

O palhaço tradicionalista: um olhar sobre a experiência de um palhaço do interior de Minas Gerais

ANDERSON GALLAN UED

■ 424

Anderson Gallan Ued é circense e palhaço com registro em DRT 27934/SP, mestrando em Artes Cênicas (PPGAC/UFU). Professor de circo e ginástica para todos na CNEC-Uberaba. Graduado em Educação Física, possui especialização em aprendizagem/desenvolvimento motor e psicomotricidade. Atualmente pesquisa a historicidade dos circos no triângulo mineiro.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4203411267511506>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2024-6748>

■ RESUMO

Palhaço desde 1966, Mario Soares é memória viva de um período importante para o circo no Brasil. Melodramas e peças como *...E o céu uniu dois corações*, *O Ébrio*, *Pai João*, *Índia*, *Quatro pistoleiros a caminho do inferno*, entre outros, fizeram parte do seu repertório, além das comédias, das esquetes, das reprises e dos *shows* radiofônicos. Com 52 anos de dedicação ao circo, o conhecimento incorporado por Mario Soares configura-se uma importante fonte para o trabalho de novos pesquisadores do circo que estão agora se dedicando a estudar o conhecimento intrínseco aos palhaços do interior do Brasil. Dialogando com o trabalho de Pedro Eduardo da Silva (2016) sobre a transmissão oral e a literatura oral na formação do palhaço circense, aponto atravessamentos desse tema com as histórias vividas por Mario Soares. Quando imputo a ele o título de palhaço tradicionalista, refiro-me ao fato de que ele é portador de uma tradição circense que foi aprendida *in loco*, no seio das famílias de circo. Recorrendo a uma memória visual pautada no empirismo e na vocalidade, Mario Soares contou-me suas experiências.

425 ■

■ PALAVRAS-CHAVE

Palavras-Chave: Palhaço, Marinho Soares, Uberaba, transmissão oral, memória.

■ ABSTRACT

Clown since 1966, Mario Soares is a living memory of an important period for the circus in Brazil. Melodramas and performances as *...E o céu uniu dois corações*, *O Ébrio*, *Pai João*, *Índia*, among others, were part of his repertoire, besides comedies, reruns and radio *shows*. With 52 years of dedication to the circus, the knowledge incorporated by Mario Soares is an important source for the work of new circus researchers who are now dedicating to study the intrinsic knowledge of the clowns in the countryside of Brazil. Dialoging with the work of Pedro Eduardo da Silva (2016) on the oral transmission in the formation of the circus clown, I suggest crossings of this theme with the stories lived by Mario Soares. When I name him as a traditionalist clown, I am suggesting to the fact that he is the bearer of a circus tradition that was learned *in loco*, within the circus families. Using a visual memory based on empiricism and vocality, Mario Soares told me about his experiences.

■ KEYWORDS

Clown, Marinho Soares, Uberaba, oral transmission, memory.

Respeitável público ...

Este artigo configura-se um desdobramento da pesquisa iniciada no mestrado acadêmico (2018)¹ e tem o intuito de dialogar sobre as experiências, as memórias e o “conhecimento incorporado” (HASTRUP, 2010) do artista Mario Soares do Nascimento, o palhaço Pernilongo, famoso por suas apresentações no Circo do Povo de Uberaba.

Quando imputo a Mario Soares, Marinho Soares, como ele gosta de ser chamado, o título de palhaço tradicionalista, refiro-me ao fato de que ele é portador de uma tradição circense que foi aprendida no seio das famílias de circo por onde ele viveu e trabalhou.

Em entrevista concedida a mim, no dia 23 de agosto de 2018 (NASCIMENTO, 2018), para a pesquisa sobre o Circo do Povo, Marinho Soares conta que não nasceu em um circo, porém, por influência do pai, violonista autodidata, desde cedo quis ser artista, tendo participado de concursos de calouros nas rádios de Ribeirão Preto e nos circos que passavam pela região de São Joaquim da Barra – SP, sua cidade natal. “Eu apresentava em rádio, ganhava pacote de café, jogo de xícara, né? Ribeirão Preto eu apresentava, desde menino” (NASCIMENTO, 2018).

Aos 16 anos, Marinho Soares inscreve-se numa audição do Circo do Bolinha, de propriedade de Euclides Pereira Rangel, em parceria com Amácio Mazzaropi. Para essa seleção, Marinho Soares decide cantar uma música de Roberto Carlos e outra de Wanderley Cardoso. O dono do circo ficou encantado com a interpretação de Marinho Soares para a música de Roberto Carlos e não só o contratou, como também o apelidou de Brasinha.

Fiz um teste no circo do Bolinha, cantei uma música do Wanderley Cardoso, né, *Fale baixinho*, e uma do Roberto Carlos. O circo, na época, tinha banda, conjunto, era uma beleza, coisa mais linda do mundo, e tinha muita gente fazendo teste. Aí ele falou: Pode parar! Ele sentado no picadeiro, Bolinha sentado no picadeiro, falou assim: Pode Parar! Eu falei: Puxa, levei bomba, né? Ele falou: É isso aí que eu quero! Já vai apresentar hoje à noite. Aí, meu pai era ausente da família, meu pai era largado da minha mãe, e foi meu pai com a outra mulher dele, minha mãe com meus sete irmãos assistir o espetáculo. O circo lotado, aquilo eu tremia lá no fundo, atrás do cenário, do palco. Me deram uma camisa de punho cigano, usava muito punho cigano, um colete vermelho, e o Bolinha me deu meu nome artístico como Brasinha. Roberto Carlos tinha apelido de Brasinha na época, né? Então o Bolinha falou: Eu, como descobridor de artista, descobrindo vários artistas, aqui em São Joaquim da Barra, descobri mais um artista, é o Marinho Soares, ele é o Brasinha do circo, a partir de hoje ele já faz parte da companhia e vai participar no filme com Mazzaropi, fazendo ponta no filme com Mazzaropi, *Casinha Pequeninha* (NASCIMENTO, 2018).

¹ Pesquisa: Circo do Povo: estratégias metodológicas e miscelânea artística de 1983 a 2019. Programa de pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia sob a orientação da professora Dra. Daniele Pimenta.

Nessa época, Marinho Soares conta que os espetáculos eram compostos por três partes: na abertura do picadeiro, *shows* de variedades com trapezistas, acrobatas, mágicos, malabaristas etc. Na segunda parte, já realizada sobre o palco que ficava atrás do picadeiro, um *show* radiofônico, no qual as mulheres do circo dançavam e os homens cantavam e tocavam instrumentos musicais. E na terceira e última parte, uma peça, o drama, a comédia e os melodramas. Segundo a pesquisadora Dra. Regina Horta Duarte:

Os assíduos frequentadores de circos assistiram, entre fins do século XIX e os primeiros anos do século XX, a uma significativa transformação dos espetáculos circenses. Por volta de 1910, surgiu uma experiência a ser adotada por várias companhias – a do circo-teatro. [...] Os numerosos repertórios constituíam-se, em geral, de dramalhões e comédias leves, representados com um aparato cênico tão espalhafatoso e exagerado quanto os enredos das histórias escolhidas. Muitas das peças resultavam de adaptações de romances folhetinescos de forte cunho melodramático. O espetáculo do circo, tal como era antes, passou a ocupar uma primeira parte do espetáculo, ficando a segunda reservada a peças como *O Filho Assassino*, *Os irmãos Jogadores*, *O Negro do Frade*, *O Punhal de Ouro*, *A Princesa Cristal*, *A Noiva do Sargento*, e outras, com predominância de diálogos lacrimajantes entre o herói, galã apaixonado, e a mocinha ingênua, sempre lutando contra um vilão terrível a conspirar contra a plena realização de sua paixão. Para completar o quadro de personagens nunca faltava um molequinho cômico ou uma criada abelhuda quebrando o clima de suspense e emoção com suas piadas e comentários (DUARTE, 1995, p. 203 - 204).

427 ■

Marinho Soares participou de diversos melodramas, a exemplo de *...E o céu uniu dois corações*, de Antenor Pimenta, cujas marcações de cena ele ainda se lembra:

[*...E o céu uniu dois corações*, eu até arrepio, e eu contracenei com uma pessoa que veio a ser minha esposa. Ela era de circo, não minha esposa atual agora, a primeira, que faleceu, ela já era de circo, a Marlene, e no final abre um coração, e o céu uniu dois corações, né? Em cena, ela morre em cena, eu estou lá rezando no pé da cruz, ela aparece, abre a cortina, um coração, ela vem e me abraça, sabe? *...E o céu uniu dois corações*, do Antenor Pimenta (NASCIMENTO, 2018).

Para Pimenta e Silva (2017, p. 68), “*...E o céu uniu dois corações* é um dos textos mais montados do Brasil, sendo parte obrigatória no repertório das companhias de circo-teatro”. Ainda, segundo os autores:

A obra atende às exigências da formação dos elencos circenses – tradicionalmente compostos por atores especializados em determinados

papéis – e corresponde às exigências do público ávido por emoções intensas, surpresas, suspense, muitas risadas e outro tanto de lágrimas, que, sem as facilidades da televisão e da *internet*, saía de casa para ver espetáculos “feitos por nossa família para a sua família!” (PI-MENTA; SILVA, 2017, p. 70).

Nessa época, os artistas de circo representavam sempre o mesmo tipo de personagem, e essa tipificação os levava a especializar-se em determinada personagem: o galã/mocinho, geralmente o artista mais bonito daquela companhia; a mocinha, era a mais jovem e bonita, e até mesmo o vilão, sempre eram feitos pelos mesmos atores e atrizes, até que a idade ou aparência física exigisse a troca.

Para Silva (2017, p. 68), “[a] mecânica de encenação do circo-teatro dialoga diretamente com a dramaturgia das entradas e esquetes circenses encenadas pela dupla cômica de palhaços”, quando se refere a uma tipificação de personagem que acontecia com as duplas cômicas, que eram divididas em Brancos e Augustos.

Nessa fase, Marinho começou a ser o mocinho desses roteiros de circo-teatro, e, dentre os que me citou, notei que ele lembrava quase todas as falas do Dr. Gilberto, sua personagem em *O Ébrio*, de Vicente Celestino e Gilda de Abreu, que, inicialmente, era uma canção, foi transportada para uma peça de teatro e depois virou um filme de grande sucesso.

Eu fazia o papel do doutor, né?, resumindo tudo, eu sei que ele era o doutor, e a Gilda de Abreu, na história, mulher dele, abandona ele com outro cara, o cara era almofadinha, o cara tinha dinheiro, abandonou, aí ele começou a beber, ele era médico, e, um dia, ele, andando na rua, ele estava embriagando, bebendo, bebendo, viu um atropelamento lá, um mendigo, o carro atropelou o cara. Morreu esse mendigo em uma madrugada. Isso era na peça, era sete atos e uma apoteose final, grande, né? Aí ele pegou e foi lá e tirou o anel dele de médico e enfiou no dedo do mendigo e o mendigo passou como fosse Dr. Alberto [i.e. Gilberto] que faleceu, você entendeu. Dado como morto, colocou os documentos, trocou os documentos dele, colocou no bolso do mendigo e ficou como morto. No finalzinho de tudo, ele, todo esfarrapado, ele vai passando de frente ao bar, o pessoal do bar falou assim, ele pediu uma bebida, os casais tudo sentado, as madames sentadas, aí um casal falou: Eu te dou uma bebida se você contar a sua história. Então vou contar minha história cantando, aí ele fala: Nasci artista, fui cantor, ainda de pequeno levaram-me para uma escola de canto e meu nome foi crescendo, crescendo, crescendo até alcançar os píncaros da glória. Um dia, quando cantava a Tosca, uma jovem da primeira fila atirou-me uma flor e esta jovem veio a ser mais tarde minha legítima esposa, e desse amor nasceu minha filha, uma pequenina boneca de carne a quem eu tinha o dever de criar, criei e se fez moça muito bonita. Mas um dia Deus levou minha filha para nunca mais voltar, nunca mais fui nada, passei a cantar do teatro

de alta categoria para um de mais baixa, até cantar em pleno picadeiro de um circo, onde levei uma vaia. E vai... Aí ele começa: [Cantando] Tornei-me um ébrio, na bebida busquei esquecer aquela ingrata [fim da música]. Com a garrafa de bebida debaixo do braço. E foi passando na porta do bar assim, a mulher tinha sido abandonada pelo outro cara lá, escutou a voz dele: Eu conheço essa voz. Quando ela entrou no bar, ele estava cantando. [Cantando] Já fui feliz e recebido com nobreza até nadava em ouro e tinha alcova de cetim [fim da música]. Aí ele ia saindo do bar e ela veio e caiu de joelho no pé dele, pedindo perdão para ele, né? Ele falou: Perdão tu terás, mas não a reconciliação. [Cantando] Cada parente, cada amigo era um ladrão, me abandonaram e roubaram o que amei [fim da música]. E foi saindo (NASCIMENTO, 2018).

Esse é um trecho, quase que completo, do monólogo da música *O Ébrio*, de Vicente Celestino, que Marinho Soares tem guardado em sua memória e no corpo, pois, enquanto ele narra o texto, seu corpo reagia às palavras, entregando-se aos movimentos.

Segundo Elisângela Carvalho Ilkiu:

429 ■

O conhecimento dos roteiros é de conhecimento oral até hoje e não estão catalogados em lugar algum, apenas na cabeça de cada um deles. Não se conhece a autoria de muitos dos dramas e comédias, que são de domínio público entre as famílias circenses (ILKIU, 2011, p. 88).

A partir dessas experiências, Marinho Soares foi criando uma forte ligação com as artes circenses e com a música, quicá pelas influências dos melodramas e dos cantores, como o próprio Vicente Celestino, Wanderley Cardoso, Roberto Carlos, Leo Canhoto e Robertinho, Milionário e José rico e Teodoro e Sampaio, que apresentavam nos circos um “bang-bang” intitulado *Quatro pistoleiros a caminho do inferno*.

Marinho também trabalhou no Circo Globo, no Circo Argentino, no Circo do Faísca e no Circo Ayres, da Ivonete Ayres, onde, segundo ele, era tratado como se fosse da família. E por muitos anos, ainda nos anos áureos das apresentações de circo-teatro, o modelo de organização dos circos no Brasil baseava-se na família, pois, via de regra, cada família tinha o seu próprio circo e/ou era portadora de uma tradição em algum número circense. A fim de se saber mais sobre o termo circo-família, sugiro a leitura da tese de doutorado de Erminia Silva (2003), intitulada *As múltiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamim de Oliveira e o circo teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX*.

Nesse modelo de organização, os artistas envolviam-se com todas as etapas de elaboração do espetáculo, desde a montagem do circo até o espetáculo apresentado. Marinho Soares lembra que, nessa época:

Não era essa lona de plástico, era lona encerada, encerava ela, né? Encerava com oca e parafina e querosene, né? Não podia passar muito quente, pegava todos os funcionários do circo quando a lona estava ruim e ia fazer outra lona. Ia usando a lona velha e fazendo outra nova. Aí tirava aquela e colocava a outra. Encerava aquilo com aqueles escovões de encerar chão, passando de fora a fora oca e parafina e querosene. E aquilo podia bater água. Palombava as cordas. né? As cordas, quando o circo era pobre, fazia corda de bacalhau; quando era mais ou menos, a situação já era melhor, fazia de corda de nylon. Palombava aquilo tudo para não rasgar, para não abrir. Chamava palombar os barbantes encerados e ia fazendo aquilo, costurando, né? (NASCIMENTO, 2018).

Em toda a sua entrevista, Marinho utiliza-se de um vocabulário próprio do universo circense quando menciona palavras como “palomba”, que, segundo Mavrudis (2016, p. 330), “[r]efere-se ao remate das cordas nas costuras do pano de cobertura.” Essa nomenclatura própria desse universo não se aprende em escolas ou cursos de iniciação às artes circenses, pois só é portador desse conhecimento quem viveu o dia a dia do circo, montando e desmontando lona.

Como registro de todo esse conhecimento, adquirido nessas famílias de circo, Marinho não tem anotação alguma, caderno de ensaios ou diário de bordo sobre o fazer circense, pois, naquela época, 1966, todo conhecimento ainda era transferido por uma oralidade, na maioria das vezes de pai para filho, com o objetivo de que o conhecimento se perpetuasse nessas famílias.

A arte da palhaçada Marinho também aprendeu *in loco*, de forma empírica, com seus mestres Faísca e Paçoca. Nessa época, seu nome de palhaço era Pepino, em referência a sua estrutura corporal, e depois passou a chamar-se Esculacho. Até que conseguiu juntar dinheiro suficiente para comprar dois quartos de pano, o que seria para eles o pano de roda – pano que circula as laterais do circo para impedir quem está de fora de assistir ao espetáculo –, do seu próprio circo, o Circo-Teatro Soares, onde Marinho, junto com um irmão, formaram a dupla de palhaços “Os Tremendões da Alegria”, também em referência a Roberto Carlos e à jovem guarda.

A gente começou a tocar muito tempo só com o pano de roda. Aqui perto de Franca, uma currutelinha de nome Buritizinho. O pessoal levava cadeira de casa, levava os bancos para sentar, pra assistir o espetáculo, que nós não tínhamos. Nós pegamos um tablado lá com o pessoal da igreja para nós montar um palco, em cima de uns tambor[es], aqueles tambor[es] de 200 litros cortados no meio, fizemos um tablado. Olha, gente, nós estamos começando agora, o pessoal leva a cadeira nas costas, os banquinhos para assistir o espetáculo (NASCIMENTO, 2018).

Sobre seu circo próprio, o Circo-Teatro Soares, Marinho continua dizendo que:

Eu já tinha experiência, né?, eu, meu irmão, meu irmão fazia escadinha para mim, que é o clown, né? A minha esposa, a Marlene, que já era de circo também, já entendia, passou muita coisa para mim, veio vindo, eu já era o Pernilongo já. Waltinho e Pernilongo, os Tremendões da Alegria. Já fazia um “malabar” mais ou menos para quebrar galho. Comédia, eu sabia muita comédia já, que eu conhecia através do circo, né?, e as peças também, eu já conhecia muita peça, as mais fáceis, que usava pouco personagem, nós fazíamos. Nós começamos a tocar o nosso circo, nesse lugarzinho, e lá a gente colocou a arquibancada, um pouco de arquibancada. Agora já dá para pegar uma cidade um pouco maior. Nós fomos para São José da Bela Vista, que é lá perto, perto de Franca. Lá nós ficamos dois meses, já levando teatro, bem estruturado o circo. [...] Nós mudamos para São José da Bela Vista, já tinha dois lances de arquibancada, um pouquinho de cá e o resto ficava tudo vazio, então a gente conseguiu, numa fazenda, tambor de produto para jogar na lavoura, de veneno, nós abrimos aqueles tambores de 20 litros e fez o picadeiro com aqueles sarrafim, Já fizemos o picadeiro, pintou coloriu, pintei uns bichinhos em volta. A frente do circo foi feita de tambor também. A gente abriu dois tambores, fizemos a boca do palhaço, que era a bilheteria, as duas bilheterias. Tem elas aqui, Circo-Teatro Soares (NASCIMENTO, 2018).

Abrindo um parêntese para explicar o termo “clown”, citado nesse depoimento de Marinho Soares, o pesquisador Dr. Mario Fernando Bolognesi afirma que:

No universo circense, o “clown” é o artista cômico que participa de cenas curtas e explora uma característica de excêntrica tolice em suas ações. Até meados do século XIX, no circo, o “clown” tinha uma participação exclusivamente parodística das atrações circenses, e o termo, então, designava todos os artistas que se dedicavam à satirização do próprio circo. Posteriormente, esse termo passou a designar um tipo específico de personagem cômica, também chamado de “Clown” Branco, por conta de seu rosto “enfarinhado”, que tem no outro palhaço, o Augusto, o seu contrário. O plural “clowns” é usado para designar a dupla cômica. No Brasil, no meio circense, é comum ouvir-se o termo “crom” em referência àquele palhaço que tem a função de “partner”, ou de palhaço secundário (BOLOGNESI, 2003, p. 62).

Essa história do Circo-Teatro Soares é fascinante pela persistência de Marinho em construir seu circo com muito pouco, em São Tomaz de Aquino, cidade da sua atual esposa, Neusa Barbosa, que, nessa época, com 11 para 12 anos e sem saber que um dia se casaria com ele, assistia aos espetáculos daquela companhia. Nessa cidade, por intermédio de um fazendeiro local, Marinho consegue 520 sacos de estopa, que, abertos e costurados, numa máquina de mão, viraram a lona de seu circo.

De lá a companhia segue para Gardinha, MG, uma cidade de 8 mil habi-

tantes. “Nós já tínhamos companhia boa para levar o teatro, nós éramos em sete, já dava para levar o *Pai João, Índia*, tudo na ponta da língua já, as comédias, tinha muita coisa” (NASCIMENTO, 2018).

No dia da estreia, apenas 14 pessoas estavam na porta do circo, e Marinho Soares teve de convencê-las a entrar, pois o último circo que ali esteve não agradou a população.

Aí o pessoal entrou e eu falei: Vamos levar o espetáculo como se estivesse lotado o circo, como que se tivesse a casa cheia. Aí a gente fazia uma oração antes de começar o espetáculo, pedindo para Deus abençoar que tivesse um espetáculo bom e tal, né? Levou a primeira parte, segunda parte, primeira parte picadeiro, palhaço, segunda parte *show* radiofônico, e levamos Pai João de Tião Carreiro e Pardiniho. Eu fazia o papel de preto velho, meu irmão fazia o comendador Gouveia, o Chumbrega, que era um funcionário lá, fazia o papel do Siqueira, o fazendeiro bom, eu era funcionário dele, pai João, empregado dele. Aí, resumindo tudo, acabou o espetáculo, o pessoal aplaudiu e foi lá no fundo do circo elogiar: Nossa, que bacana, que espetáculo bonito, é tudo família? É tudo família! Que bacana! (NASCIMENTO, 2018).

■ 432

Com a notícia de um belo espetáculo, os subsequentes tiveram a casa cheia e a permissão para o circo ficar na cidade, que antes era apenas de uma semana, estendeu-se para oito semanas. De lá juntaram-se à companhia do Sr. Jorge Robattini, do Circo Robattini, fazendo cachê com esse grande circo. Findada essa união, o Circo-Teatro Soares segue sua itinerância, rodando pela região, até que Marinho Soares vende seu circo e vai trabalhar no Circo Araxá.

Quando estavam trabalhando em Sales de Oliveira, SP, no meio da comédia *Pernilongo em apuros com o capeta*, o palhaço Pernilongo sai do picadeiro e, enquanto aguardava para retornar, recebe a notícia do falecimento de seu pai. Mesmo envolto em lágrimas, ele decide entrar para finalizar o espetáculo.

Já em Franca, conhece sua segunda esposa, Neusa Barbosa, aquela que anos atrás assistira às suas apresentações em São Tomaz de Aquino. Marinho e Neusa partem em itinerância para Rondônia e Mato Grosso, e nessa época, Neusa passa a participar das entradas e reprises como clown (escada) para o palhaço Pernilongo.

Desde então ela passa a ser o Palhaço Regaço, com figurino, maquiagem e peruca de um palhaço homem, e não de uma palhaça, pois, anterior a 1983, não havia um movimento de mulheres palhaças. As poucas que adentravam o picadeiro faziam dessa mesma forma, o papel de um palhaço. E esse fato instiga-me, a posteriori, à escrita de um trabalho sobre as memórias e o lugar de fala de Neusa Barbosa.

Quando fixam residência em Franca, SP, Marinho e Neusa são convidados a participar da audição do projeto cultural da prefeitura de Uberaba, intitulado Centro de Cultura Popular Itinerante, que iria funcionar sob a lona de um circo. O projeto em questão era o Circo do Povo, onde a dupla Pernilongo e Regaço se tornaria cativa e vital para o desenvolvimento daquele circo.

Assim sendo, Marinho Soares transmitiu para sua esposa todas as entradas e reprises cômicas que conhecia, da mesma forma que as aprendeu, pela transmissão oral, recorrendo a uma memória visual pautada na vocalidade e no conhecimento incorporado.

No artigo intitulado *Transmissão oral e literatura oral: a tradição oral como meio de transmissão de ensinamentos éticos e técnicos do palhaço* (SILVA, 2016), o autor, Ms. Pedro Eduardo da Silva, dialoga sobre o processo de aprendizagem de dois grandes palhaços brasileiros, Roger Avanzi e Arlindo Pimenta, que desenvolveram suas técnicas tal como Marinho Soares, baseados principalmente no ambiente em que estavam inseridos, na vida cotidiana das famílias itinerantes de circo.

Já no artigo *A dramaturgia como elemento formador de repertório do palhaço* (SILVA, 2017), Pedro Eduardo da Silva avança nas discussões sobre como a teatralidade circense aprendida nos dramas, melodramas e nas comédias do circo-teatro auxilia a construção de uma dramaturgia poética para as cenas do palhaço, o que me leva a concluir que, rizomaticamente, Marinho Soares aprendeu seu ofício da mesma forma que os grandes palhaços brasileiros.

Silva (2016, p. 100), dialogando sobre a transmissão oral, afirma que ela:

[...] se apoia numa memória coletiva, na vocalidade, na observação das particularidades do aluno, na reprodução de métodos e no apoio pedagógico por meio da observação ao trabalho de outros palhaços, seja essa observação feita *in loco* ou através de filmes, fotos ou, atualmente, por meios virtuais.

433 ■

Complementando seu pensamento, Silva (2017, p. 69) ainda sustenta que “Por meio dos esquetes e entradas, o palhaço define sua linguagem: corporal, verbal ou musical, e também define o cerne de seu palhaço (Branco ou Augusto); enfim, ele define a maneira como vai jogar.”

Já a pesquisadora Dra. Erminia Silva, sobre a transmissão oral do conhecimento circense, completa que

A transmissão oral pressupunha um método, ela não acontecia aleatoriamente, mesmo que não seguisse nenhum tipo de cartilha. Esse método pressupunha rigor e disciplina como parte do treinamento de qualquer atleta ou esportista. Os circenses não fugiam à regra (SILVA, 2009, p. 103).

Sem dúvida, todo o conhecimento intrínseco à grande parte dos antigos palhaços de picadeiro, principalmente dos circos de pequeno porte, era e ainda é acessado por meio de uma memória visual, auditiva e corporal. A transmissão oral desse conhecimento ainda faz parte de companhias circenses do interior do Brasil e de palhaços como o Pernilongo. Não podemos negar o crescente movimento de registro desses saberes em programas de pós-graduação universitários e/ou livros e quiçá possamos um dia perpetuar esse conhecimento.

REFERÊNCIAS

BOLOGNESI, Mário Fernando. Palhaços. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

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

HASTRUP, Kirsten. O conhecimento incorporado. Tradução de Gilberto Icle. Repertório: Teatro & Dança, Salvador, Ano. 13, n. 14, p.74-79, 2010.

ILKIU, Elisângela C. Respeitável público, o Circo chegou: trajetória e malabarismos de um espetáculo. **Temporalidades** – Revista Discente do Programa do Programa de Pós-graduação em História da UFMG, vol. 3 n. 1. jan./jul. 2011.

MAVRUDIS, Sula Kyriacos. **Enciclopédia, dicionário ilustrado do circo no Brasil**. 2. Ed. Belo Horizonte: Mútua Comunicação, 2016. 420 p.

NASCIMENTO, M. S. **Entrevista concedida a Anderson Gallan Ued**. Uberaba, 23 ago. 2018.

PIMENTA, Daniele; SILVA, Daniel M. Nossa, essa peça ainda agrada, hein? O CircoTeatro Guaraciaba e o melodrama ...E o céu uniu dois corações. **Rebento**, São Paulo, n. 7, p. 64-89, dezembro 2017.

SILVA, Erminia. **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. Campinas, universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2003.

_____. **Respeitável público... O circo em cena**. Erminia Silva, Luis Alberto de ABREU. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009. 262 p.

SILVA, Pedro E. Transmissão oral e literatura oral: a tradição oral como meio de transmissão de ensinamentos éticos e técnicos do palhaço. **Rascunhos**, Uberlândia v.3 n.1 jul.|dez. 2016. p.99-113. DOI: <https://doi.org/10.14393/RR-v3n1a2016-09>

SILVA, Pedro E. A dramaturgia como elemento formador de repertório do palhaço. **Conceição | Concept**, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 66-86, jan./jun. 2017. DOI: <https://doi.org/10.20396/conce.v6i1.8648645>

Recebido em 26/05/2019 - Aprovado em 12/10/2019

Como citar:

Ued, A. G. (2019). O palhaço tradicionalista: um olhar sobre a experiência de um palhaço do interior de Minas Gerais. *OuvirOUver*, 15(2), 424-434. <https://doi.org/10.14393/OUV-v15n2a2019-48850>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

ouvirouver ■ Uberlândia v. 15 n. 2 p. 424-434 jul.|dez. 2019