dançavam Rumba, estilo musical latino muito difundido nos circos brasileiros a partir da década de 1950.

figuras, Neide e Irênio, criaram uma dupla caipira cômica “Miúda e Miúdo”, pois os dois eram baixinhos e exageraram esta característica no modo de andar, cantar e dançar. Neide afirma que a dupla fazia muito sucesso nas cidades do interior da Bahia, por onde o circo Iquilone passou.

Existem inúmeros exemplos de cantorias que até hoje os circos, principalmente os menores, apresentam nos picadeiros: palhaços que fazem paródias de Roberto Carlos, Elvis Presley, Reginaldo Rossi e outros tantos cantores que são caricaturados por eles; palhaços que realizam dublagens cômicas<sup>4</sup>; palhaços que criam suas próprias músicas cômicas e palhaços que já interpretam músicas de autores desconhecidos, mas que circulam oralmente no meio circense. O anasalamento da voz é uma das técnicas, por exemplo, para trazer a comicidade na atuação do palhaço, tanto para a fala em seu repertório dramatúrgico, quanto no canto.

Como exemplo de uma cantoria jocosa temos a música “Oi Taro” de autor desconhecido, mas muito difundida nos circos brasileiros:

*Oi taro, tari, tararutá*

*Oi taro, tari, tararutá*

*Essas meninas de hoje que só pensam em namorar*

*É avião que tá na pista, doidinha pra decolar*

*Oi taro, tari, tararutá*

*Oi taro, tari, tararutá*

*Esses velhinhos que do sessenta já passou*

*É avião que não decola, a manivela já envergou*

*Oi taro, tari, tararutá*

*Oi taro, tari, tararutá*

A música continua, sempre improvisando de acordo com as pessoas do público. O refrão é mais cantado do que as estrofes, que são muito mais faladas, pois se trata de rimas improvisadas para brincar com o público. Esse tipo de cantoria é muito mais

---

<sup>4</sup> Ver artigo “Dublagem Cômica: a experiência dos Festivais de Dublagem Cômica dentro do Programa de Extensão Artes Circenses em Movimento da UESB” disponível em <https://even3.azureedge.net/anais/31779.pdf>

realizado em circos de pequeno e médio porte, onde o palhaço ainda é a principal atração do circo.

## CONCLUSÃO

Falar tecnicamente da voz falada e cantada do palhaço é algo que depende de muito mais estudo, principalmente por pesquisadores da área de música, pois esta pesquisa que ora se apresenta tem um viés mais cênico dentro dos estudos da cultura popular do circo. Este pequeno ensaio poderá ser ampliado de acordo com o avanço na pesquisa do doutorado, mas o importante é poder buscar nas discussões, nas referências e teorias apresentadas nas aulas da disciplina “Tópicos Especiais: Entre a fala e o canto: possibilidades expressivas da voz nas práticas artísticas”, um caminho a ser investigado. As práticas artísticas no Brasil, devido a sua efemeridade, possuem poucos registros. O circo, devido a sua itinerância e afastamento das principais capitais do país, apresenta dificuldades ainda maiores no campo da pesquisa, por isso é considerado ainda um campo inexplorado. Existem autores e pesquisadores que tratam do universo circense, porém necessitamos de muitos outros nas diversas áreas do conhecimento, tais como: Dança, Teatro, Música, Arquitetura, Comunicação, Produção Cultural e outras áreas que extrapolam as ciências humanas; para dar conta de um espaço múltiplo e polifônico, como menciona Silva (2003). A valorização das artes circenses e a ruptura de preconceitos criados há várias décadas, será possível no momento em que pesquisadores perceberem as diversas possibilidades neste campo de pesquisa, pois envolve um saber que envolve diversos aspectos culturais, sociais, econômicos, semióticos, além de toda a carga artística que o circo traz.

### Referências

- ANDRADE, Mário de. Pequena História da Música – Obras Completas de Mário de Andrade. São Paulo: Livraria Martins Editora, 5ª edição, 1958.
- ARAÚJO, Mozart de. A Modinha e o Lundu no Século XVIII: uma pesquisa histórica e bibliográfica. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.
- BOULEZ, Pierre. Som e Verbo. In: Apontamentos de Aprendiz. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 57-61.

CARMO JR., J. R. Da voz aos Instrumentos musicais – um estudo semiótico. São Paulo: Annablume, 2005.

DUARTE, F. J. C. “A Fala e o Canto no Brasil: Dois Modelos de Emissão Vocal”. In: ARTEunesp, São Paulo, vol.10, p. 87-97, 1994.

SILVA, Ermínia. As Múltiplas Linguagens na Teatralidade Circense: Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX. Tese de Doutorado do Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, sob a orientação da Profª Drª Silvia Hunold Lara, 2003.

SOUZA, Alda Fátima de. O Palhaço Cadillac: a memória do circo e a reinvenção de uma tradição. Salvador: EDUFBA, 2016.

SOUZA, Alda Fátima de. A Memória do Circo Mambembe: O palhaço Cadillac e a reinvenção de uma tradição. 260 f. il. 2012. Dissertação (Mestrado) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.